

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



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



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

Peter Sabbagh

## Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin

Der Beitrag verfolgt die Entwicklung der Skrjabin'schen Harmonik von dessen Früh- bis zu dessen Spätwerk. Ausgehend von der Struktur des Einzelklangs (›Chopin-Akkord‹, ›Skrjabin-Akkord‹) werden die Tendenzen aufgezeigt, die folgerichtig ein neues Klangfortschreitungs-system nach sich ziehen. Der äquidistante Quintenzirkel wird durch andere, ebenfalls äquidistante Zirkel ersetzt. Es entstehen symmetrische Tonsysteme, an die später u.a. Olivier Messiaen anknüpft. Als entscheidend gilt dem Autor die Idee der ›Verdichtung‹ – ein Begriff, den Sigmund Freud in seiner Theorie der Traumdeutung ausgearbeitet hat. In dessen Sinne wird die Klangsprache Skrjabins als Verdichtungsarbeit interpretiert.

This article traces the development of Scriabin's harmonic practice from his early work to his late work. Proceeding from the structure of individual chords (e.g., the "Chopin chord," the "Scriabin chord"), tendencies will be shown that consequently lead to a new system of harmonic progression: the equidistant circle of fifths is replaced by other circles that are also equidistant. The result is symmetrical tone-systems that later influence Olivier Messiaen, among others. The author places special emphasis on the idea of "condensation" (*Verdichtung*), a term developed by Sigmund Freud in his theorizing of the interpretation of dreams. In this sense Scriabin's harmonic language is thus interpreted as a process of condensation.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Chopin chord; Chopin-Akkord; condensation; Freud; Harmonik; harmony; Interpretation of Dreams; Messiaen; Scriabin chord; Skrjabin; Skrjabin-Akkord; symmetrical tone-systems; symmetrische Tonsysteme; Traumdeutung; Verdichtung

In der Musikgeschichte gibt es selten so rasante Entwicklungen wie bei Alexander Skrjabin (1871–1915). Nur 31 Jahre liegen zwischen der anfänglichen romantischen Klangwelt und dem Spätwerk, das weit ins 20. Jahrhundert weist. Skrjabin ist damit eine Schlüsselfigur des Übergangs. Sein Œuvre verknüpft exemplarisch die Musiksprache des 19. und 20. Jahrhunderts.

Für Skrjabins Tondenken ist die Harmonik zentral. Aus ihr resultieren Melodik und Form. Vor dem eingangs skizzierten Hintergrund ergeben sich daher folgende Fragen:

- Was an der Harmonik Skrjabins ist neu und was bleibt aus der Tradition erhalten?
- Ist die Entwicklung der Harmonik Skrjabins folgerichtig? Ist sie, einmal in Gang gesetzt, zwangsläufig?
- Und: Was ist das Elementare im (harmonischen) Denken Skrjabins, das diese Entwicklung vorantreibt?

Zur Beantwortung dieser Fragen wende ich mich den drei konstitutiven Momenten jeglicher Harmonik mit Blick auf Skrjabins Schaffen zu: Die Struktur der Zusammenklänge<sup>1</sup>, deren Fortschreitungen und die zugrunde liegenden Tonsysteme.

## Struktur der Zusammenklänge

Wie gesagt, orientiert sich Skrjabins Frühwerk an der romantischen Musik. Vorbilder wie Chopin haben seinen Stil beeinflusst. Hier findet sich auch der so genannte ›Chopin-Akkord‹. In diesem kommen drei Tendenzen zum Tragen:

### Der ›Chopin-Akkord‹

Er kann als eine Überlagerung von  $D^7$  und  $D^6$  gesehen werden (Bsp. 1).

The image shows a musical score for piano in G major. The first staff contains six chords: 1. D7 (G major triad with F#), 2. D6 (G major triad with F), 3. D6 with a flat (G major triad with F), 4. D6 with a sharp (G major triad with F#), 5. D6 with a flat (G major triad with F), and 6. D6 with a sharp (G major triad with F#). Below the staff, the text reads:  $D^7 + D^6 = D^7_6$  ›Chopin-Akkord‹. The notation uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Beispiel 1: Genesis des ›Chopin-Akkords‹

Skrjabin überlagert im Laufe seiner Entwicklung immer mehr Dominantformen, bis alle gängigen zu einem einzigen Akkord verdichtet sind (Bsp. 2). Als Erfindung Skrjabins nenne ich diesen Akkord im Folgenden ›Skrjabin-Akkord‹<sup>2</sup> (Bsp. 2).

- 1 In Bezug auf die Struktur der Zusammenklänge bei Skrjabin greife ich auf eine Arbeit von Gottfried Eberle (1978) zurück.
- 2 Dieser Akkord wird in der Literatur auch ›mystischer Akkord‹ oder ›Prometheus-Akkord‹ genannt.

D<sup>7</sup> + 6 + 9 + 4<sup><</sup> = ›Skrjabin-Akkord‹

Beispiel 2: Genese des ›Skrjabin-Akkords‹<sup>3</sup>

## Das Übergehen der Auflösung der Dissonanzen

Durch die Erweiterung der Dominantformen wird Skrjamins Tonsatz mit immer mehr Dissonanzen angereichert. Dabei erfolgen zunächst noch ›richtige‹ Auflösungen. In dem Maße aber, in dem harmoniefremde Töne in den Akkord integriert werden, verlagert sich das Gewicht von der ›richtig‹ aufgelösten Stimmführungsdissonanz zur Akkorddissonanz, zur Einfärbung des Akkords.

Die Sexte ist bei Chopin zunächst ein freier Vorhalt zur Quinte, jedoch wird die Auflösung übergangen. Bei Skrjabin geschieht die Auflösung in die Quinte zunächst über den Umweg der hochalterierten Quart, die Quinte wird also von beiden Seiten eingekreist, bevor sie aufgelöst wird. Später wird auch hier die Auflösung übergangen, es kommt zum Einfrieren der Quintumspielung.

## Eindringen der Quartstruktur

Die Quartstruktur ist bei Skrjabin zunächst nur latent in Form des ›Chopin-Akkords‹ vorhanden. Ist aber die Überlagerung der verschiedenen Dominantformen abgeschlossen, kann der ›Skrjabin-Akkord‹ als Quartenschichtung aufgefasst werden.

Zur hochalterierten Quart im ›Skrjabin-Akkord‹ führen dann mehrere Entwicklungen:

- die enharmonisch aufgefasste tiefalterierten Quinte,
- das Einfrieren der Quintumspielung,
- die Erweiterung der Terzenstruktur bis zur Tredezime.

<sup>3</sup> Die in Klammern stehenden Vorzeichen bedeuten, dass die Töne große/kleine Sext bzw. None alternativ und nicht gleichzeitig verwendet werden, je nachdem ob die betreffende Tonika in Dur oder Moll steht. Auf die hochalterierte Quart gehe ich weiter unten ein.

## Fortschreitungen

Der ›Skrjabin-Akkord‹ breitet sich als Dominante weiter aus und bestimmt zunehmend den gesamten Tonsatz. Sofern die Dominanten einen Quintfall nach sich ziehen, werden Quintfallfortschreitungen häufiger, bis schließlich Quintfallsequenzen ganze Stücke bestimmen. Ein Beispiel hierfür ist der Anfang von *Caresse dansée* op. 57/2 (Bsp. 3a–f).



Beispiel 3a: Alexander Skrjabin, *Caresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Quintfallbass

Der Kern des Stückes ist eine Quintfallsequenz (Bsp. 3a), bei der jeder Akkord mit einer kleinen Septime versehen wird und gleichzeitig Ziel des vorhergehenden und Zwischendominante des nächsten Klangs ist (Bsp. 3b).



Beispiel 3b: Alexander Skrjabin, *Caresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Dominantkette

Die Terzen werden abwärts geführt in die Septime des nächsten Akkords und die Septimen in die Terz, so dass beide Stimmen chromatisch abwärts gehen. Weiterhin werden die Klänge mit 4< bzw. 5> angereichert (Bsp. 3c).



Beispiel 3c: Alexander Skrjabin, *Caresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Anreicherung der Dominantkette

Ferner tritt die Sexte im Bass hinzu (Bsp. 3d).

Beispiel 3d: Alexander Skrjabin, *Cresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: Ergänzung der Sexte im Bass

Um die Vierstimmigkeit zu erhalten, ist jeder zweite Klang ›verkürzt‹. Außerdem erscheint im Alt eine Art Vorhaltskette (Bsp. 3e).

Beispiel 3e: Alexander Skrjabin, *Cresse dansée* op. 57/2, Anfang, Genese: ›Verkürzung‹ und Ergänzungen in den Mittelstimmen

Dieses Grundmodell wird abschließend melodisch angereichert (Bsp. 3f).

Beispiel 3f: Alexander Skrjabin, *Cresse dansée* op. 57/2, T. 1–8

Die Quintfallsequenz bildet die Grundlage des ganzen Stücks. Sie wird chaconneartig dreimal wiederholt und variiert.

Skrjabins Opus 57 besteht aus zwei Stücken. *Desir* op.57/1 beginnt mit dem gleichen Akkord (Bsp. 4a), dem oberen Teil des ›Skrjabin-Akkords‹ (Bsp. 4b), aber in zwei verschiedenen Bedeutungszusammenhängen.

Beispiel 4a: Alexander Skrjabin, *Desir* op. 57/1, T. 1

Beispiel 4b: ›Skrjabin-Akkord‹ und dessen oberer Teil

Derselbe Klang ist einmal auf D (op. 57/1), das andere Mal auf C (op. 57/2) bezogen, einmal als I. Stufe einer Quintfallsequenz, das andere Mal als verkürzte Dominante mit Septe im Bass und hinzugefügter Sext und None. Man erkennt den Bezug zum traditionellen Denken, aber auch die tonalitätsauflösenden Tendenzen. Akkorde verlieren zunehmend an Eindeutigkeit in Bezug auf ihre Funktion, da

- charakteristische Dissonanzen durch das Einfrieren zum Farbreiz ihren funktionsschärfenden Sinn verlieren,
- die Quintverwandtschaft von terzgeschichteten Dreiklängen infolge der Durchdringung des Stücks mit Quartstrukturen verschleiert wird,
- bestimmte Intervallkonstellationen nicht mehr eindeutig einer bestimmten Funktion zuzuordnen sind. Der Reiz liegt nun vielmehr in der Mehrdeutigkeit der Klänge.

Die zwei Stücke op. 57 stellen einen Wendepunkt in der Entwicklung der Harmonik dar. Es sind die letzten, die noch der traditionellen Tonalität, das heißt, in irgendeiner Form der Quintverwandtschaft verbunden sind. Mit dem *Prometheus*

op. 60 von 1909/10 lässt Skrjabin die traditionelle Dur-Moll-Tonalität hinter sich. Nun gibt es so gut wie keine Quintfortschreitungen mehr und es stellt sich die Frage, welches Fortschreitungsprinzip an die Stelle der Quintentreppe tritt.

Erkennt man die Äquidistanz im Quintenzirkels als dessen entscheidende Qualität, so ist es naheliegend, diesen durch andere, ebenfalls äquidistante Zirkel zu ersetzen. Zu Anfang von *Flammes sombres* op. 73/2 bewegt sich die Harmonik innerhalb des Kleinterzzirkels F–As–H–D–F (Bsp. 5).

Avec une grâce dolente

6

avec accablement

Beispiel 5: Alexander Skrjabin, *Flammes sombres* op. 73/2, Anfang

Wie gesagt, entfalten mehrdeutige Akkorde – Arnold Schönberg nannte sie ›vagierende Akkorde‹ – eine zerstörerische Wirkung in Bezug auf die traditionelle Tonalität. Sie bilden eigene Strukturen von Klangfortschreitung aus. Der prominenteste Vertreter ist der  $D^v$  mit seinen vier unterschiedlichen Auflösungsmöglichkeiten (Bsp. 6).

Beispiel 6: Die vier Auflösungsmöglichkeiten des  $D^v$

Unter Voraussetzung der Enharmonik kann die Oktave nicht nur durch kleine Terzen äquidistant geteilt werden. Eine andere Möglichkeit bieten große Terzen. Entsprechend ist auch der übermäßige Dreiklang ein symmetrischer Akkord.



Nicht jeder vagierende Akkord ist allerdings symmetrisch strukturiert. Das gilt beispielsweise für den Dominantseptakkord, der sich auch als übermäßiger Quint-Sext-Akkord der Doppeldominante auffassen lässt. Gleichwohl ergeben sich wie beim  $D^V$  vier verschiedene Akkorde, die einen Kleinterzzirkel ergeben (Bsp. 7).

Beispiel 7: Die vier enharmonische Varianten des Dominantseptakkords und ihre Beziehung zum verminderten Septakkord

Zirkelharmonik ist keine Erfindung Skrjabins, sie hat eine lange Vorgeschichte. Stufenweise Bewegung im Kleinterzzirkel firmiert bereits in den Harmonie- und Generalbasslehren um 1800 unter Bezeichnungen wie ›Tonkreis‹<sup>4</sup>, ›Teufelsmühle‹<sup>5</sup> oder ›Hexentreppe‹.<sup>6</sup> In neuerer Zeit ist u.a. auch vom ›Fächer‹ die Rede.<sup>7</sup>

Beispiel 8a: Fächer mit verminderten Septakkorden

4 Vgl. Vogler 1776.

5 Vgl. Förster 1805.

6 Vgl. Drechsler 1816.

7 Diese Begrifflichkeit stammt wohl ursprünglich von Günter Friedrichs und wurde später auch von Christian Möllers verwendet.

Fächer unter äquidistanter Teilung der Oktave können auch mit anderen Akkorden als dem verminderten Septakkord (Bsp. 8a) vorgenommen werden, beispielsweise mit dem kleinen Durseptakkord (Bsp. 8b).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords, each represented by a block of notes. The bass staff contains a corresponding sequence of notes, likely the bass notes of the chords. Below the bass staff, there are numerical labels: 7<sup>b</sup>, 6, 7<sup>b</sup>, 6, 7, 6, 7, 6, 7<sup>b</sup>. These labels correspond to the chords in the treble staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The text 'u. s. w.' is written at the end of the treble staff.

Beispiel 8b: Fächer mit kleinen Durseptakkorden

Bei Skrjabin gibt es neben den Kleinterz- und Großterzzirkeln auch andere äquidistante Zirkel, wie Ganztonzirkel oder Tritonuszirkel, auch wenn letzterer nur aus zwei Stufen besteht.

## Tonsysteme

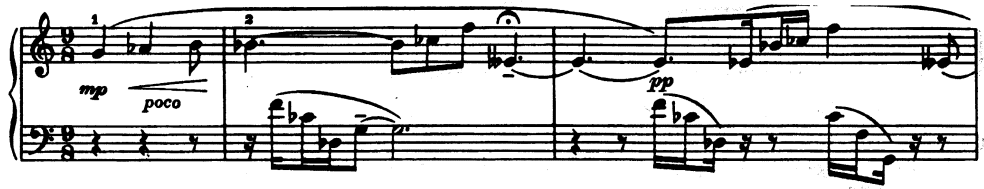
Abschließend soll es nun noch um die Tonsysteme und deren Zusammenhang mit der Familie des ›Skrjabin-Akkords‹ und den Klangfortschreitungen gehen.

### Halbton-Ganzton-Skala<sup>8</sup>

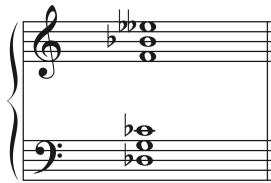
Der ›Skrjabin-Akkord‹ mit kleiner None ergibt das Tonmaterial der Halbton-Ganzton-Skala. Eine entsprechende Bildung findet sich zu Anfang von Poème – Nocturne op. 61 (Bsp. 9).

Folge der Symmetrien ist, dass am Tonmaterial derselben Halbton-Ganzton-Skala sämtliche ›Skrjabin-Akkorde‹ mit kleiner None partizipieren, die sich in einem Kleinterzzirkel bewegen. Ein Beispiel findet sich in der 6. Klaviersonate op. 62 (Bsp. 10).

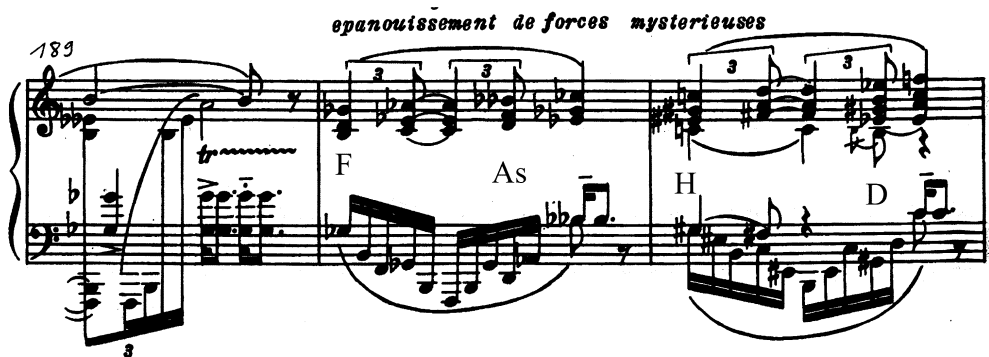
<sup>8</sup> Die Halbton-Ganztonskala wird auch als ›Rimski-Korsakov‹-Skala bezeichnet und entspricht dem 2. Modus von Messiaen.



Beispiel 9a: Alexander Skrjabin, Poème – Nocturne op. 61, Anfang



Beispiel 9b: Alexander Skrjabin, Poème – Nocturne op. 61, Anfang, Aufbereitung des Tonmaterials als Halbton-Ganztonskala



Beispiel 10a: Alexander Skrjabin, 6. Klaviersonate op. 62, T. 189–191

Die ›Skrjabin-Akkorde‹ des Ausschnitts auf F, As, H und D bewegen sich alle innerhalb einer Halbton-Ganztonskala (Bsp. 10b).

The image shows a musical score for a piano. The top part consists of two staves (treble and bass clef) with chords. Below the chords are labels: 'As', 'H', and 'D'. Underneath these labels is a list of notes: 9b, 7, 9b, 6, 7, 5, 6, 4<, F 4<, F 3b. Below this list is a single staff showing a scale of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

Beispiel 10b: Alexander Skrjabin, 6. Klaviersonate op. 62, T. 189–191, verwendete ›Skrjabin-Akkorde‹ und zugehörige Halbton-Ganztonskala

### Halbton-Halbton-Ganztonskala<sup>9</sup>

Im Zentrum des *Prometheus* op. 60 steht ein Großterzzirkel mit ›Skrjabin-Akkorden‹ auf Des, F und A (Bsp. 11a).

The image shows a musical score for a piano. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked '8va' and the second system is marked '(8)'. The music features a large triad (Des, F, A) and chromatic movement in both hands, with triplets indicated by '3'.

Beispiel 11a: Alexander Skrjabin, *Prometheus* op. 60, T. 305–308, Klavierauszug

9 Die Halbton-Halbton-Ganztonskala entspricht dem 3. Modus nach Messiaen.

Hierdurch entsteht eine Halbton-Halbton-Ganztonskala (Bsp. 11b).

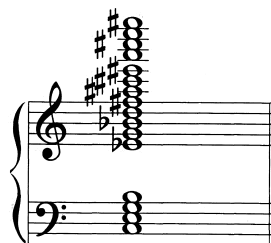


Beispiel 11b: Alexander Skrjabin, *Prometheus* op.60, T.305–308, zugrunde liegende Halbton-Halbton-Ganztonskala

In diesen Takten gibt es keinerlei Fortschreibungswirkung mehr. Das neue Ton-system führt zu einer flächigen Wirkung.

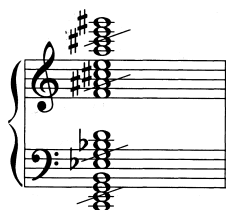
### Das chromatische Total

In den Skizzen zu *Vorbereitende Handlung*<sup>10</sup> findet sich folgender Akkord, der das chromatische Total durch das Übereinanderstapeln ein und desselben Akkords im Kleinterzabstand erschließt (Bsp. 12a).



Beispiel 12a: Alexander Skrjabin, *Vorbereitende Handlung*, Skizze, 12-Ton-Akkord mit Verdopplungen

Interessant ist noch eine weitere in den Skizzen befindliche Version dieses Akkords, in der die doppelt vorkommenden Töne ausgestrichen sind – eine interessante Parallele zur Zwölftontheorie Arnold Schönbergs (Bsp. 12b).



Beispiel 12b: Alexander Skrjabin, *Vorbereitende Handlung*, Skizze, 12-Ton-Akkord mit ausgestrichenen Verdopplungen

<sup>10</sup> Im Skrjabin-Museum in Moskau werden 55 Seiten aufbewahrt, hier zitiert nach Eberle 1978, 114f.

Bleibt noch die Frage nach der Tonalität. Dazu lässt sich Folgendes feststellen:

- Die Akkorde bei Skrjabin sind eindeutig auf einen Grundton bezogen.
- Die Klangfortschreitungen sind durch ›Tonikalität‹ zentriert.
- Die Tatsache, dass bei Skrjabin Tonsysteme vorkommen, die nicht die asymmetrische, sondern die symmetrische Oktavteilung zur Grundlage haben, widerspricht einer Zentrierung. Bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass sehr sparsam verwendete Zusatztöne die vollkommene Symmetrie stören und so auch die neuen Tonsysteme zu Modi und damit zentriert werden.

Aufgrund dieser drei Punkte muss man die Klangsprache Skrjamins als tonal bezeichnen.

## Schluss

Am Schluss möchte ich zu den Ausgangsfragestellungen zurückkehren: Skrjamins Entwicklung ist atemberaubend, aber kontinuierlich und völlig konsequent. Es gibt in seinem Gesamtwerk nirgends einen wirklichen Bruch, jeder Schritt folgt aus dem vorhergehenden. Die in dem ›Chopin-Akkord‹ angelegten Tendenzen werden folgerichtig weitergedacht. Durch die Überlagerung verschiedener Dominantformen gelangt er zum ›Skrjabin-Akkord‹, der für sein späteres Werk bestimmend wird.

Die Veränderungen im Bereich der Struktur der Zusammenklänge ziehen zwingend ein neues Klangfortschreitungs-system nach sich. Der äquidistante Quintenzirkel wird durch andere, ebenfalls äquidistante Zirkel ersetzt. Skrjabin versucht Äquivalente bzw. Isomorphien zu entwickeln. Es entstehen symmetrische Tonsysteme, an die u.a. dann Olivier Messiaen anknüpft.

Das Entscheidende im Denken Skrjamins ist, denke ich, die Idee der Verdichtung. Der Begriff ›Verdichtung‹ wurde von Sigmund Freud mit einer besonderen Bedeutung belegt und meint in der Traumdeutung, dass mehrere Traumgedanken zur Bildung einer Traumsituation zusammengeschoben werden.<sup>11</sup> Es handelt sich hier also um eine elementare Kraft in der menschlichen Psyche. Das Ergebnis der Verdichtungsarbeit Skrjamins ist eine einzigartige, persönliche Klangsprache. Erhalten bleibt dabei eine Tonalität, in verwandelter, neuer Form.

11 Freud 1971, 22 ff.

## Literatur

- Drechsler, Joseph (1816), *Harmonie- und Generalbasslehre*, Wien: Steiner.
- Eberle, Gottfried (1978), *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabin's*, München: Katzbichler.
- Förster, Emmanuel Aloys (1805), *Anleitung zum Generalbass*, Wien: Träg.
- Freud, Sigmund (1971), *Über Träume und Traumdeutungen*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vogler, Georg Joseph (1776), *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, Mannheim, Reprint Hildesheim: Olms 1970.

© 2022 Peter Sabbagh

Hochschule für Künste Bremen / Johannes Brahms Konservatorium Hamburg [University of Arts Bremen / Johannes Brahms Conservatory Hamburg]

Sabbagh, Peter (2022), »Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin« [The development of harmony in Scriabin's work], in: *Musiktheorie – Begriff und Praxis*. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002 (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 361–374.  
<https://doi.org/10.31751/p.235>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022