

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.

M. Bernard in St. Petersburg.

Gebelhner & Wolff in Warschau.

Gehr. Hug in Zürich, Basel u. Straßburg.

N<sup>o</sup> 32.

Dreundsiebzigster Band.

L. Koothaan in Amsterdam und Utrecht.

G. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

L. Schrottenbach in Wien.

B. Westermann & Co. in New-York.

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

## Kammer- und Hausmusik.

Für Clavier und Streichinstrumente.

**Xaver Scharwenka.** Op. 37. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell (Fdur). Bremen, Braeger & Meier. —

Anzuerkennen ist zunächst in der rückhaltslosesten Weise die sichere Beherrschung des musikalischen technischen Apparates, 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 Componist es versteht, die einzelnen Sätze in ihrer charakteristischen 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 Doffentlichkeit schon mehr als ein bedeutendes Werk dargebracht hat. Die Bildung der Motive sowohl als die stylistische Factur überhaupt bezeugen ein klares, bestimmtes musikalisches Vorstellungsvermögen, welches der modernen verschwommenen Ideenjagd gegenüber als ein nicht zu unterschätzender Vorzug 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 bestimmt hervortreten. Auf musikalische Anschauungsweise angewandt, fehlt es an jenen Gipfelpuncten, wo die Motive in der ganzen Fülle ihrer inneren musikalischen Bedeutsamkeit zur Geltung kommen, wo der emporstrebende Entwicklungsdrang, wenn er das unmittelbar vorgesteckte Ziel erreicht hat, in ein gleichmäßiges ruhiges Fahrwasser einlenkend, durch das nothwendige Ausgleichungsmoment der Ruhe zum — wenn auch nur vorläufigen und vorübergehenden — Abschluß gebracht wird.

Der Componist verliert sich einerseits oftmals in Specialitäten, wodurch der maassgebende Gesichtspunct für Unterscheidung von Haupt- und Nebensache verrückt wird und andererseits bricht er der musikalischen Entwicklung hie und da die Spitze ab, indem er dem Ganzabschluss von Hauptperioden in auffallender Weise aus dem Wege geht und durch ausweichende Trugcadenzen den musikalischen Gang in eine andere, ja vielleicht entgegengesetzte Richtung hinüberspielt, ja so zu sagen, hinüberschmuggelt.

Obwohl diese Bemerkungen allgemein gemeint sind, so habe ich doch im Besonderen dabei den ersten Satz vorzugsweise dabei in's Auge gefaßt, weil die Bedeutung eines ersten Satzes innerhalb des Rahmens einer cyclischen Form immer für die eigentliche Kunst des architektonischen Sataufbaues den weitesten und angemessensten Spielraum darbietet und demgemäß auch bei der Beurtheilung nach dieser Seite hin meistens als maassgebend 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  $\frac{3}{4}$  Fdur) mit folgendem Hauptgedanken:



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 Piano 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  $\frac{3}{4}$ -Mförd des tonischen Fdur-Dreiklanges 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 Mfördfortschreitungen, wobei viel verminderte Septimen-Mförd 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  $\frac{3}{4}$ -Mförd des Cdur-Dreiklanges die Dominant-Tonart (C) als Haupttonart dieses Satztheiles eintritt; zu einem breiten Ausfliegen 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 Ansätzen von dem oben erwähnten  $\frac{3}{4}$ -Mförd 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:

Ausweichung nach Hdur 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 Hdur 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 Octaven-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 anzubringen 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 hervorstechenden Zug **melodischer Langathmigkeit**; es klingt eine gleichmäßig ruhige, aber vollsaftige 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 Viertelbewegung, 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, überschwänglich (s. S. 55, letztes System T. 4, 5, 6 und die folgende Seite und die vielen gleichlautenden Stellen); es liegt wie eine dicke Atmosphäre über dem Satz, in der sich nicht frei und leicht athmen läßt.

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

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. Maczewski.

## 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 Protektor, 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 gefaßte 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 „Tonkünstlerversammlungen“ veranstaltet hat; des Weiteren Namen einiger der hervorragenden 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 thatsächlich 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 Adolph Stern's, lautet folgendermaßen:

Dem Hohen Protektor

**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;