

IV *Einleitung*

Für diejenigen unter Ihnen, die die ersten Sendungen versäumt haben, möchten wir mit ein paar Worten den Anschluß zu unserer heutigen Sendung herstellen. Wir begannen mit einer Darstellung der Wandlungen des Musikempfindens, des Hörens: das war ein kleiner, aber notwendiger geschichtlicher Überblick, und wir werden später, wenn wir über das Kapitel "Formale Gestaltung" sprechen werden, darauf noch zurückkommen. - Dann wurden die verschiedenen Tonleiter-Arten und -Möglichkeiten vor uns aufgerollt: und sicher werden manche von Ihnen erstaunt erfahren haben, daß die Dur- und Molltonleiter^{en}, von denen wir in der Schule einmal gehört haben, nur einen gar nicht großen Ausschnitt innerhalb der in der Welt gebräuchlichen Tonreihungs-Systeme ausmachen. Es besteht also gar kein Grund, daß wir uns darauf kaprizieren, Musik müsse unbedingt in Dur oder Moll geschrieben werden. Wir können nicht voraussehen, was alles da noch von fremden Ländern und Klängen einmal wird in unserer mitteleuropäischen Musik eine Rolle spielen: denn daß das, was wir als "langlandschaften" bezeichnen möchten, im Gang der Musikgeschichte immer wieder gewechselt hat, von Deutschland nach Frankreich etwa, nach Österreich, heute nach Polen usw.: das haben wir ja sicher schon bemerkt. Von den Tonleitern, den "Skalen" (was auf deutsch Stufen bedeutet, die Tonleiterstufen eben) handelte unsere letzte Sendung und wir sind bis zur Musik von heute gekommen. Sie ~~war~~ ^{hatte sich} in ihrer sogenannten "atonalen" Periode um und nach dem 1. Weltkrieg von Skalenbildungen vollkommen befreit; Ordnungskraft wurde lediglich die Richtigkeit~~igkeit~~ dessen, was an seelischen Spiegelungen in Tönen der Komponist uns vorlegen wollte. Nun stimmt aber der Ausdruck "atonal" überhaupt nicht; gemeint ist ein Zustand, der weit eher als "a-tonikal" zu bezeichnen ist, d.h., wir haben es mit einer Musik zu tun, die sich nicht mehr auf eine Tonleiter und deren Hauptstufe: die erste, die sogenannte Tonika, bezieht. Es war Schönberg, der die erste entscheidende Musik auf Grund einer neuen Ordnung schrieb, die er Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen nannte: an Stelle eines Tonleitersystems, egal welcher Art, trat die Gleichberechtigung aller 12 Töne innerhalb einer Oktave, wobei das Kompositionsmaterial vorgeformt wurde als sogenannte "Zwölftonreihe". Dort bläuben wir stehen, und dort setzt heute Prof. Kubizek fort.

Dadurch wird der funktionelle Ablauf gesprengt und es tritt der Zustand der **A t o n a l i t ä t** ein, der zu einem wesentlichen Stilmerkmal der Zwölftonmusik geworden ist. Primär sind es allerdings lineare Gestaltungskräfte und weniger akkordliche, die hier die Grundlage bilden. Bei konsequenter Durchführung werden aber auch die klanglichen Geschehnisse dem Zwölftonkomplex entnommen. Zwei Beispiele aus Werken Arnold Schönbergs sollen uns das aufzeigen: Seinem Klavierstück op. 33a liegt folgende Tonreihe zugrunde:

Handwritten musical notation for the twelve-tone row of Op. 33a. The notes are: $\text{b}^{\flat} \text{b}^{\flat} \text{b}^{\flat}$ (where b^{\flat} represents a flat sign).

Es beginnt nun mit 6 Einleitungsakkorden, ~~deren~~ die je vier Töne der Reihe zu einem Akkordkomplex zusammenfassen:

Die ersten vier Töne bilden den 1. Akkord	2. Akkord Töne 4-8	3. Akkord Töne 9-12	4. Akkord Töne 2,4,5,6	5. Akkord Töne 1,3,9,12	6. Akkord Töne 7,8,10,11
---	--------------------	---------------------	------------------------	-------------------------	--------------------------

Handwritten musical notation showing six chords derived from the twelve-tone row, each with a circled number 1 through 6.

H 11

Seinem Violinkonzert op. 36 liegt Schönberg folgende Reihe zugrunde, die wir im Notenbeispiel Nr. 13 - sie finden es im Programmteil der letzten Nummer von "Radio Österreich" - aufzeigen:

Handwritten musical notation for the twelve-tone row of Op. 36, with circled numbers 13 and 14. The notes are: $\text{b}^{\flat} \text{b}^{\flat} \text{b}^{\flat}$.

Diese Reihe wird vorerst als vertikal-klangliches Element verwendet bis zum 4. Takt als Grundreihe, dann in der Umkehrung. (Als Umkehrung bezeichnen wir eine Spiegelung der Reihe dergestalt, daß Intervalle, die in der Grundreihe nach oben führen, jetzt nach unten gehen und umgekehrt. Es kommt dies ja in der Aufzeichnung unseres Notenbeispiels 13a - G und 13b - U deutlich zum Ausdruck. Je 6 Töne werden als Klangkomplex zusammengefaßt:

Handwritten musical notation showing two chord complexes. The first is labeled 'Takt 1-4 der G entnommen' and the second 'Takt 5-8 aus der U'. Each complex consists of six notes.

Im 8. Takt setzt dann die Solovioline mit dem Hauptthema ein, das sein thematisches Material ^{zuerst} wieder der Grundreihe entnimmt und ^{dann} mit der Umkehrung fortsetzt:

Handwritten musical notation for the violin theme in Op. 36, showing the first four measures.

Hören Sie nun die ersten 14 Takte des Werkes im Original!

Hörbeispiel: Schönberg, Violinkonzert, 14 Takte

H 12

4. Sendung

Titel: DIE KLÄNGE UND IHRE VERWANDTSCHAFTSBEZIEHUNGEN

Wir wenden uns dem Dur- und Mollsystem zu:

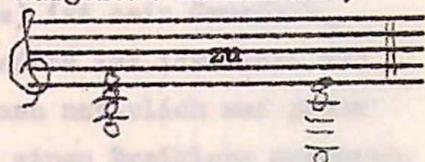
Auf jeder Stufe der Tonleiter können Klänge aufgebaut werden, die dann mit dieser Tonstufe in engem Zusammenhang stehen.

Ein Zusammenklangersereignis von mindestens 3 Tönen bezeichnen wir als Akkord.

Nur zweitönige Bildungen können als Akkordvertreter vorkommen.

So vertritt z.B. das Intervall g-f1 den Klang g-h-d1-f1;

die Weiterleitung - wir nennen sie in diesem Fall Auflösung (g-f ist als Septime eine Dissonanz) die aufgelöst werden muß erfolgt bei g-f zu c-e, beim vollständigen Akkord

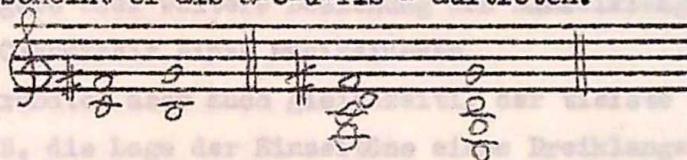


Oder - erinnern wir uns an das Notenbeispiel Nr. 5

der 2. Sendung dieser Sendereihe:

Die $\sharp 4$ c-fis kann als Vertretungsklang für den Akkord d-fis-a-c - in anderer Tonanordnung erscheint er als a-c-d-fis - auftreten.

Die Auflösung:



Die ältere Harmonielehre bezeichnete als Akkord nur höchstens viertönige Klangbildungen, die aus übereinandergeschichteten Terzen entstehen, auf den Stufen der Tonleiter stehen und in das Schema ihrer sogenannten Stufentheorie paßten.

Wo aber nun die Harmonik über die elementare Stufenbeziehung hinausgeht - das ist bereits in der Wiener Klassik der Fall - kann sie von der Stufentheorie nur durch Erweiterungen ihrer Begriffe erfaßt werden, die eigentlich sinnwidrig sind.

Eine andere Richtung sah als Akkorde wieder nur solche Klänge an, die dem Schema ihrer sogen. Funktionstheorie angepaßt werden konnten. Die darüber hinausreichenden Zusammenklangersbildungen wurden als harmonische Zwischenereignisse oder als Übergangsgestalten ohne Eigenleben erklärt. Man spricht in diesem Zusammenhang von Vorhalten, Durchgängen, Akkordveränderungen und Zufallsbildungen der Stimmführung usw.

Wir werden versuchen, uns bei der Bestimmung der einzelnen Akkorde jeweils von dem Gesichtspunkt leiten zu lassen, welcher der gegebenen musikalischen Situation am ehesten gerecht wird.

So sprechen wir z.B. bei einer Betrachtungsweise, die den strukturellen Aufbau eines Akkordes untersucht von

Dreiklängen.

Betrachten Sie, bitte, unser Notenbeispiel Nr. 14 - sie finden es in der letzten Nummer von Radio Österreich -

Als Dreiklang bezeichnen wir einen Zusammenklang dreier Töne, bestehend aus Grundton, dessen Terz und dessen Quint;

unser Beispiel: Grundton c, seine Terz e und seine Quint g.

14) a) b) c) d) e)

Wir unterscheiden:

- den großen Dreiklang, auch Durdreiklang genannt, 14a, besteht aus g.3 c-e und r5 c-g
- den kleinen Dreiklang, auch Molldreiklang, 14b, besteht aus k.3 c-es, u.r5 c-g
- den verminderten Dreiklang, 14c, best. aus k.3. c-es und v5 c-ges
- und den übermäßigen Dreiklang, 14d, best.aus g.3 c-e und ü5 c-gis

Der Hauptton eines Dreiklanks (auch vieler anderer Akkorde) ist sein Grundton, also der Ton, auf den er aufgebaut ist. ~~XXXXX~~ Dieser Grundton ist identisch mit der Tonstufe, auf welcher der Akkord errichtet ist. Man kann natürlich auf jeder Tonstufe der Tonleiter (sowohl in Dur, als auch in Moll) einen Dreiklang aufbauen. Dieser Akkordgrundton bestimmt auch die Funktion des Klanges, ~~INNERHALB DER GESAMTHEIT~~ ~~SINER VERBUNDENHEIT~~ d.h. die engere oder weitere Beziehung des Einzelklanges zu den übrigen Klängen innerhalb der Gesamtheit eines Musikstückes..

Nicht immer ist dieser Akkordgrundton aber auch gleichzeitig der tiefste Ton eines Klanggebildes. So ist z.B. die Lage der Einzeltöne eines Dreiklanks für das Verhältnis der Töne untereinander ohne Bedeutung. Die dargestellte Lage muß sich nur auf die terzweise Schichtung übereinander zurückführen lassen.

In unserem Notenbeispiel 14e haben wir einen Sextakkord dargestellt.:

Der Grundton c1 wird um eine Oktave nach oben versetzt, er erklingt jetzt als c2 und bildet damit zum tiefsten Ton, der jetzt e1 heißt das Intervall einer Sext: e-c. In einer Art musikalischen Kurzschrift wird dieser Akkord mit der Ziffer 6 bezeichnet; vollständig müßten wir ihn allerdings mit 3 und 6 beziffern und ihn dann ~~als~~ auch Terzsextakkord nennen, da über dem tiefsten Ton zuerst eine Terz, und dann erst die Sexte liegt. Diese Bezeichnung ist aber nicht üblich.

Beim Sextakkord behalten die einzelnen Töne dieselbe Funktion, die sie innerhalb des Dreiklanks innehatten: e=Terz, g=Quint und c=Grundton; sie wurden also nur in eine andere Lage versetzt, sie wurden umgekehrt. Wir sprechen daher beim ~~Sext~~akkord auch von der 1. Umkehrung des Dreiklanks.

Dieser Umkehrungsakkord nimmt dem Dreiklang das Übergewicht des Grundtones, das er in der Grundstellung besitzt, über die beiden anderen Töne.

Der Sextakkord :

hat z.B. viel weniger tonales Gewicht als der Dreiklang:

Ein Beispiel dafür bietet uns eine Stelle aus J.S.Bachs Matthäus-Passion;

Auf Grund ihres überwiegend klanglichen Gehalts stehen Sextakkorde häufig unter solchen Melodien, die der Tonikaquint als melodischem Höhepunkt zustreben, wie z.B. in Mozarts Veilchen, im 1. 2. und 6. Takt der Einleitung:
Das Stück ist in G-dur. Die Melodie führt ^{mit} einem Auftakt g sofort zur Quint d, die über einem Sextakkord steht: 1. Takt spielen!

In 2. Takt sind dieselben Verhältnisse, wieder d (Quint) auf 1, wieder über einem Sextakkord:.....2. Takt spielen!

Und noch einmal steigt die Melodie vom 5. zum 6. Takt zur Quint an, wieder ~~mit~~ ^{durch} einem Sextakkord klanglich unterstützt:.....5.6. Takt spielen!

Die Einleitung des Liedes im Zusammenhang:

Hörbeispiel: Mozart, Veilchen, S 42, 8 Takte

Recitativanfänge besitzen fast immer den Sextakkord, um das tonale Schwergewicht des Grundtones aufzulockern. Hören Sie ein Recitativ aus Jos. Haydns "Schöpfung".

Hörbeispiel: Schöpfung, Rec. Nr. 11 Beginn, Auszug S 41

Sextakkorde treten auch gerne in Klangketten auf, was ebenfalls einem Abwenden von der stabilen Tonalität gleichkommt. Beethovens Klaviersonate op. 2, Nr. 3 zeigt uns das am Beginn des 4. Satzes sehr schön:

Hörbeispiel: Beethoven, S 60, 4 Takte

Unser Notenbeispiel 14f, Sie finden es im Programmteil der Zeitschrift Radio Österr zeigt uns die 2. Umkehrung des Dreiklangs, den Q u a r t s e x t a k k o r d. Er wird beziffert mit 4 und 6, den Zeichen für Quart und Sext, die über dem nunmehr tiefsten Ton liegen. In unserem Beispiel werden Grundton c und Terz e um eine Oktave nach oben versetzt und über die Quint gelagert.

Umkehrungsquartsextakkorde stören die Funktionsbedeutung als Dreiklang erheblich, man ist leicht versucht, den Quint als tiefsten Ton Grundtonbedeutung zuzumessen. In der Musik früherer Zeit seltener, werden Quartsextakkordketten in neuerer Musik bevorzugt, wie ^{dies} z.B. in Puccinis Oper Gianni Schicchi folgende Stelle beweist:

Hörbeispiel: Puccini, Auszug S

Gust. Mahler schließt sein Lied von der Erde im 3. Satz mit einem Quartsextakkord:

Hörbeispiel: Mahler, Part. S

Einen Schluß mit Quartsextakkordklang finden wir auch in Strawinskys Choral seiner Geschichte vom Soldaten:

Hörbeispiel: Strawinsky, Part. S 60, letzte 4 Takte.

Kehren wir zurück zum Dreiklang in seiner Grundgestalt:

Wir unterscheiden konsonierende und dissonierende Dreiklänge. Letztere enthalten ein dissonierendes Intervall:

In verm. Dreiklang unseres Notenbeispieles 14c ist das diss. Interv. die v5 e-ges; in überm. Dreiklang hingegen die u5 c - gis.

Dur- und Molldreiklänge - die Beispiele 14a und 14b sind immer konsonierend.

H2

H3

H4

H5

H6

H7

Wir ersehen daraus, daß mit dem Tonikadrecklang von C-dur c-e-g der Dreiklang der VI. 2 Töne gemeinsam hat, nämlich c und e, ebenso der Dreiklg. d. III das e und g. Mit dem S-Dreiklang f-a-c ist der Dreiklang der II. und der VI. wieder durch je zwei ~~ähn~~ gleiche Töne verwandt. Der Dreiklang der III. ist ebenfalls durch 2 gleiche Töne g und h mit seinem Hauptklang, dem D-Dreiklang g-hd verwandt.

Besonders wichtig ist die Verwandtschaft der Durdreiklänge mit dem um eine kleine Terz tiefer liegenden Molldreiklang und umgekehrt. Diese Klänge können als Vertretung jederzeit den entsprechenden Hauptklang ersetzen.

So wird der Tonikadrecklang in C-dur c-e-g oft vom Dreiklang der VI. a-c-e vertreten. Wir bezeichnen ihn auch als Tonikaparallellklang.

Analog dazu wird die S, f-a-c vom Dreiklang der II., der Sp vertreten und gegebenenfalls auch die D, g-h-d vom Dreiklang der III., der Dp.

Auf diesem Terzverwandtschaftsverhältnis, bzw. dem Einsatz eines Vertretungsklanges für einen Hauptklang beruht der sogenannte T r u g s c h l u ß.

Innerhalb der Kadenz wird die Auflösung ~~des~~ der D beim Trugschluß in einen anderen Akkord als in die T vollzogen. Dies ist meist die Tp:

Aber auch die anderen Hauptdreiklänge können durch ~~terzverwandte~~ Parallellklänge vertreten werden,

wie uns ~~das~~ im Notenbeispiel 18 ~~ebenfalls~~ ersichtliche Doppelkadenz beweist.

Als Doppelkadenz bezeichnen wir die Verbindung zweier Kadenzen, von denen die erste mit einem Trugschluß, die zweite mit einem normalen Ganzschluß auf der T endigt:

18

Der 2. Schluß bringt eine kräftigere Schlußwirkung dadurch hervor, daß vor Eintritt des D-Dreiklanges ein $\frac{6}{4}$ -Akkord ~~der~~ I. steht und auf den ^{Haupt-}D-Dreiklang unmittelbar die T. folgt.

Den Schluß der heutigen Ausführungen möge Joh. Seb. Bachs Prel. Nr. 20 aus dem 1. Bd. des WTK bilden. Dieses Werk ist eine auf eine ganz breite Basis gestellte Kadenz in a-moll mit folgendem Klanggerüst:

Wir hören das Präludium im ^{D (in Moll)} Original:

H9

F 76 Schollum 38/14

IV Zwischentext

Hier nun unterbrechen wir Prof. Kubizek mit einer kleinen Bemerkung, Seine bisherigen Darlegungen waren ~~women~~ der Bereitstellung des Tonmaterials gewidmet, den Elementen, mit denen der Komponist zu arbeiten hat. Nun aber wendet sich unsere Aufmerksamkeit ~~den Klängen~~ den Klängen und ihren Verwandtschaftsbeziehungen zu. Mit anderen Worten: wir werden erfahren, soweit das für einen Musikfreund nötig ist, in welcher Weise Klänge aufeinander bezogen sein müssen, wenn eine klanglich sinnvolle Ordnung von Seite des ^Alanges, der - wenn Sie zunächst wollen - Harmonie her, das Grundgerüst einer Komposition darstellen soll. Das müßte nicht sein: es könnten z.B. auch Rhythmen das Grundgerüst darstellen, ^{auf} ~~im~~ das Klänge mit mehr oder weniger Beziehung zueinander ~~wurden~~ daraufgeworfen werden. Aber in unserem Lebensraum ~~spielen~~ spielen die Harmonien, die sinnvollen und ausdrucksstarken Akkordverbindungen eine ganz gewichtige Rolle und so ist es richtig, Ihnen die Möglichkeiten sinnvoller Klangverbindungen vorzuführen. Daß die Gestaltung der Klangverbindungen durchaus zeitbedingt und daher im Verlauf der ^Musikgeschichte s e h r verschieden geschehen ist, werden Sie sich sicher schon gedacht haben. Als Ausgangspunkt nun für seine Darlegungen wählt mein Kollege die Dur- und Molltonleiter-Welt, diejenige also, die zu beherrschen auch der draufgängerischste junge Komponist noch immer lernen muß, wenn er den Weg zum Heute sinnvoll in Ausweitung der Vergangenheit beschreiten will. Außerdem: Dur und Moll sind, vor allem das Dur, das Klanggerüst des ~~unserer~~ ~~Volksliedes~~ Volksliedes unserer Heimat und der ganzen uns ja besonders vertrauten Musik der ^Meister der Wiener Klassik. Die Ordnungen dieser Klangwelt lassen Sie uns also zunächst näher betrachten.

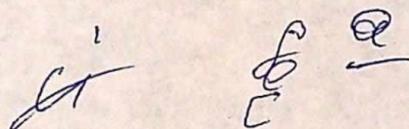
Dreiklang ist der Umstand, ob in ~~dem~~^{der} betreffenden Dreiklangsbildung ein dissonantes Intervall enthalten ist oder nicht.

Sehen Sie bitte ~~Beispiel~~ Notenbeispiel 14c an. Das ~~bezeichnet~~ Die ~~zu~~ Quint c-f ist zu c-fes ~~bezeichnet~~: Warum sprechen wir von einem ~~verm.~~ 3 Klang. ~~Am~~ Im ~~ersten~~ Beispiel 14d finden Sie c-f zu c-fis ~~gedeutet~~, also ~~ist~~ ^{aber} nach ~~theoretischen~~ korrekten Berechnung übermäßig gemischt und so sprechen wir ~~hier~~ ^{hier} von einem überm. 3 Klang. Dur- und Moll 3 Klänge, also die Beispiele 14a und b, enthalten keine Dissonanzen und werden daher als konsonierende Dreiklänge bezeichnet.

Und nun hören wir Sie fragen: wie gibt es das, dass wir auch andere Klänge als die, die uns soeben als konsonierende Dreiklänge vorgestellt worden sind, durchaus als nicht mehr auflösungsbedürftig empfinden?

Dazu bedenken Sie, bitte, dass wir heute vom Dur-Moll-System als Grundlage unsere Betrachtungen machen. Nach und nach ist ja dieses System erweitert und schließlich in unserem

Jahrhundert erschaffen worden: Prof. K.
hat Pläne ja a. a. von der Dröfken-
reihe aus, deren klassischen Kernbereich
erfaßt. Wir haben bei einem Stück aus
neuerer Zeit oft ras gefühl, es würde
sich an diesen oder jener Stelle durchaus
um einen sich ausbreitenden, beherrschenden
Umsatz handeln, der in der Wirkung einer
Konsortium gleichgestellt werden kann.
Ja improvisiere einen solchen Schluss
aus einer Fabel der Schlagermusik:



Die für diese Fülle hat sich nach und nach
berechtigt im Begriff „Auffassung-
konsortium“ eingekörpert.

Ob mir bei ~~neuerer~~, ~~ist~~ nicht
mehr von Artpektolener Musik überhaupt
nach die alten Begriffe von „Dis-
zu Recht verwenden, soll ~~hier~~ ^{jetzt} nicht ent-
schieden werden; heute sprechen wir ja
simplisch über die Drei-Mull-Welt.