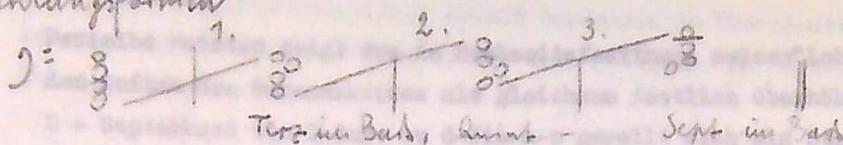


Wir haben uns bisher hauptsächlich mit den Dreiklängen beschäftigt, wie sie gerade in der sogenannten tonalen Musik eine entscheidende Rolle spielen. Aber sehr bald in der Geschichte der europäischen Musik haben sich reichere Klänge eingeschlichen. In der letzten Sendung haben wir von Tönen gehört, die den Dreiklang sozusagen umspielten oder verschleierten: es waren dies die Durchgangsnöten, die Wechselnoten, und diese Kombinationen offenbarten sehr eindeutig, daß von einer restlosen Zufriedenheit mit Dreiklängen allein, egal, ob es Dur- oder Moll dreiklänge waren oder gar die so stark dissonanten verminderten oder übermäßigen Dreiklänge, nicht gesprochen werden kann. So ist also sehr bald eine Erweiterung zunächst auf Vierklänge eingetreten. In der tonalen Musik allerdings sind Dur- und Moll dreiklang unumstritten die einzigen als Konsonant anerkannten Klänge geblieben und das sagt uns auch schon, daß wir die Vierklänge und was nun sonst noch in unseren Betrachtungen aufscheinen wird, werden als Dissonante Klänge ansehen müssen, über deren Auflösung in die konsonanten Dreiklänge man sich immer wieder den Kopf zerbrochen hat. Heute allerdings, in der zeitgenössischen Musik liegen die Dinge ganz anders: da gilt ja die Wertung als Konsonanz oder Dissonanz im früheren Sinn nicht mehr. Aber da sich, was heute geschieht, immerhin logisch aus Früherem entwickelt hat, so dient auch dem Besseren Verständnis des Heute die Betrachtung des Gestern, das ja im Klang der Musik der älteren Meister immer wieder und vorherrschend an unser Ohr dringt. Lassen Sie uns also weiter in das Gebiet der musikalischen und - in unserem Fall - gewichtigen musiktheoretischen Grundlagen vordringen. Wieder übernimmt Prof. Kubizek das Wort.

*Stichwort
Beliebtheit werden: Ihre Melangenheit wird ersetzt durch
Austausch aus einer Tonart:
Modulation*

Umkehrungsformen

26



H5

Besonders spannungsreich ist der D-Septakkord in der 3. Umkehrungsform mit der Septime im Baß, wie er z. B. in Bachs Choralatz "Aus tiefster Not" Verwendung findet, wo er sogar als Eröffnungsakkord auftritt - gleichsam die niederdrückende Last der "tiefen Not" tonpsychologisch zu symbolisierend:

Beethoven verwendet zu Beginn seiner Klaviersonate op.2, Nr. 1 die 1. Umkehrungsform des D-Septakkordes von F-moll.

Auf den Tonikadreibklang f-as-c folgt die 1. Umkehrung des D-Septakk., also mit der Terz im Baß:

Das Beispiel im Original:

H3

Beethoven, Klaviersonate op.2, Nr. 1, 4 Takte

Tritt zum Dominantdreiklang außer der Sept noch die None, so erhalten wir den

N o n e n a k k o r d.

27

a) Sehen Sie unser Notenbeispiel Nr. 27:

b) ohne 5

c) verkürzt = ohne Grundton

Zu g-h-d tritt f und a. Es entsteht also ein Fünfklang - dargestellt in 27a. In der vierstimmigen Darstellung, wie sie z.B. im vierstimm. Chorsatz gebraucht wird, läßt man im allgemeinen die Quint aus, also Darstellung 27b. Aber auch der Grundton kann mitunter wegfallen, wie in 27c. Wir sprechen dann von einem verkürzten Nonenakkord. Die dissonante Spannung Leitton-Sept bleibt hier als wesentlich erhalten.

Der Nonenakkord wurde in der 2. Hälfte des 19. Jhdts. in der symphonischen und in der Opernmusik zu einer Quelle reicher Ausdrucksmittel. So verwendet Richard Wagner in "Fliedermonolog" seiner "Meistersinger" den Nonenakkord auf der Dom. von G-dur d-fis-a-c-e als illustrativen Stimmungsklang:

H4

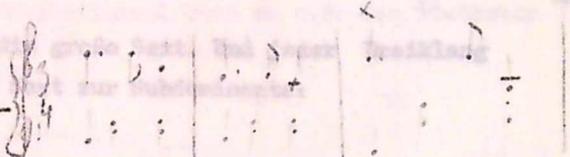
Rich. Wagner: Meistersinger, Fliedermonolog, 2. Akt, S 212

Derselbe Meister zeigt uns im Hochzeitsfestthema seines "Lohengrin" den Aufbau des Nonenakkordes als gleichsam festlich überhöhten D - Septakkord von G-dur: zu d-fis-a-c gesellt sich als Steigerung noch ein übergelagertes e.

Hören Sie diese Stelle:

R. Wagner: Lohengrin, 3. Akt, Einleitung, S 188

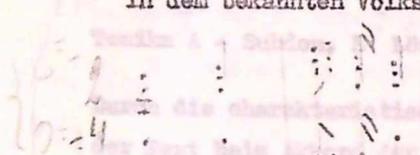
In dieser Form des übersteigerten D-Septakkordes wird der Nonenakkord vielfach als Begleitakkord im alpe-rischen Volkslied verwendet.



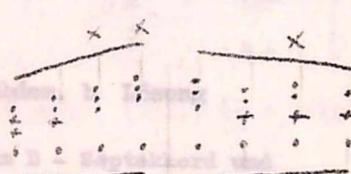
So heißt es z.B.:

z' Lauterbach hab i mein Strumpf verlor'n ...

In dem bekannten Volkslied



wird im Volkssatz der Terzenaufbau sogar zum Sechsklang - einem Undezimenakkord - überhöht. zu a-cis-e tritt noch g-h-d, wenn es heißt:



Sei-dn-fa-dn auf der Spin-dl

Mit besonderer Vorliebe wurde der Nonenakkord im Männerchorsatz des sogen. "Liedertafelstils" gebraucht und erhielt damit einen gewissen süßlichen Beigeschmack. Von den großen Meistern aber wird er zu erschütternden Wirkungen geführt, wie z. B. von Anton Bruckner in seinem "Te Deum":

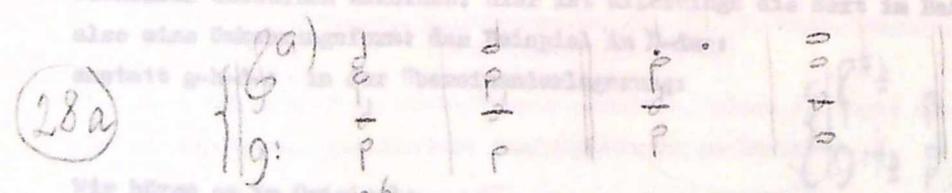
A. Bruckner: Te Deum, Y, S 55/56
(Erklärung einblenden)

Was für die Dominante die kleine Sept, das ist für die Subdominante die große Sext.. Setzen wir zum Dreiklang der S in C-dur f-a-c die Sext d, so erhalten wir den

Akkord der zugefügten Sext,

die Harmonielehre nennt ihn den "accord de la sixte ajoutée".

Sehen Sie Notenbeispiel Nr. 28!



In 28a finden wir ihn an Stelle der S-Dreiklanges. Wahrscheinlich entstand auch dieser Akkord vorerst aus dem Durchgang.

Der Akkord der zugefügten Sext spielt besonders im Choralatz, bzw, in der barocken Kadenz eine wichtige Rolle. Zwei Beispiele in Bach-Chorälen mögen uns das aufzeigen:

Charakteristische Dissonanz ist hier die große Sext. Und jeder Dreiklang wird durch das Hinzutreten der großen Sext zur Subdominante:

Tonika A - Subdom. E Lösung oder Tonika es - Subdom. b Lösung

Durch die charakteristischen Dissonanzen der Sept beim D - Septakkord und der Sext beim Akkord der zugefügten Sext erscheint die Stellung dieser Akkorde in der Kadenz noch stärker zum Ausdruck gebracht, wie uns dies unser Notenbeispiel 28b zeigt:

Verzögert man den Eintritt der Dominante noch durch einen Vorhalts- $\frac{6}{4}$ -Akkord, so erhält man die stärkste Form der Kadenz. 28c

Beethovens Klaviersonate op. 31, Nr. 3 beginnt mit diesen Akkord in der Tonalität von Es-Dur:

Das Beispiel im Original:

~~Mozart Ave verum~~ Beethoven: Klaviersonate op. 31, Nr. 3, 1. Satz

Mozarts "Ave verum" bedient sich im zweiten Takt des Chorsatzes ebenfalls desselben Akkordes. Hier ist allerdings die Sext im Baß, also eine Umkehrungsform: das Beispiel in D-dur: anstatt g-h-d-e in der Übereinanderlagerung:

Wir hören es im Original:

W.A. Mozart: Ave verum, 2 Takte

#7

#8

Der Septakkord auf der VII. in Moll (Nr. 29) h-d-f-as wird als vermindertes Septakkord bezeichnet.

Dieser Akkord spielt auf Grund seiner Zusammensetzung aus drei übereinander gelagerten kleinen Terzen, bzw. durch seine enharmonische Umdeutungsfähigkeit - er wird deshalb sogar als Chamäleon unter den Akkorden bezeichnet - in der Modulation eine große Rolle. Unter Modulation verstehen wir den Übergang in andere Tonarten im Verlaufe eines Musikstückes. Wenn es z.B. bei Beethoven heißt (e-moll-Sonate, op. 90):

so haben wir es hier mit einer Modulation zu tun. Dv. Es

Die Darstellung im Beispiel 29a h-d-f-as zeigt den v. Septakk. (VII.) in c-moll :

29a

- So ist 29b h-d-f-gis (gis-h-d-f) v. Septakk. (VII.) in a-moll
- 29c h-d-eis-gis (eis-gis-h-d-) v. Septakk. in fis-moll
- 29d ces-d-f-as (d-f-as-ces) v. Septakk. in es-moll
- bzw. 29e h-eisis-cis-gis, dieselbe Folge wie 29d als v. Septakk. von dis-moll

Der verm. Septakkord ist ein stark gespannter Akkord (zweifacher Tritonus und verm. Sept) und wurde schon früh in der dramatischen Musik als Ausdruck des Schreckens, der Überraschung, des Schmerzes, des Todes usw. verwendet. So singt die "Königin der Nacht" in Mozarts "Zauberflöte" als Ausdruck höchsten Schmerzes "Ach helft" über den verm. Septakk: h-d-f-as :

Mozart: Zauberflöte, 1. Arie der Königin der Nacht, S 29

Beethovens Sonate op. 13 für Klavier, die sogen. Patetique, verdankt ihren ausdrucksstarken Beginn vornehmlich der meisterhaften Verwendung von v. Septakk. :

Beethoven: Klaviersonate, op. 13, 1. Satz, Beginn, 4 Takte (Erklärung einblenden)

C.M. von Weber läßt in seinem "Freischütz" die bösen Ahnungen des Max durch ganze Reihen von verm. Septakkorden ausdrücken. So im Terzett:

Weber: Freischütz, Nr. 2, Terzett, S 17

Oder in der Arie des Max, wo jedesmal, wenn von Qual, Angst, Verzweiflung usw. die Rede ist, dieser Seelenzustand durch einen verm. Septakkord ausgedrückt wird:

Weber: Freischütz, Nr. 3 Arie des Max, S 29, 10 Takte bis "Haupt"
 S 31, Rezitativ
 S 34, lebt kein Gott
 und besonders erschütternd

#9
 #10
 #11
 #12 a
 b
 c

KEINE ANGST VOR MUSIK

Aufn. am 30.5.69, Einleitung

Schon in der alten Musik gibt es Vorschriften, die geradezu die Eintrübung eines Dreiklages durch Hinzufügung von dreiklagesfremden Noten verlangen: diese akkordfremden Töne ~~dürfen~~ ^{müssen} allerdings nur ganz kurz angeschlagen werden und dürfen beileibe nicht liegenbleiben. Aber immerhin: eine wenn auch ganz kurze Verfremdung erfolgt, wenn etwa statt
(Klavierbeispiele dazu: Linde S. 15. o.)

so gespielt wird. Wir möchten damit sagen: Klang- und Melodieverzerrungen dieser Art, wie sie um 1700 selbstverständlich waren, vor allem in der Klaviermusik, deuten möglicherweise auch etwas wie eine Unzufriedenheit mit der reinen Wonne ungetrübter Dur- und Molldreiklänge an. Aber es ^{ist} merkwürdig, wie sich die Kunstmusik überhaupt erst gegen das 18. Jahrhundert hin immer mehr auf vor allem ~~Wagner~~ Dur einschränkt: hören Sie, bitte, eine Harmonienfolge aus einer Oper des großen Monteverdi, der um 1600 in der Mitte seines Lebens stand - und Sie werden erstaunt sein über diese Freizügigkeit in der Aneinanderfügung der Klänge:

(Klav.: Arie antiche 3 S. 24 3./4. Zeile)

So, wie sich nun eben immer mehr das Klanggefühl für Akkordverbindungen gefestigt hat, das Prof. Kubizek in seinen Klarlegungen als die "funktionelle "armonik" bezeichnet - grob gesagt: die Basierung auf der Kadenz - , so also begannen die Komponisten, die Kadenzfesseln durch die verschiedensten Ausweichungen zu umgehen. Welche große Rolle dabei die Ausweitung der Harmonik in der Romantik durch Schubert, Liszt, Wagner usw. gespielt hat, durfte ich ^{ja} an dieser Stelle in der Sendereihe "Die Wiener Schule" ~~ja~~ ausführlicher ^{erläutern} aufzeigen. Aber auch in dieser ^{unserer} Sendereihe wird dieser Weg der "Emanzipation der Dissonanz" ja immer wieder aufgezeigt; wird das Ringen der Komponisten um Befreiung von der so stark von der Volksmusik aufgezogenen Kadenz dargestellt - nur ^{erfolgen die} daß ~~die~~ Erläuterungen auf streng musikwissenschaftlicher Basis ^{herretischen} erfolgen, wie das ja dem Zweck dieser Sendereihe entspricht. Heute also wird das Kapitel der "Klangschöpfungen" vor Ihnen ausgebreitet werden und es ist vor allem für das Verstehen neuerer Musik und damit als Wegweisung in die Musik des 20. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung. Ich bitte also Prof. Kubizek, ~~mmm~~ dieses hochinteressante Kapitel zu beginnen.

IX! KLANGSCHÄRFUNG

Die Intensität eines Klages kann gesteigert werden, bzw. seine Bewegungskraft verstärkt, durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung eines oder mehrerer Töne. Wir bezeichnen diese Art der Klangschärfung als

A l t e r a t i o n .

Dieser Begriff hat natürlich nur in der funktionell-gebundenen Musik Bedeutung; im funktionslosen Satz wüßte ja niemand, welcher Ton als "alteriert" anzusehen wäre. Der funktionelle Sinn aller alterierten Klänge bleibt derselbe, wie der der entsprechenden nicht alterierten Stammklänge, von denen sie abgeleitet sind.

Wenn es z.B. in Beethovens Klaviersonate op. 78 heißt:

H2

so ist der Klang: abgeleitet von:

und hat funktionell dieselbe Bedeutung wie sein nicht alterierter Stammklang, könnte also heißen anstatt funktionell würde sich dadurch nichts ändern, d. h. der Akkord behält S-Funktion in jedem Falle.

Beispiel Mozarts "Donnerstag" (K. 488)

Der alterierte Klang wird gegenüber dem nichtalterierten im allgemeinen schärferen Klangcharakter aufweisen, d.h. er muß eine Dissonanz, bzw. eine schärfere Dissonanz sein, als der entsprechende Bezugsklang.

So entsteht durch chrom. Erhöhung der Dreiklangskuinte - in C-dur - der übermäßige Dreiklang c-e-gis. Richard Wagner verwendet diesen Klang auf der Dominante von E-dur, also h-dis-fisis in seinen

Siegfried-Idyll durch ständige Wiederholung sehr einprägsam:

Wir hören den Schluß von Rich. Wagners "Siegfried-Idyll":

Hörbeispiel: Wagner Siegfried-Idyll, S 40 bis Schluß

Eine Seitenform der Mollsubdominante bildet der sogenannte

N e a p o l i t a n i s c h e S e x t a k k o r d .

Vgl. Sie das Notenbeispiel Nr. 30 - zu finden in Radio Österreich -

H5

30.

Es handelt sich dabei um den Sertakkord, der auf die IV. Stufe in Moll aufgebaut wird und die tiefalterierte Sexte (b anstatt h) - neapolitanische Sext aufweist.

Der Name dieses Akkordes bezieht sich auf eine Stilleigentümlichkeit der Neapolitanischen Schule (etwa von 1680 - 1750) deren Opernkomponisten, z.B. Al. Scarlatti, Gio. Batt. Pergolesi, Al. Stradella u.a. für den Ausdruck des Schmerzlichen die typische Form dieses Klanges verwendeten. Seine Blütezeit allerdings kommt erst später im Hochbarock, in der Klassik und der Romantik. So baut Joh. Seb. Bach auf der Wendung, wie wir sie in 30b kennenlernten in H-moll:

die Kyrie-Fuge seiner H-moll-Messe auf

Hören wir den Beginn dieser Fuge im Original:

Hörbeispiel: Bach, H-Moll-Messe, Kyrie S 21 = Ziff. 1

H2

Die ergreifende Wendung in Beethovens

Mondscheinsonate:

kann nur durch diesen Akkord verstanden werden.

Hörbeispiel: Beethoven Mondscheinsonate, 5 Takte v. Beginn

H3

Die Romantik verwendet den neapolitanischen Sextakkord, auch der bisher nur in Moll vorkam, auch in Dur, wie z.B.

Anton Bruckner im Bläserchoral seiner 5. Symphonie, wo es heißt:

Diese Wendung wiederholt sich etliche Male, mit geänderter Instrumentierung und auf anderen Tonstufen.

H4

Hörbeispiel: Bruckner, 5. Symphonie, S 130 von H bis Takt 189

Franz Schmidt läßt den neapolitanischen Sextakkord in seinem "Buch mit den sieben Siegeln" scheinbar auf

einen $\frac{6}{4}$ - Akkord eintreten, auf

die Worte "er wird bei ihnen wohnen"

heißt es:

allein die Terz folgt im Baß sogleich

nach und macht das Wesen des Akkordes dadurch völlig klar.

Besonders anschaulich ist auch der nach Dur geführte N6-Akkord bei der Schlußkadenz auf die Worte "und sie werden sein Volk sein" :

H7

76

Hören wir also diese beiden Stellen im Zusammenhang:

Hörbeispiel: Schmidt, Buch mit sieben Siegeln, S 186

H5

Die Alterationsmöglichkeiten innerhalb der uns bisher bekannten Klänge sind sehr weitgespannt. Man könnte z.B. einen C-dur-Dreiklang auf die verschiedensten Arten alterieren - vgl. Sie Notenbeispiel Nr.31, bis schließlich Cis-dur daraus entstünde:

31

Handwritten musical notation for example 31, showing chromatic alterations of a C major triad. The notes are C, E, G, with accidentals changing from natural to sharp to double sharp for each note.

Die Klarschärfung entsteht durch Ersatztöne,

ein Ton - oder auch mehrere Töne - eines Klanges werden durch einen um einen Halbton entfernten Ton ersetzt. Die Funktion des Ersatztonklanges ist dieselbe, wie die des Akkordes, dener vertritt, bzw. von dem er abgeleitet ist. Die Stammform des Drei- oder auch Mehrklanges bleibt in diesem Akkord als Gerüst und gleichsam latent weiter erhalten.

Bereits in Schuberts H-moll-Symphonie treffen wir einen Doppelerstatttonklang an, wenn es heißt:

Handwritten musical notation and chord symbols for Schubert's H-moll Symphony. It shows a double replacement chord and its constituent parts.

Das Klangerüst läßt sich rückführen auf:

Hören wir das Beispiel im originalen Orchestersatz:

Hörbeispiel: Schubert, H-moll-Symphonie, S 63, 8 Takte

#6

Zu den Ersatztonklängen gehören auch die doppelgeschlechtlichen Klänge. Das Nacheinander der Dur-Moll-Mischung - wir lernten sie kennen an dem Schubertlied "Der greise Kopf", wo der Durkadenz in F unmittelbar die Mollkadenz auf denselben Ton folgte:

Handwritten musical notation for Schubert's "Der greise Kopf", showing the transition from a D major cadence to a D minor cadence.

- führte schließlich zum "Übereinander", die beidgeschlechtlichen Klänge erklingen nun gleichzeitig. Diese Klänge enthalten nun sowohl die Dur- als auch die Mollterz. Daraus entstehen Akkorde wie:

Handwritten musical notation showing two types of mixed chords: one with a major triad and a minor second, and another with a minor triad and a major second.

Solche Mischklänge finden wir gehäuft in Bela Bartoks Divertimento f. Streichorchester:

Hörbeispiel: Bartok, Divertimento S 8, 80 - 88

oder später im gleichen Werk:

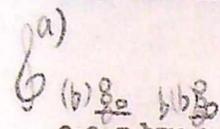
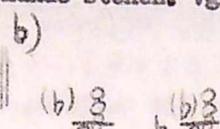
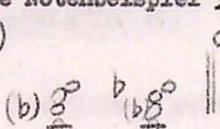
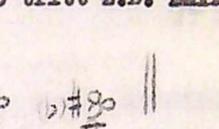
Hörbeispiel: Bartok, Divertimento, S 40, ab 513

#7
#7e

#10

Bei den Klängen mit "Reizdissonanzen"

treten zum Hauptklang klangverschärfende Zusatztöne, die zu einem Hauptton des Grunddreiklangs im Intervallverhältnis der großen oder kleinen Ober- oder auch Untersekunde stehen. Vgl. Sie Notenbeispiel 32. So tritt z.B. ~~zwei~~dreiklig:

32. a)  b)  c)  d) 

c-o-g, bzw. c-es-g zum Grundton c zum Grundton c zur Quinte g zur Quinte g
 dessen Obersek. d(des) die Untersek. h(b) die O-Sek. a(as) die U-Sek. f(fis)

Man spricht in diesem Zusammenhang von Reiz- oder Klirrklingen, deren Bedeutung vornehmlich in der Bereicherung der Harmonie liegt.

Ein sehr aufschlußreiches Beispiel für einen

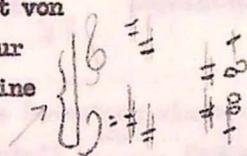
solchen Klirrklang finden wir im 3. Akt von

Richard Wagners "Meistersingern", wo zur

Quint des gis-moll-Dreiklanges die kleine

Obersekunde e als Reizdissonanz tritt:

wenn Beckmesser singt:



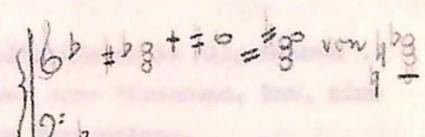
Hörbeispiel: Wagner, Meistersinger, 3. Akt, S 417

Im Scherzo von Bruckners 9. Symphonie tritt

am Beginn zum Dreiklang e-gis-b noch ein cis;

g ist zu gis, c zu cis alteriert.

Besonders deutlich wird der Aufbau dieses Klanges am Schluß dieses Hörbeispiels, wo es heißt:



auf den Grundton d (d-moll) wird der S-6-Akkord aufgebaut d-g-b = g zu gis alteriert, dazu als Reizdissonanz das e

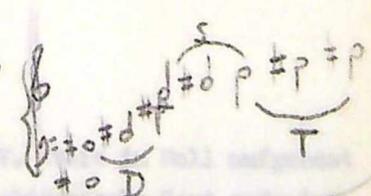
als 2. Reizdissonanz gesellt sich noch ein cis (zum Grundton d), das als Leitton zum Auflösungsakkord d-moll fungiert.

Das Beispiel im Orchesterklang:

Hörbeispiel: Bruckner, 9. Symphonie, S 85-90

Neben den bereits besprochenen doppelgeschlechtlichen Klängen können auch Klänge verschiedener Klangwurzeln zu Mischklängen zusammentreten.

Nochmals zitiere ich Anton Bruckner, der oft durch Terzenüberlagerungen Klangkombinationen von zwei, bisweilen sogar allen drei Hauptfunktionen hervorruft, wie etwa in der 7. Symphonie, wo sich im 1. Satz dieser sukzessive Terzenaufbau zu grandioser Wucht entfaltet: Die Stelle ist in E-dur, der Aufbau erfolgt auf dem Grundton der Dominante = fis:



Hörbeispiel: Bruckner, 7. Symphonie, S 10 - 14

im Original:

H8

H9

H10

Im späteren Stadium der Entwicklung treten die Teilklänge solcher Additionsakkorde in noch engere Beziehung. So bringt Rich. Strauß in seiner "Elektra" die Dreiklänge f-as-c und h-d-fis (Grundtöne stehen im Tritonusabstand) sowohl abwechselnd, als auch zugleich:

Die Stelle im Original:

H 11

Hörbeispiel: Rich. Strauß, Elektra, Klav. Auszug S 35

Bei Strauß mischen sich in die Technik solcher Additionsakkorde auch gewisse Intentionen impressionistischer Herkunft, wo die Klangfolgen nicht mehr in funktionelle Beziehung gebracht werden, bzw. das Auflösungsbestreben dissonanter Folgen unberücksichtigt bleibt, da sie nur als reiner Klangeindruck wirken wollen. Ein sehr reizvolles Beispiel ^{derartiger} ~~solcher~~ Klanglicher Kombination ist uns aus dem "Rosenkavalier" bekannt, wo es heißt:

H 12

Hörbeispiel: Rosenkavalier, 2. Aufzug, nach Ziff. 27

Dieses zuletzt gehörte Beispiel bewegt sich bereits hart am Rande wirklicher Bitonalität, von der wir erst dann sprechen können, wenn tatsächlich Klänge verschiedener tonartlicher Herkunft vorliegen, wie ^{bei Dur, Moll} ~~z.B. z.B.~~ an etlichen Stellen seiner "Rag-Caprices", wo ~~es~~ z.B. im ersten dieser Klavierstücke über einem Wechselklang, der H-Dur zugehört, eine reine C-dur Melodie sowohl einstimmig als auch anschließend mehrstimmig gelagert ist:

H 13

Hörbeispiel: Milhaud, Trois Rag-Caprices, I. S 3/4

IX Schalen

~~neue Lage~~ ^{in Mangel}
folche Beispiele lassen sich nun zu Schutzansetzen
finden. Aber nun haben wir, siehe Prof.
H., bezüglich dieser Beispiele bereits
auf unser Schiene hingewiesen, die ich
wohl eine wenig unvollständigen Ausdruck.

Abstrakte, aber ~~so~~ Chromatiken her-
denkliche Beispiele, sowie auch Reiz-
auf Mischbildung können aus zweierlei
Richtungen kommen: einerseits
aus unvollständiger Führung der
Hauptabstrakte, andererseits her-
selbstständig wie im Rosenkorn-
beispiel. Im letzteren Fall sind
es reine unvollständige Mischbildungen.

Expos

Elctre G-f Perispherant.

Abstraktische Idee: Tintenschwarz
Tupfen Rosenkorn
EA Abstrakte

Zwischen diesen 3 Ausdrucksmöglichkeiten
von Grauferten bis zu unvollständigen,
Auch

ja sogar bis abstrakten Abstrakten,

Liegt die ganze Klangpalette, wie sie sich
von der Ton-Moll-Tonalität der hiesigen
Kultur bis zu unserm Volkstum
elektrisch aus. Aber wenn ich in
Gedanken unsere Ohren auf die
Darstellungen zurück erweitere, möchte ich
auch