

GMTH Proceedings 2008  
herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

# Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz

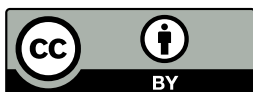
8. Kongress der | 8th Congress of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

*musik.theorien der gegenwart*

herausgegeben von | edited by  
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010  
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

# Musikalische Selbstausslegung: eine sichere Quelle historischer Musiktheorie?

*Überlegungen zu Scriabin und Schönberg*

Jörg-Peter Mittmann

To conceptualize music in terms of the historical context of its creation seems to offer a highly authentic theoretical perspective towards understanding musical works. This essay aims to show that, in contrast, composers' self-interpretations must be considered with enhanced scepticism, even where they seem to provide substantial insights into the relation between compositional technique and theoretical conceptualization. By discussing two prominent examples from early twentieth-century music, the text points at the necessity of a critical assessment of such sources.

While Alexander Scriabin supported Leonid Sabanejew's deduction of his »Prometheus-chord« from the overtone series, a continuous evolution from Romantic harmonic tonality (particularly Chopin) to the complexity of the »Prometheus-chord« can be traced in his stylistic development. Beside these historical facts, the significance of Sabanejew's deduction is debatable, for nearly every chord of sufficient complexity can be traced back to the overtone series. Furthermore, Scriabin's harmony cannot be reduced to one governing principle. In his late works, an interaction of different scales or modes, including whole tone and half tone-whole tone-scales, can be observed. Briefly summarized, Scriabin's own explanation of the »Prometheus-style« is misleading and reflects the high social status associated with »scientific« justifications in the arts at the beginning of the 20th century, rather than a historically adequate interpretation.

A similar scepticism is advisable for a reading of the self-interpretations included in Arnold Schönberg's *Harmonielehre*. In one of its final chapters, Schönberg discusses the whole tone scale as a common stylistic element in the music of his time. Although as a composer he used this scale occasionally and its contribution to the destabilization of tonal harmony in his works is obvious, in the *Harmonielehre* he deduces the scale from an altered dominant chord. This marginalisation of the whole tone scale as an independent structural entity without a clear tonal centre is governed by Schönberg's intention to delineate his own stylistic development in the years 1907–1911 from the music of Claude Debussy, Alexander Scriabin and other contemporaries and to stress the uniqueness of his abandonment of tonality.

Die musiktheoretische Diskussion der letzten Jahre wurde entscheidend belebt durch eine im geschichtswissenschaftlichen Sinn historistisch zu nennende Hinwendung zu theoretischen Ansätzen, die zeitlich dem Entstehungszusammenhang der zu analysierenden Musikwerke nahe stehen. Musik aus ihrem historischen Kontext zu begreifen schließt seither an eine historisch belegbare Aufführungspraxis mit historischen Klangkörpern auch das Postulat an, das Kunstwerk entsprechend dem geistigen Horizont des Urhebers und seiner Zeitgenossen zu konzeptualisieren. Es kann hier nicht darum gehen, die bisweilen hitzig geführte Debatte um dieses Postulat zu rekonstruieren oder gar zu entscheiden (immerhin widmete sich eine eigene Sektion des Grazer Kongresses den »Grenzen und Potentialen der Rezeption historischer

Musiktheorie«), um so mehr als der Argumentationsgang an grundlegende ästhetische und geschichtsteleologische Positionen rührt, die hier nicht thematisiert werden können.

Die folgenden Ausführungen verstehen sich vielmehr als Plädoyer für einen kritischen Umgang mit den historischen Quellen, anknüpfend an die vermeintlich sicherste und höchste Authentizität gewährleistende Spielart solcher Quellen, die theoretische Auslegung von Musik durch ihren Urheber selbst. Weil die Entwicklung neuer Ordnungssysteme im 20. Jahrhundert eine Vielzahl solcher Selbstausslegungen zeitigte – man denke nur an Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (1937), Olivier Messiaens *Technique de mon langage musical* (1944) oder Karlheinz Stockhausens Aufsätze zu Klang und Zeit aus den 1950er Jahren –, möchte ich mich im Folgenden auf zwei Ansätze beschränken, die in zeitlicher Nähe zueinander unmittelbar an der Schwelle zur Moderne stehen: die Selbstausslegungen Alexander Skrjabins und Arnold Schönbergs.

## 1. Alexander Skrjabin: Zwischen Naturgesetz und Inspiration

An prominenter Stelle in der von Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgegebenen Anthologie *Der Blaue Reiter* findet sich ein Aufsatz des russischen Musikologen Leonid Sabanejew (1881–1968) mit dem Titel *Prometheus von Skrjabin*. Der Autor entwirft hier in groben Zügen das Bild einer im sinfonischen Gedicht *Prometheus* (vorläufig) kulminierenden künstlerisch-visionären Entwicklung, die über die Musik hinaus eine alle Sinne umfassende ästhetische Erfahrung anstrebt und dem Hörer eine mystische Einsicht in die »höheren Pläne[n] der Natur«<sup>1</sup> vermittelt. Gleichsam intuitiv habe Skrjabin »ohne jede ›theoretische‹ Absicht«<sup>2</sup> ein musikalisches Prinzip strenger Gesetzmäßigkeit entwickelt, dem das Naturgesetz der Harmonie selbst, das akustische Prinzip der Obertöne, Pate gestanden habe: den Prometheus-Akkord als tonales Ordnungssystem (Abb. 1).<sup>3</sup>

Skrjabin selbst hat diese physikalistisch untermauerte Deutung seines Werkes nicht nur wohlwollend aufgenommen. In einer neueren Studie versucht Marina Lobanova<sup>4</sup> im Rückgriff auf Kompositionsskizzen Skrjabins sogar zu zeigen, dass Sabanejews Ansatz letztlich auf den Konstruktionsüberlegungen des Komponisten selbst fußt. Das von Sabanejew sorgsam gepflegte Bild des theoretisch naiven Künstlers, dem erst durch die von ihm, dem Wissenschaftler, inaugurierte Theorie höhere Weihen zuteil wurden, wäre somit zu revidieren.

1 Sabanejew, *Prometheus von Skrjabin*, S. 107.

2 Ebda., S. 113.

3 Als »Prometheus-Akkord« wird hier und im Folgenden nicht ein einzelnes harmonisches Ereignis verstanden, sondern ein *Klangzentrum*. Mit diesem Begriff benennt Zofja Lissa in ihrem vielbeachteten Aufsatz *Geschichtliche Vorformen der Zwölftonmusik* im Anschluss an Hermann Erpf die eigentümliche Technik der – vertikal wie horizontal – formgenerierenden Verwendung eines stabilen Zentralakkordes, der die gesamte Komposition durchwirkt.

4 Lobanova, *Mystiker. Magier. Theosoph. Theurg*, besonders S. 191–202.

Akkord in Quartenschichtung

Anordnung der Töne als Skala

Skalenausschnitt

8 9 10 11 ( ) 13 14

Obertonreihe

Abbildung 1: Der Prometheus-Akkord und die Obertonreihe (nach Sabanejew, *Prometheus von Skrjabin*).

Wie dem auch sei, wir haben zu fragen, ob die vom Komponisten entweder rückhaltlos begrüßte oder sogar selbst entworfene Theorie eine schlüssige Erklärung für das Werk Skrjabins liefert.

Fragen wir zunächst nach ihrem Wert als genetischer Erklärung, so fällt das Urteil negativ aus. Die Entwicklung der Prometheus-Harmonie ist in der Forschung gut dokumentiert. Auffällig ist, dass die unteren vier Töne des Akkords die Struktur des übermäßigen Terzquartakkordes repräsentieren, ein aus Klassik und Romantik geläufiges Stilmittel (und immerhin auch die Basis des Tristanakkordes), das uns auch in Skrjabins Schaffen ständig begegnet. Noch die letzten Takte aus seiner Feder (*Prélude* op. 74,5) sind ihm verpflichtet. Zu dieser Basis gesellen sich sukzessiv zwei Elemente, die ebenfalls zum Standardrepertoire romantischer Harmonik zählen: die None (hier:  $d^2$ ) und die Sexte (hier:  $a^1$ ) zum Basston, die gerade als Vorhalt in dominanten Akkorden die Epoche charakterisiert. Die von Zofja Lissa für die Dominante mit Sextvorhalt aufgegriffene Bezeichnung »Chopin-Akkord«<sup>5</sup> weist dabei auf eine entscheidende Inspirationsquelle der Harmonik Skrjabins hin (Abb. 2).

+ 9      + 6 - Vorhalt

$D^7_{5>}$       enharmonische Umdeutung

Abbildung 2: Genetisch-tonale Ableitung des Prometheus-Akkords aus dem übermäßigen Terzquartakkord.

Zugegebenermaßen lässt diese additive Ableitung den Einwand zu, dass Sextvorhalt und – wenn auch tiefalterierte – Quinte nach dem tradierten Verständnis von Vorhaltsbildung nicht gut zugleich erscheinen können und zudem jene tiefalterierte Quint in Skrjabins Orthographie beständig als übermäßige Quart auftritt. Dem würde eine alternative Deutung Rechnung tragen, die Sext und übermäßige Quart

5 Lissa, *Zur Genesis des Prometheuschen Akkords bei Skrjabin*. Der Begriff geht zurück auf Bronarski, *Harmonika Chopina*, S. 107–121.

als Umspielungen der Quint annimmt, wie in folgender Passage aus dem Scherzo op. 46, dem sich Gottfried Eberle<sup>6</sup> eingehend widmet (Abb. 3).

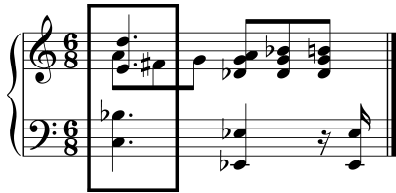


Abbildung 3: Skrjabin, Scherzo op. 46, T. 2.

Diese Ableitung wiederum hat den Nachteil, das strukturelle Potential des übermäßigen Terzquartakkordes, in dem jene »Tritonusklammer« angelegt ist, die Vera Dervova als eine Grundeigenschaft im Kompositionsstil des späteren Skrjabin aufgewiesen hat<sup>7</sup>, nicht für den Prometheus-Akkord ausschöpfen zu können (Abb. 4).

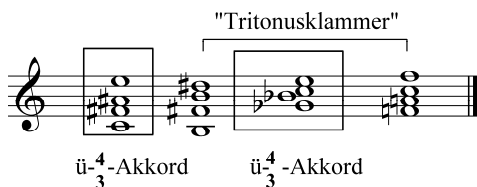


Abbildung 4: Tritonusbeziehung durch enharmonische Umdeutung des übermäßigen Terzquartakkords (nach Dervova, *Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts*).

Doch wie dem auch sei: Mögen verschiedene Wege vom Komponieren in der Chopin-Nachfolge zur Prometheus-Harmonik des späten Skrjabin führen, so beschreiben diese Wege doch einen auf dem Boden vertrauter Kadenzharmonik verlaufenden und in ihrer Begrifflichkeit erfassbaren Prozess, der sich in steter Auseinandersetzung mit vertrauten musikalischen Traditionen und nicht im luftleeren Raum physikalischer Spekulationen vollzieht.

Nun sieht sich der Komponist natürlich nicht an eine solche genetische Erklärung gebunden. Es steht ihm frei (um ein Bild Ludwig Wittgensteins zu bemühen<sup>8</sup>), vom Standpunkt einer entwickelten Kunstidee die Leiter, auf der er zu ihr gelangte, gleichsam hinter sich wegzuwerfen. Wenn er sodann eine neue Begründung seines kompositorischen Prinzips liefert, so darf man fragen, ob diese Begründung in sich *konsistent* und ob sie im Rahmen der kompositorischen Äußerungen auch *kohärent* ist. Wenn Carl Dahlhaus einst jeden Versuch akustischer Begründungen in der Musik mit der bündigen Auskunft beschied: »Der Intervallbestand der Naturtonreihe reicht, wenn man bis 20 zählt, von der Oktave bis zum Viertelton [...]. Die Natur-

6 Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität*, S. 18.

7 Die verschlungene Theorie der »Doppel-Tonarten«, die Dervova, *Skrjabins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts* von Boleslaw L. Javorskij entlehnt und im Sinne ihrer »Tritonuskettenglieder« modifiziert, lässt sich nahezu vollständig auf die Struktureigenschaften des übermäßigen Terzquartakkordes zurückführen.

8 Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.54.

tonreihe rechtfertigt alles, also nichts<sup>9</sup>, dann ist damit bereits die Frage nach der *Signifikanz* einer physikalistischen Ableitung des Prometheus-Akkordes angesprochen. Machen wir zur Verdeutlichung ein kleines Gedankenexperiment, indem wir den Prometheus-Akkord »verfälschen« (Abb. 5). Wird mit jeder Abweichung die akustische Rechtfertigung außer Kraft gesetzt? Offensichtlich nicht, wie Abbildung 5 zeigt.

Abbildung 5: Varianten zum Prometheus-Akkord und Ableitungen aus der Obertonreihe.

Mögen auch einige Ableitungen etwas weit hergeholt erscheinen, so gibt es doch genügend Fälle, die den Verdacht nähren, es sei schwerer, einen Akkord von hinreichender Komplexität zu entwerfen, der *keine* akustische Ableitung zulässt als umgekehrt! Also ist die akustische Ableitung *nicht signifikant* und daher *inkonsistent*.

Gegen mögliche Einwände muss betont werden, dass auch Skrjabins bzw. Sabanejews Ableitung des Prometheus-Akkordes aus der Obertonreihe in manchem Punkt wenig überzeugend wirkt. Das betrifft vor allem die Aussparung des 3./6./12. Obertons. Dabei handelt es sich immerhin um den nach dem Grundton wichtigsten Bestandteil des Obertonspektrums. Wer diesen akustischen Faktor ausklammert, stellt seine naturgesetzliche Ableitung auf ein schwaches Fundament. Zudem grenzt die Gleichsetzung von Partialtönen mit Tonstufen des gleichstufig temperierten Systems ab dem 13. Oberton zunehmend an Willkür. Das a im obigen Beispiel kann ebenso gut als as aufgefasst werden und wird dies auch mitunter, weshalb in meinen akustischen Ableitungen der Prometheus-Varianten mit 13 und 13' beide Alternativen berücksichtigt sind.

Damit ist eine erste Frage der Kohärenz zwischen Theorie und praktischer Komposition angesprochen. Bietet die akustische Theorie allerhand Subtilitäten im Bereich mikrotonaler Intervallik, denen es in einer physikalistisch begründeten Kompositionsweise nachzugehen gilt<sup>10</sup>, fällt um so mehr auf, dass Skrjabin bis zuletzt der zwölftonigen Oktavteilung der gleichstufigen Temperatur treu blieb, wie

9 Dahlhaus, *Struktur und Expressivität bei Alexander Skrjabin*, S. 199. Dieses Urteil lässt in seiner Entschiedenheit keine Wünsche offen. Um so beschämender ist es, wenn Musiktheoretiker der Folgezeit bisweilen die alten Oberton-Spekulationen wieder hervorkramten und mit dem Etikett einer »akustischen Tonalität« versehen, ohne den aktuellen Diskussionsstand auch nur zur Kenntnis zu nehmen.

10 Man denke hier etwa an eine Tonhöhenorganisation, wie sie in neuerer Zeit die französischen SpektralistInnen entworfen.

sie ihm die Tastatur seines bevorzugten Instruments, des Klaviers, darbot. Zwar finden sich bei Skrjabin Klagen wie die folgende: »Wie grob ist diese Temperatur, wie wünschenswert wäre es, etwas zwischen diesen Tönen zu haben!«<sup>11</sup> Doch damit scheint zunächst ein für jene Epoche des Aufbruchs charakteristischer Topos bedient zu werden, der keinerlei praktische Konsequenzen zeitigt.<sup>12</sup> Das Tor zur Mikrotonalität wurde erst von Skrjamins Nachfolgern aufgestoßen. Er selbst aber begnügte sich laut Sabanejew's Auskunft mit diffusen hörpsychologischen Spekulationen, nach denen wir uns die Tonhöhen jenseits ihrer materiellen Gestalt »geistig zurecht-hören«.

Bisher konnte der Eindruck entstehen, der Spätstil Skrjamins kreise ausschließlich um die Entdeckung einer vom Prometheus-Akkord bestimmten akustischen Tonalität. In der Tat sollte man meinen, dass ein mit solcher Emphase in die Kompositionstechnik eingeführtes naturgesetzliches Prinzip gleichsam als eine Art Stockhausenscher »Superformel« zur allgegenwärtigen Prämisse des weiteren Schaffens würde. Aber wieder sehen wir unsere Erwartungen enttäuscht. Zwar dominiert der Prometheus-Akkord als Klangzentrum, d.h. als linear-horizontales und vertikales Organisationsprinzip, das Spätwerk Skrjamins bis zu einem gewissen Punkt, doch finden sich immer wieder auch abweichende Referenzklänge und -skalen von einiger Signifikanz. So erlangen auch mehrere der im obigen Gedankenexperiment entwickelten Akkord-Kombinationen reale Bedeutung, insbesondere die Varianten 2 und 6. Diese Abweichungen stehen in enger Verbindung zu Ordnungsprinzipien, die man im weitesten Sinne als modal bezeichnen kann.<sup>13</sup>

Ein sehr illustratives Beispiel hierfür bietet das *Poème fantasque* op. 45,2 (1903, Abb. 6). Die Anlage des Stückes zeigt eine Ganzton-Tonalität: g-a-h-cis-dis-f (das je einmalige, unbetonte Auftreten von gis/d soll als chromatischer Durchgang gewertet werden), die einen Stammakkord hervorbringt, in dem lediglich die große Sext, die wir im Prometheus-Akkord vorfanden, um einen Halbton erniedrigt als übermäßige Quint erscheint.

Könnte man hier noch von einem Durchgangsstadium auf dem Weg zum endgültigen Klangfeld der Prometheus-Harmonie sprechen, so datiert das folgende Beispiel aus nach-prometheischer Zeit. Das *Poème* op. 71,1 (1914) ist über lange Strecken einem Modus aus großen Sekunden verpflichtet, die alternierend mit einem eingelagerten Halbtonschritt ausgefüllt sind, sodass sich die Folge »Halbton – Halbton – Ganzton« herausbildet, entsprechend dem Modus 3<sup>14</sup> Olivier Messiaens (Abb. 7).

11 Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Skrjabin*, zit. nach Lobanova, *Mystiker. Magier. Theosoph. Theurg.*, S. 202.

12 Fast schon rührend mutet es an, wenn Skrjabin fortfährt: »Wenn man nur ein solches [mikrointervallisches] Instrument bauen könnte [...] man wird es doch bauen müssen.« (Ebda.) Selbstverständlich verfügte Skrjabin über allerlei derartige Instrumente (besonders Streichinstrumente), aber offenbar blieb sein Denken allein auf das Klavier fokussiert!

13 Ich möchte diesen Begriff hier *ausschließlich* im Sinne symmetrischer, in Messiaens Worten: »begrenzt transponierbarer« Skalen gebrauchen. Die Frage eines Grundtons in solchen Skalen soll an dieser Stelle nicht problematisiert werden. Vgl. hierzu Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität*, S. 106 und Sabbagh, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, 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.

14 Zur ausführlichen Interpretation der modalen Struktur vgl. Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität*, S. 107–110.

Das *Poème* schließt, indem der Prometheus-Akkord auf es in einen Ganztonakkord (gleichmaßen für Modus 1 und 3 bestimmend) zurückgeführt wird, als sei dies die »Auflösung« in einen finalen Ruheklang.

|   |                            |   |
|---|----------------------------|---|
| sämtliche<br>Töne des<br>Klangfeldes<br>(außer gis/d) | ohne<br>Oktav-<br>dopplung | zum Vergleich:<br>Prometheus-<br>Akkord |
|---|----------------------------|---|

Abbildung 6: Scriabin, *Poème fantasque* op. 45,2 (1903), Beginn.

Abbildung 7: Scriabin, *Poème* op. 71,1 (1914), T. 59–60.

Neben vielen anderen Stücken des späten Scriabin bedient sich das *Prélude* op. 74,3 des achttönigen Modus aus alternierenden großen und kleinen Sekunden, in Messiaens Zählung Modus 2 (Abb. 8). Zu diesem Material passen weder der genuine Prometheus-Akkord noch Ableitungen aus der Ganztonskala. Folgerichtig schließt das Werk mit einer Variante des Prometheus-Akkordes, die dem Modus Rechnung trägt, indem der oberste Ton nunmehr um einen Halbton erniedrigt wird.

Abbildung 8: Scriabin, *Prélude* op. 74,3 (1914), T. 23–26.

Wenn man eine hervorstechende Eigenschaft in Scriabins reifer Schaffensphase ausmachen will, dann ist dies die *Idee des Klangzentrums als formbildendem Prinzip*. Die Gestaltung solcher Klangzentren unterliegt dabei einer fortwährenden Entwicklung. An ihr bemisst sich die Originalität Scriabins und seine Ausstrahlung auf die kompositorischen Konzepte des 20. Jahrhunderts. Die Fokussierung auf die naturgesetzliche Legitimation eines dieser Klangzentren führt demgegenüber auf einen Irrweg, der angesichts unlösbarer Inkonsistenzen weder gangbar ist noch faktisch von Scriabin gegangen wurde.



Die vermeintlich sichere Quelle kompositorischer Selbstausslegung bedarf der kritischen Befragung. Quellenkritik soll uns Auskunft darüber geben, welche Interessen den Autor leiten, welchen äußeren Zwängen er sich ausgesetzt sieht, welche Ausdrucksmöglichkeiten ihm zur Verfügung stehen und in welchem Kenntnishorizont sich seine Ausführungen bewegen. Beachtet man, dass Skrjabins Schaffen zunehmend in kompositorisches Neuland vorstieß, so sah er sich bei der Konzeptualisierung seiner musikalischen Intuitionen mancher Schwierigkeit ausgesetzt. Jeder Rückgriff auf vorgeprägte Theorien musste ihm daher willkommen sein, umso mehr, als diese Theorien in Zeiten des Umbruchs aller ästhetischen Normen den Nimbus strenger Wissenschaftlichkeit vermittelten.

## 2. Arnold Schönberg: Material und Freiheit

In Arnold Schönbergs *Harmonielehre* von 1911 findet sich ein Kapitel, das »die Ganztonskala und die damit zusammenhängenden fünf- und sechsstimmigen Akkorde«<sup>15</sup> behandelt. Indem er das Phänomen auf die letzten zehn Jahre datiert, greift Schönbergs Theorie eine hochaktuelle Tendenz kompositorischer Praxis auf, die auch sein eigenes Schaffen berührt. Zwar konzidiert Schönberg eine Verwendung dieses Idioms bei den »modernen Russen oder [...] Franzosen«<sup>16</sup> wie auch bereits bei Franz Liszt, doch legt er Wert auf die Feststellung, dass in seinem eigenen Werk entsprechende Skalen frei von derartigen Einflüssen und allein der inneren Logik seiner kompositorischen Entwicklung folgend nahezu zwangsläufig auftreten mussten. Auch Schönbergs Ausführungen dürfen daher als Selbstausslegung gelten, in denen der Theoretiker den Komponisten reflektiert. Betrachten wir, wie Schönberg den Umgang mit der Ganztonskala beschreibt und ästhetisch bewertet.

Zunächst fällt auf, dass jeder »Einfluß der Exotik« und somit der Rekurs auf völlig abweichende tonale Systeme von Schönberg vehement bestritten wird.<sup>17</sup> Statt dessen favorisiert er eine genetische Ableitung der Ganztonskala aus dem Fundus romantischer Harmonik, bei der das Phänomen zum linearen Produkt eines dominanten Nonenakkordes mit hochalterierter Quint erklärt wird. Wird die Quint zugleich abwärts alteriert – Ernst Kurth wird diese Erscheinung 1913 als Disalteration bezeichnen<sup>18</sup> –, dann umfasst der resultierende sechsstimmige Klang alle Töne der Ganztonskala (Abb. 9)

15 Schönberg, *Harmonielehre*, S. 467f.

16 Ebda., S. 467.

17 In ironischem Ton bemerkt Schönberg, dass nicht nur seine Adaption der Ganztonskala von exotischen Einflüssen frei gewesen sei. »Und ich glaube auch nicht, dass die Russen oder die Franzosen ihre vielleicht auf dem Seeweg nähere Beziehung zu den Japanern gerade zur zollfreien Einfuhr dieses Rohprodukts ausgenutzt haben.« (Ebda.)

18 Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, S. 134. Kurth unterscheidet freilich 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 definatorische Konfusion bei Kurths Schüler Paul Dickenmann (*Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin*). Auf S. 52 schreibt der Autor: »Man bezeichnet diese Erscheinung, bei der ein Akkordton durch seine beiden Nachbarsekunden vertreten wird,

übermäßiger Dreiklang    + kl. Sept    + gr. None    + tieffalterierte Quint

Abbildung 9: Schönbergs Ableitung der Ganztonskala aus dominantischen Akkorden (nach *Harmonielehre*, S. 468f., Notenbeispiele 318–322).

Schönberg lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei diesen Klangstrukturen um dominante Dissonanzen im traditionellen Sinne handelt, die nach Auflösung »im Sinne einer strengen Dissonanzbehandlung«<sup>19</sup> verlangen. Damit bewegt er sich weit jenseits der Maßgaben, mit denen z.B. Sabanejew das Klangzentrum des Prometheus, das wie wir sahen dem Ganztonidiom recht nahe steht, als konsonantes Medium charakterisiert. Folgerichtig listet Schönberg mit kanonischem Eifer alle Varianten der Auflösung sechsstimmiger Ganztonakkorde auf, als wären es Umkehrungen eines Dominantseptakkordes (Abb. 10).

Abbildung 10: Auflösung sechsstimmiger Ganztonakkorde nach Schönberg, *Harmonielehre*, S. 475.

Man mag das Gefühl haben, dass sich Schönberg mutwillig dagegen sträubt, die Tragweite der Ganztonskala als Strukturprinzip zu erfassen. Dieser Eindruck wird verstärkt durch eine eigentümlich schiefe Argumentation, mit der er sie als materiale Basis zurückweist, da sie die Inkonsequenz zeitige, tonale Elemente zu zersetzen, zugleich aber tonale Ansprüche aufrecht zu erhalten. Dieses Argument beruht genauer betrachtet auf ungerechtfertigten Implikationen im Begriff der Tonalität. »Die Aufstellung einer Tonreihe« diene dem Zweck »eine spezifische Tonalität herzustellen«, erkennt Schönberg, folgert aber sogleich auf eine Grundtonfestlegung in jeder Tonreihe. Nur 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.<sup>20</sup> Schönberg kann oder will nicht erkennen, dass die Ganztonreihe einen neuen Typus tonlicher Ordnung erzeugt, dem eine klar umris-

als Disalteration.« Als Beispiel führt er dann aber den Beginn von Skrjabins *Poème fantasque* an und konstatiert eine »Disalteration von d in dis und des!«

19 Schönberg, *Harmonielehre*, S. 476.

20 Ebda., S. 472.

sene Tonreihe zugrunde liegt, die gleichwohl aufgrund ihrer Symmetrie keinen Grundton und somit keine Tonalität im Sinne einer Grundtonbezogenheit erkennen lässt.

Nur flüchtig kann hier die Verwendung der Ganztonskala in Schönbergs eigenem Werk gestreift werden. Er selbst führt zur Illustration eine Akkordfortschreitung aus seiner sinfonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* (1902–1903) an<sup>21</sup>, die in der Partitur des besagten Stückes folgende Form annimmt (Abb. 11).

32

Fl. 1-3  
Fg. 1-3

*mf*

Abbildung 11: Schönberg, *Pelleas und Melisande*, vor Ziffer 32.

Über drei Takte setzt Schönberg an dieser Stelle übermäßige Dreiklänge zwischen Flöte und Fagott in chromatischer Gegenbewegung ein, die an den von mir mit »\*« bezeichneten Stellen jeweils das sechstönige Total der Ganztonskala erzeugen. Der daraus resultierende musikalische Satz zeigt also ebenso wenig eine Affinität zur Idee des Klangzentrums – tatsächlich bleibt ja das lineare Element von der Ganztönigkeit unberührt – wie zu einer tonalen Behandlung im Sinne disalterierter Dominanten. Wenigstens kurzzeitig und über einem gleichsam tonalen Orgelpunkt zeigt folgende Passage aus dem weiteren Verlauf der Komposition Merkmale stabiler Ganztönigkeit (Abb. 12).

Im Zuge eines hoch-expressiven chromatischen Satzes, der seine Herkunft von Richard Wagners *Tristan*-Stil nicht leugnen kann, bleiben solche ganztönige Fortschreitungen Episoden. Insbesondere der gegen die spätromantische Chromatisierung gerichtete Impetus der Ganztonskalen Claude Debussys scheint Schönberg vollkommen fremd.

59

Fl. 1.2.  
Hfe.

*ppp*

*ppp*

Abbildung 12: Schönberg, *Pelleas und Melisande*, Ziffer 59.

21 Ebd., S. 470, Notenbeispiel 324.

Wieder drängt sich die quellenkritische Frage nach Urteilsvermögen und Interesse des Autors auf. Die Persönlichkeit Schönbergs bietet kaum Anlass, seinem Urteil Mangel an analytischer Schärfe zu unterstellen. Allerdings steht seine *Harmonielehre* von 1911 im Brennpunkt einer rasanten Veränderung ästhetischer Normen, die es einerseits erschwerte, einen objektiven Standpunkt in der theoretischen Aufarbeitung aktuellster Entwicklungen zu gewinnen, es zweifellos aber auch opportun erscheinen ließ, Theorie in den Dienst der eigenen künstlerischen Sache zu stellen. Wenn Schönberg als Vorreiter der Moderne nicht ohne Emphase die letzten durmoll-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 ein entsprechendes Resultat zu erzielen ist.

So wird verständlich, warum Schönberg Klangphänomene mutwillig in ein konservatives Erklärungsmodell presst und andere Perspektiven entweder marginalisiert (wie den Einfluss außereuropäischer Tonsysteme) oder ästhetisch diskreditiert (wie die Selbstbeschränkung des Künstlers). 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 aufhört.«<sup>22</sup> So reift »die Erkenntnis, daß es widernatürlich und überflüssig sei, sich an derartige Tonreihen zu binden«<sup>23</sup>, deren Beschränktheit künstlerischer Freiheit entgegensteht.<sup>24</sup>

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 grundlegende Beschränkung auf ein präfiguriertes Tonmaterial, das sodann frei kombiniert wird, auf der anderen ein unbeschränkter Tonraum<sup>25</sup>, formal aufgefangen durch restriktive Binnenorganisation. Es wäre naiv, dem Theoretiker Schönberg angesichts dieses Gegensatzes Neutralität zuzuschreiben. Zweifellos erschließt seine *Harmonielehre* von 1911 als unersetzbare Quelle das musikalische Denken jener Zeit, doch vermittelt sie weder über Schönbergs eigenes Schaffen noch über das seiner Zeitgenossen Erkenntnisse, die unkritisch aufgenommen werden sollten.

22 Ebda., S. 471.

23 Ebda., S. 472 – Schönberg bedient sich hier einer Diktion wie sie später vor allem Pamphlete gegen seine, die »atonale Musik« charakterisieren sollte. So z.B. Albert Welleks Artikel zum Stichwort *Atonalität* im MGG1 (1949/51), der posthume Apotheose faschistischen Musikdenkens.

24 »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.« (Ebda., S. 473.)

25 Aller Freiheits-Rhetorik zum Trotz (»in der Beschränkung [...] zeigt sich der wahre Meister, indem er die Schranken durchbricht«, ebda., S. 474), stellt Schönberg die zwölftönige chromatische Skala gleichwohl niemals in Frage.

## Literatur

- Bronarski, Ludwik: *Harmonika Chopina*, Warszawa: Towarzystwo wydawnicze Muzyki Polskiej 1935.
- Dahlhaus, Carl: *Struktur und Expressivität bei Alexander Skrjabin*, in: *Musik des Ostens*, Bd. 6, hrsg. von Fritz Feldmann, Kassel: Bärenreiter 1972, S. 197–203.
- Dernova, Vera P.: *Skrjamins Einfluß auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts*, in: *Alexander Skrjabin* (Studien zur Wertungsforschung 13), hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition 1980.
- Dickenmann, Paul: *Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin*, Bern/Leipzig: Haupt 1935.
- Eberle, Gottfried: *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins*, München/Salzburg: Katzbichler 1978.
- Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz*, Schott: Mainz 1937.
- Lissa, Zofja: *Geschichtliche Vorformen der Zwölftonmusik*, in: *Acta Musicologica* 7 (1935), S. 15–21.
- *Zur Genesis des Prometheuschen Akkords bei Skrjabin*, in: *Musik des Ostens*, Bd. 2, hrsg. von Elmar Arro und Fritz Feldmann, Kassel: Bärenreiter 1963, S. 170–183.
- Lobanova; Marina: *Mystiker. Magier. Theosoph. Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg: von Bockel 2004.
- Kurth, Ernst: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* [1913], München: Katzbichler<sup>R</sup>1973.
- Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc 1944 (deutsch: *Technik meiner musikalischen Sprache*, Paris: Leduc 1966).
- Raff, Christian: *Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen Arnold Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe* (Sinefonia 5), Hofheim: Wolke 2006.
- Sabanejew, Leonid: *A. N. Skrjabin*, Moskau: Skorpion 1916 (1923).
- *Prometheus von Skrjabin*, in: *Der Blaue Reiter* [1912], hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München: Piper<sup>R</sup>2004, S. 107–124.
- Sabbagh, Peter: *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Hamburg: Books on Demand 2001.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition<sup>3</sup>1921.
- Stockhausen, Karlheinz: »... wie die Zeit vergeht...«, in: *die reihe* 3 (1957), S. 13–42, auch in: *Texte zur Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, S. 99–139.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus* [1921], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

© 2010 Jörg-Peter Mittmann (info@ensemblehorizonte.de)

Mittmann, Jörg-Peter (2010), »Musikalische Selbstausslegung: eine sichere Quelle historischer Musiktheorie? Überlegungen zu Skrjabin und Schönberg« [Musical Self-Explanation: A Reliable Source of Historical Music Theory? Reflections on Scriabin and Schönberg], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 401–412. <https://doi.org/10.31751/p.84>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Alexander Scriabin; Alexander Skrjabin; Arnold Schoenberg; Arnold Schönberg; Atonalität; atonality; Ganzton-Halbton-Skala; Ganztonskala; Harmonielehre; Leonid Sabanejew; Leonid Sabaneyev; octatonic scale; Prometheus-Akkord; Prometheus-chord; whole-tone scale

eingereicht / submitted: 31/12/2008

angenommen / accepted: 04/05/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010