

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Elena Chernova

Die fünfte Klaviersonate op. 53 (1907) – das letzte ›tonale‹ Werk Skrjabins?

Historische Ansätze der russischen Musikforschung zur Tonsprache Skrjabins

Das Schaffen Aleksandr Skrjabins ist durch einen einschneidenden Wandel seiner Tonsprache gekennzeichnet, der die russische Musik seiner und der folgenden Generation beeinflusste. Zahlreiche Werke des Komponisten wurden von zeitgenössischen Theoretikern insbesondere hinsichtlich der Harmonik als bedeutend eingestuft.

Der Musiktheoretiker Boleslav Javorskij veröffentlichte anlässlich von Skrjabins Tod zwei Aufsätze, in denen vier Entwicklungsperioden der harmonischen Sprache des Komponisten erläutert werden. Bereits in der ersten Periode tendiere Skrjabin zur harmonischen Instabilität.¹ »Das Prinzip des Gleichgewichtes zwischen der Spannung und Auflösung wird durch komplexere Verhältnisse ersetzt. Die Rolle der Subdominante wächst und übersteigt allmählich die Dominante«,² so wie in seiner zweiten Klaviersonate op. 19 (1897) mit ihrer starken Präsenz subdominantischer Funktionen. In der zweiten Periode (20-er Opuszahlen) wird der »Lyrismus der Subdominanten« durch »dominantischen Bewegungsdrang« aufgelöst, »die ganze Form wird instabil und nicht mehr durch tonale Logik geregelt, an deren Stelle das Prinzip der sogenannten Urzelle tritt«. ³ Die dritte und wichtigste Periode bestünde laut Javorskij aus drei Phasen. Die erste beinhaltet die vierte Klaviersonate op. 30 (1903), die *Poèmes* op. 32 (1903), das *Poème satanique* op. 36, die er in einem Vortrag aus dem Jahre 1931 als »ein Vorbild der Auflösung dur-moll-tonalen Denkens«⁴ nennt, und die 3. Sinfonie

1 Javorskij 1915, S. 275–279.

2 Chernova, S. 13.

3 Javorskij 1915, S. 278.

4 Javorskijs Schlusswort in der von ihm initiierten Konferenz »Po voprosam ladovogo ritma« am 28. Juni 1931. Lithographisches Stenogramm, zitiert nach Chernova 1968, S. 13.

Le Divin Poème op. 43 (1902–1904); das Zentrum der zweiten ist das *Poème de l'extase* op. 54 (1905–1908), in dem die gewöhnlichen tonalen Prinzipien nicht mehr ausreichen und das ganze Arsenal der neuen harmonischen Prinzipien gleichzeitig erscheint. Die Kulmination der dritten Phase, die sich nach Javorskij durch die Entwicklung großer einsätziger Konzepte und eine gewisse »Erstarrung« der harmonischen Sprache kennzeichnet, ist *Prométhée: Le Poème du feu* op. 60 (1910). Nach dieser Phase konstatiert er einen »Verfall«, der in Werken wie der neunten (*Messe noire* op. 68, 1912–1913) und zehnten Klaviersonate (*Les insectes*, 1913) sowie den 5 *Préludes* op. 74 hervortritt – »der letzten feuchten Spur, die eine ermüdete, verschwindende Welle auf dem Sand hinterlässt«. ⁵

Die Veränderungen in seiner Tonsprache lassen sich als eine kontinuierliche Entwicklung beschreiben. Das Neue entsteht während dieses Prozesses auf dem Fundament des Alten, manchmal als Veränderung, häufiger aber als Ablehnung des bereits Erreichten. Freilich ist es fast unmöglich, eine deutliche Grenze zwischen den einzelnen Phasen dieser Entwicklung zu ziehen. Neben der oben genannten Einteilung Javorskijs wurden in der europäischen und russischsprachigen Forschung weitere Versuche unternommen, das Werk Skrjabins zu periodisieren. Bereits in den letzten Lebensjahren des Komponisten wurde sein Schaffen durch Mitglieder eines Verehrerkreises in ein ›klassisches‹ (vor op. 60) und ein ›individuelles‹ (Œuvre (nach op. 60) gegliedert. Demgegenüber hat sich die Aufteilung in Frühwerk (bis ca. op. 30), mittlere Schaffensphase (bis zu den 50er Opuszahlen) und Spätwerk (ab op. 60) in der russischsprachigen Forschung durchgesetzt. ⁶ Die Loslösung von der Dur-Moll-Tonalität wird gemeinhin als maßgeblich betrachtet. Carl Dahlhaus setzte die Grenze zwischen den Phasen der ›tonalen‹ und ›atonalen‹ Musik etwa bei op. 58 an. ⁷ Als Wendepunkt der Skrjabinschen Harmonik wird in den meisten Veröffentlichungen *Prométhée. Le Poème du feu*, op. 60 genannt. ⁸

Bereits zu Lebzeiten Skrjabins haben sich drei Methoden für die Analyse seiner Werke entwickelt: ⁹ Die erste, der ›Ultrachromatismus‹, geht auf den Komponisten und Musiktheoretiker der Zeit Arsenij Avraamov und auf Skrjabins Biografen Leonid Sabaneev ¹⁰ zurück. Laut Sabaneev leitete Skrjabin selbst die

5 Javorskij 1915, S. 278.

6 Javorskij 1915, Sabaneev 1916, Dernova 1967, Sabbagh 2001, Cholopov 2003 bzw. 2005.

7 Dahlhaus 1978, S. 227f.

8 Schibli 1983, Baker 1986, Sabbagh 2001.

9 Entsprechende Verweise auf drei Prinzipien in der Harmoniebildung bei Skrjabin finden sich im biografischen Buch Leonid Sabaneevs (Sabaneev 1925).

10 Ebd. und Sabaneev 1925, S. 118, 173.

›ultrachromatische‹ Herkunft seines ›mystischen Akkords‹ aus den Tönen der Obertonreihe ab (Töne 8–14 bzw. 11–17), außerdem bezog er seine komplexen Akkorde auf Mikrintervallik und suchte nach einer Weise, diese zu notieren.¹¹ Avraamov lehnte in seinem Aufsatz *Ultrachromatismus oder Omnitonalität*¹² diese Erklärung für die Musik Skrjabins zwar nicht ab, zweifelte aber an ihrer Gültigkeit für sein gesamtes Schaffen. 1914 knüpfte Rosa Newmarch in ihren Kommentaren zu Skrjabins Konzerten in London an Sabaneevs Argumentation an.¹³

Die zweite Methode bezieht sich auf Quartakkorde¹⁴ als vorwiegende Struktur der Harmonik in Skrjabins spätem Schaffen und wird um 1915 von den Musikkritikern Nikolaj Mal'ko, Boris Tjuneev und Mihail Gliński, später auch Zofia Lissa¹⁵ thematisiert.

Während diese Idee eher die Gestaltung der Vertikale und der Klangfarbe als die Logik der harmonischen Progressionen berücksichtigt, scheinen die analytischen Ansätze Boleslav Javorskijs tiefgreifender zu sein. »Javorskij war allen voraus, die damals über diese größte Erscheinung der russischen Musik schrieben«,¹⁶ so Boris Asaf'ev. Auch Heinrich Neuhaus erwähnte Javorskijs große Verehrung Skrjabins,¹⁷ dem seinerseits die Ansätze Javorskijs vermutlich bekannt waren.¹⁸

Javorskij zufolge liegt die fünfte Klaviersonate op. 53 an der Grenze zwischen der zweiten und dritten Schaffensphase (bei der Aufteilung des Œuvres in nur zwei Phasen am Ende der ersten). Somit stellt sich die Frage, ob dieses Werk immer noch als ›tonal‹ aufzufassen ist, und welche Voraussetzungen der Dur-

11 Ebd. S. 314–315. Der Begriff ›Ultrachromatik‹, der später hauptsächlich in Verbindung mit dem Werk Ivan Vyšnegradskijs gebracht wird, wurde von russischen Komponisten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zunächst als Synonym von ›Mikrochromatik‹ bzw. ›Mikrintervallik‹ verwendet. Arsenij Avraamov, der eine eigene aus 48 Tonhöhen bestehende Omnitonreihe prägte, sah in Skrjabins ›mystischem Akkord‹ eine Bestätigung eigener mikrotonaler Experimente. Leonid Sabaneev erweiterte diese ›mikrotonale‹ Interpretation durch den Bezug des ›mystischen Akkords‹ auf die obere Zone der Obertonreihe und schuf dadurch eine spekulative Verbindung der skrjabinschen Harmonik zu ›Naturgesetzen‹.

12 Avraamov 1916.

13 Newmarch 1914, S. 227–232.

14 Skrjabins eigene Äußerungen über die Quart-Konstruktion seines ›mystischen Akkords‹ finden sich in Sabaneev 1925, S. 256.

15 Lissa 1930.

16 Asaf'ev 1964, S. 49f.

17 Neuhaus 1964, S. 102.

18 Die ersten Publikationen Javorskijs stammen aus dem Jahre 1908.

Moll-Tonalität in ihm erfüllt sind. Freilich ist die fünfte Sonate nicht das einzige Werk, das diese Frage aufwirft; sie wurde aber am häufigsten zum Objekt theoretischer Diskurse. Die für op. 53 charakteristische harmonische Sprache findet sich bereits in dem vorangehenden op. 52, der Miniatur *Enigma*, in konzentrierter Form. Über die harmonische Logik der Werke dieser Phase äußerte der Komponist selbst,¹⁹ sie seien »nicht durch klassische Analysemethoden zu verstehen«.²⁰

Skrjabins eigene musiktheoretische Ausbildung stützte sich auf die Funktionstheorie, die zu seinen Lebzeiten (sowie auch im späteren 20. Jahrhundert) vorrangig an russischen Konservatorien unterrichtet wurde²¹ und seine vom harmonischen ›Konstruieren‹ determinierte Kompositionsmethode geprägt hat. Der Komponist baut neuartige harmonische Prinzipien bewusst auf einem funktionalen Fundament auf. »Er verwendet das Banale«, so Dahlhaus, »modifiziert es aber«.²² Skrjabin selbst begeisterte sich für diese neu gewonnene Qualität seiner Harmonik, seien es der so genannte ›Pleroma‹-Akkord²³ oder die Tritonus-Relationen.²⁴ Die genannten Errungenschaften als Merkmale seiner späteren Tonsprache sind insbesondere charakteristisch für die Technik des ›Klangzentrums‹ (nach Hermann Erpf, Zofia Lissa und Gottfried Eberle).²⁵

19 »Ich bestehe immer darauf, dass Mathematik eine große Rolle in der Komposition spielt. Manchmal ist es so, dass ich lange Zeit die Form meines zukünftigen Werkes berechne. Und seinen tonalen Plan auch. Er darf nicht zufällig sein, sondern geometrisch rein, sonst ist keine kristallische Form möglich. – Und er zeigte in seinen alten Skizzen, wie er die Form und den tonalen Plan seiner Fünften Sonate kalkulierte.« (Sabaneev 1925, S. 123).

20 Aleksandr Gol'denvejzer erinnert sich, dass Skrjabin oft versprach, das Wesen seines harmonischen Systems zu erklären. Er bestand darauf, dass »in seinen letzten Werken [...] alles gesetzmäßig und beweisbar« sei, vermied aber eingehendere Gespräche darüber (Taneev 1952, S. 312).

21 Die im Jahre 1874 veröffentlichte Harmonielehre Pëtr Čajkovskijs, eines der wichtigsten Lehrwerke während der Studienzeit Skrjabins am Moskauer Konservatorium, basiert durchgehend auf stufentheoretischen und funktionsharmonischen Ansätzen von Leipziger Autoren (u. a. von Ernst Friedrich Richter, dessen *Lehrbuch der Harmonie* aus dem Jahre 1853 ins Russische übersetzt wurde).

22 Dahlhaus 1978, S. 280.

23 Skrjabins eigene Bezeichnung des sog. ›mystischen Akkords‹.

24 Dies geht aus Gesprächen mit seinen Zeitgenossen Sabaneev und Asaf'ev hervor (Sabaneev 1925, S. 54).

25 Erpf 1927, Lissa 1930, Eberle 1978.

In ihrer ausführlichen Analyse des Klavierstücks *Enigma*²⁶ stellt Varvara Dernova in Anlehnung an Javorskij das Konzept der »gespaltenen Dominante« dar²⁷ und geht auf einige Merkmale der Harmonik von Skrjabins »Übergangsphase« ein. Sie schließt an Javorskijs Idee der »Doppeltonart« bzw. des »Doppelmodus« (siehe Abbildung 1) an, die auf dem Prinzip der Mehrdeutigkeit der Auflösung eines Tritonus basiert.



Abbildung 1: B. Javorskijs Prinzip der »Doppeltonart«

Die zwei gleichwertigen Toniken einer solchen Tonart im Tritonusabstand (C-Dur und Fis-Dur) halten das System wie zwei Pole zusammen. Die Tonleiter der Doppeltonart kann dabei durch beliebige Strukturen realisiert werden (als für Skrjabin primäre Akkordstruktur wird der kleine Dur-Septakkord mit tiefalterierter bzw. gespaltener Quinte genannt). Dernova erweitert das System um entsprechende Dominanten, die bei Skrjabin bereits ab op. 30 zu finden sind, ab op. 50 aber wesentlich an Bedeutung gewinnen. Von einer regulären Dominante D(a) wird nach Dernova ihr Substitut D(b) abgespalten (später von Jurij Cholopov als »*funkcional'nyj dubl'*«, funktionale Verdopplung bzw. funktionaler Ersatz, bezeichnet):²⁸



Abbildung 2: V. Dernova, drei strukturelle Varianten für Dominantklänge D(a) und ihre jeweiligen Substitutklänge D(b)

Dernova beschreibt eine ganze Hierarchie von Akkordstrukturen: den Mollseptakkord mit tiefalterierter Quinte, den kleinen Dur-Septakkord mit gespaltener Quinte (hoch- und tiefalteriert) bzw. mit tiefalterierter und reiner Quinte (Abbildung 2) sowie den kleinen Nonakkord mit tiefalterierter und reiner Quinte, der bei der Umkehrung drei gleiche Strukturen im Tritonusabstand ergibt (Abbildung 3).

26 Dernova 1967, S. 183–209.

27 Ausführungen über »Verbindungen nach dem Prinzip der Tritonus-Verwandtschaft« finden sich bei Gliński 1915, S. 262.

28 Cholopov 2003, S. 388–398.

Die fünfte Klaviersonate op. 53 (1907) – das letzte ›tonale‹ Werk Skrjabin's?

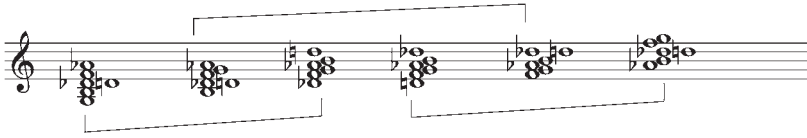


Abbildung 3: Der kleine Nonakkord mit tiefallerierter und reiner Quinte und seine Umkehrungen

Abbildung 4 zeigt den Nonakkord mit großer None und gespaltener (tief- und hochalterierter) Quinte, der durch die Gleichheit seiner sechs Umkehrungen (isomorphe Ganztonbildungen) das größte Spektrum »enharmonischer Möglichkeiten«²⁹ besitzt.



Abbildung 4: Der große Nonakkord mit gespaltener Quinte

Dadurch entsteht eine feste Verbindung von Akkorden mit gleicher harmonischer Funktion. In verschiedenen formalen Entwicklungsphasen werden diese nach einem bestimmten Prinzip miteinander gekoppelt und abwechselnd einen Tritonus aufwärts (bzw. eine verminderte Quinte) und eine große Terz abwärts (bzw. eine verminderte Quarte) sequenziert.³⁰

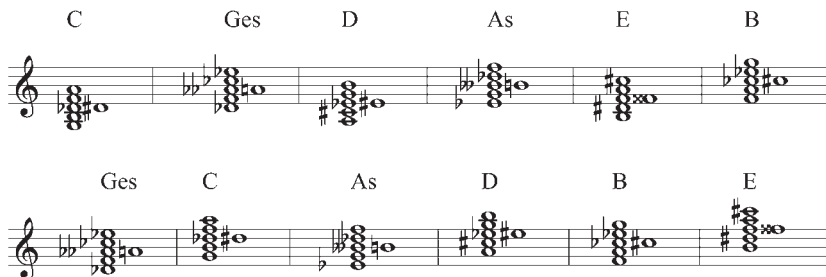


Abbildung 5: V. Dernova, große Sequenz der ›Doppeltonart‹

Auch eine Verschränkung zweier Tritonusglieder (Abbildung 6) ist möglich.³¹



Abbildung 6: V. Dernova, Sequenz mit Verschränkung zweier Tritonusglieder

29 Dernova 1967, S. 187.

30 Dernova, ebd., S. 188, nennt dies eine »große bzw. enharmonische Sequenz der Doppeltonart«.

31 Ebd., S. 187f.

Nach Dernova kann nur die ursprüngliche Dominante $D(a)$ in die Tonika aufgelöst werden. In der fünften Sonate erfolgt im Seitensatz der Exposition allerdings auch eine Art ›Auflösung‹ der Substitut-Dominante.³²

The image shows a musical score for A. Scriabin's Sonata op. 53, measures 120-128. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure. It is divided into three systems. The first system (measures 120-124) starts with 'Meno vivo' and 'pp accarezzevole', followed by 'molto rall.' and 'a tempo'. The second system (measures 124-127) includes 'rall.' and 'a tempo'. The third system (measures 128) shows a final chord with 'T' and 'S' markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abbildung 7: A. Skrjabin, Sonate op. 53, Seitenthema der Exposition³³

Die Tonika folgt in der Regel der Dominante, wird aber oft rhythmisch und metrisch in ihrer Wirkung geschwächt, vor allem nach längeren dominantischen Phasen (Inversion des funktionalen ›Rhythmus‹). Darüber hinaus verwendet Skrjabin nicht immer die Grundstellung seiner mehrschichtigen Akkorde, behält aber ständig die Tritonusabstände zwischen den Fundamenten bei. Die Basstöne spielen eine entscheidende Rolle in der Kompositionstechnik der middle-

32 Trotz der dominantischen Wirkung des Akkordes im Takt 128 (aufgrund der Struktur mit Septime und Chopin-Sexte) wäre dieser nach der Methode von Dernova als Tonika zu interpretieren: die $D(a)$ im Takt 120 bzw. 124 löst sich in die Tonika im Takt 128 auf. Skrjabin äußerte sich auch zur tonikalen Bedeutung seiner dissonanten quasi-dominantischen Akkorde (vgl. unten, S. 71, Anmerkung 37). Nach der Methode von Cholopov sei die Tonart des Seitensatzes ebenfalls als übergeordnete Dominanttonart zu deuten (siehe Abbildung 11).

33 Ausgabe: Philipp, Günter, *Aleksandr Skrjabin, Ausgewählte Klavierwerke*, Bd. 5, Sonaten 1–5, Edition Peters, Leipzig 1971, S. 93–111.

ren Schaffensphase. Sie bilden oft eine selbständige Ebene, die als Fundament vom strukturellen Aufbau des Satzes fungiert: als ausgedehnte Haltetöne oder als an den wichtigsten Punkten wiederkehrende Töne auf betonter Zeit. Die Vertikale ist dynamisch: es kann nicht nur die Akkordstruktur rhythmisch gebrochen auftreten (die Akkordtöne erscheinen zeitlich versetzt – eine Prämisse von Skrjabins späterer melodisch-harmonischer Synthese), sondern es können auch die ›Dominante‹ und ihre ›Auflösung‹ metrisch vermischt und in anderer Rhythmisierung vorkommen. Auf diese Weise ergibt sich eine Verschleierung harmonischer Funktionen.

Wenn das Konzept der ›Doppeltonart‹ bereits zu kurz greift, um die Harmonik kleinerer Formen (bis zu Miniaturen des Opus 52) zu erklären,³⁴ so gelingt dies nur noch ansatzweise für ausgedehnte Werke mit mehreren Themen. Das auf zwei gleichwertige Toniken begrenzte System mit wenigen Modulationsmöglichkeiten ist zu eng für größere musikalische Formen.

In seiner Harmonielehre widmet Jurij Cholopov der späten Schaffensphase Skrjabins ab op. 58 ein Kapitel mit dem Titel »Skrjabinskij lad« (etwa: ›der Skrjabinsche Modus‹).³⁵ Mit Hilfe der Theorie des ›Zentralelements‹, dessen Funktion der sogenannte ›mystische Akkord‹ (auch ›Prometheus-Klang‹ bzw. ›Pleroma‹-Akkord nach Skrjabin) erfüllt, versucht Cholopov dessen Genese und Struktur zu untersuchen. Nach Gottfried Eberle wird die Rolle des ›Zentralelements‹ in der Theorie Cholopovs als gleichbedeutend mit der Tonika aufgefasst.³⁶ Das ›Zentralelement‹ in Skrjabins mittlerer Phase bildet nach Cholopov jedoch ein Grundgerüst. Es bestimmt die Struktur des Modus, teilweise auch den Tonvorrat, wodurch es sich dem ›Klangzentrum‹ annähert, besitzt aber nicht die Anziehungskraft einer ›traditionellen‹ Tonika. Allerdings schrieb Skrjabin selbst seinem Prometheus-Akkord tonikale Wirkung zu, indem er sich äußerte, er sei keine Dominante mehr, sondern gleich der Tonika.³⁷ Das Konzept der ›Doppeltonart‹ findet sich auch bei Cholopov, er zweifelt aber an seiner Relevanz nicht nur für die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (im Gegensatz zu Javorskij), sondern auch in Bezug auf Skrjabins gesamtes Schaffen. Cholopov verwendet die Bezeichnung ›Tritonante‹ [\perp] für die Funktion des Akkords auf der hochalterierten vierten bzw. tiefalterierten fünften Stufe einer Tonart.³⁸ Diese

34 Vgl. Dernovas Analyse der *Enigme* (op. 52 Nr. 2) in: dies. 1967, S. 183–209.

35 Cholopov 2005, S. 171–178.

36 Eberle 1978, S. 8, zitiert Cholopov 1967, S. 98.

37 Sabaneev 1925, S. 46–47.

38 Vermutlich unter Bezugnahme auf die Terminologie (nicht aber die Funktionssymbole) Sigfrid Karg-Elerts (vgl. Karg-Elert 1931, S. 53).

sei für spätromantische Harmonik generell als die von der Tonika am weitesten entfernte Funktion zu betrachten. Nach Cholopov emanzipiert sich die Tritonante allmählich, wird zum Gegenpol der Tonika und damit ihr gleichberechtigt. Ein anderer Fall sind die ›funktionalen Doubles‹ (*funkcional'nye dubli*)³⁹, die Dernoova als Spaltung der Dominante beschrieben hatte. Die Struktur des ›Skrjabinschen Modus‹ ist laut Cholopov »deutlich durch das Prinzip der modernen Harmonik, also durch die Entstehung eines im weitesten Sinne funktionalen Systems aus den Eigenschaften eines rational ausgewählten ›Zentralelements‹ erklärbar.«⁴⁰

Als eine der wichtigsten Eigenschaften von Skrjabins Harmonik nennt Cholopov die 4-6- bzw. 6-4-6-Struktur⁴¹ der meisten ›Zentralelemente‹ von op. 52 an.



Abbildung 8: J. Cholopov, 4–6 und 6-4-6 Basis des ›Zentralelements‹ im Spätwerk Skrjabins

Wenn in traditioneller Harmonik die Basisstruktur des ›Zentralelements‹ ein konsonanter Dreiklang und seine nächste ›Stützfunktion‹ der Akkord der Oberquinte ist, liegt laut Cholopov der nächste Stützpunkt bei der 6-4-6-Basis noch näher, nämlich im Tritonusabstand. Das funktionale Wesen dieser Verwandtschaft ist anders als bei einem traditionellen Tonika-Dominante-Verhältnis: »Identität statt Subordination, komplementär statt dialektisch.«⁴² Dadurch entsteht das, was Javorskij ›Doppeltonart‹ nennt, bzw. ein »symmetrischer Tritonus-Modus« nach Cholopov. Dieses Beziehungssystem erzeugt eine weitere harmonische Ebene: zwei gleichberechtigte Grundtöne werden durch ein weiteres Tritonuspaar – das einzige konsonante – im Kleinterzabstand erweitert (Abbildung 9).

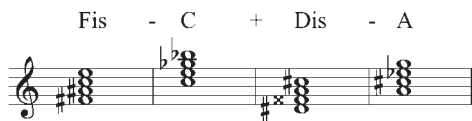


Abbildung 9: J. Cholopov, vier Basisakkorde des ›Skrjabinschen Modus‹

Jeder Ton, der diesem Tritonuspaar (fis–c/dis–a) hinzugefügt wird, dissoniert. Auf diese Weise bilden zwei Tritoni das Gerüst einer Skala auf der Grundlage ei-

39 Cholopov 2003, S. 388–398.

40 Cholopov 2005, S. 174.

41 Cholopovs Bezeichnung bezieht sich auf die Halbtonstruktur des Akkords.

42 Ebd.

nes verminderten Septakkords, so dass in Anlehnung an Javorskijs Bezeichnung hier eine ›vierfache Tonart‹ vorläge. Die vier Fundamente mit den auf ihnen gebildeten 6-4-6-Strukturen ergeben eine symmetrische oktatonische Skala (Abbildung 10).



Abbildung 10: Oktatonische Skala als Summe der Töne der vier Basisakkorde

Als Tonika kann jedes der vier gleichberechtigten Fundamente ausgewählt werden. Dadurch funktioniert das System eher als ein modales. Bei der formalen Tonika *fis* sei, so Cholopov, der Modus als »Fis^{dim}« zu bezeichnen.⁴³ »Die Bewegung im schnell endenden Kreis der kleinen Terzen verhindert die tonal-funktionale Dynamik. Die einzige Möglichkeit der Entwicklung ist die Transposition des Systems um einen Halbton.«⁴⁴ Dieser Vorgang kommt einem Funktionswechsel gleich: »die Verschiebung um einen Halbton aufwärts ergibt die Dominante, um einen Halbton abwärts die Subdominante«:⁴⁵



Abbildung 11: J. Cholopov, ›Funktionen‹ des ›Skrjabinschen Modus‹

Diese ›Funktionen‹ können auch zu übergeordneten Stationen im tonalen Plan werden, je nach ihrer Rolle und Position in der Großform.

Skrjabins op. 53 ist eine Fis-Dur-Sonate, die mit dem Tritonus *dis-a* anfängt und endet. Der Ansatz Cholopovs eignet sich für die Erklärung der ambivalenten Grundtonart der Sonate und ihrer wichtigsten harmonischen Stationen (Abbildung 12):

43 Cholopov 2005, S. 175 mit Verweis auf Javorskij.

44 Ebd., S. 176.

45 Ebd., S. 177.

	Introduction		Exposition				Durchführung				Reprise			Coda	
	All. Impetuoso	Languido	HS	Überl.	SS	SG	Impet.	Lang.	HS+Überl.	x→SS(Kulmination)	HS	Überl.	SS	SG	Impet.
Takte	1	13	47	96	120	134	157	166	185	263		329	357	381	441 453
Tonart	dis/A	Fis/dis	Fis/dis	B	eis/H Gis/eis e,b,...					[H]Fis/dis		Es	dis	dis/A	
Funktion	T	T	T	T=S	D	S		D		D	S	T	T	T	T

Abbildung 12: A. Skrjabin, Sonate op. 53, Formübersicht

- die *dis-a*-Disposition im eröffnenden und schließenden *Impetuoso*;
- das Fis-Dur des *Languido* und des Hauptthemas sowie Nebenstützpunkt auf *a*;
- die Vorbereitung des Seitenthemas durch *dis/es* (Umwandlung der Tonika zur Subdominantfunktion) und zwei Dominanten (*f-ces*) des Seitenthemas;
- den Beginn der Durchführung mit der Transposition der Introduction um eine große Sekunde aufwärts (quasi subdominantisch) und ihre weitere Entwicklung zu *e-b* (quasi dominantisch).

Nicht alle Themen dieser Sonate sind gleich weit entfernt von der traditionellen harmonischen Tonalität: In der harmonischen Sprache des progressiven *Impetuoso*, des *Languido* und des konservativeren *Presto* erfolgt fast ein Stilbruch. In formaler Hinsicht folgt Skrjabin jedoch eher traditionellen Prinzipien: dies wird u. a. in der tonalen Disposition des Haupt- und Seitensatzes ersichtlich, die auch in der Reprise beibehalten bleibt, jedoch nicht im tonalen Verhältnis zwischen der Exposition und der Reprise: Der Hauptsatz wird in der Reprise vollständig eine Quinte tiefer wiederholt. Außerdem wird die Form durch die Wiederholung des ersten Elements der Introduction abgerundet, das am Schluss in der Haupttonart unverändert wiederkehrt. Insofern trifft die Aussage von Skrjamins Lehrer Sergej Taneev – »die Sonate schließt nicht, sie bricht nur ab«⁴⁶ – eher auf die motivisch-gestische Seite als auf die harmonische oder die strukturelle zu. Die alternative Tonika *dis/es* ist bereits am Ende des Seitenthemas in der Reprise eindeutig erreicht und wird in der Schlussgruppe und in der Coda nur bestätigt. Die zwei Toniken dieses Modus, *dis* im *Impetuoso* und im Seitenthema sowie *fis* im *Languido* und im Hauptthema, erscheinen auf diese Weise gleichberechtigt.

Der dissonante Akkord der ›Tonika‹ *fis* im *Languido*, der hier erstmals im Werk (auf der Septime im Bass in Takt 13) erscheint, ist in diesem Abschnitt bereits nicht mehr als Zwischendominante, sondern als Tonika zu verstehen. Das 4-6-Gerüst wird auf eine streng regulierte Weise mit Nebentönen oder

46 Sabaneev 1925, S. 37.

integrierten Zusatztönen angereichert: dem 4-6-Akkord werden die tiefalterierte Quinte und None hinzugefügt, weiter noch ggf. die kleine oder große Sexte und die Quarte. Andere ›akkordfremde Töne‹ gibt es nicht, weder in vertikaler noch horizontaler Richtung. Diese Besonderheit, eine Zwischenstufe auf dem Weg zum ›Klangzentrum‹, wird bei vielen Analysen nicht berücksichtigt. Der kaleidoskopartige Tritonuswechsel des *Languido* stellt auf diese Weise nur eine Umspielung eines einzigen Akkords, der dissonanten Tonika, dar.

Eine Eigenschaft von Skrjabins Großformen dieser Phase ist die freie Kombination nicht nur verschiedener Themen und Abschnitte in der Horizontale, sondern auch verschiedener Ebenen in der Vertikale. Die Verbindung in sich geschlossener Abschnitte erfolgt oft dadurch, dass eine Ebene des ersten Abschnitts in dem darauffolgenden beibehalten bleibt. So bilden die beiden wichtigsten Töne *dis-gis* der oberen Satzschicht des *Impetuoso* die mittlere Schicht des *Languido*. Ein anderes Segment *dis-fis* verbindet das *Languido* mit dem Hauptthema, wo es zum Kernelement motivischer Arbeit wird und sich zum maßgeblichen Antrieb für eine diatonische Harmonik wandelt. Die untere Satzschicht des Hauptthemas bildet hingegen eigene Progressionen. Deutlich wird dies in dessen Nachsatz, in dem nur die untere Schicht eine Quinte tiefer transponiert wird.

Der Aufbau des Hauptthemas (Takte 47–119) mit dem charakteristischen straffen Rhythmus entfaltet sich als Kombination einer Quintfall-Harmonik mit der Sequenzierung eines 7-6-Vorhalts und steht damit im (harmonischen und rhythmischen) Kontrast zum Seitenthema. Auf diese Gegenüberstellung von Diatonik und Chromatik gründet sich Skrjabins Dialektik der Sonatenhauptsatzform.

Vordersatz
Takte: 47-52 53-58 59-60 61-62 63-64

Nachsatz
Takte: 68-73 74-79 80-81

Abbildung 13: Hauptthema, Exzerpt der Harmonik

In der Reprise basiert die untere Satzschicht auf dem subdominantischen Bass, indem Skrjabin das Prinzip der Quintttransposition des Seitenthemas auch auf das Hauptthema überträgt.⁴⁷

Die Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz ist harmonisch klar strukturiert:

Takte: 96-97 98-99 100-101 102-103 104-105 106-109 110-111

Abbildung 14: Überleitung der Exposition, Exzerpt der Harmonik

Die ›große Sequenz der Doppeltonart‹ (nach Dernova) beginnt auf dem Fundament *fis* (Takt 96), bricht auf *es* (Takt 106) ab, – von dort setzt eine zweite Welle der Sequenz (kleine Sekund höher) an. Die Doppel-Tonika der Sonate wird nach den traditionellen Prinzipien der Modulation zur Doppel-Subdominante, worauf ein Verharren auf der Dominante der Seitensatztonart B-Dur folgt (Takt 112 ff.). Eine ähnliche Sequenz gibt es in der ersten Phase der Durchführung, in der Elemente des Hauptthemas und der Überleitung ineinander verschränkt werden (Takt 215 ff.), und entsprechend in der Reprise (Takt 361 ff.).

Die Harmonik des Seitensatzes besteht aus dem schlichten Wechsel dreier Funktionen: der Dominante und ihres ›Doubles‹ (*D(a)* und *D(b)* nach Dernova), der Tonika und der Subdominante (siehe Abbildung 7).

Die Schlussgruppe der Exposition (Takte 134–137) bestätigt eindeutig B-Dur. Interessant ist die Konstruktion der *D(b)*: *ces-f-a-es-des* (für den ›Prometheus-Akkord‹ fehlt nur noch eine Sexte – *as*). Es wirkt so, als sei eine Skizze zur späteren Harmonik Skrjabins hier bereits entworfen. Auf dem Höhepunkt der Durchführung bestätigt sich dieser Eindruck, indem die *D(b)* des Seitenthemas durch eine vollständige Vertikale des ›Prometheus-Akkords‹ ersetzt wird, und zwar in seiner typischen Quartlage – einen Ton tiefer als in der Exposition (Takt 264). Bekräftigend wird der Akkord nach vier Takten eine kleine Sekunde höher wiederholt. Offensichtlich stellen die ersten acht Takte des Seitensatzes nicht nur die Kulmination, sondern das dramaturgische Ziel des ganzen Werkes dar. Die Position des Akkords im harmonischen Verlauf des Themas zeigt seine dominantische Herkunft.

47 Der Vordersatz, dessen untere Schicht in der Exposition auf der Dominante (*cis*, im Nachsatz – *T fis*) basierte, entfällt in der Reprise (das Hauptthema beginnt auf dem Bass *h*).

Bereits eine flüchtige Analyse lässt erkennen, dass die Dur-Moll-Tonalität in dieser Sonate nur noch als stützende Konstruktion beibehalten wird. Sie wird durch andere Elemente ergänzt, bei denen traditionelle tonale Parameter in den Hintergrund treten. Die harmonische Logik folgt zwar noch dur-moll-tonalen Prinzipien, zusätzlich gelangen aber dissonante Elemente völlig neuer Qualität zu formaler Bedeutung. »Seit der Zeit, in der Akkorde nicht mehr dazu dienen, die ihnen vom tonalen Plan vorgegebenen Funktionen zu erfüllen, sondern sich von allen Bändern lösen, um sich in neue, von jedem Zwang befreite Wesen zu verwandeln, ist der Prozess vollendet: das tonale System ist tot«, schreibt Igor' Strawinskij 1942 in seinen *Mysli iz »Muzykal'noj poetiki«*, und ergänzt: »Eine parallele Folge von Nonakkorden genügt, um dies zu beweisen. Es kann passieren, dass ich einer tonalen Ordnung folge, danach aber zerstöre ich sie bewusst, um eine andere Ordnung zu etablieren. In diesem Fall bin ich nicht atonal, sondern antonal.«⁴⁸ In diesem Sinne ist Skrjabin in der Sonate op. 53 noch ›tonal‹, denn seine harmonische Logik wird noch immer von einem dur-moll-tonalen Plan bedingt. Folglich ist seine Harmonik in dieser Phase, um mit Igor' Stravinskij zu sprechen, nicht atonal, sondern anti-funktional.

Literatur

- Asaf'ev, Boris, »Glubokij myslitel', tonkij muzykant«, in: *Boleslav Javorskij, Bd. 1, Vospominanija, stat'i i pis'ma*, hg. von Dmitrij Šostakovič, Moskau 1964, S. 47–50.
- Avraamov, Arsenij, »Ul'trachromatizm ili omnitonal'nost'«, in: *Muzykal'nyj sovremennik* 4–5 (1916), S. 157–168.
- Baker, James M., *The Music of Alexander Scriabin* (Composers of the twentieth century), New Haven, CT 1986.
- Cholopov, Jurij, »Klassičeskie struktury v sovremennoj garmonii«, in: *Teoretičeskie problemy muzyki XX. veka*, hg. von Jurij Tjul'in, Moskau 1967, S. 91–128.
- Cholopov, Jurij, »Skrjabinskij lad«, in: *Garmonija. Praktičeskij kurs*, hg. von dems., Moskau 2005, S. 171–178.
- Cholopov, Jurij, »Tritonovye zameny i funkcional'nye dubli«, in: *Garmonija. Teoretičeskij kurs*, hg. von dems., Moskau 2003, S. 388–398.
- Cukerman, Viktor, »Javorskij-teoretik«, in: *Boleslav Javorskij, Vospominanija, stat'i i pis'ma*, Bd. 1, hg. von Dmitrij Šostakovič, Moskau 1964, S. 173–207.
- Dahlhaus, Carl, »Aleksander Skrjabin, Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik«, in: *Deutsche Universitätszeitung* 12, H. 21 (1957), S. 18–23.

48 Stravinskij 1973, S. 29.

- Dahlhaus, Carl, »Struktur und Expression bei Aleksander Skrjabin«, in: *Musik des Ostens* 6 (1972), S. 197–203ff.; neu abgedruckt in: Dahlhaus, Carl, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz u. a. 1978, S. 272–303.
- Dernova, Varvara, *Garmonija Skrjabina*, Leningrad 1968.
- Dernova, Varvara, »Nekotorye zakonomernosti garmonii Skrjabina (›Zagadka‹ op. 52. Opyt analiza vyrazitel'nyh sredstv)«, in: *Teoretičeskie problemy XX veka*, Bd. 1, hg. von Jurij Tjul'in, Moskau 1967, S. 183–209.
- Eberle, Gottfried, *Zwischen Tonalität und Atonalität: Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins* (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), München u. Salzburg 1978.
- Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik in der Neuen Musik*, Wiesbaden 1927.
- Gliński, Michail, »Chromatičeskie znaki v muzyke buduščego«, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 49 (1915), S. 262.
- Javorskij, Boleslav, »A. N. Skrjabin«, in: *Muzyka* 220 (1915), S. 273–279.
- Karg-Elert, Sigfrid, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*, Leipzig 1931.
- Lissa, Zofia, »O harmonice Aleksandra Skriabina«, in: *Kwartalnik muzyczny* 8 (1930), S. 320–355.
- Neuhaus, Heinrich [Nejgauz, Genrich], »Udivitel'nyj, neobyknovennyj čelovek«, in: *Boleslav Javorskij, Bd. 1 Vospominanija, stat'i i pis'ma*, hg. von Dmitrij Šostakovič, Moskau 1964, S. 99–103.
- Newmarch, Rosa, »Prometheus, the poem of fire«, in: *The Musical Times* 55 (1914), S. 227–231.
- Protopopov, Sergej, *Elementy stroenija muzykal'noj reči*, Teil 1, Moskau 1930.
- Sabbagh, Peter, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Hamburg 2001.
- Sabaneev, Leonid, *Vospominanija o Skrjabine*, Moskau, 1925; Reprint Moskau 2000.
- Sabaneev, Leonid, »Ul'trachromatičeskaja polemika«, in: *Muzykal'nyj sovremennik* 2, (1916), S. 99–108.
- Schibli, Sigfried, *Alexander Skrjabin und seine Musik: Grenzüberschreitungen eines prometeischen Geistes*, München u. Zürich 1983.
- Stravinskij, Igor', »Mysli iz ›Muzykal'noj poetiki‹«, in: ders., *Stat'i i materialy*, hg. von Ljudmila D'jačkova und Boris Jarustovskij, Moskau 1973, S. 23–47.
- Taneev, Sergej, *Perepiska i vospominanija* (Materialy i dokumenty, Bd. 1), hg. von Boris Asaf'ev, Vasilij Kisel'ev, Tamara Livanova u. Vladimir Protopopov, Moskau 1952.

© 2020 Elena Chernova (tschernowa@googlemail.com)

Universität Heidelberg [Heidelberg University]

Chernova, Elena (2020), »Die fünfte Klaviersonate op. 53 (1907) – das letzte ›tonale‹ Werk Skrjabins? Historische Ansätze der russischen Musikforschung zur Tonsprache Skrjabins« [The Fifth Piano Sonata op. 53 (1907) – Scriabin’s last ‘tonal’ work? Historical Approaches of Russian Music Research to Scriabin’s Tonal Language], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 64–78. <https://doi.org/10.31751/p.172>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Alexander Scriabin; Alexandr Skrjabin; Doppeltonart; double mode; functional theory; Funktionstheorie; Grenzen der Tonalität; limits of tonality; Pleuroma-Akkord; Prometheus-chord; tritone substitution; Tritonussubstitution

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022