

# Die Unterscheidung zwischen Σύμβολος und Διάβολος - Komplexitätstheoretische Analysen zur 9. Sonate op. 68 von Alexander Skrjabin

30.01.2022

von Dr. Sebastian Fischer (Stuttgart)

## Einleitung

*„Ich halte es zum Beispiel für fruchtbarer, Theorien nicht mit Einheit anzufangen, sondern mit Differenz, und auch nicht mit Einheit (im Sinne von Versöhnung) enden zu lassen, sondern bei einer, wie soll ich es sagen, besseren Differenz.“ (Luhmann 2000a: 9)*

Wann kann man sagen, man würde Musik (besser) „verstehen“? Diese gängige Redewendung – offensichtlich eine Metapher – mischt bei genauerer Betrachtung scheinbare Selbstverständlichkeiten auf; würde sie gründlicher hinterfragt, ginge es um Möglichkeiten und Bedingungen für Verstehen selbst, unterschiedliche Relationierungen von Verstehen (mehr oder weniger), unterschiedliche musikalische Formen, die leichter oder schwerer verständlich sein mögen, unterschiedliche Voraussetzungen in Bezug auf musikalische Ausbildung des Verstehenden, unterschiedliche Herkunft und Sozialisation, historisch die Unterscheidung zwischen „Geschmack“ und Verstehen etc. Halten wir zunächst fest, dass mit dem Terminus „Musik-verstehen“ radikale Unschärfen mit transportiert werden, welche teilweise aus der Vorstellung eines perfektiblen geistigen Verstehens herühren, teilweise im Alltag hinter Selbstbeschreibungen verschwinden, teilweise in einem Musiksystem seit jeher bedient werden. Insofern macht es Sinn, über die Dekonstruktion des Begriffes „Verstehen“ im Deutschen hinaus – und damit wäre selbstverständlich auch das sprachbasierte Verstehen noch vor dem musikalischen gemeint – die im Eingangszitat verborgene Relationierung von Verstehensmöglichkeiten in Bezug auf eine ausgesuchte musikalische Form auszuprobieren, was bedeutet, nach besseren *sprachlichen* Unterscheidungen<sup>1</sup> – oben Differenzierungen – zu suchen, die wiederum ein besseres *Gespür* für die Sache anstreben. Wir gehen somit nicht davon aus, alles schon zu wissen – was selbstverständlich unmöglich ist<sup>2</sup> – oder Musik jemals perfekt verstanden zu haben, aber wir arbeiten paradoxerweise dennoch „im Hinterkopf“ mit der Vorstellung einer wissenstheoretischen *Perfektibilität*<sup>3</sup>, als ob wir alles wissen und verstehen *könnten*. Anders scheint es nicht zu funktionieren.

Die Rolle der Musikwissenschaften, lange Zeit selbstreferentieller Vertreter des Musiksystems<sup>4</sup>, er-

1 Zum essentiellen Verhältnis zwischen Musik und Sprache vgl. Fuchs (1987), Fischer (2015: 104ff.)

2 „Man kann daher Wissen nur ganz allgemein gegen Nichtwissen abgrenzen (was nicht viel hilft, da man fast alles nicht weiß) oder konkreter gegen Informationen, das heißt: überraschende Transformation von Nichtwissen in Wissen.“ (Luhmann 2002:97)

3 Vgl.: Luhmann (1990: 11 ff.)

4 Eine klassische „Reflexionstheorie“ im Sinne Luhmanns: „Der von Luhmann stammende Ausdruck der „Reflexionstheorien“ zieht Konsequenzen aus dem Umstand, dass „der Übergang zu funktionaler Differenzierung im 17. Jahrhundert wichtige Reflexionsanstöße“ (Luhmann 1981:447) gegeben hat, die „an vielen Stellen auf eigentümliche Reflexionsverhältnisse“ (ebd. 421) stoßen lassen. Die sich ausdifferenzierenden funktionalen Teilsysteme bilden Theorien über sich selbst: „Die Theorie ist dann Teil des Systems, dessen Teil sie ist. Sie bezieht sich auf das System, dessen Teil sie ist.“ (ebd.: 421). Besonders fällt daran die „selbstreferentielle Struktur des Sachverhalts auf. Das reflektierende Teilsystem kann das umfassende System nicht vergegenständlichen, ohne sich

scheint hierzu ambivalent, sieht sie sich doch häufig diesem Verstehen vorgeordnet. Dem widerspricht die häufig thematisierte „Nachläufigkeit“, das häufige Reagieren auf die neue Praxis in den Theoriebildungen und Korrekturen.

Wir bereiten im Folgenden die Analyse der 9. Sonate von Alexander Skrjabin vor, um sie dann durchzuführen. Die Auswahl einer solchen Themenbildung kann immer als selektiv beobachtet und hinterfragt werden - warum gerade Skrjabin, warum gerade dieses Werk, was sagt das über den Autor aus?<sup>5</sup> – und hat vor allem Konsequenzen: Der Themenschwerpunkt wird ins Zentrum gestellt, er wird Referenzpunkt für alles andere, er soll im Sinne einer imaginierten Vollständigkeit hinterfragt werden und ein mögliches *Verstehen* in Bezug auf die Thematik – hier eine musikalische Form – soll gesteigert werden.

Es ist nicht auszuschließen, dass Beobachter (Leser) dieses Textes bestimmte Ansätze und Resultate darin als wertend lesen. Das wäre zwar innerhalb eines musikwissenschaftlichen Bezugs nicht unbedingt ungewöhnlich; gleichwohl geht es hier um die Einlösung wissenschaftlicher Ansprüche und ist somit nicht beabsichtigt.

Wir starten daher mit der Einordnung der Thematik in die Universen dazu gehöriger wissenschaftlicher Disziplinen (Verortungen), gefolgt von einer Darstellung bisheriger Rezeptionen. Hierzu verwenden wir das systemtheoretische Konzept der Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdbeschreibungen.

Aus den Resultaten dieser Abschnitte schlussfolgern wir hinsichtlich einer der folgenden, musikbezogenen Analyse der Sonate Nr. 9. Als neuartig vermuten wir – neben einer Reihe als „Nebenprodukt“ entstandener Beobachtungen und Schlussfolgerungen - die Verwendung des *Heterarchiekonzepts* von Warren McCulloch als Beobachtungsinstrument bei einer späten Sonate Skrjamins, ebenso wie die Übertragung des systemtheoretischen Konzepts von *Komplexität*, hier bezüglich Skrjamins Werk speziell, möglicherweise bezüglich Musik allgemein.

## I. Verortungen

### A: Theoretische Verortungen

In diesem Artikel werden traditionelle Themen behandelt, welche originär den Musikwissenschaftlichen zuzuordnen sind. Wir wählen die Systemtheorie als Ausgangspunkt, da wir davon ausgehen,

- dass die Musikwissenschaften sich in starker Öffnungstendenz befinden. Wenn lange Zeit ausschließlich „europäische Kunstmusik“ in selbstreferentiellem Modus beobachtet wurde<sup>6</sup>, erscheinen seit mehreren Jahrzehnten immer mehr Stimmen, welche „Weltmusik“, „Popmu-

---

selbst als Teil des Gegenstandes aufzufassen.“ (ebd.422). Dies verweist sowohl auf eigenartig zirkulierende Verhältnisse zwischen Theorie und Praxis als auch auf ein „Verhältnis der Loyalität und der Affirmation“, durch das Reflexionstheorien „an ihren Gegenstand gebunden“ (Luhmann 1997:965) sind. Eine kritische Haltung schließt dies nicht aus: „Im Gegenteil: in der Kritik zeigt sich gerade das Engagement.“ (Luhmann 2002b: 201) in: Fischer (2015: 51/52)

5 Vgl.: Angerer (1984:13)

6 „[...] dass die (fast durchwegs akademischen) „Musiktheoretiker“ nicht unbedingt über die „Musik“ sprechen, die (und wie sie) von der Mehrzahl unserer Mitmenschen gehört wird; selbstverständlich reden sie dabei nur von „ihrer“ Musik, die sie aus irgendeinem Grund für „gut“ („zeitgemäß“, „fortschrittlich“, „wahrhaft“, „einmalig“, vielleicht aber auch nur für „repräsentativ“ oder „prestigeträchtig“) halten. Die kategoriale Hochstilisierung dieser Bewertungskriterien kann zweitens nicht verbergen, dass damit etwa 80 oder 90 Prozent der tagtäglich abgespielten und gehörten Musik aus der Analyse ausgeschlossen bleiben, schlimmer noch: dass mehr als 97 Prozent aller Musik nach den Kriterien einer für eine Minderheit von weniger als 3 Prozent geschaffenen Ästhetik bewertet werden.“ (Bühl 2004:8)

Der Vorwurf des „Elitismus“ trifft die Musikwissenschaften spätestens seit mehreren Jahrzehnten (vgl.: Rösing 1998).

Des weiteren sei darauf hingewiesen, dass die Musikwissenschaften historisch in Deutschland wurzeln, verbunden einerseits mit reicher Musikkultur, wie auch einem auf dieser Kultur, aus heutiger historisierender Sicht umstrittenen Selbstbewusstsein.

sik“, „Volksmusik“etc. in die Musikwissenschaften integrieren wollen; auch fruchtbare Zweige wie die „evolutionary musicology“ u.a. vermitteln ein völlig neues Bild.

- dass die hiesige Themenstellung, welche zweifellos ursprünglich aus den „Hochstilisierungen“ „europäischer Kunstmusik“ hervorgegangen ist, in westlich-deutscher Reflexion, wie wir unten sehen werden, zum radikalen Außenseiter stilisiert wurde. Mit teilweise systemtheoretischen Mitteln wie der Anbindung an den Komplexitätsbegriff versuchen wir einerseits, die mit dem Außenseiterstatus verbundenen Einseitigkeiten westlicher Musikgeschichtsbetrachtung zu relativieren, andererseits einen *allgemeinen* Zugang zur Beobachtung jeglicher Musikform zu ermöglichen.
- dass die Systemtheorie mit dem Anspruch einer Universaltheorie<sup>7</sup> geeignet erscheint, auch im musikwissenschaftlichen System entstandene Wissensformen zu verorten und zu hinterfragen. Wir stoßen verschiedentlich an Seitenthemen im Rahmen einer umfassenden Bearbeitung des Themas, welche originär außerhalb musikwissenschaftlicher Zuständigkeit zu liegen scheinen oder unmittelbar deren tradiertes Selbstverständnis berühren. Wenn etwa versucht werden soll, Adornos außermusikalische Interessen in seinen musikbezogenen Analysen, seine marxistische Grundausrichtung, die epistemologische Einordnung marxistischer oder kritischer Theorien einzuordnen, die reflexiven Grenzbildungen zwischen westlicher und östlicher Wissenschaft, das musikalische Verstehen als grundlegender zu hinterfragender Moment zu beobachten oder der Versuch, etwa Komplexitätstheoretisch und in diesem Sinne auf bisher kaum gekannte Art und Weise auf musikalische Formen zu schauen, dann scheint die Systemtheorie eher und voraussetzungsloser in der Lage zu sein, auch „querstehende“ Themenzusätze zeitgleich zu verorten und praktisch wieder zu begrenzen.

Dieser Text kann nicht für sich beanspruchen, ein systemtheoretischer Text *per se zu sein*, jedoch verwendet er aus der Systemtheorie nach Niklas Luhmann<sup>8</sup> stammende bzw. dort verwendete, in zu klärender Weise voraussetzungsvolle Figuren und dockt indirekt dadurch an diese Theorien an. An dieser Stelle versuchen wir, anhand von vier Grundbegriffen eine wissenschaftstheoretische Basis zu legen, auf die wir konkret bezüglich der zugrunde gelegten Thematik zugreifen werden.

- Der Begriff der *Beobachtung* bzw. des *Beobachters zweiter Ordnung*. Dieser Grundlagenbegriff des XX. Jahrhunderts, welcher bei allen weiteren Ausführungen vorausgesetzt wird<sup>9</sup>, führt zu einer Umstellung bezüglich einer tradierten Subjekt/Objekt-Dialektik. Von großer Bedeutung erscheint die Unterscheidung zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung: Wenn in diesem Text die Rezeption des Spätstils oder eines bestimmten Werkes von Skrjabin untersucht wird, findet eine Beobachtung zweiter Ordnung von voraus gegangener Beobachtung erster Ordnung statt<sup>10</sup>.
- Die Unterscheidung zwischen *Selbst- und Fremdbeschreibungen*<sup>11</sup>. Luhmann zieht diesen Begriff demjenigen der „Reflexion“ vor, einem tradierten, voraussetzungsreichen<sup>12</sup> Begriff. Wir betonen damit im Hinblick auf das Zitieren der unmittelbaren Protagonisten, wie auch bezüglich des Zitierens wissenschaftlicher Texte den darin innewohnenden Anteil an Selbstreferenz, und setzen eine Unterscheidung zwischen Selbstbeschreibungen<sup>13</sup> und Wissenschaftlichkeit (Fremdbeschreibungen), die beobachtet werden kann: „Aber dieser

7 Vgl. Luhmann (1984: 9-10)

8 Eine andere Formulierung lautet Systemtheorie Bielefelder Schule

9 „0. Beobachtung nehmen wir als Letzt- oder Leitbegriff, der immer vorausgesetzt ist.“ (Fuchs 2008: 11)

10 Denkbar, jedoch umstritten, erscheint die Möglichkeit, von uns als Beobachter dritter Ordnung zu sprechen, welche Beobachter zweiter Ordnung beobachten, welche Skrjamins Komponieren als Beobachtung erster Ordnung beobachten; siehe hierzu Luhmann (1995: 102-103)

11 Diese Unterscheidung erscheint im Gesamtwerk Luhmanns vergleichsweise spät, nimmt jedoch dann eine ungewöhnlich prominente Position ein, etwa als Schlusskapitel in „Die Kunst der Gesellschaft“ (1995) oder „Die Gesellschaft der Gesellschaft“ (1997)

12 Vor allem die oben erwähnte Vorstellung von Perfektibilität bzw. Vollständigkeit von Reflexion erscheint uneinlösbar. Statt dessen betont der Terminus Selbstbeschreibungen den eigenen Anteil der letztlich sozial vermittelten Selbstdarstellung, wie auch den hohen sozialen Anteil von Wissensbildungen.

13 Welche im Kunst- und im Musiksystem möglicherweise eine tragende Rolle spielen

Begriff ist formal genug, er läßt sich auch auf die Gesellschaft selbst anwenden, und er setzt nicht voraus, daß die Selbstbeschreibung jeweils wahr oder richtig oder zutreffend ist. Es handelt sich einfach um eine Art der Kommunikation unter anderen.“ (Luhmann 2000: 320)

- Der Begriff der *Heterarchie*, ein von Warren McCulloch eingeführter künstlicher Begriff<sup>14</sup>, fungiert als *Beobachtungsinstrument*, welches heterarchische Tendenzen eines Systemzustands im Unterschied zu hierarchischen betont. Im vorliegenden Fall beobachten wir die Sinnfälligkeit dieses Begriffs in der Beschreibung der Ausweitung der musikalischen Parameter als ein grundlegend heterarchisches Unterfangen, mitunter eine Vorstufe zu seriellem Denken als einer radikalen Heterarchie<sup>15</sup>.
- *Komplexität* wird von Luhmann von früh an als grundlegender Problembegriff begriffen und thematisiert<sup>16</sup>. Die Idee, Skrjabins Musik im besonderen und Musik im allgemeinen unter dem Gesichtspunkt Komplexität zu beobachten führt weniger zu direkten Messungsformen musikalischer Komplexität<sup>17</sup> als vielmehr zu aussagekräftigen Relationierungen und Möglichkeiten zu neuartiger Theoriebildung<sup>18</sup>. Wir probieren dies aus anhand der spezifischen Art Skrjabins, in seinem Spätwerk Komplexität auf jeglicher Ebene anzureichern vor dem Hintergrund einer besonderen, moderner Musik allgemein zugerechneter Polyphonie. In einem weiteren Schritt ermöglicht das bekannte Stichwort der „Reduktion von Komplexität“ weitere Differenzierungen.

## **B: Historische Verortungen**

Wir starten mit dem Zugriff auf die Darstellung der 9. Sonate mit Darstellungen der kulturellen Umgebung Skrjabins zu Beginn des 20. Jahrhundert, Hinweisen zur musiktheoretischen Evolution in dieser Epoche allgemein, einem Vergleich des in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstandenen Klavierrepertoires im speziellen. Der damit verbundene Problemaufriss führt zu Folgerungen über allgemeine und spezifische Probleme der Rezeption Skrjabins und damit zu möglichen Annahmen über adäquate Analysemöglichkeiten.

### **Die kulturelle Vielfalt im Russland kurz vor und nach 1900 – die kulturelle Vielfalt in der Sowjetunion**

Die Situation im Russland um die Jahrhundertwende wurde gesamtgesellschaftlich als extrem gespannt und labil beschrieben<sup>19</sup>. Die politisch-gesellschaftlichen Diskurse gehen über Einzelgebiete wie Musik hinaus in Richtung starker Universalisierung und unsicherer Kausalattributionen. Es bilden sich vielerlei Denkrichtungen, Strömungen und Theorien<sup>20</sup>. Derartige Diskurse werden im

---

14 Vgl.: McCulloch (1988: 40 ff.) führt den Begriff als sinnfälligen Gegenbegriff zu „Hierarchie“ in einem spezifischen Kontext als Neurophysiologe und Kybernetiker ein: „A heterarchy of values determined by the topology of nervous nets“.

15 „Es ist als „Heterarchie“ in einem viel intensiveren Sinne System, als dies über eine hierarchische Ordnung jemals erreicht werden könnte.“ (Luhmann 1992: 320)

16 „Komplexität ist derjenige Gesichtspunkt, der vielleicht am stärksten die Problemerkahrungen der neueren Systemforschung zum Ausdruck bringt.“ (Luhmann 1984: 45)

17 Obwohl diese vielleicht auch interessant sein mögen, vgl.: Reckziegel (1967).

18 Etwa ein aus der Beobachtung musikalischer Komplexität gewonnener Begriff musikalischen Lernens, bzw. Musik als Phänomen besonderer Komplexität im Vergleich zu anderen Phänomenen, etwa Sprache u.a.

19 Autoren wie Dostojewski und Tolstoi geben eine deutliche Ahnung vom Wettstreit unterschiedlicher Ideen, sowie von der schwierigen Lage vieler

20 Wir werden themenbedingt dem „Futurismus“ und dem „Symbolismus“ begegnen, philosophischen und theosophischen Strömungen, denen sich Skrjabin mit großer Offenheit aussetzte.

Russland dieser Zeiten<sup>21</sup> sichtbar auch in einem besonders reichen Kulturleben<sup>22</sup>. Skrjabins Lebensdaten werden eingerahmt von extremen gesellschaftlichen Umwälzungen: Der Revolution 1905 folgen der erste Weltkrieg und - nach Skrjabins frühem Tod 1915 - die Oktoberrevolution 1917 mit der Folge der Gründung der Sowjetunion.

### Historie der Rezeption Skrjabins

*„This music has certain validity, and a very strong validity, I think. this music is often dismissed in the West as something terribly excentric and very strange; even his late music, where it is idiomatic, totally idiomatic.“ (Ashkenazy 1996)*

*„Evaluation of Skryabin’s music is not an easy task. His idiom is often dismissed— his early music simply as too Chopinesque and his late music as the senseless product of an amateur philosopher. Skryabin’s orchestral music, perhaps excluding The Poem of Ecstasy, is not often performed.“ (Ashkenazy 2018)*

Unser Interesse gilt dabei vor allem den rezeptiven Folgen der zugrunde liegenden komplexen Situation. Es mag als Banalität erscheinen, aber Skrjabins überraschender und früher Tod spielt dabei, wie man wiederholt sehen wird, für die geschehene Rezeption immer wieder eine wesentliche Rolle.

Innerrussisch kann man unterscheiden zwischen Zeiten über Skrjabins Tod hinaus<sup>23</sup> und dem Beginn einer organisierten sowjetischen Kulturpolitik. Bis etwa 1905 erscheint Skrjabin eines Teils als romantischer Komponist, stark von Chopin, Liszt, vielleicht Wagner geprägt; mit dem Beginn seines Spätwerks „scheiden sich bereits die Geister“: „Die Aufspaltung der Skrjabin-Rezeption findet sich bereits zu Skrjabins Lebzeiten angelegt. Eine große Anzahl bedeutender zeitgenössischer Musiker vermochte gerade noch bis zum „Poème de l’Extase“ mitzugehen und blieb den späteren Werken<sup>24</sup> gegenüber ratlos oder ungerecht. (...) Der Kreis andererseits, der sich in Skrjabins letzten Lebensjahren um ihn versammelte, war dagegen eher geneigt, mit Skrjabin selbst die Kompositionen bis etwa Opus 43 als „klassisch“ einzustufen und von da an erst das „eigentliche“ Werk Skrjabins zu datieren, das nun, den Rahmen der absoluten Musik überschreitend, mehr und mehr der multimedialen Idee des „Mysteriums“ zusteuerte.“ (Eberle 1978: 6-7)

Mit der Oktoberrevolution 1917 und der Machtübernahme der Kommunisten beginnt bald eine zunehmende Distanzierung der zentral gesteuerten Wissenschaften gegenüber dem bürgerlichen Sonderling mit suspekten mystischen, religionsnahen Einflüssen und teilweise schwierig verständlicher

---

21 Siehe als eine lesenswerte Zusammenfassung DEPPERMAN (1984). Die Untiefen möglicher Differenzierungen innerhalb der Skrjabin-Rezeption – auch und gerade im Falle der 9. Sonate – werden auch deutlich, wenn man die Bedeutung Skrjabins im Russland der vorsowjetischen Epochen sieht (man sehe die Freundschaft zu Boris Pasternak), die Unterschiede etwa einer russischen Nietzsche-Rezeption zu einer westlichen überhaupt zur Kenntnis nimmt,

22 „Zwar gingen inzwischen mehrere konkrete Bedeutungen verloren, doch tritt allmählich ein faszinierendes Bild zu Tage, welches eine extrem komplexe Epoche, eine Kultur mit eigenartigen Werten, Begriffen in ihren Errungenschaften sowie in verschiedenen Verlockungen, Versuchungen und Gefahren zeigt.“ (Lobanova 2015:13-14)

23 Boris Pasternak, ein Literaturnobelpreisträger und zeitweiliger Schüler Skrjabins, legt den Fokus auf den Beginn des 20. Jahrhunderts: „Boris Pasternak (1959) called the beginning of the 20<sup>th</sup> century the „era of Skryabin“; during his last ten years, Skryabin was seen as the modernist composert of Russia, and even during his prolonged stay in Europe (1904-9) he was regarded by his contemporaries as a glamorous and almost mythical figure.“ (Powell 2001: 491)

24 Zum Begriff des „Spätwerks“ bei Skrjabin:

„Daher ist das Wort „spät“ im Zusammenhang mit Skrjabin so unangemessen wie die Praxis, das *Mysterium* – auch mit Hilfe psychoanalytischer Kategorien – als Apotheose des ichbesessenen Künstlers Skrjabin zu interpretieren und nur die äußeren Dimensionen dieses Projekts abzuschildern.“ (Zeller 1984: 4)

Lediglich der frühe Tod Skrjabins bewirkt die Logik, die 9. Sonate op.68 als sehr spätes Werk einzustufen, was sie unter anderen Umständen schlicht nicht gewesen wäre.

Musik<sup>25</sup>. Es machte wenig Sinn, jemanden ideologisch ausschlachten zu wollen, „...der so wenig klar für die politischen Zielen (!) des Sozialismus zu vereinnahmen war wie Skrjabin...“ (Wehmeyer 2005: XIV)<sup>26</sup>

Leonid Sabanejew (1881 - 1968), befreundeter Biograph, wird im Jahre 1925 seine „Erinnerungen an Alexander Skrjabin“<sup>27</sup> veröffentlichen: „Noch 1925, kurz bevor Leonid Sabanejew Sowjetrußland verließ und endgültig in den Westen ging, waren die „Erinnerungen“ in Moskau erschienen, wurden jedoch bald darauf verboten und aus allen Bibliotheken des Landes entfernt.“ (Wehmeyer 2005: XIV)

Die frühen „Säuberungsaktionen“ der Bolschewiken betreffen zahlreiche Intellektuelle, darunter typischerweise auch Prominente aus dem Umfeld Skrjabins<sup>28</sup>. Insgesamt lässt die Rezeption in der Sowjetunion ab 1925 deutlich nach und kommt zwischen 1935 und 1955 praktisch zum Erliegen<sup>29</sup>. Demgegenüber finden sich in den Biographien anderer Komponisten und etwa Schriftstellern Hinweise, dass um das Verstehen und geistige Erbe Skrjabins durchaus gerungen wurde. Igor Strawinsky etwa orientiert sich früh an Skrjabin<sup>30</sup>, scheint sich enttäuscht abgewandt zu haben<sup>31</sup>. Sergej Prokofjew scheint sich wiederholt in Briefen verhalten positiv geäußert zu haben, z.B.:

„P.S. Mit Skrjabin sind Sie zu Unrecht nicht einverstanden. Er ist ein feiner Klavierspieler, und die 9te und 10te Sonate sind hervorragend.“ (Prokofjew im Brief an J.A. Schmidthof-Lawrowa vom 9. 1. 1913; in: Schlifstein (1961:258))

Auch Schostakowitsch etwa, welcher sich stark kritisch geäußert haben soll<sup>32</sup>, scheint zumindest die Schärfe seiner Diktion im Laufe seines Lebens vermindert zu haben.

Diese Diskussionen, welche ein schwieriges Bild innerhalb der frühen und mittleren Sowjetunion zeichnen vor dem Hintergrund der vielfach beschriebenen Lage „arrivierter“ und an den Rand gedrängter Komponisten, sollten intensiver hinterfragt werden<sup>33</sup>.

---

25 „...mehrere Werke, die vor vierzig, fünfzig Jahren zur „Kunst der Zukunft“ erklärt wurden, erweisen sich heute als Musik für einen engen Feinschmecker-Kreis. Als Beispiel kann man das Spätwerk Skrjabins nennen, insbesondere seine Klavierkompositionen: bis heute bleibt es für das breite Auditorium so gut wie chiffriert.“ Israil Nestjew, ein bekannter Musikkritiker und Biograph etwa von Prokofjew, auf einer Beratung der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU von 1948, zit. in Lobanova (2015:20)

26 „In der sowjetischen Realität gab es keinen Platz für Skrjabins geistiges Erbe: es wurde mehrere Jahrzehnte lang versucht, das Werk des Komponisten von allerlei „Mystik“ und „Obskurantismus“ zu reinigen.“ (Lobanova 2015:13). Auf die Frage der „Mystik“ u.a. gehen wir unten dezidiert ein.

27 Welche einerseits als beste historische Quelle gelten, andererseits reiche Spuren an selbstreferentiellem Verhalten des Autors und dessen Absichten beinhalten. Heinrich Neuhaus formulierte in Bezug auf Sabanejew und Schloezer scharfe Kritik: „Solche Mystiker und Obskuranten wie L.Sabanejew und B.F. Schloezer haben Skrjabin riesige Schäden zugefügt.“ (Neuhaus, zit. In Lobanova (2015: 19))

28 „Parallel zur Zerstreuung bzw. systematischen Vernichtung der russischen musikalischen Avantgarde in den späten 1920er und 1930er Jahren – einer Avantgarde, die maßgeblich durch Skrjabin geprägt war und viele mehr oder weniger direkte Anhänger und Nachfolger vereinte, die sogenannten „Skrjabinisten“ - wurde es schwierig, sich offen zu Skrjabin zu bekennen, ohne nachteilige Folgen befürchten zu müssen.“ (Wehmeyer 2005: XIV – XV)

Als tragisches Beispiel erscheint etwa Nikolaj Roslawez

Man vergleiche auch Allende-Blin (1983)

29 Vgl.: Steger (1977: 17-18)

30 „Er spielte mir seine letzten Sonaten vor, die mir viel besser gefielen als die Werke unmittelbar nach dem „Prometheus“.“ (Strawinsky September/Oktober 1913 in einem Brief an Wladimir Dershanowski; in Skrjabin 1988: 331)

31 „Die Dokumente der Begegnung Strawinskys mit Skrjabin in Lausanne zeichnen das Bild zweier narzißtischer Charaktere, die beide vom andern Anerkennung erwarteten und sie nicht oder nur in ungenügendem Maß erhielten. Strawinsky war dabei eher der Gebende, denn er hatte Skrjabin zuvor schon schriftlich seine Begeisterung über die 7. Sonate op. 64 mitgeteilt, die er immer wieder spielte, und er ließ sich von Alexander die letzten Sonaten vorspielen, die ihm „unvergleichlich“ gefielen.“ (Schibli 1983:225)

32 Man vergleiche etwa Wolkow (2000: 108, 134f.). Demgegenüber steht eine späte Äußerung zu den Feierlichkeiten des 100. Geburtstags Skrjabins: „Das Werk Skrjabins war Gegenstand leidenschaftlicher Dispute und wissenschaftlicher Diskussionen. Jetzt sind diese Dispute vorbei, da die Zeit selber den festen und wichtigen Platz des Komponisten in der Entwicklung der Tonkunst unseres Jahrhunderts bestimmte.“

33 Zur schwierigen Aufarbeitung der stark auch auf Skrjabin bezogenen sowjetischen Avantgarde siehe etwa Allende-Blin (1983)

## Westliche kontra östliche Rezeption

Während die oben beschriebene Rezeption in Russland und der Sowjetunion vielschichtig und zumindest teilweise politisch gesteuert erscheint, steht die westeuropäische, insbesondere deutschsprachige Rezeption vor einer grundlegenden Problematik. Der seit uralten Traditionen und in unterschiedlicher Weise religiös und gesellschaftlich befestigte Unterschied zwischen einem östlichen und westlichen Denken und Fühlen scheint auch hier wie von selbst sich zu bestätigen. Dabei wirkt die seit 1917 bestehende politische und gesellschaftliche Trennung durch grundsätzlich unterschiedliche Staatsformen<sup>34</sup> wie die Fortsetzung uralter tradierter Konkurrenzen.

In der westlichen Skrjabin - Rezeption fallen vor allem eine englisch- und eine deutschsprachige auf. Die amerikanische Rezeption scheint mit Skrjamins Besuch 1906/07, verbunden mit Aufführungen von *Poème de l'Extase* zusammenzuhängen.

Die britische Rezeption, welche teilweise auch mit Skrjamins Besuchen in London<sup>35</sup> in Verbindung gebracht wird, fällt traditionell freundlicher aus. Allerdings kann ein Artikel wie derjenige von Powell (2001) nur bedingt als wissenschaftlich beobachtet werden.

In der deutschsprachigen Literatur fällt die Ballung von größeren und kleineren, jedenfalls ambitionierten Schriften in den Jahren 1977-1984 auf. Wie um eine Lücke zu füllen werden verschiedene Dissertationsprojekte und Texte auf Skrjabin bezogen; danach scheint sich dieser Trend bis heute wieder zu legen.

Mit Bezug auf größere Teile der deutschsprachigen Rezeption (s.u.) erscheint es sinnvoll, das rezeptive Verhältnis zu Lebzeiten und danach zwischen Skrjabin und der Wiener Schule – einschließlich deren auffälligstem literarischen Fürsprecher Adorno – zu klären.

Begegnungen direkter Art scheint es zwischen Alexander Skrjabin, Arnold Schönberg und Alban Berg nicht gegeben zu haben. Indirekt kommt es zu einer Art Kontakt über Wassily Kandinsky und die Herausgabe der Zeitschrift „Der Blaue Reiter“. Dort veröffentlicht Leonid Sabanejew 1912 mit Wissen Skrjamins den Artikel „Prometheus von Skrjabin“, worin er im Einklang mit dem Interesse Kandinskys kunstübergreifende Formen wie der Synästhesie in „Prometheus“ darstellt; im wesentlichen stellt er ebenso den „Prometheus-Akkord“ vor<sup>36</sup>, stellt Skrjabin dar als einen die Kunstgrenzen auslotenden Visionär, betreibt eine Art Eigenwerbung.

Im Briefwechsel zwischen Schönberg und Kandinsky kommt es, nachdem Kandinsky Schönberg schon um Hilfe bei der Übersetzung des oben genannten Artikels von Sabanejew gebeten hatte, zur Frage Kandinskys: „Und was denken Sie (das wollte ich schon so lange fragen) über Skrjabin? Kennen Sie seine letzten größeren Werke?“ (Hahl-Koch 1980:66)

Schönberg, welcher sich bezüglich der weiteren Ausrichtung von Harmonik und Kompositionssystem in parallelen Entwicklungen befunden hatte, scheint – zumindest im weiteren Briefwechsel – keine Antwort gegeben zu haben, so wie Skrjabin in Schönbergs literarischen Werken nicht auftaucht. Profunder noch wirkt die Nichterwähnung Skrjamins in Adornos Aufsatz über Alban Bergs Klaviersonate op.1. In diesem sprachlich sehr sensiblen Text werden Bergs Fähigkeiten und Verdienste geradezu hymnisch hervorgehoben und verklärt. Die Sonate wurde 1908 publiziert, das Vorbild Skrjamins in einer Reihe von Hinsichten scheint nicht fernzuliegen. Bezüglich der Einsätzigkeit liest sich das jedoch folgendermaßen:

„Zuvor legt das Werk Zeugnis ab vom Studium der Sonatenform in Schönbergs Lehre. Gut könnte man sich vorstellen, daß es aus der gestellten Aufgabe „Sonatensatz“ hervorging. Denn es ist nur *ein* solcher; der Ergänzung durch andere nicht bedürftig, aber durchaus doch fähig.“ (Adorno 1968: 50)<sup>37</sup>

Wir befinden uns – erneut angesichts des frühen Todes Skrjamins – im Dilemma historischer Spekulationen. Der naheliegende Verweis auf Skrjabin bezüglich dessen V. Sonate von 1905 oder auf Medtner und dessen einsätziges Sonaten op.11 entfällt bei Adorno grundsätzlich. Wie wir sehen werden, erscheinen diese Nichterwähnungen im gesamten Schriftwerk Adornos weitgehend im

34 Was sich semantisch im 20. Jahrhundert in Ausdrücken wie „Blockbildung“ und „Ost-West-Konflikt“ niederschlägt

35 Verbunden mit erfolgreichen Aufführungen des „Prometheus“.

36 Mit der kritisierten Herleitung aus der Naturtonreihe, vgl.: Dahlhaus (1971), Forchert (1971)

37 Wir kommen auf diese Nichterwähnung bei der Analyse von Angerers Text in noch auffälligerem Kontext zurück.

Sinne eines konzentrierten Selbstbezugs der Wiener Schule<sup>38</sup>. Unabhängig von dieser Deutung, welche korreliert mit weiteren Eindrücken bezüglich einer Trennung zwischen östlicher und westlicher Reflexion<sup>39</sup>, benötigen wir weitere Hinweise in Bezug auf Intensität und Folgen einer derartigen Reflexion.

### Adorno<sup>40</sup> und die Wiener Schule

Adorno wirkt im hiesigen Kontext wie das entscheidende Verbindungselement zwischen der realen zweiten Wiener Schule und weiten Teilen der späteren deutschsprachigen Rezeption, wie sie sich unten in Texten von Dahlhaus und Angerer niederschlagen wird. Sein Einfluss in der Nachkriegssituation der Musikwissenschaften und der Musikkritik wird als sehr hoch<sup>41</sup> beschrieben.

Adornos schriftliches Opus bezüglich Musik umfasst bereits in den publizierten Texten mehrere tausend Seiten. Es erscheint im Gesamten als ein „Thema mit Variationen“, als im wesentlichen ein Umkreisen moderner Musik mit alleinigem Herrschaftsanspruch der Wiener Schule. Außerordentlich sprachbegabt gibt sich Adorno als Vertreter Hegelianischer Dialektik, verbunden mit marxistischer und philosophischer Theoriebildung<sup>42</sup>.

*Russischen* oder *russischstämmigen* Komponisten gegenüber verhält sich Adorno in seinen Schriften extrem reserviert. Am prominentesten erscheint hierbei das Beispiel Strawinskys, den er selbst zum historischen Antipoden Schönbergs erhebt<sup>43</sup>, um ihn in faktisch jeder Hinsicht pejorativ

---

38 Dabei wirkt es unerheblich, ob dies intentional oder aus echter Geringschätzung heraus geschehen ist, was bei zahlreichen Texten Adornos schlicht ununterscheidbar wirkt, s.u.

39 Deutlich wird dies etwa an einem Vergleich mit einem sowjetrussischen Musikwissenschaftler: „Seine Bedeutung für die Musikwissenschaft in den ehemals „Sozialistischen Ländern“ wäre etwa zu vergleichen derjenigen von Theodor Wiesengrund Adorno in den westlichen...“ (Gojowy 1998: XI)

40 Theodor Wiesengrund Adorno (1903 – 1969), war ein früh begabtes Multitalent mit starker Ausstrahlung in einer Reihe wissenschaftlicher, gesellschaftspolitischer und künstlerischer Gebieten. Anstatt eine Karriere als Komponist oder Pianist einzuschlagen, geht Adorno den akademischen Weg, der ihn zum „Institut für Sozialforschung“ führt. Adorno gilt als einer der führenden Soziologen der jungen Bundesrepublik, als wichtiger Philosoph des 20. Jahrhunderts, bezeichnet sich als „öffentlichen Intellektuellen“; gemeinsam mit Max Horkheimer schreibt er die „Dialektik der Aufklärung“ (1944), in dem der Vernunftsbegriff der Aufklärung angesichts laufender Zivilisationskatastrophen einer Kritik unterzogen wird; die „Philosophie der Musik“ soll als ein „ausgeführter Exkurs“ (Adorno 2003a: 11) verstanden werden.

In Bezug auf Musik wird Adorno über 40 Jahre lang ein einziges Thema auf scheinbar unendlich viele Arten variieren: Die moderne Musik als fortgeschrittene und zeitgenössische Form einer als Wahrheit zu verstehenden Kunst erscheint als einzige dialektisch angemessene Form; die Wiener Schule um Arnold Schönberg repräsentiert diese Form.

41 Vgl.: Zupancic (2016): „Im Oktober 1949, nach mehr als zehnjähriger Abwesenheit, kehrte Theodor W. Adorno aus dem amerikanischen Exil zum ersten Mal nach Deutschland zurück. Als ehemals Vertriebener und Wiedergekehrter, der die Geschehnisse der NS-Zeit in ihrer Abgründigkeit und ihrem Endzeitcharakter in Worte fasste und gleichzeitig die Möglichkeit eines Lebens »nach Auschwitz« eröffnete, avancierte Adorno schnell zu einer Autoritätsfigur in den politischen und kulturellen Diskursen der jungen Bundesrepublik und zu einem intellektuellen Ziehvater der Nachkriegsgenerationen. Auch in den Debatten um die Neue Musik wuchs ihm bald eine zentrale, in der Öffentlichkeit durchaus prägnante Rolle zu.“(2)

42 Adorno wurde zum Mitarbeiter des „Institutes für Sozialforschung“ 1939, welches er wesentlich bis zu seinem Tod gemeinsam mit Max Horkheimer prägte; zu den ständigen Mitarbeitern gehörten Herbert Marcuse, Erich Fromm, Friedrich Pollock, Leo Löwenthal u.a., ein freier Mitarbeiter war Walter Benjamin.

Die Historie dieses vor allem von jüdischen Gelehrten geprägten Institutes verweist auf eine frühe marxistisch-philosophische Ausrichtung mit empirischer Ausrichtung; psychoanalytische Bezüge lassen sich aus der Zeitgenossenschaft heraus erklären; Musik wurde als Kunstform wesentlich durch Person und Biographie Adornos mit eingebracht.

Es erscheint müßig darauf hinzuweisen, dass unmittelbar historische Konnotationen bezüglich des mörderischen Antisemitismus der Nazis, dem etwa Walter Benjamin – er entzog sich auf der Flucht vor seiner Festnahme durch die Gestapo 1940 in Portbou durch Selbstmord – zum Opfer fiel, welcher zu fristloser Entlassung, Flucht und Vertreibung der Hauptprotagonisten des Instituts für Sozialforschung und zur Ermordung zahlreicher Freunde und Verwandte führte, Folgen auf die seelische und inhaltliche Verfasstheit hatte.

Dem sowjetischen Kommunismus unter Stalin und später verhielt sich Adorno äußerst reserviert gegenüber, wie sich alleine aus der Reaktion gegenüber sowjetischen Komponisten heraus ergibt.

43 Siehe vor allem Adorno (2003a)



anzugehen. In unendlich wirkenden Variationen und dabei hunderten (ach so) pointierten Spitzen gegen Strawinsky verdeutlicht er die Überlegenheit des Ansatzes Schönbergs auf sehr viele Arten und Weisen, was er konsequent insgesamt über 40 Jahre lang bis zu seinen letzten Schriften fortsetzt<sup>44</sup>.

Dies wirkt bei anderen russischen Komponisten nicht gerade besser. Tschaikowsky wird mit kaum verhohlener Verachtung behandelt, eine einzige Bemerkung über Schostakowitsch wirkt abschätzig<sup>45</sup>, Prokofjew u.a. werden niemals auch nur erwähnt.

Im Falle Skrjabins erscheint die Spurensuche diesbezüglich auf den ersten Blick wenig ergiebig. Adorno wird Skrjabin etwa fünfmal erwähnen<sup>46</sup>. Wir stellen diese Zitate chronologisch auf und schließen aus den darin enthaltenden Spuren.

I. „So klingt denn Skrjabin<sup>47</sup> etwa deutlich an [ gemeint sind die „Lieder nach Hebbel und Mombert“ Op.2 von Alban Berg; der Verf. ], und ein paar Takte am Schluß des dritten Lieds könnten, primitiver, von Rudi Stephan sein, den Berg gewiß nicht kannte wie jener ihn. (...) Das Material entspricht etwa dem der Sonate, wird aber durchweg homophon gehandhabt. Chromatik, zumal in alterierten Dominantbildungen jeder Art, tritt noch deutlicher hervor; auch das Intervall der großen Septime, das – darin mag der Zusammenhang mit Skrjabin bestehen – vielfach als unaufgelöster Vorhalt zu Nonenakkord-Dominanzen eingeführt wird. Überall steht der Leitton als Gleichnis eines Organischen ein.“ (Adorno 1968: 56/57) (etwa 1925)

Hier wird die Kenntnis des Werkes Skrjabins überhaupt deutlich, während im Text über Bergs Klaviersonate (op.1) der vielleicht noch naheliegendere Vergleich – zumal in Bezug auf die dort positiv konnotierte Einsätzigkeit der Sonate<sup>48</sup> - wie selbstverständlich keine Erwähnung stattfindet.

II. „Eines ist uns die vorige Generation nun doch schuldig geblieben: die musikalische Pornographie. Wie hoch sie immer hinaus wollen, Tristans Ekstasen zwischen Tag und Nacht, die schwierig tönende Seele der Prinzessin Salome und schließlich die kosmischen Deklarationen des Alexander Skrjabin: als eigentliches Ziel ist ihnen immerzu gesetzt die musikalische Abschilderung des vollständigen Beischlafs. Die aber konnte ihnen nicht geraten. Trotz aller Ansätze bei Schreker und trotz Skrjabins heroischem Bemühen – der Rausch, den das Orchester rauschte, blieb armselig vor dem leibhaften der Begattung. ...“ (Adorno 1978: 264-265) (1928)

Einer der nicht wenigen polemischen, teils vulgären Momente, mit vermutlichem Bezug zu „Poème de l'Extase“, vielleicht auch zum „Mysterium“.

---

44 Von etwa 1920 bis 1968.

In raren, aus heutiger Sicht selbstkritischeren Momenten findet sich sogar der Bezug auf die Auseinandersetzung verschiedener Musikanschauungen: „Der frühere Strawinsky war, wie Cocteau damals offen aussprach, von Schönberg weit stärker beeindruckt, als heute *im Streit der Schulen* [Hervorhebung des Verf. ] zugegeben wird.“ (Adorno 1975: 133)

45 „Der von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelte Schostakowitsch, die quicken Zöglinge der pädagogischen Statthalterin Strawinskys, die auftrumpfende Dürftigkeit Benjamin Brittens – sie alle haben gemein den Geschmack am Ungeschmack, Simplizität aus Unbildung, Unreife, die sich abgeklärt dünkt, und Mangel an technischer Verfügung.“ (Adorno 2003a: 16)

46 Bemessen an den offiziellen Texten in Adornos Gesamtausgabe

47 Der Text „Lieder nach Hebbel und Mombert“ nach dem Op.2 von Alban Berg scheint früh geschrieben worden zu sein, die Lieder wurden 1908/1909 geschrieben, die Kenntnis von Skrjabins Werken wird hier angedeutet, wenn es sich auch um frühere Werke Skrjabins als Vergleich handeln mag.

Allgemein erscheint der Briefwechsel zwischen Adorno und Berg (Vgl.: Lonitz 1997) besonders ergiebig, um den Voraussetzungen für Adornos Textbeiträge näherzukommen. Adorno, welcher Berg prinzipiell mit „Lieber Herr und Meister“ bis zuletzt ansprach, was trotz der innewohnenden Ironie aussagekräftig erscheint, kündigt in einer Reihe von Fällen damals anstehende Texte von sich *und deren Intention* an.

48 Vgl.: Adorno (1968: 50-55), ein starker Text, in dem das Motiv „Meister des kleinsten Übergangs“ entwickelt wird; der Text bleibt in sich geschlossen, vollkommen selbstreferentiell: Kurz wird Webern erwähnt, dann nur noch Schönberg und Berg. Vgl. hierzu Angerer

III. „Man kann weiter gegen die Scheidung tonaler und atonaler Musik vorbringen, es ließen sich schließlich alle überhaupt möglichen harmonischen Ereignisse auf dem Koordinatensystem der – erweiterten – Riemannschen Funktionslehre eintragen. Zugestanden: aber es lassen sich eben die Fälle ausschließen, bei denen die Darstellung so komplizierte Alterationen heranziehen muß, daß die Funktionsverhältnisse als solche überhaupt nicht mehr kenntlich sind. Es wird zudem das Ohr – ganz schwierige Fälle wie den letzten Skrjabin ausgenommen – allgemein am Phänomen unmittelbar unterscheiden können, wo man es mit funktionell oder funktionslos, mit tonal oder atonal zu tun hat.“ (Adorno 2003b:95) (1929)

Hier wird erstmalig das Spätwerk vom früheren Skrjabin unterschieden, die Komplexität möglicher Sichtweisen angeschnitten. Adorno geht dabei – im Unterschied zu einigen späteren deutschen Musikwissenschaftlern – nicht mechanisch von einer versteckten Tonalität und Funktionalisierung Skrjabinscher Harmonik aus. (s.u.)

IV: „Die Tonalität wäre, was sie bei Strawinsky ist, Spiel mit Tonalität, und Schemata wie das Skrjabinsche sind so beschränkt auf dominantenähnliche Akkordtypen, daß sie erst recht Grau in Grau bewirken.“ (Adorno 2003a: 79-80) (1948)

In der „Philosophie der neuen Musik“ von 1948, der wohl stärksten Polemik Adornos, wird Strawinsky - und hier nun doch Skrjabin - auf sehr verschiedene Art und Weise „vorgeführt“ zugunsten der Wiener Schule um Schönberg und Berg.

V. „Es ist darunter vielmehr jene Musik zu verstehen, die ihren Impulsen und ihrer Technik nach mit den gleichzeitigen Bewegungen des malerischen und literarischen Expressionismus zusammenhängt. Sie umfaßt im wesentlichen das Dezennium 1910 – 1920 und ist am verbindlichsten repräsentiert durch die Arbeiten von Schönberg und seiner Schule aus jener Epoche. Doch zeigen auch die avanciertesten Arbeiten anderer Autoren der gleichen Jahre, wie die japanischen Lieder Strawinskys und die letzten Sonaten von Skrjabin, einigermaßen verwandte Tendenzen...“ (ADORNO 2003: 60) (1953)

Zuletzt eine weitere „gönnerhafte“ Form, welche auf ein singuläres, weniger bekanntes Werk von Strawinsky hinweist im Unterschied zu allem anderen. Die Vokabel „einigermaßen“ und die hochselektive Auswahl der Werke verdeutlichen Adornos dialektische Strategie, doch abgesehen davon erscheint diese Äußerung als eine der sehr wenigen nicht-negativen in Bezug auf russische Künstler.

Zusammengefasst resümieren wir hier im wesentlichen ein Bedauern über die sehr selektive Ausrichtung des Adornoschen Oeuvres<sup>49</sup>. Adorno hat seine biographische Situation, das eigene biographische Eingebundensein in die Wiener Schule *als Musiker und Komponist* zeitlebens nicht getrennt von seiner Existenz als Wissenschaftler und Philosoph. Die teilweise in der Wiener Schule herrschende auffällige Servilität Schönberg gegenüber, die sich in zahlreichen Schriftstücken Adornos und Bergs widerspiegelt, führte zu einer vollkommen asymmetrischen, oft dogmatischen Haltung und singulären, hoheitlichen Haltung in einer pluralen Welt<sup>50</sup>.

Nach einer aus heutiger Sicht vollzogenen Historisierung<sup>51</sup> und Einordnung dieser Texte mag es ge-

49 Was sich sowohl auf die geringe sichtbare Auseinandersetzung mit dem Werk Skrjabins als auch mit demjenigen der sowjetischen Avantgarde betrifft

50 Interessanterweise wurde diese Einseitigkeit von sowjetischer Weise nicht gleichermaßen beantwortet. Liest man Zeugnisse etwa Prokofjews, der Schönbergs Klavierstücke schon frühzeitig spielte, so erkennt man daran ein grundlegendes Interesse an Schönbergs Werk:

51 „Adornos Theorem von dem Fortschritt des musikalischen Materials gehört zu den einflussreichsten und zugleich zu den umstrittensten Theoremen der Musikphilosophie im zwanzigsten Jahrhundert. Es brachte eine Grundannahme der musikalischen Avantgarde auf den Begriff und konnte dadurch zu deren Erkennungszeichen werden wie zu dem Hauptangriffspunkt ihrer Gegner. Mit der verkündeten Überwindung der Avantgarde jedoch

lingen, diese auf eine andere Weise zu lesen.

Die Radikalität und Schärfe des Ausdrucks sowie die offene Polemik auf Musik (!) bezogen<sup>52</sup> erscheint im üblichen Gestus des Instituts für kritische Theorie, welches keinesfalls ohne historische Bezüge beobachtet werden sollte<sup>53</sup>.

Die Auseinandersetzung mit Adornos Texten birgt sehr viele mögliche Differenzierungen. Es erscheint nicht ohne Ironie<sup>54</sup>, wenn eine systemtheoretische Perspektive heute hier eher distanziert-entspannt wirken kann. Ob man nun von einem „Kunstsystem“ oder einem „Musiksystem“ ausgeht, man kann davon ausgehen, dass die Kommunikation innerhalb des Systems für das System selbst von herausragender Bedeutung erscheint. Diese Kommunikation im Musiksystem besteht seit jeher<sup>55</sup> in beobachtbar selektiver Manier; aus heutiger Perspektive, was auch den Versuch der Vollerfassung des Musiksystems angeht – also alle Formen praktizierter Musik – scheint dies zu mutieren zu der Beobachtung von Musik als einem wesentlichem Mittel zur Identitätsbildung. So „konsumieren“ etwa Jugendliche durchschnittliche Rekordzeiten an Musik, jedoch immer bezogen auf persönliche „Geschmacksbildung“, in negativer Abgrenzung zu extrem vielen Musikformen, die nicht präferiert werden.

## **B: Musik- und klavierhistorische Entwicklungen/ die 9. Sonate**

Als ein Kontrast zur bisherigen Darstellung der Rezeption sowie zu deren Ergänzung versuchen wir, die allgemeinen musikalischen und spezifisch die auf Klaviermusik bezogenen zeitgleichen Entwicklungen der ungefähren Entstehungszeit der 9. Sonate zu dokumentieren. Wir bringen das Werk damit in einen bisher wenig beachteten Vergleichskontext, aus dem wir in der Analyse schöpfen werden.

Allgemein, kulturgeschichtlich und in einem übergeordneten Sinne historisch bewegen wir uns in hochkomplexen Gebieten. Die Evolution der heute als „klassisch“ bezeichneten Musikrichtung befindet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts an einem Punkt, an dem – meist zunächst auf Harmonik bezogen – Grenzen gesprengt zu werden scheinen. Die teilweise religiös-konnotiert anmutende Unterscheidung „tonal/atonal“<sup>56</sup> wirkt im damaligen Musikleben wie ein Kampfbegriff.

Aus heutiger Perspektive erscheint der Quervergleich zwischen den damals bekannten Komponisten relevant. Es ermöglicht weitere Verortungen unseres Themas.

Der unmittelbare klavierhistorische Kontext erscheint, obwohl hochinteressant, noch wenig unter-

---

verlor es seine Attraktivität, und die Postmoderne goss ihren Spott über es aus. Inzwischen gilt es vielen als Beleg für den einseitigen Blick, den Adorno gehabt habe. An die Stelle der Konzeption eines eingleisigen Fortschrittes, so sagt man, müsse der Pluralismus verschiedener, gleichberechtigter Strömungen treten.“ (Hindrichs: 2011: 47)

- 52 Eine der wenigen und nicht wirklich überzeugenden Relativierungen Adornos im Vorwort mag dies verdeutlichen: „Die provokatorischen Züge seines Versuchs möchte der Autor nicht beschönigen. Es muß zynisch erscheinen, nach dem, was in Europa geschah und was weiter droht, Zeit und geistige Energie an die Enträtselung esoterischer Fragen der modernen Kompositionstechnik zu verschwenden. (...) *Dies ist nur Musik* [ Hervorhebung des Verf. ]; wie muß vollends eine Welt beschaffen sein, in der schon Fragen des Kontrapunkts von unversöhnlichen Konflikten zeugen?“ (Adorno 2003a: 10/11)
- 53 Etwa zur erwogenen Trennung von Erich Fromm: „Darin [ in einem Brief von Horkheimer an Pollock im Juni 1934 ] kündigte sich bereits ein Vorwurf an, den Horkheimer später im Briefwechsel mit Adorno ausdrücklich Sohn-Rethel machte: es fehle der von Haß geschärfte Blick auf das Bestehende. In die gleiche Richtung zielte die Kritik, die Adorno, der schon in Frankfurter Zeiten die Zusammenarbeit zwischen dem schon als „Berufsjuden“ bezeichneten Fromm und Horkheimer mit scheelen Blicken betrachtet hatte.“ (Wiggershaus 1988: 298)
- 54 Was sich auf ursprüngliche Konflikte zwischen der kritischen Theorie und der Systemtheorie bezieht, die ebenfalls aus heutiger Perspektive als historisiert beobachtet werden können, vgl.: Harste (2021)
- 55 Man vergleiche etwa strukturell die Streitigkeiten von Platon und Aristoteles um bestimmte Aufführungspraktiken mit diversen Äußerungen des Kirchenvaters Augustinus und späteren innerkirchlichen Auseinandersetzungen um die die geeigneten, im direkten Sinne „richtigen“ Formen von Musik.
- 56 Der Begriff des „Antitonalen“ (Atonal) zählt zu jenen, ursprünglich recht wenigen Begriffen mit der altgriechischen Vorsilbe „anti“, welche einen scharfen Gegensatz ausdrücken *soll*. Die klanglich mitschwingenden Konnotationen mit den theologischen Begriffen „Antitheismus“ (Atheismus) oder etwa „Antichrist“ erscheinen nicht zufällig (Bei den Nationalsozialisten findet sich die Kategorie des „Antisozialen“ (Asozialen) als Begriff zur Ausgrenzung). Der Begriff ist pejorativ *gemeint*.

sucht. In Bezug auf unmittelbare Zeitgenossenschaft beobachten wir eine Reihe kurze Zeit zuvor und danach publizierter Werke in scheinbar hoher stilistischer Vielfalt, ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

- 1908 erscheinen die „Quatre études“, op.7 von Igor Strawinsky, ein frühes Werk, welches noch deutliche Nähe zu Chopin, Rachmaninow und vor allem Skrjabin zeigt. Die polyrhythmische, eventuell polymetrische Ausrichtung (s.u.) erinnert deutlich, auch in den Vorlieben für Quintolen und Quintolen-Triolen-Verhältnisse, an Skrjabins op. 42<sup>57</sup> und andere Werke Skrjabins dieser Zeit.
- Alban Bergs op.1 (1910), die Klaviersonate, orientiert sich scheinbar nicht zufällig in ihrer Einsätzigkeit an der mit der 5. Sonate Skrjabins (1907) eingeleiteten Entwicklung in den späten Klaviersonaten.
- Dies betrifft aus musikhistorischer Sicht noch stärker den Vergleich mit Arnold Schönberg, etwa mit den 3 Klavierstücken op.11 (1909), ein „atonales“ Werk noch vor den 12-Tonstrukturen<sup>58</sup>.
- Vergleichsmöglichkeiten mit „impressionistischen“ Klavierwerken dieser Zeit, etwa „Gaspard de la nuit“ von Maurice Ravel (1908) oder den beiden Bänden der „Preludes“ von Claude Debussy (1910 und 1913) scheinen zunächst nicht nahezuliegen. Verstehen wir Begriffe wie musikalischen „Impressionismus“ oder „Expressionismus“ als zwar nicht zufällig entstandene, jedoch deutlich an Selbstbeschreibungen<sup>59</sup> gebundene Etikettierungen, erscheint deutlich, dass an dieser Stelle weitere Forschungen von Interesse wären.
- Im „innerrussischen“ Vergleich während einer kulturell sehr reichen Periode erscheinen Bezüge zu Medtner (vor allem die „Triade“ (1904-1907) und natürlich Rachmaninow (1909 3.Konzert; 1913 Etudes tableaux op.33). Hier steht Skrjabin als radikaler Neuerer im Unterschied zu den beiden „Traditionalisten“.
- Erwähnenswert scheinen auch mögliche Querverbindungen zu Busoni (Fantasia contrappuntista (1910) oder etwa Bartok (Allegro barbaro 1911)

Die eigentlich naheliegende gegenseitige Bezugnahme, das wechselseitige Zurkenntnisnehmen erscheint teilweise umstritten bzw. sehr unklar. Hier wären weitere Forschungen naheliegend.

Der Vergleichsbezug würde sich sofort weiter öffnen, wenn wir ihn der gesamten Entwicklung der damaligen „klassischen“ Musik öffnen würden, etwa hin zu Richard Strauß, was hier nicht geschehen kann.

### **Zusammenfassung Rezeption Skrjabin**

Wir erfassen die Rezeption als Kommunikation innerhalb des Musiksystems. Dabei unterscheiden wir zwischen notwendigen Selbstbeschreibungen und Anteilen davon im Unterschied zu Versuchen wissenschaftlich konnotierter Bildung von Wissensformen.

Die Rezeption bezüglich Skrjabins Werk erscheint außerordentlich vielschichtig und von unterschiedlichen, auf Selbstbeschreibungen hinweisenden Interessen durchsetzt, welche sich sehr allmählich erst auflösen.

Die auffallendste Unterscheidung ist diejenige zwischen westlicher und östlicher Rezeption. Vor dem Hintergrund politischer Blockbildungen erscheinen lange tradierte „Erkenntnishemmnisse“<sup>60</sup> wie von selbst, vor allem in der *deutschsprachigen* Musikwissenschaft und ihrer Umgebung in Anbetracht des Geltungsanspruches der Wiener Schule und extremer historischer Umwälzungen wird der Blick auf Skrjabin lange Zeit blockiert: In den historischen Eigensetzungen der Wiener Schule

57 „Huit études“ op. 42 (1902)

58 Zur Rezeption möglicher Verbindungen zwischen Skrjabin und Schönberg siehe Zeller (1980)

59 Hier historische, eigentlich zeitgebundene Selbstbeschreibungen, die von den damit gemeinten Malern und Komponisten regelmäßig selbst in Frage gestellt wurden.

60 „obstacle épistémologique“, ein Ausdruck von Gaston Bachelard; vgl.: Luhmann (1992:295)

ist für die Beobachtung einer von Skrjabin entfalteten Wirkung kein Platz.

Die russische, angehende sowjetische Musikrezeption hinterlässt ein ambivalentes Bild. Dadurch, dass sich gegenüber einer Sowjetmacht spätestens zu den 1930er Jahren eine Art „Zweitreflexion“ etabliert hatte, wirkt der alleinige Verweis auf die programmatische Ausgrenzung Skrjamins unvollständig. Dagegen erscheint die verdeckte Rezeption, die sich nicht frei äußern konnte, noch wenig systematisiert.

In den Jahren 1977 – 1984 kommt es in der westdeutschen Rezeption zu einer Anhäufung von Texten, vielleicht bedingt durch eine Art Auffüllen von Lückenbildungen. Es entstehen auch progressive Texte, welche eine neue Bewertung Skrjamins nahelegen; das Unbehagen an bisherigen Analyseformen und Semantiken wird formuliert.

In der Spätphase der Sowjetunion entstehen verschiedene vor allem biographische Darstellungen mit vorsichtiger Öffnungstendenz; in den danach bis heute entstehenden Texten<sup>61</sup> sticht das Werk von Lobanova hervor, welche versucht, reflexiv und historisch vollständig auch das mystische und geisteswissenschaftliche Umfeld zu Skrjamins Zeit und in dessen Werk herauszuarbeiten, eine extrem voraussetzungsreiche Arbeit, die hier nicht geleistet werden kann.

## II. Die 9. Sonate für Klavier solo von Alexander Skrjabin

Die Entstehungsgeschichte der 9. Sonate betrifft den Zeitraum zwischen 1910 und 1913. Im Bereich dessen, was heute regelmäßig als das Spätwerk<sup>62</sup> Alexander Skrjamins bezeichnet wird, schreibt er in zeitlicher und inhaltlicher Dichte vor allem die Sonaten 6-10.

Die neunte Sonate wurde 1913 gemeinsam mit der 8. und 10. Sonate beim Verlag Jurgenson in Moskau veröffentlicht. Skrjabin selbst führte sie am 30. September 1913 in Moskau zum ersten Mal auf.

### „Schwarze Messe“

Wir unternehmen hier den Versuch, der bisherigen verbreiteten Programmatik des Werkes entgegenzuwirken, um die Analyse des ausschließlich musikalischen Gehalts zu ermöglichen. Dies betrifft insbesondere den Beinamen „schwarze Messe“<sup>63</sup>, welcher sich schon frühzeitig verselbstständigt zu haben scheint und heute normalerweise hinzugefügt wird.

Die historischen Bezüge für diesen Beinamen erscheinen außerordentlich fragil, werden jedoch auch in wissenschaftlichen Texten immer wieder erneuert. So äußert sich Belsa (1986: 190/191) zur „ (...) 9. Sonate, die wegen ihrer unheildrohenden Stimmung die Bezeichnung „schwarze Messe“ erhalten hat: Diese Stimmungen sind zahlreichen Anwesenden bei der ersten Aufführung des Werkes durch den Komponisten am 30. Oktober 1913 in Moskau aufgefallen.“

Die Bezeichnung selbst stammt nicht von Skrjabin, sondern von einem befreundeten Pianisten, sie scheint jedoch typisch für außermusikalische Zusätze Skrjamins zu sein, ein Kontrast zur 7. Sonate

---

61 Formuliert trotz der Grundannahme der unzureichenden Kenntnis russischer musikwissenschaftlicher Literatur (s.o.)

62 Die Problemlage hinsichtlich des Begriffs „Spätwerk“ bei Skrjabin liegt auf der Hand, denn so korrekt der Hinweis auf das baldige Ableben Skrjamins nach der Publikation der Sonaten 8-10 und verschiedener anderer Klavierstücke auf den ersten Blick erscheint, so vorbelastet erscheinen darauf basierende Folgerungen. „Skrjamins realisiertes Werk kennt keinen Schlußpunkt, mündet vielmehr schon vor seinem Tod ins nicht-realisierte, lange vor dem skizzierten *Acte préalable* vorbereitende Handlung, Anfang ohne Ende. Daher ist das Wort „spät“ im Zusammenhang mit Skrjabin so unangemessen wie die Praxis, das *Mysterium* - auch mit Hilfe psychoanalytischer Kategorien - als Apotheose des ichbesessenen Künstlers Skrjabin zu interpretieren und nur die äußeren Dimensionen dieses Projekts abzuschildern.“ Zeller (1984:4)

Gleichwohl halten wir hier wie im Falle des Begriffs „Atonalität“ an der Diktion fest. (siehe S.15)

63 Teilweise schon ohne Anführungszeichen zu finden

(Beiname „weiße Messe“), zumal Skrjabin sich in ähnlicher Weise dazu verhalten haben soll<sup>64</sup>.

„In der Neunte Sonate z.B. erscheint das Einleitungsthema am Anfang der Reprise in rhythmischer Verkleinerung: Im Grunde wird es in eine Figuration verwandelt. Zur selben Zeit erklingt das transformierte Motiv des Nebenthemas sowie das Motiv des mysteriösen Murmelns aus dem Hauptthema. Durch ein radikale Verwandlung wird das Material des Nebenthemas entstellt, zerbrochen; der neu entstandene Themenkomplex vermittelt eine „Schädigung des Heiligtums“, welche die darauffolgende Transformation des ganzen Nebenthemas in der Reprise symbolisiert. Der Themenkomplex am Anfang der Reprise verdeutlicht gleichzeitig die inneren Zusammenhänge zwischen dem „Heiligtum“ und dem Thema der „bösen Zaubereien“, die bisher verborgen blieben (...)“ (Lobanova 2015: 289)

Bezüglich des semantischen Feldes um „schwarze Messe“ herum finden wir hier teilweise eine Art Überbietungswettbewerb:

„Im Notentext selbst finden sich Anzeichen für das objektiv Diabolische in dieser Komposition.“ (Schibli 1983 : 200)<sup>65</sup>

Oder:

„Schon mit dem ersten Takt der Sonate ist ihr katastrophischer Ausgang, die offenkundig gewordene Zerstörung der autonomen Komposition nämlich, unabwendbar vorgezeichnet.“ (Angerer 1984: 74)

Natürlich ist auch das „katastrophische Ende ... allen späten Klaviersonaten Skrjamins gemeinsam“, im Falle der neunten Sonate sieht Angerer den „totalen Zusammenbruch“. (ebenda)<sup>66</sup>

Neben weiteren Spekulationen wie Zusammenhängen oder gar Vorahnungen über seinen bevorstehenden Tod<sup>67</sup> wirken auch bestimmte Spielanweisungen aus heutiger Sicht im wörtlichen Sinne schwer nachvollziehbar, etwa „avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonée“ (T.97-98)

Die Schwierigkeit, Skrjabin allgemein in den außermusikalischen Zusätzen zu begleiten, liegt über die radikalen Veränderungen der Zeiten<sup>68</sup> bis heute hinweg im extremen Voraussetzungsreichtum<sup>69</sup>

64 Z.B.: „Aus der *Sechsten* spielte er oft das zweite Thema und einige düster mahnende Klänge, bei deren Vortrag er ein „erschrockenes“ Gesicht machte und sogar mit einigen Gesten ein gewisses Erschauern wie vor einem Schreckgespenst machte.“ (Sabanejew 2005:136)

„Damals [ Zur Zeit der Komposition der sechsten und siebten Sonate, in Bezug auf die sechste, ] entstanden auch die Ideen zur *Neunten Sonate*, mit der er dann recht schnell vorankam. Auch hier war es wieder das zweite Thema, das er immer wieder spielte: ein „in Schlaf versunkenes Heiligtum“, wie er sich ausdrückte.“ (ebenda)

65 Oder etwa: „If the Seventh exorcizes demons, the Ninth resummons them. Corruption, perversity, diabolism recurs.“ (Bowers 1969: 244f.)

„Die Sonate Nr. 9, Op. 68 („Schwarze Messe“), ist vielleicht die bekanntester aller Sonaten Skrjamins. Ihr Titel stammt von Alexej Podgajetski, einem Pianisten, Bewunderer, Theosophen und Gefährten Skrjamins. Und dieser Titel ist zweifellos Ausdruck des musikalischen Charakters dieses Stücks: im Rahmen nackten, imitativen Schreibstils ist die Atmosphäre wirklich satanisch.“ (Nicholls 1996)

„Nach dem Absturz des Prologthemas (T.155, Allegro molto) fügt sich eine Marschintonation ein, in die Motive der Beschwörung auftauchen (...)“ Delson (1971:317), zit. in Steger (1977:23)

66 Was, nachdem der Anfang die Katastrophe wohl schon „in sich birgt“ (nach Angerer) auch am Motiv VIII liegen könnte; nach seinem ersten Erklängen im Takt 111 „erscheint es nicht weniger als fünfundsechzigmal. Es frißt die Sonate gleichsam auf.“ (Angerer 1984: 76)

67 Z.B.: Belsa (1986:191): „Es wäre freilich naiv, die 9.Sonate allein mit dem verschlechterten Befinden des Komponisten in Zusammenhang zu bringen, ebenso wie es falsch wäre, die Äußerung gegenüber Nadeshda Rimskaja-Korsakova als „*mystisches* Vorgefühl des Todes“ zu erklären. Dennoch wirkt gerade das unheilrohende „Thema des heranschleichenden Todes“ in dieser Sonate besonders eindrucksvoll.“

Die „Todesahnungen“ scheinen merkwürdigerweise in den zeitgleich erschienenen 8. und 10. Sonate überhaupt keine Rolle gespielt zu haben.

68 „Auch hier ist ein Schwerpunkt in der Literatur [ nach 1935; der Verf. ] erkennbar, nämlich die Tendenz, die außermusikalischen Bereiche, mit denen man bei Skrjabin konfrontiert wird, nur als zeitbedingte, höchst subjektive Randerscheinungen einer Künstlerpersönlichkeit zu sehen.“ (Steger 1977:19)

69 „Die Musik mit diesem Programm zusammensehen, den Symbolismus des Werks zu entziffern – das wäre eine hermeneutische Studie für sich, die noch kaum in Angriff genommen ist. Hier, in diesem Zusammenhang, können nur Anmerkungen darüber gemacht werden, wie sich die veränderte Klangwelt auf Form und Ausdruck auswirkt.“ (Eberle

der darin enthaltenen, sehr detailreichen einzelnen Linien. Konkreter wird bereits mit der Annahme „satanischer“ Musik u.ä. der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit auf unabsehbare Zeit verlassen. Es erscheint als reines Spekulieren ohne Aussicht auf Verständnis symbolistischer Interpretation. Darüber hinaus wirkt es über das Sensationsheischende hinaus als befremdliche Ablenkung vom analytischen Gehalt und weiteren rezeptiven Möglichkeiten: Man ist nicht „gezwungen“, das „Böse“ oder den „Satan“ anhand der 9. Sonate zu imaginieren; wir werden auf weitere mögliche Interpretationen unten eingehen.

Skrjabin selbst hatte, worauf auch Dahlhaus (1971: 198) hinweist, eine reflexive Grenze gesetzt zwischen seiner Musik und der historisierbaren und voraussetzungsreichen Programmatik. In einem Brief an Nikolai Arzybuschew vom (10.) 23. Dezember 1907 heißt es: „Den Text möchte ich nicht in der Partitur abdrucken lassen. Den Dirigenten, die das *Poème de l'extase* aufführen wollen, kann jederzeit mitgeteilt werden, daß es Erläuterungen dazu gibt. Doch sollen sie sich zu Beginn lieber mit der reinen Musik auseinandersetzen.“ (Skrjabin 1988: 287-288)

Mit der genannten Spekulationsbereitschaft einiger Autoren mag zusammenhängen, dass die Zahl der spezifischen Analysen der 9. Sonate auch in Bezug auf deren harmonische Zusammenhänge in Relation zu der hohen Zahl bekannter Aufnahmen als sehr gering erscheint. Steger (1977: 23) weist in einer Übersicht der bis dato veröffentlichten Literatur darauf hin, dass der „Anteil subjektiver Deutungen ... sehr groß...“ sei.

### Unbehagen gegenüber tradierten Analyseformen

Die schon angedeutete Schwierigkeit einer Einordnung<sup>70</sup> der späten Sonaten Skrjamins spiegelt sich in einem verbreiteten Unbehagen hinsichtlich einer adäquaten Semantik und Analytik wieder. Dies betrifft auch in der Folge der Artikulation dieses Unbehagens bemerkenswert unterschiedlich fortsetzende Autoren. Neben der Fragestellung nach der sehr grundsätzlichen musikhistorischen Verortung des Komponisten geht es dabei wesentlich um die damit zusammenhängende Semantik, die selten passgenau wirkt.

Bereits die tradierte Unterscheidung Tonalität/Atonalität eröffnet nur geringe Möglichkeiten für einen allgemeinen Konsens. Zunächst bedingt die ursprünglich pejorative Tendenz des Begriffs Atonalität einen starken Dualismus – entweder tonal oder atonal, andere etwa dazwischen liegende Möglichkeiten bedürfen der Erklärung. Nun ist die Unterscheidung als Dichotomie jedoch sprachlich etabliert, erhält in ihrer Etymologie nach und nach auch sachlichere Konnotationen. Da weitere Neologismen sich nicht durchgesetzt zu haben scheinen, wirkt Atonalität als Begriff alternativlos. Gerade im Falle Skrjamins haben sich scheinbar dezisionistische Zwänge ergeben und die Entscheidungen für das eine oder andere wurden auch getroffen. Es scheint argumentativ nicht von der Hand zu weisen zu sein, dass Skrjabin deutlich musikalisch in tonalen Zusammenhängen, kompliziert oder nicht, sozialisiert wurde. Verstehen wir nun gerade sein gesamtes Werk als Einheit, so kommen wir zu der Fragestellung, wie eine Entwicklung von einer tonalen Musiksprache in eine atonale gleitend und bruchlos geschehen kann<sup>71</sup>. Um uns hier nicht in paradoxiebildenden Formen weiter zu verheddern, schieben wir die Entscheidung, ob tonal oder nicht, beiseite und konzentrieren uns auf die letztlich geschehenden „tonalitätsvermeidenden“ Strukturen. Scheinbar hat Skrjabin eine Art tonale/atonale Metasprache gefunden, für welche eine eigene Begrifflichkeit sinnvoller und ergiebiger wäre<sup>72</sup>, als ein zwanghaftes Verharren in Konventionen.

---

1983: 65) über Prometheus)

70 Ein gutes Bild der ganzen Bandbreite sehr unterschiedlicher Bestimmungen und Einschätzungen Skrjabin gegenüber stellt u.E. Zeller (1978: 6ff.) dar.

71 Als eindrückliches, vielleicht symbolisches Beispiel werten wir die Takte 87-91 in der 9. Sonate, welche als zweifelsfrei tonal umgeben sind von der jeweils „anderen“ Tonsprache Skrjamins, in die sie kaum bemerkbar wieder eingeht.

72 „(...)Peter Dickenmann (...)macht hingegen vor dem Spätwerk halt, in der richtigen Erkenntnis, daß hierfür „teilweise ein neues Begriffssystem geschaffen werden mußte.““ (Eberle 1978:7)

Dies betrifft auch Versuche, einen Ort „zwischen Tonalität und Antitonalität“ anzunehmen. Eberle (1978) nennt

Weitere analytische Probleme scheinen sich im Hinblick auf formale tradierte Begriffe wie „Sonatenhauptsatzform“ und damit verbunden „erstes (und zweites) Thema“, „Durchführung“, „Reprise“ u.a. zu ergeben. Auch hier erscheinen zwei miteinander divergierende Linien. Als Beispiel mag hier einesteils Dahlhaus (1972) dienen, welcher darauf beharrt (wie später Angerer 1984), die 9. Sonate unter der Perspektive der Sonatenform zu untersuchen<sup>73</sup> und von „Seitenthema“, „Exposition“ und etwa „Reprise“ ungerührt spricht, um zu folgern, dass die Sonatenform unter diesen Umständen (s.u.) „problematisch“ (202) wurde, bzw. dass Skrjabin „eingreifen“ musste, „um die Form zu retten“<sup>74</sup>. Wir werden unten davon ausgehen, dass Skrjabin die Funktion des Sonatensatzes deutlich verändert hatte, in diesem Sinne zumindest zu abweichend agierte, als dass der einfache Vergleich mit dem Sonatensatz noch fruchten könnte<sup>75</sup>.

Die Verwendung des Begriffs Thema<sup>76</sup>, welcher sich erneut an der Gewohnheit des Sonatensatzes zu orientieren scheint, alleine auf Grund der Vielzahl der „Themen“, deren außergewöhnlichen Kürze und deren heterarchischem Verhältnis<sup>77</sup> zueinander, kontraintuitiv. STEGER (1977) vermeidet generell eine ganze Reihe voreingeführter theoretischer Begriffe wie „Motiv“, „Thema“ u.a., und verwendet den allgemeineren, von Adorno präferierten Begriff des „Materials“. Durch dieses Zurücktreten (Abstrahieren) erreicht er den Verzicht auf die Anbindung an ein überlagertes Sprachmaterial, welches im Moment seiner Erwähnung spezifische Vorstellungen und überragend viele an die Tradition gebundene Vergleichsvorstellungen hochzieht.

Wir *entscheiden* uns jedoch aufgrund der klar intentionalen Ausrichtung und Konstruktion der sehr kurzen musikalischen Gebilde (s.u.) und um den übermäßig stark generalisierenden Charakter des Materialbegriffs zu vermeiden, für den Ausdruck Motiv.

### Konkret vorliegende Analysen

Wir stoßen auf drei Texte<sup>78</sup>, welche bei verschiedener Grundthematizierung und unterschiedlicher Intensität und Länge zur Analyse der 9. Sonate durchdringen. Es sind dies in chronologischer Auflistung:

- Carl Dahlhaus (1971): Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin
- Hanns Steger (1977): Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten Alexander Skrjamins

---

seine Arbeit bereits „Zwischen Tonalität und Atonalität“: „Und in der Tat ist in Skrjamins Musik das Stadium der A- oder Antitonalität, die sich bei Schönberg nur immer wieder auf das Ohr und den „Trieb“ zu berufen vermochte und die gesprengten Fesseln der traditionellen Systemzwänge noch mit sich schleppte, bereits überwunden. Ihre Komplexität, abzulesen an der dialektischen Verschränkung von Harmonik und Melodik ebenso wie an der aperiodischen, rationale Werte in irrationalen aufhebenden rhythmischen Organisation, verwies vielmehr auf ein freilich verschlüsseltes System struktureller Prinzipien.“ Zeller (1980:273-274)

73 „Auch die fünf späten Sonaten betreffend spricht der Verfasser von „Motiven“, „Hauptsatz“, „Durchführung“ und „Reprise“, als handele es sich um Sonaten von Haydn.“ Steger (1977:22) über J.W. Delson

74 Ähnlich, mit derselben Verwendung tradierter Formbegriffe, argumentiert Angerer

75 Besonders skurrile Momente ergeben sich in verschiedenen Annahmen zur traditionellen Reprise. Während Dahlhaus („Die Reprise wird, statt als Wiederkehr des Anfangs zu wirken, in die Steigerung hineingerissen“ 203) und Angerer („Die Reprise vermag hier nicht in ihrer traditionellen bestätigenden Funktion nach den Fährnissen der Durchführung aufzutreten (...)“ 77) den Beginn der „Reprise“ auf Takt 155 festlegen, legt Georg Friedrich Haas sie ans Ende („Die Sonate bricht in dem Augenblick ab, in dem die Reprise beginnen sollte. Diese Reprise bedeutet ein Verstummen, eine Katastrophe. Dieser Zugang zur Reprise ist mir sehr nahe.“), was schwer nachzuvollziehen erscheint.

76 „Die Anstrengungen, die hinsichtlich angemessener Verarbeitungsbegriffe für das thematische Material bei Skrjabin gemacht wurden, sind sehr gering.“ (Steger 1977:31)

77 „Selten wird eine Reihe von Themen in demselben Werk als gleichwertig erachtet...“ (Steger 1977:26)

78 Es sei hier dezidiert darauf hingewiesen, dass es sich – bemessen etwa an der Zahl bekannter Aufnahmen oder auch anhand der häufigen biographischen und analytischen Erwähnung und kurzen Betrachtung der 9. Sonate um auffallend *wenige* Texte handelt.

Wir verzichten an dieser Stelle an die Einbindung der Analysen von Mast (1981). Im Unterschied zu Steger, welcher seine Untersuchung von vorne herein auf die Sonaten 6-10 bezieht, thematisiert Mast in direkter Weise die Sonaten 3,4 und 7. Dabei erscheint sein Ansatz so umfassend und engagiert, dass er auch an mehreren Stellen zu profunden Aussagen zur 9. Sonate kommt, was – wie wir bald sehen werden – eine Ausnahme darstellt.



- Manfred Angerer (1978): Musikalischer Ästhetizismus - Analytische Studien zu Skrjabin's Spätwerk

Wir verhalten uns dezidiert als Beobachter zweiter Ordnung bezüglich dieser Analysen. Es fällt auf, dass es sich ausschließlich um deutschsprachige Artikel aus den 1970er Jahren handelt. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass die wissenschaftliche Disziplin der Musikwissenschaften mitsamt ihren Differenzierungen im deutschsprachigen Raum eine tiefere Tradition hat, als in anderen Ländern. Ein Effekt davon scheint zu sein, dass in den Analysen vollständig auf Kategorien des „satani-schen“ o.ä. von vorne herein verzichtet zu werden scheint.

Der Artikel von DAHLHAUS steht fast singulär in dessen Schriften, und steht einer Vielzahl von Texten bezüglich der Themenreferenz Schönberg und die Wiener Schule, Wagner und vor allem Beethoven gegenüber. Ein Verdienst von Dahlhaus besteht bereits im Wiederaufgreifen der Thematik Skrjabin nach jahrzehntelangem Schweigen, wie auch die Anregung zu weiterer Wissensbildung. Dies könnte auch den plötzlichen Schub Ende der 1970er/ zu Anfang der 1980er Jahre in der deutschsprachigen Skrjabinrezeption mit erklären helfen..

Der Ansatz des Textes erscheint deutlich auf Schönberg fokussiert: „Andererseits entdeckte man bei dem Versuch, die Atonalität ARNOLD SCHÖNBERGS von dem Makel des Abrupten und historisch Untermitteltem loszusprechen, in der Vielfalt von Ideen, Formen und Techniken, die das späte 19. Jahrhundert hinterlassen hat, auch die Spuren einer Vorgeschichte der Neuen Musik. MUS-SORGSKY, DEBUSSY und der STRAUSS der „Elektra“ wurden zu Kronzeugen der These, daß das Neue so neu nicht gewesen sei, wie es in der ersten Bestürzung erschien.“ (197)

Ohne Vorstellung Skrjabin's wird dieser verortet anhand des aufzuzeigenden dialektischen Zusammenhangs zwischen „Struktur und Expression“: „Skrjabin wurde 1872, zwei Jahre vor Schönberg, geboren. Fast gleichzeitig mit Schönberg, um 1910. sagte er sich von der Tonalität, der Tradition dreier Jahrhunderte, los. Seine späten Werke seit opus 58, darunter die VII. Sonate opus 64 und die IX. Sonate opus 68, sind Dokumente der Neuen Musik.“ (197)

Dahlhaus bestimmt Skrjabin's Kompositionstechnik über die Harmonik: „Skrjabin's Musik ist primär harmonisch, durch die Struktur und den Zusammenhang der Akkorde bestimmt. Der Klang ist die zentrale Kategorie.“ (198)

Die Analyse erscheint grundsätzlich *pejorativ* ausgerichtet. Dahlhaus, der auf traditionsorientierte Begriffe besteht<sup>79</sup>, hält deutlich an strikten eigenen Ausrichtungen fest, z.B.:

„Skrjabin verzichtet auf die Sonatenthematik, die in der VII. Sonate zur Maske erstarrt war.“ (202)  
Oder: „In gleichem Maße, wie die Motive sich verengen, wurde die Sonatenform problematisch.“ (202)

Die Grundannahme von Dahlhaus besteht darin zu vermuten, dass Skrjabin im Laufe der Komposition, welche simpel und quasi naiverweise einer klaren Sonatensatzform unterliegt, genötigt gewesen sei, ad hoc dabei durch die Kürze der Themen auftretende Probleme mehr oder weniger auf künstliche, unnatürliche Weise zu lösen: „In der Mitte des Werkes aber wechselt Skrjabin das Formprinzip: Die Tradition, auf die er sich im zweiten Teil stützt, ist die des lyrischen Klavierstücks, und zwar des virtuosen Typus, den CHOPIN und vor allem LISZT geprägt hatten.“ (198)

Dahlhaus erscheint – wie Adorno – streng in der deutschen Musiktradition verwurzelt. Er argumentiert weniger offen polemisch, geht jedoch unausgesprochen von einer Art minderen Qualität aus; es wirkt so, als ob das Ergebnis der kompositorischen Arbeit zumindest teilweise zufällig geblieben ist. So erscheint die Analyse schnell gefertigt; anstatt einer umfassenden Reflexion wird anhand einzelner Punkte das eigene Bild, welches auf nicht hinterfragbarer eigener Semantik beruht, bestätigt. Der Verzicht darauf, etwa Konjus' Methode im speziellen sowie allgemein Skrjabin's Kompositionstechnik über harmonische Motive hinaus überhaupt zu hinterfragen, erscheint aus unserer Sicht wenig angemessen.

79 „Auch C. Dahlhaus kann in einem Aufsatz „Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin“ (...) nicht die Schwelle der konservativen Begriffe überschreiten (...)“ (Steger 1977: 33)

STEGER (1977) unternimmt einen erheblich gründlicheren Versuch, *alle späten* Klaviersonaten (VI-X) Skrjabins mit neuartigen Mitteln miteinander zu vergleichen. Dadurch gerät die 9. Sonate in einen bestimmten Erklärmodus bezüglich ihres „Materials“, und in einen weit reichenden Vergleichsmodus zu den anderen Sonaten.

Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit der zum Zeitpunkt des Abfassens der Arbeit vorhandenen Literatur (17-25) hinterfragt er überzeugend die Verwendung tradierter Begriffe wie „Thema“ oder im Falle des Sonatensatzes „Exposition“, „Durchführung“ u.s.w., Er entscheidet sich folgerichtig für ein eigenes Verfahren, welches vollständig auf dem Materialbegriff aufbaut.

In den folgenden Kapiteln stellt er „Die Materialien der Sonaten Nr. 6-10“ vor, zeigt unterschiedliche Formen der „Materialveränderung“, der „Materialverbindung“ sowie der „Materialverteilung“.

Material	9a	9b	9c	9d	9e	9f	9g	9h	Anzahl der möglichen Verbindungen	Anzahl der tatsächlichen Verbindungen
9a	+	+	+	+	+	+	+	+		
9b		+	+	-	+	+	-	-		
9c			-	+	+	+	+	+		
9d				+	+	+	+	+		
9e					+	+	+	+		
9f						+	+	+		
9g							+	+		
9h								+		

(Aus Steger 1977: 128)

Diesem stark materialistisch orientierten Ansatz verdanken wir eine Reihe interessanter Momente und Folgerungen, auf die wir vor allem in der eigenen Analyse eingehen. Er erscheint auch fast unbegrenzt weiter differenzierbar, etwa in den möglichen Relationierungen des Materials untereinander.

Problematisch erscheint die Ausrichtung im Hinblick auf die Gesamtheit der Skrjabinschen Kompositionstechnik, nicht nur, weil der Blick auf die Harmonik hier unterbleibt, sondern weil der Ansatz auf der Generalisierungsstufe des Materialbegriffs alleine stehenzubleiben droht: Die individuelle Intentionalität Skrjabins hinsichtlich der Motive, verbunden mit dem damit verbundenen Ausdruckswillen wird nicht erreicht.

Dennoch erscheint das entstehende Bild einer großen Komplexität der späten Sonaten Skrjabins, welche durch eine Reihe von Methoden erreicht wird<sup>80</sup>, hier am besten getroffen. Der intensive Quervergleich der Sonaten zueinander könnte weitere Ergebnisse zutage bringen.

### Angerer

Am intensivsten auf den ersten Blick hat sich bis dato Manfred Angerer<sup>81</sup> mit Skrjabins später 9. Sonate op.68 in einer Arbeit auseinandergesetzt, die unter dem Titel „Musikalischer Ästhetizismus – Analytische Studien zu Skrjabins Spätwerk“ 1983 publiziert wurde<sup>82</sup>.

Wir sehen diesen Text sehr kritisch und werden dies begründen. Zeitgleich versuchen wir eine adäquate eigene Analyse der 9. Sonate vorzubereiten und gerade hierfür wesentliches abzuleiten. Die Arbeit ist in 4 Kapitel unterteilt:

80 Die wir unten unter „Ausweitung der Parameter“ subsumieren werden

81 Manfred Angerer (1953-2009) promovierte mit dieser Arbeit und habilitierte sich später mit einer Arbeit über Haydn. Er scheint ein großes Themenspektrum gehabt zu haben, mit besonderem Vermerk auf Schönberg, Berg und Webern, teils auch direkt an Adorno.

82 „Die vorliegende Arbeit entstand im Frühjahr 1978“. (11)

1. Methodisches
2. Skrjabins Spätstil
3. Die 9. Klaviersonate
  - 3.1. Exkurs. Der Fetischismus-Begriff in Psychoanalyse und Marxismus
4. „Fetischistisches“ bei Skrjabin. Mystik

Angerer verzichtet, wie er im Vorwort schreibt, „auf die Einarbeitung der zahlreichen seit 1977 erschienenen Skrjabin-Literatur“. Darüber hinaus scheint er auch auf die Einarbeitung jeglichen russischsprachigen, musikbezogenen Autors<sup>83</sup> verzichtet zu haben. Es erscheint – wie bei Adorno – eine nicht zuletzt *rein* westliche, hier deutschsprachige Sicht.

Im ersten Kapitel verbirgt sich hinter dem Titel „Methodisches“ eine weit ausholende Auseinandersetzung mit der bisherigen Evolution der *deutschsprachigen* Musikwissenschaft<sup>84</sup>. Er reflektiert dabei kritisch die Frage nach einer Existenz einer „Wissenschaft der Geschichte der Musik“ in Korrelation mit der Fragestellung nach wissenschaftlichem Erkenntnisgewinn allgemein (13-14). Er vergleicht die Ansätze des Beginns musikwissenschaftlicher Forschung im 19. Jahrhundert bei Adler und Riemann, und kommt zu begrifflicher Kritik hinsichtlich Ästhetik, Stil, Allmählich, vor allem über den Begriff der „Kunstmittel“ und später des musikalischen „Materials“ nähert er sich einer materialistischen Auffassung von Kunst und Gesellschaft. Dabei „nimmt die Musik, das „*eigentümlichste künstlerische Medium*“ des Bürgertums, im 19. Jahrhundert eine Sonderstellung unter den Künsten ein (...)“ (27). Das Kapitel endet mit einem weitschweifigen Zitat von Adorno aus „Die Philosophie der neuen Musik“ von 1948 mit dem bekannten Stichwort der „Tendenz des Materials“ (28), welches die primäre Anwendung und Beobachtung des hochgeneralisierten Begriffs Material intendiert. Angerer verweist dabei auf „Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt.“ (28)

An dieser und anderen Stellen zeigt sich die selektive Argumentationsweise, die sich darin zeigt, dass im Kontext Musik und Gesellschaft von „natürlichen“ Zwängen ausgegangen wird, die von besseren Komponisten befolgt zu werden scheinen. Damit ergeben sich faktisch unendliche, mögliche Argumentationszusammenhänge, in denen das eigens präferierte in einem Kontext des „Objektiven“ als überlegen dargestellt wird<sup>85</sup>.

Im letzten Absatz schließt er:

„Muß die Lösung von Formproblemen, die sich dem Komponisten stellen, als dessen Auseinandersetzung mit Problemen verstanden werden, denen sich die Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts konfrontiert sieht, handelt es sich also um gesellschaftlich relevante Probleme, kann auch die musikwissenschaftliche Arbeit nicht bei formalen Ergebnissen ste-

83 Unter mehr als 80 Autoren stellen die Verweis auf Victor Erlich, Viktor Šklovskij, Frdor Stepun und Victor Smirnoff die einzigen Hinweise auf russischsprachige Beteiligung an der Wissensbildung dar. Sie sind keine Musikwissenschaftler, sondern Literaturwissenschaftler, Literaturkritiker, Literaten und Psychoanalytiker. Gemeinsam scheint ihnen eine dem sowjetischen Regime gegenüber oppositionelle Haltung gewesen zu sein; bis auf Šklovskij, welcher unter Schwierigkeiten remigrierte, emigrierten alle in den Jahren um 1920 herum – teilweise unter ähnlichen Bedingungen wie verschiedene Freunde Skrjabins, die im Kommunismus geschasst wurden und etwa auf dem „Philosophenschiff“ außer Landes gebracht wurden - und verstarben hochbetagt im russischen Ausland.

Durch den Verzicht auf die Darstellung jeglicher historischer Situation, der Hinzunahme sowjetisch-russischer Literatur bezüglich Skrjabin und sogar dem Verzicht auf jede Erwähnung des russischen selbst oder von Herkunft und Bezügen des Russen Skrjabin schafft Angerer eine Art „sterile“ Atmosphäre mit starken Selbstbegrenzungen, wenn auch unbegründet; dafür jedoch holt er die außermusikalische Referenz mit doppelter Wucht wieder hinein, indem er Skrjabins mythische und philosophische Bezüge in marxistisch-psychoanalytischem Bezug als „Fetisch“ - rein individuell – darstellt.

84 Skrjabin, die neunte Klaviersonate oder „östliche Musik“ finden hier noch keine Erwähnung.

85 Daher sei hier allgemein vermerkt, dass wir davon ausgehen, dass Komponieren als ein konstruierender Vorgang verstanden werden kann; den in der Kunst üblichen Umgang mit Materialien als „natürlich“ und damit im Negativfall auch als „nicht natürlich“ zu bezeichnen, erscheint hier als interessengeleitete Entscheidung.

hen bleiben, sondern hat die gesellschaftlichen Implikationen des Werkes so klar als möglich herauszuarbeiten.(...) Das Ungenügen an der Ausschließlichkeit der musikalischen Analyse und ihrer musikhistorischen Verwendung veranlaßte Musikhistoriker immer wieder zu dem Versuch, ihre musikwissenschaftlichen Erkenntnisse in einen größeren Rahmen zu stellen. In der Regel stach dabei die Fundiertheit der musikhistorischen Fakten von der Beliebtheit dieses übergeordneten Zusammenhangs peinlich ab. Der eklatante Unterschied des Theorieniveaus, dem auch die vorliegende Arbeit größtenteils verhaftet bleibt, ist dabei leicht zu erklären.(...) Um den größten Unzukömmlichkeiten zu entgehen, muß daher schon die musikalische Analyse selbst im Hinblick auf größere Zusammenhänge konzipiert werden. Das verbürgt die dieser Arbeit zugrunde gelegte Theorie insgesamt. Im Detail verbürgt dies der Begriff des „Materials“.“ (29)

Im zweiten Kapitel „Skrjabins Spätstil“, welche auf die Analyse der 9. Sonate hinauslaufen soll, untersucht Angerer fast ausschließlich die Harmonik Skrjabins, dies jedoch so gut wie gar nicht anhand der 9. Sonate<sup>86</sup>, sondern – wie Dahlhaus (1971) und Forschert (1971) - anhand des „*Feuillet d'album*“ (op.58), teilweise der 6. Sonate und anderer später Werke. Die Übertragbarkeit der dort gefundenen Ergebnisse erscheint noch ungeklärt (s.u.) in Bezug auf die 9. Sonate.

„Diese Sonate basiert wie Skrjabins gesamtes Spätwerk (seit 1909) auf einem eigentümlichen harmonischem System, das sich nur aus einem einzigen Akkord und dessen Transpositionen zusammensetzt.“ (33)

Mit diesem Beginn der Analyse erscheint vor allem der Tonfall gesetzt. Die oft offene, teilweise verdeckte *Pejoration* verweist auf das Vor-Urteil, das Resultat, welches schon feststeht, vielleicht immer schon festgestanden hat. Während die Fragestellung nach der Bedeutung des „Prometheus-Akkords“ hier nicht angerissen, sondern beendet wird, befindet der Autor zwei Sätze später, es sei „angebracht, die *Hauptprobleme* (Hervorhebung des Verf.) des Spätwerks im Überblick darzustellen.

Den „Mystischen Akkord“ deutet er wie Dahlhaus „...als ein Dominantnonenakkord mit tieferalterierter Quinte ... und einer großen Sexte über dem Grundton als „harmoniefremdem“ Zusatz (...)“<sup>87</sup>. Die weitere Diskussion in den folgenden 13 Seiten, auf die wir in „Harmonik“ eingehen Klangzentrum“ (s.u.), vollzieht die Selbstbeschränkung Skrjabins an verschiedenen Werken – ohne Begründung *nicht* an der 9. Sonate op.68 – im Unterschied zu Schönberg<sup>88</sup>.

Das zweite Kapitel wird zusammengefasst:

1. Skrjabins Spätwerk beruht auf einem einzigen Akkord. Dieser Akkord schwankt unentschieden zwischen tonaler Funktionalität und quasi atonaler Klangzentrenkomposition. Sein dissonantes Äußeres täuscht nicht über seine Herkunft aus längst trivial<sup>89</sup> gewordenen Nonenakkorden hinweg. Die Brüchigkeit des Akkords gestattet aber seine Verwendung für ein Komponieren, das auf Kontraste und deren dialektische Vermittlung abzielt, ohne die einheitliche Materialbasis verlassen zu wollen.
2. Die Form steht der Harmonik und der aus ihr gewonnenen Motivik fremd gegenüber; sie wird nicht durch den Verlauf der Komposition erzeugt, sondern ist diesem als traditionelle Schablone vorgegeben.
3. Das real Erklingende ist nicht die einzige Ausdrucksebene der Komposition. Daneben existiert in

---

86 Die 9. Sonate wird sehr kurz gestreift: „Gleichwohl finden sich tonale Relikte allenthalben, etwa im „Seitentema“ der Neunten Sonate (T.35ff.) mit seinen Septakkordfolgen (besonders T.51 ff.) (...)“(41/42).

Es erscheint interessant, dass er die fünf zweifelsfrei tonalen Takte T.87-91 zu übersehen scheint.

87 Dahlhaus (1971:199), zit. in Angerer (1984:35)

88 „Im Gegensatz zu Schönberg, der sich gerade in seinen frühen atonalen Werken von allen traditionellen formalen Gestaltungsweisen abwandte, hat Skrjabin offensichtlich bis in seine letzte Zeit hinein seine musikalischen Gedanken nur in Viertaktgruppen darzustellen vermocht.“ (42)

„Allerdings ergibt sich schon aus dem Bisherigen, daß es Skrjabin – anders als Schönberg – gar nicht ausschließlich um das Komponieren von Musikwerken zu tun war (...)“ (48)

Der Tonfall und die Ausrichtung erinnert an Adorno, gleichwohl nicht in dessen Intensität (s.o.)

89 Die Fußnote hierzu lautet: „Trivial geworden durch die seichten Mendelssohn-Epigonon, die Leipziger Schule, die Salonmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts oder den „*Liedertafelstil*“.“

Zur „Trivialität“ des Skrjabinschen Materials siehe auch S.105ff. [Gemeint ist das 4. Kapitel „Fetischistisches bei Skrjabin. Mystik“

nicht als Anweisungen für den Vortrag übersetzbaren Bemerkungen eine weitere sinnstiftende Schicht, die weder analytisch als Verdeutlichung musikalisch-technischer Tatbestände noch hermeneutisch im Sinne eines durchgängig zugrunde liegenden Programms faßbar ist.

4. Die Autonomie des Werks wird unterbrochen von Einsprengeln „reinen“, ungestalteten Klanges, die ein anderes Verhältnis zum Material bezeichnen als die Kompositionen insgesamt.

Alle vier Punkte sind in sich äußerst widersprüchlich, und Skrjabin setzt diesen Zündstoff bewußt ein, um die traditionelle Gestalt des Kunstwerks *aufzusprengen* [ Hervorhebung des Verf. ]. Das ist besonders gut an der Neunten Sonate zu studieren, der die folgende Analyse gewidmet ist.“ (48-49)

Über verschiedene u.E. unnötige und tendenzielle Wertungen hinaus sehen wir interessante und mehrere schwierige Momente. Auf das Schwanken „zwischen tonaler Funktionalität und quasi atonalen Klangzentrenkomposition“ werden wir unten eingehen.

Die „Schablone der Form“ erscheint unsachgemäß. Nach dem Ignorieren der Formberechnungen nach Konjus verbleibt Angerer selbst bei dem Versuch, die Sonatenform direkt zu übertragen und bemerkt Veränderungen der Funktion einzelner Formteile nicht (s.u.).

Zur Schwierigkeit der Deutungen hinsichtlich einer außermusikalischen Ebene siehe oben.

Im dritten Kapitel scheint es erstmalig tatsächlich um die 9. Sonate zu gehen. Hier wird der formale Verlauf in Abhängigkeit zur Motivik beschrieben<sup>90</sup>, die 9. Sonate innerhalb der Sonatenhistorie verortet.

Angerer bezeichnet Skrjamins Interesse im Spätwerk an der Sonatensatzform: „Freilich hat Skrjabin eigenartige „Sonaten“ geschrieben, allesamt einsätzig, nur aus dem ersten Sonatensatz, eben dem in Sonatenhauptsatzform, bestehend. Dieses Schema ist aber in der Regel deutlich ausgeprägt. Auch in der neunten Sonate macht die Bestimmung der Formteile keine Schwierigkeiten (...)“ (53)

Ähnlich kritisch wie die problemlose Einschätzung der Sonatenhauptsatzform (s.u.) sehen wir die vergleichende Problematik mit Bergs op.1, der Klaviersonate. *Deren* Einsätzigkeit wird wenige Seiten später nicht erwähnt<sup>91</sup>, gleichwohl – von Adornos „Lobeshymnen“ umgeben<sup>92</sup> – wird sie maximal gepriesen: „Das voll entfaltete Endstadium dieser Entwicklung wird in Adornos Analyse von Alban Bergs Klaviersonate op.1 (1907/08) faßbar (...)“ (58)

Insgesamt erscheinen die Seiten 54-64 als dialektische Begründung der Sonatensatzform, welche in materialistische gesellschaftsbezogene Theorien eingebunden wird: „Anders als in der handwerklichen Fugenform wird in ihr „produziert“: Themen werden nur aufgestellt, um sich zu verwandeln, sich aneinander abzarbeiten; das Resultat ist nicht vorgegeben, sondern immer neu zu *erarbeiten* [ Hervorhebung des Verf. ].“ (59)

Die anschließende Kritik der einsätzigem Sonate wird mit der Kritik um 1900 herum entstandener einaktiger Theaterstücke verknüpft (60-61): „All das trifft auch für die einsätzigem Sonate zu. Sie versucht wie der Einakter, die leere Zeit durch Scheinaktivitäten zu überbrücken. Die thematisch-motivische Arbeit produziert hier aber – anders als in der mehrsätzigem Sonate – kein schlüssiges Resultat, denn schon mit dem ersten Takt ist der Verlauf der Komposition determiniert.“<sup>93</sup> (61)

90 Die Harmonik spielt kaum noch eine Rolle

91 Im Vergleich zu Adorno erscheint es als eine Kritik mit Weglassungen der zweiten Stufe: Während Adorno Skrjabin u.a. als Vorbilder für die Einsätzigkeit in Bergs op.1 schlicht weglässt, geht Angerer auf Berg als Vorbild ein, unterschlägt aber deren Einsätzigkeit wiederum vollends, um Skrjabin besser kritisieren zu können.

92 In dem Text geht es um ein Universum, in dem zwei Personen existieren und umeinander kreisen: Berg und Schönberg.

„So ist das Verhältnis von Meister und Schüler geblieben, als längst der Schüler selbst ein Meister war. Freilich, was er Schönberg in der Sonate schuldet, liegt unvergleichlich viel tiefer als jener auffällig gemeinsame und schon auffällig umfunktionierte Musikstoff. Es ist die Sonate selbst, ihrer ausschließende, jeden Zufall verwehrende Durchkonstruktion in motivisch-thematischer Arbeit, haushaltend mit einem Minimum von Gegebenem...“ (Adorno 1968: 51)

93 Auch dies trifft für Bergs op.1, trotz deren Einsätzigkeit, scheinbar von vorne herein und aus unerklärlichen Gründen

Hier findet als finale Begründung dann der voraussetzungslose<sup>94</sup> Übergang statt in „solipsistische“ Zitate Skrjabins.

Die formale Darstellung der 9. Sonate ab Seite 64 vermeidet nun die eigene Diskussion um den Materialbegriff, der in Kapitel 1 sehr weitläufig begründet wurde; statt dessen verwendet im Sinne der diagnostizierten Sonatensatzform für die 9. Sonate den Themenbegriff, auch etwa für das Einleitungsmotiv. Dabei gerät er in Verwunderung, dass etwas nicht stimmt: „Sonst geschieht in diesen Takten, die immerhin das Hauptthema einer Sonate exponieren, nichts.“ (65)

Das bald danach lautende Urteil lautet: „Das ist überhaupt ein Hauptcharakteristikum der Sonate: Entwicklung, der Fortgang der Komposition, wird immer von außen anbefohlen; keines der Motive wäre dazu allein imstande.“ (65)

Nun auf „Motiv“, anstatt auf „Thema“ referierend, wird ein Missverständnis lanciert, welches die grundlegende Tendenz des Vor-urteilens bestätigt. Insofern hätte man an dieser Stelle bemerken können, dass Skrjabins Kompositionstechniken mit den eigenen analytischen Möglichkeiten bis dato eher unterlaufen werden, so wie es denjenigen, welche ein „Unbehagen gegenüber tradierten Analyseformen“ (s.o.) formulierten, auch taten. Das Beharren auf den eigenen, möglicherweise „unfehlbaren“ Methoden führt dann auch zum Eindruck des Vorher-schon-gefertigten, schwieriger noch des Vorher-schon-Verstandenen.

Daher beschränken wir uns nun auf einzelne Verweise.

„Solche Praktiken werfen die Frage auf, inwieweit Skrjabin beim Aufbau seiner vier- und achttaktigen „Themen“ noch den immanenten Gesetzen der „*musikalischen Logik*“ [ nach Riemann ] absoluter Instrumentalmusik folgt.“ (66)

In diesem Sinne setzt Angerer wiederholt eine aggressive Sprache ein, z.B:

„Seine [ Skrjabins; d. Verf.] Kompositionen brauchen diffuse Materialien, um über sie umso skrupelloser verfügen zu können. Die Undifferenziertheit der Motive erlaubt ihre – äußerliche – Erfüllung mit jeglichem Inhalt. Auch hier stößt man auf die Tatsache, daß Skrjabins Kompositionen im strengen Sinne keine autonomen Kunstwerke mehr sind, und zwar gerade deshalb, weil sie so sehr auf den verfügbaren Eingriff des Komponisten angewiesen sind. Daß dessen diktatorische Subjektivität freilich nicht als solche in Erscheinung treten soll, vielmehr die Eigenständigkeit des Werks nur so weit beschränkt, daß es zur Stätte der Epiphanie des Transzendenten taugt, wird noch zu zeigen sein.“ (71)

Oder:

„Schon mit dem ersten Takt der Sonate ist ihr katastrophischer Ausgang, die offenkundig gewordene Zerstörung der autonomen Komposition nämlich, unabwendbar vorgezeichnet.“ (74)

Oder:

„Das sehnsüchtig schmachtende Seitenthema ist gar zu einem brutalen Marsch geworden.“ (76/77)

Oder:

„Es sind eben zwei Arten des äußeren Eingreifens in die Komposition zu unterscheiden: Einerseits die Aktivität des Komponisten, der die – brüchige – Aufeinanderfolge der Motive und die traditionelle Sonatensatzform, einen Repräsentanten von „Kultur“ anordnet; andererseits aber das, was in der Durchführung geschieht.“ (79)

Das dritte Kapitel endet mit einem Exkurs: „Der Fetischismus-Begriff in Psychoanalyse und Marxismus“. Der erste Satz zeigt die weitere gedankliche Richtung auf:

„Ähnlichen Problemen wie die Musikwissenschaft bei der Betrachtung von Skrjabins Spätwerk sieht sich die Psychoanalyse bei der Deutung einiger krankhafter Symptome des Seelenlebens konfrontiert.“ (87)

---

nicht zu. Der simple Rückschluss, dass Berg sich an Skrjabins Sonate Nr.5 oder an Medtner (op.11; 1904-07) orientiert haben könnte, wird unterlaufen; die „Geschichtsschreibung“ der Wiener Schule (s.u.) in ihrer selbstreferentiellen Reinheit bewahrt.

<sup>94</sup> Hier bemerkt man mit am stärksten den Mangel überhaupt einer Darstellung Russlands als einer nicht völlig identischen Kultur, geschweige denn der Nationalität Skrjabins, dessen Sozialisation, geschweige denn der Kultur Russlands um 1900 herum und dessen Umfeld. (s.o.)

Nun werden frühe, für sich außerordentlich voraussetzungsvolle psychoanalytische<sup>95</sup> Theoriebildungen verknüpft mit außerordentlich voraussetzungsvollen marxistischen Begriffen, wie es etwa auch in der kritischen Theorie gebräuchlich war. Ödipale Fragestellungen um Penisneid des Mädchens und Kastrationsangst des Jungen – sowie deren entwicklungspsychologische Konsequenzen – werden hergeleitet, um die Verbindung zwischen marxistischer Theorie und Psychoanalyse wahrscheinlicher zu gestalten. Die Verbindung zu Skrjabin wird dann hergestellt:

„Alle diese Bestimmungen sind von höchster Relevanz für die eigentümlich verquere Haltung zum eigenen Schaffen, die Skrjamins Spätwerk charakterisiert.“ (93)

Trotz einer Relativierung<sup>96</sup> wird, auch mit weiterer Hinzufügung von Autoritäten wie Marx und Sartre der Versuch unternommen, „Epoche“, „Individuum“ und „Gesellschaft“ in einen objektiven Kontext zu stellen, in dem Kunst eine verobjektivierende Rolle spielt, woran Skrjabin – im Unterschied zu Schönberg – wohl gescheitert sei. „Wenn aber spezifische Züge in Skrjamins Spätwerk als fetischistisch beschreibbar sind, muß diesem Werk als ganzem der Charakter eines fetischistischen Systems zugeschrieben werden können.“ (100)

Das vierte Kapitel „Fetischistisches bei Skrjabin. Mystik“ beschließt die Arbeit mit verschiedenen harmonischen Beispielen (außerhalb der 9. Sonate), und der deutlichen Zuschreibung der Fetischisierung<sup>97</sup> hinsichtlich Skrjamins Werk: „In den oft zitierten katastrophischen Einbrüchen gelangen die von der Analyse festgestellten Unstimmigkeiten und Absonderlichkeiten des kompositorischen Materials zu ihrer zentralen Ausprägung. Die fetischistische Struktur eben dieser Stellen – wie daran anschließend des gesamten Werkes – ist aufgezeigt worden. Fetischismus im Sinne dieser Abhandlung ist aber keine persönliche Abnormalität, sondern das Indiz einer ganzen Epoche, nämlich der spätkapitalistischen. Wenige Kompositionen enthalten fetischistische Merkmale so ausgeprägt wie die Skrjamins; und es mag zweifelhaft sein, ob sich darin ein kritisches Bewußtsein von der Situation des Künstlers in einer total ideologisierten Umwelt oder ein besonders hoher Grad von auswegloser Verfallenheit an eben diese pervertierte Umwelt ausspricht.“ (114/115)

Fazit:

Angerers Analyse erscheint mit dem zeitlichen Abstand von etwa 45 Jahren bereits schwierig zu lesen und historisierbar. Die Einseitigkeit der zugrunde liegenden Ausrichtung scheint, bei aller Eloquenz und dem Bemühen, autoritätsgeleitete wissenschaftliche Disziplinen zu Hilfe zu nehmen<sup>98</sup>, ein wesentlicher Störfaktor zu sein. Die Resultate erscheinen genauso erwartbar und festgelegt, wie unzureichend für ein besseres Verstehen des Spätwerks und der neunten Sonaten von Skrjabin. Trotz verschiedener interessanter Ansätze und Formulierungen wirkt die Analyse stark voreingenommen, der Sache gegenüber eher irreführend, daher unterkomplex. Im Hintergrund erscheint permanent das Bestreben, „das Verhältnis von Musik und Gesellschaft“<sup>99</sup> nach früheren historisierten, durchaus selektiven Maßstäben zu beschreiben, fast unabhängig vom Forschungsgegenstand. Nun ist aber „Angerer nicht Adorno“, aus verschiedenen Gründen erscheint der Versuch eines Anschließens bzw. Kopierens hier nicht mehr angebracht.

- Die historische Situation, die zur Ausrichtung des „Instituts für Sozialforschung“ mitsamt dessen eigenen historischen Implikationen geführt hatten, erscheint in der akademischen Welt in den 1970er Jahren in Österreich oder Deutschland nicht mehr gegeben. Die Einseitigkeit und Dogmatik wirkt bereits hier kaum noch zeitgemäß, aus heutiger Sicht stark

---

95 Weder wird die Einführung der Psychoanalyse in den Text diskutiert noch deren historische Situation zur Zeit der Publikation in Frage gestellt.

96 „Es handelt sich hier aber keineswegs darum, Skrjabin als einen Fetischisten darzustellen, der er vielleicht gewesen ist – genausogut wie das Gegenteil der Fall sein könnte.“ (94)

97 „...der Fetisch ist ein kulturelles Abfallprodukt...“ (106)

98 So erscheint die Verbindung von kritischer Theorie und Psychoanalyse ursprünglich durchaus als ein historischer Zufall

99 „Im Verhältnis von Musik und Gesellschaft sah Adorno einen Schlüssel zum Verständnis der gegenwärtigen historischen Situation.“ (Wiggershaus 2010: 34)

überzogen und unverständlich.

- Die offenkundige Nachahmung des Adornoschen Gestus erscheint, bei allem semantischen Bemühen, stilisiert und schwächer als das Original. Die geringe Anbindung des ersten an die weiteren Kapitel, sowie deren Gestus einer Aufzählung all dessen, was an Skrjabinischer Musik schlechter und in diesem Sinne historisch falsch im Unterschied zur Wiener Schule nach Schönberg erscheint (nämlich scheinbar „alles“<sup>100</sup>) führt zu einem vielleicht unbeabsichtigtem Gesamteindruck der radikalen Ablehnung der Musik Skrjamins wie alles weiteren russischen. Die plötzliche, völlig kontextlose Einbindung außermusikalischer Äußerungen Skrjamins in willkürlicher Theorieanbindung wirkt nur noch als Mittel zum Zweck.
- Das hinter der Themensetzung und im gesamten Werk eigentlich durchschimmernde und immer wieder variierte Thema – das Verhältnis von Musik und Gesellschaft – führt zur Instrumentalisierung des Spätwerks und hier der 9. Sonate von Skrjabin. Deuten wir verschiedene Anmerkungen Adornos und auch Angerers richtig, so mag deren Verhältnis zum Spätwerk Skrjabin nicht gemäß der eigens konstruierten Außenschau so schlecht gewesen sein. Aber dies bleibt Spekulation.

Bezüglich der drei untersuchten Texte können wir folgern, dass sie dem Verstehen der 9. Sonate nur partiell, und an ausgesuchten Positionen geholfen haben. Die Radikalität unserer eigenen „Kritik“ mag aber auch beflügelnd wirken dahin gehend, dass wir uns nun klarer und vor allem unvoreingenommener einem bisher *kaum* analysierten Werk zuwenden können:

Der 9. Sonate von Alexander Skrjabin.

## II.I. Analyse

### Grundlagen der Analyse

Aus den bisherigen Beobachtungen und Folgerungen ziehen wir Schlüsse für die folgende Analyse:

- Wir meiden außermusikalische Inhalte am Werk und im Umfeld, da etwa im Falle der Einbindung der um 1910 bestehenden Verhältnisse musikhistorisch vor dem Bruch der Tonalität, politisch inmitten starker Krisen und vor revolutionären Veränderungen in Russland, globalhistorisch vor zwei Weltkriegen, individuell in der Analytik und „Bewertung“ von Skrjamins philosophisch-mystischen Entwicklungen unfassbare Komplexität auf uns einströmen würde, welche wir kaum noch durch Unterscheidungstechniken, vielleicht nur noch mit *Entscheidungen* bewältigen könnten. Wir haben verschiedene Beispiele gesehen, deren Analyse unnötig ins scheinbar Beliebige getrieben wurden.  
*„Denn schon die New Musicology der Jahre nach 1980 forderte, außermusikalische Kontexte differenziert zu betrachten und als unmittelbar prägend, nicht aber als ins Werk gleichsam eingegangene Identitäten zu begreifen. Über das einzelne wissenschaftliche oder kompositorische Werk sagen die Kontexte stets nur begrenzt etwas aus, und sofern es sich nicht um eindeutige programmatische Evidenz auf ego-dokumentarischer Faktenbasis handelt, ist Sensibilität geboten, sind den biographischen Fakten zahlreiche weitere zur Seite zu stellen.“* (Wiesenfeldt: 2018)
- Gleichermäßen vermeiden wir die Anknüpfung an weitläufige Gesellschaftstheorien, welche davon ausgehen, unmittelbaren Einfluss auf die Gesellschaft erreichen zu können, bzw. ei-

---

<sup>100</sup>Tatsächlich - im allerletzten Satz der Arbeit - beendet Angerer diese Haltung partiell und verwendet eine positiv konnotierte Vokabel: „Das Faszinierende [ Hervorhebung des Verf. ] an seinem Werk bleibt gerade dessen Ambiguität zwischen einem extrem übersteigerten Ästhetizismus und dem leidenschaftlichen Bemühen, dem Teufelskreis der „reinen Kunst“ zu sprengen. Sein Spätwerk ist das Dokument der flüchtigen Balance beider Momente, die er selbst benannte: DAS MYSTERIUM UND DER TOD.“ (115)



nen überlagerten gesellschaftlichen Standpunkt selbst einnehmen zu können, um vor allem wertend aufzutreten. Wir reagieren damit auch auf die oben beschriebene schwierigen historischen rezeptiven Konstellationen im Falle Skrjabins.

- Bezüglich des „Unbehagens an tradierten Analyseformen“ suchen wir eine gut begründete Wahl der Semantik einerseits, bleiben vorsichtig im Hinblick auf den Anschluss an bereitstehende Theoriemodelle.
- In der Darstellung der „Ausweitung der Parameter“ als wesentlicher strategischer Ausrichtung suchen wir nach einer weit reichenden, praktikablen Differenzierung. Diese muss harmonische Zusammenhänge beinhalten, jedoch im Rahmen der „Heterarchie“ der Parameter suchen wir nach der Darstellung einer Form der Gleichberechtigung.

## Zur Form

Die mit der fünften Sonate beginnende Einsätzigkeit wird zu einem Prinzip<sup>101</sup> in Skrjabins Werk. Begründet wird es mit zunehmender Verdichtung<sup>102</sup>, wir interpretieren es in einem ähnlichen Sinne als gesteigerte Komplexität (s.u.).

Bezüglich der Interpretation der klassischen Form „Sonate“ geraten wir dadurch in einen eigenartigen Widerspruch. Orientieren wir uns an Adornos hymnischer Rezeption von Bergs Klaviersonate (op.1) von 1908, erscheint der Schritt zur Einsätzigkeit – trotz der Nichterwähnung Skrjabins seitens Adorno – als ein nachvollziehbarer Schritt, solange das *wesentliche*, das *dem Wesen entsprechende* erhalten bleibt:

„Die Idee der Sonate ist ihre ausschliessende, jeden Zufall verwehrende Durchkonstruktion in motivisch-thematischer Arbeit, haushaltend mit einem Minimum von Gegebenem...Auf engstem Raum soll eine Fülle thematischer Charaktere aus minimalem Motivmaterial gewonnen, zugleich aber in strenge Einheit gebracht werden derart, daß der Gestaltenreichtum in der Kürze nicht verwirrend gerät.“ (Adorno 1968: 51.f.)

Bei dieser weithin generalisierenden Definition entfällt der unmittelbare Bezug zur Sonatenhauptsatzform zwar<sup>103</sup> – auch die Anzahl der Sätze wird nicht angesprochen -, der Terminus „Sonate“ wird *im nachhinein* mittels weiter gehender Abstraktion passgenau gemacht.

So muss die Frage nach der Sonatenhauptsatzform zuerst beantwortet werden.

Während Dahlhaus und Angerer (u.a.) simpel die Form feststellen, ohne dies zu hinterfragen, beobachtet Steger dies zunächst von einer anderen Seite her:

„Eine relativ große Anzahl von Themen und die Einsätzigkeit verdecken Zusammenhänge mit der alten Sonatenform, so daß sich erst bei eingehenderem Stadium des Werkes die formale Konstruktion zu erkennen gibt.“ (Steger (1979:45) hier über die fünfte Sonate)

Der eigentliche Schritt zur Einsätzigkeit – immerhin gibt es jahrhundertelange Traditionen der Mehrsätzigkeit – muss als Schritt bemerkt und hinterfragt werden, auch wenn unmittelbare Vorbilder wie Liszt oder Chopin<sup>104</sup> dies nahegelegt haben mögen, auch wenn das Übervorbild Beethoven häufig sichtbare Ausnahmen von gefühlten Regelungen produzierte.

Wir gehen mindestens zweigleisig vor, indem wir den formbildenden Charakter der in der Sonate dominierenden vielen kurzen Motive unterstreichen (s. Motive), gleichsam versuchen, durch Ansammlung bestimmter Daten ein Gespür für die Makroform zu entwickeln.

### T. 1 – 34 Teil I

T. 1 – 23 Introdution: Mehrere aufeinander bezogene Motive (I, II, III und IV) werden in schneller

101 Auch etwa in den Orchesterwerken *Le Poème de l'Éxtase* (op. 54) und *Prométhée* (op.58). *Le Poème du feu* (op. 60)

102 „Durch ständige Verdichtung und Konzentration ist Skrjabin auf dem Gebiet der Klaviersonate wie der Symphonie zum einsätzigem Komplex gelangt...“ (Eberle 1983:62)

Mast (1981: 121ff.) beschreibt die „Weiterentwicklung des Prototyps der Einsätzigkeit von Op.23 bis Op.62“ detail liert als eine stringente Entwicklung: „Der auf der Verbindung kurzer langsamer, langer schneller Satz beruhende Prototyp der Einsätzigkeit wird schrittweise weiterentwickelt.“ (121)

103 Nicht bei Dahlhaus und Angerer in Bezug zur 9. Sonate

104 Angerer (1984 63/64) erwähnt im Vergleich Chopins f-moll-Phantasie op. 49 und Liszts Dante-Sonate

Folge verknüpft: Motiv I und II erscheinen in auffallend „geometrischer“ Form, Motiv III und IV jeweils aufeinander bezogen.

T.23 – 34 Überleitung A, bestehend aus zwei Stimmen, welche im Dezimenabstand in Tritonus-schritten aufwärts dringen (Motiv V); ergänzt werden sie durch repetitive Trillerphasen in der oberen Stimme sowie Motiv IV als verankertem Tritonus im Bass.

### **T. 34 – 68 Teil II**

T.34 – 59 „Thema und Variationen“: Motiv VI, welches sehr unterschiedliche Ausprägungen erfahren wird – unter anderem als „romantisches Seitenthema“ (T.87-91), jedoch auch in einer Reihe minimalisierter Fassungen, erscheint mit fünfmaliger Wiederholung des ersten Taktes. Nach einer „ungestörten“ Abfolge (T. 43-46 im ppp) wird es unmittelbar dreimal variiert (T.47-50; T.51-54; T.55-58). Eine vierte, sich andeutende Variation wird unmittelbar durch die Umkehrung der Überleitung A in T.59 – 68 unterbunden. Diese vollzieht sich wiederum zweistimmig, wiederum im Abstand einer Dezime, wiederum verankert durch den Tritonus im Bass, in umgekehrter Bewegungsrichtung, abwärts.

### **T.69 – 112 Teil III**

T.69 – 86 Reprise der Introduction, eine große Sexte, später (T.77) eine große Septe tiefer, mit leichten Erweiterungen des ersten Motivs. Nach leichter Entwicklung der Motive III und IV in tiefer, dunkler Tongebung stoppen diese auf einem als cis-moll deutbaren Klang, der Moll-Dominante zu Dis-Dur.

T.87 – 91: Motiv VI erscheint in hochromantischer, tonaler Fassung. Es wird nach einer Fermate eingeführt und geht bruchlos im T.92 in die Harmonik der Sonate über.

T.92-112: Verknüpfung der Motive I, II, III, IV und VI; Kulmination nach mehreren gesteigerten Sequenzierungen in T.109.

### **T.113 – 154 Teil IV**

Mit dem Erscheinen und dauerhaftem Reproduzieren von Motiv VIII wird das rhythmische Niveau auf eine neue Ebene gehoben, es entsteht ein polyrhythmischer, polyphoner Eindruck; in mehreren Abschnitten (T.113-118; T.119 – 136 (Allegro); 137- 140 (Beginn von Più vivo)) wird scheinbar wiederholt versucht, das Motiv VI „vollständig auszuführen“, es erklingen jedoch lediglich immer wieder andere „Bruchstücke“; hierzu dient das scheinbar allgegenwärtige Motiv VIII als ein Kontrapunkt, der Akkord zu Motiv IV wird wiederholt in kleinen Terzen „hochgezogen“; von T. 141 – 154 wird auf andere Motive zurückgegriffen, vor allem auf die Erweiterung von Motiv III (T. 143-145; 147-149), Motiv I in sequenzierter, erweiterter Form (T.142-143 in eigenartiger Spiegelung, T.143-145 erweitert, ebenso T.147-149); die Takte 146 und 150 (genaue Darstellung in „Polyrhythmik“) und in der Schlusssteigerung die Takte 152-154 beinhalten die drei Motive III, VII und VIII; zur ungewöhnlichen Dichte und Komplexität des Abschnittes siehe „Komplexität“.

Insgesamt enthält der 4. Teil verschiedene Schübe hinsichtlich Tempo, Verdichtung, Erhöhung des Tonraums.

### **T.155 – 200: Teil V<sup>105</sup>**

T. 155 – 178: Allegro molto

Die starken aufsteigenden Steigerungen und Verdichtungen des Teils IV münden in absteigenden Sequenzen des erweiterten Motivs I, ergänzt durch Motiv VII im Bass; das anfängliche Forte diminiert schnell bis zum pianissimo; im ersten Teil des Allegro molto (T.155-158) wird auffallend leer das Motiv I sequenziert, so dass es zwei Oktaven nach unten überbrückt, hierzu das Schwerpunkte setzende Motiv VII sowie die Variation des figurierten Motiv IV (hier als Tritonus und kleine Sexte) als auf- und absteigende Quinte. Hier beginnt bis zum Ende ein Orgelpunkt im Bass mit dem Kontra-F. T.159 – 162 wird die schon zuvor variierte Form des Motiv III dem Motiv I entgegengestellt, welches nun in tiefer Lage angekommen in der anfänglichen Tonalität (mit h beginnend) wiederholt wird und weiterläuft.

T.163-166, T.167-170, T.171-174 stellen deutliche viertaktige Sequenzierungen dar, die zweiten vier Takte sind eine exakte Kopie der ersten vier Takte um einen Ganzton vertieft weiterhin über dem

---

<sup>105</sup>An dieser Stelle sind sicherlich auch andere Entscheidungen anderer Beobachter zur Einteilung der Makroform denk- und begründbar

Orgelpunkt F-Kontra-F; T.171-172 (= T. 173-174) variiert das soeben gezeigte Muster, der erste Takt erklingt nur einmal, der dritte Takt wird zum zweiten vorgezogen, allerdings erscheinen die beiden Motive VIII nacheinander nicht mehr im Ganztonabstand, sondern im Abstand der Leitharmonie, des Tritonus f`-h.

Die Takte 175-178 greifen das Ostinato von T.159-162 wieder auf, im *accelerando* (seit T. 168) und *crescendo* geht es in den „*Alla marcia*“.

Im 4/4-Takt mit starken Schwerpunkten auf den Zählzeiten 1 und 3 (*pesante*;f) bauen sich die ersten zwei Takte des Motiv VIII auf, T.3 und 4 pendeln zwischen e`` und h`hin und her.

*Più vivo* (T.183-186) zeigt eine erstaunliche Variation: Im *pp subito* erklingt Motiv VIII eine kleine Terz höher, der Bassakkord, jeweils auf eins, von Motiv IV abgeleitet (hier eine Quarte und eine große Septe) steigt insgesamt in kleinen Terzen auf, verlässt dadurch dass nachfolgende wieder der Orgelpunkt f im Bass nahegelegt wird seine Stimmung nicht; hierzu in der Mittelstimme das Trillermotiv V. Durch das *pp* ergibt sich ein Echoeffekt zum Beginn des Marsches.

T. 187 - 192 erscheint wie eine um zwei Takte gestreckte Variation des *Alla marcia*, ergänzt um die Kopplung von Motiv I und dem figurierten Motiv IV, vergleichbar T. 155-158. Diese spezifische Form – 4 Achtelnoten gegen 5 Achtelquintolennoten, eine 4-5-Relation – wird als eine schon vorgestellte Kombination ergänzt um Motiv VII und Motiv VI in der *Alla marcia*-Form.

T.193-200 stellt eine weitere Umstellung dar: Motiv IV als Akkord ges – d` - es``, ergänzt um h`, 195 um eine kleine Terz erhöht; im zweiten Umgang in Takt 200 noch zweimalig um je ein kleine Terz erhöht; die im Bass laufenden Figurationen entstammen offenbar auch Motiv IV, eine potentielle H-Dur-Assoziation wird durch das d` in der Oberstimme und F und Kontra-F im Bass unterlaufen.

#### **Teil VI: T.201-216 Kulminationspunkt und Schluss**

Das *Più vivo* (T.201-204) enthält eine große Figurationsfigur mit Auf-, Abstieg und Scheitelpunkt in der zeitlichen Mitte. Der Aufstieg – ausgelöst durch starken Schwerpunkt auf Zählzeit 1 (Motiv IV als Akkord) – beschleunigt von 16eln zu einer 16el-Quintole, der Abstieg verlangsamt etwas in Achteltriolen. Hierzu erfolgt Motiv VIII, „begrädigt“ zu einer Figur mit zwei Viertelnoten.

Im Abstieg des *Presto* klingt die Figur wieder in beschleunigter Form zweimal pro Takt triolisch zur neuen Figuration von Motiv IV im Bass. Neu<sup>106</sup> erscheint das chromatische Motiv ges` - f`, von oben zum f` hinleitend, viermal nach unten oktavierend. In den vier Takten *Presto* verflüchtigt sich in Windeseile durch ein starkes kontinuierliches *diminuendo* zum *pp* hin, auch die hektische Bewegung der Bassfigur kommt zum Erliegen.

Das Stück endet mit der Anfangsfigur, es unterscheidet sich lediglich durch die Schlusstöne im Bass, im vorletzten Takt cis` - f`, was die oben liegende Terz g` - h` zu einem doppelten Tritonus ergänzt, sowie dem Schlusston, dem Kontra-F.

Zusammengefasst beobachten wir die Form der 9. Sonate nur in zweiter Perspektive als vergleichbar mit der Sonatenhauptsatzform. Wir gehen von einer Entwicklung bei Skrjabin aus, welche sich als Einheit im Sinne einer grundlegenden Verdichtung, einer Zusammenfassung und Komprimierung einer Reihe verschiedener – bis dahin in *mehreren* Sätzen einer Sonate befindlichen - Funktionen und damit deren Transformation beschreiben lässt. In einer anderen Perspektive lässt sich dies als Form beschreiben, in der tief sozialisierte Traditionen bezüglich Tonalität und Makroform aufgerufen, nicht jedoch unbedingt bestätigt werden. Dies würde bestätigen, dass Skrjabin – vollständig in tonaler Tradition sozialisiert - in einen Bereich vorgezogen war, der auf Tonalität basiert, aber als solche nicht mehr beschreibbar erscheint. Daher starten wir vorsichtig mit der erfolgten Darstellung der Aneinanderreihung verschiedener Teile.

#### **Ausweitung der Parameter**

---

<sup>106</sup> Natürlich ist ein aus zwei Tönen bestehendes chromatisches Motiv aus unterschiedlichen Motiven herleitbar (etwa Motiv I, oder Motiv VI).

Was ist damit gemeint? Gehen wir zunächst von der klassischen Einteilungsform der Musik in drei Parametern aus – Melodik, Harmonik, Rhythmik -, die von Jean-Jacques Rousseau stammen soll<sup>107</sup>, sehen wir sofort, dass es sich um Beobachtungsbegriffe handelt, welche pragmatisch orientiert sein sollen, aber eben nur eine mögliche Sichtweise darstellen, eine mögliche Differenzierungsform unter (unendlich) vielen möglichen. Mit dieser Beobachterperspektive wird es rechnerisch einfach und wie erwähnt auf pragmatische Art möglich, Musik mit dem Gefühl und Eindruck der *Vollständigkeit* zu beobachten und darzustellen, im Wechselspiel werden musikalische Formen als Einheit und als Vielheit beobachtbar, das eine bedingt das andere.

Nun entdecken wir schnell verschiedene weitere Differenzierungs- und Verknüpfungsmöglichkeiten. Rhythmus und Metrum bedingen einander, sind aber nicht dasselbe; die Harmonik erscheint als Bestandteil der Melodik, Melodietöne sind entweder leitereigen oder leiterfremd, sie „passen“ *konsonant* zur Harmonie, wenn sie ihr entstammen, oder sie „passen“ nicht, erscheinen *dissonant*, und dies in unterschiedlichen Graden; die Harmonik bewegt sich in bestimmten zeitlichen Intervallen u.v.a. Dieses Spiel wechselseitiger Differenzierung erlaubt es, immer kleinere Einheiten zu bilden – eben nicht mehr das gesamte Werk, sondern kleine Abschnitte bis hin zum musikalischen Element, dem einzelnen Ton. Es erscheint auch hier plausibel, dass die Möglichkeiten für derartige wechselseitige Differenzierungsmöglichkeiten unbegrenzt sind.<sup>108</sup>

Skrjabin Weg, nicht „nur“ in musikalischen Bahnen zu denken, sondern die gesamten Kunstformen einzubeziehen<sup>109</sup>, ermöglicht eine völlig unbestimmbare Menge weiterer Differenzierungen. Somit erscheint hier unter dem Stichwort „Ausweitung der Parameter“ einerseits die *Erhöhung* der Zahl der Parameter gegenüber dem klassischen Modell – wir sehen unten, dass etwa auch Dynamik und Tonraum ohne weiteres hierzu gezählt werden können -, wie auch die immanente *Differenzierung* innerhalb der klassischen Parameter und deren wechselseitige Relationierungen deutlich zugenommen hat. Diese Tendenz, die mit dem Hinzuziehen weiterer Kunstformen und Gebieten wie der „Synästhesie“<sup>110</sup> oder den Planungen für die „vorbereitende Handlung“ ins scheinbar Grenzenlose getrieben wird, wird von Skrjabin offenbar auch permanent vorangetrieben. Es erscheint nicht als Zufall, dass – nachdem auch der Komponist über das Komponieren in Vierteltönen als eine Notwendigkeit für sich laut nachgedacht hatte – große Teile der musikalischen Avantgarde in der frühen Sowjetunion, ausgegrenzt und teilweise verfolgt, sich auf Skrjabin beriefen, gerade hier wurden mikrotonale Werke realisiert<sup>111</sup>.

Wir beobachten die Parameter und deren Ausweitung bei Skrjabin unter Melodik (Motive), Harmonik, Rhythmik (hier Polyrythmik) und eben auch Dynamik und Tonraum. Andere Einteilungen wären denkbar.

## Motive

---

107,„Jegliche Musik setzt sich aus drei Bestandteilen zusammen: Melodie bzw. Gesang, Harmonie bzw. Begleitung, Bewegung bzw. Taktmaß.“ (Rousseau 1984:51)

108 Wir streifen hier zum wiederholten Male – hier auf einer analytischen Ebene – die Unterscheidung zwischen Einheit und Differenzierung, zwischen Σύμβολος und Διάβολος.  
„Die Geschichte des Weltalls ist, ..., eine „gleichzeitige Evolution“ aller Zeitmomente, aller Systeme von wechselseitigen Beziehungen. Sie ist Bewegung in der Richtung des Fokus des sie beleuchtenden und allesumfassenden Bewußtseins, sie ist beständige Differenzierung, in absoluter Tätigkeit. Sie ist allmähliches Erwachen bis zu dem absoluten Wachsein, oder – was dasselbe ist – bis zum absoluten Schlaf. Die absolute Differenzierung ist Vermengung, ist Rückkehr zum Chaos (...).“ (Skrjabin, in „Prometheische Phantasien“, zit. in Mast 1981: 16)

109,„Es ist schwer, bei der Analyse des Skrjabinschen Schaffens die einzelnen Gestaltungen desselben von der allgemeinen Idee, der endgültigen „Kunstidee“, die jetzt dem Bewußtsein des Komponisten vollkommen klar geworden ist, zu trennen.“ (Sabanejew 1912: 374)

110 Wie in „Prometheus“ (op. 60)

111 Vgl.: Allende-Blin (1983b)

Die Darstellung der verwendeten Motive birgt eine Reihe überraschender Momente. In Bezug auf eine umstrittene Verwendung fachlicher Termini entscheiden wir uns für den traditionellen Begriff des Motivs.

Konkret vermeiden wir den sehr allgemeinen Begriff des Materials aufgrund historischer Implikationen<sup>112</sup> und wegen fehlender Betonung der intentionalen Ausrichtung der folgenden musikalischen Gebilde, was mit dem Ausdruck Motiv u.E. einen genaueren Ausdruck erhält.

Genauso sind wir angehalten, den Ausdruck „Thema“ zu vermeiden, da die außergewöhnliche Kürze der Motive, ihre Zahl und deren Bearbeitung den Eindruck der Festigkeit einer thematischen Substanz bewusst zu verhindern scheinen.

Wie angedeutet erscheinen alle Motive von geringer Länge, alle Motive werden zahlreiche Male im gesamten Satz verwendet - außer den besonders kurzen (Motive VII und VIII) -, dabei variiert, sequenziert, in immer neue Konstellationen gebracht. Weitere Eigenschaften der Motive - tonale Neutralität, Anbindung an die Ausweitung der Parameter in jeglicher Hinsicht - werden im folgenden direkt dargelegt.

Im Vergleich mit Stegers Analyse<sup>113</sup> nehmen wir ein paar Änderungen vor. Dies liegt zum einen daran, dass Begrenzungen bestimmter Motive – vor allem Motiv VI – der Interpretation unterliegen, insofern gerade dieses Motiv deutlich heterarchische Tendenzen zeigt. Das bei Steger erwähnte Motiv erwähnte „Material c“ (S.64) verstehen wir eher als eine Form von Figuration, obwohl es tatsächlich mehrfach vorkommt. Dagegen halten wir es für essentiell und für das Verständnis der gesamten Sonate unabdingbar, die Motive VII und VIII trotz ihres späten Erscheinens im Satzverlauf zu den Hauptmotiven hinzuzurechnen.

#### Motiv I; T. 1-2



Das am Anfang und Ende im Zentrum stehende Motiv wirkt in sich vollkommen geschlossen. Paradoxerweise wird es von allen zitierten Autoren als eine Einheit wahrgenommen, wie immer sie diese bezeichnen oder umgrenzen. Es erscheint als sofortige *Zweistimmigkeit*, welche im zweiten Takt imitiert wird, „in sich selbst hineingreift“. „Die Takte 1-4 stellen bereits eine Verbindung von unverändertem mit verändertem Material dar.“ (Steger 1977:44)

112 „Adornos Theorem von dem Fortschritt des musikalischen Materials gehört zu den einflussreichsten und zugleich zu den umstrittensten Theoremen der Musikphilosophie im zwanzigsten Jahrhundert. Es brachte eine Grundannahme der musikalischen Avantgarde auf den Begriff und konnte dadurch zu deren Erkennungszeichen werden wie zu dem Hauptangriffspunkt ihrer Gegner. Mit der verkündeten Überwindung der Avantgarde jedoch verlor es seine Attraktivität, und die Postmoderne goss ihren Spott über es aus. Inzwischen gilt es vielen als Beleg für den einseitigen Blick, den Adorno gehabt habe. An die Stelle der Konzeption eines eingleisigen Fortschrittes, so sagt man, müsse der Pluralismus verschiedener, gleichberechtigter Strömungen treten. Im Musikdenken der Gegenwart besitzt das Theorem vom Fortschritt des Materials kaum mehr Bedeutung. Die MGG kennt kein Stichwort dieses Namens, ebenso wenig wie ein Stichwort „Material“ oder ein Stichwort „Fortschritt“; der New Grove kennt es ohnehin nicht.“ (Hindrichs: 2011: 47)

113 Vor allem Steger (1977: 63-70). Die Graphik findet sich unter „Materialverbindung“ (S.127 ff.)



#### T.1-4

Es erscheint in sich perfekt und völlig zeitlos<sup>114</sup>.

Die melodische Fortschreitung geschieht in der Oberstimme chromatisch, in der Unterstimme in pendelnden Tritonusabständen; auch die Einsätze der linken und rechten Hand (T.1 zu T.3) stehen im zentralen Tritonus h-f zueinander (s. „Harmonik“). Die ihm unterstellte

„Nichtentwickelbarkeit“<sup>115</sup> scheint – trotzdem man im ersten Moment dazu geneigt sein mag – auf einer Täuschung zu beruhen. Das Motiv I wird zunächst vergrößert (T. 72/73; T.80/81) und sequenziert (im gesamten Teil T.155 – 178; ferner erscheint die Motivbehandlung Skrjabins situationsbedingt dem Komplexitätsgrad (s.u.) unterworfen zu sein.

Der Vorwurf scheint vor allem den Charakter des Motivs misszuverstehen. Der Grad der Komplexität wird sofort gesetzt, eine imaginierbare Vierstimmigkeit in Gang gesetzt, sein Gestus erscheint völlig leer (also auch nicht mit „Geistern“ besetzt).

Die Motive VII und VIII (s.u.) scheinen unmittelbar aus dem Motiv I hervorgegangen zu sein, was Fragestellungen hinsichtlich deren Eigenständigkeit und der Interpretation dieses Vorgangs hinterlässt.

#### Motiv II; T. 5-7



Das zweite Motiv erscheint – stark rhythmisiert – nun in Aufwärtsbewegung im Unterschied zum ersten; die chromatisch-melodische Linie ist gekoppelt an im Abstand einer kleinen Terz hoch steigende Sequenzierungen in den Oberstimmen, sowie an Figurationen im Bass in rhythmischer Steigerung.

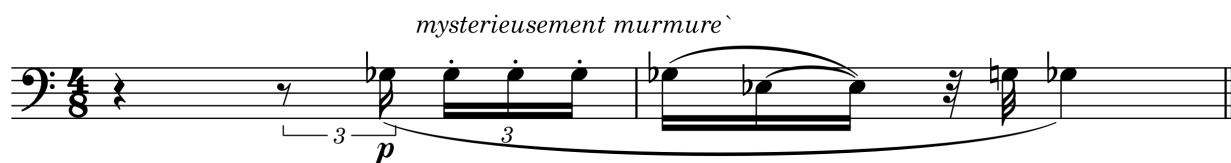
Die Basssequenzen sind ebenso stark tritonusbesezt wie das zweite Motiv selbst (s. Harmonik – kleine Terz): trennt man es in zwei gleiche Teile, so setzt der zweite Teil (ab b') gegenüber dem ersten exakt im Abstand des Tritonus fort.

Die auffälligsten Sequenzierungen erscheinen in Takt 105-107 und in Takt 107-109 ohne Auftakt-Volltakt-Rhythmisierung.

<sup>114</sup> Es hat eine Ähnlichkeit mit dem „Ouroboros“, dem „Wappentier“ der Kybernetik: „Die Struktur der Theorie, die ich meine, muß den Anspruch erfüllen, sich selbst zu beschreiben: Das ist, symbolisch gesprochen, der Ouroboros, die Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Auch hier kommt wieder das Phänomen der Zirkularität ins Spiel.“  
Heinz von Foerster (1998)

<sup>115</sup> Vgl.: Dahlhaus, Angerer; Schibli passt sich hierin an

### Motiv III: T.7-8

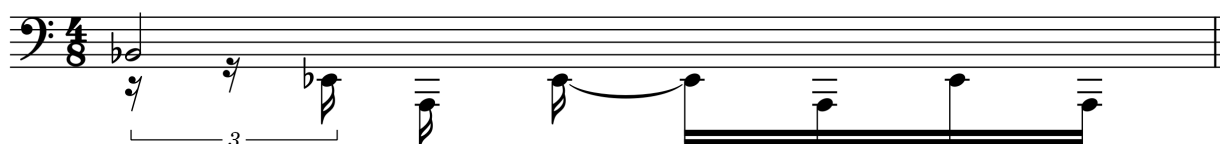


Das dritte Motiv erscheint meist minimal zeitlich versetzt zum vierten, welches auf Zählzeit 1 im zweiten (hier achten) Takt startet. Es wird direkt im zweiten Takt imitiert, eine große Terz höher, in einer weiteren Stimme.

Die auffallendste individuelle Form des Motivs III findet sich im stark rhythmisierten ersten *Piu Vivo*. In den Takten 143 – 145 und 147 – 149 wird es zweistimmig kanonisch durchgeführt; aus der anfänglichen Repetition mit 4 repetitiven Sechzehnteltriole werden in T. 143-145 6 bzw. 8, in T.147 – 149 10 bzw. 8 Repetitionsnoten.

Die harmonische Ausstrahlung des melodischen Motivs erscheint sofort vieldeutig. Im tonalen Sinne erscheinen zeitweilig bestimmte Assoziationen, so etwas wie Schattenbilder, unvermeidbar. Die denkbare Assoziation zu es-moll, verstärkt noch durch das B (Motiv IV) im Bass, wird durch das g in Takt 2 zumindest irreführt, wenn nicht beseitigt.

### Motiv IV: T.8



Das Motiv IV, zunächst scheinbarer Appendix an Motiv III, findet sowohl figurativ als auch als Akkord im weiteren Verlauf reiche Verwendung. Der Dreiklang, bestehend aus einem Tritonus (Kontra-A Es) und der Quinte (Es – B)<sup>116</sup> vermeidet tonale Assoziationen weitgehend.

Figurationen an auffälliger Position finden sich etwa im *Allegro molto* (Z.B: Takt 155 ff.; hier in der Bassquintole leicht modifiziert F – H – g, also Tritonus und kleine Sexte) und danach auch im *Allegro* zahlreich, sowie vor allem am klanglichen Höhepunkt *Piu vivo* T.201-204: Die Grundakkorde jeweils auf Zählzeit entsprechen dem Dreiklang präzise, die auf- und absteigenden Linien erscheinen ihnen – trotz hier fehlenden Tritonus – entnommen.

Die ersten 4 Motive erscheinen zu Beginn in ihrer jeweiligen Kürze und zumal auch in schneller Abfolge, die Komplexität wirkt bei erstmaligem Hören entsprechend hoch.

### Motiv V: T.24-25

116 Mit diesem Klang startet unter anderem auch die V. Sonate

Das Motiv V erscheint in seinem ersten Erscheinen von vorne herein mehrstimmig konzipiert. Die rapide aufsteigenden 64el leiten wie Vorschläge den Triller im zweiten Takt ein. Das damit verbundene Intermezzo (T.24 – 23; s. Form), in dem sich im Dezimenabstand eine Unterstimme mit einer Modifikation von Motiv II bewegt, steigt – trotz Hin- und Herschaukelns - immer weiter nach oben mit dem Tritonus h-f als Stufenfolge. Im traditionellen Sinne erscheint es als das Zwischenspiel, welches den Boden für das „zweite Thema“ bereitet.

Das zweite Mal (T.59-68) beendet das Motiv in ähnlicher Fassung (in der Bassstimme erscheinen noch deutlicher Motiv IV) den Variationsteil, relativ abrupt, dieses Mal erneut über die Stufenfolge h-f in umgekehrter Bewegungsrichtung abwärts.

Eine überraschende Variation erscheint an prominenter Stelle im Più vivo T.183-186, nach den dominanten vier Takten des Alla marcia eine Art Gegenentwurf, im pp mit weichen Trillern, verknüpft nun mit Motiv VI und IV.

### Motiv VI: T.43 – 46 (hier dessen zweites Erscheinen)



Es erscheint nach der Einleitung und der Trillersequenz an einer Stelle, in der man „gefühl“ möglicherweise „das zweite Thema“ erwarten würde. Jedoch erscheint es – dies ist der erste irritierende Moment – keineswegs in einer zu erwartenden „Originalgestalt“. Versuchen wir zunächst diese zu erfassen, gelangen wir zu späteren Ausführungen, etwa in der „Durchführung“ bei „molto meno vivo“ im Takt 87. Das Motiv erscheint viertaktig, hier in deutlicher tonaler Stimmung (s.u.), wie auch bei seinem zweiten Erscheinen (T.43-46) in allerlei Variationsmöglichkeiten. Das erste Mal wird der erste Takt melodisch-real bei harmonischer Veränderung fünfmal wiederholt (T.35 – 42), bevor es mit Takt 2-4 beendet wird. Im Variationsteil (T. 47 – 59 s.u.) findet sich in T.51-54 erneut eine viermalige melodisch-reale Wiederholung des ersten Taktes, während im Part nach dem „Seitenthema“ (T.95-154) kein gesamtes Erscheinen des Motivs mehr erscheint, sondern alle Einzelteile variiert werden, rhythmisch wie melodisch.

In Takt 87-91 erfährt es eine für den gesamten Verlauf eigenartige und erklärungsbedürftige Transformation. Es wird tatsächlich zu einem „Thema“, in tonaler Ausprägung<sup>117</sup>, von deutlicher spätromantischer Ausprägung, welches fast bruchlos wieder in die Motive Motive III und IV übergeht. Es bieten sich hierfür eine ganze Reihe von Interpretationen, von einem „nostalgischen“ Moment zu einer ironischen Haltung Skrjabin, von einem Augenblick des sehnsüchtigen Kitsches bis hin zur kurzen Darstellung von Oberflächlichkeit u.v.a.

Wir weichen dieser Interpretation aus, zumal weder Skrjabin selbst sich geäußert hatte, noch es in irgendeiner Rezeption bisher aufgetaucht zu sein scheint. Auch scheint eine derartige „Collagentechnik“ in keiner anderen Sonate aufzutauchen.

Somit erscheint dasjenige Material bzw. Motiv, welches einem im klassischen Sinne „Thema“ am nächsten erscheint, als völlig instabil über den gesamten Verlauf betrachtet. Das Motiv, welches ohnehin nur in „gestreckter“ Form so etwas wie annähernde Themenlänge erlangt, mutiert anscheinend wahllos umher, die charakterlichen Färbungen (von „avec une longueur naissante“, über „pur, limpide“ bis hin zum „pesante“ im Alla marcia) werden interpretiert im Sinne eines Lisztschen Vorbildes hinsichtlich der Transformation von Themen im Verlauf eines Stückes<sup>118</sup>.

Vielleicht lohnt sich auch hier ein anderer Blickwinkel, eine andere Interpretation. Gehen wir davon aus, dass in dieser Sonate heterarchische Prinzipien dominieren, können wir uns vielleicht von der

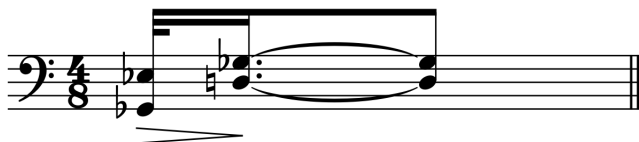
117 Siehe im Anhang

118 Siehe Dahlhaus (1971: 203)

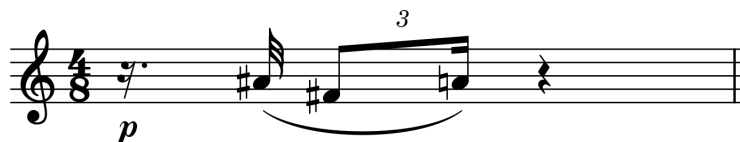


Suche nach einfachen Ordnungen, nach dem vollständigen, „richtigen“ Thema lösen. Vielmehr erscheint das möglicherweise ein- oder zweimal erklingende viertaktige Gebilde lediglich als eine Möglichkeit unter vielen, welche zu einem bestimmten Zeitpunkt vorgeführt wird, die vollständige Interpretation wirkt nicht grundlegender, die detaillierteren und kürzeren Fassungen nicht unvollständiger; es wirkt wie eine Allegorie zur Unterscheidung zwischen Einheit und Vielheit<sup>119</sup>. Damit wird deutlich, dass alle Arten von Festlegungen und Begrenzungen in Bezug auf die Motive in dieser Sonate hier und in allen anderen Publikationen als Interpretationen vorläufiger Art erscheinen müssen, vergleichbar der „endogenen Unruhe“ der beschriebenen Motive.

#### Motiv VII: T.74



#### Motiv VIII: T.111



Wir behandeln nun die Motive VII und VIII gemeinsam, obwohl bestimmte Unterschiede bestehen (so ertönt Motiv VIII etwa noch viel häufiger), um radikale Gemeinsamkeiten zu betonen. Die minimalistische Tendenz der Motivbildung überhaupt zeigt sich sehr deutlich bei den beiden Motiven, welche in ihrer extremen Kürze dennoch als komplex bezeichnet werden können. VII erscheint erstmalig in Takt 78, VIII in T. 111; VII besteht aus zwei Tönen, welche zweistimmig signalartig erklingen; VIII besteht einstimmig aus drei Tönen, VII und VIII enthalten harmonische Gemeinsamkeiten im Sinne einer ausweitenden Ausrichtung der Harmonik als „Umgehung des Tonalen“. Erfasst man VII als simultan erklingenden Zusammenklang (Ges – d – es – ges), so erhält man eine Mixtur einer Moll-Assoziation (Ges – es als potentielle es-moll-Assoziation), welche blitzartig von einer Dur-Assoziation (d-fis) abgelöst wird. Der jeweilige Dur- bzw. Moll-Eindruck wird entweder sehr schnell unterbunden, bzw. durch das sofortige Aufsuchen des „Gegenteils“ innerhalb einer Dur-Moll-Dialektik bewusst unzureichend gefestigt.

Ähnlich das Beispiel VIII: Im ersten Beispiel eines 66-mal wiederholten Motivs (ais`- fis`- a`) erscheint eine minimale Dur-Assoziation (ais`-fis`), um sofort von einer Moll-Assoziation (fis`-a`) verdrängt zu werden. Wieder reicht die Zeit nicht annähernd aus, um eine Kondensierung oder Konfirmierung eines tonalen Eindruckes zu bestätigen.

„„In der Mitte des Satzes (T.111, Durchführung) fügt er ein neues, aus vorangegangenen Motiven frei kombiniertes Element ein, das den Satz allmählich in einen Strudel nicht nachlassender Bewegung hineinzieht – in eine Steigerung, die im Grunde mit einer Reprise nach Sonatentradition unvereinbar ist.“ (Schibli 1983:202)<sup>120</sup>

Beide Motive erscheinen auch im Sinne der Polyrhythmik auffällig. Motiv VII, welches an promi-

<sup>119</sup> In diesem Sinne Zeller am Beispiel der 7. Sonate: „Was einmal das Thema war, ist beispielsweise in der 7. Sonate op.64 erst das Produkt klanglicher, dynamischer und rhythmischer Transpositionsprozesse, gesetzt wird seine Erzeugung.“ (Zeller 1984:38)

<sup>120</sup> Auch Schibli, welcher sich an Dahlhaus und Angerer angehängt zu haben scheint, kann einem derartigen Motiv außerhalb dessen geringer Passgenauigkeit in traditioneller Sonatentechnik nichts abgewinnen.

nenter Stelle etwa zum *Allegro molto* (T.165 ff.) und zum *Alla marcia* (T.179-182) stark schwerpunktbildend auftreten wir, bringt quasi mechanisch eine 32el-Ebene metrisch mit ein. Motiv VIII bewirkt durch das Hochziehen von 32el- und Sechzehnteltriolenebene ebenso metrische Komplexität. Der Effekt der Durchmischung von besonderer Schnelligkeit und einer Art Abbremsen innerhalb eines Motivs von drei Tönen wird unter „Polyrhythmik“ besprochen. Motiv VII wird bei die ersten beiden Male ein starkes decrescendo zugeordnet, was der unmittelbaren Umgebung zuzuordnen ist, vom Motiv her kontraintuitiv wirkt; in späteren Ausführungen (etwa T.146, T.151, T.155 u.a.) erscheint es regelmäßig im Sinne eines starken Schwerpunktes (siehe T.155, *Alla marcia*: „*pesante*“) im Aufstieg crescendierend.

### Verbindungen zwischen den Motiven

„...mit welcher Meisterschaft Skrjabin aus einem Motiv ein anderes, neues bildet...“  
(Steger 1979:52)

Bei der hohen Zahl von acht Motiven und deren auffallenden ähnlichen Eigenschaften liegt es nahe, nach Verbindungen zwischen ihnen zu suchen.

The image shows a musical score snippet with four motifs labeled above the staff. Motif I is in the treble clef, Motif VII in the bass clef, Motif VIII in the treble clef, and Motif III in the bass clef. Arrows indicate connections between Motif I and VIII, and between Motif VIII and III. The score includes dynamic markings like 'p' and 'gr.' (graves).

Die strukturelle Verbindung zwischen Motiv I und Motiv III besteht in der Umkehrung der Intervallfolge, die chromatische Linie wurde beibehalten, die Bewegungsrichtung gedreht. Klappen wir die ersten drei Noten von Motiv I aus, kommen wir unmittelbar zu Motiv VIII<sup>121</sup>, ebenso Motiv III. Auch weitere Querverbindungen sind denkbar, etwa im Hinblick auf den Beginn von Motiv V.

### Polyrhythmik/Polymetrik

Die Ausweitung des Parameters Rhythmus deutet sich bei Skrjabin frühzeitig an. Als eines von vielen Beispielen seien hier die 8 Etüden für Klavier op. 45 erwähnt, bei denen Skrjabin ausgiebig Quintolenverhältnisse und etwa Quintolen-Triolen-Relationen benutzt. Grundsätzlich stehen die Ausweitung rhythmischer Möglichkeiten mit einer Erweiterung der polyphonen Möglichkeiten in einem gegenseitigen Zusammenhang. Teilweise ist in der Literatur dabei von „irrationalen Werten“<sup>122</sup> die Rede, womit wohl rhythmisch/metrische Situationen mit wenig Vorbildern gemeint sind. Dabei erscheint, wie wir

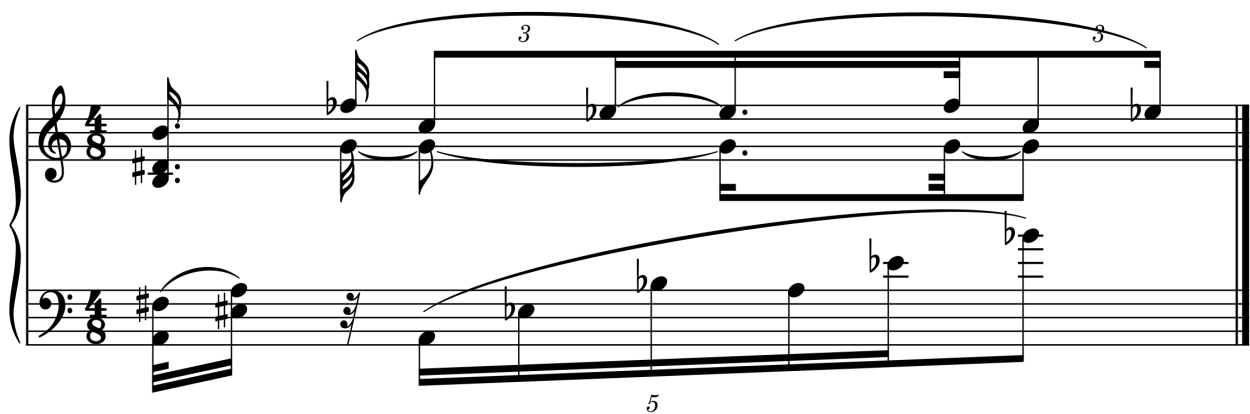
121 Angerer (1984: 74) bestimmt das Motiv VIII sogar als eines, „das auf der Kombination von vier Motiven der Exposition beruht(...)“, was etwas übertrieben wirkt, zumal er auch die nur in T.111 f. angängige Begleitung hinzurechnet.

122 So etwa bei Zeller: „...im simultanen oder sukzessiven Gegeneinander von Periodizität und aperiodischen oder irrationalen Werten, in der Tendenz zu einer das ganze Stück prädestinierenden Monorhythmik.“ (Zeller 1984: 5) „A common feature of this polyphonic writing is rhythmic complexity, involving the piling up of irrational rhythmic groups, which often start rather individually the upbeat.“ (Powell 2001:483)

unten sehen werden, der Begriff des „irrationalen“ etwa im Vergleich zu mathematischen Modellen wie der Unterscheidung rationale/irrationale Zahlen irreführend: Jeder der Werte erscheint, auch in komplexeren Situationen, mit Zahlen darstellbar.

Der fast durchgehend geltende 4/8 Takt<sup>123</sup> deutet anstatt des ungleich häufigeren 4/4-Takts einen grundsätzlich fließenden Charakter an. Die darin vorkommende Bandbreite an Notenwerten – als Extrem Vierundsechzigstel, Viertel- und Achtelquintolen, Sechzehntel-, Achtel- und Vierteltriolen, zahlreiche Triller, deutlich verschiedene Punktierungsformen – vermitteln bereits eine hohe Varianz, deutlicher wird dies bei den durch Gegenüberstellung hervorgerufenen Zahlenverhältnissen: 5:4, 8:3 etc.

Vor allem erscheint das permanente Niveau rhythmisch-metrischer Komplexität ungewöhnlich hoch. Wir wollen die Intensität dieser Formen an zwei Beispielen demonstrieren:



Polymetrik/Polyrhythmik: Beispiel 1: T.146 (parallel dazu T.150)

Zunächst sehen wir hier eine Kombination der oben vorgestellten bekannten Motive VII (linke Hand auf Zählzeit 1), Motiv IV (linke Hand ab Zählzeit 3) und Motiv VIII (rechte Hand, obere Stimme, kurz vor Zählzeit 2, beginnend mit fes'').

Auf Zählzeit 1 haben wir 32el-Verhältnisse, also eine Vierergruppe; auf Zählzeit 2 sozusagen 3 (Triole) gg 2,5 („halbe“ Quintole); auf Zählzeit 3, auf der selbst nicht gespielt wird, 2,5 gg 4, zuletzt auf Zählzeit 4 lediglich 1 gg 3:

Fassen wir die zugrunde liegenden Zählformen als Metren auf, so zählen oder spüren wir auf Zählzeit 1 32el, auf Zählzeit 2 und 4 16eltriolen, auf Zählzeit 2 und 3 – hier zusammengefasst zu einer Viertel – eine 16elquintole.

Tatsächlich erscheint hier eine weitere Darstellung nützlich

R.H: 1,0                    1,75 2,0    2,66                    3,75 4,0    4,66

L.H: 1,0 1,25                    2,0 2,4 2,8 3,2 3,6    4,0

123 Ausnahmen im Variationsteil und T.179-204 (Alla marcia – piu vivo – Allegro – piu vivo im 4/4 Takt)

Eine Besonderheit stellt die auf Zählzeit 2 und 3 in der linken Hand gespielte Viertelquintole dar. Die oben beschriebene Wirkung in Motiven wie VIII wird hier verstärkt: Inmitten teilweise schneller, manchmal geradezu hektisch wirkender rhythmischer Vorgänge wirkt die Quintole geradezu „schleichend“, an eine Art „Zeitlupe“ erinnernd. Damit lassen sich Vorstellungen von „Polymetrik“ gut verbinden.

Polymetrik/Polyrhythmik: Beispiel 2: T.87

R.H.: 1,0 1,66 2,33 4,33  
L.H.: 1,0 3,0 3,12,5

Besonderheit die Gegenüberstellung auf den Zählzeiten 3 und 4 im Verhältnis 3 zu 16. Auch hier begegnen wir dem einer Mischung extrem schneller Werte (64el) und einer sich dazu quasi gegensätzlich lange dehnenden Vierteltriole.

R.H.1,0 1.66 2.33 4,33  
L.H.1.0 3.0, 3,125 3,5 3,625 4,0 4,125 4,5 4,625

„Ihre Komplexität, abzulesen an der dialektischen Verschränkung von Harmonik und Melodik ebenso wie an der aperiodischen, rationale Werte in irrationalen aufhebenden rhythmischen Organisation, verwies vielmehr auf ein freilich verschlüsseltes System struktureller Prinzipien.“

Zeller (1980:273-274)

Nun sind „irrationale Zahlen“ nicht mehr „als Quotient zweier Zahlen“ darstellbare Zahlen, während Skrjabins Methode zwar die Komplexität von Metrik und Rhythmik anhebt, die einzelnen Noten zweifellos mit rationalen Zahlen (s.o.) weiterhin dargestellt werden können. Auch wenn der Begriff „irrational“ von verschiedenen Autoren bereits bei einfachen Polyrhythmen (etwa Achtel gegen Achteltrioen) verwendet wird, wirkt dies im Vergleich mit dem mathematischen Konzept schnell übertrieben. Über die direkte oder grafische Darstellung der rationalen Werte erscheinen diese, komplex oder nicht, erfahrbar.

## Harmonik

*„Tritonus diabolus in musica est“*

*„Der Tritonus bildet mit keinem anderen Intervall ein Paar, er steht rechts der Intervallpaare allein als Gegenstück zur Oktave, welche an der linken Flanke der Reihe den abgesonderten Eckplatz innehat. Sie als das vornehmste, edelste Intervall mischt sich nicht unter die Menge; der entfernteste Verwandte, der Sonderling, der halbechte Tritonus bleibt den Paaren fern wie Loki den Göttern.“*

(Hindemith 1940:104-105)

*„Die Dissonanz als Zeichen für Unheil, die Konsonanz als Zeichen für Versöhnung sind neudeutsche Relikte.“* (Adorno 1975: 104)

*„Bei mir im Prometheus ist bereits ein anderes System, nicht die Polarität von Tonika und Dominante, sondern von Zusammenklängen, die im Abstand der verminderten Quinte stehen.“*  
(Skrjabin, zitiert nach Sabanejew (2005: 224)

Der Blick auf die Harmonik erscheint in vielen Texten als zentral<sup>124</sup>, z.B.: „Die Harmonik ist in Skrjabins Tondenken das zentrale Moment. Sie ist formbildend, auch die Melodik wird, besonders im Spätwerk, von der Harmonik bestimmt.“ (Sabbagh 2001:7)

Durch die Annahme heterarchischer Prinzipien widersprechen wir dieser Aussage. So erscheint gerade die Reihenfolge in der Komposition von der Harmonik aus betrachtet unsicher. Kann Skrjabin nicht auch aus der Motivik heraus gedacht, und die Harmonik angepasst haben, eine Harmonik, die durchaus Flexibilitäten enthalten mag.

Hierzu mag historisch Sabanejews Artikel bezüglich des „Prometheus-Akkords“ eine wichtige Rolle gespielt haben wie der Umstand, dass viele zu meinen scheinen, sie könnten Skrjabins Werke zunächst an dessen Gebrauch der Harmonik erkennen<sup>125</sup>.

---

124 Z.B.: „Über die Problematik des harmonischen Materials hinaus, die den Großteil des Schrifttums über Skrjabin beherrscht, (...)“ (Angerer 1984: 42)

125 Was tatsächlich umfangreich zu prüfen wäre, da es vermutlich nicht leicht fiele, bei Unkenntnis der Werke in etwa in den Sonaten 8-10 ohne weiteres jeweils auf denselben Komponisten zu schließen.

Im Umkehrschluss erscheint der Hinweis, dass bezüglich des Spielens von falschen Tönen in Aufführungen keinesfalls eine größere Hörtoleranz herrscht; Fehler in Skrjabins Werken erscheinen auffallend leicht erkennbar.

## Zur Emanzipation der Dissonanz

Die weitgehende Emanzipation der Dissonanz erscheint als eine lange Entwicklung innerhalb der Harmoniegeschichte bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Der „letzte Schritt“ zur vollständigen Gleichberechtigung auch von Sekunden (Septimen) und der verminderten Quinte (übermäßigen Quarte) wird über den Weg längst vollzogener harmonischer Alterierungen um 1910 herum von verschiedenen Komponisten vollzogen. Schönberg beschreibt in seiner „Harmonielehre“ seine Haltung hierzu (1922: 487-488).

Die beschriebene harmonische Entwicklung kann in Skrjabins harmonischer Entwicklung unmittelbar nachvollzogen werden: „Zu verfolgen war, wie sich die Grenze dessen, was Skrjabin als Konsonanz galt, Stück für Stück weiter in den Bereich der Dissonanz vorschob...“ (Eberle 1978:110)

Es erscheint als „schleichender“ Prozess: „Das Verhältnis von Akkordton und harmoniefremdem Ton wird ambivalent. Solche Dialektik wird bei Skrjabin wiederholt zu konstatieren sein und prägt die harmonische Entwicklung hin zum Prometheus-Akkord entscheidend.“ (Eberle 1978: 20)

Mit dem „Prometheus-Akkord“ wird eine weitere Stufe erreicht:

„Das ist keine Dominanthermonie, sondern eine Grundharmonie, eine Konsonanz. Das ist wahr – er klingt weich, wie eine Konsonanz...“ (Skrjabin in Sabaneev 2005: 47)

Wir gehen davon aus, dass auch dies nur eine Zwischenstation darstellt und der Grad der Dissonanzen bei bestimmten späten Werken, u.a. der 9. Sonate, noch einmal ansteigt.

## Intervallrechnungen

*„Lieber Leonid Leonidowitsch*

*Ich teile Ihnen eine für mich ziemlich erfreuliche, für Sie vielleicht nicht gleichgültige und für einige Verfechter des Klassizismus äußerst schwerwiegende Neuigkeit mit: ein Ihnen bekannter Komponist hat drei Etüden geschrieben! In Quinten (o Schreck!), in Nonen (was für eine Verderbtheit!) und ... in großen Septimen (der endgültige Verfall?).*

*Was wird die Welt dazu sagen? “<sup>126</sup>*

Die in diesem Zitat enthaltenen Intervalle stehen in unterschiedlichen rechnerischen Verbindungen, welche durch die Kombination von Namen und Zahl der Intervalle oft verunklart scheinen. So erscheinen etwa große Nonen als Addition zweier Quinten, große Septimen als Addition von Quinte und großer Terz u.a.

*Symbolisch* erscheint die „Reinheit“ der Oktave eben nicht als purer evolutionärer Zufall, welcher die Praxis und Entstehung eines Musiksystems begünstigt, sondern eher als Zeichen der Einheit, des Wirken Gottes, Vorstellungen von „Perfektibilität“ u.ä. Insofern mag man sich das immer wieder aufkommende Erstaunen vor Augen rufen, wenn verstanden wird, dass gerade die Oktave in ihrer präzisen Teilung zum „verbotenen“ Tritonus wird, in ihrer weiteren Teilung potentiell zu kleinen Terzen, welche beispielsweise in dreifacher Verknüpfung zum verminderten Septakkord werden, welcher bei anderer Rechnung schlicht aus zwei Tritoni besteht; sie wird zum Symbol der „falschen“ Art der Teilung, zur verführerischen und falschen Wahl, zum „Spalter“ schlechthin, zum fortdauernd in der Religionsgeschichte symbolisierten Juden und in der Konsequenz einer weiterführenden Generalisierung zum Diabolos als *Teufel*.

Dass die Harmonik Skrjabins im Spätwerk auf verminderten Quinten aufbaut<sup>127</sup>, erscheint bekannt, jedoch erscheint die Verwendung innerhalb der 9. Sonate geradezu exzessiv, die in Harmonik und Melodik auftauchenden Tritoni sind so zahlreich, dass eine auf Vollständigkeit ausgelegte Darstellung übertrieben erscheint. Stattdessen wollen wir die Strukturhaftigkeit dieser extremen Datenlage

<sup>126</sup> Postkarte an Leonid Sabanejew, St. Beatenberg, 21.Juli/3.August 1912; gemeint sind die Drei Etüden op. 65.

<sup>127</sup> „Bei mir im Prometheus herrscht nun ein anderes System (als in der Klassik, Der Verf.), nicht mehr die Polarität von Tonika und Dominante, sondern der Zusammenklänge, die sich im Abstand der verminderten Quinte voneinander befinden. Das ist ganz analog der Tonika-Dominant-Funktion der Kadenz, nur auf einer anderen Ebene, eine Etage höher.“ (Skrjabin, zit. in Sabanejew 2005: 119)

anzeigen. Zunächst halten wir fest, dass Tritoni in Melodik und Harmonik in so gut wie jedem Takt des Werkes auftauchen mit sehr wenigen Ausnahmen<sup>128</sup>.

Das erste Motiv (Material) verläuft in der Oberstimme im Takt 1 chromatisch abwärts, in der Unterstimme schwingend in melodischen Tritoni (g` - cis` und f` - h`), Takt 2 transponiert hierzu *im Tritonusabstand* (cis` - g und h - f), sozusagen spiegelbildlich; die melodischen Spitzen changieren im spezifischen Tritonus h` - f` (s.u.).

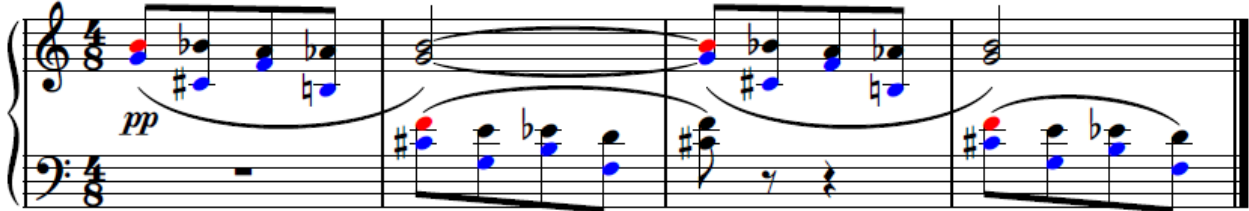


Abbildung: Motiv I, Takt 1-4 (Der Beginn der Sonate)

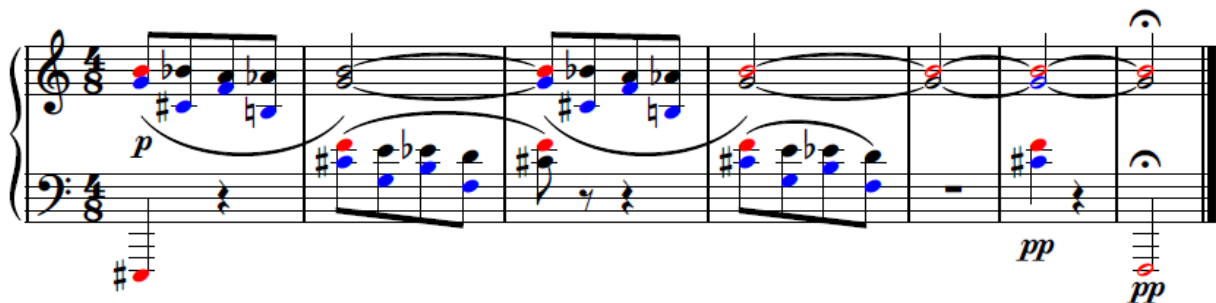


Abbildung: Motiv I (Ende der Sonate)

T. 5-7, also die motivische Vergrößerung des Motivs 1 in Aufwärtsbewegung führt sofort eine Modifikation im Sinne einer Skrjabinschen Intervallrechnung vor. Zwei kleine Terzen „ergeben“ in Addition einen Tritonus, die Oktave wird nicht zweigeteilt sondern „zweimal zweigeteilt“, es bilden sich so etwas wie verdeckte Tritonusverhältnisse<sup>129</sup>.



#### Motiv II (T. 5-7):

Rot sind die unmittelbaren melodischen und harmonischen Tritonusverbindungen; die höchste Stimme (und mit ihr die Stimme im zweiten System) bewegt sich in Sequenzen im Abstand einer kleinen Terz, sodass hier additiv Tritonusverhältnisse entstehen.

Die je zusätzlichen Töne in der rhythmisch gesteigerten Figuration in der Bassstimme von T.5-T.7 (beginnend mit 16el-Triole, 32el, 32el-Quintole, 32el-Sextole) stehen im Tritonusabstand

128 Solche wären lediglich ereignisarme Übergangstakte wie T. 42 oder T.46

129 Mast (1981: 220) bezeichnet die T.5-7 als „kleinterzserielle“ zwölftönige Entfaltung und widmet den Takten eine eigene Graphik.

Der in Takt 7 auf dem 3. Achtel erklingende Bassakkord (Kontra-a, Es, B), eine kompakte Form des Motivs IV, besteht aus einer verminderten und einer reinen Quinte.

Im zweiten Teil (T.26 – T.35) werden die Trillerketten von T.26 nach T.28 um einen Tritonusabstand von f nach ces`hoch transponiert, ebenso wieder im Takt 30 hin zu f``, im Takt 31 zu ces`` mit Wiederholungen in T. 32-34; der Stelle unterliegt grundsätzlich der Bassklang Tritonus G-Kontra-Cis. Die Begleitung des „Seitenthemas“ ab T.38-40 erscheint in Klängen mit im kleinen Terzabstand heraufziehenden Tritoni: T.38 as-d`, T.39 ces-f, T.40 d`-gis`, ähnlich T.40 – 42 und T. 44-46. T.52-55 und T.56 – 59 erscheinen diesbezüglich als Variationen, mit leicht konsonanterer Wirkung. Teil III beginnt im Abstand einer kleinen Terz in Relation zum Grundtritonus h-f, somit auf dem Tritonus d-as.

Die Sequenzierung und dann Weiterentwicklung von Takt 69-76 findet einen große Sekunde tiefer statt, mit dem Tritonus c-ges als Basis (T. 77- 86).

Wir beschränken uns auf die genannten Beispiele mit dem Verweis auf ähnliche Verhältnisse in den weiteren Teilen.

### Der Tritonus h-f als Leitharmonie

Im Sinne der oben beschriebenen Suche nach besseren Unterscheidungen probieren wir an dieser Stelle eine andere These aus. Wir gehen davon aus, dass der Tritonus h-f, mit dem die Sonate deutlich eröffnet und beendet wird, als eine Art Leitintervall als eine Vorstufe zu einer Leitharmonik dient, und Relationen anderer relevanter harmonischer Einheiten zu dieser Basis am besten zu verstehen sind.

Grundsätzlich kann man einer derartigen Theorie eine gegenüber der Beobachtbarkeit einer übergreifenden Harmonik zu große Kleinteiligkeit vorwerfen. Die Harmonik geht von einer Art Gesamtplan aus, wogegen die Beobachtung von Intervallverhältnissen diesem vorgeordnet zu sein scheint. Der Streit, ob Skrjabins harmonisches System auf damals neuartige Weise von Quartenvhältnissen ausgeht, oder weiterhin im Sinne tradierter Terzschichtungen, erscheint dagegen von vorne herein als unentscheidbar.

Wir finden den Tritonus h-f an einer Reihe zentraler Positionen:

- Wie erwähnt, anfangs und am Schluss. Dabei fällt auf, dass aus einer solchen Beobachterposition heraus das Stück einerseits mit h`eröffnet<sup>130</sup> wird, andererseits mit Kontra-F endet<sup>131</sup>. Wenn man dies als eine übergreifende Klammer versteht, kann diese im Sinne der Tritonusverwendung nicht extremer ausfallen. Das Setzen des Schlusstones Kontra-F erscheint faktisch als der einzig reale klangliche Unterschied im Vergleich zum Anfang.
- Die Wiederholung des Anfangs (T. 11) mit anderer Fortsetzung erscheint auf derselben Tonhöhe
- Im ersten Übergangsteil T.24 – 33 setzen die unterschiedlichen und auffälligen aufsteigenden Trillerphasen auf f (T.24 – 26), auf ces`` (T.27-28), auf f`` wiederholt ( T.29 und T.31), es endet wiederholt auf dem Spitzenton ces`` (T.30, T.32, T.33).
- Die analoge Stelle (T. 60 – T.68) der nun absteigenden Trillerphasen wird entwickelt sich über f`` (T.60), ces``(T.62), f` (T.64) hin zu ces` (T. 67), bevor es in T.67/68 mit dem Akkord Kontra B, E, ces, f, des` abbricht.
- Der kanonische Anstieg T.105 beginnt auf ces`` - f
- Im Allegro molto T.155 wird das Anfangsmotiv figurativ in den Takt eingepasst und sequenziert. Es startet wie zu Beginn auf h (hier h``), das Bassmotiv und die Quintole beginnen jeweils auf f (f und F). Im folgenden fungiert Kontra-F als Orgelpunkt bis zum Schluss.
- „Alla marcia“ beginnt mit Motiv VII mit der impliziten Oktave F-f; der folgende

130 Genauer noch mit der Terz g'-h'

131 In einen liegenden Klang cis'-f'-g'-h` hinein, bestehend aus zwei im Tritonusabstand zueinander stehenden Tritoni



Grundakkord Kontra-f, Kontra-h und G auf Zählzeit 2 basiert auf Motiv IV.

- In „Piu vivo“ steigt die drei Töne des Bassakords jeweils um eine kleine Terz an, von F über As und H nach d, um in T.187 wieder auf f zu landen.
- Die figurativen, in Quintolen laufenden Begleitfiguren in den Takten 187-192 verlaufen über einen Dreiklang aus F, H und g; die Altstimme pendelt vergleichbar Motiv I zwischen den Tritoni g'-cis' und f'-h
- Auch im Allegroteil (T. 193-200) liegt der Tritonus Kontra-H – Kontra-F grundierend im Bass; im abschließenden Piú vivo (T.201-204) und Presto entsteht ein Pendel zwischen Kontra-H – Kontra-F und Kontra-Gis – D trotz anderer Stimmlage mit bestimmten „tonalen“ Assoziationen (s.u.)

**Fazit:** Dem Tritonus h-f, der einzigen Tritonusverbindung auf weißen Tasten, kommt auch bei dieser nicht unbedingt auf Vollständigkeit angelegten Darstellung eine quantitativ und qualitativ übertragende Bedeutung zu. Er kann als eine Art harmonische „Grundstimmung“ der Sonate wahrgenommen werden.

Der Problematik, eine auf Einheitsbildung angelegte Darstellung im Sinne einer (allzu frühzeitigen) Gesamtdarstellung eines harmonischen Konzepts mit dem Wechsel der Beobachterperspektive auf die Intervallebene möglicherweise zu unterlaufen, ist sich der Verfasser bewusst. Wir sehen diesen Ansatz gerechtfertigt durch das Unbehagen an direkten Übertragungsmethoden traditioneller Analysemethoden (s.o.) und bauen den Versuch einer eigenen Interpretation des großformatigen harmonischen Verlaufs darauf auf.

### Die kleine Terz – der gespaltene Spalter

Wir gehen bis dato von der weit überproportionalen Bedeutung des Tritonus im Rahmen spezifische Intervallrechnungen aus. Beobachtet man den Tritonus als die Summe zweier kleiner Terzen, so wie die Oktave als Summe zweier Tritoni, die große None als Summe zweier reiner Quinten und die kleine Septime als Summe zweier reiner Quartan, so ergeben sich rechnerisch neue Bezugsmöglichkeiten. Dies spielt insofern eine Rolle, da kleine Terzen summarisch auch als „verdeckte“ Tritoni – melodisch wie harmonisch – wahrgenommen werden können.

Da wir davon ausgehen, dass Skrjabin klassisch-tonale Verhältnisse durch eine Vermeidungsstrategie umgeht, somit klassisch-konnotierte Dreiklangsverhältnisse nicht stattfinden – auch nicht der verminderte Dreiklang<sup>132</sup> -, erscheint das häufige Auftreten von Verschiebungen vor allem in Sequenzen im Abstand von kleinen Terzen indirekt auf die Privilegierung des Tritonus rückführbar.

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: F#-C, B-C, B-C, B-C, G#-C. The left hand (bass clef) plays a sequence of chords: F-C, F-C, F-C, F-C, G-C. The bass line is marked with '3' and '5' indicating triplets. The piece is marked 'poco cresc.'

132 Welcher, aus kleinen Terzen bestehend, den Tritonus enthält, als verminderter Septakkord zwei Tritoni

### Takt 5-7

Zu dem Geschehen in den Oberstimmen (Sequenz Motiv I) und der Mittelstimme (Motiv II) kommen Arpeggien im Bassbereich, die wir oben als Figurationen (nicht als weiteres Motiv) bezeichnet haben. Diese bewegen sich auseinander durch *räumliche* und *zeitliche* (aus Sechzehnteltriolen werden 32el bis hin zur 32el-sechstole) Erweiterung. Die Zusammensetzung der Figurationen erscheint nun auf subtile Art tritonensorientiert: Die Außenstimmen bewegen sich auseinander (Oberstimme: f` - as` - h` - d`; Unterstimme es - c - H - Gis), jeweils im Abstand einer kleinen Terz, summarisch als Tritonus.

Diese Art von sequenzartiger Verbindung im Abstand von kleinen Terzen finden wir natürlich an den Parallelstellen (T.15-17; T.17-19; T.105 - 107; T.107-109), darüber hinaus aber - ähnlich wie die Ubiquität des Tritonus - an sehr vielen Stellen, wir deuten das im folgenden lediglich an, deutlich ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

- Zwischen Takt 7 und 9 wird die Kopplung der Motive III und IV im Takt 8 um eine kleine Terz angehoben;
- In den Variationen des Motivs VI spielen Erhöhungen der Sequenzen um eine kleine Terz eine tragende Rolle: Die Harmonisierung wird in den Takten 35-37 im Grundton jeweils um die kleine Terz angehoben (as-d`-ges`; ces-des`-f`; d`-e`-gis`); ebenso in T.39-41, wobei in 39 der Grundton d` fehlt; ebenso in T.43-45, wobei in 43 der Grundton fis` fehlt; in T.47-50 pendeln die Basstöne zwischen d und f hin und her; in T.51- 53 werden die Bassklänge real um eine kleine Terz angehoben (B-as-d`; des-ces`-f` : e-d`-gis`); ebenso in T.55-58 - etwas verschleierter - über die Grundtöne E - G - B - Des.
- In T. 83-86 wird das Motiv III in T. 84 exakt um eine kleine Terz angehoben
- Die Sequenz in T.97 wird in beiden Stimmen in Takt 97 und 98 erhöht, ebenso die verkürzte Form in der Unterstimme T.99 - 101

Besonders stark wirkt das Prinzip der Sequenzierung über den Abstand kleiner Terzen in Teil IV:

- Im Allegro T.119-120 wird der Grundakkord hochgezogen, die Basslinie in kleinen Terzen (A-d-c`; c-ges-des`; es-a-fes`); dies wiederholt sich als Vorgang T.123-124, präzise eine kleine Terz (!) höher (c-f-es`; dis-a-e`; fis - his - g`)
- Im Takt 128 wird Motiv VII in der linken Hand hochgezogen, wiederholt und erweitert in den Takten 130-132

Nach einigen weiten Beispielen wird das Prinzip an besonders prominenter Stelle weitergeführt:

- Im Più vivo nach dem Alla marcia (T.183-186) wird der Grundakkord (als Variante des Motivs IV) auffällig im Kleinterzabstand hochgezogen.
- Im Più vivo T.201-204, dem Höhepunkt der Steigerung, pendelt der Grundakkord zwischen T.201 und 204 zunächst zwischen Kontra-F, Kontra-H, Ges und Kontra-Fis, D, A, um im nachfolgenden Presto figurativ wiederholt und absteigend nach und nach reduziert zu wer-

den.

Diese Beispiele, die im Sinne einer Vollständigkeit noch um einiges erweitert werden könnten, zeigen ebenso eine sich fast durchziehende konsequente harmonische Verknüpfung zu den Tritoni, wie auch bei den meisten Beispielen eine Kopplung zu in der Oberstimme liegenden Chromatik. Die scheinbare Kleinteiligkeit dieser Analytik verdeutlicht jedoch auch die schon vorliegende Nähe zu einem seriellen Denken, gekoppelt an die erwähnte schwebende Verbindung zu tonalen Prinzipien über den Ausschluss des Dreiklangsprinzips.

### Klangzentrum

Wir begegnen in diesem Teil der Analyse einer der sensibelsten Fragestellungen in Bezug auf die bisherige musikbezogene Rezeption zu Skrjamins Spätwerk. Anhand dessen stellen wir bisherige Zurechnungen in Bezug auf eine Gesamtdarstellung der Harmonik innerhalb der 9. Sonate dar, und unternehmen auf dieser Basis diesbezüglich eine eigene Interpretation.

Unter dem Begriff „Klangzentrum“ firmiert der bisher erfolgreichste Versuch einer Beschreibung harmonischer Prinzipien des Spätwerks Skrjamins. Der Begriff wird auf die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa bezogen<sup>133</sup>, welche ihn 1935 am Prometheus-Akkord einführt, der als „ein bestimmter Akkord, welcher aus einem stabilen Komplex in ständiger Ordnung auftretender Töne zusammengesetzt ist“, als der „Bezugspunkt aller im gegebenen Stück auftretenden Zusammenklänge.“ ()

Es geht somit um einen mehr- oder vieldeutigen, nach tonalen Maßstäben dissonanten Klang,

Vorab sollte bemerkt werden, dass bei der Beobachtung dieser vielschichtigen Thematik bereits zu Beginn auffällt, dass hier schwerlich Einigkeit erzielt wurde, auch dort wo zumindest ein ähnlicher Ansatz verfolgt wurde. Einige der Rezipienten greifen auf die Gesamtproblematik im Bewusstsein ihrer Komplexität distinktiv zu anderen Mitteln, d.h. sie verwenden bezüglich des gesamten Themenkomplexes andere Erstunterscheidungen bzw. andere Unterscheidungen generell, was erwartungsgemäß andere Resultate zeitigt.

So konzentriert sich Steger (1977) stark auf den Materialbegriff und deren vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten, ohne die Harmonik speziell zu besprechen, während er in der Publikation 1979 dezidiert und kurz dem Begriff „Klangzentrum“ im Sinne Lissas anhand des „harmonischen Programms“ der 10. Sonate nachgeht. Angerer (1978) geht sehr kurz auf den Begriff „Klangzentrum“ ein (1978:37), ohne sich weiter damit auseinanderzusetzen.

Die intensivste Auseinandersetzung mit der Fragestellung leisten Eberle (1978) und Mast (1981).

Die Einwände von Mauser aufgrund seiner Beobachtung der analytischen Situation erscheinen verständlich, und er setzt somit bereits jenseits der reinen Darstellung der Harmonik von Skrjamins Werk aus dem Klangzentrum heraus an:

„Die analytischen Kategorien, die das Skrjaminsche Werk ab *Prometheus* einzuholen versuchen, scheinen verpflichtend festzuliegen. Das Vokabular kreist um Begriffe wie Klangzentrum, Klangkomplex, Tonzentrum oder Grundakkord, die als Konstituenten der musikalischen Faktur in die Interpretation eingebracht werden. Dabei dient ihre Anwendung gleichermaßen zur Legitimation einer Einordnung der Skrjaminschen Klangwelt in das Vorfeld der Dodekaphonie wie in die Tradition der tonale gebundenen Chopin-Liszt-Nachfolge – beides Analyseperspektiven, die dem Werk nicht innerhalb seiner eigentümlichen historischen Position, sondern durch die geschichtliche Rückversicherung bzw. den geschichtlichen Vorgriff beizukommen suchen. Die apologetische Auseinandersetzung darüber, ob nun die Skrjaminsche Tonsprache ab op.60 noch dem funktionstonalem Rahmen oder schon seriellen Denken zuzuordnen sei, wirft so eher Fragen zur analytischen Methodik auf, als sie Einblicke in das Werk zu liefern vermag.“<sup>134</sup> (Mauser 1984: 53)

---

<sup>133</sup>Welche den schon bei Erpf 1927 verwendeten Begriff im Hinblick auf Skrjabin modifiziert (vgl.: Eberle 1978: 49)

<sup>134</sup>Man vergleiche etwa den so selbstsicheren Vortrag von Gardonyi ( [gardonyi.de/zs\\_gardonyi\\_skrjabin.pdf](http://gardonyi.de/zs_gardonyi_skrjabin.pdf) [ 9.1.22 ],

Zusammenfassend kann man hier schließen, dass der große Teil bisheriger Rezeption bezüglich der Harmonik im späten Werk Skrjabins sich zu irgendeinem Zeitpunkt auf ein Urteil festzulegen scheint, welches die Komplexität der vorliegenden Formen kaum erfassen wird. Es erscheint auffällig, dass Priorisierungen der Harmonik früher oder später auf Paradoxieprobleme stoßen, die Freiheit der anderen Parameter zu erklären. Die Liste der vereinfachenden, möglicherweise auf falsche Art komplexitätsreduzierenden Ansätze erscheint hier sehr groß.

Das kann man als diskursiven Prozess lesen, es kann die Schwierigkeit des Unternehmens wiedergeben; man kann allerlei historische Schwierigkeiten innerhalb einer auf Vollständigkeit zielenden Rezeption suchen (und finden), aber wir streben nach einer komplexitätstheoretischen Lösung: Skrjabins Spätwerk erreicht außergewöhnlich hohe Komplexitätswerte, was eine Vielzahl an Interpretationen *erst ermöglicht*. Dass eine selbstreferentiell geschlossene Theorie wie die Riemannsche Funktionslehre letztlich, nach „erfolgreichen“ Erklärungen der Harmonik Wagners und Mahlers auch Skrjabins Spätwerk nach eigenen Regeln ausforschen will *und fündig wird*, erscheint wenig überraschend. Wenn sie das dann in schulbuchmäßiger Haltung als singuläre Lösung ausgeben will, dann gereicht es zur Unterkomplexität qua Selbstbegrenzung: Der Beobachter sieht nicht, was er nicht sieht. (Vgl.: Luhmann 1995: 102ff.)

Wir leiten zwei konkrete Fragestellungen aus der Diskussion ab:

- Wie sollte die Harmonik Skrjabins, welche immer wieder im Zentrum der Diskussion um sein Spätwerk stand, *idealerweise* dargestellt werden?
- Wie lässt sich das an der harmonischen Analyse der 9. Sonate konkretisieren, somit vor dem Hintergrund des Eindrucks noch weiterer deutlicher Entwicklungen *nach* dem „Prometheus“ (op.60)? Anders gesagt, wie stark *sollte* die 9. Sonate op.68 noch gegenüber etwa notwendiger Generalisierung im Falle des Konzepts der Klangzentren individualisiert werden?

Die vorhandenen Einschätzungen bezüglich der Harmonik erscheinen in der Literatur teilweise zu einfach bzw. sinnwidrig:

„Ihr Gegenstück [ zur 7. Sonate, der „weissen Messe“; Der Verf. ] ist die neunte Sonate (Op. 68), eine „schwarze Messe“, die mit Vortragsbezeichnungen sparsam umgeht und mit siebentönigen Materialskalen arbeitet.“ (Redepenning 2008: 85)

Da hier weder Beispiele noch Verweise auf Autorenschaft erfolgen, erscheint dieser Hinweis zunächst in seiner generalisierenden Form lediglich suspekt (s.u.).

Mast (1981) bietet teilweise ein Sammelsurium von Erklärungen, das in seiner Gesamtheit sehr interessant wirkt und viele Anschlussmöglichkeiten bietet<sup>135</sup>. Er vermutet eine „(...) völlige Loslösung von einer vorgegebenen klanglich-harmonischen Hierarchie(...)“ (217).

„In den Sonaten op.62, 55 und 68 werden von Werk zu Werk kompliziertere komplementäre Akkord-Modi angewandt.“ (205)

## Klangzentren

Der Begriff des Klangzentrums wird von der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa in den 1930er Jahren auf Skrjabin zugeschnitten<sup>136</sup>, und soll damit bereits eine bestehende reflexive Lücke

---

welcher letztendlich übermittelt, dass man analytisch auch traditionelle Positionen einnehmen kann, die nicht direkt widerlegt werden können. Eine Ahnung von der Arbeitsweise des Komponisten erhalten wir so vermutlich nicht.

Wir unternehmen in diesem Text einen anderen Versuch.

<sup>135</sup>Die wir nicht alle nutzen können: „Der Harmonieverlauf der 9. Sonate op.68 stellt einen einzigen Abstieg dar (von G +1 Quinte über +16 Quinten T.19ff hinab zu G-9 = -107 Quinten in T.196ff.), den nur einzelne „Zwischenaufenthalte“ unterbrechen. Der harmonische Abstieg verkörpert wie die anderen Strukturbereiche, jedoch nachweisbarer, die Hingabe an das „Irdische“ und das „Böse.“ (Mast 1981: 268)

Dass wir musikfremde Hinweise (das „Irdische“, das „Böse“) für die Analyse für wenig verwertbar halten, haben wir oben klargemacht. Masts Versuch, den Formbegriff über den Strukturbegriff zu denken (vgl.: Mast 1981: 5f.) erscheint als ernstzunehmender Versuch, der Komplexität und Individualität der späten Sonaten Skrjabins Rechnung zu tragen.

<sup>136</sup>Er stammt ursprünglich

schließen<sup>137</sup>.

„Diesen Akkord habe ich Klangzentrum genannt, denn er bildet hier das organisierte Tonmaterial, er ist der Ausgangs- und Beziehungspunkt aller im gegebenen auftretenden Zusammenklänge. Er erscheint entweder vollständig, als synthetischer Akkord, oder auch bruchweise in Akkorden, welche nur verschiedenartige Fragmente dieses synthetischen Akkords sind. Überdies arbeitet auch die Melodik des Stückes ständig und ausschließlich mit dem durch das Klangzentrum repräsentierten Tonmaterial. Das Klangzentrum bildet also die allgemeine Basis der Komposition, denn alle konstruktiven Elemente sowohl der Harmonik wie auch der Melodik lassen sich von ihm ableiten, auf ihn zurückführen.“ (Lissa 1935/18)

Der Begriff des Klangzentrums, den Skrjabin nicht verwandte, führt zu einer primären Betonung der Harmonik. Er basiert auf einer Statik, von der wir den Eindruck haben, dass sie in op. 68 nicht zielführend ist. „Immer ist auf klar begründete Klangbeziehungen geachtet, soweit ihre Verdunklung nicht beabsichtigt ist, wie z.B. im letzten Drittel der 9. *Sonate op.68*.“ (Mast 1981: 230)

Die Versuche, die Klangzentren in Skrjabins Spätwerk nach dem „Prometheus“<sup>138</sup> zu erfassen, führen häufig in starke Generalisierungsformen und teilweise überzogene Versuche der Statifizierung.

Wir haben mit dem Prinzip der Heterarchie eher die Wechselbeziehungen betont und verzichten auf eine statisch-eindeutige Darstellung des Klangzentrums, da hier eine dynamischere, flexiblere Form vorzuliegen scheint<sup>139</sup>.

So auffallend „neutral“ der Anfang erscheint<sup>140</sup>, so setzt es sich wesentlich fort. Auch Takt 5-7 erscheint auffallend „geometrisch“. Diese drei Takte, die wir oben bereits aus mehreren Gründen beobachtet haben (s.o.), welchen Mast<sup>141</sup> eine seitengrosse Graphik widmet, dokumentieren bereits die Schwierigkeit auf eine klare Festlegung bezüglich eines von Beginn an „geltenden“ Klangzentrums.

Die Strategie, zunächst „kleinteilig“ in Bezug auf die Harmonik zu verfahren, ermöglicht folgende Beobachtung: Die Dichte in Bezug auf die Tritoni wirkt auffällig dahin gehend, dass wir zum einen von einer „Grundstimmung“ bezüglich des Tritonus h-f (f-h) ausgehen, von einer weitgehenden Basierung durch Tritoni in den Basslinien; somit erscheint die Zuordnung einer Mehrzahl von Tritoni für ein Klangzentrum sehr wahrscheinlich.

Wir unterteilen die Sonate in sechs Abschnitte, und rechnen den einzelnen Abschnitten unterschiedliche harmonische Ausrichtung zu.

So „leer“ der Beginn des ersten Teiles wirkt im Modus des h-f-Tritonus, so unklar erscheint die eindeutige Zuordnung auf ein harmonisches Zentrum. Mast (1981: 220ff.) beschreibt die Takte 5-7 bereits als zwölftönige Entfaltung, dies aber offenbar nur für die Dauer der drei Takte. Während in T. 7 die erste Entwicklung noch in einem vergleichsweise einfachen Klang mündet (es-moll mit Kontra-A im Bass), erscheinen die Abschlussklänge der folgenden Entwicklung dagegen angereichert:

---

137Es sind Erklärungen bezüglich Skrjabins Harmonik, die dieser nicht mehr leisten kann. Trotz der Banalität dieses Umstandes erscheint es wichtig,

138Und dem hierauf publizierten Artikel Sabanejew's im „Blauen Reiter“

139Dies scheint mit dem bisherigen weitgehenden Ausweichen bezüglich der harmonischen Analyse der 9. Sonate zu korrelieren.

140 „Die Klangfolge T.1-4 ist vieldeutig, d.h. sie ist harmonisch undefiniert.“ (Mast 1981: 217)

141Siehe Mast (1981:220): „Graphische Darstellung zur „kleinterzseriellen“ zwölftönigen Entfaltung T.5-7“

b-moll + tief- und hochalterierte Quinte                      e-moll + tiefalterierte Quinte

T.19    T.21

Die Überleitung mündet in T.32/33 in einen dem Prometheus-Akkord ähnelnden Klang:

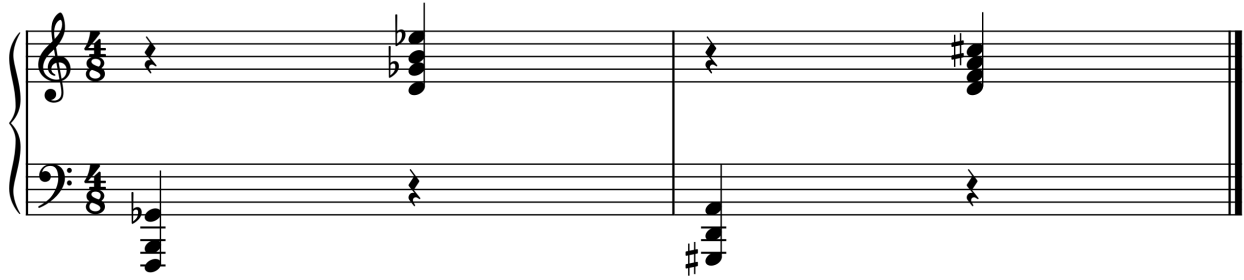
Während das „Thema“ harmonisch auf as mit aufsteigenden kleinen Terzen startet, startet die zweite Variation (T.51) auf ähnliche Art mit B, die dritte (T.55) mit gis. Die Umkehrung der Überleitung mündet in den etwas reduzierten Klang von T.19.

Der 3. Teil startet mit Motiv I, heruntergesetzt auf den d/as-Tritonus, wird T.77 um einen Ganzton hinunter transponiert zu c/ges. Die ebenfalls verlängerte Verbindung der Motive III und IV bewegt sich aufwärts von Kontra-Ais/Kontra-E hin zu Cis/Kontra-G. Die fünf tonalen Takte münden in einen weiteren „Quartenklang“ in T.92:

Die weitere Steigerung mündet in den auffälligsten statischen Klang in T.109 (mit verdoppeltem gis):

Besonders auffällig erscheint der Orgelpunkt Kontra-F, welcher in Teil V und VI *durchgängig*, somit also 52 Takte lang (ein knappes Viertel des gesamten Stückes) als ein Bestandteil des „Leittritonus“ h-f real erklingt. Das „Schlusspendel“ bewegt sich zwischen f-h und den komplementären (eine kleine Terz

entfernten) Tritonus gis-d:



## Weitere Parameter

Wenn hier von Parametern die Rede ist, geht es um „kompositorische Kenngrößen in einem Musikstück“ (wikipedia), wir verwandten oben den Ausdruck der Beobachtungsbegriffe.

Weitet sich also die Komplexität aus, erscheint auch der Grad der Differenzierung angehoben, so erscheint auch der Grad möglicher Beobachtung höher. Komplexität als „eine Schwelle, von der ab es nicht mehr möglich ist, jedes Element zu jedem anderen in Beziehung zu setzen“, erscheint als Zustand – zumal in der Musik - schnell erreicht<sup>142</sup>.

Wenn wir somit von Beobachtungsbegriffen sprechen, erscheint die Annahme neuer Parameter nicht fern zu liegen.

Lohnt es sich, diese musikalische Form über diesen Begriff in diesem Differenzierungsgrad zu beobachten? Solange wir den Eindruck haben, die Komplexität sei unzureichend reduziert worden, wir „verstünden noch nicht“, kann man dies nur bejahen.

## Polyphonie

*„Diese Polyphonie hat ... nicht das geringste gemein mit den bekannten Arten polyphoner Kompositionstechniken..., denn die akkordisch-funktionalen Komplexe in dieser Musik sind unüberhörbar. Da hier aber dennoch ein melodisch kontrapunktisches Prinzip wirksam ist und der Drang des Gewebes zur Nebenstimmpolyphonie mit beweglichen melodischen Floskeln ziemlich deutlich wird, mußte ein definierender Begriff gefunden werden, mit dem auf das kennzeichnende Merkmal dieser Kompositionen hingewiesen werden konnte. Der Begriff „Polymelodik“ erschien mir für diesen Zweck geeignet.“ (Asafjew 1998:349/350)*

*„Complexity of texture had become a feature of his work early in his career: Such density is always imagined and executed with remarkable clarity; Tanejev`s lessons in strict counterpoint were not learnt in vain.“ (Powell 2001: 483)<sup>143</sup>*

Das Werk ist vom ersten Moment an auf hohem Niveau polyphon, was andauernd hohe Komplexität bedeutet. Das Prinzip der Polyphonie muss scheinbar nicht hinterfragt werden, da sie durchgängig präsent erscheint<sup>144</sup>.

Selbst wenn es unmöglich erscheint – etwa bei einem ersten Hören – diese komplexen Formen be-

142 „Bei Zunahme der Zahl der Elemente, die *in einem System* oder *für ein System als dessen Umwelt* zusammengehalten werden müssen, stößt man sehr rasch an eine Schwelle, von der ab es nicht mehr möglich ist, jedes Element zu jedem anderen in Beziehung zu setzen. An diesen Befund kann eine Bestimmung des Begriffs der Komplexität angeschlossen werden: Als komplex wollen wir eine zusammenhängende Menge von Elementen bezeichnen, wenn auf Grund immanenter Beschränkungen der Verknüpfungskapazität der Elemente nicht mehr jedes Element jederzeit mit jedem anderen verknüpft sein kann.“ (Luhmann 1984: 46)

143 Die Bemerkung Powells bezieht sich ironisch auf den Umstand, dass Skrjabin als Student

144 Lediglich die 5 „tonalen“ Takte (T. 87-91; „molto meno vivo“) wirken für einen kleinen Moment von einfacherer Polyphonie, teilweise homophonem Charakter.

wusst „mitzudenken“, werden diese auf einer unterbewussten Ebene wahrgenommen. Durch die weite Nutzung des Tonraumes (s.u.) mag der Eindruck von Polyphonie ohnehin leichter zu erreichen sein, zudem weisen ebenso polyrhythmische und polymetrische Strukturen mechanisch in diese Richtung. In Bezug auf den Tonraum wäre es interessant, anstatt von (relativen) Stimmfestlegungen von verschiedenen Registern auszugehen. Manche dieser Register wirken wiederum wie Stimmen, welche im Verlauf des Stückes zuweilen nach längerer Pause wieder teilnehmen, insofern wäre es denkbar, die Vorstellung eines besonders vielstimmigen Chores in der Interpretation zugrunde zu legen.

Um Übergänge zwischen Möglichkeiten sowie das Komplexitätsniveau der Polyphonie darzustellen, wählen wir erneut die Takte 5-8 als Beispiel:

The image displays three systems of musical notation, each representing a different voice or register in a polyphonic texture. The notation is spread across three staves per system. The first system (measures 5-6) features a treble clef staff with notes in red and green, a middle staff with notes in red and green, and a bass clef staff with notes in red and green. The second system (measures 7-8) features a treble clef staff with notes in red and green, a middle staff with notes in red and green, and a bass clef staff with notes in red and green. The third system (measures 9-10) features a treble clef staff with notes in red and green, a middle staff with notes in red and green, and a bass clef staff with notes in red and green. Performance markings include *poco cresc.*, *mysterieu -*, and *sement murmure*. The score also includes triplets and other rhythmic markings.

Unterschiedliche Stimmen sind hier farblich markiert, wobei andere Sichtweisen möglich wären. Dies liegt an der oben angesprochenen Unschärfe der Stimmverteilung als Grundeigenschaft von Polyphonie außerhalb präziser Zuteilungen. Die Darstellung teilweise in drei Notenzeilen, bei Skrjabin nicht unüblich, verweist indirekt und symbolisch auf die Ausweitung der Parameter.

„Die Instrumentation ist neuartig, es gibt viel Polyphonie, manchmal, wenn man nicht weiß, was der Komponist meint, ist schwer zu entscheiden, welche Stimme gerade hervorgehoben werden soll; es ist undenkbar, alles in der Partitur anzugeben.“ Brief an Margarita Morosowa (18./13.März 1908) in: Skrjabin (1988: 294)



## Dynamik

Im Sinne der erwähnten „Ausweitung der Parameter“ und insbesondere der damit verbundenen Zielrichtung nach *Vollständigkeit* nehmen wir noch zwei weitere Analysemöglichkeiten in den Fokus, welche in einer traditionellen Aufzählung der Parameter vermutlich nicht enthalten wären: Dynamik und Tonraum.

Zeller (1984) stellt die These auf, dass gerade die bewusste Ausführung und Planung im Sinne von auf „Monodynamik“ zielenden Prinzipien formbildend in besonderer Weise gewesen sei.

„Demgegenüber repräsentiert Skrjamins Konzept gerade hinsichtlich der Dynamik das entscheidende Stadium der sprunghaften Differenzierung zu Beginn der Moderne, in dem ob der nachlassenden Bindungskraft von Schemata jeglicher Spielart um so mehr die Stunde anderer, überdies noch entwicklungsfähiger Dimensionen geschlagen hatte.“ (6)

Dies erscheint sehr interessant in den Ausführungen wie in den Schlussfolgerungen.

Im Falle der 9. Sonate sieht es so aus, dass sie grundsätzlich – wie viele spätere Werke Skrjamins in den unteren Dynamikregionen angesiedelt scheint. Das Stück beginnt und endet *pp*, der größte Ausschlag der Dynamik nach oben ist das *f*, ein einziges Mal wird *ppp* erreicht (T.43). Da *pp* insgesamt 23mal und damit deutlich am häufigsten steht – einige Male vermutlich auch als eine Erinnerung für den Interpreten -, erscheint es als ein Bezugspunkt.

Insbesondere erscheint Zellers Konzept als eines von wenigen geeignet, die enorme Komplexität innerhalb Skrjamins Spätwerk überhaupt anzuzeigen. Wir wollen hier beim Fokus auf eine generelle *Ausweitung der Parameter* belassen, sehen bezüglich der Heterarchie als Prinzip übergreifende Kontexte, können in jedoch in verschiedener Weise an Zellers Thesen anschließen und werden dies auch tun. Besonders interessant erscheint im Kontext des Verweises auf eine Vorläuferschaft zu serieller Musik<sup>145</sup> eine rückwärts wirkende Einschätzung im Hinblick zu einer Einschätzung von Skrjamins Schaffen um 1910 herum: „Demgegenüber repräsentiert Skrjamins Konzept gerade hinsichtlich der Dynamik das entscheidende Stadium der sprunghaften Differenzierung zu Beginn der Moderne, in dem ob der nachlassenden Bindungskraft von Schemata jeglicher Spielart um so mehr die Stunde anderer, überdies noch entwicklungsfähiger Dimensionen geschlagen hatte.“ (Zeller 1984: 6)

## Tonraum

Skrjabin hat im Laufe seines Werkes weitere klangliche Figuren und Stilmittel verwendet im Bemühen eines Ausschöpfens aller Mittel. Auf das Klavier bezogen erscheint es als Suche nach Farben und Formen, auch durch metaphorische oder naturbezogene Übertragungen:

„Schaut doch nur, wie sich hier alles allmählich entfaltet (...) aus dichtem Nebel ins gleißende Licht.“ (Sabanejew 2005:332)<sup>146</sup>

Das „gleißende Licht“ wird hier mit Tremoli dargestellt, während etwa die zahlreichen Triller in der 10. Sonate mit Insekten (im Wald) verglichen werden<sup>147</sup>.

Wir folgen nicht den außermusikalischen Prinzipien, verweisen jedoch auf teilweise neuartige Versuche, Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Die Beobachtung der bewussten Nutzung des Tonraums gehört als solche dazu.

Die immer größer erscheinende Dichte der Nutzung des Tonraums zeigt sich daran, dass das Klavier mit seinen 88 Tasten bei Skrjabin „kleiner“ geworden zu sein scheint: „Die „Themen“ bleiben „Themen“, sind nicht mehr Thesen und Ausgangspunkte, sondern so etwas wie Fühler zur Erschlie-

145,„Insofern hatte die Dynamik längst eine überragende Bedeutung erlangt, bevor sie in der Theorie der seriellen Musik erstmals gleichberechtigt mit Tonhöhe und Dauer qua Ton- oder Lautstärke als einer der konstitutiven „Parameter“ des Tons definiert wurde.“ (Zeller 1984: 6)

146,„Verschiedene Klangebenen in wechselnden Rhythmen schieben sich nach und nach übereinander und erzeugen eine sogartige Spannung. Tremoli und Fanfaren türmen sich am Schluss zu einem gleißenden Feuersturm von orchestraler Gewalt auf.“ Vgl.: henle.de [ 2022 ] zu „Vers la flamme“, Poème op.72

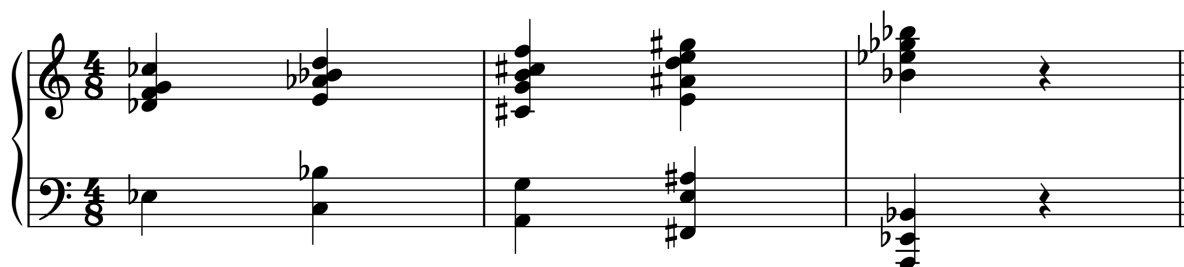
147,„Diese Triller sind Dematerialisierung des Klangs. Alles fliegt, alles wird Ausflug.“ (Skrjabin zur 10. Sonate in Sabanejew 2005:226)

ßung des Tonraums: er selbst, vermittelt durch seine verschiedenen Dichtezustände, ist thematisch, sein „Farbenspektrum“ wird auskomponiert. In seiner virtuellen Erweiterung kündigt sich bereits die reale Aufhebung seiner historisch verfügbaren Begrenzungen an<sup>148</sup> (...).“ (Zeller 1980:278) Bis zu einem gewissen Grad könnte man „Tonraum“ auch als teilhaftes Synonym für „Klang“ werten. Jedoch erscheinen die Fokussierung auf einen bestimmten Teileindruck des Klanges hier nützlich.

Durch die weite Nutzung des Tonraumes mag der Eindruck von Polyphonie leichter entstehen, zudem weisen ebenso polyrhythmische und polymetrische Strukturen mechanisch in diese Richtung. In Bezug auf den Tonraum wäre es interessant, anstatt von (relativen) Stimmfestlegungen von verschiedenen Registern auszugehen. Manche dieser Register wirken wiederum wie Stimmen, welche im Verlauf des Stückes zuweilen nach längerer Pause wieder teilnehmen, insofern wäre es denkbar, die Vorstellung eines besonders vielstimmigen Chores in der Interpretation zugrunde zu legen. Grundsätzlich unterscheiden wir Ebenen und Bewegungsrichtungen.

So wie die Sonate sich vorwiegend dynamisch im **p**- und **pp**-Bereich bewegt, so wird relativ mehrheitlich der tiefere Bereich aufgerufen. Der Orgelpunkt (T.155 – 216) auf Kontra-F wird 44-mal, als tiefster Ton Kontra-C (T. 91) im Mittelpunkt des „tonalen Seitenthemas“, die Kontra-Oktave häufig angeschlagen; dagegen erscheint as<sup>3</sup> als höchster Punkt im Variationsteil (T.57-58) relativ unscheinbar. Wenn die genannte Bassebene, welche regelmäßig in die Kontra-Oktave hineinreicht, aufgerufen wird, „grundiert“ sie ebenso regelmäßig den dann bestehenden Klang mit einem Tritonus, beginnend mit T.7, dann im Sinne der harmonischen Unterscheidung der verschiedenen Teile zahlreiche Male (s. Klangzentrum).

Wir unterscheiden hier aufsteigende, absteigende und sich in beide Richtungen ausweitende Bewegungen. Darüber hinaus weisen wir auf besondere Formen der „Enge“ hin.



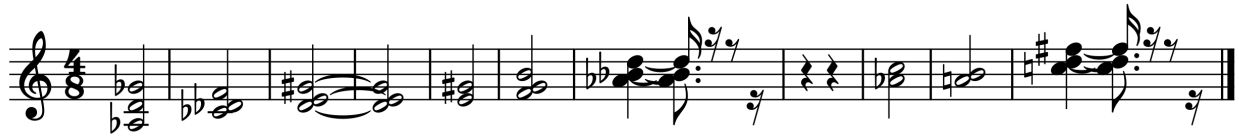
T.5-7, in Akkorde komprimiert

Die nun für verschiedene Zwecke hinlänglich zitierten Takte 5-7, hier als Beispiel für Ausweitung in beide Richtungen, Parallelstellen sind T. 105/106 sowie T.107/108.

Zu den ausweitenden Bewegungen zählen auch die dem Prometheus-Akkord auf den ersten Blick ähnelnden, regelmäßig mit Quartan und Quinten versehenen Akkorde bzw. Figurationen. Diese größeren Schichtungen stehen jeweils am Ende von Steigerungsprozessen, etwa T.32 und T.33, T.109 oder zum Höhepunkt gegen Ende bei T. 201.

Aufsteigende Linien korrelieren regelmäßig mit dem Anstieg kleiner Terzen. Ein Beispiel wäre das Motiv VI (hier bei seinem ersten Erscheinen T.35), welches zu Beginn jeweils deutlich aufwärts strebende Tendenz zeigt.

148,„Mir wird schon zu eng im temperierten System.“ (Skrjabin zur 10. Sonate in Sabanejew 2005:227)

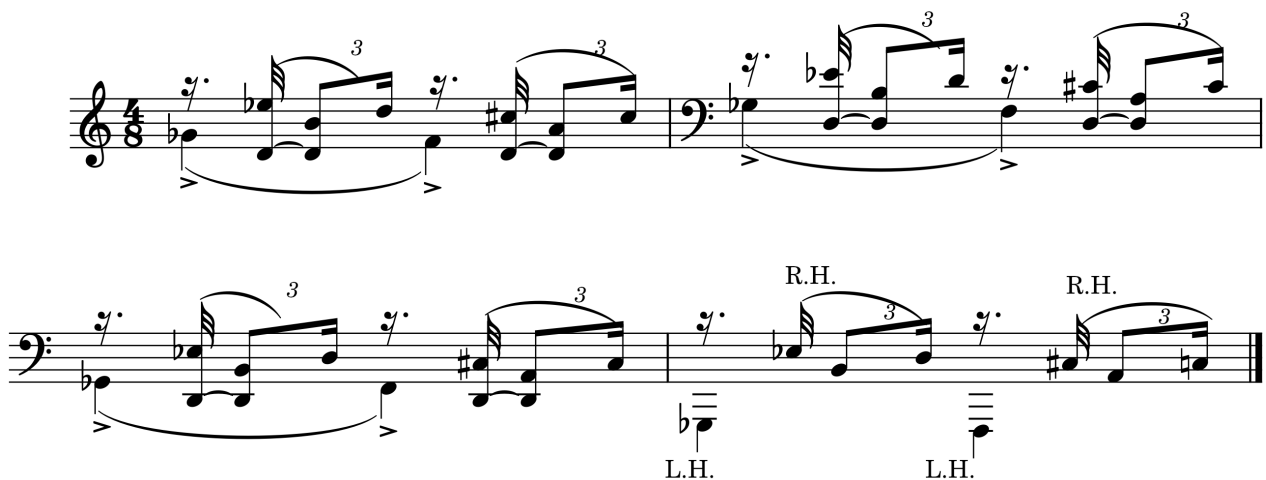


T.35-45 (linke Hand)

Weitere Beispiele für im Verbund mit kleinen Terzen ansteigenden Linien wären die Variationen T.51-54, T.55-58, etwa die Steigerung T.97 – 99 oder etwa einige Sequenzbildungen nach T. 119.

Fassen wir etwa die Passage von Takt 24-33 (Überleitung) als im wesentlichen aufsteigend, wobei den nach oben ziehenden Linien ein grundierter Bass (Tritonus B-e) gegenübersteht, so erkennen wir in Takt 59-68 unschwer eine Art „Zwillingspassage“; ebenfalls grundiert von B-e, auf den gleichen Stufen absteigend, die zuvor zum Aufsteigen benutzt wurden (hier der Leittritonus h-f).

Der auf-und absteigenden Bewegung zum Höhepunkt folgt ein auffallend schneller Abstieg.



T. 205-208 (rechte Hand)

Weitere deutlich absteigende Linien befinden sich in T.155 ff., wie erwähnt in der „Rückkehr“ der Überleitung (T. 59-68). Dagegen erscheinen Passagen, wie der Beginn der Steigerung T.117 ff. von ungewöhnlicher polyphoner und klanglicher Dichte.

## Zusammenfassung Analyse

In den vorangegangenen frühen Teilen dieses Textes haben wir die eigentliche Analyse vorbereitet, indem wir bisherige Wissensbildungen, so weit einsehbar, untersucht und verortet, sowie eine möglichst passende Semantik vorbereitet haben.

Als übergeordnetes Prinzip des gesamten Spätwerks Skrjabins und der 9. Sonate im besonderen setzen wir die „Ausweitung der musikalischen Parameter“. Neben der Erweiterung der Möglichkeiten innerhalb der klassischen Parameter Melodik, Harmonik und Rhythmik geht es auch um die Erfassung weiterer beobachtbarer Kriterien, die ebenso zu Parametern erhoben werden, hier Tonraum, Dynamik und Polyphonie. In jeder Einzelbeschreibung bezüglich dieser Parameter finden sich interessante, oft neuartige Bezüge, in den möglichen Kombinationen ebenso, was die hohe Komplexität der Musik unterstreicht.

An den Anfang stellen wir die Darstellung der *Form*. Der im Falle der 9. Sonate naheliegende Ver-

gleich mit der Sonatenhauptsatzform darf nicht zu direkt durchgeführt werden, wenn von vorne herein klar erscheint, dass Skrjabin die Einsätzigkeit seiner Sonaten als Verdichtung und Weiterentwicklung versteht und die Formberechnungen nach Konjus<sup>149</sup> oder Skrjamins selbst – so fremdartig sie zunächst erscheinen – ohnehin andere Interpretationsebenen nahelegen. So scheint es - und wir verstehen das als einen Hinweis bezüglich des Kontextes zwischen Skrjamins musikalischer Herkunft und seiner einheitlichen Entwicklung -, dass der Vergleichszusammenhang zwischen ursprünglicher Sonatenform und Skrjamins Verschieben der Funktionen weiterhin wesentlich erscheint, jedoch nicht im Sinne einer misslungenen Imitation des Bestehenden und Regelkonformen, sondern in der Beobachtung der Transformation. So erscheint die Form der 9. Sonate eine an einer ungewöhnlich dichten Polyphonie aufeinander bezogener Motive ausgerichtete Ansammlung vor allem achttaktiger Phasen, welche – gerne an tradierte Variationsformen, an Mehrthematik innerhalb des Sonatensatzes, noch mehr an polyphon-sequenzartige Phasen erinnernd - ein „Eigenleben“ zu führen scheinen. Es wirkt wie ein Umspielen durchaus gewohnter Formen, was schnell täuschen mag, vor allem im Wechsel zwischen aktiven und ruhigen Phasen, in einer anhaltenden Steigerung im zweiten Teil. Die Fokussierung mag sich dann auf die Frage der Übergänge richten, welche die Funktion der Einheitsbildung hätten. Wir unterscheiden im Detail sechs verschiedene Teile mit unterschiedlichen Funktionen.

Nun gehen wir zur Beschreibung der einzelnen Parameter über.

Wir beginnen mit der Ebene der *Melodik*<sup>150</sup> und stoßen auf eine ungewöhnlich hohe Zahl an Motivbildungen<sup>151</sup>, welche gerade mit Blick auf den gesamten Verlauf als heterarchisch zueinander beschrieben werden können. Eine Hierarchisierung kann weder zeitlich noch kausal begründet werden, die häufige Wiederkehr (fast) aller Motive, ihre sehr variablen Kombinationen, ihre teilweise starken Entwicklungen und die schwierige Diskussion bezüglich der Eigenständigkeit einiger Motive verhindern dies. Als Eigenschaften der Motive sehen wir eine radikale Kürze, eine starke rhythmische Variabilität sowie deren tonale Neutralität.

Auf der Ebene von *Rhythmus und Metrum* besteht die Ausweitung des Parameters zunächst in der sich in Skrjamins Werk ankündigenden und in der zeitgenössischen Musikwelt beobachtbaren Erhöhung der Komplexität. Das Auffüllen der Gesamtheit rhythmischer Formbildungen in Bezug auf binäre, ternäre und vermehrt auch quinäre Strukturen erscheint zunächst nicht mehr als die Suche nach zusätzlichen Möglichkeiten, genauso werden die Möglichkeiten zu relationalen Bezügen schlicht erhöht. Die Bezeichnung neuartiger Verhältnisse als „irrational“ verstellt jedoch den Blick darauf, dass es sich um berechenbare Werte handelt, es sich vornehmlich um ein Darstellungsproblem handelt. Wie im Falle der Melodik bedeutet auch die Ausweitung der rhythmisch/metrischen Position in Richtung Polyrhythmik und Polymetrik eine Erhöhung polyphoner Komplexität.

Die traditionell bei Skrjabin analytisch zentral gelagerte *Harmonik* weist einige Unterschiede etwa gegenüber den anderen späten Sonaten auf, was allzu leichte Übertragungen hier tradierter Methoden<sup>152</sup> erschwert. Wir gehen – auch um dem höheren Dissonanzgrad etwa im Vergleich zur 8. oder 10. Sonate Rechnung zu tragen - zunächst einen ungewohnt kleinteiligen Weg mit Verweis auf die auch für Skrjaminsche Intervallrechnungen extrem häufige Nutzung des „Tritonus“ in der 9. Sonate, sowie des „leitenden“ Tritonus h-f als der Grundstimmung der Sonate. Bezüglich weiterer harmoniebezogener Analytik verweisen wir – wie etwa bezüglich der Formbildung – vorab auf eine Art negatives Prinzip hin, dasjenige einer „Tonalitätsvermeidung“<sup>153</sup>.

Die musikhistorische Fragestellung nach dem Bruch zwischen tonaler und atonaler Harmonik wird

149Welche ein eigenes Forschungsprojekt wären, das auf deren Entschlüsselung ausgerichtet werden sollte

150Und nicht mit der Harmonik, die von verschiedenen Autoren scheinbar selbstverständlich als zentral gesetzt wird.

Das potentiell zusammenhängende Prinzip einer linear verlaufenden Polyphonie (mit sehr hoher Dichte) erhält eine eigene Zuweisung.

151Wir haben uns für den Motivbegriff entschieden, und stoßen damit an mehreren Stellen auf reflexive Grenzen, wie dies u.E. auch mit dem Materialbegriff geschehen wäre; die tradierte Form des Themenbegriffs hätte u.E. in eine Sackgasse geführt.

152 Was vielleicht auch das häufige Schweigen der harmoniebezogenen Analysen gerade im Falle der 9. Sonate erklärt

153So wie etwa die Dodekaphonie, deren Selbstinterpretation als „natürlich“ und „neuartig“ als Interpretation eines Beobachters erscheint, welcher bestimmte Kausalitäten sucht. „Heute habe ich etwas entdeckt, das die

Überlegenheit der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre versichern wird.“ (Schönberg im Brief zu Josef

dahin gehend beantwortet, dass Skrjabin – in tonalen Zuständen sozialisiert – eine Mischform findet. Dabei scheint die „Vermeidungsstrategie“ eine primäre Rolle. Wir beschreiben, wie innerhalb der 9. Sonate tonale Assoziationen, welche sich kaum völlig vermeiden lassen, sofort unterlaufen werden. Somit wird Skrjamins Harmonik im Spätwerk verortet „zwischen Tonalität und Atonalität“ (Eberle 1978), die tonalen 5 Takte, bei denen das Motiv VI tatsächlich zu einem „Thema“ im traditionellen Sinne für kurze Zeit mutiert, um als solches scheinbar bruchlos zu verschwinden und in Skrjamins Harmonik aufzugehen, dienen als Beleg.

Die Möglichkeit zu Steigerungen in Sachen *Polyphonie* mögen auch der Emanzipation der Dissonanz geschuldet sein: „Die harmonische Tendenz zur Dissonanz kommt dem sehr entgegen, einmal, indem sie der Polyphonie Zusammenklänge freigibt, die früher ausgeschlossen waren, dann, indem jeder Akkord durch seine eigene reale Vielstimmigkeit bereits virtuell polyphon ist.“ (Adorno 2003b: 77)

Es erscheint nachvollziehbar, dass durch die beträchtliche Vermehrung der Möglichkeiten aller Parameter auch diejenigen der Polyphonie mechanisch zugenommen haben<sup>154</sup>.

Die teilweise große Dichte einer engmaschigen Stimmführung in Skrjamins 9. Sonate kommt mit einem geringen Grad von Imitationstechniken aus; statt dessen haben Sequenzierungen und Wiederholungen eine tragende Rolle.

Hinsichtlich der *Dynamik* ergeben sich vor allem im analytischen Rückgriff aus Sicht serieller Musik Hinweise in Bezug auf die bewusste Umstellung auf eine „Monodynamik“<sup>155</sup>, auf das bewusste Erstellen dynamischer Konzepte, welche mit anderen Parametern interagieren und etwa auf die Formbildung Einfluss nehmen.

Die Beobachtung des *Tonraums* führt zur gesteigerten Wahrnehmung unterschiedlicher Ebenen. Es führt zur Beobachtung der Ausweitung der klanglich-farblichen Möglichkeiten, wie zu Fragen der bewussten Einteilung des gesamten Raums. Aufsteigende und absteigende Linien entwickeln eine eigene Funktion.

Die gesteigerte Komplexität zeigt sich in der Ausweitung jedes einzelnen Parameters sowie der gewaltigen Steigerung der möglichen Kombinationen und Kopplungen. Das Spiel mit tradierten, sozialisierten harmonischen und formalen Mustern ermöglicht es Skrjabin, eigene Regeln zu bilden und mit musikalischer Komplexität zu spielen. Diese Regeln haben wir um Falle der 9. Sonate zu zeigen versucht.

---

Rufer, zit. in: [de.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Schönberg](https://de.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schönberg) [ 17.2.2022 ]

Wenn wir auf den selbstbeschreibenden Charakter selbst bei der von Komponisten formulierten (vgl.: Zeller 1980:273) Theoriebildung hinweisen, wird deutlich, dass wieder hinsichtlich einer Historisierung der Dichotomie Tonalität/Atonalität immer neue Differenzierungen möglich werden. Skrjamins Sozialisation aus der Tonalität heraus ermöglicht es, wie bei den zeitgenössischen Komponisten auch, das Projekt der atonalen Harmonik als ein „Tonalitätsvermeidungsmodell“ zu beobachten, welches sich aus der Tonalität heraus entwickelt: „Von den 350 Jahren spezifisch harmonischer Erfahrung läßt sich aber nicht absehen.“ (Adorno 1975: 111)

<sup>154</sup>Was bereits als Gedanke eine wenige harmoniezentrierte Sicht voraussetzt. Adorno formuliert aus Sicht der zweiten Wiener Schule: „Das Primat der Polyphonie gilt eigentlich nur in der Schönbergschule. Die Zwölftontechnik terminiert in einer Art von „reinem“ polyphonen Satz. Ursprüngliche, sehr stark polyphone Tendenzen hat Křenek. Die Polyphonie Hindemiths entspringt teils im Rückgriff auf die alte, teils in der instrumentalen Vorstellung: das Problem des harmonischen Sinnes der Polyphonie tritt bei ihm zugunsten des Zusammenhangs der Bewegung sehr zurück. Insgesamt ist es die Bedeutung der Polyphonie, durch die sich der Stil der neuen Musik im Umkreis Deutschlands – vor Hitler – von dem der westlichen wie der slawischen Länder unterscheidet, die bei aller harmonischen Differenzierung, aller instrumentalen Plastik der Einzelstimme das Prinzip der realen Mehrstimmigkeit kaum je anerkennen.“ (Adorno 2003b: 77)

Es ist oben deutlich zu erkennen, dass wir bestimmte Unterscheidungen wie diejenigen der Länder „im Umkreis Deutschlands“ und den „westlichen wie der slawischen“ Ländern nicht teilen, wie auch das teilweise auf Singularität und Mehrwertigkeit verweisende Urteil gegenüber der „Schönbergschule“. Darüber hinaus findet hier jedoch eine Differenzierung unterschiedlicher polyphoner Stile statt, deren Vergleich in Bezug auf Skrjamins sehr dichten polyphonen Stil in den späten Sonaten interessant wäre.

<sup>155</sup>Vgl.: Zeller (1984)

## Zusammenfassung

Die Zielsetzung dieses Textes besteht darin, neuartige Wissensbildungen bezüglich der 9. Sonate von Alexander Skrjabin zu ermöglichen und die Frage nach dem Verstehen dieser Musik zu stellen. Hierzu werden nach einem gründlichen Hinterfragen bisheriger Rezeptions- und Reflexionsbeiträge für die Analyse auch systemtheoretische Unterscheidungen und Theoriefiguren in Anspruch genommen.

Die Reflexionsgeschichte bezüglich Skrjabin erscheint außerordentlich vielgestaltig und im Kern nicht weit fortgeschritten. Im Kern teilen sich westliche und östliche Rezeption strikt voneinander, Weltkriege und politische Blockbildungen begünstigen dogmatische Analyseformen, welche frühzeitig scheitern. Dabei verlässt Skrjabins Musik weder die Konzertsäle noch die Aufnahmestudios, es kommt zu unterschiedlichen Formen einer Renaissance.

Wir können aus zahlreichen unterschiedlichen Darstellungen und drei direkten Analysen mosaikartig schließen auf die Ausrichtung einer eigenen Analyse.

Die über Skrjabins Werk hinausweisende strategische Zielrichtung beobachtet sein Werk bezüglich der *Ausweitung der musikalischen Parameter*, quantitativ wie qualitativ. Die damit verbundene Neuausrichtung beschreiben wir auch anhand der systemtheoretische konnotierten Begriffe einer exponentiell gestiegenen *Komplexität*, sowie einem beobachtungsleitenden Prinzip der *Heterarchie* in den Relationierungen der Parameter zueinander.

Als zentrales Beispiel haben wir die 9. Sonate op. 68 aus Skrjabins Spätwerk ausgesucht. Diese steht in vielerlei möglichen Vergleichskontexten – allen voran Vergleichen und Querverbindungen mit den Sonaten 6,7,8 und 10 aus dem Spätwerk -, was an anderer Stelle eingelöst werden müsste. Das betrifft auch die Fragestellung, inwieweit die 9. Sonate repräsentativ für das gesamte Spätwerk gelten kann, trotz des Eindrucks hoher Individualisierung der genannten Sonaten und der permanenten, schnellen Weiterentwicklung Skrjabins. Wir erhöhen die Wahrscheinlichkeit übertragbarer Darstellungen durch ein hohes Maß an Abstrahierung und Generalisierung der Darstellung.

Da das Verhältnis der Parameter als heterarchisch beschrieben wird, erscheint eine sprachlich-konnotierte, zur *Linearität* gezwungene Analyse vor dem Problem der Kontingenz: Die Behandlung der unterschiedlichen Parameter kann nicht zeitgleich erfolgen, also wird eine Reihenfolge notwendig, die immer als selektiv beobachtet werden kann.

Die Beobachtung der einzelnen Parameter führt zu einer ganzen Reihe, auch neuartiger, Beobachtungen, vor allem in Bezug auf den Charakter einer hohen Anzahl von Motiven, des hohen komplexen Niveaus andauernder polyrhythmischer und polymetrischer Strukturen, der Aufgliederung der Harmonik in kleinteiligere Verfahren und der Interpretation der Entwicklung der Klangzentren bei Skrjabin. Dazu definieren wir auch Polyphonie, Klangraum und Dynamik als zu beobachtende Parameter.

Die Form gibt eine Reihe von Rätseln auf, da die Berechnungen Skrjabins trotz des Verweises auf Konjus nicht entschlüsselt scheinen.

Eine Besonderheit stellt die scheinbar „neuartige“ Darstellung einer kurzen fünftaktigen tonalen Phase dar und deren bruchloser Rückkehr in Skrjabins „Atonalität“<sup>156</sup>. Über spekulative Interpretationen von Skrjabins unmittelbarer Intention hinaus verweist dies auf parallel gelagerte harmonische Strukturen. Hiermit und anhand einer Reihe anderer Gesichtspunkte vermuten wir Skrjabins Position in seinem Spätwerk diesbezüglich „zwischen Tonalität und Atonalität“<sup>157</sup>. Dass eine scharfe distinktive Form, eine Dichotomie wie die historische Unterscheidung Tonalität/Atonalität im Rahmen einer außerordentlich komplexen Situation mit ihrer direkten Zweiseitigkeit Schwierigkeiten hat, Zwischentöne mitzureflektieren, erscheint nicht überraschend<sup>158</sup>.

156 Der befremdliche Verweis darauf, dass dies scheinbar bisher nicht gesehen wurde, verweist auf den Eindruck, dass die 9. Sonate allgemein wenig oder oberflächlich analysiert worden zu sein scheint. Man kann sich zum Beispiel kaum vorstellen, dass dies einem derjenigen Pianisten, die eine Aufnahme veröffentlicht haben, entgangen sein kann. Der Umstand der Tonalität dieser 5 Takte im Unterschied zum gesamten Rest der Sonate liegt völlig offen zutage.

157 Der Titel einer Publikation von Eberle (1978)

158 Zumal die wiederholt angesprochenen Selbstbeschreibungen etwa Schönbergs und der Wiener Schule, der

Daher erscheint eine Interpretation, welche Skrjabins vollständig tonale Sozialisation mitberücksichtigt, welche das „Atonale“ in dieser Phase zunächst als Tonalitätsvermeidungsstrategie einerseits, als ein „Zuendedenken“<sup>159</sup> und dadurch Überwinden der tradierten auf Tonalität beruhenden Selbstbeschreibungen beschreibt,

als angemessener. Skrjabin schreibt nicht tonal, aber er umschreibt tonale Hörerwartungen, spielt – auch formal – mit tradierten Gewohnheiten und erreicht auf diese Weise eine Erweiterung der Möglichkeiten, der kompositorischen Möglichkeiten in jeglicher Hinsicht, der rezeptorischen Möglichkeiten jedes Einzelnen<sup>160</sup>.

Wir konzentrierten uns begründet auf eine Darstellung der rein musikbezogenen Verhältnisse, den extrem voraussetzungsreichen theosophischen, philosophischen, theoretischen Erwägungen ausweichend, der Weitläufigkeit des Denkens, welche ungewohnt scheinende auseinanderliegende Gebiete zueinander in Verbindung bringt. Der damit verbundene analytische Kontrollverlust wäre ein zu hoher Preis gewesen.

Aber auf überraschende Weise ergibt sich doch ein formalwissenschaftlicher Zugang zu vielen damaligen, heute fremd anmutenden Denkrichtungen. Interpretieren wir die Fragestellung nach dem Verhältnis zwischen Einheit und Zweiheit bzw. Vielheit als eine mögliche Definition von Komplexität, so gelangen wir zu einer komplexitätstheoretischen Ausrichtung, was sich u.E. im Falle Musik lohnen könnte<sup>161</sup>.

Einheit und Vielheit bedingen einander, so wie alle Denkformen sprachlich vernetzt erscheinen. Die Systemtheorie löst dieses Problem durch Verweis auf den Beobachter. Dieser *entscheidet* bezüglich der Kausalität der Zusammenhänge.

Damit wird unmittelbar deutlich, dass Einheit kontingent hergestellt wird, dass Einheitsbildung und Differenzierung sich unentwegt einander bedingen. Wir haben hier den Versuch unternommen, als Beobachter die 9. Sonate von Skrjabin und damit indirekt dessen Spätwerk als Einheit zu beobachten und dadurch den Rest der Welt in Relation gesetzt.

Andere Beobachter hätten anders gehandelt.

## Literaturangaben

---

deutschen Musikwissenschaften, der sowjetischen Kulturpolitik und wohl auch ein Großteil östlicher und westlicher Publikationen nicht primär daran interessiert gewesen sein mag, das Neuartige an Skrjabin wirklich herauszufiltern, und statt dessen andere Interessen bediente.

159 Redepenning

160 Was dieser „versteh“, liegt gerade in komplexitätstheoretischer Perspektive – durch die Möglichkeit der Reduktion von Komplexität – an diesem selbst, was bedeutet an weit reichenden Entscheidungen bezüglich Selbstsozialisation und Individualisierung.

161 Der historisierende Verweis auf die Frage nach der Unterscheidung zwischen eins und zwei, zwischen Symbolos und Diabolos – hier etwa der Einheit des historischen Christentums (niemals die Einheit der Welt!) gegenüber dem definierten Rest – ermöglicht weitere Bezüge, die wir hier schuldig bleiben: Der „Symbolist“ Skrjabin, der sich versucht an der Welteinheit und kläglich scheitert (Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass sein Sterben mit besonders rastloser Arbeit am „Mysterium“ in medizinischer Hinsicht in Verbindung stehen könnte), dessen Reaktion mit einheitsbildender Mystik einer kommunistischen und einer deutsch-intellektuellen Elite besten Falles merkwürdig vorkommt, dessen so sichtbare Egozentrik im Haifischbecken der durch Selbstbeschreibungen kaschierten Egozentriken anderer Komponisten und Musiker besiegt wird und nicht zuletzt das Bild der so reinen, einheitsbildenden, perfektiblen und doch so langweiligen Oktave: Wie kann es sein, dass diese in ihrer Teilung ausgerechnet in zwei Tritoni „zerfällt“, eine „Spaltung“ in zwei „Teufelchen“? Als echauffierter Westeuropäer, noch dazu mit einem überlegenen deutschen Kulturbegriff ausgestattet, kann man nur entsetzt ausrufen: „So nicht, Herr Skrjabin! (Aus Russland!)“

- Adorno, Theodor W. (1968): Alban Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs; in: Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Band 15; Wien.
- Adorno, Theodor W. (1978): Quasi una fantasia – Musikalische Schriften II; in: Gesammelte Schriften 16 – Musikalische Schriften I-III; Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. (2003a): Philosophie der neuen Musik; Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W. (2003b): Theorie der neuen Musik; in : Adorno, Theodor W.(2003b): Musikalische Schriften V; Frankfurt am Main.
- Allende-Blin, Juan (1983a): Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb; in: Metzger, Heinz Klaus/ Rainer Riehn (Hg) (1983): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten; in: MUSIK-KONZEPTE Die Reihe über Komponisten; Heft 32/33; München.
- Allende-Blin, Juan (1983b): Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky; in: Metzger, Heinz Klaus/ Rainer Riehn (Hg) (1983): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten; in: MUSIK-KONZEPTE Die Reihe über Komponisten; Heft 32/33; München.
- Angerer, Manfred (1984): Musikalischer Ästhetizismus - Analytische Studien zu Skrjamins Spätwerk; in: Wessely, Othmar (Hg.) (1984): Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 23; Tutzing.
- Asafëv, Boris (1998): Die Musik in Rußland – (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917) Entwicklungen – Wertungen – Übersichten; in musik konkret – Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts; Berlin.
- Ashkenazy, Vladimir (1996) in: Becker, Oliver (1996): Alexander Scriabin – Towards the Light / Calculation and Ecstasy (Documentation); youtube.com/watch?=E2VmLkzzBMM [ 5.1.2022 ] .
- Ashkenazy, Vladimir (2018): Foreword; in: Skrjabin, Alexander (2018): The notebooks of Alexander Scryabin; Oxford.
- Belsa, Igog Fjodorowitsch (1986): Alexander Nikolajewitsch Skrjabin; Berlin.
- Bowers, Faubion (1969): Scriabin, a Biography; Tokyo.
- Dahlhaus, Carl (1971): Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin; in: Feldmann, Fritz (1971) (Hg) Musik des Ostens 6; Kassel
- Deppermann, Maria (1984): Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch; in: Metzger, Heinz-Klaus/Rainer Riehn (Hg) (1984): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II; in MUSIK-KONZEPTE (38); München.
- Dickenmann, P. (1935) Die Entwicklung der Harmonik bei A.Skrjabin; Berlin.
- Druskin, Michail (1988): Bemerkungen zu Skrjabin; in: Skrjabin, Alexander (1988): Briefe – Mit zeitgenössischen Dokumenten und einem Essay von Michail Druskin; Leipzig.
- Eberle, Gottfried (1978) Zwischen Tonalität und Atonalität – Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins; in: Dahlhaus, Carl/Rudolf Stephan (Hg) Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 14; München – Salzburg.
- Eberle, Gottfried (1983): „Ich erschaffe dich als vielfältige Einheit“ - Entwicklungslinien in Aleksandr Skrjamins Symphonik; in: Metzger, Heinz Klaus/ Rainer Riehn (Hg) (1983): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten; in: MUSIK-KONZEPTE Die Reihe über Komponisten; Heft 32/33; München.
- Fischer, Sebastian (2015): Die Unterscheidung zwischen Musik und Arbeit – Eine systemtheoretische Untersuchung im Kontext des Kulturmanagements; Berlin.
- Fuchs, Peter (1987): Vom Zeitzauber der Musik. Eine Diskussionsanregung; in: Baecker, Dirk u.a. (Hg): Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag; Frankfurt am Main.
- Fuchs, Peter (2008): Der Sinn der Beobachtung – Begriffliche Untersuchungen; Weilerswist.
- Gardonyi, Zsolt (2014): Alexander Skrjabin (1971-1915) zum 100. Todestag; in gardonyi.de/zs\_gardonyi\_skrjabin.pdf [ 9.1.22 ]



- Gojowy, Detlef (1983): Die transmetale Sprache der neuen Musik; in: Metzger, Heinz Klaus/ Rainer Riehn (Hg) (1983): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten; in: MUSIK-KONZEPTE Die Reihe über Komponisten; Heft 32/33; München.
- Gojowy, Detlef (1998): Zum Bild und Vermächtnis von Boris Assafjew; in: Asafëv, Boris (1998): Die Musik in Rußland – (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917) Entwicklungen – Wertungen – Übersichten; in musik konkret – Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts; Berlin.
- Goldstein, Michael (1983): Skrjabin und die Skrjabinisten; in: Metzger, Heinz Klaus/ Rainer Riehn (Hg) (1983): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten; in: MUSIK-KONZEPTE Die Reihe über Komponisten; Heft 32/33; München.
- Hahl-Koch, Jelena (1980) (Hg): ARNOLD SCHÖNBERG – WASSILY KANDINSKY ; Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung; Salzburg und Wien.
- Harste, Gorm (2021): THE HABERMAS-LUHMANN DEBATE; New York.
- Henle.de/de/detail/?Titel=Alexander+Scriabin+Vers+la+flamme%2C+Poème+op.72\_1015 [ 20.2.2022 ]
- Hindemith, Paul (1940): Unterweisung im Tonsatz; Mainz.
- Hindrichs, Gunnar (2011): Der Fortschritt des Materials; in: Klein, Richard/Johann Kreuzer/Müller-Doohm, Stefan (Hg.) (2011): Adorno-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung; Stuttgart.
- Lonitz, Henri (Hg.) (1997): Theodor W. Adorno – Alban Berg. Briefwechsel 1925 – 1935; in Briefe und Briefwechsel / Theodor W. Adorno, Bd.2; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme – Grundriß einer allgemeinen Theorie; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1990<sup>1</sup>): Haltlose Komplexität; in: Luhmann, Niklas (1990): Soziologische Aufklärung 5 – Konstruktivistische Perspektiven; Opladen.
- Luhmann, Niklas (1990<sup>2</sup>): Die Wissenschaft der Gesellschaft; Frankfurt am Main.ö
- Luhmann, Niklas (2000a): Biographie, Attitüden, Zettelkasten – Interview von Erd,Rainer/Andrea Maihofer; in: Luhmann, Niklas, (2000a) Short Cuts; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2000b): Die Religion der Gesellschaft; Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2002): Einführung in die Systemtheorie; Heidelberg.
- Mast, Dietrich (1981): Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin; München-Gräfelfing.
- Mauser, Siegfried (1984): Harmonik im Aufbruch – Anmerkungen zu Skrjabins *Prélude* op.74/1; in: Metzger, Heinz-Klaus/Rainer Riehn (Hg) (1984): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II; in MUSIK-KONZEPTE (38); München.
- McCulloch, Warren S. (1988): A Heterarchy of Values Determined by the Topology of Nervous Nets; in: McCulloch, Warren S. (1988) Embodiments of mind; Massachusetts.
- Nicholls, Simon (1996): Begleittext zu Klaviersonate Nr.9 „Messe noire“, op. 68 – Marc-André Hamelin (Klavier); in: hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W8644\_GBAJY9613205 [ 13.2.2022 ]
- Powell, Jonathan (2001): Skryabin [ Scriabin ], Aleksandr Nikolayevich; in: The new grove, Vol. 23, Oxford, Scott to Sources.
- Redepenning, Dorothea (2008): Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik – Band 2: Das 20. Jahrhundert, Teilband 1; Laaber.
- Rösing, Helmut/Herbert Bruhn (1998): Musikwissenschaft, in: Dies. (Hg) (1998): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs; Reinbek bei Hamburg.
- Rousseau, Jean Jacques (1984): Musik und Sprache: ausgewählte Schriften; Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd.

99; Wilhelmshaven.

Sabanejew, Leonid (1912): Prometheus von Skrjabin; in Kandinsky, Wassily/Franz Marc (Hg) (1912): Der blaue Reiter; München; Nachdruck in: Skrjabin, Alexander (1988): Briefe – Mit zeitgenössischen Dokumenten und einem Essay von Michail Druskin; Leipzig.

Sabanejew, Leonid (2005): Erinnerungen an Alexander Skrjabin (1925); Berlin.

Sabbagh, Peter (2001): Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin; Hamburg.

Schibli, Siegfried (1983): Alexander Skrjabin und seine Musik; München.

Schlifstein, S.I. (1961): SERGEJ PROKOFJEW – Dokumente, Briefe, Erinnerungen; Leipzig.

Skrjabin, Alexander (1988): Briefe – Mit zeitgenössischen Dokumenten und einem Essay von Michail Druskin; Leipzig.

Steger, Hanns (1977): Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten Alexander Skrjamins; in: Beck, Hermann (Hg) (1977): Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd.3; Regensburg.

Steger, Hanns (1979): Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin; München.

Strawinsky, Igor (1949): Musikalische Poetik; Mainz.

Von Foerster, Heinz (1998): Wir sehen nicht, daß wir nicht sehen; in: [heise.de/tp/features/Wir-sehen-nicht-dass-wir-nicht-sehen-3446178.html](http://heise.de/tp/features/Wir-sehen-nicht-dass-wir-nicht-sehen-3446178.html) [ 20.2.2022 ]

Wehmeyer, Andreas (2005): Alexander Skrjabin und Leonid Sabanejew (Vwort); in: Sabanejew, Leonid (2005): Erinnerungen an Alexander Skrjabin; in Kuhn; Ernst (Hg.) musik konkret, Bd. 14; Berlin.

Wiesenfeldt, Christiane (2018): Geschichte der Musikforschung – Des Helden Werkstatt; in: [m.faz.net/](http://m.faz.net/)

Wiggershaus, Rolf (1988): Die Frankfurter Schule: Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung; München.

Wiggershaus, Rolf (2010): Die Frankfurter Schule; Reinbek bei Hamburg.

Zeller, Hans Rudolf (1980): Schönberg und Skrjabin – Prolegomena zu einem Experiment; in: Metzger, Heinz Klaus/Rainer Riehn (Hg) (1980): Musik-Konzepte Sonderband Arnold Schönberg; München.

Zeller, Hans Rudolf (1984): Monodynamik und Form in den Klavierzyklen Skrjamins; in Metzger, Heinz-Klaus/Rainer Riehn (Hg) (1984): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II; in MUSIK-KONZEPTE (38); München.

Zupancic, Julia (2016): Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik; in [schott-campus.com/wp-content/uploads/2016/09/zupancic\\_adorno.pdf](http://schott-campus.com/wp-content/uploads/2016/09/zupancic_adorno.pdf) [ 13.2.2022 ]

# Anhang

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. Measure 1 starts with a piano (*pp*) dynamic and features a triplet in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Measure 2 includes a *poco cresc.* marking. Measure 3 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 4 returns to piano (*pp*). Measure 5 concludes with a *poco cresc.* marking and a triplet in the treble. The piece ends with a double bar line.

Das tonale „Seitenthema“ in T. 87-91