

(Rundfunkaufführungen des Verf. mit dem Heidelberger Universitätschor) folgende Belegstellen vorgeführt: Lasso NGA 6, S. 123, Takt 122f. und Takt 128; NGA 4, S. 179, Takt 35 und Takt 47f.; NGA 3, S. 150, Takt 30f. und S. 164, Takt 184f. Die beiden letzten Beispiele stellen Grenzfälle dar: a) die sehr selten vorkommende Antizipation von Text aus dem folgenden Abschnitt (hier des ersten Wortes „ante“) auf den Quintfall in der Oberstimme, so daß in der G. zweierlei Text erklingt; b) Anwendung der archaisierend wirkenden leittonlosen Kadenz im Unterstimmenpaar (direkte Überführung des Quintintervalls in die Oktave ohne verbindende Sexte), hier zur Charakterisierung des Wortes „mortuorum“ .

Lothar Hoffmann-Erbrecht

SKRJABINS „KLANGZENTRENHARMONIK“ UND DIE ATONALITÄT

Mit der schillernden Persönlichkeit Alexander Skrjabins haben sich nun bereits mehr als zwei Generationen von Musikern und Wissenschaftlern auseinandergesetzt. In jüngster Zeit ist sogar ein zunehmendes Interesse an der Aufführung seiner sinfonischen Werke zu beobachten. Sein „Prometheus“ wurde 1969 auf der Biennale in Venedig zum erstenmal seit 1915 wieder mit Lichtklavier dargestellt, während sein „Poème de l'Extase“ neuerdings vom Ballett „entdeckt“ worden ist und nahezu gleichzeitig in Stuttgart mit der Choreographie von John Cranko und unabhängig davon in Wiesbaden auf die Bühne kam.

Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Skrjabins Kompositionen reißt nicht ab, umso weniger, als die Epoche des Übergangs um 1900 verstärkt in das Blickfeld des Historikers rückt und alle musikalischen Phänomene des Umbruchs einer eingehenden Untersuchung bedürfen. Neben den bereits vorliegenden Arbeiten der letzten 15 Jahre, einer harmonischen Analyse der späten Klavierwerke durch H. Boegner 1955¹ und den zwei umfangreichen Dissertationen über die Sinfonien von C.-Chr. von Gleich² und H. Förster³ 1963 und 1964, haben soeben C. Dahlhaus im 6. Band der „Musik des Ostens“ eine Studie über Struktur und Expressivität in der Musik Skrjabins und der Schreiber dieser Zeilen im gleichen Band einen mehr allgemein geistesgeschichtlich orientierten Aufsatz über des Komponisten Verhältnis zum russischen Symbolismus veröffentlicht⁴.

Sehr früh schon beschäftigte sich die Musikforschung mit harmonischen und melodischen Problemen in Skrjabins Kompositionen⁵. Als Schlüsselwerk für die entscheidende Wende zur Neuordnung des musikalischen Materials gilt seit jeher der „Prometheus“. Er wurde 1908 begonnen und 1910 abgeschlossen. Seine Harmonik basiert auf dem sechstönigen dissonanten Quartenakkord c-fis-b-e-a-d. Diese Konstruktion Skrjabins - ein zum Prinzip erhobener spätromantischer Spannungsakkord - besteht aus zwei reinen, einer verminderten und zwei übermäßigen Quarten. Der Akkord ist auf alle 12 Halbtöne der chromatischen Tonleiter transponierbar und kann durch Verwechslungen und Aussparungen von Akkordtönen beliebig umgekehrt werden und in allen Lagen erscheinen. Jedem längeren oder kürzeren Kompositionsabschnitt liegt einer dieser Akkorde - Zofia Lissa nennt sie „Klangzentren“, ein Terminus technicus, der sich inzwischen eingebürgert hat⁶ - als harmonische Basis zugrunde. Diese dissonanten Klangzentren gehorchen nicht mehr dem herkömmlichen Gesetz von Spannung und Lösung, dem geordneten Wechsel von Konsonanz und Dissonanz. Da die Verwandtschaft der Akkorde untereinander aufgehoben ist, bezeichnen Lissa⁷ und neuerdings auch von Gleich⁸ Skrjabins Musik seit 1910 als atonal.

Im Gegensatz zur Harmonik spielt die Melodik eine nur untergeordnete Rolle. Analog zum sechstönigen „prometheischen Akkord“ wird sie von sechsstufigen Skalen bestimmt. Skrjabin meidet die Intervalle aus dem Bereich der diatonischen Tonleiter und Terzenfolgen, aus denen wie im tonalen System auf einen festfixierten Grundton geschlossen werden könnte. Auch die reine Quinte als charakteristisches Intervall der tonalen Melodie fehlt ganz. Entscheidend für die Neuorganisation der Linie ist aber, daß die Halbtöne dieser Skalen nicht mehr die Funktion von Leitönen ausüben. Die ganze Kompositionsweise Skrjamins ist also spezifisch von harmonischen Vorstellungen bestimmt. An die Stelle der traditionellen Abhängigkeit und Verwandtschaft der Akkorde untereinander tritt das Klangzentrum als Beziehungszentrum alles harmonischen und melodischen Geschehens. Primär als Akkord erfunden geht es von der Dominanz des vertikalen Gefüges des gesamten Tonmaterials aus. Gerade aber die Überbetonung der Vertikale macht deutlich, wie stark Skrjamins System noch der Denkweise des späten 19. Jahrhunderts verpflichtet ist und nur den Endpunkt einer langen Entwicklung zu fixieren sucht. Diese Rückwärtsbezogenheit wirft die Frage auf, ob Skrjamins späte Kompositionen generell bereits als atonal bezeichnet werden können, oder ob ihnen nicht viel eher jener Schwebezustand zwischen Tonalität und Atonalität zu eigen ist, der so charakteristisch in manchen Werken seiner Zeitgenossen zutage tritt.

Nähert man sich dem „Prometheus“, also jenem Werk, dem Skrjabin zuerst seine Klangzentrenharmonik zugrunde legte, von einer bisher kaum beachteten Seite, nämlich von dem „clavier à lumière“, dem Lichtklavier, so verstärken sich die Zweifel an der Atonalität seiner Kompositionsweise erheblich. Der Komponist griff mit diesem Lichtklavier bekanntlich eine 1895 beschriebene Erfindung des Engländers Wallace Rimington auf, ein Klavier mit normaler Tastatur, das bei entsprechendem Tastendruck bestimmte Farben aufleuchten ließ. Das Farbenspiel des Klaviers ist in der Partitur zweistimmig im Violinschlüssel notiert. Jede Note der Oberstimme entspricht dem Grundton des jeweils herrschenden Klangzentrums; er braucht nicht notwendigerweise dessen tiefster Ton zu sein. Außer diesem den harmonischen Wechsel begleitenden Farbenspiel wollte Skrjabin offensichtlich unabhängig davon einen in sehr lang ausgehaltenen Werten notierten Farbenhintergrund projiziert wissen. In dieser Interpretation der Notierungsweise ist von Gleich zuzustimmen⁹, ohne indessen Zweifel an der Realisierbarkeit der Farbprojektion unterdrücken zu können. Da sich nämlich die Stimmen des Lichtklaviers ständig überkreuzen, ließe sich m. E. der in Gestalt von „Orgelpunkten“ notierte „Farbenhintergrund“ nur auf einem zweimanualigem Lichtklavier wiedergeben, dessen getrennte Manuale jeweils selbständig die Projektion auslösen.

Wichtiger für die Erkenntnis von Skrjamins Stellung zur Atonalität ist indessen die Art und Weise, wie er das Farbenspektrum der Harmonik zuordnet. Hier verwickelt er sich in unlösbare Widersprüche, die seine Mittlerstellung zwischen Tonalität und Atonalität schlagartig beleuchten. Während nämlich Rimington das Spektrum auf die chromatische Tonleiter von C-c verteilt und so die Farbenskala kontinuierlich von Halbton zu Halbton sich wandeln läßt, ordnet es Skrjabin dem Quintenzirkel zu und läßt C mit Rot beginnen. Eine solche Ordnung bezieht sich auf eine fest im tonalen Gefüge verankerte Musik der dominantischen Verwandtschaft. Die benachbarten Farbenbereiche den unmittelbar verwandten Tonarten zuzuweisen, entbehrt zweifellos nicht zwingender Logik, ist aber eben nur für eine Musik diskutabel, die die Tonalität zu ihrer Grundlage wählt. Skrjabin jedoch pfropft unbekümmert diese tonal orientierte Farbensystematik seiner atonalen Klangzentrenharmonik auf, die jegliche Quintverwandtschaft im Wechsel der Harmonie gerade zu negieren bemüht ist.

Die Widersprüche werden noch größer, wenn man bedenkt, daß die zwei Stimmen des Lichtklaviers unterschiedliche Funktionen zu erfüllen haben. Die Oberstimme gibt, wie schon betont, den jeweiligen Grundton des Klangzentrums wieder, wechselt deshalb an zahlreichen Stellen sehr rasch, in manchen Takten der Coda sogar mehrfach. Die vom Tonalitätsdenken inspirierte Farbenfolge und die atonal konstruierten Klangzentren sind kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Selbständiger und unabhängig davon bewegt sich die Unterstimme in überlangen Pfundnoten. Die Abfolge dieser „Licht-Orgelpunkte“ entbehrt nicht einer gewissen Systematik:

fis	blau (grell)	}	201 Takte	Exposition
as	purpur-violett			
b	stahlblau			
h	blau-weißlich			
b	stahlblau	}	207 Takte	Durchführung
c	rot			
des	violett			
d	gelb			
e	blau-weißlich	}	198 Takte	Reprise
eis	dunkelrot			
fis	blau (grell)			

Die „Orgelpunkte“ durchschreiten den Oktavraum von fis zu fis in Form einer Ganztonleiter. Die Fremdtöne h (16 Takte), des (4 Takte) und eis (1 Takt) sind nur Episoden und stören nicht die Kontinuität. Stünde anstelle von as a, dann würden diese „Orgelpunkte“ einmal die gesamte Skala des sechstönigen „prometheischen Akkords“ durchlaufen. Das Spektrum selbst wird nicht vollständig projiziert, denn es fehlen die Farben Orange (g) und Grün (a). Dafür ist eine auffallende Systematisierung der Farbgebung zu beobachten. Von insgesamt 606 Takten sind 398, d. h. rund zwei Drittel, der Blautönung vorbehalten, während das andere Drittel dem Rot-Gelb-Bereich zugeordnet ist. Diese Systematisierung der Farben korrespondiert schließlich auch eng mit der Struktur des Werkes. Exposition und Reprise bleiben dem Blau-Bereich vorbehalten, die Durchführung dem von Rot und Gelb. Lediglich der Anfang der Reprise ist noch mit den Farben der Durchführung verbunden. Wie weit sich Skrjabin bei der Farbgebung von seinen eigenen Vorstellungen der sogenannten Synästhesie, des Farbenhörens, leiten ließ, mögen Psychologen erörtern. Die festgestellte Regelmäßigkeit der Farbenfolge in enger Verbindung mit dem formalen Grundriß der Komposition ist sicher nicht zufälliger Art. Sie erleichtert im übrigen dem Publikum den Nachvollzug des Werkes im Sinne eines aktiv-synthetischen Hörens, indem sie ihm visuelle Hilfestellung gewährt.

Sicher nicht zufällig ist aber auch die starke Betonung der hohen Kreuztonarten durch die Farben im Rahmen des Quintenzirkels. Von der durch die Unterstimme des Lichtklaviers fast ganz in Blautönung gehaltenen Exposition und Reprise sind nicht weniger als die Hälfte der gesamten Komposition, genau 299 Takte, im e - h - fis - Bereich verankert. Die Eingangs- und Schluß-„Tonart“ wird dargestellt durch die fis-Grundierung; sie suggeriert optisch und akustisch einen quasi-tonalen Rahmen. Solche Beobachtungen zeigen, wie stark Skrjabin bei der Komposition des „Prometheus“ im Prinzip noch dem Tonalitätsdenken verpflichtet war. Den Begriff der Atonalität sollte man deshalb nur mit äußerster Vorsicht für seine Werke verwenden. Eher scheint der Terminus „schwebende Tonalität“ angebracht zu sein¹⁰, weil er die Mittlerstellung des Komponisten zwischen Tonalität und Atonalität treffender charakterisiert.

Anmerkungen

- 1 H. Boegner, „Die Harmonik der späten Klavierwerke Skrjamins“, Diss. München 1955 (Ms.).
- 2 C.-Chr. J. von Gleich, „Die sinfonischen Werke von A. Skrjabin“, Balthoven 1963.
- 3 H. Förster, „Die Form in den sinfonischen Werken A. N. Skrjamins“, Diss. Leipzig 1964 (Ms.).
- 4 C. Dahlhaus, „Struktur und Expression bei A. Skrjabin“; L. Hoffmann-Erbrecht, „A. Skrjabin und der russische Symbolismus“, Musik des Ostens 6, Kassel 1972.
- 5 Z. Lissa, „O harmonice A. N. Skrjabin“, Kwartalnik muzyczny 8, 1930; dieselbe, „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik“, AML 7, 1935; P. Dikenmann, „Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin“, Bern-Leipzig 1935; K. Westphal, „Die Harmonik Skrjamins. Ein Versuch über ihr System und ihre Entwicklung in den Klavierwerken“, Anbruch 11, 1929.
- 6 Lissa, „Geschichtliche Vorform“, 18.
- 7 Ebenda, 20 f.
- 8 von Gleich, „Die sinfonischen Werke“, 109.
- 9 Ebenda, 71.
- 10 E. Laaff, Art. „Atonalität“, MGG 1, 1949-51, Sp.762.

Shlomo Hofman

TRENDS IN THE MUSIC OF EMERGING ISRAEL

It is an undeniable fact that the emergence of Israel was brought about by a social movement with an idealistic sub-structure. The musical-emotional expression of the first waves of immigrants, i. e. at the end of the 19th century and the beginning of the 20th confirmed the Talmudic saying that: "Song (i. e. music) is chiefly oral" (Arakin 11).

The principal tonal matter these immigrants brought with them, almost all of them from East Europe, was: liturgical melodies, cantillation of the Bible, intonation for reciting the Talmud, Hassidic tunes and the melodies of the "klezmerim" (itinerant Jewish music-makers) à la Goldfaden. The musical matter was sublimely expressed in several of the works of Bloch and in the music of "The Dybbuk" by Yoel Engel.

The melodies familiar to the first immigrants, which were coupled with topical lyrics by contemporary poets, were merely monophonic melodies in harmonic minor and in major keys.

The veteran population of the country was in the main composed of members of the Oriental communities, whose store of melodies was of an Oriental-"Makamat" texture, liturgical tunes and Bible cantillation, and occasional tunes, perhaps, for flute, "kanun" or lute, which fitted in, or even intermingled with the local Arab melos.

In the years 1907-1921, Idelson conducted his ethnomusicological research in Jerusalem, where Jews from all possible communities were congregated. In 1914, was published the first volume "Songs of the Yemenite Jews" of his monumental 10-volume "Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies", further volumes of which were published in subsequent years. Idelson also composed music, though interestingly enough he introduced no innovation.

In contrast, Yoel Engel arrived in Israel in 1924, and in the course of three years of