

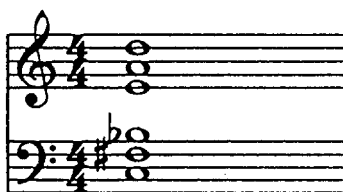
Akkordstrukturen in den Kompositionen von Skrjabins mittlerer Schaffensperiode

Marek Kepřt

Die mittlere Schaffensperiode von Alexander Nikolaevitsch Skrjabin (1872–1915), welche durch die Jahre 1903–1910 und die Kompositionen Op. 30–58 eingegrenzt wird, ist die Zeit der radikalen Entwicklung der harmonischen Sprache des Komponisten. Sie reicht von der postwagnerischen Chromatik bis zur Technik der Arbeit mit den Klangzentren der sogenannten prometheischen Akkorde. Diese Entwicklung betrifft hauptsächlich die Akkordstrukturen an und für sich, aber auf der anderen Seite natürlich auch die Verbindung der Akkorde miteinander.

Der prometheische Akkord

Mit dem Terminus „prometheischer Akkord“ oder „Prometheusakkord“ wird jener Akkord bezeichnet, welcher der Komposition *Prométhée*, Op. 60 zugrunde liegt. Für diesen Akkord werden auch die Bezeichnungen „Kvartenakkord“, „mystischer Akkord“, „Skrjabinakkord“ oder „synthetischer Akkord“ verwendet. Der prometheische Akkord auf dem Grundton *c* sieht folgendermaßen aus:



Prometheusakkord ober dem Ton *c*

Aus den Tönen des Prometheusakkords und seiner Transpositionen bildet Skrjabin in der Komposition *Prométhée*, Op. 60 (und in dem Großteil der Kompositionen seiner letzten Schaffensperiode) alle melodischen (horizontalen) und harmonischen (vertikalen) Gebilde.¹ Für diese Kompositionstechnik wird der Begriff „Klangzentrum“ verwendet.² Der Komponist selbst meint zu dem Verhältnis zwischen Horizontale und Vertikale folgendes:

„Wir haben hier gleichzeitig Melodie und Harmonie... So muß es auch sein, Harmonie und Melodie sind zwei Seiten desselben Prinzips, desselben Wesens. Zunächst hatten sie sich in der klassischen Musik voneinander getrennt. Das war ein Prozess der Differenzierung, eine Reduzierung des Geistes zur Materie, bis dann auch wie bei Beethoven die Begleitung zur Melodie wurde. Bei uns tritt nun die Synthese ein: die Harmonie wird zur Melodie und die Melodie zur Harmonie... Es gibt bei mir zwischen Melodie und Harmonie keinen Unterschied mehr. Beides ist ein und dasselbe. Im *Prométhée* ist dieses Prinzip streng durchgehalten...“³

oder:

„Die Melodie ist eine entfaltete Harmonie, und die Harmonie ist eine ‚zusammengefasste‘ Melodie.“⁴

Da das musikalische Material von Horizontale und Vertikale identisch ist, lässt sich der Prometheusakkord ebenfalls horizontal als „prometheischer Modus“ darstellen. Gewissermaßen ist Skrjabins kompositorische Technik der dodekaphonischen Kompositionsmethode der Zweiten Wiener Schule verwandt, wobei einzuräumen ist,

¹ Im Allgemeinen überwiegt bis heutzutage noch die falsche Vorstellung, dass der Prometheusakkord beziehungsweise Prometheusmodus (als horizontale „Aufäucherung“ des vertikalen Gebildes) allen Kompositionen nach Op. 60 zugrunde liegt, und Skrjabins harmonische Entwicklung in seiner letzten Schaffensphase ins Stocken geraten ist. Dies ist um so überraschender, da diese Vorstellung schon Leonid Sabanejew und nach ihm viele Skrjabin Forscher widerlegt haben. Gottfried Eberle zum Beispiel beweist in seiner Arbeit *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins*, Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14 (München-Salzburg, 1978), dass Skrjabin in seiner letzten Schaffensperiode auch andere Akkordstrukturen (beziehungsweise Modi) verwendet – zum Beispiel den zweiten Messiaenmodus in der *Sonate*, Op. 62, Nr. 6 und in den *Deux Poèmes*, Op. 71.

² Der Begriff „Klangzentrum“ wird in der deutschsprachigen Musiktheorie verwendet. In der tschechischen Musiktheorie begegnen wir dem Begriff Klangzentrum (tschechisch: *zvukové centrum*) ebenfalls – zum Beispiel in den Arbeiten von Ctirad Kohoutek.

³ Sabanejew, Leonid: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (ursprünglich erschienen als *Vospominani-ja o Skrjabině* (Moskva, 1925), aus dem Russischen übertragen von Ernst Kuhn), Musik konkret 14 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2005), S. 55.

⁴ *Ebd.*, S. 289.

Theoretische Begründung des Prometheusakkords

[illegible]

Die akustische Begründung wurde vor allem von Leonid Sabanejew verfochten. Seiner Ansicht nach sind die Töne des Prometheusakkords mit den 8, 9, 11, 12, 13 und 14 Ton der Obertonreihe identisch:

⁵ Die Beziehungen zwischen der Kompositionsweise Skrjamins und der Dodekaphonie behandeln näher folgende Studien: Zofia Lissa, „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik“, in: *Acta musicologica*, 7 (1935), S. 15–21 und Serge Gut, „Skrjabin. Vermittler zwischen Debussy und Schönberg“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Alexander Skrjabin*, Studien zur Wertungsforschung 13 (Graz, 1980), S. 85–94. Beide Autoren sind sich in der Ansicht einig, dass Skrjabin als Vorläufer der Dodekaphonie zu sehen ist.

61

An dieser Stelle sei erwähnt, dass in der Skrjabinliteratur die Ansicht verbreitet ist, dass die sogenannte akustische Theorie von Sabanejew stammt, und dass dieser sie dem Komponisten vorlegte, wobei sich der Komponist mit dieser Theorie identifizierte. Diese Sichtweise wurde in der Literatur aus den Schriften Sabanejews übernommen. Marina Lobanova kommt jedoch in ihrer Skrjabinmonographie anhand von Rescherschen der Skizzen zum *Prométhée* zum Schluss, dass es Skrjabin selbst war, der diese Theorie Sabanejew vorlegte.⁷

Die akustische Theorie hatte von Anfang an viele Gegner. Als wichtigstes Argument gegen diese Theorie gilt die almähliche, ungewaltsame Genesis des Prometheusakkords in Skrjabins Kompositionen. Da sich der Prometheusakkord in Skrjabins Schaffen almählich aus der alterierten Dominante entwickelte (wie nächstens detaillierter dargelegt wird), vertritt die Mehrheit der Musiktheoretiker die Ansicht, dass es sich im Falle des Prometheusakkords im Grunde immer noch um eine Dominantharmonie handelt. An dieser Stelle sei ein Zitat von Carl Dahlhaus erwähnt:

„Der Ursprung des Klangzentrums ist nicht in der Natur, sondern in der Geschichte der Harmonik zu suchen. Der Quartenakkord ist nichts anderes als ein Dominantnonenakkord mit tiefalterierter Quinte (c – b – ges – b – d) und einer großen Sexte über dem Grundton als ‚harmoniefremden‘ Zusatz (a).“⁸

Als starkes Argument für diese Begründung gilt die Tatsache, dass Skrjabin den Prometheusakkord auch nach Op. 60 nicht nur in Quartschichtung, sondern auch weiterhin öfters in Terzschichtung verwendet. Zur Frage der Tonalität, beziehungsweise Atonalität des Akkords meint Dahlhaus:

„Andererseits soll der Akkord als in sich begründeter Klang gelten; er wird, im Unterschied zum traditionellen Dominantnonenakkord, nicht aufgelöst, sondern steht für sich. Die Frage, ob Skrjabins Klangzentrum ‚noch‘ ein alterierter Dominantnonenakkord, also ein tonaler Akkord, oder ‚schon‘ ein atonales Gebilde sei, verfehlt also den Sinn des Akkords, der gerade im Übergang vom ‚Noch‘ zum ‚Schon‘ besteht. Der Akkord ist tonal, sofern der Grundton, die große Terz und die kleine Septime einen Dominantakkord bilden und die Tendenz bewahren, sich die übrigen Töne als Alterationen und Zusätze unterzuordnen. Er ist andererseits atonal, sofern ihm die tonale Konsequenz, die Auflösung in die Tonika, abgeschnitten ist.“⁹

⁷ Marina Lobanova, *Mystiker. Magier. Theosoph. Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit* (Hamburg, 2004), S. 193–194.

⁸ Carl Dahlhaus, „Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin“, in: *Musik des Ostens*, 6 (1971), S. 199.

⁹ *Ebd.*

Sabanejew bezweifelt jedoch nicht die almähliche Genesis des Prometheusakkords aus dem traditionellen Dominantseptnonenakkord. Im Gegenteil. Er weist sehr oft darauf hin, findet jedoch zwischen der akustischen und der genetischen Begründung keinen Widerspruch:

„Zunächst erscheint seine Harmonie in Gestalt eines ‚Nonenakkordes mit verminderter Quinte oder übermäßiger Quarte‘ (was enharmonisch dasselbe ist). Eigentlich jedoch handelt es sich um einen Undezimenakkord mit ausgelassener reiner Quinte. Diese Harmonieform ist nichts anderes als eine aus der natürlichen Obertonreihe abgeleitete Tonfolge.“¹⁰

Entwicklungstendenzen, welche in den Prometheusakkord münden

Skrjabin nutzt in seiner zweiten Schaffensperiode verschiedene Akkordmodifikationen, aus welchen der Prometheusakkord entsprang. Diese Akkordmodifikationen sind von verschiedener Art:

1. Labilisation der Quint der Dominante durch Benutzung akkordfremder Töne (Wechselnote, Vorhalt).
2. Ersatzung der reinen Quint der Dominante durch verschiedene Alterationen (verminderte und übermäßige Quint).
3. Ersatzung der Terzstruktur der Akkorde durch Quartstruktur.
4. Transpositionen des Dominantseptakkords und Dominantseptnonenakkords auf andere Stufen.
5. Anhäufung weiterer Terzen auf den Dominantseptnonenakkord.
6. Das Verschmelzen der dominantischen und tonikalen Funktionalität.
7. Das Verschmelzen der subdominantischen und tonikalen Funktionalität.

Benutzung akkordfremder Töne im Umfeld der Quint der Dominante

Die am häufigsten benutzten akkordfremden Töne in Skrjabins mittlerer Schaffensperiode sind akkordfremde Töne, welche auf die Quint der Dominante bezogen sind (später wurde dieses Prinzip auch auf andere Stufen angewendet). Dabei handelt es sich um Wechselnoten und Vorhaltsnoten, welche manchmal aufgelöst werden, öfters aber unaufgelöst bleiben. Im Grunde genommen handelt es sich um folgende Typen:

1. Die fallende diatonische Vorhaltnote der großen Sext zur reinen Quint, oder die Verwendung der großen Sext in anderem Umfeld (Durchgang, Wechselnote).

¹⁰ Sabanejew, Leonid: *Alexander Skrjabin - Werk und Gedankenwelt*, Musik konkret 17, (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2006), S. 122.

2. Die steigende chromatische Vorhaltsnote der übermäßigen Quart zur reinen Quint, oder aber die Verwendung der übermäßigen Quart in anderem Umfeld (Durchgang, Wechselnote).
3. Die fallende chromatische Vorhaltsnote der kleinen Sext zur reinen Quint, oder die Verwendung der kleinen Sext in anderem horizontalen Kontext (Durchgang, Wechselnote).

Im Falle des unaufgelösten Vorhalts der großen Sext zur reinen Quint handelt es sich um die sogenannte „Chopinsext“. Die Chopinsext befindet sich oft in Chopins Werken, und zwar als Modifikation des Dominantseptakkords. Die große Sext befindet sich meist in der Oberstimme. Statt sich in die Quint der Dominante aufzulösen, springt sie jedoch im nächsten Akkord durch den Terzsprung direkt zur Prim der Tonika. Als Beispiel kann die *Ballade in F Dur*, Op. 38 von Fryderyk Chopin dienen:



Chopin, Fryderyk: *Ballade F Dur*, Op. 38, Takt 90–94

Die Chopinsext befindet sich in diesem Beispiel auf dem vierten Achtel des dritten Taktes. Es handelt sich dabei um den Dominantseptakkord in der Tonart F Dur mit dem unaufgelösten Vorhalt der großen Sext. Dieser sogenannte Chopinakkord wurde in der Skrjabinforschung als Urform der Prometheusharmonie erkannt. Und zwar infolge der „Akkordisierung“ des Akkordfremden Tons der großen Sext, und ebenfalls infolge der Quartstruktur des Akkords.¹¹

Skrjabin benutzt den Chopinakkord schon in seiner ersten Schaffensperiode verhältnismäßig oft. In seinen frühen Kompositionen hält sich Skrjabin noch an die typische Stimmführung (das heißt den Terzsprung der Chopinsext der Dominante direkt zur Prim der Tonika). In seiner ersten Schaffensperiode verwendet Skrjabin auch eine andere Variante des Akkords, bei welcher die Septim ausgelassen wird. In diesem Fall handelt es sich um den Sextakkord der dritten Stufe, die aber eine klare dominante Funktionalität hat. Diese Lösung bevorzugt Skrjabin in den Schlüssen der Kompositionen – zum Beispiel im *Prélude*, Op. 13, Nr. 1.

In seiner mittleren Schaffensphase verwendet Skrjabin verschiedene Möglichkeiten der Stimmführung der Chopinsext bei ihrer Auflösung in die Tonika. Meistens behält er die Sext in der Oberstimme, führt diese jedoch durch einen Terzsprung aufwärts zur Quint der

¹¹ Siehe die Studie von Zofia Lissa: „Zur Genesis des ‚Prometheischen Akkords‘ bei A. N. Skrjabin“, in: *Musik des Ostens*, 2 (Kassel, 1963), S. 170–183.

Tonika (wie zum Beispiel im Schluss des *Prélude*, Op. 48, Nr. 1), oder führt sie weiterhin zur Prim der Tonika abwärts, diesmal jedoch stufenweise mit eingefügtem Durchgang oder Vorhalt (wie zum Beispiel im Schluss des *Prélude*, Op. 37, Nr. 3).¹²

Auch wenn die Chopinsext bei Skrjabin schon seit seinen frühen Kompositionen ein verhältnismäßig oft verwendetes Mittel der Modifikation des Dominantseptakkords ist, befindet sie sich in Skrjabins Kompositionen jedoch oft auch als Resultat harmonischer Unabhängigkeit der melodischen Linie, und zwar oft in der sukzessiven Kombination mit dem akkordfremden Ton der übermäßigen Quart. Als Beispiel sei der Anfang des *Poème*, Op. 32, Nr. 1 angeführt:

Andante cantabile ♩ = 50

p ben marcato le due voci, ma dolce

legato rubato

Poème, Op. 32, Nr. 1, Takt 1-3

Die angeführten akkordfremden Töne sehen wir im ersten Takt vorerst in der Mittelstimme (*ais*, *fisis*) bei gleichzeitigem Mitklingen des Grundtons (*cis*), der Septim (*h*) und der None (*dis*) des Dominantseptnonenakkords in Fis Dur. Die akkordfremden Töne haben die Gestalt eines Durchgangs mit verspäteter Auflösung (*ais*) und einer frei eintretenden Wechselnote (*fisis*). Danach werden dieselben Töne auch in der Oberstimme verwendet: zuerst *fisis* als frei eingeführter Vorhalt der übermäßigen Quart zur Quint, danach *ais* als unaufgelöste Wechselnote. Würden wir aber in diesem Notenbeispiel die akkordfremden Töne als akkordimmanente deuten, würden wir den Prometheusakkord des Klangzentrums *cis* bekommen.

Die sukzessive Einführung zweier akkordfremder Töne in Bezug auf die Quint der Dominante wird bei Skrjabin zu einem oft verwendeten Verfahren. Die Zeitdauer der akkordfremden Töne im Verhältnis zu ihrer Auflösung (Quint des Akkords) verlängert sich. Manchmal fehlt die Auflösung vollständig. In vielen Kompositionen der mittleren Schaffensperiode Skrjabins, oder ihren Teilen, haben wird deshalb den Eindruck, dass die Melodie ein Eigenleben, unabhängig von der dazuklingenden Harmonie, führt.

¹² Die Stimmführung, bei welcher ein langer Notenwert der dominantischen Chopinsext in einen kurzen Notenwert der dominantischen Quint aufgelöst wird, welche wiederum als Nonenvorhalt zur Oktav der Tonika dient, ist eine sehr typische Vorgangsweise bei den *Préludes* der Opera 33-39.

Alterierte und disalterierte dominantische Quint

In seiner mittleren Schaffensperiode verwendet Skrjabin sehr häufig alterierte Akkorde, hauptsächlich alterierte Dominanten. Bestimmte Formen dieser Akkorde werden immer eigenständiger und entziehen sich zusehens einem funktionalen Kontext, einer funktionalen Deutung. Es ist interessant, dass Skrjabin viel öfters Grundpositionen der alterierten Akkorde statt ihrer Umkehrungen benutzt. Bei dem Dominantseptakkord und beim Dominantseptnonenakkord wird die Quint alteriert. Es besteht die Möglichkeit die Quint entweder zu erhöhen (als steigender Leitton zur Terz der Tonika), oder zu erniedrigen (als fallender Leitton zur Prim der Tonika). Skrjabin verwendet beide Alterierungsmöglichkeiten. Als Beispiel eines dominantischen Akkords mit erhöhter Quint sei der Anfang der *Poème tragique*, Op. 34 erwähnt:

Festivamente. Festoso ♩. = 120-108
♩. = 120

3 **♩. = 108**
ben marcato il canto *cresc.*

6 **più allegro**
dim. *mf*

Poème tragique, Op. 34, Takt 1-8

Der angeführte dominantische Akkord mit erhöhter Quint befindet sich auf dem dritten und vierten Schlag des fünften Taktes (hier als Zwischendominante zur Subdominante in B Dur) und auf dem dritten und vierten Schlag des sechsten Taktes (hier ist die

hochalterierte Quint der Auflösungston des vorhergehenden Vorhalts der großen Sext *d*). Einem dominantischen Akkord mit tiefalterierter Quint begegnen wir zum Beispiel in den Takten 39 und 40 in dem *Poème*, Op. 44, Nr. 2:



Poème, Op. 44, Nr. 2, Takt 38-42

In diesem Beispiel handelt es sich in den Takten 39-40 in C dur um einen Dominantseptnonenakkord mit tiefalterierter Quint (*des*). Die angeführten Alterationen der Quint der Dominante stellen im zeitlichen Umfeld natürlich keine Sondererscheinungen dar. Im Kontext der Entstehungsgeschichte des prometheischen Akkords sind sie jedoch von besonderer Wichtigkeit, da sich im Falle der tiefalterierten Quint des großen Dominantseptnonenakkords dessen Klanglichkeit schon sehr dem Prometheusakkord nähert (der noch „fehlende“ Ton ist die große Sext des dominantischen Akkords).

Ein weiteres typisches Gebilde, welches Skrjabin in seiner mittleren Schaffensperiode oft verwendet, ist der disalterierte Dominantseptakkord, oder Dominantseptnonenakkord). Der disalterierte Ton ist wiederum die Quint der Dominante, welche in diesem Falle gleichzeitig hochalteriert und tiefalteriert wird. Als Beispiel dieser Anwendung kann das *Poème fantasque*, Op. 45, Nr. 2 dienen:



Poème fantasque, Op. 45, Nr. 2, Takt 1-3

Im Beispiel sehen wir die disalterierte Quint *dis-des* des Dominantseptnonenakkords in C Dur. Beide Töne der Disalteration bleiben jedoch unaufgelöst. Auch kommt es

zur Oszilation zwischen der hochalterierten Quint *dis* und ihrer ursprünglichen nicht-alterierten Grundform *d*. Zudem sehen wir eine übermäßige Quarte *cis*, welche jedoch nur eine aus Stimmführungsgründen angewandte enharmonische Variante der tiefalterten Quint *des* darstellt. Besonders oft wird der disalterierte Dominantseptakkord und Dominantseptnonenakkord in dem *Poème satanique*, Op. 36 benutzt.

Im Falle der Disalterierung der Quint des großen Dominantseptnonenakkords kommt es dazu, dass die horizontal aufgefächerten Töne des Akkords mit der Ganztonscala identisch sind. Durch die häufige Verwendung des disalterierten großen Dominantseptnonenakkords und dessen Transponierung auf andere Stufen (siehe folgendes Kapitel) kommt es dazu, dass bestimmte Partien von Skrjabins Kompositionen seiner mittleren Schaffensperiode ganztönig sind. Als Kompositionen mit ganztönigen Partien seien vor allem das *Prélude*, Op. 49, Nr. 2, *Énigme*, Op. 52, Nr. 2 und die schon erwähnten Kompositionen *Poème satanique*, Op. 36 und *Poème fantasque*, Op. 45, Nr. 2 angeführt. Der Reiz der Ganztönigkeit besteht für Skrjabin in der Tatsache, dass bei dem Ganztonakkord alle Töne bei entsprechenden enharmonischen Umdeutungen als Grundtöne aufgefasst werden können. Die Ganztönigkeit bei Skrjabin entspringt dem Prinzip der Alteration und Disalteration, das heißt dem Einführen von künstlichen Leittönen, dem Steigern der inneren Dynamik, der Erhöhung der Spannung des Akkords, was im krassen Gegensatz zu den Ganztonpartien der Kompositionen Debussys steht, wo es im Gegenteil um die Nivelisierung der Leittönigkeit geht, um eine Spannungslose, „gleitende“ Ekvidistanz. Bei längerer Anwendung des disalterierten grossen Dominantseptnonenakkords und seiner Transpositionen auf andere Stufen kommt es jedoch dazu, dass seine ursprüngliche Leittönigkeit nicht mehr wahrgenommen wird und er auf längeren Flächen statisch wirkt. Das ist auch vermutlich der Grund, weshalb er sich in den Kompositionen Skrjabins auf die Dauer nicht durchsetzte, und weshalb Skrjabin schließlich für den Prometheusakkord die große Sext bei dem Dominantseptnonenakkord bevorzugte.

„Klangliche Dominantisation“ der nichtdominantischen akkordischen Funktionen

Ab den *Poèmes*, Op. 44 beginnt Skrjabin allmählich die Akkorde aller Stufen der dominantischen Funktion klanglich dadurch anzugleichen, dass er sie als Septakorde mit kleiner Septim und großer Terz und als Dominantseptnonenakkorde mit derselben intervalischen Struktur und großer None anführt. Ebenfalls wendet Skrjabin bei ihnen das Verfahren der Labilisierung der reinen Quint und ihrer Ersetzung durch übermäßige Quart und kleine, oder große Sext (und der enharmonisch identischen Intervalle der verminderten und übermäßigen Quint) an. Diesen Prozess bezeichne ich als „klangliche Dominantisation“, verkürzt nur „Dominantisation“ der akkordischen Funktionen. Eine Schlüsselposition in diesem Prozess kommt der frygischen Funktion zu, welche in Kombination mit der Dominante die funktionelle Tritonusfortschreitung darstellt, und ebenfalls Akkorde, die in direktem funktionalem Bezug der frygischen Funktion vorangestellt sind – vor allem

Zwischendominanten und Medianten. Als Beispiel „dominantisierter“ Akkorde kann der Anfang der *Poème*, Op. 44, Nr. 1 angeführt werden:



Poème, Op. 44, Nr. 1, Takt 1-5

Im Beispiel sehen wir gleich einige dominantisierte Akkorde – vorerst einen tonikalen Nonenakkord mit erniedrigter Quint, welcher jedoch aus Gründen seiner nichttonikalen Spannung und seiner direkten Anlehnung an den nächsten Akkord nicht als Tonika bezeichnet werden kann, sondern als Zwischenmediante. Danach folgt ein zwischendominantischer Dominantseptnonenakkord mit erhöhter Quart und ein dominantisierter frygischer Septnonenakkord mit großer Sext.

Die Übertragung der klanglichen Qualitäten des Dominantseptakkords und Dominantseptnonenakkords auf andere Stufen führt zu der Aufhebung der Gegensätze und des Spannungsverhältnisses zwischen den Funktionen und bereitet direkt den Weg für die Technik der Klangzentren vor.

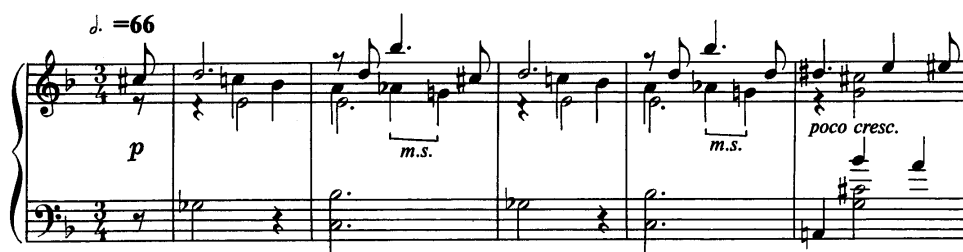
Quartstrukturierung der Akkorde

Auch wenn der entscheidende Schritt zum Wandel von Terzstrukturierung zur Quartstrukturierung der Akkorde erst in der Komposition *Prométhée*, Op. 60 unternommen wird, kann man dennoch nicht Behaupten, dass die Quartstruktur der Akkorde in Skrjabins Kompositionen nicht schon früher vorkäme. Im Verlauf der mittleren Schaffensperiode Skrjabins kann man das Vordringen der Quartstruktur in dominante und dominantisierte Akkorde nachweisen. Als Ausgangspunkt dient wiederum der Chopinakkord und die Verteilung der Töne in demselben. In seiner typischen Form ist in der Oberstimme die große Sext, unter ihr die Terz (also der Leitton), danach die Septim und im Bass die Prim des Akkords. Die oberen drei Töne des Akkords haben also Quartstruktur.

Falls wir zwischen die Prim und Septim der Dominante hypothetisch die übermäßige Quart einfügen, würden wir die untern fünf Töne des Prometheusakkords in seiner Quartstrukturierung erhalten. Über die Nutzung des Chopinakkords in der mittleren

Schaffensperiode Skrjabins wurde bereits gesprochen. Es ist jedoch festzustellen, dass der ursprüngliche Chopinakkord langsam zweien von ihm abgeleiteten Formen weicht.

Dies wären erstens der Dominantseptnonenakkord mit großer Sext, welchen wir als „erweiterten Chopinakkord“ bezeichnen könnten, und bei welchem ober die Sext im Sopran eine weitere Quart aufgehäuft wird, welche die große None des Dominantseptnonenakkords darstellt:



Quasi valse, Op. 47, Takt 1-5

Im Falle dieses Beispiels sehen wir den „erweiterten Chopinakkord“ auf den ersten zwei Achteln des zweiten Taktes.

Eine weitere Möglichkeit von quartstrukturierten Akkorden gewinnt Skrjabin dadurch, dass er die Prim des „erweiterten Chopinakkords“ auslässt. Dieser Akkord ist funktionell ein Terzquartakkord der siebenten Stufe (der Grundton ist nunmehr die ursprüngliche Terz der Dominante, also der Leitton, der Basston die Septim der ursprünglichen Dominante) wobei die Chopinsext nunmehr im Rahmen dieses Akkords einen Septvorhalt zur Sext darstellt. In diesem Kontext wird die Sext auch meistens wirklich aufgelöst. Als Beispiel nehmen wir den Beginn der Komposition *Désir*, Op. 57, Nr. 1:



Désir, Op. 57, Nr. 1, Takt 1-2

Am Beginn dieses Stücks handelt es sich um einen alterierten Terzquartakkord der siebenten Stufe, welcher gleich als erster Akkord der Komposition eingesetzt wird. Genauer gesagt ist es ein zwischendominantischer alterierter Terzquartakkord der siebenten Stufe zur Dominante in der Tonart C Dur. Nichtdestoweniger wird derselbe Akkord später als ein uns schon bekannter Dominantseptnonenakkord demaskiert, wobei dieser Akkord vorerst ohne seinen Grundton erscheint, und der Grundton erst im späterem Verlauf des

Stückes im Bass ergänzt wird. Dieselbe Methode verwendet Skrjabin auch in dem zweiten Stück derselben Opuszahl, dem *Caresse dansée*, Op. 57, Nr. 2:



Caresse dansée, Op. 57, Nr. 2, Takt 1-5

Der Akkord des ersten Taktes gibt in seiner Deutung als Terzquartakkord keinen Sinn was den funktionellen Bezug zum nächsten Akkord betrifft (die Grundtöne der Akkorde wären *fis* und *as*). Deuten wir jedoch den ersten Akkord als einen Akkord mit weggelassenem Grundton *d*, bekommen wir im Verhältnis zum nächsten Akkord das für Skrjabin so typische Tritonusverhältnis.¹³

Aus vorangegangenem schließe ich, dass Terzquartakkorde der siebenten Stufen in ihrer Quartstrukturierung (also mit dem Vorhalt der Septim zur Sext) in Wirklichkeit Dominantseptnonenakkorde mit der großen Chopinsext, bei denen der Grundton verschwiegen wird, sind. Bei Skrjabin sind öfter Akkorde erst aus längerem Kontext deutbar, was auch Gottfried Eberle feststellt:

¹³ Eine diskutable Deutung dieser Stelle bietet Peter Sabbagh in seiner Arbeit *The development of Harmony in Scriabin's Works* (USA: Universal Publishers, 2003). Auf der Seite 65 dieser Publikation wird von der besprochenen Stelle des *Caresse dansée* folgendes behauptet: „The core of the work is a sequence of descending fifths in which each chord appears with a minor seventh, simultaneously as the aim of the previous chord and the interdominant of the next part. The thirds are lead downward into the seventh of the next chord, and the sevenths into the third, with the effect that both parts go downward chromatically. Moreover, the chords are enriched with 4<, respectively 5> and the sixth is added in the bass.“ Den Wechsel der harmonischen Funktionen versteht Sabbagh nicht auf den jeweiligen Takteinheiten, sondern auf Einheiten von jeweils zwei Takten, wobei er die ersten zwei Takte als Zwischendominante ober den Grundton *c* sieht. Als wäre dabei eine enharmonisch falsch geschriebene Septime *b*, und *as* im Bass wäre eine außerakkordische kleine Sext. Ebenso wäre nach Sabbagh die nächste Zweitakteinheit eine Zwischendominante ober dem Grundton *f* usw. Ich bin mit dieser Ansicht nicht einverstanden, und zwar wegen dem Anordnen der Töne innerhalb der Akkorde. Skrjabin gibt nie die kleine Sext im Rahmen eines dominantischen Akkords in den Bass. Die kleine Septime *as-ges* in dem unteren System des zweiten Taktes repräsentiert im Gegenteil die typische Verteilung der Prim und Septim der Dominante als der zwei tiefst gelagerten Töne der dominantischen Vertikale. Diese strukturelle Verteilung (Intervalle 1-7) ist ein wesentliches Merkmal für Skrjabins „luminosen“ Klaviersatz. Falls wir jedoch den Wechsel der Funktionen auf jeden Takt annehmen, bekommen wir außerdem in C Dur die typische skrjabinsche Tritonusfortschreitung (F-D) F-D, wobei bei den Akkorden der frygischen Funktionen die Prim verschwiegen wird.

„Auch in ein und demselben Satz vollzieht sich bei ihm oft schon harmonische Evolution.“¹⁴

Als Schlussfolgerung kann man behaupten, dass die Quartstrukturierung der Akkorde in Skrjabins Kompositionen einen allmählichen Prozess darstellt. Ihre Wurzeln hat sie in der Struktur des Chopinakkords, wobei die Weiterentwicklung über den „erweiterten Chopinakkord“ und über denselben Akkord mit ausgelassener Prim führt.

Undecim- und Terzdezimakkorde

Skrjabin selbst weist eine bedeutende Rolle in der Entwicklung des Promehteusakkords der Terzaufstockung der Akorde zu:

„Ich fand heraus, daß mit der Anzahl der hohen Töne in einem Akkord auch dessen Strahlkraft steigt, er also im Ton schärfer und leuchtender wirkt. Man mußte jedoch diese Töne so strukturieren, daß sich eine Lösung ergab, die als die einzig logische gelten konnte. Ich wählte den gewöhnlichen Terzdezimakkord mit seinem Terzenaufbau... Aber die Häufung hoher Töne war noch nicht hinreichend. Um eine große Strahlkraft zu erzielen und somit wirklich die Idee des Lichtes widerzuspiegeln, mußte in dem Akkord auch das Maximum an erhöhten Tönen versammelt sein. Und so habe ich also hochalteriert: zunächst erhöhte ich die Terz, gemeint ist natürlich die große helle Dur-Terz, dann erhöhte ich die Quinte, dann auch die Undezime, und so ergab sich ein Akkord, der durchgehend aufwärts alteriert ist und von dem tatsächlich eine Strahlkraft aufgeht...“¹⁵

Diese Behauptung suggeriert uns, dass die erniedrigte alterierte Quint der Dominante, oder der enharmonisch identische steigende Vorhalt der übermäßigen Quart zur reinen Quint, eigentlich die erhöhte Undezim (Resultat einer Terzaufstockung) darstellt und der fallende Vorhalt der großen Sext zur Quint eigentlich eine doppelübermäßige Quint sei, was jeglicher Logik entbehrt. Der Unhaltbarkeit der Behauptung Skrjabins war sich schon Gottfried Eberle bewusst:

„Wenn das mit der Erhöhung der Quinte nicht ein Hör-, Gedächtnis- oder Schreibfehler Sabaneevs ist, hätte auch Skrjabin die Sexte als erhöhte Quinte begrif-

¹⁴ Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins*, Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14 (München-Salzburg, 1978), S. 33.

¹⁵ Sabanejew, Leonid: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, Musik konkret 14 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2005), S. 284.

wo vom Terzdezimakkoord die Rede ist.“¹⁶

In Wirklichkeit kommt es zur almählichen Verselbständigung der Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselnoten aus ihrem Verhältnis zur Quint der Dominante, anstatt zu einem systematischen Einführen des Terzdezimakkords in seiner prometheischen Form mit erhöhter Undezim beim dominantischen Terzdezimakkord. Dennoch kommt die Terzaufstockung in den Kompositionen von Skrjabin's mittlerer Schaffensperiode vor. Aus dem Blickfeld der „vorprometheischen“ harmonischen Entwicklung jedoch relativ spät, wobei die Undezim bei diesen Akkorden viel öfters in unerhöhter Form erscheint. Zum ersten Mal nutzt Skrjabin diese Akkordstruktur im *Prélude*, Op. 48, Nr. 2:

Poetico con delizio ♩ = 40-50

pp cantabile

legatiss.

poco

poco rit.

ppp

poco cresc.

Prélude, Op. 48, Nr. 2, Takt 1-3

Im Auftakt sehen wir einen Terzdezimakkord über dem Grundton *c*. Signifikant ist, dass der Zusammenklang vorerst als Septakkord mit großer Septim über dem Ton *b* auftritt, und sich erst durch den Absprung der Basslinie zu *b* als Terzdezimakkord über *c*, bei welchem die Terz und die Quint ausgelassen sind, erweist. Das Weglassen von Terz und Quint bei Terzdezimakkorden ist durch Skrjabins typische Satztechnik motiviert, da er im Bass den Septimabstand der Töne bevorzugt, um eine transparente Klanglichkeit

¹⁶ Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabin*, Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14 (München-Salzburg, 1978), S. 35.

zu erzeugen. Dadurch aber kommt es dazu, dass bei dominantischen Terzdezimakkorden der natürliche Leitton fehlt.

Im Takt 1 handelt es sich um zwei Terzdezimakkorde – mit den Grundtönen *as* und *d*, wobei die Terzdezim des letzten Akkords (der Ton *h*) sich schließlich als ein uns wohl-knowner Vorhalt der großen Sext zur alterierten übermäßigen Quint entpuppt.

Der funktionelle Bezug des Beginns des *Préludes* ist auf G Dur, also die Dominante der Zieltonart C Dur, ausgerichtet. In G Dur handelt es sich um folgende Funktionen:

S, oder (M), falls der Akkord direkt auf die folgende frygische Funktion bezogen wird: F – D – T. Harmonische sehr ambivalente und interessante Terzdezimakkordstellen finden wir besonders in den Kompositionen *Nuances*, Op. 56, Nr. 3, *Poème*, Op. 52, Nr. 1 und in der *Sonate*, Op. 53, Nr. 5.

Bifunktionalität der Akkorde und die typische skrijabinsche „Dominanttonika“

In den Kompositionen von Skrijabin mittlerer Schaffensperiode finden wir ein typisches Mittel, mit welchem der Komponist ein Abschärfen der Spannung zwischen Dominante und Tonika erzielt, und zwar eine spezifische Kombination dominantischer und tonikaler Töne im Rahmen eines Akkords. Wir können in gewissem Sinne von einer dominantisch-tonikalen Bifunktionalität sprechen. Diese Bifunktionalität erreicht Skrijabin durch das Ergänzen der dominantischen Harmonie um eine untere reine Quint, also den Grundton der Tonika. Stärker ist dabei immer noch die dominantische Funktionalität ausgeprägt, da es sich um volle dominantische Akkorde handelt (meistens Septakkorde und Dominantseptnonenakkorde in „vorprometheischen“ Varianten), wobei die Tonika meist nur durch den Grundton und Quint (im Falle der Anwendung der Chopinsext der Dominante jedoch auch mit der Terz) vertreten ist.

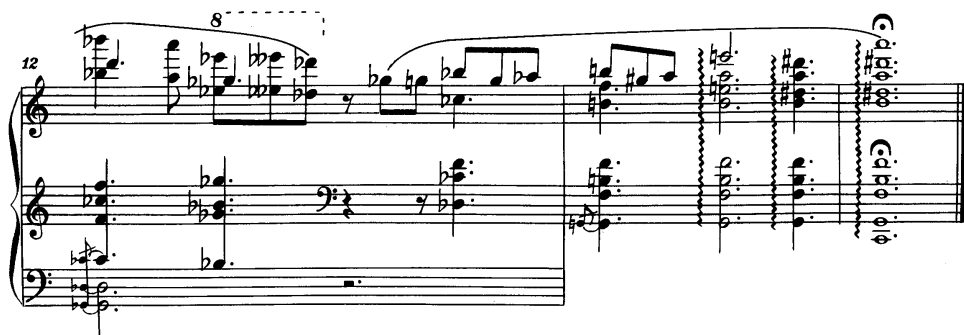
Nichtdestotrotz ist die Statik der Tonikalität durch das Fundament unterstrichen – die tonische Prim, die im Bass liegt. Dieser Vorgang, den ich als „Dominanttonika“ bezeichne, ist in Skrijabins Kompositionen der mittleren Schaffensperiode besonders oft auffindbar. Genetisch entwickelte er sich aus der Antizipation der tonischen Prim im Bass. Als Beispiel sei ein Stelle aus dem *Poème satanique*, Op. 36 angeführt:



Poème satanique, Op. 36, Takt 17-22

Im Falle dieses Beispiels sehen wir im Takt 19 in C Dur einen zwischendominantischen Dominantseptakkord mit alterierter erhöhter Quint *gis*, der in die Subdominante strebt. Die subdominantische Prim erklingt im Bass gleichzeitig mit den Tönen ihrer Zwischendominante, welche regelrecht erst auf dem letzten Achtel desselben Taktes aufgelöst wird. Wir können deshalb beim Beginn des Taktes von einer Antizipation des Grundtons der Subdominante (der Auflösungs-tonika der Zwischendominante) sprechen.

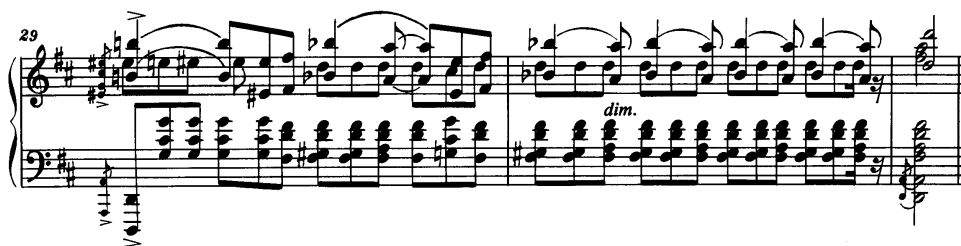
Ab dem *Poème*, Op. 32, Nr. 1 können wir jedoch auch Fälle verfolgen, wo nach dem Erklängen der dominantisch-tonikalen Bifunktionalität keine Auflösungs-tonika folgt. In diesem Umfeld wäre eben folgerichtiger von einem bifunktionellen Akkord zu sprechen. Die funktionelle Unausgeprägtheit ist durch die Benutzung der dominantisch-tonikalen Gebilde in den Schlüssen der Kompositionen unterstrichen. Skrjabin wählte den Dominanttonikaakkord als Schlussakkord für etliche seiner Kompositionen – zum Beispiel die *Étude*, Op. 56, Nr. 4 oder auch das Stück *Désir*, Op. 57, Nr. 1:



Désir, Op. 57, Nr. 1, Takt 12-14

Alterierte subdominantishe Funktionen und die „Subdominanttonika“

Außer den Alterationen der Akkorde der dominantischen funktionalen Sphäre benutzt Skrjabin in seiner mittleren Schaffensperiode auch Alterationen von Akkorden der Sphäre der Subdominante. Entgegen den Alterationen der dominantischen Sphäre ist hier jedoch ein grundlegender Unterschied vorhanden. Dieser besteht in der Tatsache, dass die alterierten Akkorde der dominantischen Sphäre sich immer zusehender emanzipieren und aus dem Spannungsverhältnis zum Auflösungsakkord, also der Tonika, loslösen und immer mehr eine eigenständige Klangqualität, befreit aus den funktionalen Zusammenhängen, darstellen.¹⁷ Die alterierten Akkorde der Sphäre der Subdominante vertiefen dagegen ihre Bindung an den Auflösungsakkord, bis diese schließlich mit jenem in einen einzigen Akkord verschmelzen, den ich als Subdominanttonika bezeichne. Als erster genetischer Schritt in Richtung Subdominanttonika kann ein schnelles, oft wiederholtes Wechseln von alteriertem subdominantischem Akkord und Tonika angesehen werden. Das Resultat eines wiederholten schnellen Wechsels von zwei Akkorden ist für das Gehör das Aufgehen der getrennten Akkorde in einem einzigen Klangkomplex. Dies kann an dem Schluss des *Poème*, Op. 32, Nr. 2 demonstriert werden:



Poème, Op. 32, Nr. 2, Takt 29–31

Im Falle des Schlusses dieses *Poèmes* handelt es sich um etliche Wiederholungen der funktionellen Fortschreitung des alterierten Sekundakkords der Subdominante (hochalteriert ist der Grundton der Subdominante bei gleichzeitigem Erklängen der Mollterz der Subdominante) und des Sextakkords der Tonika. Der alterierte Akkord ist regelrecht aufgelöst. Es handelt sich um einen schnellen Wechsel von Spannung (alterierter Akkord) und Entspannung (Auflösungsakkord).

Von einer echten skrjabinschen Subdominanttonika können wir erst dann sprechen, wenn die alterierten subdominantishe Töne nicht regelrecht aufgelöst werden, wenn der alterierte Akkord statisch „stehen bleibt“ und er die Funktion einer Tonika übernimmt. Hier muss gesagt werden, dass es sich fast immer um die erhöhte Prim der Subdominante (hochalterierter Ton) und um die Mollterz der Subdominante handelt. Es sind die Töne, die in die Quint der Tonika streben. Auf der anderen Seite können

¹⁷ Eine Ausnahme bilden in diesem Zusammenhang die Akkorde der bifunktionellen Dominanttonika.

diese subdominantischen Akkorde als tonikale Gebilde mit gespalteter Quint aufgefasst werden. Wir sehen hier also wieder einmal ein Beispiel der Labilisation der Quint des Akkords – diesmal der Quint der Tonika, die sich auf die erhöhte Quart und kleine Sext aufspaltet. Es ist logisch, dass sich in diesem Falle, im Gegensatz zur Quint der Dominante, nicht um enharmonisch identische Töne der verminderten und übermäßigen Quint (also Disalteration) handelt, sondern um erhöhte Quart und kleine Sext als „eingefrorene“ subdominantische Töne. Zum ersten Mal wird diese „echte“ skrijabinsche Subdominanttonika in dem *Poème satanique*, Op. 36 verwendet:



Poème satanique, Op. 36, Takt 225–236

Der ab dem Takt 225 klingende Akkord hat hier im Zuge seines langen Erscheinens in verschiedenen Oktavlagen eher den Charakter eines stabilen, tonikalen, als eines instabilen alterierten subdominantischen Akkords. Wir können hier also eher von einer Tonika mit aufgespaltener Quint sprechen. Diese Quintaufspaltung durchdringt das ganze *Poème* (vor allem aber nicht nur auf den dominantischen Funktionen), was auch diese tonikale Deutung dieses Akkords rechtfertigt. Das Erklängen des Quintakkords der Tonika im Takt 233 scheint hier überflüssig.

Subdominanttonische Gebilde (oder auch Tonikas mit gespalteter Quint) finden wir in den Kompositionen von Skrjabins mittlerer Schaffensperiode unzählige Male. Das subdominanttonische Prinzip ist vor allem in den Kompositionen *Poème fantasque*, Op. 45, Nr. 2 und *Ironies*, Op. 56, Nr. 2 besonders stark ausgeprägt.

Structure of Chords in Compositions of Scriabin's Middle Period

Summary

The study deals with the structure of chords in Scriabin's middle period, comprising the years 1903–1910 and bounded by compositions op. 30–58. First the Promethean chord is treated as the final stage in the preceding development of the composer's harmonious speech and the varieties of the theoretical interpretation of this chord are discussed. Next, the tendencies leading to it are gradually analyzed. The most significant alterations are those of the pure fifth in the dominant sixth chord and the great dominant ninth chord. These changes are done in two ways. The first is the replacement of the dominant pure fifth by neighbouring melodious tones of the enlarged fourth, or the small or great sixth, while the great sixth plays the key role. The second way is alteration of the dominant fifth either down or up or in both directions at the same time (double alteration). Other tendencies are the raising of thirds above the dominant ninth chord while omitting its fifths and thirds, or a change of the thirds to the fourths in dominant harmony. Finally there is a transposition of these altered dominant chord structures to the rest of the degrees and functions. A special case is the bifunctional combination of dominant and tonic functionality and subdominant-tonic functionality.

Struktura akordů ve skladbách Skrjabinova středního tvůrčího období

Shrnutí

Studie se zabývá strukturou akordů Skrjabinova středního tvůrčího období, které zahrnuje léta 1903–1910 a je ohraničeno skladbami op. 30–58. Nejprve je pojednáno o prométheovském akordu jako o konečném vyústění předchozího vývoje skladatelovy harmonické řeči, přičemž je pohovořeno o možnostech teoretického výkladu tohoto akordu. Poté jsou postupně analyzovány tendence, jež vedly k jeho vzniku. Nejdůležitější místo zde zaujímají záměny čisté kvinty u dominantního septakordu a velkého dominantního nónového akordu. Tyto záměny se dějí dvěma způsoby. Prvním z nich je nahrazování dominantní čisté kvinty sousedními melodickými tóny zvětšené kvarty, anebo malé či velké sexty, přičemž klíčovou roli má právě velká sexta. Druhým způsobem je alterování dominantní kvinty buď směrem dolů, nahoru, či oběma směry zároveň (dvojitou alterací). Dalšími tendencemi jsou navyšování tercií nad dominantní nónový akord při vynechání jeho kvinty a terciie, či změna terciového na kvartové uspořádání tónů v dominantní harmonii. Posléze dochází k transponování takto pozměněných dominantních akordických struktur na ostatní stupně a funkce. Speciální případ přitom představují bifunkční kombinace dominantní a tónické funkčnosti a funkčnosti subdominantně-tonické.