

Gestische und semantische Ebenen im Vokalschaffen von Nikos Skalkottas

Das Vokalschaffen nimmt im Œuvre von Nikos Skalkottas zwar keinen dominierenden, durchaus aber einen bedeutenden Platz ein. Und hier sind es – neben der Schauspielmusik zum Märchenspiel „Maienzauber“ – in erster Linie Lieder, die von der Auseinandersetzung unseres Komponisten mit der musikalischen Ausgestaltung von dichterischen Vorlagen künden. Wenn wir uns nun mit Gestik und Wort-Ton-Verhältnis in diesen Schöpfungen beschäftigen, so tun wir dies allerdings nicht nur wegen der Frage, welche semantischen Hilfsmittel, welche Ebenen der musikalischen Sinnggebung Skalkottas bei der Textvertonung zu Gebote standen, sondern darüber hinaus ganz allgemein, um der Frage nach der gestischen und semantischen Dimension insgesamt im Schaffen unseres Komponisten nachzugehen. Hat er doch bei einem Komponisten studiert, der zahllose außermusikalische Inhalte in seine eigene Musik gelegt hat, bei einem Komponisten, durch dessen noch so konstruktiv wirkende Musik immer das gesamte bedeutungsgenerierende Gebäude der traditionellen Musiksprache hindurch schimmert und auch auf Schritt und Tritt analytisch dingfest zu machen ist, wenn man das Vokabular kennt: bei Arnold Schönberg. Und so ist auch sowohl bei Skalkottas als auch bei Schönberg anzunehmen, daß die musiksemantischen Bausteine ihrer musikalischen Idiomatik auch ihre reinen Instrumentalwerke durchzogen – im Falle von Skalkottas programmatisch ausgewiesen wie in „Die Rückkehr des Odysseus“ oder wie in seinen Schauspiel- und Ballettmusiken, aber auch in angeblich „absoluten“ Kompositionen wie in seinen symphonischen, konzertanten oder kammermusikalischen Schöpfungen. Und so wollen wir nun versuchen, solche Dimensionen in seinen Werken dingfest zu machen – in den atonalen ebenso wie in den tonalen.

Blicken wir zuerst in ein atonales, zum Teil mit freier Dodekaphonik arbeitendes Werk: in das Lied „Μοναξιά“ („Einsamkeit“) (Notenbeispiel 1)¹, die Nr. 6 aus den 16 Liedern nach Texten von Christos Espera (Evelpidis) aus dem Jahre 1941. Hier möchte ein einsamer Mensch nicht vom Lärm des Tages

¹ Nach einer Kopie des Manuskripts durch Nina-Maria Jaklisch-Wanek.

gestört werden und sich lieber an der Totenruhe freuen, in der sein Herz gefangen ist. Man sieht hier über einen bewegten, chromatisch-atonalen Klaviersatz, der nicht dodekaphonisch geordnet ist, eine freie Zwölfton-Melodie exponiert: Zum Text „Ας μὴν ταραξεί σήμερα τὴ μοναξιά μου“ erklingen die Töne b-f-ces-as-d-des-ges-es(-ces - zweimal as)-a-c-g-(g-fis)-e. Zwischen die Abwicklung der zwölf Töne sind vier Tonwiederholungen eingebaut: nach b,

Handwritten musical score for "Μοναξιά" by Hartmut Krones. The score is written on ten staves. The first two staves contain the title "Μοναξιά" and the composer's name "Hartmut Krones". The music is in a chromatic, atonal style. Handwritten annotations include "(d. = 5-2.c.)", "ΓΑ(Δβ)", and "23". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "mf".

Noten-
beispiel 1:
„Μοναξιά“
Takt 1-12

Auffallend ist dabei, welche Töne gleichsam die „falschen“, überflüssigen darstellen: Zunächst ces, as und noch einmal as, jene Töne die das Schlüsselwort „μοναξιά“ in Musik kleiden. Das kann kein Zufall sein – der negative Inhalt der „Einsamkeit“ bildet hier richtiggehend einen tonalen Einschub in der atonalen Zwölfton-Konstellation, zusammen mit dem Artikel „τή“ sogar einen absteigenden as-Moll-Dreiklang. In der vorwiegend atonalen Welt wird die Tonalität also gleichsam als störend, negativ empfunden, sie gehört eigentlich nicht hierher. Dazu kommt, daß as-Moll in der traditionellen Tonartensymbolik eine der negativsten Tonarten überhaupt darstellte, und wir wollen annehmen, daß Skalkottas diese Tonart wie sein Lehrer Arnold Schönberg² ganz bewußt eingesetzt hat. – Im übrigen stellt auch das zur zweiten „Tonwiederholungsgruppe“, die Töne g und fis (im 3. System), erklingende „θέλω“ („ich will“) ein Schlüsselwort dar, insbesondere wenn man es zur „μοναξιά“ in Beziehung setzt.

Dem Ton e, dem 12. Ton, folgt nun ein geradezu körperlich spürbarer Aufschrei zum es des Wortes „λίγο“, was wohl zeigt, daß dem Sänger dieses „wenig“ besonders wichtig ist. Danach wird die Melodie tonal, verläuft gleichsam in a-Moll, während das Klavier weiter freie Zwölfton-Komplexe erklingen läßt. Das Quasi-a-Moll (4. und 5. System), die Melodie h–c–a–c–h–a–a–fis–gis (usw.), symbolisiert hier in besonders schöner Weise die gewünschte Totenruhe, „νεκρική γαλήνη“, in welcher der Lärm sogar mittels einer Tonwiederholung des gis eingefangen wurde. Und zu der a-Moll-Melodie erklingt im Baß die Linie as–g–fis–f–e–es, der „chromatische Quartfall“ und traditionelle „Passus duriusculus“ der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre³, der noch bei Arnold Schönberg extremen Schmerz und Leid versinnbildlichte⁴; der Lärm selber, „βουβή“, erhält dann wieder das gleichsam störende es (7. System).

Ab Takt 20 erkennen wir dann den Krebsgang der Reihe bzw. Melodie bis zur chromatischen Vollständigkeit (Systeme Nr. 1–3): e–fis–g–g–c–a–as–as–as–ces–es usw. Schon zuvor war (Takt 15–19) die Melodie gis–gis–fis–a–c–h–c–a–c–h–es der Krebsgang der Melodie ab der chromatischen Vollständigkeit (Takt 10–14) gewesen, so daß insgesamt die Melodie ab Takt 15 rückläufig er-

² Zur Tonartensymbolik bei Arnold Schönberg siehe u. a. KRONES, „Wiener“ Symbolik? 64f., sowie DENS., Arnold Schönberg 165f.

³ Zu den musikalisch-rhetorischen Figuren und ihren Bedeutungsfeldern siehe u. a. KRONES, Musik und Rhetorik 826–832, sowie DENS., Musikalische Figurenlehre 1567–1590.

⁴ Zur Verwendung des „Passus duriusculus“ bei Arnold Schönberg siehe u. a. KRONES, Traditionelle Symbolik in „Pierrot lunaire“ 162–167, weiters DENS., Pierrot lunaire, sowie DENS., Arnold Schönberg 158f.

klings. Beim „Lärm“ („βουβή“) Takt 19 ist, wie zuvor bei „λίγο“, das Intervall der verminderten Quarte eingesetzt (h–es), das für „λίγο“ („wenig“) geradezu eine wörtliche Übersetzung („vermindert“ = „wenig“) andeutet.

Auch andere Intervalle sind gemäß alter Tradition toposhaft gestisch eingesetzt: „σήμερά“, der „heutige Tag“, erhält eine fanfarenhafte Quarte (Takt 5), das „μὴν“ („nicht“) Takt 3 einen Tiefton, das „ταράξει“ beunruhigt gleichsam durch den Einsatz ces, der durch den Sprung einer verminderten Quinte erreicht wurde, und schließlich noch mehr durch die Töne ces–as–d, also durch einen enharmonisch verwechsellten, aber doch als verminderter Dreiklang⁵ zu hörenden Akkord. „Grammatisch korrekt“ handelt es sich aber um die übermäßige Prim ces–d bzw. den Tritonus as–d, den alten „diabolus in musica“, der hier in wahrhaft teuflischer Weise die Ruhe des Einsamen stören will. Deutlicher hätte Skalkottas seine Botschaft, die – wie wir wissen – sehr viele autobiographische Bezüge besitzt, gar nicht ausdrücken können.

Wir haben festgestellt, daß sich die Zwölfon-Reihe nur allmählich, gleichsam zögernd, erfüllt, und wollen nun noch die Begleitung ansehen: In Takt 1 ergeben sich in den ersten beiden Akkorden neun verschiedene Töne (jeweils von unten nach oben: f–es–g–b–c—fes–as–h–cis), der 3. Akkord wiederholt vier Töne und bringt keinen neuen (des = cis). Im 4. Akkord erklingen das a und das d neu, dann warten wir gleichsam gespannt auf den 12. Ton, das ges, das die Zwölfönigkeit einlöst; er erscheint schließlich beim nächsten Schwerpunkt, im 1. Akkord des 2. Taktes, löst die musikalische Erwartungshaltung ein und gibt gleichsam das Startzeichen zur Aussage des Textes. Und nun beginnt das Spiel von neuem – erneut erkennen wir das nur zögernd-langsame Erfüllen der Struktur, das den Seelenzustand des Sängers semantisch „augenscheinlich“ einfängt.

Ganz ähnlich ging Skalkottas in seinem 1938 entstandenen Lied „Κάποτε“ („Einst“) vor, das ebenfalls in einem frei atonalen Idiom mit dodekaphonischen Elementen geschrieben wurde (Notenbeispiel 2)⁶. Das Klavier intoniert hier einerseits wiegende, wie Akkordzerlegungen wirkende Konstellationen (etwa gleich in den Takten 1 und 2), andererseits über Terzen oder über anderen (bisweilen wieder zerlegten) Akkorden erklingendes, figuriertes Laufwerk. Dabei exponiert Skalkottas im 1. Takt zunächst sechs verschiedene Töne: d–

⁵ Das semantische Feld des verminderten Dreiklangs ist (in etwas abgeschwächtem Maß) sehr ähnlich dem des verminderten Septakkordes (zu diesem siehe unten sowie Anm. 11) und weist (entsprechend den „harmonischen“ Eigenschaften des Akkords) auf Unvollständigkeit, Unsicherheit, Ungewißheit etc. hin.

⁶ Gedruckt in: ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ 16–19.

16

Tutti
ritardato

5

ΚΑΠΟΤΕ

(Μ. Μητροπούλου)

DU KEHRST ZURÜCK

TU REVIENDRAS

N. SKALKOTTAS
(Katal. Nr. 81) - (ca. 1938)

Andante ma non troppo

Κά - πο - τι εἰς - ἄρας. Τὴν μου ψῆ - χον ἔλα - βαν ἔλα - βαν ἔλα - βαν
Ein-mal doch kehst du leis zu-rück, zu su - chen all die Saa - den
Tu re-vien - dras de no - tre-mour - cher - cher la frai - che au - ro - re.

© Copyright 1960 by Universal Edition A. G., Wien

Universal Edition Nr. 12759d

Noten-
beispiel 2:
„Κάποτε“
Takt 1–11

f–e–as sowie fis–a, wodurch sich insgesamt eine Art d-Moll-Dur⁷ samt zwei Eintrübungstönen (e und as) ergibt; für das eine hochgradige Erregung an-

⁷ Zum „Dur-Moll-Siegel“ als Ausdruck unentschiedener bzw. auch ängstlicher (weil ungewisser) Gefühlslagen siehe FLOROS, Gustav Mahler 289ff., sowie KRONES, „Wiener“ Symbolik? 65ff. Ein durch den Leitton zur 5. Stufe „eingetrübter“ d-Moll-Dreiklang (wie hier d–f–as[=gis]–a) stellt zudem bei Alexander Zemlinsky laut einem Befund von Anthony Beaumont eine Art „Schicksalsakkord“ dar. BEAUMONT, Schicksalsakkord 34ff.

17

νὰ ξα-να-βῆς καὶ τίς στῆ-μας ποὺ ζῆ-σα-μαῖ μα-ζί, μαλὶ - ἄως πο-
 se - ll - gen Glücks, Zärt - lich - keit und Freu - den, die wir - ge - nos - sen einst. Sie
 Les doux mo-ments, les ten - dres bai-sers, des bû-les ba - rrio - lé - es.

ἀ - χρο-μας, σπλ - πνίς, γι - μαῖ-τες μὴ - ρα, πῶ - ρα - σμαί - νις
 ach - nen auf - pe - reitst am fa - den e - wi - ger Er - inn - rung,
 fil - do - ré du sou - ve - nir, comme un col - lier, s'en rou - lent

στῆ χρο-εὶ τῆς ὀ - μαί - σης κλά - στή, γαρ - νύ - vi vā πο - ρί - στή
 ach - nen, bun - ten Fer - len gleich, die gar - surt um den Hals ge - bun - den.
 au - tour d'un cou, blanc comme le lys, si beau, si fier en - co - re.

U. E. 127594

Notenbeispiel 2: „Κάποτε“, Takt 12–27

zeigende gestische Moment auffallend erscheint noch, daß sich im Baß in den „Außentönen“ eine große None (d–e) und im Diskant eine übermäßige Oktave bzw. kleine None (as–a) ergeben. Der zweite Taktteil ergänzt die sechs Töne dann durch cis, h, g und b, so daß der Takt insgesamt zehn verschiedene

Töne aufweist. Die Außenspannungen stellen hier zwei kleine Septimen (cis–h, g–f) dar, Dreiklangsassoziationen stellen sich keine ein, allerdings ergibt sich ein gleichsam dem Beginn analoger Moll-Dur-Septakkord (g–b–f bzw. g–h–f) mit dem „Alternativton“ fis.

Im 2. Takt haben wir sofort wieder ähnlich geartete harmonische Assoziationen; die Töne c–f–b–as plus fis–a zeigen ein f-Moll-Dur samt den zwei Eintrübungen fis und b; die Außenspannungen sind eine kleine Septime und eine übermäßige Oktave (bzw. kleine None). Auch hier erscheint der 2. Taktteil diffuser, wenngleich die Erstreckungen jeweils Dezimen ergeben; und wieder erklingen zunächst sechs verschiedene Töne und schließlich insgesamt zehn. Alle zwölf Töne weist dann – gleichsam als „struktureller Höhepunkt“ – der 3. Takt auf (es–as–c–ges–b–d–a–g–h–f–e–cis), wobei wir auch hier lange auf den letzten Ton warten müssen; zusätzlich wirkt gerade dieser Takt durch den eröffnenden, gleichsam nach „des“ strebenden Terzquartakkord (es–ges–as–c) sowie durch den folgenden (unvollständigen) Dominantseptakkord (g–h–d) fast wie ein freitonales (bzw. bitonales) Element. Insgesamt scheint die Abfolge also (im doppelten Sinne) einem Höhepunkt, einer Erfüllung zuzustreben, was wohl deutlich als Versinnbildlichung der Hoffnung auf eine Erfüllung (nämlich auf die Rückkehr der Geliebten) zu gelten hat, von der im Text anfangs die Rede ist.

Dementsprechend wiederholt sich das Spiel mit Nichterfüllung und Erfüllung der Struktur weiter: Der Takt 4 weist wieder zehn verschiedene Töne auf (e und fis fehlen), der Takt 5 neun Töne (fis, gis und ais=b fehlen), dann ist der Takt 6 wieder komplett: zwölf Töne. Der zum Einsatz der Singstimme hinleitende Takt 7 bringt sechs Töne, die Takte 8 und 9 (die weitgehend identisch sind) weisen (in Singstimme und Klavier) elf verschiedene Töne auf (c fehlt), Takt 10 bringt das c nach und exponiert seinerseits insgesamt zehn Töne (cis und a fehlen), und dann sind die Takte 11 und 12 wieder komplett! In diesen geht es aber auch um positive Inhalte, darum, daß „du“ unsere Freude suchen (und auch finden) wirst („χαρά μας θὰ ζητήσεις“). In Takt 11 erklingt zudem in gestischer Entsprechung des Inhalts der erste hohe Ton, das „des“, und außerdem setzt in Takt 12 ein hemiolischer Rhythmus des Klaviers (rechte Hand) ein, der fast walzerartige Assoziationen einbringt, ein Element, das wir bekanntlich auch bei Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern häufig finden. Gerade hier spielt Skalkottas besonders deutlich mit der Spannung zwischen übermäßiger Oktave (as–a) und verminderter Oktave (e–es), einer Spannung, die zudem die gesamte Melodie der Singstimme prägt – sie reicht zunächst (in den Takten 8 bis 11 bzw. 14) von d bis des, schiebt dann Takt 15 den Sprung a–as (wieder eine verminderte Oktave) ein und reicht dann in den Takten 16–20 von cis bis d, umfaßt also erneut die übermäßige Oktave.

Besonders schön symbolisiert Skalkottas auch das (gewünschte) Zurückkehren der Geliebten: Dreimal wiederholt er in der Singstimme die sich wie eine Umarmung drehende Melodie ges–f–d–es(–ges)⁸, die aus dem Tetrachord ges–f–es–d erwächst; dadurch ergibt sich neben dem Umarmungstopos auch noch eine hoffnungsvoll fragende Interrogatio-Haltung, die ja schon der (zweiten) Wiegefigur des Klaviers zugrunde lag. Den sechs Tönen am Beginn des 1. Taktes ist zudem ebenfalls unser Tetrachord eingeschrieben: a–as–fis(=ges) in der rechten Hand, f in der linken Hand; d und e ergänzen.

Rhythmisch ist das Hauptthema allerdings immer anders gebaut, wodurch sich gleichsam eine rhythmisch-metrische Ordnung ergibt: Die Melodie ges–f–d–es umfaßt nacheinander vier Achtel, sieben Achtel und sechs Achtel, ehe mit einem weiteren ges der Aufschwung zum hohen des erfolgt. Anders gesehen ergeben die Takte 8, 9 und 10 folgende Konstellationen: zunächst vier Achtel und eine Viertel; dann zwei Achtel, eine punktierte Viertel und eine Achtel; und schließlich zwei Viertel und zwei Achtel; letztere drängen gleichsam als „Beschleunigung“ in den gestisch empfundenen „Ausbruch“ (ges–)des–c, den Höhepunkt des Geschehens: [.,θά] ζητήσεις“. Die Tatsache, daß sie sucht bzw. suchen wird, ist ihm Erfüllung – die reine Quinte ges–des posaunt die Freude gleichsam fanfarenhaft hinaus, und der Aufschwung ist so groß, daß die Wiederholung des Themas in den Takten 12–14 um eine Quarte höher ansetzt und auch rhythmisch gesteigert erscheint: drei Achtel und punktierte Viertel; zwei Viertel und zwei Achtel; Achtel, Viertel, zwei Achtel und schließlich Viertel als Synkope, um das „wir lebten mitsammen“ („ζήσαμε μαζί“) gleichsam „hinauszögernd“ darzustellen, vielleicht, damit das Zusammenleben nur ja kein Ende hat. Das „μαζί“ („mitsammen“) erfährt in Takt 15 zudem die schon erwähnte verminderte Oktave (große Septime), und im Klavier erklingt die große None, ehe Takt 15f. die „πίλλιες“ („Perlen“) ebenfalls eine synkopisch drängende Reihung erfahren und zum Sinnbild für die vielen Freuden der Liebe sowie für die Erinnerung an deren schöne Seiten werden. – Ab „πολύχρωμες“ („vielfarbig“) führt Skalkottas dann ein neues, erneut eine große Septime umspannendes Motiv ein (es–ges–d), das zweimal erklingt und bei [.,γεμάτες] μύρα, περασμένες“ („vergangene“, „Duft“) seine Umkehrung erfährt. Schließlich mündet das melodische Geschehen in Takt 22 wieder in das Hauptthema.

Wir haben bislang zwei Lieder aus der atonalen Periode von Skalkottas analysiert und hier neben einer aus dem Spiel mit Reihengesetzlichkeiten ge-

⁸ Die Melodie gehört deutlich dem traditionellen Umarmungstopos vom Typ der (musikalischen-rhetorischen Figur) „Kyklosis“ an.

Fourth Picture Viertes Bild
Nº 8
 Folk-song Volkslied

Nikos Skalkotas

Lento

1. Nun steigt die Nacht auf —
 2. Schau ich zum Berg hang —
 1. The night has set
 2. If I should greet

Lento

U. E. 13020 LW

Noten-
 beispiel 3:
 „Volkslied“
 aus „Maienzauber“
 Takt 1–2

wonnenen „dodekaphonen Symbolik“ auch viele semantische Elemente aus dem Fundus von Tonalität und traditioneller Gestik dingfest gemacht. Wir wollen nun aber auch ein weitgehend tonales Werk unseres Komponisten betrachten: die Nr. 8, „Volkslied“, aus dem 1942/43 verfaßten und 1949 orchestrierten „Maienzauber“⁹ (nach einem Märchenspiel von Christos Evelpidis).

⁹ Partitur und Klavierauszug: Universal Edition Wien-London, Nr. 13020 LW.

133

5

1. Wen grüß ich? Wen soll ich
2. Dort grüßst du Schmeß. Wen soll ich
1. den, whom shall I see, whom
2. the whom - - - ring hiltz, they are chief with

5

E. E. 1300 DW

Noten-
beispiel 3:
„Volklied“
aus „Maienzauber“
Takt 3–5

Bekanntlich ist dieses Lied eine der vier tonalen Nummern¹⁰ des Werkes, dessen große Orchesterteile ebenso frei atonal bzw. frei dodekaphonisch gehalten sind wie die melodramatischen Nummern.

¹⁰ Tonal sind zwei Lieder und zwei Tänze: „Lied der Argyro“ (Nr. 6), „Kleines Tanzlied“ (Nr. 7), „Volklied“ (Nr. 8) sowie „Kleiner Volkstanz“ (Nr. 9). Hierzu siehe die Einführung von Nikos Christodoulou im Booklet zur Einspielung des Werkes auf: BIS-CD-954 (Isländisches Symphonieorchester unter Nikos Christodoulou).

Das „Volkslied“ existiert in zwei Fassungen: in einer für Mezzosopran-Solo und Orchester (Notenbeispiel 3) sowie in einer für fünfstimmigen Chor a cappella bzw. Chor und Orchester. Die beiden Versionen unterscheiden sich aber in Bezug auf die erklingenden Noten in keiner Weise, lediglich die Besetzung sowie der Einsatz der Instrumente und somit auch die Klangfarbe sind anders. Die originale Folklore-Melodie zeichnet gleich zu Beginn das Aufsteigen der Nacht durch einen aufwärtsführenden Quintsprung nach, dann wird der Gestus des „Grüßens“ gleichsam mit musikalischen „Verbeugungen“ und betont „schönen“ Ausschmückungen nachgezeichnet. Die Begleitung läßt zunächst zwei Takte lang den Akkord es–h–f–g–as–d arpeggiert erklingen und danach (Takt 3) den Akkord e–c–fis–gis–a–dis–fis.

Betrachten wir zunächst den 1. Akkord genauer: Er stellt den verminderten Septakkord h–d–f–as samt es und g dar, also samt (s)einer „Auflösung“ (bzw. einer der vielen möglichen Auflösungen) nach Es-Dur. Nun ist aber der verminderte Septakkord seit den Zeiten von Barock und Klassik Symbol für Zweifel, für Unklares, für ein „Nicht wissen, wohin“¹¹ gewesen und dementsprechend von Arnold Schönberg in Fortführung dieser Tradition als „vagrierender Akkord“¹² angesehen worden und als solcher u. a. als Sinnbild für „Heimatlosigkeit“. In unserem Lied geht es nun darum, daß ein Mädchen nicht weiß, wen sie grüßen, wen sie lieben soll; sie ist voller Zweifel. Und genau das drückt unser „Verminderter“ von Anfang an aus. Daß (s)eine Auflösung zugleich „mitklingt“, ist ein zusätzliches Zeichen für die Gleichzeitigkeit verschiedener Wünsche und Gedanken. Zudem war die Gleichzeitigkeit von Dissonanz und Auflösung seit den Tagen des Hochexpressionismus ein Fanal für die Sprengung der Tonalität, was in dem „Volkslied“ angesichts der tonalen Melodie ebenfalls eine spezielle Brisanz besitzt und auf eine Art von „Ausbrechenwollen“ deutet.

Skalkottas geht in seiner Verwendung traditionellen semantischen Vokabulars aber noch einen Schritt weiter. Die Begleitstimmen verwenden sämtlich Töne aus dem sechstönigen Akkord, allerdings mit einer gewichtigen Ausnahme: Im Englischhorn erklingt in den Takten 2 und 3 die Linie d–cis–c–h–b–a, der chromatische Quartfall. Nun war dieser Gang als spezi-

¹¹ Hiezu siehe u. a. KRONES, Mozart 30; DERS., Ein Accumulat; BÖHM, Symbolik und Rhetorik 221–248; KRONES, Harmonische Symbolik 418ff. – Speziell bei Komponisten der „Wiener Schule“ ist die „Bedeutung“ des verminderten Septakkordes im Sinne eines Zweifels bzw. eines „Nicht weiter Wissens“ offenkundig. Siehe u. a. KRONES, Tonale und harmonische Semantik 180ff.; DERS., Musikalische Semantik 37 und 40; DERS., Traditionelle Symbolik in „Pierrot lunaire“ 172.

¹² SCHÖNBERG, Harmonielehre 217, 262, 284, 430f.

elle Form des „Passus duriusculus“ im gesamten 18. sowie auch noch im 19. Jahrhundert ein ostentatives Symbol für Schmerz und Verzweiflung, und auch Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg, Hanns Eisler oder Kurt Weill verwendeten diese Vokabel in einschlägiger Weise¹³. Wir können daher wohl sicher annehmen, daß Skalkottas diesen Baustein von seinem Lehrer Schönberg vermittelt bekam.

Auch der zweite Akkord, der den Takt Nr. 3 und den Beginn von Takt Nr. 4 beherrscht, besitzt dieselbe Struktur wie der erste: Der Zusammenklang e–c–fis–gis–a–dis stellt den verminderten Septakkord dis–fis–a–c samt den Auflösungsstönen e und gis dar. Dann erklingt wieder die erste Akkordfiguration¹⁴; auch weitere Klänge zeigen sich jeweils als Dissonanz samt ihrer Auflösung und vermitteln so die Gespanntheit der Situation.

Es erscheint angesichts der bisherigen Befunde fast selbstverständlich, daß auch die atonal-dodekaphonischen Teile des „Maienzaubers“ von dem traditionellen Vokabular musikalischer Bedeutungsgebung geprägt erscheinen und zudem die bildlich-gestische Anlage des Melodrams unterstreichen; um dies wenigstens andeutungsweise zu verifizieren, sollen im folgenden noch ganz kurz zwei weitere Nummern betrachtet werden: zunächst das Melodram Nr. 2, „Das Märchen“ (Notenbeispiel 4). Wir sehen, daß Skalkottas zum Eröffnungs-Text „In alten Zeiten“ einen „C-Dur-Moll-Akkord“ erklingen läßt, wohl um das Geheimnisvolle, Unentschiedene der Märchen-Handlung anzudeuten, wie dies Gustav Mahler häufig mit diesem (allerdings zeitlich aufgefächerten, hintereinander erklingenden) „Dur-Moll-Siegel“ tat (siehe oben sowie Anm. 7). Angesichts des „mächtigen Königs“ wählt Skalkottas dann für die Hauptstimme (Oboe und 1. Violine) zweimal (im Übergang Takt 1/2 sowie Takt 2/3) die alte Königsfanfare, den Quartsprung, und dort, wo sich der König „aufmacht, das Lebenswasser zu suchen“, erklingt Takt 5/6 in der Hauptstimme ein chromatischer Aufstieg (f–fis–g–gis–a), das alte Symbol für bittendes Flehen, für ein hoffendes, doch ungewisses Suchen. Das folgende „Reiten“ (ab Takt 7) wiederholt mehrere Male den bereits in Takt 4 (wo es um das „Satteln“ des Rosses ging) kurz erklingenden punktierten Rhythmus, dann hören wir angesichts der Eisgebirge (Takt 8) „zitternde“ „tremere“-Symbolik: Der Reiter zittert gleichsam vor Kälte, während der extreme Hochtouren es der Violine unmißverständlich das Hochgebirge nachzeichnet.

¹³ Siehe Anm. 4 sowie auch die in Anm. 11 genannte Literatur. Zu Kurt Weills musikalischer Symbolik siehe speziell noch KRONES, Wort-Ton-Verhältnis 111–129.

¹⁴ Der zweite Baßton von Takt 4 ist laut Partitur es (und nicht e, wie es im Klavierauszug fälschlicherweise lautet).

Das zweite Beispiel soll zeigen, wie auch die ostentative Beachtung bzw. Nichtbeachtung „dodekaphonischer Regeln“ aus speziellen inhaltlichen Gründen erfolgen kann bzw. wie Skalkottas auch bei grundsätzlicher Atonalität gleichsam „tonale Fenster“ einbaut: die Nr. 12, die ungemein gestisch empfundene Klage der Mutter (Notenbeispiel 5). Der Komponist verwendet hier

Nº 2

The Fairy Tale Das Märchen

Nikos Skalkottas

Andante molto espressivo (e poco mosso)

5

Flauto

Oboe

Corno inglese

Clarinetto in si b

Clarinetto basso in si b

Fagotto

Contra-Fagotto

Corni in Fa

Tromba in Do

Trombone

Tuba

Timpani

Arpa cromatica

(Die) Alte Frau: In alten Zeiten lebte ein mächtiger König, der wollte unsterblich sein. Er ließ das Roß köhnen und machte sich auf, die Erde: Once upon a time, long ago, there lived a king; one day he set out to find the fountain of eternal youth, the clear, crystal waters

Andante molto espressivo (e poco mosso)

5

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello

Contrabasso

p

Notenbeispiel 4: „Das Märchen“ Takt 1–5

zu Beginn zwei Reihen, die zum größten Teil miteinander identisch sind. Betrachten wir zunächst die melodischen Elemente von Englischhorn (f–e–dis), Fagott (b–a–gis), Harfe (h–g) und Horn (fis–d–cis–c) ihrem Einsatz gemäß „chronologisch“, so ergibt sich die Reihe f–e–dis–b–a–gis–h–g–fis–d–cis–c; sie exponiert dreimal das klagende chromatische Motiv (zwei Halbtonschritte

40

das Lebenswasser zu suchen. / Durch Städte ritt er, / über Eisgebirge / und brennende Wüsten. / Es wurde Nacht und Tag / und Nacht, / Guarded by the mountains. / On his noble steed, / he rode through all his realms; / cities and pastures, / icy mountains, burning deserts.

U. E. 13020 LW

Noten-
beispiel 4:
„Das
Märchen“
Takt 6–10

abwärts): f-e-dis-b-a-gis-[h-g-fis]-d-cis-c. Eingeschoben ist gleichsam eine g-tonale Insel: Das h-g der Harfe, das ab seinem ersten Auftauchen als G-Zentrale fungiert, samt dem dazugehörigen Leitton fis, der zusammen mit dem folgenden d gleichsam einen dominantischen Bezirk bildet. Gleichzeitig fungiert die Tonfolge h-g als Baustein (und zwar als 1. und 4. Ton) des Beginns der zweiten Reihe, die Harfe (h-g), Violoncello (f-ges[=fis]) und 1. Violine (b-a-gis-es-d-cis-e-c) exponieren: h-f-ges-g-b-a-gis-es-d-cis-e-c.

Die Töne 5–12 dieser zweiten Reihe (ab b) sind nun aber eine Transposition der Töne Nr. 1–8 der ersten Reihe, und zwar um eine Quarte aufwärts, funk-

146

Nº 12

The mothers death-lament Die Klage der Mutter

Nikos Skalkottas

Molto Lento

Die alte Frau: Ah - Himmel! warum läßt du diesen Tag werden!
 old Frau: Ah now! dark sky, you 'st grown dark! In this black day of yours!

Molto Lento

Notenbeispiel 5: „Die Klage der Mutter“ Takt 1–4

tional also eine subdominantische Transposition. Und unter diesem Aspekt ist nun sowohl das Zentrum der ersten Reihe (h–g–fis–d) als Tonika und Dominante von G-Dur besonders interessant als auch der Beginn der zweiten Reihe, h–g–f–fis, der durch das f eine erneute Dominante-Tonika-Beziehung einbringt, und zwar in Richtung C-Dur, welche Tonart dann in der zweiten Reihe durch deren Schlußtöne e und c (die Ende von Takt 4 in der 1. Violine erklingen) tatsächlich präsent ist und nun ihrerseits durch h (Harfe) und f (Violoncello) dominantisch getrübt wird. Das ges=fis stellt ja seinerseits nach wie vor den (dominantischen) Leitton zum G-Dur der Harfe dar.

147

der Hahn hat nicht geküht,
No master cried
he crew if he,

kein Vogel ihn be-
grüß.
no bird sang to the
coming,

Nur die Eule, der trau-
rige Bote,
only the duck and
dowry owl

zäh vor meinem Kam-
merfenster.
haunted by the dread-
ful coming,

Full

E. E. 10209 LW

Noten-
beispiel 5:
„Die Klage
der Mutter“
Takt 5–9

Im übrigen: Wenn man (anders gesehen) den Beginn der zweiten Reihe mit der Folge b–a–gis der 1. Violine ansetzt, folgen dann in Takt 5 (nach den ersten acht Tönen dieser Reihen-Sichtweise) tatsächlich die „notwendigen“ Töne Nr. 9, 10 und 11 (ges–f–g), also die Reihentöne Nr. 2, 3 und 4 der ursprünglichen Sichtweise, die gleichzeitig unser Klagemotiv g–ges–f ist; und unter diesem Aspekt wäre der Ton Nr. 12 das latent in der Harfe erklingende h, das dann als ces die Reihe der Violine auch in dieser Linie komplettiert; das aber erst zu Beginn von Takt 7, wenn es heißt: „Nur die Eule, der traurige Bote“. Vielleicht ist dieser Text aber tatsächlich die inhaltliche und daher auch reihentechnische Erfüllung des Geschehens¹⁵.

Die bislang erzielten Ergebnisse unserer Analysen dürften durchaus genügen, um folgende Feststellung zu treffen: Nikos Skalkottas war nicht nur ein Neuerer, der verschiedene Einflüsse in ganz persönlicher Art und Weise eingeschmolzen und weiterentwickelt hat, sondern ein universeller, den ganzen Kosmos der kompositorischen Tradition einbeziehender Musiker, der speziell die Bausteine der musikalischen Bedeutungsgebung in verblüffend breiter Weise in sein Œuvre einzubauen verstand. Hier tritt er in einer Reihe mit seinen Lehrern Arnold Schönberg und Kurt Weill gegenüber, und wie bei diesen beiden Meistern zeigt sich diese Traditionsverbundenheit auch bei Skalkottas in besonderer Form auf dem Gebiet der semantischen Implikationen seiner Musik.

¹⁵ Man könnte natürlich auch an das geflügelte Wort vom „Eulen nach Athen tragen“ denken.

Bibliographie

- BEAUMONT, Schicksalsakkord = BEAUMONT, A., Schicksalsakkord und Lebensmotiv, in: Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld (*Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Sonderband 1) (ed. H. KRONES). Wien–Köln–Weimar 1995, 27–43.
- BÖHM, Symbolik und Rhetorik = BÖHM, R., Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert. Diss. Wien 2003.
- ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ = ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Griechische Lieder. Wien 1960 (Universal Edition Nr. 12759d).
- FLOROS, Gustav Mahler = FLOROS, C., Gustav Mahler 2. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung, Wiesbaden 1977.
- KRONES, Ein Accumulat = KRONES, H., „Ein Accumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck“. Zu Schuberts „schauerlichen“ Werken der Jahre 1817–28. *Österreichische Musikzeitschrift* 52 (1997) 32–40.
- KRONES, Arnold Schönberg = KRONES, H., Arnold Schönberg. Werk und Leben (*Neue Musikportraits* 1). Wien 2005.
- KRONES, Harmonische Symbolik = KRONES, H., Harmonische Symbolik im Vokalschaffen von Johannes Brahms, in: Johannes Brahms. Quellen–Text–Rezeption–Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997 (ed. F. KRUMMACHER und M. STRUCK in Verbindung mit C. FLOROS und P. PETERSEN). München 1999, 415–437.
- KRONES, Mozart = KRONES, H., Mozart gibt uns selbst die Antworten. Zur Musiksprache der „Zauberflöte“. *Österreichische Musikzeitschrift* 46 (1991) 24–33.
- KRONES, Musikalische Figurenlehre = KRONES, H., Musikalische Figurenlehre. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 5 (ed. G. UEDING). Tübingen 2001, 1567–1590.
- KRONES, Musikalische Semantik = KRONES, H., Musikalische Semantik in „finsternen Zeiten“. Altes und Neues in Hanns Eislers Liedschaffen. *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (7–8/1998) 33–41.
- KRONES, Musik und Rhetorik = KRONES, H., Musik und Rhetorik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 6. Kassel ²1997, 814–844.
- KRONES, Pierrot lunaire = KRONES, H., Pierrot lunaire op. 21, in: Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke, Bd. I (ed. G. GRUBER). Laaber 2002, 296–320.
- KRONES, Tonale und harmonische Semantik = KRONES, H., Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys, in: Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld (*Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Sonderband 1, ed. H. KRONES). Wien–Köln–Weimar 1995, 163–187.
- KRONES, Traditionelle Symbolik in „Pierrot lunaire“ = KRONES, H., Traditionelle Symbolik in „Pierrot lunaire“, in: Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28.–30. September 2000 (*Journal of the Arnold Schönberg Center* 3). Wien 2001, 161–176.
- KRONES, „Wiener“ Symbolik? = KRONES, H., „Wiener“ Symbolik? Zu musiksemantischen Traditionen in den beiden Wiener Schulen, in: Beethoven und die Zweite Wiener Schule (*Studien zur Wertungsforschung* 25) (ed. O. KOLLERITSCH). Wien–Graz 1992, 51–79.
- KRONES, Wort-Ton-Verhältnis = KRONES, H., Zu Wort-Ton-Verhältnis und musikalischer Symbolik in den Bühnenwerken von Kurt Weill, in: Kurt Weill – Auf dem Weg zum „Weg der Verheißung“ (ed. H. LOOS und G. STERN). Freiburg im Breisgau 2000, 111–129.
- SCHÖNBERG, Harmonielehre = SCHÖNBERG, A., Harmonielehre. Leipzig–Wien 1911.

