

Literaturblatt

zur

Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Nr. 5.

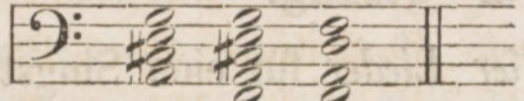
KÖLN, 27. Mai 1854.

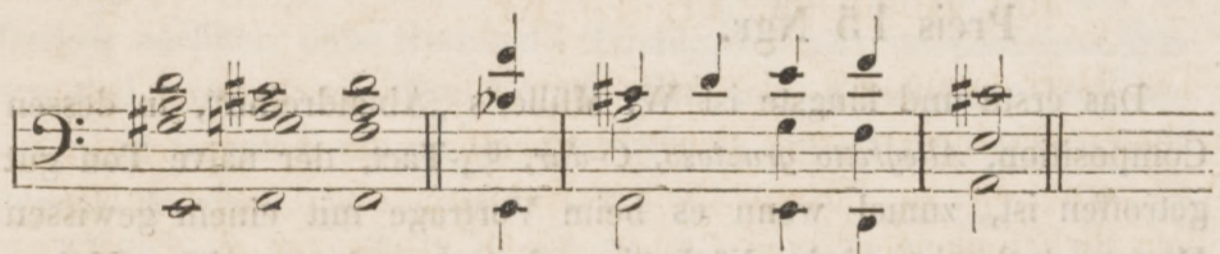
II. Jahrgang.

Musik-Wissenschaft.

Der übermässige Dreiklang, von Karl Friedrich Weitzmann. Berlin, Verlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musicalienhandlung, 1853. 4to.

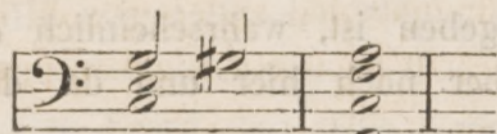
Der Verfasser dieser Abhandlung, welche in 14 Abschnitte, denen eine historische Einleitung vorhergeschickt ist, zerfällt, hat seinen Gegenstand mit sehr vielem Fleiss und Scharfsinn behandelt, nur hat er dasjenige, was seine Vorgänger schon auf diesem Felde geleistet haben, nicht immer gehörig gewürdigt. Der Wunsch, etwas tüchtiges Neues zu leisten, hat ihn manchmal das Gute des Alten übersehen und das Neue überschätzen lassen. Er würde sonst in seiner Vorrede der älteren und neueren Theoretiker mit mehr Anerkennung gedenken. In der historischen Einleitung sind die verschiedenen Meinungen früherer und jetzt lebender Theoretiker zusammengestellt. Es treten sich hauptsächlich zwei verschiedene Ansichten entgegen. Die angeführten französischen Theoretiker lassen einen Accord mit übermässiger Quinte als Vorhalt sowohl

vorbereitet  wie auch frei auftreten:



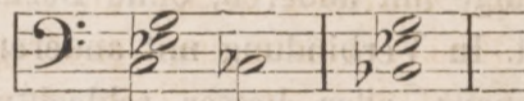
und nehmen an, dass er seinen Sitz auf der dritten Stufe der Moll-Tonleiter habe.

Die Deutschen und Italiäner lassen dagegen die übermässige Quinte durchgehend durch Erhöhung der Quinte eines harten

Dreiklangs entstehen:  Alle lassen die

übermässige Quinte aufwärts schreiten, wie dies in der Natur der übermässigen Intervalle überhaupt liegt. Nur zwei andere Auflösungen von Ant. Eximeno finden sich, die eine, wo die übermässige Quinte einen halben Ton abwärts schreitet, und die andere, wo sie sogar einen grossen Terzensprung abwärts macht. Diese letzte Auflösung bezeichnet der genannte Autor selbst als eine unvollkommene. Die erstere kommt mehrmal im vorliegenden Werke

vor, und wir werden darauf zurückkommen. Von A. B. Marx wird nur eine kurze Stelle über den übermässigen Dreiklang aus dessen „Allgemeiner Musiklehre“ angeführt, dagegen seine Compositionslehre, wo im ersten Bande (vierte Auflage, Leipzig, 1852) sich eine gründliche Beleuchtung des Accordes findet, übergangen. Es findet sich dort auch noch die Weise, den übermässigen Dreiklang aus dem weichen Dreiklange durch Erniedrigung des Grund-

tones zu bilden:  und eine Ausein-

dersetzung seiner enharmonischen Natur. Man sieht, dass die Entstehung des Accordes genugsam bekannt und seine Abkunft nicht so dunkel war, wie der Verfasser zu glauben scheint.

Im ersten Abschnitte, „Heimat, Name und Rangordnung des übermässigen Dreiklangs“, stellt der Verfasser neue Begriffe über Tonleiter, Intervalle und Accorde auf, welche erst in einem künftigen Werke ihre Begründung finden sollen; wir können also heute noch keine Meinung darüber aussprechen. Wir hätten nur gewünscht, dass der Verfasser seine Behauptung: „Dissonirende Accorde sind jederzeit als Vorhalte consonirender Accorde zu betrachten“, begründet und deutlicher entwickelt hätte; denn mit der bisher gäng und gebe gewordenen Bedeutung des Wortes Vorhalt lässt sich dieser Satz doch nicht erklären.

Ferner heisst es: „In einer Dur-Tonart hat er (der übermässige Dreiklang) seinen Sitz auf der Tonica, auf der Ober- und Unter-Dominante etc.“ Ich erwähne dies, weil es erstens nichts Anderes ist, als was immer gelehrt worden ist; zweitens weil es nicht mit dem, was im sechsten Abschnitte vorkommt, übereinstimmt. Der sechste Abschnitt behandelt nämlich die „natürlichste Entstehung des einer jeden Tonart wichtigsten übermässigen Dreiklangs“. In C-dur wird der Accord *asce* für den wichtigsten übermässigen Dreiklang erklärt. Es lässt sich trotz der vielen Mühe, welche der Verfasser sich gibt, schwer begreifen, mit welchem Rechte, da dieser Accord gewiss viel seltener in C-dur zu finden ist, als die übermässigen Dreiklänge, welche aus der Erhöhung der Quinte in den Accorden auf der Tonica, Ober- und Unter-Dominante entstehen.

Im zweiten Abschnitte: „Vorbereitung, Entstehung und Einführung des übermässigen Dreiklangs“, heisst es: „Frühere Theoretiker fanden die Haupt-Dissonanz unseres Accordes in der übermässigen Quinte und verlangten daher unbedingt die Bindung derselben“. Um die Falschheit dieses Satzes darzuthun, brauche ich nur auf die Ansicht der deutschen und italienischen Meister zu verweisen, welche doch auch zu den früheren Theoretikern zu rechnen sind. Die Anleitung, welche dann gegeben

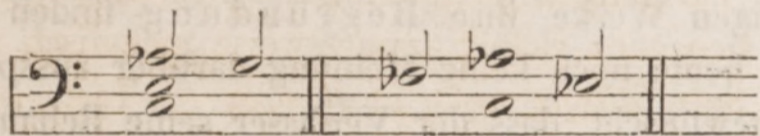
wird, „wie der übermässige Dreiklang durch grosse und kleine Dreiklänge und deren Umkehrungen vorbereitet, ins Leben treten könne“, ist sehr gut und bekundet den Fleiss des Verfassers und seine Liebe zur Sache.

Die drei folgenden Abschnitte sind überschrieben: „III. Der regelmässige Bau der Grundlage und der Umkehrungen des übermässigen Dreiklangs. IV. Mehrdeutigkeit des übermässigen Dreiklangs. V. Anzahl der aus verschiedenen und der aus gleichen Klängen bestehenden übermässigen Dreiklänge.“ Sie enthalten viel Gutes, noch nicht genug Bekanntes.

Der siebente Abschnitt: „Ausgebreitete Verwandtschaft des übermässigen Dreiklangs“, ist nicht ohne Interesse.

Im neunten Abschnitte heisst es, dass weder im verminderten Septimen-Accord noch im übermässigen Dreiklange eine so genannte Haupt-Dissonanz nachzuweisen sei. Diese Behauptung liesse sich allenfalls hören, wenn man die Töne des Accords allein und nicht im Zusammenhange mit anderen, ohne Beziehung auf irgend eine Tonart betrachtet. In Verbindung mit anderen Accorden wird wohl die Haupt-Dissonanz, oder besser schlechtweg die dissonierende übermässige Quinte leicht zu erkennen sein.

Im elften Abschnitte: „Rechtschreibung des übermässigen Dreiklangs“, und auch schon früher finden sich in den Noten-Beispielen einige Accorde als übermässige Dreiklänge aufgeführt, die man ehemals nicht gewohnt war, als solche anzusehen, z. B.:



Man hat früher solche Gestaltungen unter die Vorhalte gerechnet, ohne ihnen mehr Wichtigkeit als anderen Vorhalten oder besondere Namen beizulegen, und das genügte vollkommen zu ihrer richtigen Behandlung. Dass man bisher etwas Anderes unter Vorhalt verstand als der Verfasser, ist oben schon bemerkt worden.

Beim zwölften Abschnitte: „Die Auflösungen des übermässigen Dreiklangs“, welcher viel Interessantes enthält, müssen wir aus den oben ausgesprochenen Gründen bemerken, dass man bisher nur gewohnt war, hauptsächlich diejenigen Accorde als übermässige Dreiklänge anzusehen, in denen die übermässige Quinte sich aufwärts auflös't, und dass bei diesen auch die im neunten Abschnitte angeregte Unbestimmtheit der Haupt-Dissonanz wegfällt. Man wird dadurch genöthigt sein, manchem im zwölften Abschnitte als übermässigen Dreiklang angeführten Accord den Charakter desselben abzusprechen.

Im dreizehnten Abschnitte werden die „Trug-Fortschreitungen des übermässigen Dreiklangs“ besprochen, und im vierzehnten werden „Ausweichungen und Uebergänge, vermittelt durch den übermässigen Dreiklang“, mitgetheilt. Dann heisst es: „Die letzten Beispiele endlich stellen unserem Accorde noch verschiedene schwierige Aufgaben und bringen die scharfe Dissonanz (also gibt es in ihm doch eine erkennbare Haupt-Dissonanz) desselben in Verbindung mit noch schneidenderen Sept-Accorden, in denen ebenfalls eine übermässige Quinte enthalten ist.“ Wir hätten gewünscht, dass der Herr Verfasser uns

mehr Beispiele mitgetheilt hätte, in denen der Accord seine einnehmende Seite zeigte, anstatt ihn so abschreckend einzuführen; denn die hier gegebenen werden ihm sicher wenig Freunde erwerben. Wir theilen zum Beweise das letzte mit und berufen uns auf den Eindruck desselben auf alle gesunden Ohren:

Den Schluss bildet eine Auseinandersetzung des Resultats, welches der Verfasser erzielt zu haben glaubt. Wenn wir hierbei seiner Meinung auch nicht überall beistimmen können, so erkennen wir doch gern an, dass sein Werk recht viel des Interessanten darbietet und dass kein denkender Leser es aus der Hand legen wird, ohne daraus etwas gelernt zu haben und auf mannigfache Weise angeregt worden zu sein.

D.

Für Gesang.

Hubert Engels, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Köln, bei M. Schloss. Preis 15 Ngr.

Das erste und längste ist W. Müller's „Abendrihn“, in dessen Composition, *Allegretto grazioso*, C-dur, $\frac{6}{4}$ -Tact, der naive Ton gut getroffen ist, zumal wenn es beim Vortrage mit einem gewissen Humor declamirt wird. Nächst dem hat uns das zweite, „Maien-thau“, von L. Uhlend, durch seine einfache Melodie am meisten angesprochen. Die zwei letzten: „Ermahnung“ von Tanner und Heine's „Blaue Frühlings-Augen“ erheben sich nicht über das Gewöhnliche. Im Ganzen zeigt sich in diesen Liedern, die, da keine Opus-Zahl angegeben ist, wahrscheinlich ein Erstlingswerk sind, Talent, dem aber noch hier und da das Dilettantische anzusehen ist.

Alle in diesem Literaturblatt besprochenen Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von

BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

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.