

Akkordbeziehungen und Funktionsfolgen in den Kompositionen von Skrjabins mittlerer Schaffensperiode

Marek Kepřt

In der mittleren Schaffensperiode von Alexander Nikolajevitsch Skrjabin (1872–1915), welche durch die Jahre 1903–1910 und die Kompositionen der Opera 30–58 eingegrenzt ist, kommt es zur radikalen Entwicklung der Kompositionssprache des Komponisten im Bereich der Harmonik. Vor allem ändert sich die Struktur der Akkorde an sich,¹ aber auch die Präferenz von bestimmten Akkordverbindungen und Funktionsfolgen.

Die Verbindung von Akkorden im Tritonusabstand – die Folge phrygische Funktion – Dominante

Die typischste Harmoniefolge, die Skrjabin in den Kompositionen seiner mittleren Schaffensperiode verwendet, ist die Verbindung von zwei Akkorden im Tritonusabstand.

Dieser Tritonusabstand ist für die Verbindung der phrygischen Funktion und der Dominante charakteristisch. Die phrygische Funktion wurde dabei in der Praxis lange Zeit nur in der Gestalt der ersten Umkehrung, also des neapolitanischen Sextakkords, verwendet. Eine bedeutendere Verwendung des Grundakkords in Verbindung mit der Dominante finden wir vor allem in den Werken Chopins, so zum Beispiel in der *Phantasie f moll Op. 49*, im *Nocturne Op. 55 Nr. 1*, oder in den *Préludes Op. 28 Nr. 20* und *Op. 45*.

In Skrjabins früher Schaffensperiode befindet sich die phrygische Funktion in Form des Grundakkords eigentlich äußerst selten. In der mittleren Schaffensperiode kommt jedoch die phrygische Funktion immer häufiger vor. Ihre Anwendung ist vorerst traditionsgemäß – also als Teil der Kadenz in den Kompositionsschlüssen. Skrjabin verwendet dabei sowohl den phrygischen Kvintakkord, als auch den phrygischen (also neapolitanischen)

¹ Diese Problematik behandelte ich in der Studie „Akkordstrukturen in den Kompositionen von Skrjabins mittlerer Schaffensperiode“, in: Věra Šimová und Jan Vičar (Hrsg.), *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Musicologica Olomucensia X* (Olomouc 2009), S. 59–78.

Sextakkord. Am häufigsten verwendet Skrjabin dabei die phrygische Funktion in den Klavierpreludes. Ein typisch „skrjabinsches“ Mittel wird die phrygische Funktion in dem Augenblick, wo sie als Vierklang – als Septakkord in dominantisierter Form – verwendet wird.² Eine der ersten Verwendungen des phrygischen Septakkords bei Skrjabin befindet sich im *Prélude Op. 35 Nr. 2*:

Prélude Op. 35 Nr. 2, Takt 8–18

Den phrygischen Septakkord sehen wir im Takt 9. Außer der Anwendung des phrygischen Septakkords kommt es zur Sequenz von Akkorden im Tritonusabstand. Die Verbindung P-D (phrygische Funktion-Dominante) in den Takten 9–10 wird nicht in die Tonika B Dur aufgelöst, sondern wird um eine Sekunde höher in der Tonart C Dur sequenziert (Takte 11–12), wobei auch hier keine Tonika erscheint. In den Takten 12–13 kommt es zur Funktionsverwechslung, welche durch die Tatsache bedingt ist, dass der Tritonus mit seiner Umkehrung identisch ist. Die vorangehende phrygische Funktion wird

² Mit dem Begriff „domantisierter Form“ ist ein Septakkord gemeint, der klanglich mit dem Dominantseptakkord in seiner klassischen, alterierten, oder disalterierten Form, also mit großer Terz und kleiner Septim, identisch ist. Die Quint kann dabei als reine, verminderte, oder übermäßige angewandt werden, ebenso wie der Akkord um die große sogenannte Chopinsext erweitert sein kann.

nun zur Dominante, die Dominante zur phrygischen Funktion. Im Takt 12 erklingt also eine unaufgelöste Dominante in C, welche gleichzeitig eine phrygische Funktion in der tritonuserfernten Tonart bildet. Wir können daher vom Takt 12 eine Funktionsfortschreitung konstatieren, welche auf eine Zieltonika F Dur ausgerichtet ist. Diese erscheint dann tatsächlich im Takt 16. In diesem Falle handelt es sich in den Takten 12 und 13 um eine gekoppelte Zwischendominantfortschreitung (P-D) zur phrygischen Funktion (Takt 14), nach welcher die Dominante und die Auflösungstonika folgen. Die Tatsache, dass Funktionen im Tritonusabstand miteinander verwechselbar sind, wird zum Vorteil und zum charakteristischen Merkmal von Skrjabins Kompositionen in der zweiten Phase der mittleren Schaffensperiode, also der Kompositionen Op. 44 bis Op. 58. In diesen Werken kommt die Verbindung P-D sehr häufig vor, wobei es oft zur gegenseitigen Verwechslung kommt (aus der Verbindung P-D wird die Verbindung D-P in tritonuserfernter Tonart). Die phrygischen Funktionen sind schon stark dominantisiert, was die nichtfunktionelle, rein klangliche Qualität dieser Verbindung noch unterstreicht. Als Beispiel einer solchen Verbindung können wir den Anfang der *Étude Op. 56 Nr. 4* anführen:



Étude Op. 56 Nr. 4, Takt 1-9

Bis zum Takt 5 sehen wir in jedem Takt die Verbindung von zwei Akkorden im Tritonusabstand. Die erste Verbindung kann als Verbindung des dominantisierten phrygischen Septakkords (kleine Septime *es*, „Chopinsext“ *d*, „prometheische“ übermäßige Quart *h*) und des alterierten Dominantseptnonenakkords mit kleiner Sext in der fiktiven Tonart *E* gedeutet werden. Die Tonart wird durch die Fortschreitung P-D charakterisiert, wobei die Tonika nicht erklingt. Im nächsten Takt wird diese Folge um eine Terz höher, also in einer fiktiven Tonart *Ges* sequenziert. Dieser Vorgang wird im Takt 4 wiederholt. Im Takt 5 kommt es zur gegenseitigen Verwechslung der Funktionen – die vorgehende phrygische Funktion wird zur Dominante, die vorgehende Dominante wird zur phrygischen Funktion. Beide Akkorde erscheinen funktionell in umgekehrter Folge als Verbindung P-D in der von *Ges* um den Tritonus entfernten Tonart *C*. Wirklich kommt es zur Kadenz in C Dur.

Im Takt 7 wird im Bass die Tonikaprim bei gleichzeitiger Dauer der vorgehenden Dominante antizipiert. Im Takt 8 erscheint kurz der Sextakkord der Tonika (es handelt sich um die zweite Sechzehntelnote der Oberstimme zusammen mit dem klingenden Sextintervall des unteren Systems), danach folgt aber sogleich ihre dominantisierte Mediant und der harmonische Verlauf wendet sich anderswo hin.

Die Verbindung des dominantisierten phrygischen Septakkords mit dem Dominantseptakkord, oder dem Dominantseptnonenakkord mit verschieden alterierter Quint schwächt zusehends die Tonalität und wird de facto zu einer rein klanglichen nichtfunktionellen Qualität, weil in ihr vollends die ursprüngliche subdominantisches Funktionalität des phrygischen Akkords verschwindet. Beide Akkorde – sowie der phrygische, als auch der dominantische werden zu ein und demselben Akkord, der sich nur orthographisch durch seine Enharmonik unterscheidet.

Der dominantisierte phrygische Septakkord mit reiner Quint (wobei anzumerken ist, dass die reine Quint bei phrygischen Vier- und Fünfklingen in Skrjabins Kompositionen äußerst selten aufzufinden ist) wird in enharmonischer Verwechslung zum alterierten Quintsextakkord der siebten Stufe.

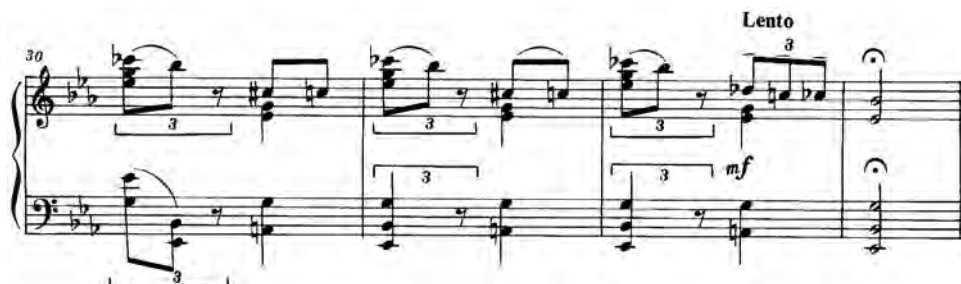
Der dominantisierte phrygische Septakkord mit verminderter Quint (oder übermäßiger Quart) ist enharmonisch mit dem alterierten Terzquartakkord der Dominante identisch. Bei Erweiterung desselben phrygischen Akkords auf einen Septnonenakkord deckt sich dieser mit dem disalterierten Terzquartakkord der Dominante.

Bei simultaner Einführung der verminderten und übermäßigen Quint statt reiner Quint bei dem dominantisierten phrygischen Septakkord (oder Septnonenakkord) ist dieser mit dem alterierten (beziehungsweise disalterierten) Quartquintakkord der Dominante identisch. Aus der ursprünglich stark funktionell geprägten Verbindung von phrygischer Funktion und Dominante wird nun eine Verbindung von androgen-nichtfunktionellem Charakter.

Die Tritonusverbindung von alterierter Subdominante und Tonika

Außer der Verbindung P-D, welche in der Entwicklung von Skrjabins harmonischer Sprache von zentraler Bedeutung ist, finden wir in den Kompositionen seiner mittleren Schaffensperiode noch eine Verbindung zweier Akkorde in Tritonusentfernung, die jedoch eher sporadisch erscheint. Es handelt sich um die Verbindung von alterierter Subdominante und Tonika, wo der alterierte Ton die Prim der Subdominante ist, die hochalteriert ist. Der subdominantisches alterierte Akkord wird jedoch in den Quintakkord, also den Grundakkord der Tonika geführt, und nicht in den Quartsextakkord (also die zweite Umkehrung) der Tonika, wie es die Regel der Stimmführung des alterierten Tons fordern würde. Dadurch kommt es zum Tritonussprung im Bass. Dieser Tritonussprung zwischen alterierter Subdominante und Tonika (oder auch Zwischendominante und Bezugstonika) ist die funktionell prägende Verbindung von zwei Kompositionen Skrjabins, und zwar

der *Etüde Op. 49 Nr. 1* und des *Prélude Op. 51 Nr. 2*. Die Schlüsse beider Kompositionen sehen folgendermaßen aus:



a) *Etüde Op. 49 Nr. 2*, Takt 30-33



b) *Prélude Op. 51 Nr. 2*, Takt 26-30

Im Falle der Etüde erscheint die alterierte Subdominante in Form des vermindert-kleinen Septakkords (obwohl hier auch die große Terz *a-cis* erklingt, *cis* ist jedoch eine Vorhaltsnote, ebenso wie *ces* einen Vorhalt zu *b* im Falle der Tonika darstellt), im Falle des *Préludes* ist die untere Terz der alterierten Subdominante vermindert (*dis-f*), wobei die untere Terz der Tonika klein ist, da es sich um die Tonart a-moll handelt.

Es ist jedoch hervorzuheben, dass die Benützung von Grundakkorden der alterierten Subdominante in Verbindung mit dem Quintakkord der Tonika eher eine episodische Angelegenheit in Skrjabins Entwicklung darstellt und dieser von der Verbindung weiter nicht Gebrauch nimmt.

Akkordische Abfolgen vor der phrygischen Funktion, Zwischendominanten, Medianten und gekoppelte zwischendominantische Fortschreitungen.

Die phrygische Funktion in Verbindung mit der Dominante erscheint in Skrjabins Kompositionen vorerst in deren Schlüssen, oder Teilschlüssen und Kadenzen. Die Tritonusfortschreitung zwischen phrygischer Funktion und Dominante als Ausgangspunkt und Hauptprinzip einer Komposition wird zum ersten Male von Skrjabin in dem *Quasi*

valse Op. 47 angewendet. In den darauffolgenden Kompositionen wird dieser Anfang, wo die Tritonusfortschreitung den Ausgangspunkt bildet, der etliche Male sequenziert wird, sehr oft angewendet (so in den *Préludes Op. 48 Nr. 1*, *Op. 48 Nr. 3*, in allen dreien Kompositionen des *Op. 52* und in den *Etüden Op. 49 Nr. 1* und *Op. 56 Nr. 4*). Sehr frequentiert ist der Vorgang, wo der phrygischen Funktion einige Akkorde vorangestellt sind, welche in sie als Bezugstonika münden. Die gängigste Vorgangsweise ist Anwendung von Zwischendominanten, wie dies zum Beispiel im *Scherzo Op. 46* der Fall ist:



Scherzo Op. 46, Takt 1-4

Die Komposition beginnt in *F* mit zwei zwischendominantischen Akkorden über den Grundtönen *as* und *des*, welche in die phrygische Funktion münden (Grundton *ges*). Danach folgt die Dominante (Grundton *c*). Statt der Auflösung in die Tonika ist die ganze Folge um eine Quint höher in der Tonart *C* (Haupttonart der Komposition) sequenziert.

Skrjabin benützt jedoch eine breite Scala von Akkordfolgen, die in die phrygische Funktion münden, und zwar einerseits verschiedene gekoppelte Zwischendominantfolgen (das heißt zwei Funktionen, welche beide auf eine einzige Bezugstonika orientiert sind), andererseits in der zweiten Phase der mittleren Schaffensperiode immer häufiger werdende mediantische und zwischenmediantische³ Folgen. Als Beispiel einer gekoppelten Zwischendominantfolge sei der Schluss des *Scherzo Op. 46* angeführt:

³ Als Zwischenmediante bezeichne ich einen Akkord, welcher in mediantischem (chromatische Terzbeziehung) Verhältnis zum nächsten Akkord ist, unter Voraussetzung, dass der nächste Akkord keine Tonika darstellt (in dem Fall handelt es sich um eine „klassische“ Mediant).



Scherzo Op. 46, Takt 42-57

Ab Takt 42 sehen wir eine Reihe von Zwischendominanten, die in die phrygische Funktion münden (Grundton *des* im Takt 46). Danach folgt die Dominante (Grundton *g* im Takt 48) der Haupttonart *C*. Im Takt 49 kommt es zur uns schon wohlbekannten gegenseitigen Funktionsverwechslung zwischen phrygischer Funktion und Dominante. Die vorgehende Dominante wird nun zur phrygischen Funktion in der Bezugstonika *Ges*. Nach der phrygischen Funktion folgt im Takt 50 die Dominante in *Ges*. Da nachher eine weitere Tritonusverbindung P-D folgt, ist die vorherige Abfolge als gekoppelte Zwischendominantfolge (P-D) zu deuten. Im Takt 51 sehen wir eine mediantische Verbindung von zwei Akkorden. Diese mediantische Beziehung benutzt Skrjabin oft auf formalen Schnittstellen, wo sie eine trennende und nicht verbindende Funktion hat. In dem Sinne wird sie auch hier verwendet. Eine funktionelle Beziehung zwischen diesen Akkorden ist hier irgendwie überflüssig, da der erste Akkord des Taktes eine vorhergehende Abfolge beendet und mit dem nächsten Akkord eine neue funktionelle Abfolge beginnt, nämlich eine Zwischendominante, phrygische Funktion, Dominante und Tonika in *C*.

Auf ähnliche Weise gebraucht Skrjabin die mediantische Beziehung zwischen Akkord im Rahmen einer Sequenz. Er benutzt die Terz als Transpositionsintervall (siehe den schon erwähnten Anfang der *Etüde Op. 56 Nr. 4*). Medianten und Zwischenmedianten als Funktionen im Rahmen eines einzigen zusammenhängenden harmonischen Satzes

benutzt jedoch Skrjabin auch zusehends häufiger. Einen auf dem Grundton der Tonika aufgebauten dominantisierten Akkord setzt Skrjabin oft in mediantische Beziehung zu einem darauffolgenden Akkord. Zwischenmedianten sind oft ein Teil einer Abfolge, welche in die phrygische Funktion mündet. Besonders von mediantischen Akkordbeziehungen geprägt ist vor allem das *Poeme Op. 52 Nr. 1*.

Rolle der Tonika, Anfänge und Schlüsse der Kompositionen

In Skrjabins Kompositionen der mittleren Schaffensperiode verliert die Tonika immer mehr an Bedeutung. Die Tonart ist nicht durch die Tonika, sondern durch ihr Umkreisen charakterisiert. Am Anfang der Kompositionen erscheint die Tonika äußerst selten.

Skrjabins Werke beginnen auf verschiedenen Funktionen. Dennoch bevorzugt er gewisse Abfolgen. Dies wären vor allem die Anfänge mit der phrygischen Funktion in Tritonusverbindung mit der darauffolgenden Dominante (siehe diesbezüglicher Textabschnitt), oder die Tritonusverbindung P-D als gekoppelte Zwischendominantbeziehung, die nicht auf die Tonika, sondern auf einen anderen Akkord (Bezugstonika) orientiert ist. Diese Möglichkeit wird zum Beispiel im *Prelude Op. 48 Nr. 1* genutzt:



Prélude Op. 48 Nr. 1, Takt 1-6

Wir sehen hier die Tritonusabfolge P-D in einer verschwiegene(n) Bezugstonart *E*. Die Abfolge wird darauf um eine Terz höher in einer Bezugstonart *G* sequenziert. Die Dominante in *G* lässt sich jedoch aufgrund seiner Intervallform auch als phrygische Funktion in *Cis*, oder als Terzquartakkord der dominante in *Cis* deuten. Es handelt sich um den

schon beschriebenen Fall von Identität zweier dominantisierter Akkorde in Tritonusabstand. Takt 2 lässt sich also funktionell auch als gekoppelte Zwischendominantabfolge (P-D) zu D in der Haupttonart der Komposition, also in *Fis* deuten. Die Tonika *Fis* erscheint dann tatsächlich, aber in stark dominantisierter Form, weshalb sie nicht eine tonikale Funktionalität erlangt. Sie wird zu einer weiteren phrygischen Funktion, diesmal in einer verschwiegenen Bezugstonalität *F*. Ähnliche Anfänge sind vor allem zwischen Op. 44 und Op. 58 sehr häufig.

Ein weiterer sehr frequentierter Anfang von Skrjabins Kompositionen ist derjenige, wo bei dem ersten Akkord der Grundton der Tonikagrundton (meistens im Bass, aber nicht unbedingt) ist. Der Akkord erscheint jedoch in dominantisierter Form, deshalb wird er nicht als Tonika wahrgenommen, da er kein „ruhender“ Akkord, sondern ein Spannungsakkord ist, welcher auf einen auf ihn folgenden Akkord bezogen ist. Meistens steht er zu diesem in Relation von Zwischendominante (auf diese Art und Weise beginnt zum Beispiel das *Poeme satanique Op. 36*), oder Zwischenmediante (als Beispiel kann das *Poeme Op. 44 Nr. 1* angeführt werden). Meist ist dies der Beginn einer Abfolge, welche wiederum in die phrygische Funktion mündet, auf welche die Dominante folgt.

Wichtiger als die Tatsache, dass sich die Tonika nicht am Anfang der Komposition befindet, ist ihre Handhabung im Verlaufe des Werkes. Auch hier können wir den Rückgang ihrer Bedeutung konstatieren. Kadenzzen enden oft auf der Dominante, nach der aber keine Tonika folgt. Das harmonische Geschehen wendet sich anderswo hin. Trotzdem wird die Tonika im Verlauf der Komposition ab und zu verwendet, ihre Wirkung wird aber auf verschiedene Art und Weise eingeschränkt, und zwar meistens durch die Verwendung von Vorhaltsnoten zur Quint, oder direkt durch das Ersetzen der reinen Quint durch die übermäßige Quart und kleine Sext (meistens durch beide gleichzeitig), oder durch die Antizipation des Grundtons der Tonika im Bass bei der vorangehenden Dominante.

Manchmal verwendet Skrjabin auch den klassischen Trugschluss der Dominante (also ihre Auflösung in den Quintakkord der sechsten Stufe). Diese Art der Auflösung der Dominantspannung wird aber von Skrjabin zusehends seltener verwendet. In der zweiten Phase seiner mittleren Schaffensperiode nimmt Skrjabin davon kaum mehr Gebrauch. Auch das Verwenden von Bezugstonikas in Form von Dreiklängen wird immer weniger gängig. Das harmonische Geschehen wird von dominantisierten Vier- bis Sechsklängen beherrscht. Der Dreiklang erscheint erst am Schluss der Kompositionen als sozusagen Lösung eines Rätsels. In den Schlüssen der Kompositionen des Jahres 1903 (das heißt in den Opera 30–43) benützt Skrjabin noch traditionelle authentische und plagale Schlüsse. Beide sind ungefähr gleich vertreten. Bei den authentischen Schlüssen wird oft die phrygische Funktion vorangestellt, zu welcher das vorangehende harmonische Geschehen strebt. Oft ist dabei die phrygische Funktion in den Schlüssen von der Dominante durch eine Pause getrennt, was noch mehr die überraschende harmonische Lösung (Abwenden des Geschehens in eine andere Richtung) unterstreicht. Als Beispiel eines solchen Schlusses kann das *Prélude Op. 35 Nr. 3* dienen:



Prélude Op. 35 Nr. 3, Takt 111-126

Bei den plagalen Schlüssen ist ein Novum das Ersetzen der Quint der Tonika durch die Akkordfremden Töne der übermäßigen Quart und der kleinen Sext. Es handelt sich dabei um eine alterierte Subdominante, welche aber am Schluss etlichermale wiederholt wird, bis schließlich das Gefühl eines tonikalen Ruheakkords, und nicht Spannungakkords überwiegt.

Der abschließende tonikale Kvintakkord wirkt wie überflüssig. Als Beispiel sei der Schluss des *Poème satanique Op. 36* erwähnt:



Poème satanique Op. 36, Takt 225-236

Einen ähnlichen Schluss wendet Skrjabin ebenfalls in beiden *Poèmes Op. 44* und im *Poème fantasque Op. 45 Nr. 2* an.

Plagale Schlüsse enden manchmal auch mit dem Tritonusabsprung zwischen alterierter Prim der Subdominante und dem Grundton der Tonika im Bass. Ab und zu finden wir in den Schlüssen jedoch auch den Sextabsprung zwischen der Mollterz der Subdominante und der Tonikaprim im Bass. Diese Schlüsse werden in den Kompositionen *Quasi valse Op. 47*, *Ironies Op. 56 Nr. 2* und dem *Poème Op. 52 Nr. 1* angewendet:



Poème Op. 52 Nr. 1, Takt 47–49

Im Falle dieses Beispiels ist der Schluss funktionell ambivalent. Auf den ersten Blick handelt es sich um ein klares Mediantenverhältnis zwischen dem vorletzten und dem letzten Akkord – funktionell ausgedrückt M–T. Der mediantische Akkord erscheint in dominantisierter Form – Grundton *as*, große Terz *c*, übermäßige Quint *e*, kleine Septime *ges*, große None *b*. In diesem Poème werden mediantische Verbindungen sehr oft verwendet, weshalb die funktionelle Deutung M–T ohne Probleme akzeptabel ist. Es bietet sich jedoch noch eine andere Deutung an, welche auf breiterem Kontext der skrjabinschen Schlüsse fußt, und zwar auf der frequentierten Verwendung von alterierten Subdominantakkorden vor der Schluss-tonika. Aus dieser Sicht wäre der vorletzte Akkord auch als alterierter Quintsextakkord der Subdominante interpretierbar. Der Ton *ges* wäre dann enharmonisch die alterierte Subdominantprime *fis*, der Ton *b* wäre ein Vorhalt. Die Tatsache, dass die alterierte Subdominantprim *fis* „regelwidrig“ nach unten abspringt, wäre im Umfeld der harmonischen Mittel Skrjabins keine Seltenheit.

In den Klavierkompositionen der Opera 52, 56, 57 und 58 finden wir zum ersten Male auch Schlüsse, die nicht mit dem tonikalen Dreiklang enden. In der *Étude Op. 56 Nr. 4* und in der Komposition *Désir Op. 57 Nr. 1* vereinigt der letzte Akkord in sich Töne der Tonika und der Dominante. In der Komposition *Nuances Op. 56 Nr. 3* ist als Schlussakkord der Septakkord der Tonika angewandt, und zwar als Septakkord mit großer Septime, und nicht mit der dominantisierten kleinen Septime. Einen sehr originellen Schluss wählte Skrjabin für seine Komposition *Enigmé Op. 52 Nr. 2*:



Enigmé Op. 52 Nr. 2, Takt 52-62

In den Takten 55 bis 57 kommt es zum Wechsel von zwei dominantisierten Akkorden im Tritonusverhältnis auf den Grundtönen *as* und *des*, welche gegenseitig in Wechselbeziehung phrygische Funktion – Dominante stehen. Sie können also theoretisch entweder in *Des*, oder *G* münden. Im Takt 57 bleibt von diesen zwei Akkorden derjenige auf dem Grundton *as* liegen. Diese Dominante wird jedoch nicht in *Des* aufgelöst, sondern wird ihrer funktionellen Spannungskraft dadurch beraubt, dass durch die Spaltung der Dominantquint *es* auf *eses* und *fes* (enharmonisch *eis*) ein Ganztonkomplex entsteht, wo jeder einzelne Ton als Grundton aufgefasst werden kann. Es könnte also hypothetisch eine Tonika aus sechs verschiedenen Tonarten, nämlich *F*, *G*, *A*, *H*, *Des*, *Es* und ihrer enharmonischen Varianten folgen. Nach diesem Akkord jedoch kommt eine Pause. Und diese Pause übernimmt die Funktion einer Tonika. Der Schluss bleibt also ambivalent. Varvara Dernova erklärt dazu:

„Völlig unbegründet sind Meinungen, daß bei Skrjabin anstelle der Tonika die Dominante stehe, die sich so in eine „Skrjabin-Tonika“ verwandle. Dies ist ein weit verbreiteter Irrtum, und man bedarf überzeugender Beweise, um die Tonartfunktionen von Dominante und Tonika in Skrjabins Werk aufzuzeigen. Es sei auch erwähnt, dass im *Énigme* zwar nur die Dominante erklingt, aber dort ausdrucksvolles Schweigen herrscht, wo man, wie aus einer entfernten Perspektive, in der Phantasie eine Tonika zu vernehmen glaubt.“⁴

An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich Skrjabin unter der Komposition *Enigmé* ein mysteriöses beflügeltes Wesen weiblichen Geschlechts vorstellte, welches in sich etwas

⁴ Varvara Dernova, „Skrjabins Einfluss auf das musiktheoretische Denken unseres Jahrhunderts“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Alexander Skrjabin, Studien zur Wertungsforschung 13*, (Graz, 1980), S. 148.

„stechendes und windendes“ hat.⁵ Die harmonisch-melodische Lösung des Schlusses der Komposition hat hier also programmatische Bedeutung. Sie symbolisiert Rätselhaftigkeit, Geheimnis, Verflüchtung.

Relations between Chords and Functional Sequences in Compositions from Scriabin's Middle Creative Period

Summary

The study deals with relations between chords and functional successions in compositions from the middle creative period of Alexander Nikolayevich Scriabin (1872–1915). The most typical harmonic technique used by Scriabin in this phase of his compositional development is the succession of two chords at the tritone, characteristic in the union of the Phrygian (P) and Dominant (D) functions. Scriabin uses four- to six-note sonorities at both the Dominant and Phrygian as well as at other tonal levels. Much used in op. 44–58, the P–D sequence is often segmented and where an exchange of P and D functions sometimes take place (the sequence P–D turns into D–P in the key of the tritone). Another tritone technique is the subdominant with the prime altered upwards and the tonic. Among the functional successions which in the harmonic movement precede the P–D sequence, especially the application of extratonal dominants and mediant can be pointed out. The role of the tonic is constantly weakened, both in the course of the composition and in its conclusion.

Vztahy mezi akordy a funkční sledy ve skladbách Skrjabinova středního tvůrčího období

Shrnutí

Studie pojednává o vztazích mezi akordy a o funkčních sledech ve skladbách středního tvůrčího období Alexandra Nikolajeviče Skrjabina (1872–1915). Nejtypičtějším harmonickým postupem, užívaným Skrjabinem v této etapě kompozičního vývoje, je sled dvou akordů v tritónovém poměru. Tento tritónový poměr je charakteristický pro spojení frygické funkce a dominanty. Skrjabin přitom užívá čtyř až šestizvuků jak u dominanty, tak i u ostatních akordů včetně frygického. Spoj F–D, hojně využívaný především ve skladbách opusů 44–58, je často sekvencován a někdy dochází k vzájemné výměně funkcí F a D (ze spoje F–D se stává spoj D–F v tónině vzdálené o tritonus). Dalším

⁵ Leonid Sabanejew: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, *Musik konkret* 14 (Verlag Ernst Kuhn: Berlin 2005) S. 177.

tritónovým postupem je postup subdominanty s primou alterovanou vzhůru a tóniky. Mezi funkčními sledy, jež v harmonické větě předcházejí postupu F–D, lze především vyzdvihnout užití mimotonálních dominant a mediant. Úloha tóniky je neustále zeslabována, a to jak v průběhu skladby, tak v jejím závěru.

Keywords

Alexander Nikolayevich Scriabin (1872–1915); phrygian function; altered chords; harmonic analysis.

Schlüsselwörter

Alexander Nikolajevitsch Skrjabin (1872–1915); phrygische Funktion; alterierte Akkorde; harmonische Analyse.