

Skrjabin und die ›Verwandlung‹ des Kontrapunkts

Michael Koch

Exemplarisch lässt sich an Alexander Skrjabins stilistischem Wandel zeigen, wie sich der Intervallsatzkontrapunkt von seinen ursprünglichen »Präferenzen der Vertikale« (Krützfeldt 2005) zu emanzipieren beginnt und einer Konzeption weicht, die ich – ebenfalls Werner Krützfeldts Terminologie übernehmend – als »Logik der Linie« bezeichnen möchte. Ausgehend von Werken des jüngeren Skrjabin aus der Lehrzeit bei Taneev, die eine romantische Integration tradierter kontrapunktischer Modelle aufweisen, verfolgt die Untersuchung den Weg in den ›mittleren Stil‹ hinein. Dort zeigt sich, wie das in Skrjabins Lehrzeit vermittelte Konzept des konsonanten Intervallsatzkontrapunkts späterhin unter den Bedingungen voranschreitender Tonalitätsschwächung einer Konzeption der stärker profilierten autonomen Melodik weicht, während zugleich das ursprüngliche Konzept des tragenden Intervallsatzes immer mehr verfällt.

The stylistic shift in Alexander Scriabin's work exemplifies how intervallic counterpoint began to emancipate itself from its original 'preferences for the vertical' (Krützfeldt 2005: "Präferenzen der Vertikale") and gave way to a conception that I would like to describe – again using Werner Krützfeldt's terminology – as 'logic of the line'. Starting with works of the younger Scriabin during his apprenticeship with Taneev which show a romantic integration of traditional contrapuntal models, this study traces the development into his 'middle style'. There it becomes apparent how the concept of consonant intervallic counterpoint as imparted in Scriabin's education, later yields – under conditions of progressively weaker tonality – to a conception of more strongly profiled autonomous melody, while the original concept of a sustaining intervallic counterpoint increasingly declines.

In der Geschichte des tonalen Komponierens erhält sich das ursprüngliche Konzept von Kontrapunkt als Intervallsatz in der »Präferenz vertikaler Gesichtspunkte«.¹ Insbesondere gilt dies natürlich für den kontinuierlich sich durchhaltenden usuellen Umgang mit zahlreichen Modellkomplexen und -situationen, die auf tradierten schematischen Intervallsätzen beruhen und einen zentralen Teil des Repertoires tonaler musiksprachlicher Idiome und Wendungen ausmachen. In einem viel allgemeineren Sinne noch hält sich aber dieses Konzept historisch in der geradezu paradigmatischen Bedeutung des Außenstimmensatzes durch:

Das kontrapunktische Gerüst dieses Außenstimmensatzes ist einerseits ein Erbe der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und macht andererseits eine Konstante in der tonalen Musik bis 1900 aus. Wenn der Außenstimmensatz beispielsweise in WAGNERS *Tristan* bei aller Phantastik der Harmonik noch ganz traditionell funktioniert und in DEBUSSYS *Estampes* nicht mehr, dann wird eine Grenze sichtbar, die ein auf Akkordbildung eingeschränkter Blickwinkel gar nicht registrieren kann.²

1 Krützfeldt 2005, 311.

2 Menke 2013, 15.

Einhergehend mit der im Verlauf des 19. Jahrhunderts progredierenden Schwächung bindender tonaler Prinzipien, ihrer sich zuspitzenden Krise in der zweiten Jahrhunderthälfte und ihrem letztlichem Verfall zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts schält sich hingegen ein Kontrapunktbegriff heraus, der sich mehr und mehr von seinen ursprünglichen vertikalen Konditionen emanzipiert und den man mit den Worten Werner Krützfeldts als »Logik der Linie«³ bezeichnen könnte. Das tradierte Konzept des Intervallsatzkontrapunkts weicht demgemäß einer Konzeption der stärker profilierten, zunehmend autonomen Melodik, die wiederum unter den Randbedingungen einer voranschreitenden Tonalitätsschwächung bzw. -metamorphose an Bedeutung gewinnt und spezifische Erscheinungsformen hervorbringt, während zugleich der ursprünglich tragende Intervallsatz verfällt.

Ausgehend von diesen Überlegungen weitet sich mit Alexander Skrjabin die Perspektive auf einen Komponisten, an dessen wandlungsreichem Werdegang sich der oben skizzierte Weg auf erhellende Weise nachvollziehen lässt, da er sowohl diesseits als auch jenseits der von Johannes Menke veranschlagten Grenze verläuft. Gemäß der Hauptthese, nach der sich in der Musik um 1900 eine spezifische Verwandlung des Begriffs Kontrapunkt vollzieht, soll die angedeutete Metamorphose ausgehend von den frühesten erhaltenen Kompositionen exemplarisch, entlang ihrer angenommenen Etappen von den Jugendwerken bis in die Transformationsphase hinein verfolgt werden. Da ein distinkter Zug kontrapunktischen Denkens in Skrjabins Komponieren von Beginn an zu erkennen ist, darf man davon ausgehen, dass hier die Lehre des für seine Spezialisierung auf dieses Gebiet berühmten Konservatoriumsprofessors Sergej Taneev einen gewissen Einfluss genommen hat, zumal dieser Skrjabin bereits vom Kindesalter an unterrichtete. Dabei ist bemerkenswert, dass der für seinen Konservatismus berühmte Taneev, der den Werdegang des 15 Jahre jüngeren Komponisten bis ins Spätwerk hinein mit zunehmender Skepsis verfolgte, noch kurz vor seinem eigenen Tode (1915) Skrjabin als seinen »echten Schüler« bezeichnete.⁴

Romantische Anverwandlung – Intervallsatzdenken in Skrjabins Jugendkompositionen

Mehrheitlich zeichnen sich die Jugendwerke Skrjabins durch eine mehr intuitive Aneignung stilistisch-satztechnischer Idiome aus, die der junge Pianist ganz beiläufig durch das Spielen der von ihm bevorzugten Literatur kennenlernte. Etliche Jugendkompositionen zeigen sehr konkret die Integration nicht nur Chopinscher harmonischer Klischees, sondern ebenso die Übernahme ganzer Satzstrukturen und motivischer Erfindungskerne, so dass einige Werke als regelrechte Rekombinationen bestimmter zum Vorbild genom-

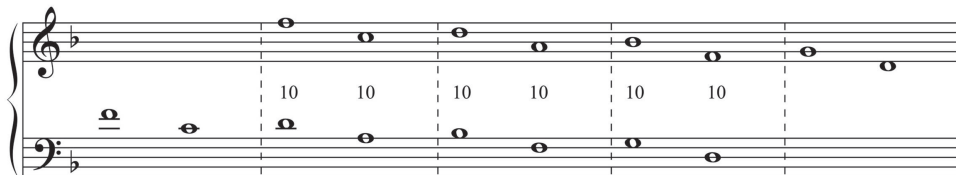
3 Krützfeldt 2005, 311.

4 »Zwar akzeptierte Taneev weder das Spätwerk Skrjabins noch seine mystischen Ideen, doch bestand er laut Boleslav Jawors'kyj einige Monate vor seinem Tode darauf, dass Skrjabin »sein echter Schüler« gewesen sei« (Lobanova 2006, 892).

mener Kompositionen erscheinen.⁵ Einige darunter erwecken jedoch den Anschein, dass Skrjabins hauptsächlicher Ausbilder Taneev diese enge epigonale Ausrichtung einerseits zwar berücksichtigte, es zugleich aber vermochte, im Rahmen dieser Vorlieben bestimmte Lehrgegenstände unterzubringen, die vom Vorbild Chopin nicht direkt in der gebotenen didaktischen Reinheit zu beziehen sind. Ich möchte dies im Folgenden anhand von Jugendkompositionen aus Skrjabins privater und akademischer Lehrzeit bei Taneev demonstrieren, die kontrapunktische Modellsätze als tragende Gerüste aufweisen und bei denen die Herkunft vom ›Paradigma Chopin‹ eher unwahrscheinlich ist. Vielmehr lässt die spezifische Beschaffenheit dieser Stücke die Vermutung zu, dass hier eine vom Lehrenden ausgehende dezidierte Kontrapunktdidaktik geschickt in die Kompositionsversuche implementiert wurde. Diese individuelle Art des Umgangs mit kontrapunktischen Prinzipien noch während der Phase handwerklicher Aneignung möchte ich entsprechend der übergeordneten Richtung meiner Ausführungen als ›Anverwandlung‹ bezeichnen.

Kanon d-Moll (1883/84)

Zunächst soll als erstes Beispiel Skrjabins nach gegenwärtigem Forschungsstand früheste erhaltene Komposition Gegenstand der Betrachtung sein. Das unter dem lapidaren Titel *Kanon* posthum veröffentlichte Stück wurde vom elf- oder zwölfjährigen Skrjabin komponiert. Seine Struktur lässt den Schluss zu, dass im Unterricht der Umgang mit elementaren Intervallsätzen in Form schematischer Gegenschrittmodelle eine gewisse Rolle gespielt haben dürfte, denn der Kanon basiert zu großen Teilen auf dem folgenden diatonischen Gerüstsatz:



Beispiel 1: *Kanon d-Moll*, T. 1–5, Reduktion auf das tragende Intervallgerüst

Das Intervallgerüst beruht auf einem Quart-Sekund-Gegenschritt, der mit sich selbst als Oktavkanon kombiniert wird und als dessen Resultat ein Dezimensatz hervorgeht. Konkret erscheint der Intervallsatz in einem d-Moll-Kontext und wird in einem weiteren Schritt durch eine Triolenfigur diminuiert.

⁵ Auch im Umfeld der ersten Werke mit deutlich eigenständiger Stilistik finden sich noch solche, die Chopinsche Vorbilder recht unverblümt rekomponieren, wie z. B. das E-Dur-*Prélude* op. 15, 3, welches das spezifische Satzmuster von Chopins Es-Dur-Etüde op. 10, 11 übernimmt.



Beispiel 2: Kanon d-Moll, T. 1–5 als diminuiertes Intervallgerüst

Seine eigentliche Individualisierung erfährt das Stück erst durch harmonische Füllstimmen, die in diesen zweistimmigen Rahmensatz integriert werden. Das Kanongerüst der Außenstimmen wird durch romantische Requisiten musiksprachlich aktualisiert und gleichsam in ein lyrisches, expressives Stück verwandelt, das Kriterien des zeitgenössischen Stils genügt.



Beispiel 3: Kanon d-Moll, Originaltext, T. 1–8

Abgesehen von der Konfliktrhythmik zwischen triolischer Melodik und duolischer Begleitschicht sind hier insbesondere harmonische Gestaltungsmittel erwähnenswert: die übermäßigen, dominantischen Dreiklänge in den Takten 1 und 2, sowie der Septakkord der zweiten Stufe im Kadenzvorfeld (T. 5) zählen zu Standardprozeduren der ›ersten Schaffensphase‹ ebenso wie das dominantische ›Verschmachten‹ durch die Nonenvorhalte gegen Ende der Taktgruppe.

Der Kanon in d-Moll, der in kondensierter Monothematik, Ausdrucksdichte und Ton mehr der Gattungsmorphologie der Skrjabin-*Préludes* nahesteht,⁶ scheint eine

⁶ Bei Manfred Kelkel figuriert dieses Stück unter der wohl versehentlichen, aber aussagekräftigen Missachtung des Originaltitels als »prélude pour le piano en Ré mineur« (Kelkel 1978, 6).

Einschätzung Theodor W. Adornos aus der *Philosophie der Neuen Musik* buchstäblich auf den Kopf zu stellen, nach welcher der romantische Kontrapunkt »bloße Dreingabe zum homophonen Satz« sei, »bloß ausschmückende[n] Umkleidung des harmonischen ›Chorals‹ mit Scheinstimmen«. ⁷ Man darf hier produktionsgenetisch eher vom umgekehrten Fall ausgehen, nach dem erst das Kanongerüst errichtet wurde, in welches die Füllstimmen nachträglich integriert wurden, um das ›Skelett‹ harmonisch zu interpretieren. Diese planvolle, an horizontalen Leitstimmen orientierte Arbeitsweise wiederum scheint der des jungen Skrjabin gar nicht zu entsprechen und daher ein mögliches Indiz für Tanejews Einflussnahme zu sein, denn die Fragmente unter den Jugendkompositionen ⁸ weisen vielmehr auf einen dilettantischen, ›modularen‹ Arbeitsstil hin, bei dem eine von Beginn an in allen Details ausgearbeitete Faktur an einer bestimmten Stelle abbricht. ⁹

Sicher ist dieses Stück, das im Folgenden einen sehr schematischen Ablauf ¹⁰ nimmt, nicht im emphatischen Sinne originell. Aus einem anderen Blickwinkel erscheint mir aber die hybridartige, didaktische Verknüpfung von zwei scheinbar divergenten Bereichen durchaus originell: einerseits elementare Kontrapunktlehre, andererseits die Erprobung und Anwendung expressiv-lyrischer und individualisierender Gestaltungsmittel. Eine ähnliche Stoßrichtung nimmt auch das folgende Beispiel.

Prélude h-Moll, op. 11, 6 (1889)

Während die meisten der *Préludes* Mitte der 1890er Jahre auf Konzertreisen entstanden, die Skrjabin in unmittelbarem Anschluss an seinen Studienabschluss (1892) unternahm, ist das h-Moll-*Prélude* mit 1889 datiert und fällt damit noch mitten in die Ausbildungszeit bei Tanejew am Konservatorium. ¹¹ Das Klavier-*Prélude* scheint in der russischen Konservatoriumslehre eine zentrale Arbeitsgattung gewesen zu sein, die in ihrer struk-

7 Adorno 1997, 56.

8 Die Ausgabe der Jugendwerke von Daniel Bosshard (1997) enthält fünf unvollendete Kompositionen.

9 Ich übernehme den Begriff »modulares Komponieren« von Bernhard R. Appel aus dessen Untersuchung zu Robert Schumanns Arbeitsweise, da Skrjabins Skizzen der Jugendwerke ein mit Schumann vergleichbares Bild abgeben. Der Begriff »modulares Komponieren« bezeichnet ein »mehr oder weniger taktweise additives Kompositionsverfahren«, das ausgehend von einem »improvisatorisch am Klavier erfundenen ›Erfindungskern‹« modular voranschreitet. Als Gegenbegriff führt Appel das »syntagmatische Komponieren« ein, das eine professionellere, planvolle und im Vorhinein disponierende Arbeitsweise beschreibt. Vgl. Appel 2009, 140–193.

10 Der Achttakter wird als B-Teil in die Paralleltonart F-Dur transponiert, worauf eine Reprise der hier besprochenen Takte erfolgt, deren Schluss als tonikale Zäsur eingerichtet wird.

11 In der Art eines musikalischen Reisetagebuchs hat Skrjabin jedes der Präludien mit Entstehungsort und -jahr, manchmal sogar dem konkreten Tagesdatum versehen.

turellen und formalen Offenheit die Funktion einer schöpferischen Harmonielehre-Aufgabe erfüllte¹² und auch konkreter Teil der Prüfung in Harmonielehre war:

Neben der Harmonisierung einer vorgegebenen Melodie im vierstimmigen Satz sollte noch ein *Prélude* als freie Kompositionsform bei vorgegebener Tonart und einzuhaltendem Modulationsweg innerhalb von 16–30 Takten abgeliefert werden. Die Harmonisierungsaufgabe [einer vorgegebenen Melodie] hatte sofort praktisch am Klavier zu erfolgen, das *Prélude* war schriftlich auszuarbeiten.¹³

Auch hier besteht der wesentliche Einfall wieder in einem satzartigen Achttakter. Bis auf die Oktavverdopplung und die ab Takt 5 eingelegte Füllstimme in der rechten Hand handelt es sich um einen beinahe unverkleideten zweistimmigen Satz, der in Takt 1–4 abermals ein spezifisches Gegenschrittmodell und zugleich auch Elemente von Robert O. Gjerdingens »Corellischem Bocksprung« erkennen lässt.¹⁴



Beispiel 4: *Prélude h-Moll op. 11, 6 (1889)*

Das typische Übersteigen der Stimmen im Rahmen einer Metabasis-Sequenz¹⁵ und die daraus resultierende Dissonanzenkette werden grundsätzlich realisiert, jedoch durch den »eingedickten« Satz und das damit einhergehende Skrjabin-typische Ineinandergreifen der Hände geringfügig modifiziert. Als charakteristische Eigenschaft dieses Satzmodells dringt insbesondere die ansteigende Tonleiter in die Wahrnehmung.

12 Tatjana Frumkies (1995, 116 f.) vermutet den Prototyp der Moskauer Präludiendidaktik in A. B. Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition*.

13 Das Zitat bezieht sich auf Sergej Rachmaninoffs Zwischenprüfung bei Anton Stepanovič Arenskij 1889 (Reder 2001, 72 f.). Die hier angedeutete feste pädagogische Verortung des Klavier-*Préludes* in der Konservatoriumslehre erklärt möglicherweise, warum das *Prélude* zu einer Schlüsselgattung der russischen späromantischen Epigonen sowie auch der Avantgardebewegung der 1910er und -20er Jahre werden konnte. Die Stellung des Klavier-*Préludes* in der russischen Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist nichts weniger als zentral.

14 Vgl. Gjerdingen 2007, 123, 471.

15 Vgl. Menke 2017, 128.

Beispiel 5: *Prélude h-Moll, op. 11, 6 (1889), Reduktionsskizze 1 der T.1–8*

Der nahtlos überlappend eingehängte zweite Vierer kehrt auf dem Zenit der ascendierenden Bewegung des ersten Vierers die Richtung um und steuert die syntaktische Zäsur über eine Sequenz an, die wiederum das Intervall-Skelett eines barocken Sequenzmodells erkennen lässt. Als Intervallsatz impliziert der ›Zickzack-Bass‹ (Terz-Sekundgegenschritt¹⁶) dabei eine charakteristische Bezifferung¹⁷ bei der ich die eingelegte Mittelstimme als Dezimenanlagerung zur Basslinie begreife. Eine erste Reduktionsstufe zeigt also hier die Verkettung von zwei Modellsätzen: zunächst die Metabasissequenz, dann ein Terzfall-Zickzack, den man auch der Großfamilie der Quintfallsequenzen zuordnen könnte, wie in Beispiel 5 die Fundamentalbassstimme (Fb) mit impliziter Bezifferung anzeigt. Eine weitere Reduktionsstufe zielt auf das Gerüst der Außenstimmen ab und präsentiert die Eingangstakte des *Préludes* als Elaboration eines rein konsonanten, diatonischen *contrapunctus simplex* mit kanonischer Struktur.

Beispiel 6: *Prélude h-Moll op. 11, 6 (1889), Reduktionsskizze 2 der T.1–8, contrapunctus simplex*

16 Menke 2017, 118 f., dazu auch: Froebe 2007, 15, Anm. 8.

17 Der spekulativen Denkweise im Sinne der Rameau-Tradition, wonach einem konsonanten Satz ein dissonanter Idealtypus zugrunde liegt, möchte ich mit einer das ›sous-entendu‹ von Dissonanzen hervorhebenden Bezifferung Rechnung tragen, da sie mir in der konkreten Faktur des *Préludes* immer noch greifbar zu sein scheint. Die 6/5–9, bzw. 6–9-Konsekutive, die ich hier unterstelle, hat ihren ›Sitz‹ für gewöhnlich auf einem sequenziellen Terz-Sekund-Gegenschritt und findet sich nicht selten in der italienischen Generalbassdidaktik des 18. Jahrhunderts.

Sonata-Fantaisie gis-Moll (1886)

Auch unabhängig von dezidiert kontrapunktisch erfundenen Sätzen zeigen etliche Frühwerke unverstellt und klar noch die traditionellen harmonisch-kontrapunktischen Normen. Werkausschnitte wie der folgende – entnommen dem zweiten Satz einer erst posthum verlegten Jugendsonate in gis-Moll¹⁸ – lassen erkennen, wie auch vordergründig ›harmonisch erfundene‹ Sätze von den tragenden kontrapunktischen Prinzipien eines bestimmten Außenstimmensatzes durchdrungen sind.

① ② ③ ④ #⑦

6# 6 4# 6 5

4 3 2

① ⑦ ⑥ ⑤

4 6 #

2

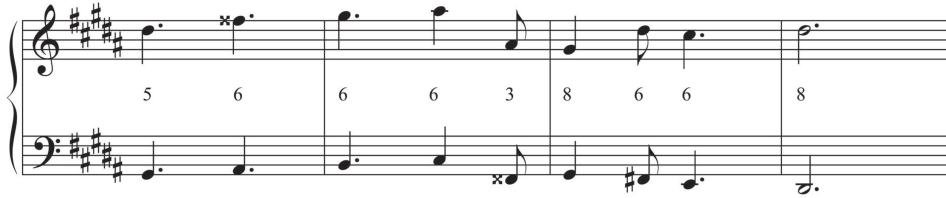
Beispiel 7: Jugendsonate gis-Moll (1886), 2. Satz, T. 1–4, Oktavregelsatz und ›Lamento‹-Halbschluss

Im hier gezeigten Eingangsvierier des zweiten Satzes regiert standardisierte Oktavregel-Harmonik, die den klassischen »Sitz der Akkorde« (Emanuel Aloys Förster) aufweist,¹⁹ die Halbschlusswendung wird über das absteigende Tetrachord herbeigeführt, was wiederum eine Modellsituation darstellt. Die Außenstimmen bilden dabei ein geschmeidiges Intervallskelett und folgen geradezu idealtypisch dem traditionellen Prin-

18 Es handelt sich um ein Werk ohne Opuszahl, das Skrjabin 1886 im Alter von 14 Jahren komponierte und das heute in einer Edition des Bärenreiter-Verlags vorliegt. Alexander Skrjabin (2011), *Sämtliche Klaviersonaten*, Bd. 1, hg. von Christoph Flamm, Kassel: Bärenreiter. Dieses Jugendwerk ist nicht zu verwechseln mit der späteren »Sonate-Fantaisie« op. 19 von 1897.

19 Vgl. Diergarten / Holtmeier 2011, 129 f.

zip perfekter Anfangs- und Zielklänge, die durch eine Progression überwiegend mobiler imperfekter Intervalle eingerahmt werden.



Beispiel 8: Jugendsonate gis-Moll (1886), 2. Satz, Intervallskelett der T.1–4 (›P-I-P-Prinzip‹)

Menkes Einschätzung zur grundlegenden tonalen Dialektik von Außenstimmensatz und Harmonik, die man gewissermaßen als Indikator ›intakter Tonalität‹ verstehen könnte, greift hier noch voll und ganz:

Im Außenstimmensatz bleiben die Regeln des klassischen Kontrapunkts wirksam, die jeweils stilistisch modifiziert werden. Auch wenn das akkordische Element in der Satztechnik seit dem 17. Jahrhundert an Eigenständigkeit deutlich gewonnen hat, bewahrt der Außenstimmensatz seine Autonomie. Man könnte sagen, dass die Musik der harmonischen Tonalität doppelt codiert ist: durch den Außenstimmensatz einerseits und durch die darin implizierte Akkordfortschreitung andererseits. Umgekehrt sind auch in scheinbar ›autonomen‹ Akkordfortschreitungen Phänomene des kontrapunktischen Gerüstsatzes aufgehoben.²⁰

Skrjabins ›Verwandlung‹ kontrapunktischen Denkens

Im Folgenden soll nun durch zwei Beispiele eine Tendenz skizziert werden, die ich als ›Verwandlung‹ kontrapunktischen Denkens begreife. Zwei Aspekte treten hier gesondert, aber zugleich sich gegenseitig bedingend hervor:

1. der allmähliche Verfall des regulierten Außenstimmensatzes als abstraktes Signum ›intakter‹ Dur-Moll-Tonalität
2. das Hervortreten einer spezifischen Form von Linearität bzw. einer sich von den ›Präferenzen der Vertikale‹ emanzipierenden, zunehmend autonom agierenden Melodik.

Nun ist es eine anerkannte und berechtigte Lehrmeinung, dass der Verfall tonaler Normen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einhergeht mit der sich zuspitzenden Chromatik, welche die Einheit der Tonart substanziell tangiert und schließlich zu ihrer Auflösung führt. Nicht sich dieser These entgegenstellen, sondern sie vervollständigen wollen die folgenden Ausführungen zu einem Phänomen, das auf den ersten Blick der Tendenz zur Chromatisierung diametral entgegenzustehen scheint, jedoch selbst als ein

²⁰ Menke 2013, 15.

Symptom der Tonalitätsauflösung begriffen werden darf: Ich möchte es, einen Begriff Carl Dahlhaus' aufnehmend, »zweite Diatonik« nennen.²¹ Unter den Werken der ersten Schaffensperiode bis etwa op. 30 finden sich einige Stücke und Werkausschnitte, die über längere Strecken ausschließlich das diatonische Material einer in erster Linie duralen Tonart verwenden, ohne es chromatisch einzutrüben.²²

Prélude Des-Dur op. 17, 3 (ca. 1896/97)

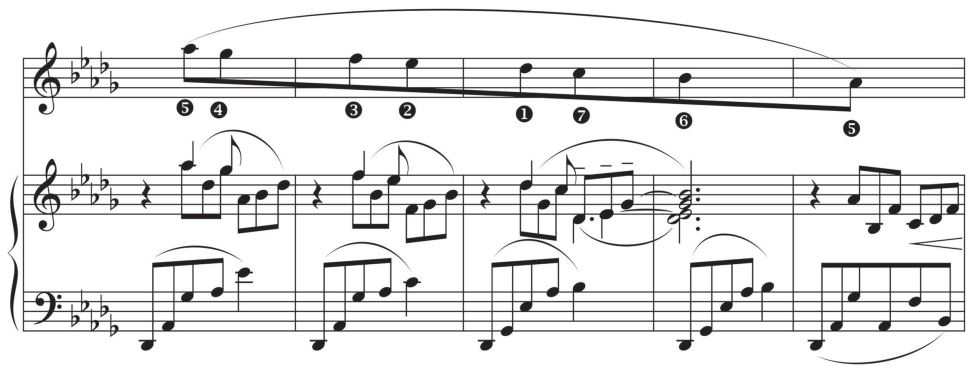
Ein anschauliches Beispiel für die eben beschriebene Neigung bieten die ersten acht Takte eines *Préludes* in Des-Dur (op. 17, 3), das aus der Zeit der reichen Präludienproduktion der 1890er Jahre stammt. Mit Ausnahme des op. 11 veröffentlichte Skrjabin seine *Préludes* in verstreuten Kleingruppen unter verschiedenen Opuszahlen.

The musical score is for the first eight measures of the *Prélude* in D major, Op. 17, No. 3. It is written for piano in 3/4 time. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*pp*) dynamic and a *una corda* marking. The tempo is marked *rit.* (ritardando) for measures 3 and 4, then *a tempo* for measure 5. The second system (measures 5-8) includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 7 is marked with a '7' and a dashed line, and measure 8 is marked with a '5'.

Beispiel 9: *Prélude Des-Dur op. 17, 3, T. 1–8*

- 21 Dahlhaus entwickelt den Begriff an der Musik der *Meistersinger*: »Das bedeutet musikalisch technisch, dass die moderne Chromatik zwar reduziert und zurückgedrängt, aber nicht aus der Erinnerung gelöscht ist: *Tristan*, der in den *Meistersingern* zitiert wird, ist deren latente stilistische Voraussetzung. Dass die Diatonik in ihre alten, vorchromatischen Rechte wieder eingesetzt sei, ist bloßer Schein. [...] Die Diatonik der Meistersinger stellt, als gleichsam geträumte Diatonik, die um 1860 nicht ganz real ist, weniger Restauration als eine Rekonstruktion dar. Es handelt sich um zweite Diatonik in dem Sinne, in dem Hegel von zweiter Natur oder zweiter Unmittelbarkeit sprach« (Dahlhaus 1971, 76 f).
- 22 Weitere Beispiele sind die *Préludes* G-Dur (op. 11, 3), A-Dur (op. 11, 7), gis-Moll (op. 11, 12) und vor allem der Schlussabschnitt aus dem ersten Satz der 2. Klaviersonate (*Sonate-Fantaisie*) op. 19, T. 113–136.

Es zeigen sich hier zunächst ganz klare tonalitätskonsolidierende Eigenschaften, die in einen völlig evidenten formalen Ablauf eingebunden sind: quadratische Taktgruppenbildung in Form von zwei mal vier Takten mit einer geläufigen Halbschlusswendung II^7-V (T.7 f.) mit der ② als geläufigster melodischer Zäsurstufe eines Halbschlusses in der Diskantstimme (T.8). Zweifelsohne ist Des-Dur hier die ›herrschende Skala‹, jedoch ist eine unzweideutige harmonische Zuordnung hinsichtlich einer traditionellen Akkordmorphologie stellenweise nicht möglich, zu stark sind die harmonischen Konturen verwischt. Ob der harmonische Rhythmus ganztaktig gedacht wird oder es eine Binnendifferenzierung gibt, die darüber entscheidet, welche Töne Klangbestandteile, welche bloß Durchgangstöne sind, lässt sich nicht eindeutig bestimmen; ein Außenstimmengerüst kann nicht mehr rekonstruiert werden. Latent schimmert hier zwar noch das traditionelle Exordialmodell über einem tonikalen Orgelpunkt hindurch,²³ jedoch ist ein charakteristischer Intervallsatz durch Einsatz einer ›impressionistischen Wischtechnik‹ nicht mehr erkennbar. Die herrschende Skala wird als diatonischer Tonvorrat verräumlicht und bildet über dem zentralen, grundierenden Basston einen pankonsonanten Raum. Gleichwohl verweist die separate Behaltung der Diskantstimme auf einen hintergründigen kontrapunktischen Aspekt: Es zeigt diese als ›schwebende Linie‹ eine konsequente melodische Gerichtetheit, die eher versteckt und gerade nicht vordergründig strukturell bestimmend ist. Erst ein genauerer Blick offenbart hier eine melodische Folgerichtigkeit, die mehr latent in die Wahrnehmung dringt: Der Linienzug durchläuft völlig autonom und mehr oder weniger unabhängig von harmonischen und metrischen Bedingungen eine komplette Oktave von as^2 zu as^1 . Kontrapunktisches, als horizontales Denken, wird hier im Sinne konsequenter Schrittmelodik realisiert: als evidenteste Form diastematischer Bewegung schlechthin, anders ausgedrückt: als »Logik der Linie«.



Beispiel 10: *Prélude Des-Dur op. 17, 3, T.1–5* mit ›verborgenem Stimmzug‹

23 Ungewöhnlich im Sinne der Tradition ist, dass im tonikalen Orgelpunkt auch der 2/4/6-Klang in Takt 4 integriert wird, der ja subdominantisches wie dominantisches Anteile impliziert und an einen Halbschluss erinnert.

Poème Fis-Dur, op. 32, 1 (1903)

Diatonische Konzeptionen dieser Art verlieren sich mehr und mehr im Stil des mittleren, reifen Skrjabins. Klaviersatz und Harmonik erschließen nun eine vollkommene künstlerische Autonomie, die als solche nicht mehr direkt auf stilistische Vorbilder zurückgeführt werden kann, sondern insbesondere für die russische Musik des neuen Jahrhunderts selbst zu einem mächtigen Vorbild werden sollte. Diese erste Stufe des Reifestils wird 1903 eingeläutet durch eine der produktivsten Arbeitsphasen der gesamten Karriere Skrjabins, in der erstmalig das *Poème* sich neben *Prélude* und Sonate als Kerngattung im Klavierœuvre Skrjabins etabliert. Äußerlich betrachtet handelt es sich beim *Poème* je nach Exemplar um ein entweder konzentrierteres oder ausgedehnteres Klavierstück.²⁴ Es erhebt jedoch im Sinne der immer stärker zur Esoterik hinneigenden Kunstphilosophie Skrjabins einen höheren poetischen, späterhin gar ›seherischen‹ Anspruch. Dieser teilt sich in programmatischen Titeln und psychologisierenden, teils verwegenen Vortragsbezeichnungen mit, stellt musikalisch oftmals experimentelle oder konzeptuelle ›Versuchsanordnungen‹ auf und scheint sich stets etwas über die etablierte Stilebene hinaus vorzuwagen oder diese auf besondere Weise zuzuspitzen. Obgleich als eines der ersten Stücke des neuen Reifestils entstanden, darf man das Fis-Dur-*Poème* als Konzentrat des ›mittleren‹ Stils begreifen. Es sollen abermals die Eingangstakte betrachtet werden.

Ähnlich wie im diatonischen Beginn des Des-Dur-*Préludes* ist hier die Harmonik verräumlicht, dies jedoch durch ganz andere Mittel. Im Grunde stellen die ersten vier Takte des *Poèmes* eine einzige prolongierte Kadenz dar, deren statische und flächenhafte Entfaltung sich am allgemeinsten mit den Zeichen der Funktionstheorie darstellen lässt. Dominantische Bildungen werden durch optionale Zusatztöne, chromatische Nebennoten und Vorhalte derart ausdifferenziert, dass der daraus resultierende Tonvorrat *material* bestimmend wird, und zwar in einem ganz ähnlichen Sinne, wie das im vorangegangenen Beispiel auf Basis rein diatonischen Materials der Fall ist. Autonome Nebenstufen werden dadurch so sehr in den Hintergrund gedrängt, dass man Skrjabins harmonische Entwicklung als progredierende, schließlich tonalitätszersetzende ›Dogmatisierung der Dominante‹ verstehen kann.

24 Augenscheinlich hat Skrjabin mit dem Titel ›*Poème*‹ einen gesteigerten Gattungsanspruch verbunden, denn er übertrug diese Gattungsbezeichnung auch auf groß angelegte, bedeutende Instrumentalwerke, zu nennen wären hier die dritte Sinfonie mit dem programmatischen Titel *Le divin poème* op. 43 sowie die beiden einsätzigen sinfonischen Spätwerke *Le Poème de L'Extase* op. 54 und *Prométhée. Le Poème du feu* op. 60.

ben marcato le due voci, ma dolce

p *legato* *rubato*

pp

Beispiel 11: Poème op. 32, I, T. 1–4, Analyse des harmonischen Grundes

Lässt der Bass zu Beginn mit der Fortschreitung über die erniedrigte ^⑥ den traditionellen kontrapunktischen ›Sitz‹ charakteristischer Klänge noch erkennen, so zeigt im zweiten Takt das g im Bass bereits die autonome Verwendung eines Tons an, der erstens – sozusagen als ›tiefalterierte Quinte‹ – dem dominantischen Klang der V. Stufe traditionell nicht zugehört, sondern eigentlich eine bestimmte Form der Doppeldominante charakterisiert, und zweitens ohne Konsequenzen für die Stimmführung wieder zum *cis* des Folgetaktes zurückpendeln kann um dann regulär zu kadenzieren. Auch treten hier kontrapunktische Aspekte wieder nicht direkt in die Wahrnehmung, sondern führen ein etwas hintergründiges Eigenleben. Skrjabin gibt jedoch in der Vortragsbezeichnung dem Interpreten den Hinweis, hier zwei Stimmen besonders zu profilieren. Die Konzeption der Faktur sieht also ein Duett über einem tragenden Bass vor. Zieht man alle begleitenden Elemente ab, so erhält man ein Duo, das noch Elemente traditionellen Intervallsatzdenkens in Hinblick auf den Anteil imperfekter Konsonanzen aufweist und partiell auch durchaus als autonomer Intervallsatz bestehen könnte, jedoch wohl kaum als solcher im Vorhinein erfunden worden ist.

Beispiel 12: Poème op. 32, I, T. 1–4, Intervallsatz des Duos ohne die begleitenden Elemente

Eine genauere Betrachtung melodischer Details lässt die dialektische Abhängigkeit der Melodik von der darunterliegenden Harmonik besonders triftig erscheinen im Sinne einer regelrechten Teilhabe an dem, was ich ›harmonische Verräumlichung‹ nenne. Werkgenetisch könnte man das Konzept betrachten als Individualisierung zweier Stimmzüge, ausgehend von einer harmonischen ›Box‹, hier in Form einer Dominante und ihrer angestammten Optionstöne. Einerseits nimmt die Umspielung der Dominant-Quinte eine wichtige Rolle ein, wobei die obere bzw. untere Nebennote metrisch akzentuiert wird und zugleich die Chopin-Sexte (*ais*) als autonomer Optionston in Takt 2 erscheint. Andererseits ist die freie Verwendung der Dominant-None geradezu zentral, besonders charakteristisch in Takt 3, wenn dort die chromatische Eintrübung als Durchgang im Kadenzvorfeld einen Ton erzeugt, der die Schwelle zum ästhetisch Seichten andeutet und damit auf charmante Art den sozialen Ort solcher Klavierkunst zu erkennen gibt: den Moskauer Salon.

Hingegen gerade nicht der salonhaften Komponiersphäre zuzuordnen ist jedoch ein kompositorisches Verfahren, das der Komponist aufgreift, wenn der Verlauf des Stücks die Reprise des hier besprochenen Eingangsabschnitts vorsieht (Bsp. 13). Wie um die kontrapunktische Validität des Duos zu untermauern, erzwingt Skrjabin dort den Stimmtausch des Ausgangsmodells²⁵ im Sinne des doppelten Kontrapunkts der Oktave. Zugleich erzeugt diese Redisposition als Steigerung gegenüber der ursprünglichen Musik eine schöne klangliche Weitung.



Beispiel 13: Poème op. 32, I, T. 25–28, Stimmtausch

Der kontrapunktische Kunstgriff ist jedoch in einem gewissen Sinne ›Magie‹, Illusion, denn unter dergestalt gewandelten harmonischen Bedingungen ist die Verkehrung des

25 Skrjabin nimmt hierbei minimale Anpassungen vor, die jedoch das Wesen des ursprünglichen Duos noch klar erkennen lassen.

Satzes natürlich problemlos möglich, da die Stimmen nicht primär als intakter und verkehrbarer Intervallsatz aufeinander bezogen sein müssen, sondern als Teilelemente eines harmonischen Raums ohne Newtonsche Gesetze in diesem aufgehoben sind. Andererseits kommt der hohe Anteil an imperfekten Konsonanzen im Ausgangssatz seiner Verkehrbarkeit entgegen. Durchaus darf man auch hier noch ein traditionelles Konzept kontrapunktischen Komponierens erkennen: Stimmtausch über einem beibehaltenen (Bass-)Fundament.

Ausblick

Faktisch eröffnen sich für Skrjabin mit der von ihm konsequent verfolgten Lockerung tonaler Prinzipien – der letztlich vollständigen Aufgabe traditionellen Intervallsatzdenkens, der Abschwächung funktionaler Folgerichtigkeit, der Aufgabe des funktionalen ›Akkordsitzes‹ und der damit einhergehenden Transformation der Klangmorphologie – neue Möglichkeiten zur kontrapunktischen Durchdringung des Satzes im Sinne komplexer Polyphonie. Verfahren des mehrfachen Kontrapunkts stoßen im Paradigma des verräumlichten ›mystischen Akkords‹ der Spätphase auf keinerlei intervallsatztechnischen Widerstand mehr, sondern werden unter den dergestalt veränderten harmonischen Bedingungen quasi *reorganisiert*. Das eindrucksvollste Beispiel dafür bietet sicher die langsame Einleitung der 8. Klaviersonate (1912/13), die vor dem Hintergrund einer definitiv völlig umgestülpten Harmonik eine komplexe Gestaltkombinatorik realisiert, bei der mehrere melodische Einfälle collagenartig im Tonraum gläserner Klangwolken scheinbar mühelos in beliebigen horizontalen und vertikalen Abständen angeordnet werden. Der durch den regulierten Intervallsatz organisierte *Kontra-Punkt* weicht damit einer *Polyphonie* autonomer melodischer Gestalten. Geraten die Notwendigkeit intervallsatztechnischer Regulation und das Prinzip des mehrfachen Kontrapunkts beim Komponieren unter tonalen Bedingungen in einen Widerstreit, in welchem es stetig zwischen dem einen und dem anderen zu vermitteln gilt und Konzessionen in die eine oder die andere Richtung unausweichlich sind, so begriff Skrjabin (laut einem anekdotischen Bericht von Leonid Sabanejew) den von ihm eingeschlagenen Weg offenbar als Lösung dieses Konflikts:

Und danach wollt ihr noch behaupten, es gäbe bei mir keine Polyphonie? Ah? [...] Ihr seht doch selbst, was es hier alles für Kontrapunkte gibt. Und beachtet bitte, dass alle Kontrapunktknoten zur Harmonie gehören, es gibt also keinen Kampf wie bei Bach, sondern den völligen Ausgleich...²⁶

Der Ort des »völligen Ausgleichs« ist die eben erwähnte Stelle kontrapunktischer Verdichtung zu Beginn der 8. Sonate, auf die sich Skrjabin hier bezieht.

26 Zit. nach Sabanejew 2005, 330.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1997), *Philosophie der Neuen Musik* (1952), (Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, Bd. 12), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Appel, Bernhard R. (2006), »Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise«, in: *Schumann Handbuch*, hg. von Ulrich Tadday, Kassel: Bärenreiter, 140–193.
- Dahlhaus, Carl (1971), *Richard Wagners Musikdramen*, Hildesheim: Friedrich.
- Diergarten, Felix / Ludwig Holtmeier (2011), »Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate Op. 109«, in: *Musiktheorie* 26/2, 123–146.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55.
- Frumkies, Tat'jana (1995), »Zu den deutschen Vorbildern von Tschaikowskij's Harmonielehre«, in: *Tschaikowskij-Studien*, Bd. 1, hg. von Thomas Kohlhasse, Mainz: Schott, 111–126.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the galant style*, New York (NY): Oxford University Press.
- Kelkel, Manfred (1978), *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésoterisme et le langage musical dans son œuvre*, Paris: Champion.
- Krützfeldt, Werner (2005), »Polyphonie in der Musik des 20. Jahrhunderts. Die Logik der Linie«, in: *Musiktheorie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 311–333.
- Lobanova, Marina (2006), »Aleksandr Nikolaevic Skrjabin«, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. XV, Kassel: Bärenreiter, 883–899.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II*, Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2013), »Solfeggi«, in: *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, hg. von dems., Ludwig Holtmeier und Felix Diergarten (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 45, Praxis und Theorie des Partimentospiels 2), Wilhelmshaven: Noetzel, 15–50.
- Reder, Ewald (2001), *Rachmaninow – Leben und Werk*, Gelnhausen: Triga.
- Sabanejew, Leonid (2005), *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (Erstdruck in russischer Sprache 1925), (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 14), hg. und übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn.