

"Keine Angst.." XI, Einleitung

Wir haben in unserer letzten Sendung von den sogenannten funktionslosen Klängen gesprochen und wenden uns heute einigen Besonderheiten der Klangbehandlung zu. Im großen und ganzen sprachen wir - das wird Ihnen sicher schon aufgefallen sein - in unseren letzten Sendungen eigentlich immer wieder von A u s n a h m e n und versuchten, sie zu begründen. Aber ist es nicht sehr problematisch, wenn ein System lebendig nur bestehen kann, wenn es zu eben diesem Lebendigsein ununterbrochen und in steigendem Maß der Ausnahmen bedarf solange, bis die Ausnahmen das System geradezu ad absurdum führen? Nun, auch das Lebendigste entsteht, wuchert, gibt sich aus der Substanz heraus Regeln, sprengt diese und damit am Ende sich selber - das ist eine uralte Erfahrung: warum soll sie ausgerechnet auf das Gebiet der Harmonielehre nicht zutreffen? Wir sagten ja schon zu Beginn, daß wir von dem Regelgebäude ausgehen würden, wie es sich ca 100-150 Jahre als sogenannte Harmonielehre gehalten hat. Aber wir zeigten doch auch auf, was v o r dieser Harmonielehrezeit stand, deren Klangwelt sich zufällig so intensiv mit der des österreichischen Volksliedes und der Wiener Klassik deckt - so intensiv deckt, daß es die Musik seit der Wiener Klassik vielleicht nirgends so schwer gehabt hat, zur Kenntnis genommen zu werden als auf dem österreichischen und südbayrischen Boden. So sind auch wesentliche klangliche Erweiterungen aus dem Ausland gekommen, etwa ausgehend von dem für seine Zeit so unglaublich kühnen Russen Mussorgsky über den Franzosen Debussy zu den heutigen Klangwelten von Messiaen, Boulez und ihren Anhängern. Andererseits ging der Weg von Schubert über Liszt, Wagner zu Schönberg, Webern und deren Nachfolge. Die Musiktheorie hinkt hinter der Praxis als die Bewahrende, ~~feststellende~~ Feststellende naturgemäß immer nach. So wurde jede neue Klangerweiterung im Bezug auf das Harmonielehregebäude eben als Ausnahme registriert und katalogisiert. Der Kompositionsschüler von heute fragt sich, wozu er eigentlich noch eine Lehre lernen soll, die in unserem Jahrhundert endgültig außer Kraft gesetzt wurde, freilich, ohne daß, Schönbergs Lehre von den 12 nur aufeinanderbezogenen Tönen ausgenommen, eine wirklich gravierende neue Theorielehre die alte Lehre abzulösen vermochte. Aber noch sind uns auch die alten Werke lieb und vertraut und so muß auch ihre Theorie noch gelehrt werden. So einfach, wie Boulez es meinte, als er sagte, man müsse die Opernhäuser vernichten, um zu neuen Opernformen zu kommen, geht die Sache denn doch nicht zu lösen. Daher gilt auch für den Musikfreund, sowohl das Harmonielehregebäude zu kennen als auch das, was damit geschehen ist. Nur so kann Altes u n d Neues richtig verstanden werden. Und nun übergebe ich Prof. Kubizek das Wort zu seinen letzten Ausführungen zum gesamten Klanggebäude.

F 73 Schöpfung

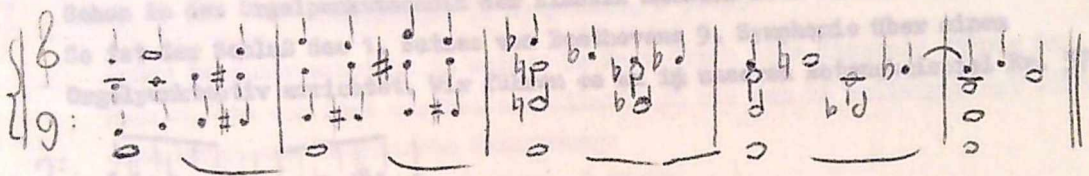
XI. BESONDERHEITEN DER KLANGBEHANDLUNG

In der neueren Mehrklangharmonik finden wir oft Klanggebilde, die primär nicht aus der klangtechnischen Entwicklung zu verstehen sind, aber dennoch auf die Klangbildung im einzelnen, wie auch auf die Bildung der klanglichen Zusammenhänge entscheidend eingewirkt haben.

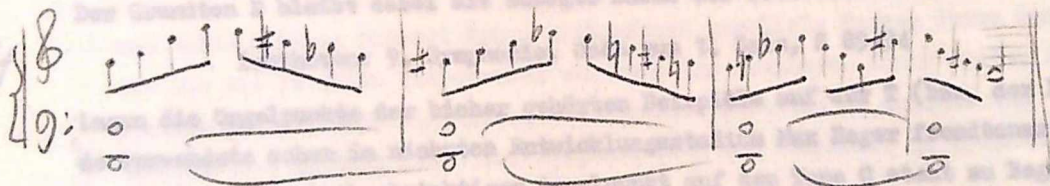
Hierher zählt vor allem

1) der Orgelpunkt.

Wir bezeichnen damit einen länger ausgehaltenen Baßton, über dem sich andere Stimmen frei und von ihm unabhängig in Harmoniereihen bewegen:



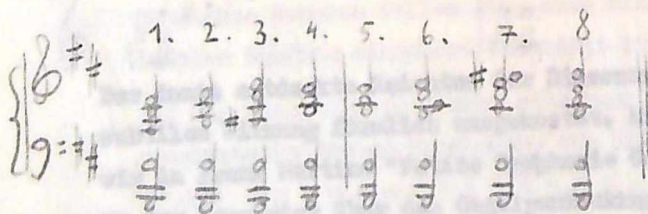
Natürlich können die Klangfolgen auch in gebrochenen Akkorden (Arpeggien) über dem liegenden Baßton geführt werden:



Die Herkunft des Orgelpunktes geht zurück auf die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit, wo man im sogen. "Organum" eine gregorianische Melodie in ~~in~~ langausgehaltenen Tönen mit einer reich verzierten Oberstimme in freier Bewegung und eigener Rhythmik versah:

Seine immense Kraftausstrahlung hat sich bis in das musikalische Schaffen der jüngsten Vergangenheit erhalten. Einige Beispiele aus der Literatur mögen dies erhärten:

Das "Et in carnatus est" aus Bachs H-moll-Messe beginnt mit einem 8-taktigen Orgelpunkt auf dem Grundton der Tonika H geht im 2. Takt,.....



Hören Sie dieses Beispiel:

J.S. Bach: H-moll-Messe, Nr. 15, S 93

Ähnlich dem Orgelpunkt ist die

2) L i e g e n d e S t i m m e

ein auf eine längere Strecke ausgehaltener

Ton, der nun nicht im Baß sondern in einer anderen Stimme auftritt.

Ein sehr schönes Literaturbeispiel mit einer liegenden Oberstimme bietet

uns das Trio des Scherzos aus Beethovens 7. Symphonie,

mit der liegenden Oktave a^2 in den Violinen

über den Harmonien der Klarinetten, Fagotte

und Hörner; im Forte dann von den Trompeten

gehalten und vom Orchester mit Klängen versehen:

Beethoven: 7. Symphonie, S 90-95

Anton Bruckner erreicht in seinem Te Deum durch eine liegende Stimme im

Sopran, die von fis^2 chromatisch allmählich bis zum b^2 weitergeführt wird,

eine ungeheure dramatische Steigerung:

Bruckner: Te Deum, S 55-59

3) Die Parallelführung von Akkorden

findet vornehmlich in der Verdichtung

von Melodielinien vorerst durch mitlaufende parallele Terzen ihren Ausdruck,

wie wir sie in allen Stilepochen von Bach bis Beethoven immer wieder fest-

stellen können. Parallelführungen von ganzen Akkorden in sogenannten

Klangbändern enthält schon der langsame Satz von Bruckners 9. Symphonie,

wo über einem ruhenden F in den Bässen,

die Hörner und Tuben die Dreiklangsfolge

erklingen lassen.....

Anschließend erklingt derselbe Klang-

komplex noch einmal, einen Ton tiefer:

Bruckner: 9. Symphonie, S 131/132

Einen typischen Fall von paralleler Akkordik über einem Orgelpunkt aus der

impressionistischen Satztechnik zeigt uns ~~EX:XXXXXXIX~~

Cl. Debussy in "La Cathédrale engloutie"

In diesen Bereich fallen aber auch alle Mixturbildungen, die schon in der letzten Sendung eingehend behandelt wurden.

Auf die Klangbildung wirken aber auch oft noch größere Zusammenhänge des gesamt-musikalischen Geschehens ein. Hier ist es vor allem

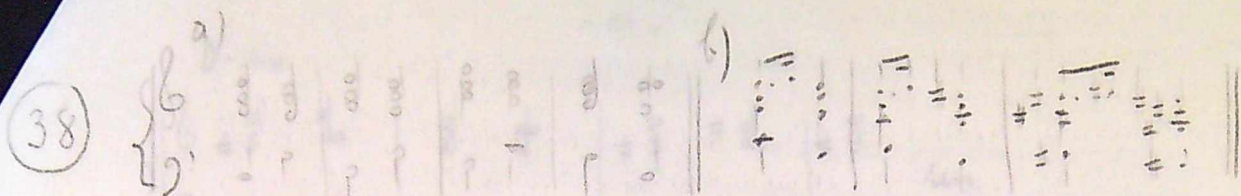
4) die S e q u e n z b i l d u n g ,

die im dur-moll-tonalen Tonsatz

häufig zum Zentralklang im Widerspruch steht. Unter einer Sequenz verstehen

wir eine feststehende Ton- oder Klangfolge, die auf anderen - meist benachbarten Tonstufen in gleicher Richtung mehrmals wiederholt wird.

Sehen Sie unser Notenbeispiel Nr. 38:



Die Wiederholung kann leiertreu sein wie in 38a
oder intervallgetreu wie in 38b

Besonders in diesen letzten Beispiel liegt es auf der Hand, daß der tonale Zusammenhang solcher Akkordrückungen leicht verloren geht, oder zumindest stark gelockert wird. Während die leiertreue Sequenz z.B. in der H-moll-Fuge von Bachs I. Teil des WTK aufbauend auf dem harmonischen Gerüst:

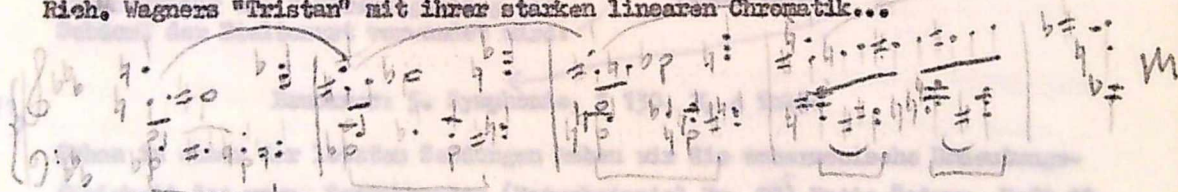


völlig im tonalen Bereich bleibt und eher eine beruhigende Wirkung auf den Hörer ausübt:

H11

Bach: WTK I, Fuge in H-moll (S 115)

steht in ausgesprochenem Gegensatz dazu z.B. die intervallgetreue Sequenz aus Rich. Wagners "Tristan" mit ihrer starken linearen Chromatik...



die das tonale Gefüge völlig ins Wanken bringt:

H12

Wagner: Tristan, S 11

Die Sequenz wird auch als Modulationsmittel verwendet, u.zw. dann, wenn nach Ablauf der Sequenzperiode keine Rückkehr zur Ausgangstonart erfolgt, wie das in unserem Notenbeispiel Nr. 38b der Fall ist.

5) Unter M o d u l a t i o n verstehen wir

den Übergang von einer Tonart

in eine andere. Dieser Übergang muß eindeutig und endgültig sein und die neue Tonart muß durch die Kadenz bekräftigt sein.

Meist erfolgt die Modulation durch Umdeutung einzelner Akkorde, die gleichsam zur Weiche werden, über welche die Richtung zur neuen Tonart eingeschlagen wird. Der Übergang ~~kontinuierlich~~ erfolgt z.B. in Beethovens Klaviersonate op. 28 durch einen Akkord, der sowohl der Ausgangstonart als auch der Zieltonart gemeinsam ist. Die Modulation führt von D-dur nach E-dur und erfolgt nach folgendem Schema:

D-dur

Umdeutungsakkord

Durch die Arpeggio-Akkorde wird der Umdeutungsprozess noch gemildert:

Beethoven: Klaviersonate op. 28, 4. Satz, S 278

Ein sehr beliebtes und häufig angewandter Modulationsakkord ist der uns schon bekannte neapolitanische Sextakkord. Erinnern Sie sich des Hörbeispiels des Bläserchorals aus dem Finale von Bruckners 5. Symphonie:

Umdeutungsakkord

Es bringt eine Modulation von Ges nach B durch Umdeutung des Sextakkordes der IV. von Ges: es-ges-es (Subdominante von Ges) zum neap. 6-Akkord von B, der in diesem Zusammenhang als Vertretungsklang der Subdom. der Zieltonart verwendet wird:

Die Akkordfolge ohne diese Umdeutung müßte lauten: b)

Bruckner vollführt aber diese Modulation:

Bruckner: 5. Symphonie, S 130, H, 4 Takte

Schon in einer der letzten Sendungen haben wir die enharmonische Umdeutungsfähigkeit des verm. Septakkordes (Notenbeispiel Nr. 29) Radio Österr. Heft 18, v. 26. April 1969) festgestellt. Sie erinnern sich sicherlich noch:

Der Akkord besteht aus drei übereinanderliegenden Ersten Terzen h-d-f-as und kann verschiedenen tonartlichen Bereichen angehören. Es ist daher verständlich, daß dieser Akkord als Modulationsakkord eine große Rolle spielt.

Schon Beethoven setzt ihn auch als Übergangsakkord nach Dur ein, wie z. B. im langsamen Satz seiner 5. Symphonie. Wir haben hier eine Modulation von As-nach C-dur: auf der Tonika As wird der v-7-Akk.

as-o-es-ges aufgebaut, dieser umgedeutet auf as-o-es-fis (man hört das Fis aber noch als ges). Darauf folgt mit elementarer Kraft der 6-Akkord von C-dur mit Kadenz:

Im Original:

Beethoven: 5. Symphonie, 2. Satz, S 32

Obwohl in der Anlage sehr ähnlich zeigt die Modulation von Ges- nach H-dur in Bruckners 7. Symphonie inhaltlich gegenteilige Merkmale:

Merkmale

Ges I

Konnte man bei Beethoven die Modulation als vehementen Durchbruch in die neue Tonart empfinden, so ist sie bei Bruckner ein sanftes Sichlösen von der Ausgangstonart.:

415

Bruckner: 7. Symphonie, 1. Satz, S 6/7; Tkt 59-69

Bestimmte schon die Klangfolgen auch in früheren Abschnitten (insbesondere in den früheren Sätzen) geführt worden

Die Hauptkraft des Orgelpunktes geht zurück auf die ersten Versuche der Harmonik, wo man in gegenwärtiger "Organe" eine gregorianische Melodie in der langausgehaltenen Form mit einer reich variierten Ornamentik in freier Bewegung und eigener Rhythmik versetzt.

Seine innere Kraftverteilung hat sich bis in das musikalische Schaffen der jüngsten Vergangenheit erhalten. Einige Beispiele aus der Literatur mögen dies erläutern.

Das "Es in der ersten Art" aus Bruckner'scher Hand beginnt mit einem 3-taktigen Orgelpunkt auf dem Grundton des Tonics F geht in 2. Takt

Wenn die Orgelpunkte



364N

F 76 Schollum

Abteilung XI

Kinderkranke in Kunst nach

(Kunst nach)

dem Auffallend

3. Aufl.

ital. Kunst. u. d. M. Raum
Denkmal
v. klassik

Schubus Fiume klugweise Curodent

(ist) merkmale

chronistischer Schub als Oxydationsfaktor

inverieren

fragliche Totalitätsmöglichkeit

Friedreich klug als Totensymbol

Espressionismus

Netz

Namit bringen Curodent Curodent

elemente als Formungs- und

Werkzeugstellung hilft ein

und führen zu neuen

zu ~~den~~ off noch herkommen

Werkzeugstellung der Curodent

Werk, die bis zur Curo-

Werk des Curodent gehen.

Werk für den Abschleif
des 1. Abschnitts unserer
Lebensreihe eine kleine
zusätzliche Betrachtung
bringen.