

Grenzgänge

Anmerkungen zur harmonischen Analyse der Werke Alexander Skrjamins

Über Mittel und Zweck musikalischer Theorien, wenn nicht *der* Musiktheorie, gehen die Meinungen bekanntlich weit auseinander. Zwischen Anhängern einer normativen Handwerkslehre und Vertretern einer empirischen Wissenschaft, sei sie nun historisch kontextuell oder systematisch, universalistisch oder pluralistisch orientiert, mag immerhin insoweit Konsens herzustellen sein, als Musiktheorie musikalische Phänomene individuiert und typologisiert, um so Regeln der Abfolge musikalischer Ereignisse formulieren zu können. Wie bei allen generalisierenden Erklärungsmustern birgt das Verfahren die Gefahr einer unreflektiert stereotypen Anwendung der gewonnenen Beschreibungs- und Erklärungskategorien auf Werke unterschiedlichster Provenienz. Zur warnenden Illustration wird in diesem Zusammenhang gern auf einen mechanischen Gebrauch der *Funktionstheorie* in manchen Analysen verwiesen, obwohl freilich die Theorie selbst nicht für den gedankenlosen Umgang mit ihren Begriffen und Regeln haftbar gemacht werden sollte¹. Die eigentliche Herausforderung der Analyse besteht daher in der *Reflexion*, im Aufspüren desjenigen Theoriemodells, dessen *allgemeine* Kategorien den Klangtypen und Ereignisfolgen eines *besonderen* Musikstils am ehesten gerecht werden. Naturgemäß wird sich dabei die Extension theoretischer Entwürfe umgekehrt proportional zu ihrer inhaltlichen Konkretion verhalten, d.h., intensional reichhaltige Ansätze stoßen bald an ihre Anwendungsgrenzen, während stilistisch weitgespannte Theorien wenig inhaltliche Bestimmung aufbieten. Fehlt eine entsprechende Reflexion auf Umfang und Grenzen theoretischer Aussagekraft, so wird auch die beste Theorie bald zum Vehikel sinnloser Scheinerkenntnis.

Besonders instruktiv läßt sich das dort verfolgen, wo ein tiefgreifender, gleichwohl kontinuierlicher Stilwandel die Reflexion zur Grenzbestimmung nötigt. In diesem Sinne bietet das Lebenswerk *Alexander Skrjamins* einen nahezu idealen Anknüpfungspunkt, denn die für den Aufbruch in die Moderne so entscheidende „Auflösung der harmonisch-funktionalen Tonalität [...] läßt sich nirgendwo deutlicher und bruchloser verfolgen“², als in seinem Schaffen, das, um es mit Carl Dahlhaus zu sagen, das Moment des Übergangs in einem „Widerspruch des [...] Noch und Schon“³ förmlich gerinnen läßt. Zudem ist Skrjamins Musik in kaum zu überbietender Weise von der formbildenden Kraft des Harmonischen durchdrungen – er ist Harmoniker in einem eminenten Sinne. Kein Wunder also, daß Theoretiker ein anhaltendes Interesse an Struktur und Entwicklung seiner Akkordbildungen zeigen. Doch trotz einer Vielzahl hervorragender Forschungsarbeiten konnte wenig Einigkeit darüber erzielt werden, welche Analyseinstrumente einen adäquaten Zugang zur Kompositionsweise Skrjamins gewährleisten. Um einem Mißverständnis vorzubeugen: wenn der Charakter und möglicherweise gerade der *Reiz* des Skrjabin-Idioms im Aushalten des Widerspruchs zweier fundamental divergierender Ansätze tonlicher Ordnung besteht, dann wird man in der Analyse keine dogmatisch-griffige Eindeutigkeit gewärtigen dürfen. Tatsächlich sieht sich der Interpret mit einem Dickicht subtil-schillernder Bedeutungsnuancen konfrontiert⁴. Doch statt demgemäß die Grenzen theoretischer Potenziale behutsam auszuloten und wenn nötig zu restringieren, ist in der Literatur vielfach eine allzu bestimmte Unterwerfung des Analysestoffes unter hoffnungslos überforderte Erklärungsmodelle zu beobachten. Diese kritische Diagnose betrifft im wesentlichen zwei Beobachtungen:

- (1) Die harmonische Analyse bedient sich tradierter Begriffe ohne die Grenzen ihres sinnvollen Gebrauchs auszumessen.
- (2) Dem Werk Skrjamins werden neuartige Ordnungssysteme subtruiert, die weder signifikant noch verifizierbar sind.

Um beide Thesen zu untermauern, werde ich mich im Folgenden hauptsächlich auf ein Werk Skrjamins beziehen, das sich ganz einfach deshalb anbietet, weil es in nahezu allen Untersuchungen ausgiebig behandelt wird, nicht zuletzt wohl auch wegen seiner Kürze, Übersichtlichkeit und repräsentativen Gestalt: es ist das »Poème fantasque« aus den 3 Morceaux op. 45, im Jahr 1904

¹ In diesem Sinne hätte auch manch kritisches Urteil in dem überaus perspektivreichen, der Funktionstheorie gewidmeten Band der Zeitschrift Musiktheorie (16.Jg. Heft 4 2001) differenzierender ausfallen können.

² A.Forchert: *Bemerkungen zum Schaffen Alexander Skrjamins. Ordnung und Ausdruck an den Grenzen der Tonalität*; in: H.Poos (Hrsg.): *Festschrift für Ernst Pepping*, Berlin 1971 S. 298.

³ C.Dahlhaus: *Alexander Skrjabin. Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik*; in: *Deutsche Universitätszeitung* XII/1957 S. 20

⁴ Es ist das Verdienst der nach wie vor maßgebenden Arbeit zur Harmonik Skrjamins, G. Eberle: *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins*; München/Salzburg 1978, diesen Bereich topologisch erfaßt zu haben.

veröffentlicht, ein Stück von gerade einmal 16 Takten und etwa ebensoviel Sekunden Dauer, wenn man Skrjabins Metronomangabe beherzigt.

Presto ♩ = 192

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked Presto with a tempo of 192 beats per minute. It consists of 16 measures. The first system (measures 1-3) is marked with a box 'A' and dynamics *p* and *pp*. The second system (measures 4-6) is marked with a box 'B' and dynamics *pp* and *p cresc. poco*. The third system (measures 7-9) is marked with *a poco* and *f*. The fourth system (measures 10-16) is marked with a box 'A' and dynamics *f*, *p*, and *smorz.*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplets.

Gemeinhin wird das »Poème fantasque« als Zeugnis des Übergangs charakterisiert, als ein Werk, in dem traditionelle Ordnung fortwirkt, „die Akkordfolge noch eindeutig von funktionalen Prinzipien geregelt wird“⁵, andererseits aber ein neues Strukturmodell Gestalt annimmt, die Beziehung allen harmonischen und melodischen Geschehens auf ein **Klangzentrum**⁶. Diese Sichtweise ist auch in neueren Analysen präsent⁷ und so möchte ich ihr folgen und mich zunächst der funktionalen Interpretationsebene zuwenden.

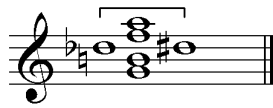
Es bereitet den meisten Autoren, so Forchert, Eberle, Gürsching u.a., offenbar wenig Schwierigkeiten, das »Poème fantasque« auf eine Grundtonart C-Dur zu beziehen und gleich anfangs ein Kadenzieren der Dominante in die Tonika (Takt 2 bzw. 3) auszumachen. Natürlich wird die C-Dur-Deutung zunächst durch Vorzeichen und Schlußklang gestützt. Doch was hat es mit der scheinbar so klaren D-T-Folge auf sich? Gemeinsamer Tenor aller Analysen ist, daß Skrjabin beide Akkorde mit dem Mittel der *Disalteration* verfremdet. Dieser Terminus wurde von Ernst Kurth in die Musiktheorie eingeführt, wenn er sich auch nicht recht durchzusetzen vermochte, was vielleicht an der etwas unklaren Definition

⁵ Forchert a.a.O. S.303, diesem Urteil schließt sich Eberle (S.29) an.

⁶ Mit diesem Begriff benennt Zofja Lissa in ihrem vielbeachteten Aufsatz *Geschichtliche Vorform der Zwölftonmusik* (in: Acta Musicologica VII, 1935 S.15-21) im Anschluß an Hermann Erpf die eigentümliche Technik der formgenerierenden Verwendung eines stabilen Zentralakkordes, exemplarisch durchgeführt in der sinfonischen Dichtung »Prométhée« op.60 (1908 - 10).

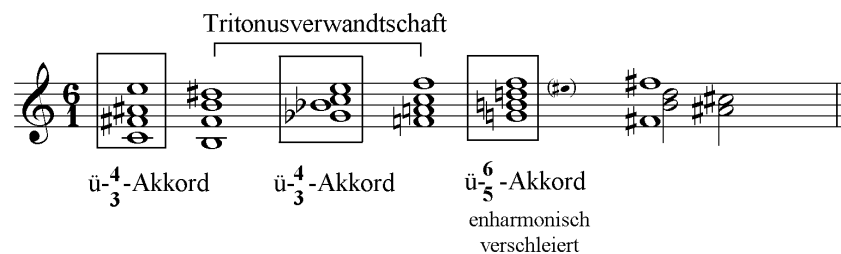
⁷ So z.B. in: Andreas Gürsching: *Zum Umgang mit Tonalität bei Alexander Skrjabin* in: Musiktheorie 14, Heft 1 (1999) S. 65 - 77

Kurths liegen dürfte⁸. Gemeint ist primär das schon von Schönberg beschriebene Phänomen der gleichzeitigen Hoch- und Tiefalteration des selben Akkordtones⁹. In unserem Beispiel haben wir es eingangs demnach mit einem figurierten Dominantseptnonakkord mit zugleich hoch- und tiefalterierter Quinte zu tun:



Er wird über einen „kadenzierenden Quintfall g-c im Baß“ (Gürsching) in die „Tonika C-Dur“ geführt, wobei den Autoren natürlich nicht entgeht, daß über dem Kadenzschritt der D⁹ erhalten bleibt. Das Kadenzieren beschränkt sich also auf einen „unterschobene(n) Tonika-Grundton“ (Eberle), dem erst in Takt 3 die „wirkliche“ Tonika folgt. Sie wird uns jedoch wieder in disalterierter Gestalt präsentiert und zeigt keine Tendenz zur Dissonanzauflösung. Spätestens hier melden sich Zweifel: dürfen wir den Begriff der Alteration derart ausdehnen, ohne ihm jede Spezifik zu nehmen und den Verdacht völliger Willkür zu erregen?

Gewöhnlich erkennen wir einen alterierten Akkord anhand seiner Manifestation im realen Notentext, seiner Orthographie. Als klassisches und für Skrjabin zentrales Beispiel (s.u.) sei der übermäßige Terzquartakkord genannt, erkennbar am Intervall der übermäßigen Sext als doppelter LeittonEinstellung (und so in keiner diatonischen Skala als Stufenklang heimisch):



Findet die Interpretation aufgrund enharmonischer Verschleierung im realen Notentext (einschließlich aller Parallelstellen des Werkes) keine Stützung, so läßt sie sich immer noch im Rekurs auf Stimmführung und harmonischen Kontext verifizieren. Denn Alteration ist in der Dur-Moll-Tonalität immer auch ein lineares Phänomen, d.h., sie dient der Determination einer Fortschreitung im Sinne der Leittonigkeit. So wird der übermäßige Quintsextakkord im obigen Beispiel gern als D⁷ notiert und gibt sich nur durch die chromatische Aufwärtsbewegung der „Sept“ als Akkord mit übermäßiger Sext (*eis* statt *f*) zu erkennen. Erlauben nun im vorliegenden Fall, wovon man sich leicht überzeugen kann, weder realer Notentext noch Kontext und Stimmführung eine Verifikation der Interpretation, dann verflüchtigt sich ihr Erkenntniswert; denn mit gleichem Recht könnten wir jede beliebige 1.Umkehrung eines Dominantseptakkordes als Moll mit disalterierter Quinte deuten; ähnliche Überlegungen greifen für nahezu das gesamte traditionelle Akkordrepertoire. Der geheimnisvolle pp-Klang in Takt 3 läßt sich theoretisch tatsächlich in keiner Weise als doppelt quint-alterierte Tonika C-Dur (so Gürsching) verifizieren. Skrjabin schreibt kein *ges* oder *gis* und löst auch nicht nach *a* oder *f* auf. Im Gegenteil: *fis* und *as* werden im Parallellfall der Reprise affirmativ leittonig in die Quint des C-Dur-Dreiklangs geführt. Wo aber weder die reale Notation noch die Interpolation aus dem linearen Kontext eine Deutung verifizieren, verschwimmen die Begriffe und es beginnt ein Feld haltloser Spekulation.

Die bisherige Argumentation richtet sich gegen die Annahme einer disalterierten Tonika-Quint in Takt 3. Aber entspricht es funktionstheoretischer Logik, Takt 3 *überhaupt* tonikal zu interpretieren? Unzweifelhaft wird im Folgenden der Anfang auf der Oberquint wiederholt, so daß ab Zählzeit 3 analog zur Dominante des Beginns die *Doppeldominante* erscheinen muß. Genau dieser aber ähnelt die „Tonika“ am Taktanfang weit mehr als dem Phantom eines C-Dur-Dreiklangs. Unter der Prämisse einer funktionalen Beziehung ist es somit plausibler, diesen Klang auf einen verkürzten D⁹ mit tiefalterierter

⁸ Ernst Kurth: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*; Bern 1913, ND München 1973 S. 134. Kurth unterscheidet nicht hinreichend zwischen der Alteration eines Akkordtons selbst (z.B. *d* zu *des* und *dis*) und der Alteration zwecks Erzeugung einer doppelten LeittonEinstellung *hin zu einem Akkordton*, also etwa *fis* und *as* bezogen auf *g* (in Klassik und Romantik ein Allerweltsphänomen). Besonders auffällig ist die definitorische Konfusion bei Kurths Schüler P. Dickenmann: *Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin*; Bern 1935. Auf S.52 schreibt der Autor: „Man bezeichnet diese Erscheinung, bei der ein Akkordton durch seine beiden Nachbarsekunden vertreten wird, als *Disalteration*.“ Als Beispiel führt er dann aber den Beginn des »Poème fantasque« an und konstatiert eine „Disalteration von *d* in *dis* und *des*!“

⁹ vgl. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*; Wien 1911 S.470.

Quint zu beziehen (der Grundton d wird in der Pendelbewegung des Taktes 2 vorweggenommen). Auch die herausgehobene Lage unterstreicht den intuitiven Eindruck, daß der Akkord nicht Ziel- und Ruhepunkt, sondern Initiationsmoment ist. Was er freilich initiiert, wird noch zu diskutieren sein.

Das Urteil, Skrjabins »Poème fantasque« verlaufe harmonisch „in traditionellen Bahnen“ (Forchert), zeigt erste Risse. Zwar wird der Mittelteil durch relativ einfache Sequenzierungen bestimmt, doch läßt sich auch daraus kein Argument für die funktionale Lesart gewinnen. Weder ist hier C-Dur als tonales Zentrum präsent, noch besagen stufenversetzte Wiederholungen mehr, als daß Skrjabin anders als Schönberg an Formen der Invarianz festhält, deren Simplizität – man denke an die harmonische Fortschreitung im Quintfall! - häufig in scharfem Kontrast zur komplexen Harmonik steht, aber wohl gerade deren Faßlichkeit vermitteln soll. Immerhin schreitet, so Forchert weiter, der Mittelteil „folgerichtig nach *Des* und damit bereits in die Schlußkadenz *Des-G-C* (s^N-D-T)“. Somit wäre der Verlauf über einen „verselbständigten Neapolitaner“ (W.Maler) doch an die Grundtonart C-Dur zurückgebunden. Forchert folgt hier der Interpretation von Carl Dahlhaus, der in der Wendung s^N-D-T ein zentrales Kadenzmodell Skrjabins zu erkennen meint¹⁰, geboren aus dem Bedürfnis, wie Eberle (S.41) ergänzt, „das Verhältnis Subdominante-Dominante wieder stärker zu polarisieren“. Interessant nun, daß alle drei Autoren ein Umschlagen der Polarität, die der Folge s^N-D ohne Frage innewohnen würde, in totale Indifferenz konstatieren. Die gegensätzlichen Funktionen verschmelzen vollends, „klappen zusammen“ (Eberle) und werden zum homogenen Medium fortschreitungslosen Klanggeschehens. – Will man diesen Gedankengang nachvollziehen, so stößt man auf manch gewagte Auslegung funktionstheoretischer Begriffe. Nicht genug, daß kritische Theoretiker schon in der Funktionsbezeichnung „verselbständigter Neapolitaner“ nur wenig von der charakteristischen neapolitanischen Wendung erkennen mögen; diesen dann aber auch noch als Septakkord zu präsentieren – und zwar mit der kleinen Sept! – sowie die Quint abwärts zu alterieren: das sprengt den Sinn jeder funktionsharmonischen Beziehung¹¹. Es ist ein Kurzschluß, die vertiefte II.Stufe *eo ipso* als neapolitanisch anzusehen. Die „phrygische Sekund“ kann im tonalen Kontext verschiedene Bedeutungen erlangen, und eine der prominentesten ist in klassisch-romantischer Zeit die der tieferalterierten Quint des D^7 bzw. D^V , der Basis eines übermäßigen Terzquart- bzw. Quintsextakkordes.

Der übermäßige Terzquartakkord ist nun tatsächlich das nahezu allgegenwärtige Grundphänomen der Musik Skrjabins. Er bildet das „harmonische Fundament“ (Dahlhaus) des Prometheus-Akkordes und fast aller Klangzentren - noch die letzten Takte aus Skrjabins *Feder* (op.74 Nr.5) sind ihm verpflichtet. Was macht diesen Akkord, der schon Wagners *Tristan*-Harmonik prägte, für einen Komponisten an der Schwelle zur Atonalität so außergewöhnlich interessant? - Der übermäßige Terzquartakkord ist als $D^7_{5>}$ im tonalen Kontext ein starker Strebeklang mit doppelter LeittonEinstellung zum Grundton (s.o.). Zugleich ist der Akkord aber symmetrisch, also ein „vagierender“ Klang im Sinne Schönbergs, der enharmonisch in diametral entgegengesetzte Regionen des Quintenzirkels weist. So manifestiert sich in ihm das Moment der „Tritonusklammer“ (Vera Dernova)¹². Drittens paßt sich das Akkordmaterial der Ganztonskala ein, einer Ordnung also, die gerade die soeben hervorgehobene Leittonigkeit eliminiert. Daß in diesen Klang wie bei allen komplexeren Dominantformen subdominante Züge einfließen und hier durch die phrygische Sekund speziell solche des Neapolitaners, sei unbestritten. Schon Schubert spielt häufig mit dieser Wirkung, etwa wenn er am Ende des Kopfsatzes seiner A-Dur Klaviersonate einen scheinbaren s^N (b-d-f) im letzten Moment durch Hinzufügung des *gis* als $D^V_{5>}$ zu erkennen gibt;

¹⁰ Dahlhaus [1957] a.a.O. S.19; Dahlhaus bedient sich anknüpfend an P.Dickenmann [1935] S.18 f. allerdings einer stufentheoretischen Ausdrucksweise, der auch Eberle überwiegend folgt. Die hier formulierten Vorbehalte treffen den Gebrauch von Stufen- und Funktionstheorie jedoch gleichermaßen.

¹¹ Eberle a.a.O. S.43 ist sich der Problematik dieser Deutung offenbar bewußt und versucht, wenigstens die Hinzufügung der kleinen Sept zum Neapolitaner als eine Praxis auszuweisen, die schon Chopin kannte. Mit dem angeführten Beispiel aus dem *Nocturne* op. 55, Nr.1 vermag der scharfsichtige Analytiker jedoch ausnahmsweise nicht zu überzeugen: Auf dem Wege von Ges-Dur nach f-Moll (!) kettet Chopin lediglich Dominanten elliptisch aneinander ($Des^7 B^7 E^7 A^7 \dots G^7 C^7$), ohne daß die von Eberle unterlegte a-moll-Kadenz (mit B^7 als s^N) irgendeine Bedeutung erlangte.

¹² vgl. Eberle a.a.O. S.41. Die verschlungene Theorie der „Doppel-Tonarten“, die Dernova von B.L.Javorskij entlehnt und im Sinne ihrer „Tritonuskettenglieder“ modifiziert (*Vera P.Dernova: Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts*; in: Kolleritsch (Hrsg.): *Skrjabin* S.142-154) läßt sich nahezu vollständig auf die Struktureigenschaften des übermäßigen Terzquartakkordes zurückführen.

oder wenn er im Finale der großen C-Dur-Sinfonie die jähren unisono-Schläge kurz vor Schluß abwechselnd mit Dreiklängen auf As (Dur) und fis (vermindert) flankiert, die je für sich als s^N und verkürzter D^7 zur Dominante G erscheinen, aber auch als Teile eines einzigen $D^v_{5>}$ gehört werden können.

Und semantisch besonders interessant ist die sukzessive Umformung eines Fis-Dur-Dominant-septakkordes über $D^7_{5>}$ und $D^v_{5>}$ zum s^N in seiner Selbstentfremdung umschreibenden späten Vertonung von Heines „Doppelgänger“.

Zurück zum »Poème fantasque«: Der nach Forchert offenbar in Takt 11 eintretende Neapolitaner erweist sich bei näherer Betrachtung nun tatsächlich als ein übermäßiger Terzquartakkord in orthographisch eindeutiger Schreibart (*des-f-g-h*) und die polare Akkordfortschreitung zur Dominante als ein völlig entpolarisierter Stellungswechsel innerhalb des gleichbleibenden Klangfeldes. Damit vollzieht Skrjabin keine emphatische Synthese tonaler Gegensätze, sondern läßt seine schon lange gehegte Vorliebe für Dominanten mit tiefalserter Quint im Baß erkennen (vgl. z.B. das Poème Fis-Dur op. 32 Nr.1 von 1903) . Übrigens finden sich auch in zeitlich benachbarten Kompositionen entsprechende Harmonisationen der Stufenfolge $II > V I$, so etwa in den Preludes op. 48/1 (Takt 16) und 4 (Takt 19 u.ö.), im Poème ailé op.51/3 oder im Feuillet d'album op.58. Andererseits steht außer Frage, daß Skrjabin gerade im Zusammenhang längerer Quintfallkadenzen die Stufe $II >$ mitunter grundtönig auffaßt und ihr einen Sept- oder Nonenakkord *sui generis* zuordnet, der nicht mit der nachfolgenden Dominante verschmilzt¹³. Diesem Sachverhalt wird Dernovas Beschreibung einer „Tritonus-Verwandtschaft der Dominanten“ aber wohl eher gerecht als die im traditionellen kadenzharmonischen Assoziationsraum befangene Annahme einer neapolitanischen Wendung ohne Rücksicht auf die dominantische Charakteristik des Akkordes.¹⁴

Ausgehend von den Prämissen funktionstheoretischer Analyse offenbart das »Poème fantasque« letztlich eine in höchstem Maße regellose Struktur. Klarheit über harmonische Fundamente und Fortschreitungen, die Basis jeder kadenzharmonischen Interpretation, sind kaum zu gewinnen. Dies wird um so deutlicher, wenn man zum Vergleich die benachbarten Morceaux op.45/1 und 3 betrachtet.

¹³ Entsprechend ausladende Quintfallkadenzen mit der abschließenden *Grundtonfortschreitung* $II > V I$ verwendet Skrjabin in op.45/3, op.49/3; op.51/4, op.57/1 und 2 (Takt 33-40 geschlossene Quintfallkadenz! - vertretbar in diesem Stück übrigens die s^N -Interpretation in Takt 56/57). Fast immer wird $II >$ mit einem figurierten Nonenakkord (6 - 4< - 5 - Umspielung) belegt und auffällig oft fehlt in der nachfolgenden Dominante die Quint, so daß der Ton $II >$ ex post als deren tiefalserter Variante aufgefaßt werden kann.

¹⁴ Man vergleiche Skrjabins Harmoniefolgen etwa mit der kadentiell sehr viel eindeutigeren Situation in Robert Schumanns g-moll-Romanze aus dem „Faschingsschwank aus Wien“, wo am Schluß ein entsprechender Quintfall *Es-As-D-G* mit tG (Trugschluß von g-moll) $s^N D$ und T (verdurt) versehen wird.

Feuillet d'album op. 45 Nr.1

T s₆ T D₇ T D₇ T

Im „Feuillet d'album“ läßt Skrjabin eine romantisch-verschlungene, aber durchgängig faßbare Kadenzharmonik erkennen. Die ersten vier Takte präsentieren mit Tonika, Moll-Sixte ajoutee, Doppeldominante, Dominante und Tonika ein Kadenzmodell, das ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts steht und den Charakter dieses „Albumblattes“ bis zur veritablen Schlußkadenz prägt. Schillernd zwar, aber eben *kadenzharmonisch* schillernd, gestaltet sich das abschließende Präludium.

Prélude op. 45 Nr.3

B D₇ Es D₇ G C F D₇ B D₇ d g C D₇ E D₇ A D D₄ H D₇ A D₄ Fis D₇ T₄ 3

(enharmonisch) (enharmonisch) (enharmonisch)

Aus dem Potential übermäßiger Terzquartakkorde entfaltet Skrjabin über einer chromatisch fallenden Baßlinie ein Vexierspiel der Tonarten, B⁷ Es⁷ (jeweils als Dominanten mit tiefallender Quint) führen in einen g-Moll-Quartsextakkord, kadenzierender Vorhalt einer D-Dur-Dominante - war also der Es⁷_{5>} womöglich ein A⁷_{5>} als Doppeldominante von g? Die Notation jedenfalls hält mit *a* und *des* genau die Mitte zwischen beiden Deutungen. Takt 2 schließt mit einem Klangfeld an, das man als Dominante auf Ces (nach dem vorigen: H) wahrnehmen kann, das sich aber im Fortgang eher als verkürzter Nonenakkord auf F entpuppt, indem das *g* nicht zu *fis* oder *a*, sondern zur Oktav *f* geführt wird (Takt 3). Auf der Unterquart wiederholt, erscheint der analoge Klang in Takt 4/5 dann aber doch als dominantischer Grundstellungsakkord auf Ges und wird geradezu desillusionierend eindeutig nach Ces aufgelöst.

Diese Beschreibung bewegt sich weit abseits der ausgetretenen Pfade funktionstheoretischer Erklärungen und mag in dem einen oder anderen Punkt durchaus Widerspruch erregen. Wichtig ist hier nur, daß sie einen kadenzharmonischen Kern konzidiert, der sich trotz aller Irregularitäten in einem Gefüge von Auflösungsprozessen und Fortschreitungsmodellen ausdrückt, ohne das die spezifische Zweideutigkeit und damit der kompositorische Witz einer solcherart „schwebenden“ Tonalität gar nicht erfaßbar sein würde. Sichtlich bedeutet es für das Verständnis des „Prelude“ einen Gewinn, um nicht zu sagen: es ist von konstitutiver Bedeutung, die zwei Ebenen kadenzieller Prozesse zu erfassen, in deren Tritonus-Spannungsfeld sich die gesamte Werkform entfaltet.

Hinsichtlich des »Poème fantasque« fällt ein ähnliches Urteil schwer. Und in der Tat treibt auch die funktionstheoretische Interpretation einer merkwürdigen Aporie entgegen: So hält Forchert an der „traditionellen Ordnung des Gesamtverlaufs“ fest, erkennt aber, daß diese dem „Klangbild“ widerspricht (303). Analog kommt Gürsching zu dem Schluß, daß „die funktionsharmonische Interpretation“ dem „Höreindruck doch nicht mehr ganz gerecht“ wird (69). Man möchte hier fragen: Welche *andere* Grundlage als „Klangbild“ oder „Hörerfahrung“ rechtfertigt denn theoretische Aussagen über ein musikalisches Kunstwerk? Ist die „traditionelle Ordnung“ jenseits dieser Momente nicht vielmehr das Produkt einer empirisch ungestützten Denkgewohnheit, die Verselbständigung eines intellektuellen Konstruktes?

Nun tendiert die theoretisierende Vernunft natürlich stets zur Generalisierung, und die Versuchung ist groß, den Phänomenen Erklärungsmodelle zu unterlegen, die in der Analyse nachhaltig eingeübt wurden. Es muß das Geschäft einer kritischen Theorie sein, diese Praxis beständig zu hinterfragen. Erschwerend wirkt dabei allerdings, daß der Unterschied zwischen dem empirischen Befund hinsichtlich der Dinge selbst und der Interpretation im Fall der Musiktheorie notorisch zu verwischen droht. Vielleicht ist es sogar unklug, in der Musik überhaupt von den „Dingen selbst“ zu sprechen. Denn der empirische Befund ist immer schon in beträchtlichem Maß theoretisch kontaminiert. Wir *hören* nicht einfach *etwas*, sondern wir *hören etwas als etwas*, und als was wir das akustische Ereignis auffassen, hängt entscheidend von unseren theoretischen Voraussetzungen ab. Das Festhalten an einer traditionell kadenzharmonischen Deutung mag also im vorliegenden Fall durchaus eine eigene Wirklichkeit schaffen.¹⁵

Trotzdem wird man feststellen müssen – und darauf weisen die genannten Interpreten selbst hin –, daß sich im »Poème fantasque« mindestens ein weiteres Ordnungsprinzip aufweisen läßt: die Struktur der *Ganztönigkeit*. War der Beginn des Stückes tonal als disalterierter Dominantnonenakkord bestimmt worden, so exponiert er modal betrachtet die Ganztonskala *f-g-a-h-cis-dis* mit *gis* und *d* als je einmal auftretenden „Durchgangsdissonanzen“.

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time. The score is divided into two parts: the first part is marked 'p' and the second part is marked 'pp'. The first part contains a dissonant dominant nonad chord. The second part is labeled 'Übergangsphase'. Below the score are two scale diagrams: 'Ganztonskala I' (f-g-a-h-cis-dis) and 'Ganztonskala II' (c-d-e-fis-gis-b). The score also includes a box labeled 'skalenfremde Töne' pointing to specific notes in the first part.

Betrachten wir nur wenige Konsequenzen dieser veränderten Sichtweise: Weil „Modi begrenzter Transponierbarkeit“ (Messiaen) – und zu ihnen zählt die Ganztonskala – eine symmetrische Oktavteilung implizieren, sind sie im 12-tönigen Stimmungssystem niemals 7-tönig, füllen die Oktav also nicht in diatonisch geschlossenen Stufenleitern. Daraus resultiert eine gewisse orthographische Willkür angesichts der Unvermeidlichkeit enharmonischer Indifferenz (im obigen Beispiel erkennbar an den verminderten Terzen *dis – f* bzw. *fis – as*). Dazu paßt, daß Skrjabin *cis* und *des* im primären Klangfeld gleichermaßen verwendet. Das „Thema“ beginnt mit einer intervallischen Konstellation (Auftakt und Takt 1_{,1}), die in 1_{,3}/2_{,1} um einen Tritonus abwärts transponiert wird. Diese Beziehung entgeht der tonalen Betrachtung, weil beide Figuren im Rahmen der Dominantfunktion natürlich stark divergieren. So korrespondiert etwa in Alltagslage die Hauptnote schlechthin, der Grundton *g* (Auftakt), dem chromatischen Vorhalt *cis* (Takt 1_{,3}). Erst der Verzicht auf die orthographische Strenge der Funktionsharmonik macht hier eine prägnante Strukturparallele erkennbar! – Nun beginnt mit Eintritt des *C* (Takt 2) dieses primäre Ganztonfeld zu bröckeln. Dem korrespondiert das Pendeln zwischen *d* und *dis* in der Mittellage – man mag das als ein Moment suchenden Übergangs zwischen den beiden Ganzton-Rastern empfinden. Takt 3 beginnt so besehen nicht mit einem disalterierten tonikalen Abschluß, sondern mit der Exposition eines neuen Klangfeldes, der Ganztonskala *c-d-e-fis-gis-b*, die nachfolgende Pause macht mithin mehr ein Spannungsmoment als eine Zäsur aus. Dem Halbtonpendel als Scharnier des modalen Wechsels (analog in Takt 5) entspricht im Folgenden ein ruhiges Alternieren der beiden sechstönigen Ganztonraster. Dabei läßt sich die Wechselwirkung von theoretischem Dissens und divergierender Hörerfahrung besonders instruktiv ab Takt 7 verfolgen¹⁶:

¹⁵ In welchem Sinne unterschiedlich geprägte Hörer überhaupt *das selbe* hören, soll hier nicht erörtert werden. Dahinter verbirgt sich jedoch ein Dreh- und Angelpunkt jeder musiktheoretischen Argumentation.

¹⁶ Vgl. hierzu *Eberle* a.a.O. S. 31

modal: Raster 1: des - es - f - g - a - h Raster 2: c - d - e - fis - as - b Raster 1

funktional: $D^{7}_{4<} [Es]$ $D^{9}_{5>} [C]$ $D^{7}_{4<} [As]$ $D^{9}_{5>} 3 [F]$

Während der funktional geprägte Hörer hier einen Es-Dur-Septakkord mit hochalteriertem Quartvorhalt erkennt, das *a* also als auflösungsbedürftige Dissonanz „hört“, wird aus modaler Sicht das nachfolgende *b* zur Wechsel-„Dissonanz“¹⁷ gegenüber der Hauptnote *a* als Bestandteil des Ganztonrasters *des-(f)-g-a-(h)*. In Takt 9 wiederholt sich der Vorgang quintversetzt.

Die Ganzton-Modalität bei Skrjabin ist eng verwoben mit tonalen Residuen im Umfeld des übermäßigen Terzquartakkordes (s.o.). Wohl aus diesem Grund findet sie in der Forschung als eigenständiges Phänomen relativ wenig Beachtung¹⁸. Abgesehen davon gilt sie in Skrjabins Lebenswerk als Episode, ein Sprachmittel, dessen „Ausdruckskraft schnell abschleift“ (Eberle, 31). Gleichwohl bedeutet die Übernahme modaler Prinzipien eine Abkehr vom kadenzharmonischen Ordnungssystem und damit die radikale Überwindung traditioneller Tonalität. Denn die symmetrische Materialorganisation setzt den Begriff des Akkord-Grundtones und damit der Grundtonfortschreitung ebenso außer Kraft wie den des tonalen Zentrums und der Funktion. Solche kaum bestreitbaren Konsequenzen werden in der Literatur kaum gewürdigt. Gürsching etwa streitet der Ganztönigkeit den Charakter eines eigenständigen Tonalitätssystems gänzlich ab: sie sei gerade deshalb „kein Garant für eine neue Tonalität“, weil „ganztönige Gebilde (...) im dur-moll-tonalen Zusammenhang“ verstehbar seien als ein „potentiell systemneutrale(s) Material“ (S.69).

Überraschend unvermittelt wird hier von der potentiellen Mehrdeutigkeit *ganztöniger Gebilde* auf die vollständige Absorption des modalen *Tonalitätssystems* durch die dur-moll-Tonalität geschlossen. Immerhin kann sich Gürschings Argument auf die Autorität keines geringeren als Arnold Schönbergs stützen, in dessen Harmonielehre von 1911 der Ganztönigkeit ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Doch ist an dieser Stelle eine gewisse Vorsicht geboten, mag man doch annehmen, daß die Erkenntnisse des Theoretikers Schönberg nicht ganz losgelöst von den Interessen des Komponisten Schönberg zu sehen sind. Gerade in den Ausführungen zur Ganztönigkeit wird das deutlich. Wenn Schönberg als Vorreiter der Moderne nicht ohne Emphase die letzten dur-moll-tonalen Bindungen abstreifte (1907/08), dann wollte er die Bedeutung dieser säkularen Tat wohl nicht durch den Umstand geschmälert wissen, daß mit den einfachen Mitteln der Ganztönigkeit qua Aufhebung eines durch Stufencharakteristik gefestigten tonalen Zentrums das selbe Resultat zu erzielen ist. Solche Kalküle würden erklären, warum Schönberg die Ganztönigkeit nicht als selbständiges Strukturprinzip, sondern als ein Sonderphänomen innerhalb dur-moll-tonaler Akkordik ableitet, nämlich als Nonenakkord mit disalterierter Quinte. Das entspricht der Diskussion zur Ausgangssituation des »Poème fantasque«, nur daß Schönberg die tonale Deutung der Ganztonakkorde sehr viel enger an tonale Auflösungsprozesse und demgemäß eine strenge Orthographie bindet. Es gelingt ihm so auf brillante Weise, Ganztonakkorde im kadenzharmonischen Kontext etwa als Modulationsmittel dienstbar zu machen.

Notenbeispiel 326 S. 475

¹⁷ Die Rede von Konsonanz und Dissonanz ist im Ganzton-Idiom bekanntlich problematisch. Weil zudem mit der Zahl der Akkordtöne die „Gravitationskraft“ von Neben- zu Hauptnoten sinkt, scheint die Interpretation des Tonschrittes *a-b* im Sinne des Es⁷-Akkordes zunächst plausibler.

¹⁸ So bemerkt Forchert: „Die Tendenz zur ganztönigen Skala, die sich in der Verwendung quintalterierter Dominantnonenakkorde ausdrückt, tritt ... eher beiläufig in Erscheinung“ (302). Damit setzt er voraus, daß Skrjabins Ganztönigkeit sich niemals vom Epiphänomen kadenzharmonischer Wendungen emanzipiert. Denn im Ganztonsystem selbst wäre für „Dominanten“ und (Akkord-)Quinten kein Platz.

Das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Klangphänomene hier mutwillig in ein konservatives Erklärungsmodell gepreßt und andere Perspektiven entweder marginalisiert (der Einfluß außereuropäischer Tonsystems) oder ästhetisch diskreditiert werden. Letzteres kulminiert in Schönbergs harschem Urteil, „daß die ausschließliche Verwendung dieser Tonreihe [als autonome Ganztönigkeit losgelöst vom tonalen Kontext] eine Verweichlichung des Ausdrucks herbeiführte, bei der jede Charakteristik aufhörte“¹⁹. So reift „die Erkenntnis, daß es widernatürlich und überflüssig sei, sich an derartige Tonreihen zu binden“²⁰. Natürlich appelliert Schönberg hier nicht an dumpfe Ressentiments. Er argumentiert vielmehr, daß die Beschränkung auf bestimmte Skalen zum einen als Beschränkung *an sich* der künstlerischen Freiheit entgegenstünde²¹, und zum anderen die Inkonsequenz zeitige, tonale Elemente zu zersetzen, zugleich aber tonale Ansprüche aufrecht zu erhalten. Dieses entscheidende Argument zeigt nun allerdings beträchtliche Schwächen, denn es basiert bei näherem Hinsehen auf einer versteckten Bedeutungsverschiebung im Begriff der Tonalität. „Die Aufstellung einer Tonreihe“ diene dem Zweck, „eine spezifische Tonalität herzustellen“ erkennt Schönberg, unterstellt aber sogleich die Implikation einer Grundtonfestlegung in jeder Tonreihe. So kann er gegen den „Herrscherglanz“ einer Tonalität spotten, die nach Nivellierung aller Hierarchien – die Ganztönigkeit kennt nur gleiche Intervallschritte - einen gar zu wackligen Thron für den herrschenden Grundton zu bieten habe. Schönberg erkennt nicht – oder er *will* nicht erkennen -, daß die Ganztonreihe einen neuen Typus von Tonalität erzeugt, dem eine klar umrissene Tonreihe zugrunde liegt, die gleichwohl ihrer Symmetrie zufolge den Begriff des Grundtons suspendiert.

Schönbergs Auseinandersetzung mit der Ganztönigkeit dokumentiert die Anfänge eines Polarisierungsprozesses, der weit in die Moderne hineinwirkt und zwei grundsätzlich verschiedene Optionen des Komponierens hervorbringt: Auf der einen Seite steht die Expansion des Materials, formal aufgefangen durch restriktive Binnenorganisation, auf der anderen die vorgängige Beschränkung eines sodann frei durchschrittenen Tonraumes: extensive Freiheit gebunden an intensiven Zwang versus extensive Fixierung verknüpft mit intensiver Offenheit. Welche Position nimmt nun Skrjabin in diesem Spannungsfeld ein? Auch ohne die Hinwendung zu modalen Prinzipien im Spätwerk heranzuziehen, muß man schon im Modell des Klangzentrums primär ein Moment extensiver Materialbestimmung erkennen, d.h., Skrjabin's Musik prägt ein klangliches Medium und nicht so sehr eine invariante Beziehung der Tonfolgen, die über die Praxis motivischer Arbeit hinausginge. Tonreihen, die von Ferne an Schönbergs Zwölftonmusik erinnern könnten, oder gar serielle Techniken scheinen der Idee des Klangzentrums fremd²². Skrjabin's Musik versucht in ihren neuartigen Klängen faßbare Form durch konservatives Beharren auf kleinteiligen Wiederholungen oder Sequenzierungen zu vermitteln. Das machen auch die Pendelbewegungen, die Tonrepetitionen und Motivimitationen des »Poème fantasque« deutlich. Bisweilen stoßen progressive und traditionelle Tendenzen dabei auf bizarre Weise aufeinander, etwa im tonal eher überraschenden C-Dur des Schlusses²³.

Der Rekurs auf Schönberg hat gezeigt, daß Ganztonakkorde in speziellen Fällen aus dem romantischen Entwicklungsprozeß alterierter Kadenzharmonik begriffen werden können, jedoch nur in Kontexten, die die Alterationen in Orthographie und Fortführung zweifelsfrei erkennen lassen. Wo diese Bedingung nicht erfüllt ist, wird einer Reduktion der Ganztönigkeit auf tonale Strukturen der Boden entzogen. Gürschings Argument ist also wenig stichhaltig, das diagnostizierte Defizit der Ganztönigkeit nicht ersichtlich. Um so fragwürdiger erscheint die Strategie, mit der er dem Mangel begegnen will: er beschreibt eine Struktur, die die Funktionsunabhängigkeit der Ganztonfelder garantieren soll, eine intervallische Organisation des Tonsatzes in Quinträumen, im ersten Klangfeld gruppiert um das Zentralintervall a-es.

¹⁹ Schönberg, Harmonielehre S. 471

²⁰ ebd. S.472 – Schönberg bedient sich hier einer Diktion, die später vor allem Pamphlete gegen seine, die „atonale Musik“ charakterisieren sollte. So z.B. A.Welleks „Artikel“(?) zum Stichwort *Atonalität* im MGG (1949/51), der posthumen Apotheose faschistischen Musikdenkens.

²¹ „Der Unfreiheit neuer Tonreihen die durchschnittlichen Ereignisse des Schaffens anzubequemen, kann nur wünschen, wer sich in der Beschränkung Meister zeigen möchte, weil er zu wenig kann, um Herr der Freiheit zu sein“. (ebd. S.473)

²² *Zofja Lissa* (1935), die erstmals die Klangzentren Skrjabin's in die Nähe der Zwölftontechnik rückte, spricht einerseits von „in ständiger Ordnung“ auftretenden Tönen (S.18), bemerkt andererseits selbst, daß serielle Formen eine *Tonordnung* implizieren, während Skrjabin's Klangzentren „die Form eines Akkordes“ annehmen (S.20). Und das kann wohl nur heißen: ihre *Abfolge*, die Essenz aller Serialität, bleibt unbestimmt - womit die weitschweifige Analogiebetrachtung jäh an ihre Grenzen stößt.

²³ Auf Skrjabin's regressiven Umgang mit Schlußakkorden wird häufig verwiesen. So enden etwa trotz kaum greifbarer Tonalität die Klavierstücke op.46, op.48, op.49, op.51, op. 52/1op.57/2 in affirmativen Dur-Akkorden (op.51/2 a-moll). Auf komplexerer Ebene wiederholt sich der Vorgang, wenn der späte Skrjabin modale Stücke mit dem Prometheus-Akkord enden läßt. Materialreich dokumentiert *Eberle 1978* dieses Phänomen (vgl. S. 82/103)

alle real
erklingenden Töne
der Ganztonskala

Gürschings
"autonome Quinträume"

Nun notiert Skrjabin hier kein *es*, die Analyse ignoriert folglich - im modalen Kontext ist das legitim - enharmonische Differenzierungen. Sie ignoriert aber auch die *absolute Lage* der Einzeltöne in verschiedenen Oktaven, denn im Originaltext tritt die Quint keineswegs signifikant häufig und schon gar nicht in den Lagen des Quintschemas auf. Gürsching schreibt: „Ordnet man das Tonmaterial des ersten Ganztonfeldes in einer Weise, die die bisher beschriebene intervallische Struktur des Stückes berücksichtigt, so gelangt man zu einem völlig symmetrischen Gebilde aus sich abwechselnden verminderten und übermäßigen Quinten“ (S.70). Sieht man von der Zirkularität zwischen unterlegter Intervallanordnung und Strukturbeschreibung ab, so reduziert sich, was hier den Anschein analytischer Erkenntnis vermittelt, auf ein triviales Implikat der Ganztönigkeit: So wie man Diatonik in sechs, Pentatonik in vier reinen Quinten darstellen kann, so läßt sich eben die Ganztonskala als Folge von verminderten und übermäßigen Quinten rekonstruieren. Die Spezifikation eines neuen Tonaltersystems erweist sich als ungewollt universell: Praktisch jedes Tonmaterial, ob bei Bach oder Boulez, läßt sich im Modell der Quinträume abbilden. Wie wenig der Interpret zwischen Phänomenbestand und theoretischer Substruktion unterscheidet, zeigt auch seine Bezugnahme auf Skrjabin's „Prometheus-Akkord“. Einen Kontrast zwischen dessen Quartstruktur und der Quintschichtung des Poème zu konstatieren ist wenig überzeugend, denn angesichts fehlender Textevvidenzen zur *realen* Intervallstruktur bedarf es nur eines willkürlichen Federstrichs, um das eine Konstrukt in das des Komplementärintervalls umzudeuten.²⁴

Der Vorwurf interpretatorischer Willkür bei der Unterlegung eines intervallischen Strukturprinzips trifft im übrigen auch die verbreiteten Versuche, Skrjabin's Harmonik in Terzschichtungen bis zur Tredezime zu rekonstruieren, auch wenn darin weniger die Etablierung eines neuartigen Strukturmodells als das Fortwirken einer traditionell geschulten Routine zum Ausdruck kommt. Mag die Terzschichtung seit Zarlino ein probates Mittel sein, um das Repertoire der Drei- und Vierklänge zu bestimmen, so büßt sie mit zunehmender Zahl der Töne ihre Signifikanz ein. Bezieht sich jede beliebige Umkehrung des D^7 auf eine spezifische Grundgestalt, die durch Umschichtung in Terzen zur Transparenz gebracht wird, so vereint sich im Tredezimenakkord ganz indifferent das Gesamtmaterial einer Skala. Hier ist ein Punkt erreicht, wo nicht nur das Ausweisen eines Grundtones problematisch wird, sondern Schichtungen nach beliebigen Intervallen konvergieren und jeder Argumentation für die eine oder andere Variante der Boden entzogen wird. Wirklich nur dort, wo sich die Terzschichtung unmittelbar im Schriftbild manifestiert (vgl. Ernst Kurth's Diskussion der 7. Sinfonie Bruckners²⁵ oder zahllose Beispiele etwa bei Brahms), ist die Annahme derartiger Akkorde gerechtfertigt.

Bezogen auf Skrjabin gilt dies ab der mittleren Schaffensphase für die zunehmende Bevorzugung der Quart, ein Phänomen, für das man Textevvidenzen nicht lange suchen muß:

²⁴ Der naheliegende Hinweis auf Skrjabin's eigenes Urteil: „Ich aber beschloß, sie [die Harmonien] nach Quartem oder, was das selbe ist, nach Quinten zu konstruieren“ ist angesichts mancher Inkonsistenzen in der Selbstausslegung des Komponisten nur von begrenzter Aussagekraft.

²⁵ Ernst Kurth 1913 ND 1973 a.a.O. S.29 ff. Inwieweit das Beispiel Kurth's weitreichende Argumentation zum Primat der Terzschichtung tatsächlich stützt, kann hier nicht erörtert werden.

Poème languide op.52 Nr.3 (1907)



Desir op.57 Nr.1 (1908)



Caresse dansée op.57 Nr.2 (1908)



Prelude op. 59 Nr.2 (1910)



Prelude op. 67 Nr.2 (1912/13)



Und bekanntlich basiert nicht zuletzt auch der *Prometheus-Akkord* auf einer Quartschichtung, die freilich, wie die vorhergehenden Beispiele auch, verminderte und übermäßige Varianten mit einschließt.

D^7 + 9 + 6-Vorhalt Prometheus-Akkord
5>

Die Genese dieser grundlegenden Klangidee Skrjabins aus der romantischen Harmonik, insbesondere aus dem dominantischen übermäßigen Terzquart-Akkord nebst großer None und dem für die Romantik so typischen Sextvorhalt²⁶ ist bestens dokumentiert. Die genetische Ableitung sollte indes nicht das innovative Potential dieses „Klangzentrums“ in seiner ganz eigenen Qualität verdecken. Skrjabins beharrliche Quartschichtung indiziert einen gestalterischen Willen, der über das Setzen einer bloß dominantischen Kadenzharmonie hinausreicht. Forcherts Urteil, die Quartan bei Skrjabin stünden, anders als etwa in Schönbergs 1. Kammermusik, „nur auf dem Papier“²⁷, greift daher zu kurz. Denn der gerade in Hinblick auf die Moderne gern bemühte Topos von der Diskrepanz zwischen Notentext und musikalischer Wirkung läßt außer acht, daß Notation mehr leisten kann, als nur ein vermeintlich objektives Klangresultat zu determinieren: sie gibt einen Wink, wie das Werk aufzufassen sei, eingedenk des oben beschriebenen Umstands, daß wir in Musik nicht einfach *etwas*, sondern *etwas als etwas* hören – und eben auch: hören *sollen*. Und dann kann sich in einer gegen vorgefaßte Höreinstellungen indifferenten Notationspraxis etwas durchaus wesentliches ausdrücken, etwa die Abkehr von einem über Jahrhunderte eingeschliffenen Harmoniebegriff. Wird dieses Moment übergangen, so setzt sich der Interpret dem Verdacht aus, dem Werk nur einen Reflex seines eigenen traditionsverhafteten Musikverständnisses abzugewinnen.

Ganz ins gegenteilige Extrem schlug einst der von Skrjabins Freund Sabaneev²⁸ unterbreitete Vorschlag, den Prometheus-Akkord physikalistisch zu deuten und auf die Obertonreihe zu beziehen. Trotz aller visionären Emphase ist auch dieser Ansatz auf die Signifikanz seiner Aussagen zu befragen – mit jenem negativen Ergebnis, daß Carl Dahlhaus so bündig formulierte: „Der Intervallbestand der Naturtonreihe reicht, wenn man bis 20 zählt, von der Oktave bis zum Viertelton [...]. Die Naturtonreihe rechtfertigt alles, also nichts“²⁹.

²⁶ Die Häufigkeit dieser Vorhaltswendung bei nahezu allen Komponisten des 19. Jahrhunderts rechtfertigt die Bezeichnung als „Chopin-Akkord“ (Zofja Lissa u.a.) nicht, auch wenn der Einfluß Chopins auf die Harmonik Skrjabins unbestritten bleibt.

²⁷ Forchert 1971 S.298. Noch dezidierter bestreitet Dickenmann 1935 a.a.O. S. 53 einen Paradigmenwechsel im intervallischen Denken, indem er „einen andersartigen Aufbau in irgendwelchen komplizierten Intervallen“ nur mittels Disalteration *vorgetäuscht* sieht.

²⁸ Leonid Sabaneev: *Prometheus von Skrjabin* in: „Der blaue Reiter“, München 1912

²⁹ Carl Dahlhaus: *Struktur und Expressivität bei Alexander Skrjabin*, in: Musik des Ostens 6, Kassel 1972 S.199. Diesem abschließenden Urteil ist nichts hinzuzufügen. Nur der Vollständigkeit halber sei darauf verwiesen, daß Theoretiker auch heute noch gelegentlich - die musikwissenschaftliche Arbeit der letzten 50 Jahre weitgehend ignorierend – Skrjabin eine Ableitung des Prometheus-Akkords aus akustischen Prinzipien zuschreiben, so insb. Z.Gárdonyi: *Paralipomena zum Thema Liszt und Skrjabin* in: Virtuosität und Avantgarde, Würzburg, 1988 S.9

Freilich schießt die Fokussierung auf einen mit den Weihen der Physik ausgestatteten Prometheus-Akkord noch in anderer Hinsicht am Ziel vorbei. Wir haben gesehen, daß Akkorde für Skrjabin als Klangzentren die Disposition ganzer Musikstücke bestimmen. Zwischen horizontaler und vertikaler Strukturierung eröffnet sich eine komplexe Wechselwirkung. Und so modifiziert Skrjabin akkordische Klangzentren im Sinne der jeweiligen Skalenstruktur und umgekehrt. Zur Ganztönigkeit des Poème fantasque gesellt sich ein entsprechender Grundakkord, dessen 5.Ton erniedrigt wird (*a* zu *as*). Indem nun die Arbeit mit einem präfigurierten Tonmaterial für den späten Skrjabin immer mehr in den Vordergrund rückt, färben sich auch die Klangzentren-Akkorde demgemäß. Zu jenem Modus³⁰ aus alternierenden kleinen und großen Sekunden, mit dem Skrjabin in seiner letzten Schaffensphase, Messiaen vorwegnehmend, experimentiert, will weder der Prometheus-Akkord, noch seine ganztönige Variante passen. Also erniedrigt Skrjabin nunmehr den 6.Ton (*d* zu *des*):

Entsprechend schließt das über lange Strecken dem Modus 3 verpflichtete Poème op.71 Nr.1³¹, indem der Prometheus-Akkord auf *es* in den Ganztonakkord (gleichermaßen für Modus 1 und 3 bestimmend) zurückgeführt wird:

Dieses Vorgehen macht deutlich, daß die Rolle des Prometheus-Akkordes als bevorzugtes Klangzentrum in Skrjamins Spätstil keineswegs überbetont oder gar wissenschaftlich überhöht werden darf. Trotz einer Vielzahl wiederkehrender Charakteristika, die Skrjabin bisweilen den Vorwurf der Eintönigkeit eintrugen³², finden sich in seinem Schaffen ständig neue Strukturideen, die einen je eigenen interpretatorischen Ansatz verlangen.

Während etwa die *Flammes sombres* op. 73 Nr.2 im Mittelteil auf das Material des 2.Modus zurückgreifen und aus den Preludes op.74 besonders die Nr.3 klar modal gestaltet ist, basiert Nr.2 auf einer völlig anderen Strukturidee: einem akkordischen Pendel zwischen Dreiklängen in C-Dur und Fis-Dur. Immerhin läßt sich diese im schwächeren Sinne *bitonale* Anspielung ebenfalls aus modalem Denken ableiten, denn bekanntermaßen kann Modus 2 auch als Kombination von vier Dur- bzw. Moll-Dreiklängen im Kleinterzabstand beschrieben werden:

(vgl. auch: *Gárdonyi/Nordhoff: Harmonik*, Wolfenbüttel 1990 S.140). Den schlagenden Beleg für ihre These finden die Autoren in der 12. Auflage des Riemann-Musiklexikons (Artikel: *Skrjabin* Personenteil II (1961) S.691; *Mystischer Akkord* Sachteil (1967) S.620). Den Ergänzungsband II (1975) hatten sie wohl nicht zur Hand. Hier wird die Ableitung „von den oberen Partialtönen“ explizit bestritten!

³⁰ Ich gebrauche diesen Begriff hier wie schon zuvor *ausschließlich* im Sinne symmetrischer, in Messiaens Worten: „begrenzt transponierbarer“ Skalen. Die Frage eines Grundtons in diesen Skalen soll nicht problematisiert werden. Vgl. hierzu Eberle, a.a.O. S.106 und *Peter Sabbagh: Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Hamburg 2001 S.154, der eine Unterscheidung zwischen grundtonlosen Tonsystemen und grundtönigen Modi vorschlägt, nicht ohne zu bemerken, daß eine symmetrische Skala an sich kein eindeutiges Zentrum erkennen läßt.

³¹ Zur ausführlichen Interpretation der modalen Struktur vgl. Eberle, a.a.O. S. 107-110

³² Vgl. etwa *Sigfrid Schibli: Alexander Skrjabin und seine Musik* München 1983 S.152. Sehr aufschlußreich problematisiert Forchert (a.a.O. S.306) das Dilemma von – wie er es nennt - Ausdrucks- und Einheitsprinzip: Die Einheit der kompositorischen Technik, etwa durch ein alle Dissonanzempfindung absorbierendes Klangzentrum, tendiert dazu, jede Ausdrucksspannung zu neutralisieren. Im Fahrwasser üblicher Vorurteile verharrt dagegen die pauschale Auskunft von *Th. W. Adorno*: „...Schemata wie das Skrjabinsche sind so beschränkt auf dominantähnliche Akkordtypen, daß sie erst recht Grau in Grau bewirken“ in: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1976 S.80

Dennoch würde eine modale Analyse von op.74 Nr.2 zu kurz greifen. Die im eingangs präsentierten 7-tönigen Grundmotiv angelegte chromatische Abwärtsbewegung prägt den gesamten melodischen Habitus des Stückes im Sinne eines chromatisch vollständigen Tonmaterials.³³

Auch das Prelude op. 74 Nr.4 schöpft den gesamten Zwölftonraum aus. Hier ist der kompositorische Plan praktisch schon in einem einzigen Auftakt-Akkord angelegt:

Skrjabin kombiniert A-Dur mit a-moll und transformiert das darin enthaltene Changieren mit großer und kleiner Terz (nebst ihrer Differenz einer kleinen Sekund) sogleich in lineares Geschehen:

In fast schon webernscher Manier werden die Permutationen einer Dreitongruppe, kombiniert aus den genannten Intervallen durchgespielt³⁴. Sucht man zudem Entsprechungen zur viertönigen Konstellation des Eingangsakkordes, so fällt in den ersten Takten ihre versetzte Wiederkehr auf drei Tonstufen ins Auge: *gis-h-c-dis* (T 1), *c-dis/es-e-g* (T 2/3) und *f-gis/as-a-c* (T 3/4). Gemeinsam mit dem Eingangsakkord auf *a* wird die Grundkonstellation so auf höherer Ebene reproduziert (*f-gis/as-a-c*)! - Wenigstens die Dur-Moll-Kombination selbst mag im übrigen der modalen Dreiklangsverschachtelung (s.o.) entsprungen sein. Ansonsten gilt auch hier: Eine modale Analyse wird der musikalischen Struktur so wenig gerecht wie die Suche nach einem feststehenden Grundakkord als Klangzentrum. Freilich sollte man diese letztere Deutungskategorie im vorliegenden Fall nicht vorschnell über Bord werfen, denn mit dem strukturellen Beziehungsgeflecht um eine spezifische Intervallkonstellation bleibt ja ein wesentliches Merkmal des Klangzentrums erhalten. Eher wäre Zofja Lissas materiale Begriffsbildung um einen formalen Aspekt zu ergänzen: Der Sinn eines Klangzentrums muß sich nicht in der Fixierung eines konstant angewandten Tonmaterials erschöpfen; er kann auch auf die Etablierung charakteristischer *Relationen* zielen.

Skrjabin's Musik, das sollten diese Überlegungen zeigen, verlangt einen überaus flexiblen Zugang des Theoretikers und ein begrifflich-analytisches Instrumentarium, das den feinen Differenzierungen ihrer Gestaltungsprinzipien Rechnung trägt. Dabei sind die Grenzen traditionell kadenzharmonischer Erklärungen ebenso kritisch zu bestimmen, wie die Aussagekraft alternativer Analysemodelle, seien sie aus der Idee des Klangzentrums, der modalen Materialbeschränkung oder gar der Serialität entsprungen. Erst dann wird der Reichtum, aber auch der immanente Problembestand in den jeweiligen

³³ Es ist wiederum Ausdruck einer unkritischen Analysepraxis, wenn Theoretiker meinen, nicht nur durch expansive Terz- oder Quintschichtungen, sondern auch durch vielstufige Modi, die sich der chromatischen Skala bedenklich nähern, irgendeinem Organisationsprinzip auf die Schliche zu kommen. Dabei dürfte klar sein: Je umfangreicher der konstatierte Modus, desto geringer die Aussagekraft modaler Analyse (Vgl. *Manfred Kelkel, Alexandre Scriabine. Sa vie, l'érotisme et le langage musical dans son oeuvre, 3.Buch*, Paris 1978).

³⁴ Trotzdem sei noch einmal gesagt, daß Skrjabin's Prämissen vollständig verschieden von denen der seriellen Musik sind. Wenn im vorliegenden Fall Regeln der Tonfortschreitung formuliert werden, dann steht das Prinzip der *Homogenität* im Vordergrund; der Restriktion des Tonmaterials in anderen Zusammenhängen entspricht hier die Restriktion des Intervallbestands. Ähnliche Ziele verfolgt in bestimmter Hinsicht auch der späte Webern in seinem Streben nach Faßlichkeit (vgl. z.B. das Konzert op.24), nur daß er zugleich darauf abzielt, bestimmte Materialeigenschaften vollständig durchzudeklinieren.

Entwicklungsstadien dieses Musikstils transparent, eines Stils, der auf ganz eigene Weise zwischen den Welten der Romantik und der Moderne vermittelt.