

"Keine Angst" XI , Aufn.am 20.6.69

"Funktionslöse Klänge" setzt Prof. Kubizek als Titel über seine heutigen Ausführungen. Er meint damit solche Klänge, die jenseits der Funktionen liegen, die die einzelnen Stufen der Tonleitern in der alten Musiktheorie auszuüben hatten. Erinnern Sie sich, bitte, z.B. an die Funktion der 5. Tonleiterstufe, der Dominante: unweigerlich hatte ein Dreiklang oder Septimenakkord, der auf ihr aufgebaut wurde, sich in die 1. Stufe, die Tonika, aufzulösen

B

und wenn das nicht geschah, sprach man von einem Trugschluß,

B V-VI

der geradezu etwas Ordnunggefährdendes war und dem daher schleunigste das Ordnungsgefüge einer richtigen und gewichtigen Kadenz nachgeschoben werden mußte:

B V-VI- IV-V-I

Aber sieha da, schon Robert Schumann wagte es, ein Stückchen seiner berühmten "Kinderszenen", dem er nach Fertigstellung der Komposition den Titel "Bittendes Kind" gab, auf einem Dominantseptakkord unaufgelöst schließen zu lassen und solcher Art eine besondere Stimmung auszubreiten:

B

Wie Schubert die Dur-Moll-Mischung einleitete und Liszt auf ihr kühnste harmonische Neuerungen aufbaute, die die Musik weitgehend umzugestalten vermochten, ist Ihnen ja erzählt worden. Dann - darüber sprachen wir letzthin - rutschten Töne, die man verlegenheitshalber als "Nebentöne" bezeichnete, in die Musik

B Akk.mit Sek. und Sext

Aber diese bösen Nebentöne machten sich immer selbständiger und man ließ es geschehen, wenn es illustrativ, sei es im-, sei es expressionistisch begründet werden konnte. Die Französer brachten im vorigen Jahrhundert den Begriff der Klang f a r b e als Begründung für Neues in die Musik und ein Stück, das wie ~~etwa~~ eines von Debussy den Titel "Nebel" bekam, durfte mit Mischklängen arbeiten, die aus dem Sujet gegeben waren :

B

Damit war von dieser Untermauerung her den Klängen ohne harmonische Funktionsrichtung Tür und Tor geöffnet: neue Klangwelten von ungeahnter Wirkung erschienen, sich unablässig überstürzend. Über solche Klänge soll Ihnen heute berichtet werden und wieder ergreift dazu Prof. Kubizek das Wort.

X. FUNKTIONSLOSE KLÄNGE

a) Symmetrische Klänge

Je komplizierter sich die Zusammensetzung der Mehrklänge im Verlaufe ihrer Entwicklung gestaltete, umso schwieriger wurde es, sie in die überkommenen Ordnungen einzureihen, bzw. sie bestimmten Funktionen zuzuordnen.

Solange es sich um Terzenakkorde handelte wie Dreiklang, Septakkord, bzw. um Klänge, die darauf zurückgeführt werden können, wie die zuletzt behandelten alterierten Klänge, z.B. der überm. Dreiklang ... oder die Ersatztonklänge mit doppelgeschlechtlichem Charakter...c-e-g-es... und schließlich die Klänge mit Reizdissonanzen..zu gis-h-dis tritt e.... solange können sie noch funktionell bestimmt auftreten und sind dann auch umkehrfähig. Hingegen sind Akkorde, für die ein Intervallaufbau charakteristisch ist, der nicht aus übereinandergelagerten Terzen besteht, nicht umkehrbar:

So ist z.B. für einen Quartenaakkord...c-f-b die konstruktive intervallische Zusammensetzung wesentlich, die aber durch eine Umkehrung f-b-c oder b-c-f verloren ginge. ~~ERKENNT~~ Aber auch der tonal-funktionelle Zusammenhang ist bei einer Folge derartiger Akkorde nicht mehr erkennbar. Allerdings geht es dem Komponisten, der sich in seinem Werk solcher symmetrischer Klänge, wie Quarten ...c-f-b.. Quinten - c-g-d oder gar Septenaakkorde c-b-as ...~~unterstützt~~ bedient, wohl auch gar nicht darum, damit funktionelle Beziehungen darzustellen.

Bei den funktionstragenden Klängen waren die einzelnen Töne nicht gleichwertig sondern in ganz bestimmter Weise gegeneinander ausgezeichnet. Beim Dreiklang c-e-g bleibt das C der Grundton, auch wenn der Klang in einer Umkehrungsform, als Sextakkord e-g-c aufscheint; das E bleibt trotz der Baßlage die Terz und das G ebenso die Quint.

Vergleichen Sie, bitte, unser Notenbeispiel Nr. 33, (Radio Österreich!)

das uns diese Verhältnisse aufzeigt:

33

			<ul style="list-style-type: none"> o Sopran Terz e o Alt Quint g o Tenor Grundton c o Grundton im Baß 	$\begin{matrix} 1c \\ 3 \\ 5 \\ 7 \\ 1c \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1c \text{ im Sopran} \\ 3 \\ 5 \\ 7 \\ 1c \end{matrix}$
				$\begin{matrix} 3e \\ 6 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3e \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$

Der Baß gibt bei der Dreiklangsumkehrung wohl seine Rolle als Stufengrundton auf und wird zur Terz oder im $\frac{6}{4}$ -Akkord zur Quint. Am Wesen der Tonalität wird dadurch aber nicht das geringste geändert. Man hört den Grundton C eines C-dur-Dreiklanges immer als solchen, wo immer er steht, ob er nun im Baß, im Tenor, im Alt oder im Sopran erklingt.

H 2

1938 Müller 287

Diesen funktionstragenden Akkorden stehen Klänge gegenüber, die nur gleichwertige Töne aufweisen; die einzelnen Töne eines Klanges sind hier einander nicht untergeordnet.

Die symmetrischen Klänge sind überdies aus gleichen Intervallen aufgebaut.

So ist bei den Quartenklingen eben die Quarte das konstituierende Intervall; Sehen sie Notenbeispiel Nr. 34 :

XXXXXXXXXXXX

34

Es lassen sich auf diese Weise Quartenklinge aus drei, vier oder auch fünf Tönen bilden.

Arnold Schönberg baut seine Kammersymphonie op. 9 auf dem Hornruf

d-g-c1-f1-b1-es2

auf, hören sie:

H 1 a

Hörbeispiel: Schönberg Kammersymphonie: Hornruf Auftakt zu Ziff. 1 und kommt im Verlauf des Werkes durch übereinanderlagerung dieser 5 Quarten zu einem Quarten-Sechsklang und erzeugt damit sowohl im Nacheinander als auch im Zusammenklang durch raffinierte Instrumentierung äußerst reizvolle Klangwirkungen.

H 1 b

Schönberg: Kammersymphonie, S 88, Ziff. 77 - 80

Eine andere Möglichkeit von Quarten- bzw. Quintenharmonik entsteht durch sogen. Quarten- und Quintenkopplung, wie wir sie schon in den Anfängen der Mehrstimmigkeit im Quarten- und Quintenorganum vorfinden, wenn es z.B. heißt:

H 5 a

also ein Parallelsingen einer gregorianischen Melodie in Oktaven, Quarten und Quinten im Sinne einer Klangverbreiterung (Klangband würde man heute sagen).

In Anton Heillers "Psalmekantate" finden wir solche Koppelklänge sehr deutlich.

Über einem Baß-Parallelorganum in Oktaven,

Quarten und Quinten :

liegen Quart- und Quintklänge, die zuerst

in Gegenbewegung eingeführt werden.....

um schließlich in Parallelführung

überzugehen.....

Hören Sie die Stelle in Zusammenhang:

Heiller: Psalmekantate, S 47, ab 15. u. 16. Takte

H 2

Quarten und Quinten sind hier klangauffüllende Intervalle, so wie früher Oktaven, Terzen und Sexten zur Bereicherung des Klanges verwendet wurden, wie z.B. in Mozarts "Figaros Hochzeit".

wo es heißt:

Hier werden vorerst Terzen

dann Sexten und Oktaven

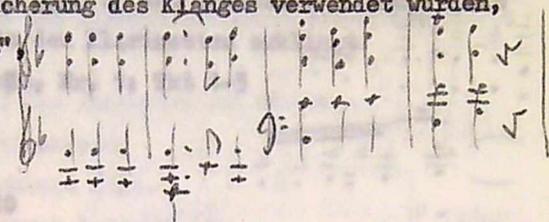
zur Klangbereicherung herangezogen.

Die neuere Musik bedient sich dazu eben auch der Quarten und Quinten.

Hierher gehören auch die sogen. M i x t u r k l ä n g e.

Der Name stammt von der Mixturstimme der Orgel.....

Bach: Orgelpräl. in E-dur, Beginn



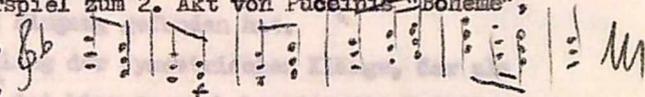
Zuerst benützt sie getreu die Intervalle der Orgelmixtur Tera und Quint, später treten alle möglichen anderen Intervallkombinationen hinzu.

Ein frühes und sehr auffallendes Beispiel von Quintmixturen (sie sind hier hörbar der Orgelmixtur nachempfunden und auf den Orchesterklang übertragen) finden wir im Vorspiel zum 2. Akt von Puccinis "Boheme", wenn die Melodie

die Klänge treten

in Form eines durchlaufenden Klangbandes:

Puccini: Boheme S 89



Die vielfältige Verwendbarkeit mixturartiger Gebilde zeigt uns Darius Milhaud in seiner Tanzsuite für Klavier "Saudades do Brazil":

Eine mixturartige Verschiebung eines vierstimm. gesetzten Dreiklanges G-d-h-g1 zeigt die Stelle:

Milhaud: Saudades do Brazil, Nr. IX, Takt 24

Eine Terz-Quint-Mixtur wird über eine längere Strecke geführt:

Nr. VI, Takte 1-8

Zwei gleichgebaute viertonige Mixturstimmen (Septakkordfolgen) werden in Gegenbewegung geführt: a1-c2-e2-g2 ; g-h-d1-f1

Nr. IV, Takt 41, 42

Eine Quartmixtur mündet im 2. Takt in eine Großterzmixtur:

Nr. VII, Takt 9 und 10

Und schließlich eine Doppelquartmixtur (Quart-Septmixtur) über eine längere Strecke in der Melodiestimme:

Nr. IX, Schlußakte

#6a
#6b

#3

#4

#5a

5b

5c

5d

#5e

Eine ausgedehnte freie Quintmixture findet sich in den Orchesterstücken, op. 16¹ von Arnold Schönberg, wo es zu Beginn in den Klarinetten erklingt:

H 6a

Schönberg: Fünf Orchesterstücke, Nr. 1; Takt 1-3

und später in Holzbläsern und Posaunen:

H 6b

Schönberg: Nr. 1 Ziff. 8 - 10

Bedenkenlos werden dabei die früher so streng gemiedenen Quinten- und Oktav-Parallelführungen verwendet, schließlich kommt es zu ganzen Drei-, Vier- und Fünfklangsketten, oft auch zu Sekundführungen, wie z. B. in Strawinskys Petruschka:

H 67

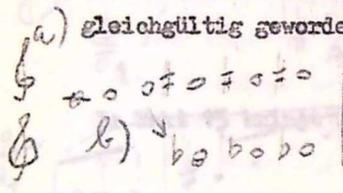
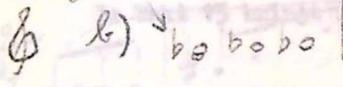
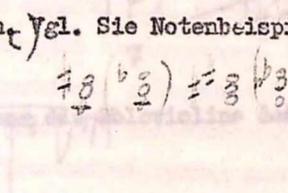
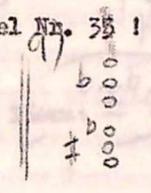
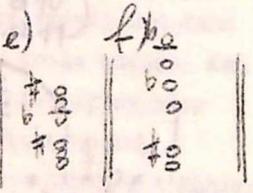
die dann in Terz-Quint- und Sexten übergehen:

Strawinsky: Petruschka Ziff. 13-16 (S 10)

b) Die Ganztonklänge

werden aus der Ganztonleiter gewonnen, die durch Claude Debussy in die Kunstmusik Eingang gefunden hat.

Der Ganztonklang ist der erste Klang der symmetrischen Klänge, der als funktionsloser Klang auftrat. Es ist hier ja auch bereits die Notation gleichgültig geworden. Vgl. Sie Notenbeispiel Nr. 35!

a)  b)  c)  d)  e) 

Ob die Töne der Ganztonleiter wie unter 35a ... oder 35b notiert werden, hängt nur von der leichteren Lesbarkeit im Zusammenhang ab.

Der Ganztonklang umfaßt als Zusammenklang von 3 Tönen zwei Grobsterzklänge, die im Ganztonabstand voneinander stehen: 35c

Aus allen sechs Tönen der Ganztonreihe

ließe sich der Ganztonklang bilden: 35d

der aus der Übereinanderlagerung der beiden Ganztonklänge von 35c entsteht.

Aus Terzen aufgebaut hieße derselbe Klang: 35e

Aber auch durch das Zusammentreten von 3 übereinanderliegenden Tritonusklängen kann dieser Ganztonklang gebildet werden: 35f

Sehr ergiebig ist diese Harmonik allerdings nicht, da immer wieder dieselben Klänge entstehen, wodurch sie sich schnell abnützt.

Debussy verwendet Ganztonklänge u.a. in seinem Prelude "Voiles":

H 8

Debussy: Preludes f. Klavier, Bd. I, Nr. 2 "Voiles", 1. Seite

Den Höhepunkt des Dissonanzreizes bildet die klangliche Erscheinung des
c) Zwölftonklanges.

Er vereint alle Töne des temperierten Systems.

Schönberg verwendet ihn zuerst als Quartensakkord:

und als Quintensakkord (DIX).

Natürlich kann dieser Klang auch aus anderen Intervallen
aufgebaut werden.

Von Bedeutung sind aber nur Ausschnitte aus derartigen Zwölftonklängen.

Vgl. Sie unser Notenbeispiel Nr. 36.

Alban Bergs Violinkonzert hat die Zwölftonreihe Beispiel 36a zur Grundlage:

36a

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

In 11. Takt gewinnt daraus die Begleitung folgende Klänge (wir haben sie
im Notenbeispiel Nr. 36b aufgezeichnet):

36b

In Takt 15 bringt dann die Solovioline das Thema:

Hören wir diesen Teil im Orchesterklang:

Alban Berg: Violinkonzert, S 4

Ein Scherzando-Motiv ist ebenfalls dieser Grundreihe entnommen, jetzt
allerdings auf den Ausgangston D transponiert:

um gleich darauf ⁱⁿ ein "wienerisches Motiv" zu leiten, das nun auf C aufbaut:

und diese Themen, die also alle ^{aus} derselben Grundreihe gewonnen sind, weiter
verarbeitet und gegeneinanderstellt:

Berg: Violinkonzert, S 19 Allegretto - S 26, ca. 137/138

H 9 b

H 13

Mit Hilfe des Magnetophon-Tonbandes durch Mischungen, Überschneidungen, Obertonzerlegungen usf. wird neues synthetisches Tonmaterial gewonnen, die

d) elektronischen Klänge.

Eine Unzahl von Ton- und Klanggemischen, bzw. Geräuscheffekten sind auf diese Weise möglich und weiten damit das Material in unbegrenzter Weise aus.

Hören wir einige solcher "Klänge" an, wie sie Gottfried Michael König in seinen "Klangfiguren" zusammenstellte:

H 10

König: Klangfiguren (Auswahl)

Der elektronischen Musik bedienen sich heute bereits weitgehend Theater, Film, Rundfunk und Fernsehen als Klang- und Geräuschkulisse, ja sogar schon die Tanz- und Unterhaltungsmusik.

In der seriösen Musik werden sie selten für sich allein gestaltet - die elektronischen Tongemische und Klangfarben nutzen sich in ihrer Wirkung schnell ab - sie werden daher meist in Beziehung zu "natürlichen Klängen" gesetzt.

So hat sich Ernst Krenek in seinem Pfingstatorium "Spiritus intelligentiae sanctus" dieser Art der "doppelten Klangerzeugung" bedient. Die elektronischen Klänge bestehen im wesentlichen aus einer Kombination von Sinustönen. Die beiden Solostimmen wurden in kurze Phrasen zerlegt, davon in exakten Tonhöhen Modelle von Sinustönen angefertigt, diese den Sängern vorgespielt und dann von ihnen über ein Mikrofon nachgesungen. Die gesungenen Teile wurden den Originalaufnahmen beigemischt, gelegentlich auch mit geschleunigter oder verlangsamter Fassung oder mit verschiedengestützten Überlagerungen.

Krenak versuchte die Sprachenverwirrung nach dem Turmbau zu Babel mit dieser "musikalischen" Gestaltung darzustellen, das Symbol menschlicher Anmaßung, sich das Prinzip der göttlichen Intelligenz anzueignen. Hören wir die Darstellung der eigentlichen "Sprachenverwirrung"

H 11

Krenak: Pfingstatorium, (letztes Drittel: Ecce unus est populus)

Damit ist auch z.T. bereits die weitere Entwicklung vorgezeichnet. Die klanglichen Ergebnisse elektronischer Ton- bzw. Geräuscherzeugung werden mit traditionellem Instrumentarium, bzw. mit Sängern hergestellt, die kurzen abgerissenen Tonfetzen, das Knacken und Knarren, die breiten, gleitenden Klangbänder, das Raunen, Schwirren, Rauschen und Schreien, wir finden es in der Musik von heute, z.B. in

33

H 12

Krzysztof Penderecki "Lucas-Passion"
(Hörprobe aus dem 1. Teil)

Sehr reizvolle Klangkombinationen erzielt René Clemencic in seiner experimentellen Musik MARAVAGLIA III / IPER KISTATICUM durch die Verwendung alter Instrumente, Schlagzeug und der menschlichen Stimme in ihren Variationsmöglichkeiten. Klänge und Klangkomplexe werden als akustische Zeichen für innere Erlebnisse eingesetzt. Die Blockflöten bringen Flageolettakkorde, Klänge durch gleichseitiges Singen und Spielern oszillierende Töne, die Gamben Clusters, Glissandi, Pizzicat-Arpeggi, sie betätigen sich auch "sprechend" mit dauernden Abwandlungen bezügl. der Tonhöhe, Silbendauer, Artikulation, durch Zerreißen der Wörter, Flüstern, Schreien, Verzerrern, bis ins Groteske: Clemencic: Hörprobe

H 13

X

Salvatisierung:

nein Klänge sollten auf Sie sein — und
~~Sicht hat schon~~ liegen in einem
Aufzuge bald 100 Jahre zu sein.

Sache der Wirtsegen 1913

von 1910 erste ~~aktuelle~~ Studie ~~mit~~
~~Kreiter~~ und kleinen Schulle, also ...

Warum sind die Meile noch immer
nicht gemacht? Was werden wir ohne
nicht für die wir es haben? Verweilt
~~ist~~ der Musikunterricht in der Schule
etwa in sehr in traditionellen
und Unklarheit ~~ist~~ völlig un-
möglich mit dem ~~unvergleichlichen~~ Heute,
spät, ob Schüler, von der EM?
Was sind Frage Kreiter die ~~gestanden~~
der ~~den~~ ~~beantwortet~~ ~~werden~~ ~~haben~~
Musikunterricht ~~immer~~ ~~nein~~. Aber für
betreffend Jugend. Wie helfen wir
den ~~Erwachsenen~~, die ~~Brosche~~ zu
finden? Kunstwerk ...