

Das Paar Bartolo/Marcellina, zwischen dem sich erst im Verlauf der Handlung eine immer weitere Einigkeit einstellt, tritt in seinen Arien (Nr. 4 und 25) in ein Quintverhältnis (*D-dur/G-dur*), das ansonsten den nicht zusammengehörenden Paaren vorbehalten bleibt⁴⁷. Die Solonummern von Cherubino und Barbarina hingegen weisen ein Tonartenverhältnis auf, das genau zwischen der reinen Quint-/Terz- und Sekund-Verwandtschaft liegt: Cherubinos *Es-dur*-Cavatina des ersten Aktes tritt zu Barbarinas *f-moll*-Cavatina im IV. Akt in Sekundverhältnis (ähnlich Susanna und Figaro), das *B-dur* der Canzonetta im II. Akt hingegen läßt sich als (*Dur-!*)Quint zu Barbarinas *f-moll* deuten.

Aber vielleicht ist eine solche Deutung der Tonarten auch wieder eine Überinterpretation, könnte man doch Verwandtschaftsbeziehungen der Familie Antonios/Figaros ausmachen (*F-dur/f-moll*), Cherubinos *Es-dur* aus dem I. Akt nicht nur mit der Gräfin (II. Akt), sondern auch mit Figaros Wut über die Untreue der Frauen in Zusammenhang bringen, darüber hinaus gar Basilio mit dem Pagen (*B-dur*)! Nicht jedoch ließe sich daraus ableiten, daß sich der Tonartenplan einzig auf den großen musikalischen Bogen und das Sich-Fortentwickeln der dramatischen Handlung⁴⁸ zurückführen ließe. Unabhängig von der (nicht eindeutig beantwortbaren) Frage, welche Tonartenbeziehungen der Figuren untereinander ausdrücklich beabsichtigt und welche durch die Gesamtdramaturgie des Stückes bestimmt wurden, muß es, insbesondere unter dem Gesichtspunkt des kreativen Prozesses, der Hervorbringung von Text und Musik, für sehr wahrscheinlich angesehen werden, daß sowohl in der Frage der Verteilung der Solonummern als auch bezüglich der Tonartendramaturgie Überlegungen der großen wie auch der kleinen Zusammenhänge ineinanderspielen.

Alexander Skrjabin: Die 6. Klaviersonate op. 62

von Roland Willmann, Berlin

*Ich bin erschienen, um euch zu künden
Das Geheimnis des Lebens
Das Geheimnis des Todes
Das Geheimnis von Himmel und Erde*

Alexander Skrjabin

Daß Musik kein bloßes Tönen sei, sondern existentielle Erfahrungen zu artikulieren vermag, die einer sprachlichen Begrifflichkeit nicht zugänglich sind: Diese Überzeugung ist grundlegend für das Schaffen von Alexander Skrjabin (1872—1915). Sie prägt zumal seine fünf späten Klaviersonaten, die in den Jahren 1911—1913 entstanden sind. Zwar finden sich in dieser Werkreihe, die durch die 6. Sonate op. 62 eröffnet wird, zahl-

⁴⁷ Die Frage bleibt zu stellen, ob Basilio (*B-dur*) in Anlehnung an Beaumarchais weiterhin dem Paar Marcellina/Bartolo zuzuordnen wäre.

⁴⁸ Zu Fragen der Tonartendramaturgie insgesamt siehe z. B. Siegmund Levarie, *Mozart's „Le Nozze di Figaro“ A Critical Analysis*, London/Chicago/Toronto 1952, bes. S. 234ff.; Hermann Abert, *Zur Einführung in die Eulenburg-Taschenpartitur von „Le nozze di Figaro“*, London, o. J., bes. S. XIVff.; Stefan Kunze *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 252ff.; (zum III. Akt) Tyson, *Lessons*, S. 122.

reiche verbale Zusätze zum Notentext; diese formulieren jedoch kein konkretes Programm, sondern verweisen — poetisch andeutend — auf den Geheimnischarakter der Musik.

Wenn es also ein Bestreben des russischen Komponisten ist, die Musik gleichsam über sich hinausweisen zu lassen und dadurch einen Bereich des Geistigen und Absoluten zu eröffnen, so richtet sich ein zweites ganz nach innen, wodurch die musikalische Substanz selbst Gegenstand kritischer Reflexion wird. Das Interesse am musikalischen Material teilt Skrjabin mit anderen bedeutenden Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, etwa mit Claude Debussy oder Arnold Schönberg. Aufgrund der tiefgreifenden Verunsicherung, die durch den Verlust der überkommenen Tonalität — des zentralen Ordnungsprinzips der älteren Musik — entsteht, sehen sich diese Komponisten geradezu gezwungen, neue Wege hinsichtlich der Materialorganisation zu beschreiten.

Als ein Suchender gehört Skrjabin zur künstlerischen Avantgarde seiner Zeit; doch nennt er die großangelegten Klavierwerke seiner späten Schaffensphase weiterhin Sonaten — und betont dadurch ihren Traditionsbezug. Er stellt sich dieser Tradition, indem er einerseits den überkommenen Typus der Sonatensatzform bewahrt und ihn andererseits einer inneren, prozeßhaften Dynamik unterwirft.

I. Die Oktatonik

Geheimnisvoll verschleiert erscheint eine achttönige Skalenform im ersten Takt der 6. Sonate; diese Skalenform ist durch ein regelmäßiges Alternieren von kleinen und großen Sekunden gekennzeichnet und liegt als einheitsstiftendes Prinzip der gesamten Komposition zugrunde:

T.1 mystérieux

Notenbeispiel 1

¹ Der zu Beginn ausgesparte Ton e wird in der nachfolgenden linearen Gestalt (T. 11—14) und im Schlußklang der Sonate als Spitzenton hervorgehoben.

Anfangs noch verhüllt, eher untergründig Beziehungen schaffend, tritt die Skala in einer ersten linearen Ausprägung (T. 11–14) deutlicher hervor (Notenbeispiel 2a), um vollends — in kompakter Setzweise — die jähe Zuspitzung T. 108ff. zu bestimmen: es mag kein Zufall sein, daß dem gleichsam nackten Erscheinen des Materials der Ausdruck des Entsetzens („l'épouvante surgit")² anhaftet ...

T.11



Notenbeispiel 2a



Notenbeispiel 2b

Als ein drastisches Ausdrucksmittel, etwa zur Darstellung des Phantastischen, verwendet bereits Nikolai Rimski-Korsakow (1844–1908) die achttönige Skala³. In der Neuen Musik — bei Bartók, Strawinsky oder Messiaen (Modus 2) — wird sie zum autonomen Strukturprinzip⁴, das losgelöst von einem spezifischen Ausdruckswert die Substanz eines Stückes zu bestimmen vermag. Skrjabin — einem Komponisten des historischen Übergangs — gelingt es, beide Möglichkeiten auszuschöpfen: Oktatonik vermittelt noch unverbrauchten Ausdruck und ist schon einheitsstiftendes Strukturprinzip.

Kennzeichen dieser Struktur sind Symmetrien, da durch die Addition von kleinen und großen Sekunden Kleinterz-Zyklen gebildet werden, zugleich das Tritonusintervall den Oktavraum in seiner Mitte teilt. Schwebend wirken deshalb Melodik und Harmonik. Insbesondere eine Tritonusbeziehung zur Unterstimme verhindert die Stabilisierung eines Grundtones; es entsteht, was Diether de la Motte „indifferente Gleichgewichtslage"⁵ nennt, „eine Situation ohne eindeutiges Oben und Unten, Schwer und Leicht, tragend und getragen"⁶. Tritonus- und Kleinterzstrukturen bestimmen jedoch nicht nur den Aufbau einzelner Akkorde, sondern oft auch die harmonische Fortschreitung, so daß sie an die Stelle eines funktionalen Akkordzusammenhangs treten.

² Alle französischen Zitate innerhalb dieses Aufsatzes entstammen der 6. Sonate Skrjabins.

³ Vgl. Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983, S. 125–127.

⁴ Vgl. Zsolt Gárdonyi/Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 170–176 u. S. 188–191.

⁵ Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel ³1980, S. 263.

⁶ Ebd., S. 263.

Zwar ist die Materialebene der 6. Sonate oktatonisch geprägt, ein starres System wird hingegen nicht begründet. Vielmehr finden, um Monotonie zu vermeiden, auch skalenfremde Töne Verwendung; unauffällig stehen diese — wie Dissonanzen im strengen Kontrapunkt — zumeist auf leichter Taktzeit. Die melodische Intensivierung, die auf diese Weise möglich wird, zeigt sich beispielhaft an der Oberstimme T. 10—12: Ein Ausschnitt aus der zugrundeliegenden Skalenform, durch den zunächst ein ganztöniger Zusammenhang hergestellt wird, verdichtet sich über das Zwischenglied regelmäßiger Oktatonik zu chromatischer Expressivität. Seltener geschieht es, daß ein skalenfremder Ton hervorgehoben wird, wie z. B. der Ton *A* zu Beginn der Sonate (T. 5/6); schemenhafte Erinnerung an Tonales — eine *d*-moll-Dreiklangsbildung — wird hierdurch geweckt. Transpositionen der Grundskala sind ein weiteres Mittel, um Monotonie nicht aufkommen zu lassen. Fast beiläufig beleben sie die Binnenstruktur des Haupt- (T. 31—34) oder Seitensatzes (T. 47ff.), fallen jedoch nicht mit formalen Zäsuren zusammen: gleitende, unmerkliche Übergänge sind die Folge.

II. Die Form der 6. Klaviersonate

1. Exposition (T. 1—123)

Ein Klang, der in eine Linie verwandelt wird: dies elementare Geschehen prägt den Hauptsatz (T. 1—38) der Exposition.

Als Kleinterzschichtung mit hinzugefügter großer Septime (*d—f—as—h—cis*) ist die zugrundeliegende Harmonie oktatonisch bestimmt⁷. Tastend löst sich dieser Klang aus anfänglicher Starre: harmonisch, indem ihn die Mittelstimmen durch chromatisches Gleiten unmerklich umfärben; rhythmisch-metrisch, indem sich ein Puls nur zögerlich konstituiert. (Erst mit T. 9ff. erscheinen alle drei Zählzeiten; Ausgangspunkt dieser Entfaltung ist die rhythmische Urzelle: ♩. ♩ aus T. 1.) Die gleitende Chromatik im Inneren des Klanges wird bereits im Einschwingvorgang des ersten Akkordes antizipiert; zugleich ist diese Vorschlagsbildung, die einzige des gesamten Hauptsatzes, Keim für die reiche Ornamentik des Seitensatzes.

Ein Klang wird somit zur Klangfläche geweitet — daß diese Fläche hermetisch wirkt, beruht auf ihrer syntaktischen Geschlossenheit⁸: als *pp*-Echo haben die Takte 6/7 einerseits abschließende Funktion, andererseits entspricht der siebente Takt dem ersten, ist gleichsam Neubeginn, so daß mittels Phrasenverschränkung die ersten zehn Takte als unteilbare Einheit erscheinen. Hieraus resultiert der Eindruck manischen In-sich-Kreisens; eine Atmosphäre entsteht, die Skrjabin selbst als „beängstigend“⁹ empfand.

⁷ Seiner funktionalen Herkunft nach läßt sich dieser Akkord auch als verkürzter Dominantseptnonakkord mit dem hinzugefügten Spannungsintervall der hochalterierten Quarte (*cis*), basierend auf dem (gedachten) Ton *G*, deuten.

⁸ Zur Syntax des Beginns vgl. Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins*, München/Salzburg 1978, S. 130ff.

⁹ Zit. nach Schibli, S. 189.

Die Sequenzierung T. 9/10 ist impulsgebend für den viertaktigen linearen Gedanken T. 11—14. Linienhaft ist die Melodik insofern, als sie auf Ornamentales verzichtet, Sekundverbindungen und eindeutige Richtung bevorzugt. Wenn die lineare Gestalt auch als Antithese zu dem zuvor exponierten klanglichen Gedanken zu verstehen ist, so geht sie doch andererseits organisch aus ihm hervor: Harmonisch schließt sie an unmittelbar Vorangehendes an (aufgrund der Kleinterzverkettung $G^7-B^7-Des^7$) und weist zudem auf den Anfangsklang zurück; hierbei wird der dissonierende Baßton *D* ausgeblendet und das Diskantintervall $f'-cis''$ melodisch diminuiert.

Klang und Linie schließen sich zu einem thematischen Komplex (T. 1—14) zusammen, der im weiteren Verlauf des Hauptsatzes zu einer variativen Entfaltung (T. 15—38) gelangt. Sie vollzieht sich mittels Sequenzbildung, was einen organischen Wachstums- und Reduktionsprozeß zur Folge hat: Die eintaktige Sequenz T. 9/10 wird zu einer zweitaktigen geweitet (T. 23/24 \triangleq T. 25/26) und die lineare Phrase T. 27—30 wird zunächst viertaktig sequenziert (T. 31—34), um dann einem zwei- (T. 35/36) bzw. eintaktigen (T. 37; T. 38) Abspaltungsprozeß unterworfen zu werden. Während den exponierenden Komplex ein asymmetrisches Verhältnis von Klanggestalt und Linie kennzeichnet (10 : 4 Takte), zeigen sich in der Entfaltung beide Elementargestalten in einer ausgewogenen Proportion von 12 : 12 Takten, so daß es möglich scheint, sie — in traditioneller Terminologie — als Vorder- und Nachsatz einer Kontrastperiode zu bezeichnen. Symmetrische Geschlossenheit als Ziel dieser einleitenden Entwicklung steht jedoch zugleich in einer dialektischen Spannung zum Entwicklungsprinzip selbst. Dem entspricht, daß die Form des Hauptsatzes als Reihung *A A'* aufzufassen ist; als ein strophisches Prinzip, welches die Entwicklungstendenz der Sonatensatzform spannungsvoll durchdringt. Die spezifische Qualität der Melodiebildung hängt hiermit eng zusammen; sie läßt sich im Vergleich mit der motivisch-thematischen Arbeit Beethovens verdeutlichen: Wo diese engräumig geschieht, nämlich durch Abspaltung und Liquidation eines Motivs, und dadurch einen dynamischen Impetus erhält, da verbleibt bei Skrjabin das Taktinnere weitgehend unangetastet.

Die wörtliche Transposition von Takten bzw. Taktgruppen bewirkt, daß keine substantiell neuen Gestalten hervorgebracht werden. Melodisches erscheint daher modellartig, tendiert zur festgefügtten Formel.

Im Seitensatz (T. 39—81) weicht die klanglich-lineare Spannung dem schlichten Typus von Melodie und Begleitung. Behutsam ist der Beginn aus zentralen Momenten des Hauptsatzes abgeleitet; so zeigt sich eine Nähe zur linearen Gestalt T. 11ff. im gemeinsamen harmonischen Ausgangspunkt, in rhythmischen und melodischen Analogien (z. B. Synkopierung, quasi *accelerando* zum Spitzenton und chromatisch intensivierter Abstieg). Subtiler noch ist die Beziehung zum ersten Takt der Sonate, indem die Töne des akkordischen Vorschlags nunmehr nach hinten versetzt erscheinen, gleichsam gespiegelt und zur Linie umgeformt werden.

Die zweiteilige Gliederung, bestehend aus einer thematischen Struktur (T. 39—54) und ihrer variativen Entfaltung (T. 55—81), wird im Seitensatz beibehalten. Als Schwebezustand zwischen quadratisch-regelmäßiger Taktordnung und deren innerer Auflösung enthüllt sich der syntaktische Bau des einleitenden Komplexes. Sowohl die

le rêve prend forme

Notenbeispiel 3

erste Periode (4taktiger Vordersatz, 3taktiger Nachsatz und ein überleitender Takt) als auch die zweite (T. 47—54; 6taktige Verdichtung und 2taktige Rückleitung) sind irregulär zusammengesetzt; die untergründige Destruktion syntaktischer Regelmäßigkeit wird zugleich durch eine Analogie auf höherer Ebene relativiert:

T. 39—46: 8 Takte = 7 + 1 (überleitend)

T. 39—54: 16 Takte = 14 + 2 (überleitend)

Eine schwebende Charakteristik vermittelt zudem Harmonik und Rhythmik. Akkordbildungen bestimmen den Abschnitt, die in überkommener Terminologie als Dominantsept- bzw. Dominantseptnonakkorde bezeichnet werden; doch indem die oktagonische Skalenform vom Grundton befreit, lösen sich die Akkorde aus funktionaler Gebundenheit: Ihr Klanggehalt tritt in den Vordergrund. Die Logik harmonischer Fortschreitung wird nunmehr durch Halbtonverknüpfung, durch ein chromatisches Abtasten des Klangraums, gewährleistet:

Harmonieschema T.41 ff.

Notenbeispiel 4

Der gleitenden harmonischen Bewegung korrespondiert eine Rhythmik, die metrischer Schwerpunktbildung entgegenwirkt; Synkopierung und irrationale Werte (wie z.B. Vorschläge, Arpeggien und Triller) sind hierfür ursächlich.

Meditatives Kreisen prägt die variative Entfaltung (T. 55—81). Sie erfolgt daher nicht durch Sequenzierung, sondern durch Wiederholung melodischer Partikel, insbesondere des fünftönigen „Traummotiv“¹⁰. Dieser Gedanke wird — in den eingeschobenen 5/8-Takten — rhythmisch diminuiert, was zu einer weiteren Auflösung des syntaktischen Gefüges führt, vor allem aber eine Zeitdehnung suggeriert; eine polyphone Verdichtung (Engführung) tritt ab T. 73 intensivierend hinzu. Sowohl Diminution als auch Schichtung bleiben für die weitere Entfaltung dieses Motivs bedeutsam. Wie behutsam und organisch eine melodische Amplifikation vorgenommen wird, zeigt sich an gleicher Stelle; die übermäßige Quinte abwärts (*fis'''—b''*), die ein nahtloses Anschließen innerhalb der in sich kreisenden Figur ermöglicht, wird — verborgen in der Mittelstimme — kaum merklich antizipiert (T. 56, 67, 72).

Wenn auch Haupt- und Seitensatz als formale Stationen gewahrt bleiben, so bedürfen die traditionellen Termini doch der Interpretation. Denn die klanglich-lineare Spannung des Hauptsatzes findet in dem Typus Melodie und Begleitung eine erste Lösung; die melodische Linie, im Hauptsatz zunächst nur angedeutet, später dem klanglichen Geschehen parallelisiert, entfaltet sich erst im Seitensatz zum alles beherrschenden Moment. Unter diesem Aspekt hätte jedoch der Hauptsatz lediglich einleitende Funktion zu einer erst im Seitensatz voll ausgebildeten Gestalt¹¹, so daß die Hierarchie, welche die Begriffe vermitteln sollen, in ihr Gegenteil verkehrt würde. Der Prozeßcharakter der Musik überlagert und relativiert die formale Struktur.

Die lineare Gestalt wieder in eine klangliche zurückzuverwandeln, ist Funktion der zehntaktigen Überleitung (T. 82—91). Hierbei wird das „Traummotiv“ — im Rahmen eines rhythmischen Diminutionsprozesses — so extrem verdichtet, daß die Sukzession der Töne nahezu in eine Simultaneität übergeht und der klanglich kompakt formulierte Schlußsatz (T. 92—123) nahtlos anknüpfen kann. Dieser ist, wie zuvor Haupt- und Seitensatz, zweiteilig gegliedert; ein allzu regelmäßiger Aufbau der Exposition wird jedoch dadurch vermieden, daß die quasi strophische Reihung, die zuvor innerhalb der Abschnitte erfolgte, jetzt den ersten Teil des Schlußsatzes mit dem quasi überschüssigen Formglied der Überleitung verklammert, während der zweite als Ziel und Kulmination der exponierenden Entwicklung gestaltet ist. Dies läßt sich in folgendem Schema veranschaulichen:

Hs	Ss	Ü	Schls
A—A'	B—B'	C	C'—D

Eine überleitende Funktion nimmt der erste Teil des Schlußsatzes (T. 92—103) insofern wahr, als einerseits ein Rückbezug erfolgt — das „Traummotiv“ nunmehr vollends in dicht-geräuschhafte Akkordik verwandelnd —, andererseits das Alternieren von Halb- und Ganzton antizipiert wird, welches die Kulmination prägt (vgl. Notenbeispiel 5, S. 160).

Indem die oktatonische Struktur im Rahmen der Kulmination (T. 104—123) unverhüllt erscheint, gewinnt sie thematische Qualität, wobei eine prägnante Rhythmisie-

¹⁰ „Traummotiv“ nenne ich den Gedanken, der erstmals zu Beginn des Seitensatzes erscheint (s. Notenbeisp. 3), im Anschluß an Skrjamins Hinweis „le rêve prend forme“

¹¹ Vgl. Eberle, S. 131f.

T.92

Notenbeispiel 5

rung der Skalenform zusätzliches Profil verleiht. Klanglich kompakt ist die Setzweise: Eine Ganzton-Halbtton-Schrittfolge in der Oberstimme und die umgekehrte Sukzession in den Mittelstimmen werden übereinandergeschichtet und zugleich (deutlich ab T. 109) durch Gegenbewegung intensiviert. Daß die oktatonische Skala zunächst nur unvollständig erscheint (T. 104–106), später aufgespalten wird (T. 116–118 bzw. T. 120–123), betont wiederum den Prozeßcharakter der Musik. Einerseits bleibt der Schlußsatz als formale Station gewahrt, indem Vorangegangenes zusammengefaßt wird, andererseits wird jäh eine Intensität erzeugt, die impulsgebend für die Durchführung ist und sich erst in der Coda löst.

Im Zusammenhang betrachtet, zeigt sich im linearen Geschehen der Exposition eine Tendenz zur Reduktion; immer deutlicher schält sich ein melodischer Gestus heraus, der durch Aufwärtsbewegung den Vorgang des Werdens musikalisch symbolisiert. Der Verkürzungsprozeß sei anhand von Stellen skizziert, die für die lineare Entwicklung bedeutsam sind:

Hs, T.11-14 f' — fes'' — des' — b'

Ss, T.47-53 es'' — c''' — a'' — fis''' — des'

Schls, T.108-114 b' — c''' — des'

Auch die Taktordnung der Exposition ist einer prozeßhaften Dynamik unterworfen, welche sich in den Achteltakt-Interpolationen manifestiert:

Hs	9/8
Ss	5/8
Ü	3/8
Schls	2/8

Vom metrischen Verkürzungsprozeß geht eine beschleunigende Wirkung aus; doch ist aufgrund einer beibehaltenen Proportion auch ein beharrendes Moment zu konstatieren: Die Differenz zwischen den Taktarten beträgt zunächst vier, dann zwei und zuletzt ein Achtel, so daß es jeweils zu einer Halbierung kommt. Diese Proportion mag — anders als der Beschleunigungsvorgang — hörend vielleicht nicht nachzuvollziehen sein, doch verweist ein solches Moment auf den spekulativen Zug in Skrjabins kompositorischem Denken.

2. Durchführung (T. 124—205)

Eine neue Qualität der Beziehungsdichte wird in der Durchführung der 6. Sonate erreicht: Während in der Exposition eine dialektische Spannung als Movens der Entfaltung wirkte, gewinnt nunmehr die Idee der Synthese eine zentrale Bedeutung. Es wird eine unmittelbare Beziehung zwischen zuvor exponierten Gestalten hergestellt und dadurch — indem die Gegensätze wieder zueinander hinstreben — ihre Einheit betont.

Eine erste Stufe der Synthese bildet die unmittelbare Sukzession thematischer Gestalten (die „Reihungssynthese“), eine zweite deren Simultaneität (die „Durchdringungssynthese“¹²). Beide Formen prägen bereits den Beginn der Durchführung, einen 17taktigen Komplex (T. 124—140). Zeichen des Konflikts: Zuvor festgefügte Strukturen werden aufgebrochen, indem motivische Gestalten unterschiedlicher Herkunft — extremen Temposchwankungen unterworfen — direkt aufeinanderprallen. Im Zentrum der fast gewaltsam erscheinenden Reihungssynthese steht das „Traummotiv“ als ruhender Pol (T. 132—136), während Diminutionen dieses Gedankens und Varianten des „Flugmotivs“¹³ den Rahmen bilden. (Zunächst kontrastieren vier 2taktige Phrasen [T. 124—131]; zur 4taktigen Fläche gedehnt schließt das „Flugmotiv“ den Komplex ab [T. 137—140].) Durchdringungssynthesen verdichten das Geschehen; beispielhaft hierfür ist die Überlagerung in T. 124:

T. 124 „Flugmotiv“

The image shows two staves of musical notation for T. 124. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is in bass clef, 3/4 time, and contains a bass line. A bracket connects the two staves, indicating they are simultaneous. The top staff is labeled „Flugmotiv“ and the bottom staff is labeled „Diminution des „Traummotivs““.

Diminution des „Traummotivs“

Notenbeispiel 6

¹² Köhler, *Mozarts Kompositionsweise*, S. 38; s. a. Anm. 19.

¹³ „Flugmotiv“ nenne ich die Sextolenfigur im Anschluß an Skrjabins Bezeichnung „ailé“ im dritten Takt der Sonate, wo das Motiv — in die klangliche Entfaltung integriert — erstmals erscheint.

Sequenzbildung, verbunden mit allmählicher Verkürzung der Phrasenlängen, kennzeichnet die anschließende Steigerung. Nach einer halbtönigen Transposition des einleitenden Komplexes (T. 141—157) bestimmt die Sphäre des Seitensatzes das weitere Geschehen. Zunächst erscheint eine Variante der Periode, die den Seitensatz eröffnete, wobei durch eine verkürzte Wiederholung des Nachsatzes der Verdichtungsprozeß auch in die Binnenstruktur gelangt (T. 158—167). Die Simultanform der Synthese gewinnt hier eine neue Qualität: indem zwei Ausprägungen *d e s s e l b e n* Gedankens (Originalgestalt und Diminution des „Traummotivs“) übereinandergeschichtet werden. Nach zweimaliger Sequenzierung und Abspaltung (4 + 4 Takte; T. 168—171 bzw. T. 172—175) mündet die Entwicklung mit einem kurzen Rückgriff auf das „Flugmotiv“ (2 + 2 Takte; T. 176/177 bzw. T. 178/179) in den Höhepunkt der Durchführung.

Innerhalb des Steigerungsverlaufs gibt es eine Relation zwischen Mikro- und Makrostruktur, die das Prinzip keimhafter Entfaltung sinnfällig werden läßt. Die fünf Töne des „Traummotivs“ T. 132ff. sind nämlich zugleich Ausgangspunkte der anschließenden Transpositionen dieses Motivs:



Notenbeispiel 7

Insistierende Wiederholungen lassen die Kulmination der Durchführung (T. 180—197) als kompakten Block erscheinen. Die lineare Gestalt aus dem Hauptsatz tritt zunächst zweimal in ihrer viertaktigen Originallänge hervor (T. 180—183 bzw. T. 184—187), durch einen Ruf intensiviert („appel mystérieux“), der auf der rhythmischen Urzelle beruht. Hierauf folgt eine zehntaktige Entfaltung (T. 188—197), in der das Prinzip der Synthese eine besonders subtile Ausprägung erfährt: Ganz nach innen gewendet erscheint es, indem die Linie des Hauptsatzes — durch kompakte Setzweise und den Vorgang des Auf- und Abbauens — mit dem Komplex T. 104ff. zu einer einzigen Gestalt verschmolzen wird. Durch Symmetriebildung ist die Entfaltung in sich gefestigt, da der Spitzenton *f*''' genau in der Mitte, nach fünf Takten, erreicht wird (T. 193); zugleich befindet sich an dieser Stelle der taktmäßige Mittelpunkt der gesamten Komposition.

Die achttaktige Rückleitung (T. 198—205) ist wiederum als Reihungssynthese aus Varianten des „Traum“- bzw. des „Flugmotivs“ konzipiert. Verkürzungen der Phrasenlänge (2 + 2 + 1 + 1/2 + 1/2 T.) münden schließlich in eine völlige Auflösung motivischer Substanz, wobei die scharfe Trennung von Durchführung und Reprise nur der Außenseite der Komposition anhaftet, da die triolischen Akkordrepetitionen beide Formteile mittels Phrasenverschränkung verklammern (T. 206 $\hat{=}$ T. 1).

Bestimmen demnach Reihungssynthesen wesentlich den Beginn und Schluß der Durchführung, so gewinnt der Typus der Durchdringungssynthese im Verlauf der Entwicklung immer mehr an Bedeutung, was im Rahmen der Kulmination schließlich zu einer völligen Verschmelzung zweier Gestalten führt: prozeßhafte Dynamik erfaßt das Prinzip Synthese selbst.

3. Reprise und Coda (T. 206—386)

Ambivalenz prägt die Reprise, da diese einerseits — durch symmetriebildenden Rückbezug auf die Exposition — der Gesamtform Stabilität verleiht, andererseits in den Sog fortschreitender Entwicklung gerät. Unterschiedliche Funktionen nehmen die einzelnen Formglieder in diesem Spannungsfeld wahr; während der Hauptsatz am deutlichsten zurückweist, im Seitensatz Impulse aus der Durchführung aufgenommen werden, stellt der Schlußsatz — zur großangelegten Coda geweitet — das Ziel der gesamten Sonate dar. Der Grad der Verwandlung wird somit kontinuierlich gesteigert.

Zweifach verdichtet ist die Wiederkehr des Seitensatzes (T. 244—267): zum einen hinsichtlich der Ausdehnung, da nur die variative Entfaltung (unter Auslassung der 5/8-Interpolationen) wiederaufgenommen wird (T. 244—267 $\hat{=}$ T. 55—81); zum anderen hinsichtlich der Satzstruktur, die als komplexe Schichtung gestaltet ist. Daß zur thematischen Oberstimme ihre Diminutionen treten, ist zwar schon in der Durchführung (T. 158ff.) vorgeprägt, doch nun erfaßt das Entwicklungsprinzip auch die Diminutionen, indem sich diese additiv entfalten:



Notenbeispiel 8

Weitere Schichten werden durch eine pulsierende Begleitfigur (♩ ♪ ♪ ♩ | ♩ ♪) und die figurativ aufgelöste harmonische Basis gebildet. — So differenziert auch das polyrhythmische Gefüge ist, seine suggestive Wirkung erhält der Abschnitt gerade dadurch, daß innerhalb der einzelnen Schichten die einmal gewählte rhythmische Struktur konsequent beibehalten wird, was eine meditativ in sich kreisende Bewegung entstehen läßt.

Eine komplexe Schichtung, die dennoch schwebend-leicht wirkt; Ostinati, welche die Begleitstruktur in eine pulsierende Fläche verwandeln; selbst die Hauptstimme teils in flimmernde Bewegung aufgelöst: Intensiviert und zugleich seltsam verschleiert

erscheint die Traumsphäre des Seitensatzes, als ob sie nurmehr aus großer Entfernung wahrgenommen würde, in eine gleichsam kosmische Dimension entrückt sei ¹⁴...

Wie bereits angedeutet, mündet der Schlußsatz in eine umfangreiche Coda ("danse délirante", T. 300—386). Sie weist eine streng symmetrische Struktur von 2 x 35 Takten auf (T. 300—335 bzw. notengetreue Tritonus-Transposition T. 335—369), die sich in einem 17taktigen Prozeß auflöst (T. 370—386).

Starr, fast mechanisch wirken die Repetitionsmodelle, die den Abschnitt prägen: stets auftaktig und von gleicher Phrasenlänge (zwei 2/8 Takte), greifen sie auf bekanntes Material zurück, lediglich ein Großterz-Pendel (erstmalig T. 306—308) tritt neu hinzu. Auswegloses Kreisen vermittelt die Musik dadurch, daß das Ziel scheinbarer Entwicklung wieder mit dem Ausgangspunkt übereinstimmt; hierbei wird ein vollständiger Ganzton-Zyklus durchlaufen (T. 300/301 $\hat{=}$ 370/371). Atemlosigkeit suggeriert ein kontinuierlicher Taktverkürzungsprozeß (T. 300—329 bzw. T. 335—364). Indem die Elemente im Verlauf des Prozesses kaleidoskopartig durcheinandergewirbelt werden, erfaßt ein manischer Charakter auch die Binnenstruktur:

T. 300ff.	a + b + a + c + d
T. 310ff.	b + a + c + d
T. 318ff.	d' + a' + c' (transponiert)
T. 324ff.	d'' + c''
T. 328f.	d'''

a = Tritonusrepetition (G₁—Cis—As—d);
 b = Akkordsignal (
 c = Großterzpendel;
 d = Diminution des „Traummotivs“.

Dieser Verdichtungsprozeß ist impulsgebend für den Kerngedanken der Coda (T. 330—335 bzw. T. 365—369). Polymetrik, eine immaterielle Klangcharakteristik (durch die hohe Klavierlage) und ein Verschmelzen verschiedener Elemente — die Oberstimme läßt sich sowohl vom Großterz-Pendel als auch vom „Flugmotiv“ herleiten — profilieren diese Gestalt.

Die Gesamtform der 6. Klaviersonate ist durch Proportionen gefestigt. Insbesondere das Verhältnis 1 : 2 kennzeichnet zwei zentrale Strukturebenen¹⁵ der Komposition:

- a) Exposition (123 T.): Durchführung + Reprise (246 T.)
- b) Durchführung (82 T.): Reprise (164 T.)

Als schlüssig im Rahmen des kompositorischen Konzeptes erweist sich gerade diese Proportion, da sie neben ihrer stabilisierenden Funktion auch den Gedanken der Entfaltung in sich trägt.

¹⁴ Zu einer vergleichbar komplexen Struktur in seiner 3. Klaviersonate (3. Satz, T. 44—50) soll A. Skrjabin bemerkt haben: „Hier singen die Sterne“; zit. nach: Steger, S. 35.

¹⁵ Auf die genannten Proportionen macht Dietrich Mast aufmerksam; vorausgesetzt wird, daß der 17taktige Auflösungsprozeß am Schluß der Sonate als außerhalb der Proportion stehend zu vernachlässigen sei. Vgl. Dietrich Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, München-Gräfelfing 1981, S. 173.

III. Philosophische Aspekte

„A realibus ad realiora“¹⁶: diese Sentenz von Wjatscheslaw Iwanow (1866—1949) ent­hüllt den zentralen Gedanken des russischen Symbolismus, einer geistigen Strömung um 1900, die das Schaffen Alexander Skrjamins nachhaltig beeinflusste. Die empirische Welt ist für die Symbolisten demnach nur ein Gleichnis für die eigentliche, hinter den Dingen aufscheinende Wirklichkeit. Mystische Versenkung vermag das Bewußtsein für das Wesenhafte, das den Erscheinungen zugrunde liegt, zu öffnen. Symbole geben einen Widerschein dessen, was das innere Auge geschaut hat; am reinsten vermag die begriffslose Sprache der Musik das Geheimnis menschlichen Daseins heraufzubeschwören. Bedeutsam für den russischen Symbolismus ist die Idee einer umfassenden Synthese: Als Ziel wird angestrebt, heterogene Elemente zu neuer Einheit — im Sinne einer kosmischen Harmonie — zu verschmelzen¹⁷. Eng verschwistert ist die Kunst Skrjamins dieser Gedankenwelt; ja selbst im Wortsinn weist seine Musik eine symbolische Prägung auf: denn *z e i c h e n h a f t* wirken die musikalischen Gestalten, ganz auf ihr Wesentliches reduziert. Melodik wird zur elementaren Linie, Harmonik zum charakteristischen Klang verdichtet. Knapp-formelhafte Gebilde, auf die noch scheinbar Ornamentales sich zurückführen läßt, bestimmen die musikalische Substanz.

Als wichtige Quelle des russischen Symbolismus ist Friedrich Nietzsches Früh­schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) zu nennen¹⁸. Nietzsche beschreibt hierin den dionysisch-apollinischen Gegensatz als impulsgebend für die Entwicklung der Kunst. *R a u s c h* und *T a n z* sind Sinnbilder des Dionysischen; ein Zustand völliger Selbstentäußerung wird erreicht: „Jetzt [...] fühlt sich jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen“¹⁹. Das Apollinische hingegen wird als „jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes“²⁰ bezeichnet; seiner Welt des „schönen Scheins“²¹ entspricht als Sinnbild der *T r a u m*. Die gegensätzlichen Prinzipien veranschaulichen die spannungsvoll-prozeßhafte Gestalt der Musik Skrjamins; sie erscheinen in der 6. *Klaviersonate* sogar ganz explizit: als apollinische Welt des Traums („le rêve prend forme“) und als dionysische Sphäre von Rausch und Tanz („danse délirante“).

*

¹⁶ Zit. nach Schibli, S. 318.

¹⁷ Zum russischen Symbolismus vgl. ausführlicher: Maria Deppermann, *Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II, Musik-Konzepte*, Bd. 37/38, München 1984, S. 61—106; Christa Ebert (Hrsg.), *Jenseits des Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus*, Leipzig ³1992, S. 389—401.

¹⁸ Vgl. Deppermann, S. 89—91

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie/Der griechische Staat*, Stuttgart ⁸1976, S. 52.

²⁰ Ebda., S. 50.

Musik als Prozeß: Ausgehend von der einheitsstiftenden Materialebene entfaltet sich die Musik mittels klanglich-linearer Dialektik; thematische Gestalten profilieren sich, die auf einer höheren Entwicklungsstufe wiederum zur Synthese gelangen. Eine Analogiebildung zu geistigen Prinzipien scheint aufgrund des transzendenten Charakters dieser Musik möglich. Insbesondere der von Friedrich Nietzsche formulierte dionysisch-apollinische Gegensatz verdeutlicht das musikalische Geschehen. Einem dergestalt erweiterten Horizont entspricht auf kompositionstechnischer Ebene, daß der Themenkonflikt der klassischen Sonate sich in größerer Dimension zeigt: als Kontrast thematischer Flächen. Prozeßhaft wirkt in der 6. Klaviersonate auch die Akzentverschiebung zwischen Exposition und Reprise: Während zunächst die apollinische Traumsphäre des Seitensatzes hervorgehoben wird, mündet die Komposition in einen großflächigen Schlußsatz, der völlig dem Ausdruck des Dionysischen verhaftet ist.

Beharrende Tendenzen durchdringen spannungsvoll das evolutionäre Prinzip: Formelhaftigkeit der melodischen Gestalten, strophische Reihung und beibehaltene Proportionen verleihen der 6. Sonate ihre innere Stabilität. Apollinisches Maß bleibt in diesem Werk Skrjamins also gewahrt; in späteren Sonaten jedoch — etwa in der 9. Klaviersonate — erfaßt ein dynamischer Prozeß den gesamten Formverlauf²². Stabilisierende Tendenzen sind radikal zurückgedrängt, eine Sonatensatzform ist kaum noch rekonstruierbar; zitathaft — wie aus der Ferne — erinnern die Schlußakte an den Beginn, eine Symmetriebildung nurmehr schemenhaft andeutend. Die Reihe der späten Klaviersonaten Skrjamins scheint insofern einer Entwicklung unterworfen, als der Prozeßcharakter der Musik immer deutlicher hervortritt.

Der Schluß der 6. Sonate bleibt offen, indem der Auflösungsprozeß der letzten Takte in eine Harmonie mündet, die den Zentralklang der 7. Sonate antizipiert²³. Das Werden dieser Musik weist über das einzelne Werk hinaus.

²¹ Ebda., S. 50.

²² Vgl. Carl Dahlhaus, *Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin*, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 232–234.

²³ Vgl. Eberle, S. 103f.