

## MUSIKALISCHE ABDRÜCKE DER BESTREBUNG SKRJABINS NACH MYSTISCHER SELBSTVERWIRKLICHUNG

MIKLÓS FEKETE<sup>1</sup>

**SUMMARY.** This paper focuses on the artistic innovations of the Russian composer Alexander Scriabin, and examines the religious-philosophical ideology which influenced his life, and which contributed to the novelty of his musical *oeuvre*. Numerous musical analysis proposed to investigate and to systemize the particularities of the composer's innovative melodic and harmonic language. The study reflects on a few of the quite different analytical approaches, and summarizes through the opinion of the musicologist Zsolt Gárdonyi, which expands the romantic harmonic analysis with the investigation of new harmonic structures based on different scale-types, especially the *Acoustic scale* (and Acoustic tonality).

**Keywords:** Alexander Scriabin, religious-philosophical background ideology, innovation of style, componistic procedures, harmonic structures, systems of analyzing.

Im Mittelpunkt der Studie stehen die Weltanschauung von Skrjabin, sein künstlerisches Manifestum sowie die Neuartigkeit seiner Werke. Sie untersucht die religionsphilosophischen Ansichten, die Einfluss hatten auf sein Leben und sein Werk und hebt auch die Faktoren hervor, die zur Neuartigkeit seines Stils beigetragen haben. Zahlreiche Musikforscher haben sich zum Ziel gesetzt, den einzigartigen Charakter der Melodie- und Harmonieanwendung bei Skrjabin zu untersuchen, die Regelmäßigkeiten in ein System zusammenzufassen. Diese unterschiedlichen, oft sogar gegenüberstehenden Ansichten und Herangehensweisen werden in der Studie geschildert, und schließlich wird im Licht dieser Analyseansätze eine Schlussfolgerung bezüglich der harmonischen Erneuerungen von Skrjabin gezogen.

---

<sup>1</sup> Babeş-Bolyai University, Faculty of Reformed Theology, Department of Reformed Theology and Musical Pedagogy, RO. 400535 Cluj-Napoca, Horea Str.7., E-mail: fktmiklos@gmail.com

Alexander Skrjabin erreichte trotz seines kurzen Lebens vieles, was anderen Pianisten nicht gestattet wird: Erfolg, Ruhm, Ehre, Unterstützung. Nach den Studienjahren am Konservatorium wurde er zum beliebten und gefeierten Gast der europäischen Konzertsäle. Seine Etüden, Préluden, Poeme und Klaviersonaten wurden außer ihm von den berühmtesten russischen und europäischen Künstlern der Zeit gespielt, und seine orchestralen Werke von den erfolgreichsten Dirigenten dirigiert. Nach den erfolgsgekrönten Aufführungen des *Le Poème de L'Extase in Moskau und Sankt Petersburg*, wurde seine Rückkehr in die alte Heimat beinahe wie die *Ankunft des Messias erwartet*.

Kein Wunder – die Musik von Skrjabin ist einzigartig, und das Ideensystem, worauf sie baut, hat eine außergewöhnliche musikhistorische Bewertung: die frühere Fachliteratur ehrt ihn einerseits als musikalischen Neuerer, als Revolutionär der pianistischen und symphonischen Kompositionen, andererseits steht sie jedoch perplex vor seiner Naivität, seinem Idealismus und seiner spiritistisch-mystizistischen Ansichten, oder seinem messianistisch-profetischen Selbstbild, das an der Grenze des Wahnsinns steht. Ein Blick in den Text des *Le Poème de L'Extase* oder in den vom Komponisten verfassten Programmtext des *Mysterium* erklärt diese Einstellung der Kritiker, da man tatsächlich verblüfft vor diesen Zeilen steht:

„Ich bin Gott! Ich bin ein Nichts, ein Spiel, bin Freiheit, bin das Leben. Ich bin eine Grenze, ein Gipfel. Ich bin Gott. Ich bin das Blühen, ich bin die Seligkeit“<sup>2</sup>.

Diese Zeilen, die Skrjabin zweifellos auch auf sich selbst bezog, sind jedoch Teil eines besonderen, fundierten, einheitlichen Ideensystems. Übersetzungen russischer Texte, die teilweise dieses System erläutern gelangen jedoch jahrzehntelang nicht in die Hände der europäischen oder amerikanischen Musikhistoriker. Wie im Falle vieler Künstler, gelang auch das Werk von Skrjabin im Jahrzehnt nach seinem Tode in Vergessenheit<sup>3</sup>. Zwar brachten die 70-er Jahre des 20. Jh. eine Renaissance seiner Werke (besonders seiner Préluden, Etüden, Poeme, Klaviersonaten und symphonischen Werke), änderte das wenig an der musikhistorischen Bewertung des Künstlers. Vor allem, weil die Musikgeschichte weiterhin die Denkweise Skrjabins aus dem Kontext herausgegriffen beobachtete und bewertete. Die letzten drei Jahrzehnte untersuchen jedoch immer intensiver und eindringlicher die

---

<sup>2</sup> Das Zitat stammt aus der Einleitung des *Mysterium* dem sogenannten *Acte préalable*.

<sup>3</sup> Ballard, Lincoln Miles, *Defining Moments: Vicissitudes in Alexander Scriabin's Twentieth-Century Reception* – PhD Dissertation, University of Washington, 2010, S. 69.

unterschiedlichen Aspekte der Denkweise von Skrjabin im Kontext der künstlerisch - ideologischen religionsphilosophischen Matrix.

### **Weltanschauung**

Skrjabin gelang schrittweise zu seiner musikalischen Entfaltung, zur Ekstase, zum Mysterium. Als begabter Pianist begann er seine ersten Werke zu komponieren, die Züge der Romantik und des Stils von Chopin aufweisen. „Ich liebte, nahezu vergöttlichte Chopin“.<sup>4</sup> Über sein Schwärmen für Chopin schreibt sein Freund Boris Schloezer folgenderweise:

„Der Einfluss von Chopin ist eigentlich nichts Anderes als eine Folge der tiefen Ähnlichkeit der beiden Künstler. [...] Durch Chopin lernt sich Skrjabin selbst kennen, mit seiner Hilfe befreit er sich und entwickelt er seine eigenen Gedanken. Was die beiden ähnlich macht? Die starke Sensibilität, die subtile Empfindsamkeit, das beinahe krankhafte Feingefühl – gleichzeitig jedoch die von den fieberhaften Leiden ausgelösten Krisen, die Zuneigung zu den melancholischen Träumen und dem explosionsartigen Jähzorn“<sup>5</sup>.

Skrjabins Mutter, eine sehr begabte Pianistin, die selbst am Konservatorium von Sankt Petersburg studiert hat, war schon in ihren Studienjahren anerkannt für ihre Chopin-Aufführungen. In Russland war sie unter den ersten, die als weibliche Künstler anerkannt wurden<sup>6</sup> (u.a. von dem Direktor Anton Rubinstein, sowie Tschaikowski). Skrjabin trat in die Fußstapfen seiner Mutter, die er im Alter von nur 1 Jahr verlor.

Heutzutage ist Skrjabin in der Musikgeschichte besonders wegen der Neuheit der Werke seiner letzten Jahre (sowie des Ideensystems, der diesen Werken zugrunde liegt) bekannt. Die Werke seiner frühen Schaffensphase stehen unwürdiger Weise im Hintergrund. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, dass diese pianistischen und symphonischen Kompositionen wegen ihres romantischen Stils wenig Neuheitswert in der revolutionären Periode der Jahrhundertwende bringen. Trotzdem sind diese frühen Werke zweifellos als Beispiele der reinsten und wertvollsten Fortsetzung des Stils der musikalischen Romantik zu betrachten:

- die *24Prélude* des op. 11-es (1888-1896) sprechen für sich, nicht nur wegen der Chopin'schen Zyklusanwendung (op. 28), der

---

<sup>4</sup> Papp Márta, *Alexandr Szkrjabin – szubjektív portré (Alexander Skrjabin – Ein subjektives Porträt)* – in: *Muzsika Koncertkalendárium*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Powell, Jonathan, *Skryabin* – in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 2001.

Klaviertechnik, der angewandten Formen und Genre<sup>7</sup> und in der Fortführung des komponistischen Stils<sup>8</sup>, sondern auch in der übersichtlichen, dem Quintenzirkels entsprechenden Anordnung der Tonarten;

- die *erste Symphonie E-dur* op. 26, die *zweite Symphonie c-moll* op. 29, das *Klavierkonzert fis-moll* op. 20, die kurze orchestrale Komposition *Rêverie (Träume)* op. 24 weisen eine spannende Sublimation der Feenmusik von Mendelssohn, der Klarheit der Harmonie und Orchestration von Schumann, der Lyrik und des intensiven Ausdrucks der Gefühle im orchestralen Rahmen von Tschajkowskij oder Liszt, aber besonders der ununterbrochenen chromatischen Melodie- und Harmonieanwendung, der kontinuierlichen *Crescendi* und Steigerungen von Wagner (beinahe Mahler).

Dank seiner Gottsuche und seiner starken Sensibilität interessierte sich der junge Künstler in seinen 20-er Jahren immer mehr für die künstlerischen und religionsphilosophischen Ideen und Konzeptionen, die die Welt bestimmen und regieren. 1891-92, als er intensiv die *Fantasie Islamej* von Balakirev und die *Réminiscences de Don Juan* von Liszt übte, strengte er seine rechte Hand mit den Akkord-, Oktaven- und Dezime-Passagen dermaßen an, dass diese eine zeitweilige Lähmung erlitt. Die Familie schickte ihn daraufhin auf die Krim für eine Heilkur. In seiner Einsamkeit und Erbitterung, dass seine künstlerische Karriere hier nun ein Ende finden könnte, schrieb er folgende „heiligenstadtartigen“ Zeilen:

„Das schwerwiegendste Ereignis meines Lebens [...] Probleme mit meiner Hand. Hindernis für mein höchstes Ziel: Ruhm und Ehre. Eine Botschaft des Schicksals. Laut Ärzte unheilbar. Das war die erste tatsächliche Niederlage in meinem Leben. Aber gleichzeitig eine Gelegenheit, sich Gedanken zu machen, der Anfang einer Selbstanalyse. Zwar zweifelte ich daran, dass ich nie wieder gesund würde, aber trotzdem meine dunkelste Zeit. Zuerst dachte ich an den Wert des Lebens, Religion, Gott. Mein Glaube ist weiterhin fest. [...] Ich betete mit meinem ganzen Herzen, ging in die Kirche [...] Dann schrie ich gegen den Schicksal und gegen Gott. Und komponierte meine erste Sonate mit dem »Trauermarsch«<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Im Falle beider Komponisten sind unter dem Decknamen *Prélude* Walzer, *Nocturne* und *Etüden* zu finden.

<sup>8</sup> Ballard, Lincoln Miles – Bengston, Matthew, *The Alexander Scriabin Companion – History, Performance and Lore*, Rowman & Littlefield, Maryland-London, 2017, S. 16.

<sup>9</sup> Bowers, Faubion, *Scriabin – A Biography*, Dover Publications, Mineola – New York, 2011, S. 168.

Ein paar Jahre nach der *1. Klaviersonate*, schreibt er 1899-1900 die *1. Symphonie* mit sechs Sätzen, dessen Abschlusssatz schon vokal-instrumental ist. Hier reflektiert Skrjabin nicht nur über seine eigenen Ziele sondern auch über den Sinn der Kunst und über seine Mission. Das große Orchester, der Chor und die beiden Solisten (T und MS) vermitteln die in Versform abgefasste kunstehrende Nachricht des Komponisten<sup>10</sup>. Die Dramaturgie der fünf Sätze der *2. Symphonie* bereitet schon die Struktur der späteren Werke vor. Der Anfang suggeriert Unsicherheit, aus der durch eine zunehmende Öffnung und einer orchestrale Steigerung die Komposition bis hin zur Ekstase schweift. Schon beim Schaffen der *2. Symphonie* formuliert der Komponist, dass „die Kunst die Philosophie und Religion als ein unteilbares Ganzes in sich aufnehmen muss, wodurch ein neues Evangelium entsteht“<sup>11</sup>. Diese Dramaturgie (ein *Crescendo* vom Zurückhaltenden bis zur vollen Entfaltung) wird ein Charakterzug all seiner orchestralen und vieler pianistischen Werke. Einige Kompositionen beinhalten das sogar in ihren Titeln oder Programmen: z.B. *Poème divin* (*3. Symphonie, op. 43, 1905*) mit den sehr suggestiven drei Sätzen: *Kämpfe, Genüsse, Göttliches Spiel*; die am häufigsten gespielte *Le Poème de L'Extase* (*4. Symphonie, op. 54, 1908*), dessen Text Skrjabin selbst verfasst hat; oder die *Prométhée: Le Poème du Feu* (*5. Symphonie, op. 60, 1911*).

Anfang der 1900-er Jahre befreundet sich Skrjabin mit Sergei Trubezkoi, dem freisinnigen symbolistischen Philosophen, und fängt damit an sich intensiv mit den philosophischen Schriften auseinanderzusetzen. Nietzsche wurde zu einem seiner wichtigsten Vorbilder, aber auch die Werke von Hegel, Schopenhauer, Fichte, Schelling gehörten zu seiner täglichen Lektüre. 1904 nahm Skrjabin an einer internationalen philosophischen Konferenz in Genf teil. Laut dem Artikel von Ignác

---

<sup>10</sup> „*Hymne an die Kunst* – O, wunderbares Bild der Gottheit, der Harmonien reine Kunst! / Dir bringen wir in Freundschaft das Lob des begeisterten Gefühls. / Du bist des Lebens lichter Traum, Du bist ein Festtag, bist Erholung, / als Geschenk bringst du den Menschen Deine Zauberbilder. / In jener düsteren und kalten Stunde, in der die Seele voller Verwirrung ist, / findet in dir der Mensch die lebendige Freude des Trostes. / Du rufst die Kräfte, die im Kampfe sanken, auf wunderbare Weise ins Leben zurück, / im müden und kranken Geist Zeugst du neue Gedanken. / Du gebärst der Gefühle uferlosen Ozean im entzückten Herzen, / und der schönsten Lieder Lied singt Dein Priester, durch dich erneuert. / Es herrscht allmächtig auf der Erde Dein Geist, frei und machtvoll, / durch dich emporgehoben, vollbringt der Mensch ruhmvoll die größte Tat. / Kommt herbei, ihr Völker der Welt, wir singen der Kunst zum Ruhme!“

<sup>11</sup> Papp Márta, *A hét zeneszerzője: Alexadr Szkrjabin* – in: Bartók Rádió, 2012 (zwischen 27. Februar – 2. März).

Ádám<sup>12</sup> wurden hier außer den klassischen philosophischen Themen auch der Gnostizismus von Swedenborg und Teile der östlichen Philosophie thematisiert. 1905 lernte er in Paris die Lehren der Theosophin Helena Blavatsky kennen. Diese vereinen auf einer besonderen Art und Weise die christlichen, gnostischen, hinduistischen und buddhistischen Lehren miteinander. Von hier an wurde das zum Zentrum seines Denkens. „Mit heutigem Auge können die aus ihrem geistigen Kontext entnommenen Anschauungen des Komponisten tatsächlich als eine wirre idealistische Träumerei erscheinen“<sup>13</sup>. Diese Orientierung schien aber zu dem Zeitpunkt und in dem Kontext gar nicht als ausgefallen. In dem von Anna Mincova geleiteten Theosophen-Verein waren berühmte symbolistische Maler und Schriftsteller, sowie Vertreter der Kunst der frühen Avantgarde<sup>14</sup>. Zahlreiche Tagebucheinträge bezeugen diese Orientierung des Komponisten.

Die Decknamen der Klaviersonaten widerspiegeln auch das theosophische Ideen- und Konzeptsystem. Die 7. *Klaviersonate* trägt den Titel „Weiße Messe“, die 9. *Klaviersonate* „Schwarze Messe“. Die Gegenüberstellung ist eindeutig: der eine symbolisiert das ekstatische Ineinanderflechten der männlichen und weiblichen Prinzipien, der andere den Kampf mit dem Satanischen. Ähnlich ist der Gegensatz auch im Falle der Titel *Poème satanique* (op. 36, 1903) und *Le poème divin* (3. *Symphonie*, op. 43, 1902-04) oder *Le poème de l'extase* (4. *Symphonie*, op. 54, 1905-08), bzw. *Prométhée: Le poème de feu* (5. *Symphonie*, op. 60, 1910). Die Überzeugung Skrijabins, dass die Religionsphilosophie und die Kunst eine untrennbare Einheit bilden, wäre in seinem letzten Werkkonzept, dem sogenannten *Mysterium* am deutlichsten gewesen. Zwar sind alle Klavier- und symphonische Werke des letzten Jahrzehntes eigentlich eine Vorstudie für die endgültige Einweihung, dem *Mysterium*, aber es entsteht nur ein Bruchstück dieses „Gesamtkunstwerk“-s. Das Ziel des Werks wäre nicht weniger gewesen, als das Erreichen der Katharsis des Menschen und der Menschheit durch die Musik, die Ermöglichung des Wiedervereinigung mit der göttlichen Kraft. Zur endgültigen Ekstase, zur Erlösung hätte ein Weg über Musik, Tanz, Gesang, Poesie, Farbe und Duft geführt, vorgeführt in einem eigenen „Bayreuth“, einem halbkreisförmigen Sanktuar am Fuße des Himalaya. Der Prolog beginnt schon mit diesem Text: „Der Allmächtige wollte noch einmal in euch die Freude der Schöpfung erfahren. Noch einmal möchte er im Endlichen das Endlose

<sup>12</sup> Ignác Ádám, *Misztérium – vagy a halál* (*Mysterium – oder der Tod*) – in: *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap*, Nr. 4., 2008.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

erblicken.“ Die Frage, ob dieses mächtige Werk überhaupt hätte entstehen können, bleibt offen. Dank dem Komponisten Alexander Nemtin, der sechszwanzig Jahre dem Studium und der Ergänzung der Werke von Skrjabin widmete, entstand aus diesen Skizzen ein mehr als zweistündiges orchestrales Werk, das einen vagen Einblick in den musikalischen Traum des Komponisten ermöglicht. Das ergänzte Material gliedert sich in drei Teil: der erste stellt das *Universum* vor, der zweite die *Menschheit* und der dritte den „kosmischen Akt“ der *Transsubstantiation*.

### **Interpretierungsaspekte seines neuartigen Kompositionsstil**

Das Neue und Moderne an der Musik von Skrjabin ist die Folge seiner „Bestrebung zur mystischen Selbstverwirklichung“. Über die Denkweise, die Lebensauffassung und besonders über seine komponistischen Vorstellungen, und seine Arbeitsmethode gibt es relativ wenige eigenhändig verfasste musikhistorische Dokumente. Die kulturgeschichtlichen Wurzeln und tief philosophischen Ideensysteme des Symbolismus des russischen „silbernen Zeitalters“ (1898-1917), die Briefe, Tagebuch-Fragmente des Komponisten, sowie die später aufgezeichneten philosophischen Gespräche mit seinen Freunden, und die „Programme“ seiner Klavier und symphonischen Werke helfen dabei, sein komplexes Ideensystem teilweise zu entziffern. Die einzige Veröffentlichung, die zwar fragmenthaft ist, trotzdem als Mosaikstein eines größeren Gesamtbildes dient, ist die posthumus erschienene *Prometeische Phantasien*<sup>15</sup>. Dieses enthält eine nachträgliche Zusammenstellung seiner Tagebuch-Fragmente sowie seiner nicht realisierten Studien-Pläne. Die ursprünglich russische Text-Kollage wurde 1924 ins Deutsche übersetzt und mit einem Vorwort von Oskar von Riesemann veröffentlicht. Die Zusammenstellung widerspiegelt die Grundlagen der Lebensphilosophie von Skrjabin in diesem Zeitabschnitt.

In der letzten Schaffensphase seines kurzen Lebens (1907-1915) entstanden Werke, die radikal einzigartige Stücke der modernen, „frühen“ *Avantgarde* und der musikalischen Sprachneuerung des 20. Jahrhunderts sind. Die aus meist kurzen Motiven aufgebauten Melodielinien werden vom Komponisten in ein kompliziertes Rhythmusnetz eingebaut. Die thematischen Motive werden aus kleinen Intervallen aufgebaut, um diese dann weiterzuentwickeln, zu variieren und zu transponieren (Sequenzierung). Die Klavierstücke der letzten Jahre werden in den

---

<sup>15</sup> Skrjabin, Alexandr, *Prometeische Phantasien*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart–Berlin, 1924.

meisten Fällen aus ähnlichen, eigenartigen harmonischen Strukturen aufgebaut, in denen oft übermäßige Akkorde im Vordergrund stehen, und selten das gewöhnliche Musikmaterial erscheint. Sollte das dennoch der Fall sein, handelt es sich meist um die horizontale Entfaltung und Sequenzierung des vertikalen Materials. Sein Kennzeichen ist der sogenannte *Prometheus-Akkord* oder *Mystischer Akkord* (und dessen unterschiedliche Umkehrungen, Transpositionen), der die harmonische Grundlage zahlreicher Werke bildet. (z. B. *Prométhée: Le poème de feu*, 8. Klaviersonate, und die beiden Tänze des op. 73: die Klavierstücke *Guirlandes és Flammes sombres*).

Der Übergang vom anfangs romantischem Komponisten zum modernen Künstler ist im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen nicht radikal: die Werke bilden einen kontinuierlichen, ununterbrochen Bogen und der allmähliche Übergang macht deutlich, wie sich eine musikalische Sprache ohne Brüche und ohne radikale Änderungen umwandeln kann. Die frühen Werke im Stil von Chopin enthalten schon chromatische Figurationen und Zeichen der immer freieren Dissonanz-Anwendung, ab der 2. *Symphonie* erscheint die Satzverbindung, die auf das Prinzip der Thementransformation baut, die Akkordstrukturen mit Terzaufbau weisen Charakteristika der Tonikaentkräftung auf, die Akkordsequenzen stellen die funktionale Ordnung auf Probe, der Rhythmus wird freisinnig behandelt – gleichzeitig enthalten auch die späten Werke einige Elemente der tonalen Ordnung (sogar die als Gegenpol des früheren Chopin'schen Stils betrachteten *Préluden* des op. 74), die ungewöhnlichsten harmonischen Formationen enthalten auch eine natürliche Ordnung, und lassen manchmal Referenzpunkte ahnen (manchmal tonale, manchmal akustische, manchmal aus anderen distanzialen Tonleitern ableitbare). Fakt ist jedoch, dass auch Skrjabin bewusst an der Stiländerung gearbeitet hat. Während er an der *Poesie der Ekstase* arbeitet formuliert er in seinem Brief an Tatjana Schloezer wie folgt: „*Ich erarbeite gerade einen neuen Stil, und welche Freude, es geht so schön voran*“<sup>16</sup>. Die Analyse der Werke seiner letzten Schaffensjahre bereitet jedoch eine Herausforderung. Bezüglich der Harmonieverwendung sind schwer Referenzpunkte zu beobachten. Das Regelsystem der funktional-tonalen Harmonielehre bietet hier keinen wirklichen Anhaltspunkt. In den letzten Jahrzehnten haben mehrere Forscher versucht, die Werke zu analysieren, was dazu beitragen könnte den Stil besser zu verstehen, das grundlegende Problem liegt jedoch darin (ähnlich wie im Falle der Werke von Strawinsky aus seiner

---

<sup>16</sup> Sabbagh, Peter, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Books on Demand GmbH, Hamburg, 2001, S. 8.



russischen Periode zwischen den Jahren 1910-1915), dass es kein ausgearbeitetes Analysesystem gibt, dessen „Werkzeugkasten“ eine systematische Benennung der Stilmittel und komponistischen Techniken der Moderne möglich machen würde. Zwar geht es um die Werke des gleichen Zeitalters, aber im Falle des zeitgenössischen Schönberg steht dem Forscher ein ausgearbeitetes und grundlegend theoretisiertes, neues Analysensystem zur Verfügung, das der Komponist selbst, sowie seine Anhänger festgelegt haben. Dies ist die Erklärung dafür, dass die Werke der Vertreter der 2. Wiener Schule deutlich eindringlicher und einheitlicher analysiert sind. Schon im Falle der russischen Periode von Strawinsky (*Feuervogel, Petruschka, Le sacre du printemps*), betont der Musikologe Jonathan Cross, dass es „keine Methode, und kein Konsens gibt, wie man die Musik von Strawinsky aus analytischer Sicht angehen soll“<sup>17</sup>. Darum ist es möglich, dass wenn im Nachhinein die Musikforscher Systeme entwickeln, diese unterschiedlichen Analyseansätze komplett im Gegensatz zueinander stehen: z.B. die *Oktaton*-Theorie von Richard Taruskin<sup>18</sup> und die *Pitch-class set* Theorie von Allen Forte: ein Kampf der tonalen und atonalen Ansätze<sup>19</sup>. Bei der harmonischen Analyse der Werke von Skrjabin fehlt verstärkt eine einheitliche „Analysemethode“.

Zwar betonte der Komponist, dass seine Kompositionen der 1910-er Jahre aufgrund der Regel eines gut durchdachten eigenen Systems entstanden sind, dennoch stellte sich nie heraus, worin dieses System bestand.<sup>20</sup> Seinem früheren Lehrer, Sergei Tanejev versprach er sogar die Präsentation seines Systems, dieses Treffen wurde jedoch wegen Kopfschmerzen abgesagt, und fand nachher nie wieder statt<sup>21</sup>. Aus seinen Gesprächen mit Sabanejew stellt sich heraus, dass dieses Gedankensystem von einem gründlichen Plan durchdrungen ist: „Ich finde immer, daß die Mathematik in der Musik eine große Rolle spielen muß. Ich mache manchmal geradezu Berechnungen beim Komponieren, Berechnungen der Form, und ich erstelle die Vorbereitungen der Modulationen. Es darf keinen Zufall geben. [...] Alles muss logisch sein und

<sup>17</sup> Cross, Jonathan, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, S. 15.

<sup>18</sup> Siehe Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1996, S. 255-306.

<sup>19</sup> Siehe Gloag, Kenneth, *Russian Rites. Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces* – in: Cross, Jonathan (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, S. 79-97.

<sup>20</sup> Schloezer, Boris de, *Scriabin: Artist and Mystic*, University of California Press, Berkeley, 1987, S. 129.

<sup>21</sup> Chiang, Emily Chialin, *Rubato and Climax Projection in Two Piano Sonatas by Scriabin*, PhD Dissertation, University of Toronto, 2013, S. 11.

alles muss einem bestimmten Prinzip folgen. Welches Prinzip das ist, ist egal, wichtig ist aber, dass es das Prinzip geben muss! Sonst gibt es kein Werk nur ein Chaos!"<sup>22</sup>. Das hätten sogar Schönberg, die späteren Serialisten, oder Messiaen formuliert haben können. Das Außergewöhnliche bei Skrjabin ist, dass sich die *Logik*, die *Rationalität* und die *Planmäßigkeit* sich mit der *Intuition* verflechten<sup>23</sup>, seine Herausforderung beim Komponieren ist gerade, einen entsprechenden Systemrahmen für die Inspiration und das Genie zu finden. „Die Schaffung ist die Formung der Materie durch den Geist, und als solches nur durch Opfer möglich, dadurch dass wir uns selbst Grenzen setzten“<sup>24</sup>. Die größte Herausforderung der späteren Skrjabinforscher ist, dass das System des Komponisten sich ständig neu formt, und selbst wenn einige Regelmäßigkeiten in einigen Werken zu finden sind, so werden diese in den nächsten Werken weiterentwickelt. Diese Planmäßigkeit ist auch in der Formentwicklung zu erkennen. Vor dem Beenden der 7. *Klaviersonate* (op. 64, 1911) schreibt Skrjabin Sabanejew: „Die Form soll wie eine Kugel sein, so perfekt, wie ein Kristall. Ich kann nur aufhören, wenn ich spüre, dass die Kugel da ist. Jetzt fehlen noch zwei Takte“<sup>25</sup>. Das sagt der Skrjabin, der bezüglich der Form doch in die Fußstapfen der Romantik tritt. Die Sonatenform bleibt (in ihrer Skrjabin'schen Dynamik und weiterentwickelten Variante) das Prinzip, das die Struktur und das Gerüst der meisten Werke bildet. Der Komponist spürt nämlich die Notwendigkeit einer dynamisch zusammenhaltenden Kraft, die den radikal geänderten melodisch-harmonisch-rhythmischen Inhalt in eine Einheit ordnet. Auch im Falle größerer orchestralen Werke, wie z.B. *Le poème de l'extase* (op. 54, 1905-1908) oder *Prométhée: Le poème de feu* (op. 60, 1910), bietet die Sonatenform das Skelett der Struktur, selbst wenn das auch sehr anders ist, wie früher, und selbst wenn das beim ersten Hören nicht bemerkbar ist<sup>26</sup>. Bezüglich der 5. *Klaviersonate* (op. 53, 1907) formuliert Márta Papp: „sie trägt die Spuren der Sonatenform, verwandelt sie jedoch gänzlich: Skrjabin schafft eine spirale Struktur mit vielen Themen, oder besser gesagt Phasen, deren treibende Kraft nicht die der Sonatenform charakteristische Doppelgesichtigkeit ist, sondern die Dynamik des

<sup>22</sup> Sabanejew, Leonid, *Erinnerungen an Skrjabin*, Klassika XXI, Moskau, 2000, S. 123, 169.

<sup>23</sup> Ignác Ádám, *Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner művészoperáiban (Komponist auf der Bühne. Die Problematik der Darstellung des Künstlers in den Opern von Skrjabin, Schönberg und Pfitzner)* – PhD Dissertation, ELTE, Budapest, 2013, S. 122-123.

<sup>24</sup> Sabanejew, Leonid, *op. cit.*, 257.

<sup>25</sup> *Idem.*, S. 123.

<sup>26</sup> Ignác Ádám, *op. cit.*, S. 123.

wachsenden ekstatischen Zustands<sup>27</sup>. Die andere Säule neben der Planmäßigkeit und der mathematischen Rationalität ist die *Intuition*. Und diese scheint dem Komponisten primär zu sein. Sabanejew analysiert in seinem Essay über *Prometheus* (1912, in der Zeitschrift der *Der Blaue Reiter*)<sup>28</sup> die Struktur des bekannten sechstönigen Akkords und dessen harmonische Bedeutung in dem Werk. Laut Skrjabin sei es in Ordnung, ein Werk wissenschaftlich zu untersuchen, Harmoniezusammenhänge zu suchen, Gesetzmäßigkeiten des komponierten Werks zu finden, aber für ihn sei der wichtigste Faktor im Schaffen die *Intuition*. „Ich finde intuitiv meine Klänge und Harmonien, und mögen Akustiker sie lehren, wenn es ihnen nötig ist. Mir ist es angenehm, wenn wissenschaftliche Daten mit meiner Intuition zusammenfallen, und das ist schließlich auch unvermeidlich. Bei mir war immer der Primat der Intuition. Natürlich das Prinzip der Einheit fordert, daß Wissenschaft und Intuition zusammenfallen“<sup>29</sup>.

Die Autoren Ignác-Szigeti reflektieren in ihrem historischen Überblick<sup>30</sup> darauf, dass Sabanejew neben seiner Analyse aus dem Jahre 1912, in seinem Schreiben *Die Theorie der Ultrachromatik* (1914), noch tiefergehender die Akkordstrukturen und Harmonie-Zusammenhänge der Kompositionen der letzten Schaffensjahre zu analysieren versucht. Die Benennung *mystischer Akkord*, bekannt als der Grundakkord des *Prometheus* (im Falle eines Grundtons  $c:c-fis-b-e^1-a^1-d^2$ ), stammt auch von ihm. Dieser scheint ein Akkord mit Quarte-Struktur zu sein, ist aber ein Akkord der aus den Partialtönen 8-14 des Grundtons aufgebaut ist. Ausnahme bildet dabei der 12. Partialton (im Falle des  $C_1$ -Grundtons  $c^1-d^1-e^1-fis^1-[g^1]-a^1-b^1$ ). „Sabanejew versucht damit nicht nur die Tatsache zu beweisen, dass sich Skrjabins Neuheit von der klassischen Harmonienwelt entfernt hat (letztere bedient sich der ersten sechs Töne der Obertonreihe), sondern auch, dass im Hintergrund des neuartigen Klanges der Einfluss der symbolistischen Ästhetik zu ahnen ist, nämlich, dass die sich von dem Grundton entfernenden Töne einen Kontakt zur himmlischen Sphäre, zu den unnennbaren und übersinnlichen Regionen pflegen“.<sup>31</sup> Zwar kannte

<sup>27</sup> Papp Márta, *A hét zeneszerzője: Alexandr Szkrjabin (Komponist der Woche: Alexander Skrjabin)* – in: Bartók Rádió, 2012 (zwischen 27. Februar – 2. März).

<sup>28</sup> Siehe Sabanejew, Leonid, *Prometheus von Skrjabin* – in: *Der Blaue Reiter* (Hrsg. Kandinsky, Wassily und Marc, Franz), München, 1912.

<sup>29</sup> Zitat übernommen von: Sabbagh, Peter, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Books on Demand GmbH, Hamburg, 2001, S. 8.

<sup>30</sup> Ignác Ádám – Szigeti Máté, *A misztikus akkordon innen és túl. Kompozíciós problémafelvetések Alexandr Szkrjabin Prometheus című művében (Der mystische Akkord – kompositorische Fragen in Alexander Skrjabins Prometheus)* – in: *Magyar Zene*, 46. Jg., Nr. 3, 2008, S. 313.

<sup>31</sup> *Idem.*, S. 313.

Skrjabin die theoretischen Schlussfolgerungen seines Freundes, bestand er weiterhin darauf, dass er seine Harmonien nicht auf eine vorherige Struktur, sondern auf die Intuition basierend aufgebaut hat. Er fügte nur hinzu, dass der *Prometheus*-akkord nicht als Akkord der romantischen Dominantisierung zu interpretieren ist: „Das ist keine Dominanthermonie, sondern eine *Grundharmonie*, eine *Konsonanz*“<sup>32</sup>.

Zofija Lissa ging die Harmonik von Skrjabin in den 1930-ern aus einer anderen Richtung an, nämlich der *Klangzentrum*-Theorie von Hermann Erpf<sup>33</sup>. Dadurch machte sie sie zum Vorbild der Schönberger *Zwölftontechnik*. Dieser Richtung folgend brachte Hans Stuckenschmidt<sup>34</sup> die Akkordik des *Prometheus* von Skrjabin in Zusammenhang mit der Quarte-akkorde verwendenden *Kammersymphonie* von Schönberg (op. 9, 1906)<sup>35</sup>. Vera Dernkova interpretiert Skrjabins Harmonieanwendung auch als absichtlichen Weg in Richtung Atonalität<sup>36</sup>. Ähnlich ist das auch im Falle der *pitch-class set* Theorie von Allen Forte, die diese auch aus dem Gesichtspunkt der Atonalität analysiert. Carl Dahlhaus, und Gottfried Eberle formulieren aber eine völlig unterschiedliche Meinung. Sie interpretieren den Akkord als Terzenturm, mit zahlreichen alterierten Tönen. Die Ignác-Szigeti Interpretation betrachtet den Akkord nicht als einen einzigen Zusammenhang, sondern als System von durchdachten Zusammenhängen. Infolge ihrer Konstruktion nach dem Prinzip der identischen Distanzen, transformieren sie sich immer „in sich selbst“<sup>37</sup>. Eine Besonderheit der Analysen besteht darin, dass trotz der unterschiedlichen Angehensweisen, die Ansichten in großem Maße zur Erläuterung und Verständnis der Harmonieanwendung beitragen. Erwähnenswert ist noch die *Oktaton*-Theorie von Richard Taruskin. Sie basiert auf die in der russischen Tradition auch früher verwendete Systeme, die aus distanzialen Tonleitern bauen. Diese oktatonische Tonleiter ist ein besonderes Tonleitermodell, im Rahmen dessen die Oktave aus wiederholten Reihen von kleinen und großen Sekunden entsteht (im Falle eines  $c^1$ -Grundtons:  $c-d^1-esz^1-f-fis^1-gis^1-a^1-h^1-[c^2]$ ). Diese Tonleiter erscheint mit der Vermittlung von Liszt auch bei Rimski-Korsakov, und später bei dessen Schüler, Skrjabin. Allmählich

<sup>32</sup> Zitat übernommen von: Sabbagh, Peter, *op. cit.*, S. 41.

<sup>33</sup> Siehe Lissa, Zofja, *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik* – in: *Acta Musicologica* 1935/3, S. 15-21; und Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der Neuen Musik*, Wiesbaden, 1927, S. 122.

<sup>34</sup> Siehe Stuckenschmidt, Hans, *Neue Musik*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1951, S. 14-15.

<sup>35</sup> Siehe Ignác Ádám – Szigeti Máté, *op. cit.*, S. 313.

<sup>36</sup> Siehe Dernkova, Vera, *Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unsers Jahrhunderts* – in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), *Alexander Skrjabin*, Graz, 1980.

<sup>37</sup> Ignác Ádám – Szigeti Máté, *op. cit.*, S. 324.

wird er zum 2. Modus der sieben Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten von Messiaen. Diese Tonleiter erscheint in der Musikkultur anfangs als Kleinterzentrum der Oktave (bzw. mit Ergänzung der die Kleinterze verbindenden Töne), und bestimmt besonders die melodische Ebene. Bei Skrjabin ist sie sowohl in der Melodieförmung, als auch in der Harmonieanwendung zu erkennen, aber oft wendet sie der Komponist frei an, oder in starker Wechselwirkung zur diatonischen siebenstufigen Tonleiter. Interessant ist auch, dass das Übereinandersetzen zweier verminderter Vierklänge der gleichen Tonleiter das bedeutende *Alfa-Akkord* (im Falle eines  $cis^1$ -Grundtons, mit enharmonischen Umdeutungen:  $cis-e^1-g^1-b^1-c^2-es^2-fis^2-a^2$ ) der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts zum Ergebnis hat.

Zsolt Gárdonyi fasste 2015 zum 100. Todestag des Komponisten die harmonischen Konstruktionsverfahren der späten Werke, sowie den Weg, der dazu führte zusammen. Er wies die Quartekonstruktionstheorie ab, aber dachte die Dahlhaus-Auffassung neu, und betonte: „Im 21. Jahrhundert kann es indessen bereits als bekannt gelten, dass der zentrale Klang im Spätwerk von Alexander Skrjabin, der in seiner Grundgestalt terzgeschichtete *Tredezimakkord* organisch zu jener markanten harmoniegeschichtlichen Entwicklungslinie gehört, die von Franz Liszt ausgehend über Claude Debussy, Maurice Ravel und andere Komponisten auch zu Olivier Messiaen führt“<sup>38</sup>. In seiner Analyse verfolgt Gárdonyi die Erscheinungen der aus der *akustischen Tonleiter* (die Partialtöne 8-14 des Grundtons, mit Ausnahme des 12.) ableitbaren *akustischen Tonalität* von Liszt angefangen, über die Werke der Impressionisten hinweg, bis hin zu den sich aus dem Melodiestoff der Volksmusik inspirierenden Werken von Stravinskij und Bartók. Die typischen Akkorde erhalten nun eine völlig verständliche Interpretation im Rahmen des Skrjabin'schen *akustischen Tredezimakkords*. Gárdonyi fasst den *mystischen Akkord*, einen der Grundstrukturen der neuartigen Harmoniebedienung von Skrjabin, in einer Entstehungstabelle zusammen:

---

<sup>38</sup> Gárdonyi Zsolt, *Alexander Skrjabin (1871-1915) zum 100. Todestag*, 2015, S. 1.



Neuartigkeit von Chopin, Schumann, Tschajkowskij, Liszt und Wagner, und schafft daraus dank seiner eigenartigen Weltanschauung, seiner Berufung, und seines Glaubens an der erlösenden Kraft der Kunst eine neue musikalische Welt, indem er sein früheres romantisches „Werkzeugkasten“ schrittweise umwandelt. Er wendet übernommene Genre und Formen an, die er aber dynamisch behandelt, und weiterührt zu einer neuen, eigenartigen, von der tonalen sich immer weiter entfernenden Harmoniewelt. Das Komponieren ist eine Verflechtung der konkreten Planung, der bewussten Einsetzung neuartiger Elemente, sowie der Intuition, die die Kraft aufweist, neue Wege zu finden. Oft bildet das gleiche Tonleitermodell die Grundlage der neuartigen Akkordstrukturen, und der thematischen Motivanwendungen. Die sogenannten distanzialen Tonleitermodelle bringen zusätzlich zu den harmonischen Prozessen des funktionalen Systems auch neue Strukturen, die sowohl die harmonisch-vertikale als auch die melodisch-horizontale Ebene bestimmen. Zu diesen kommt eine reiche, neuartige, frei behandelte Rhythmuswelt hinzu. Zahlreiche Musikologen haben sich zum Ziel gesetzt die Harmonieanwendung von Skrjabin in ein System zu fassen. Die vorliegende Studie präsentiert diese Ansätze, und hebt durch die Zusammenfassung von Gárdonyi Zsolt aus den neuartigen Tonleitermodellen und „Tonarten“ die harmonisch beeinflussende Rolle der *akustischen Tonalität* vor.

Übersetzung von Csenge Fekete

## QUELLENVERZEICHNIS

- Baker, James, *Scriabins Implicit Tonality* – in: *Music Theory Spectrum*, vol. 2, 1980, S. 1-18. – <http://www.jstor.org/stable/74617> (abgerufen am 22. April 2017)
- Baker, James M., *The Music of Scriabin*, Yale University Press, New Haven, 1986.
- Ballard, Lincoln Miles – BENGSTON, Matthew, *The Alexander Scriabin Companion – History, Performance and Lore*, Rowman & Littlefield, Maryland-London, 2017.
- Ballard, Lincoln Miles, *Similar Directions, Possible Influences: Parallels Between the Music of Alexander Scriabin and Charles Ives* – MA Dissertation, Florida State University, 2001.
- Bowers, Faubion, *Scriabin – A Biography*, Dover Publications, Mineola – New York, 2011.
- Chiang, Emily Chialin, *Rubato and Climax Projection in Two Piano Sonatas by Scriabin*, PhD Dissertation, University of Toronto, 2013.
- Evens, Tyler Robin, *The Mysterium of Alexander Scriabin* – MA Dissertation, Washington State University, 2009 – <http://www.componisten.net/downloads/The%20Mysterium%20Binder.pdf> (abgerufen am 12. September 2017).

- Garcia, E. Emanuel, *Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius*, 2007 – <http://www.componisten.net/downloads/ScriabinMysterium.pdf> (abgerufen am 23. Juli 2017).
- Gárdonyi, Zsolt – NORDHOFF, Hubert, *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei (Harmonik und Tonalität. Stilmittel der Harmoniegeschichte)*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2012.
- Gárdonyi, Zsolt, *Alexander Skrjabin (1871-1915) zum 100. Todestag*, 2015 – [http://www.gardonyi.de/zs\\_gardonyi\\_skrjabin.pdf](http://www.gardonyi.de/zs_gardonyi_skrjabin.pdf) (abgerufen am 12. Februar 2018).
- Ignác, Ádám, *Misztérium – vagy a halál (Mysterium – oder der Tod)* – in: *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap*, nr. 4., 2008 – <http://ketezer.hu/2008/04/misztarium-vagy-a-halal/>(abgerufen am 19. Juli 2017).
- Ignác, Ádám – Szigeti, Máté, *A misztikus akkordon innen és túl. Kompozíciós problémafelvetések Alexandr Szkrjabin Prometheus című művében (Der mystische Akkord – kompositorische Fragen in Alexander Skrjamins Prometheus)* – in: *Magyar Zene*, 46. évf., 3. szám, 2008, S. 313-324 – <http://mateszigeti.com/wp-content/uploads/2011/07/Ign%C3%A1cz-Szigeti-Prometheus.pdf> (abgerufen am 19. Juli 2017).
- Ignác, Ádám, *Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner művészoperáiban (Komponist auf der Bühne. Die Problematik der Darstellung des Künstlers in den Opern von Skrjabin, Schönberg und Pfitzner)* – PhD Dissertation, ELTE, Budapest, 2013 – <http://doktori.btk.elte.hu/phil/ignaczadam/diss.pdf> (abgerufen am 12. Februar 2018).
- Kókai, I Rezső – Fábián Imre, *Századunk zenéje (Die Musik unseres Jahrhunderts)*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.
- Papp, Márta, *A hét zeneszerzője: Alexandr Szkrjabin* – előadássorozat (Vortragsreihe – *Komponist der Woche: Alexander Skrjabin*) – in: Bartók Rádió, 2012 (zwischen 27. Februar – 2. März).
- Papp, Márta, *Alexandr Szkrjabin – szubjektív portré (Alexander Skrjabin – Ein subjektives Porträt)* – in: *Muzsika Koncertkalendárium*, 2015 – [http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_articla=4082](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_articla=4082) (abgerufen am 19. Juli 2017).
- Pinnix, David Clemmons, *Evolution of Stylistic Elements in Selected Solo Piano Works by Scriabin* – PhD Dissertation, University of Rochester, 1969.
- Powell, Jonathan, *Skrjabin* – in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 2001.
- Sabbagh, Peter, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Books on Demand GmbH, Hamburg, 2001.
- Salzman, Eric, *A 20. század zenéje (Die Musik des 20. Jahrhunderts)*, Zeneműkiadó, Budapest, 1980.
- Skrjabin, Alexandr, *Prometeische Phantasien*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, 1924 – <http://www.riat-serra.org/skrjabin.pdf> (abgerufen am 12. Mai 2018).
- Sabanejew, Leonid, *Воспоминания о Скрябине (Erinnerungen an Skrjabin)*, Klassika XXI, Moskau, 2000.
- Stravinsky, Igor, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, Cambridge, 1947.