

WW-BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

WW-BEITRÄGE ZUR MUSIKWISSENSCHAFT
BAND I

HERAUSGEGEBEN
VOM
VERLAG WALTER WOLLENWEBER

DIETRICH MAST

BAND I

DIETRICH MAST
STRUKTUR UND FORM
BEI ALEXANDER N. SKRJABIN

STRUKTUR UND FORM
BEI ALEXANDER N. SKRJABIN

1981

VERLAG WALTER WOLLENWEBER
MÜNCHEN-GRÄFELFING



VERLAG WALTER WOLLENWEBER
MÜNCHEN-GRÄFELFING

VORWORT

Gedruckt mit Genehmigung des Fachbereichs
Altertums- und Kulturwissenschaften
der Universität Tübingen

Die Musik von Alexander Skrjabin lernte ich noch während meiner Schulzeit kennen. Ich hörte damals einige Préludes aus Op.11, die mich sehr beeindruckt haben. Seit dieser Zeit habe ich mich immer intensiver mit dem Werk Skrjabins beschäftigt. Weil fast alle Arbeiten über Skrjabin seine Harmonik zum Thema hatten, das Problem der Form jedoch in der Forschung kaum behandelt wurde, richtete sich mein Interesse auf diesen Aspekt.

Meinem verehrten Doktorvater Herrn Professor Dr. Georg von Dadelsen danke ich für das Interesse, das er meinem Thema entgegengebracht hat. Ich danke ihm auch für die Betreuung und Förderung meiner Arbeit. Herrn Professor Dr. Ulrich Siegele danke ich für seine hilfreichen Hinweise. Besonderen Dank schulde ich Frau Dr. Gudrun Ziegler, die mir die schwierigen poetischen Texte Skrjabins übersetzte. Erst dadurch war es mir möglich, den Zusammenhang von Poesie und Musik zu untersuchen.

Tübingen, im März 1981

Dietrich Mast

"... Gegenüber allen willkürlichen begrifflichen Konstruktionen und auf unwissenschaftlichen Voreingenommenheiten beruhenden Erwartungen erhebt sich immer wieder die Forderung der empirischen Forschung, erst einmal genau zu beschreiben, was ist, und von da erst zu einer theoretischen Durchdringung fortzuschreiten. Die sorgfältige Beschreibung der zugrunde liegenden Tatsachen ist die notwendige Voraussetzung aller darauf aufbauenden Theorie..."

Otto Friedrich Bollnow

INHALTSÜBERSICHT	Seite
Einleitung	1
Vorbemerkung	6
I. Kapitel	
GRUNDLEGENDE UNTERSUCHUNG INSBESONDERE DER SÄTZE 3 UND 4 DER 3. SONATE OP.23 fis-MOLL	7
1. Der thematische Zusammenhang in den ersten beiden Sätzen	7
2. Überblick über die Gesamtstruktur	23
Zur Darstellung des Harmonieverlaufs in Quint- schritten	23
Strukturüberblick und vereinfachter, durch Quinthöhenzahlen dargestellter Harmoniever- lauf (tabellarische Darstellung)	26
Programm der 3. Sonate	36
3. Struktur von Satz 3 + 4	37
Struktur des 3. Satzes im Überblick	37
Harmonik	44
Harmoniestruktur und Klangspannung	46
Aktivität und Passivität im Zusammenwirken der Strukturbereiche	47
Funktion der locker-dynamischen Zwischenab- schnitte im Evolutionsverlauf	55
Thematischer Prozeß im 4. Satz	59
Drei vereinheitlichende Prinzipien der be- sonderen Struktureinheit Satz 3 und 4	66
Dynamik und Statik im Verhältnis der Strukturbereiche	78
Zielstrukturen der Evolution und die struk- turelle Funktion von Dur und Moll	85
Aufbau der Evolutionsabläufe	88
Vergleichende Betrachtung der Strukturen des 1. und 4. Satzes	90
4. Hierarchische Struktur der Evolution	91
Formale Perspektive und Funktion der Formabschnitte	95

Locker-dynamische und fest-statische Struktur von Steigerungen	97
Verhältnis zwischen lockerer und fester Struktur im Evolutionsverlauf	102
Die Weg-Ziel-Proportion 2 : 1	105
Funktionelles Zusammenwirken der gleichzeitig ab- laufenden Entwicklungen unterschiedlicher Größe	108
Struktur-Schaubild des Evolutionszusammenhangs Satz 3 + 4	113
Ordnungsstruktur und Evolutionsverlauf	114
II. Kapitel	
UNTERSUCHUNG DER 5. SONATE OP.53 UNTER DREI ASPEKTEN DER EVOLUTIONSFORM	121
1. Weiterentwicklung des Prototyps der Einsätzigkeit von Op.23 bis Op.62	121
4. Sonate op.30	123
Rücklaufstruktur	126
5. Sonate op.53	127
2. Struktur des Evolutionsverlaufs in der 5. Sonate	130
Thematische und inhaltliche Verwandtschaft mit "Le poème de l'extase" op.54	131
Exponierende Entwicklung	134
Ableitung, Symbolgehalt und Struktur der Thematik	134
Funktion von Polyrythmik und -metrik im Evolutionsverlauf	136
Aufbau der exponierenden Entwicklung T.1-156	140
Abschnittsgliederung der exponierenden Ent- wicklung in tabellarischer Darstellung	140
Bedeutende Veränderungen der Struktur seit Op.23	145
Der Beitrag der Harmonik zur Formbildung und die Evolutionsablaufs-Struktur in Op.53	147
Klangspannungsabbau und Klangspannungserhaltung	147
Dialektische Verwendung der Dominant- und der Neapolitaner-Klangform	155
Aufbau des 2. Teilablaufs T.157-456	157
Abschnittsgliederung des 2. Teilablaufs in tabellarischer Darstellung	158
Hierarchisches Ergänzungssystem	160

Projektive Entfaltung	162
Wiederkehr von Thema 1 und seine Funktions- änderung	163
3. Hierarchische Schichtung der Strukturzusammen- hänge	166
4. Vollendung der Evolutionsform in der 6. Sonate op.62 (1911)	168

III. Kapitel

BETRACHTUNG DER 7. SONATE OP.64 UNTER DEN IN DEN SONATEN NR.3 UND 5 WESENTLICHEN KATEGORIEN	174
Formübersicht	174
Evolutionsverlauf, Ordnungsstruktur	174
Harmonieverlauf	176
Zusammenstellung der sieben Hauptprobleme	177
1. Charakteristik der Anfangsstruktur des Evolutions- verlaufs	178
2. Das Thema als Synthese-Ziel des exponierenden thematischen Prozesses	180
3. Der Zusammenhang zwischen fortschreitender Ent- faltung und dem Übergang von der unvermittelten zur kontinuierlichen Metamorphose	188
4. Harmonische Prinzipien in Op.62 und Op.64 und ihre allmähliche Herausbildung in den Werken nach Op.53	194
Graphische Darstellung der Kleinterz-seriellen zwölftönigen Entfaltung T.5-7 in der 9. Sonate op.68	220
5. Die Funktion des musikalischen Satzes bei der Strukturbildung und der Darstellung der Evolu- tionsidee	227
System des funktionellen Zusammenspiels der drei zentralen Strukturbereiche in Op.64	230
Diagramm zum System des funktionellen Zusammenspiels	231
6. Funktionelle Beziehungen zwischen Evolutionsver- lauf und Ordnungsstruktur	241
Verhältnis der Taktzahlen und Zahlensymbolik	251

7. Bemerkungen zum Verhältnis Dichtung und Musik bei Skrjabin	253
Weiterentwicklung von Skrjabins philosophischem Denken in den Jahren nach 1909	261
Die Sonaten Nr. 8 bis 10 als Beispiele einer 2. Stufe der musikalischen Realisierung der Mysteriums-idee	267

IV. Kapitel

ZUR STRUKTUR DER 10. SONATE OP.70	273
Evolutionsverlauf und Ordnungsstruktur	276
Einfachstes Abbild der Gestalt des Harmonie- verlaufs von Op.70	277
Exemplarische Untersuchung der Entfaltung	281
Formsymmetrie und Evolutionsverlauf	285
Zusammenfassung	286
Die künstlerische und philosophische Entwicklung Skrjabins im Überblick	295
Verzeichnis der Abkürzungen und Symbole	296
Literaturverzeichnis	300
Notenbeispiele	306

E I N L E I T U N G

Skrjabins Kunst erfährt, gemessen an der großartigen Verwirklichung ihrer hohen ideellen Ziele sowie an ihrer außerordentlichen-stilistischen Stellung, keine angemessene Beachtung im Musikleben. Das wird auch an den Ergebnissen deutlich, zu denen die Literatur über Skrjabin gelangt. Selbst dort, wo man sich von dem allgemein verbreiteten Bild der schematischen Erfüllung der klassischen Sonatenform abwendet, besteht eine auffallende Diskrepanz zwischen den Ergebnissen dieser Untersuchungen und der Ausdruckskraft der musikalischen Konzeptionen Skrjabins.

Wie bei kaum einem anderen Komponisten seiner Zeit steht eine philosophische Weltanschauung im Zentrum seines Schaffens. Skrjabin hat sie selbst entwickelt. Sie gründet auf der idealistischen Philosophie des Solipsismus und auf theologischen Vorstellungen. Die oben erwähnte Diskrepanz zeigt sich in gleicher Weise zwischen dieser philosophischen Idee, welche die "Evolution des menschlichen Geistes" zum Inhalt hat, und der These von der bloßen Ausfüllung des Formschemas. Skrjabins künstlerisches Anliegen, das aus allen seinen Schriften spricht, ist die Verwirklichung jener "Evolutionsidee". Die Struktur seiner Musik, ihr Formverlauf sind Ausdruck dieser Idee. Die Diskrepanz zwischen der musikalischen Wirkung seiner Sätze und der Wirkung eines sonatenhaften Formmodells läßt sich auf den Gegensatz von Form als Prozeß und Form als Symmetriebildung bringen.

W. S. Newman z.B. beurteilt die Form der Sonaten Skrjabins als eine "sklavische Befolgung des Lehrbuchkonzepts der Sonatenform"¹⁾. Stattdessen betont Szczepańska-Golasowa zur Form der 7. Sonate, "daß ihre Verbindungen mit der Sonatenform sehr lose sind, es gibt nämlich beinahe keine"²⁾.

1) W.S. Newman Art. Sonate, in: MGG. XII, 1965, Sp. 903.

2) E. Szczepańska-Golasowa, Architektonika Sonat Fortepianowych A. Skrjabina, in: Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne, Krakau 1967, S. 230.

Im Hinblick auf solche Widersprüche ist eine umfassende Untersuchung der Strukturbildung notwendig. Dabei soll das Vergleichen mit gebräuchlichen Formmodellen als ein Mittel der Untersuchung völlig gemieden und die Struktur allein aus ihrer eigenen Logik erklärt werden. Wenn man die vielfältige Ganzheit der Skrjabin'schen Konzeption voll erfassen will¹⁾, muß vor allem der von Skrjabin selbst und von seinen Freunden (Sabaneev, Schloezer, Riesemann) stets hervorgehobene enge Zusammenhang von Idee und Musik ernstgenommen werden.

Leben, Gedankenwelt und künstlerisches Schaffen sind bei Skrjabin zu einheitlichem Lebensvollzug verbunden. Er sah, seiner philosophischen Idee gemäß, sein Leben und sein Werk als eine Fortsetzung der kontinuierlichen Höherentwicklung des "universalen Bewußtseins", die zugleich die "Evolution Gottes" und des "Weltalls" darstellt. Der Grundgedanke dieser "Evolutionsidee" ist nämlich, daß die Welt ausschließlich im Bewußtsein des schöpferischen Menschen durch dessen geistige Aktivität hervorgebracht und entfaltet wird: "Somit ist die Welt das Resultat meiner schöpferischen Tätigkeit, meines (freien) Wollens"²⁾. Skrjabin glaubt, der Träger dieses "universalen Bewußtseins" zu sein: "Wenn ich erkannt habe, daß alles meine Schöpfung, mein freies Wollen ist, und daß außerhalb meiner nichts besteht - so bin ich ein Absolutes Wesen. Alles übrige - sind Phänomene, die in den Strahlen meiner Erkenntnis entstehen"³⁾.

Schon früh läßt sich die Verbindung dieser Idee mit dem musikalischen Werk nachweisen. Im Zusammenhang mit einer in der 3. Sonate op.23 angelegten, noch in den viersätzigen Zyklus integrierten neuartigen Formanlage - bestehend aus den Sätzen 3 und 4 - ist bedeutsam, daß gerade zu diesem Werk "erstmalig ein ausführliches philosophisch-psychologisches

1) Wladimir Vogel fordert in seinem Aufsatz, A. Scriabine - "...Eine unbewältigte Vergangenheit" (in: ÖMZ.XXVI, 1971, S. 708), daß eine wissenschaftliche Forschung von Scriabines Musik ohne vorgefaßte Standpunkte sachlich und adäquat nach den Intentionen des Komponisten betrieben werden müßte.

2) Skrjabin 1, S. 28 und 86.

3) Skrjabin 1, S. 89.

Programm" überliefert ist, das von Skrjabin autorisiert wurde¹⁾.

Das gleichzeitige Auftreten von philosophisch-psychologischem Programm und neuer Formanlage legt den Zusammenhang zwischen beiden nahe, zumal der Formkomplex aus Satz 3 und 4 den nächstfolgenden Sonaten als Anlagemodell zugrundegelegt ist, das in ihnen systematisch weiterentwickelt wird, bis die ursprüngliche Zweisätzigkeit schließlich in der 6. Sonate op.62 zur vollständigen Einheit integriert ist. Skrjabins Streben, das "Weltall" (im philosophischen Sinne) als Einheit der verschiedenen Bewußtseinszustände in seinen Werken darzustellen²⁾, kommt in jener Entwicklung zur Einsätzigkeit zum Ausdruck, die sich nach Op. 62 als Prozeß der Vervollkommenung und Verfeinerung der Werkstruktur fortsetzt. In ihrem Verlauf wird die sich gleichfalls weiterentwickelnde Evolutionsidee immer deutlicher in musikalische Struktur umgesetzt. Äußere Hinweise hierzu sind die Vortragsbezeichnungen der Sonaten 3 bis 10 und ganz besonders das Motto zur 5. Sonate, das der ersten poetischen Fassung seiner Evolutionsidee, "Le poème de l'extase" entnommen ist³⁾.

Weil sich die Evolution, die nach Skrjabin alle Lebensbereiche umfaßt, auf synthetische Weise vollzieht, muß 1.) ihr Verlauf auch den Aufbau seiner Dichtungen bestimmen und 2.) zwischen dichterischer und musikalischer Form strukturelle Ähnlichkeit bestehen, soweit es das unterschiedliche Material erlaubt. Deshalb soll zum Vergleich mit der Form seiner späteren Sonaten (Nr. 5 bis 10) die formale Anlage von "Le poème de l'extase" genauer untersucht werden. Die letzte Dichtung Skrjabins, "L'acte préalable" ("Vorbereitende Handlung") wird ergänzend herangezogen.

1) A.A. Al'švang, nach Rüger 1, S. 177.

2) Skrjabin 1, S. 91 und 92: "Das Bewußtsein (das Weltall) ist eine Einheit...Bewußtsein ist die Gesamtheit der Vielheit von Zuständen, von denen ein jeder nur in Bezug auf alle anderen und in Verbindung mit allen anderen besteht".

3) Skrjabin 2, Z. 227-235, in: Gleich 1, S. 118.

Von Bedeutung nicht nur für die Formung im Detail, sondern auch für die Gesamtform sind die spezifischen Akkordstrukturen Skrjabins und ihre harmonischen Verbindungen sowie die Gestaltung des Satzes. Im Verlauf der Darstellung wird gezeigt, daß Skrjabin auf diesen Gebieten gleichfalls neue Wege ging, daß er Verfahren vorwegnahm, die erst in der modal-seriellen Technik Messiaens aktuell wurden. Die Eigenwilligkeit und funktionelle Vielschichtigkeit der Struktur (d.h. gleichzeitige Wirksamkeit verschiedener Struktur- und Sinnzusammenhänge von unterschiedlichem Rang) in Skrjabins Sonaten läßt sich mit Verfahren, die an der Stiltradition des 17. bis 19. Jahrhunderts entwickelt sind, nicht erfassen. Szczepańska-Golasowa betont, daß zumindest in Skrjabins späteren Sonaten eine grundsätzlich andere Formvorstellung als die des Lehrbuchtypus verwirklicht ist. Sie beschreibt aber das Neue ebenfalls durch Vergleich und Identifikation mit Typischem. Die Gefahr dieses Analyseverfahrens besteht darin, daß bei Ähnlichkeit des äußeren Erscheinungsbilds auch auf strukturelle Ähnlichkeit geschlossen wird. Zum Beispiel ist Variationstechnik in den Variationsformen strukturbestimmend, während sie in anderen Formen nur ein Mittel der Entwicklung unter anderen ist.

H. Stegers Untersuchung der 10. Sonate op.70 rückt abschließend die Prinzipien der thematischen Verarbeitung in den Vordergrund. An ihr erkennt er "die besondere Art der Verarbeitung, die zu einem differenzierten und logischen Aufbau größerer Formteile führt"; ferner daß "die besondere Gruppierung der Substanzen im Verband mit einer in Worten ausgedrückten Vorstellung vom Seelenzustand ein Gesamtkonzept in der Musik bildet". Auch er stellt den dreiteiligen Sonatengrundriß mit Einleitung und Coda fest, mißt diesem jedoch, wie es scheint, keine größere Bedeutung bei, indem er ihn lediglich als Rahmeneinteilung erwähnt. Die von ihm nur angedeutete, auf das "Ekstase-Ziel" zustrebende Strukturbildung wird jedoch in kein Verhältnis zu jenem Sonatengrundriß gebracht¹⁾. In seinem 1977 erschienenen Buch über

1) H. Steger, Grundzüge der musikalischen Prinzipien A. Skrjabins, in: NZfM 133, 1972, S. 11-15.

Skrjabin untersucht Steger vor allem die Materialverarbeitung in den fünf späten Klaviersonaten¹⁾.

Das Ziel meiner Arbeit ist, die musikalische Struktur aus ihren Prinzipien zu erkennen. Dem liegt die Anschauung zugrunde, daß der Strukturverlauf die Form ausbildet und der übergeordnete Formplan wiederum bestimmte Strukturen und einen bestimmten Strukturverlauf mitbedingt, so daß beide, Strukturverlauf und Formplan in einem untrennbaren Wechselverhältnis stehen, bei dem der eine den anderen bedingt und modifiziert. Danach ist die Grundvoraussetzung für das Gelingen eines Kunstwerkes, daß Strukturverlauf und Form vollkommen zur Deckung gelangen; denn die Form darf als oberste Schicht der Struktur nicht im Widerspruch zu den tieferen Schichten der Struktur stehen. Weil allein durch die Struktur Inhalte verkörpert werden können, muß der Inhalt des Werkes der oberen Bedingung entsprechend auch in der Form verkörpert sein. In Skrjabins Formulierung: "...nur bei von Anfang an bestehender bildhafter Einheit von Inhalt und Form ist die Idee künstlerisch fruchtbar zu verwirklichen"²⁾. Nur wenn die Desintegration von Struktur und Form (d.h., daß der durch die Struktur dargestellten Form ein vorgestanztes Formschema aufgepropft ist) eine deutliche Aussagefunktion hat³⁾, kann sie ausnahmsweise gerechtfertigt sein. Ohne diese klar erkennbare Funktion wird sie stets als Makel erscheinen. Absichtliche Desintegration von Inhalt und Form scheidet jedoch bei Skrjabins dialektisch-synthetischer Welt- und Kunstanschauung aus. Innerhalb des einheitlichen Evolutionsverlaufs treten abwechselnd strukturelle Individualisierungs- und Syntheseprozesse auf, sowohl innerhalb einzelner Bereiche wie Satz, Thematik, Harmonik, als auch in Bezug auf die Gesamtstruktur, und zwar im Nach- und Miteinander (z.B. Individualisierung von Schichten des Satzes). Das Individualisierte ist jedoch stets eng auf

1) H. Steger, Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten Alexander Skrjabins, in: Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 3, Regensburg 1977.

2) Skrjabin, nach Rüger 1, S. 199.

3) Z.B. parodistische Funktion wie bei Satie: En Habit De Cheval, pieces en forme du fugue.

die übrigen Elemente bezogen und in einen einheitlichen Strukturzusammenhang integriert. Es bleibt ein funktionelles Element des einheitlichen Strukturverlaufs. Die Analyse wird sich nicht auf einzelne Strukturfaktoren beschränken, weil sich daraus notwendig ein entsprechend einseitiges Bild der Form ergibt; denn erst das Zusammenspiel der Hauptfaktoren bringt den als Einheit in Erscheinung tretenden Strukturverlauf hervor.

Als Hauptfaktoren bei der Strukturbildung werden hier betrachtet:

- 1.) die thematisch-satztechnischen Bauarten (hier als horizontale Anlage des musikalischen Satzes verstanden),
- 2.) die Faktur - bei Skrjabin besonders wichtig - (hier als vertikaler Aufbau des musikalischen Satzes verstanden),
- 3.) der Harmonieverlauf in Gestalt des Quinthöhenverlaufs.

Ausgehend von den Kategorien der Formenlehre, vor allem im Anschluß an Erwin Ratz¹⁾, wurden diese methodischen Grundsätze an einer Vielzahl untersuchter Werke entwickelt. Die detaillierte Untersuchung soll nicht durchgehend in die Darstellung übernommen werden, sondern nur in ihrem Anfangs- und Schlußteil, d.h. im Zusammenhang mit der 3. bzw. 10. Sonate. Zu Anfang soll die wechselseitige Bedingtheit der verschiedenen Strukturprinzipien in der Form exemplarisch gezeigt werden, und am Schluß geht es um die Veränderung dieses Zusammenwirkens und die Veränderung der Werkkonzeption, wie sie im Verlauf des Skrjabin'schen Schaffens vor sich gegangen ist. Die Sonaten 5 und 7 werden im Unterschied dazu unter spezielleren Aspekten dargestellt. Dadurch soll Raum für vergleichende Erörterung von Strukturproblemen geschaffen werden. Dazu werden auch weitere Kompositionen in die Betrachtung einbezogen.

Vorbemerkung

Bei der Darstellung tonaler Zusammenhänge halte ich mich an die von Wilhelm Maler eingeführte Großschreibung der

1) Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien³ 1973.

Funktionszeichen in Dur und die Kleinschreibung derselben in Moll. Abweichend von Maler werden verdurte Akkorde im Mollbereich klein, vermollte im Durbereich groß geschrieben und mit dem von Riemann eingeführten Verdurungs- bzw. Vermollungszeichen versehen. Zum Beispiel ist °S die vermollte Subdominante in Dur, +s die verdurte Subdominante in Moll. Der Durdreiklang auf der phrygischen Sekund (tieffalterierten II. Stufe) oder der verselbständigte Neapolitaner wird mit N, nicht mit sN dargestellt, weil seine Subdominantfunktion weitgehend getilgt ist. Die Parallele des verselbständigten Neapolitaners bezeichnet auch Maler mit Np.

I. Kapitel

FÜR DIE GESAMTDARSTELLUNG GRUNDLEGENDE UNTERSUCHUNG
INSBESONDERE DER SÄTZE 3 UND 4. DER 3. SONATE OP. 23 fis-MOLL
(begonnen Paris 1897 und im gleichen Jahr vollendet)

Hier interessieren vor allem die letzten beiden durch eine Überleitung verbundenen Sätze, weil ihre Struktur für die weitere Entwicklung des Schaffens wichtig ist. Die ersten beiden Sätze werden nur insoweit untersucht, als sie für das Verständnis der Evolution unentbehrlich sind. Als Ausgangspunkt für die Hauptuntersuchung wird vor allem der thematische Prozeß dargestellt.

1. Der thematische Zusammenhang in den ersten beiden Sätzen

Die Sonate beginnt mit einem auftaktigen Agitato-Aufsprung (E.1.). Wie ein Reflex davon setzt in T.1 die Oberstimme imitierend ein. Als Reflex ist sie weniger energiegeladener als der oktavierte Aufsprung im Baß, sie ergänzt deshalb nur noch leitermäßig den begonnenen fis-Moll Akkord von der Terz an bis zur Quint. Obwohl dieses zweite Motivelement (E.2) den Aufsprung imitierend weiterführt, ist es zugleich dessen Antithese. Denn E.2 schreitet in der Tonleiter fort

und stellt damit die andere der zwei Grundmöglichkeiten dar, Töne diasthematisch aufeinanderfolgen zu lassen. Leicht übersieht man, daß in demselben Takt 1 die Oberstimme E.2 in Gegenbewegung zu ihrer Spiegelung in der Fakturmitte verläuft. Diese Richtungsantithese, die mit der Umkehrung von E.2 eingeführt wird, erlangt in der Entwicklung bald große Bedeutung. Wiederum nach einem Aufsprung folgt in T.2 eine beide Elemente verbindende Motiventwicklung (M.1), bei der zunächst Substanz E.2 in die Umkehrung von Substanz E.1 übergeht und schließlich dieses neuentstandene Motivelement (E.3), in Gestalt einer "Dreiecksfigur", durch die vertikale und horizontale Spiegelung seiner eigenen Substanz (E.3^{vu}) erweitert wird. M.1 ist somit eine erste Synthese zwischen zwei voneinander verschiedenen und zugleich verwandten Substanzen. Darüberhinaus stellt es bereits eine Umkehrungsentwicklung dieser ersten Synthese dar. Mit den beiden Elementarmotiven ist demnach die eintaktige "Urexposition" abgeschlossen, die sich strenggenommen selbst schon aus Exposition (Quartaufsprung) und Entwicklung (erweiterte tonleitermäßige Abwandlung) zusammensetzt.

Harmonisch steht der Beginn nicht ganz eindeutig auf der t, denn der jeweils größere Teil eines jeden Takts hat die Quinte der t zum Baßton; t₅ erhält daher die Nebenwirkung eines D₄. Trotzdem sichert der Aufsprung zum Grundton auf dem Taktschwerpunkt der t das Übergewicht. Dafür, daß die D₄-Wirkung beabsichtigt ist, findet sich ein unzweifelhafter Beleg in der Kadenz zur "Wiederkehr" T.95ff: Durchführung DD₅/D₄ Wiederkehr. In T.91 ff wird der s₃ von T.90 chromatisch in den D₅ umgewandelt. Auf ihn folgt T.95 nun als Schritt zur einfachen D der D₄, mit dem die notengetreue Wiederkehr des Th.1 einsetzt. Harmonisch leicht schwebende Anfänge dieser Art sind bereits ein Strukturmerkmal in Skrjabins Frühwerken. Sie stehen im Einklang mit dem aktiv aufstrebenden Charakter von Thematik, Rhythmus und der Struktur insgesamt.

Aus der zweitaktigen Entwicklung T.1f. baut sich nun ein achttaktiger Abschnitt auf, den ich als entwickelnden Sequenzsatz bezeichnen möchte. Die entwickelnde Themaufstellung ist mit T.2 abgeschlossen, d.h., Th.1 ist mit dem ersten Zweitakter exponiert. Die folgenden sechs Takte stellen tatsächlich bereits eine zur D modulierende durchführungsähnliche Entwicklung dar. Die typische Satzstruktur wird vor allem dadurch aufgehoben, daß der Unterschied zwischen Expositions- und Entwicklungsteil durch entwickeln des Aufstellen des Kernthemas und seine Subdominantsequenz wegfällt. Dieser Struktur liegt das in seiner Konsequenz neue Prinzip¹⁾ zu Grunde, aus einem elementaren thematischen Impuls alles Thematisch-Melodische und schließlich die ganze Form zu entwickeln.

Die ersten zwei Takte kann man als eine "Grundexposition" für die weitere Entwicklung bezeichnen, weil sämtliche motivischen und rhythmischen Möglichkeiten in elementarer Form in ihnen angelegt sind. Diese werden im Verlauf der Entwicklung lediglich durch unterschiedliche Verbindungen und Modifikationen zur Bildung von ausgedehnteren, in sich vielfältigeren Themen verwendet. "Grundexposition" ist der erste Zweitakter vor allem auch in Bezug auf die Prinzipien der Entwicklung und des Entwicklungsverlaufs selbst, die später noch genau dargestellt werden. Jeder Takt des ersten Satzes wird (bis auf die eindeutig von der Thematik des "Cantabile" T.25ff bestimmten Abschnitte) durch den "Agitato-Auftakt" E.1 eröffnet²⁾. E.1 ist Antrieb der kontinuierlichen melodisch-satztechnischen Entwicklung, worin er von der D-Orgp.-Spannung der Harmonie unterstützt wird. Damit erscheint er zugleich als Ausdruck von Aktivität. In den folgenden drei Sätzen wird der Aufsprung auf verschiedene Art und Weise immer mehr abgeschwächt und in die Melodielinie einbezogen. Parallel zu diesem Prozeß tritt er immer seltener

1) Ähnliche Struktur auch in Sonata Fantasy op.19/1, "Prolog" T.1-10 oder 12.

2) Der erste Achttakter schließt mit der einzigen rhythmisch identischen Umkehrung (in der Oberstimme).

auf, bis er in der Überleitung zwischen drittem und viertem Satz in der ursprünglichen Funktion wiedererscheint und schließlich in das erste Motiv des vierten Satzes eingeht. Mit dieser weniger hektischen Form des Aufsprungs endet dann die Sonate. Die "exponierende Entwicklung"¹⁾ ist mit dem Kernthema T.1f keineswegs abgeschlossen, sondern nur ihre erste Stufe, in der die thematische Grundsubstanz hervorgebracht wird. Aufgegliedert in T. 5 und 6 wird merklich die Weiterentwicklung T.11 (M.2) vorbereitet. Diese Weiterbildung der Th.1-Substanz beruht auf der durchbrochenen, jedoch trotzdem fortbestehenden Linienbeziehung der beiden verschiedenen abgewandelten Elemente von M.1 (T.2). Die Weiterbildung der Substanz bei gleichzeitiger Reduktion erinnert an die Struktur eines Satz-Entwicklungsteils, obwohl es sich bei Takt 5-8 um eine über ihr eigenes Formglied hinausweisende "aufbauende Entwicklung"²⁾ handelt, die in den darauffolgenden Takten (T.11f) tatsächlich fortgeführt wird. In Bezug auf die formale Funktion der Entwicklung T.5-8 täuscht die Erinnerung an die Satz-Struktur. Denn es muß bedacht werden, daß unterschiedliche Strukturen, die auf ähnlichen Techniken beruhen, in ihren einfachsten Ausprägungen notwendig einander ähnlicher sein müssen als ihre vollentfalteten Formen; vielfach beruht der äußere Unterschied nur auf Intensität und Umfang mit der dieselbe Technik angewendet ist. Deutlicher wird der Unterschied dagegen durch den funktionalen Zusammenhang. Takt 1-8 sind als ein zur Fortsetzung drängendes erstes Glied einer großen Entfaltung weder mit Satz- noch Durchführungsstruktur hinreichend erfaßt, weil einerseits die exponierende Entwicklung der thematischen Substanz schon mit Takt 2 abgeschlossen ist, andererseits Takt 5ff noch keine volle Durchführungsarbeit sind, sondern eine Verbindung von Reduktions- und aufbauender Entwicklung.

- 1) "Exponierende Entwicklung" wird die Entwicklung bis zu dem Punkt genannt, wo sie neue thematische Formen hervorbringt. Soweit vorhanden, wird der Schluß in sie einbezogen, obwohl er die genannte Bedingung seiner Funktion gemäß in der Regel nicht erfüllt.
- 2) Unter "aufbauender Entwicklung" wird hier eine Entwicklung verstanden, die im Unterschied zur klassischen Abspaltungstechnik ("abbauende Entwicklung") zum bereits Vorhandenen hinzufügt, z.B. durch Erweiterung, durch innere Differenzierung der Gestalt usw..

Der erste Achttakter soll nun "Expositionsglied" genannt werden, weil in seinem ersten Zweitakter die thematische Grundsubstanz der gesamten Evolution exponiert ist, weil in der Grundsubstanz bereits das Grundprinzip dieser Evolution erkennbar wird und weil in den restlichen 6 Takten des Formglieds weitere Entwicklungsverfahren angewendet und angelegt sind (z.B. latente aufbauende Entwicklung T.5ff in Gegenläufigkeit zum vordergründigen Reduktionsprozeß der T.5-8), die im folgenden eine Rolle spielen. Die Bezeichnung Expositionsglied ist auch insoweit gerechtfertigt, weil das Prinzip der entwickelnden Exposition in einem besonderen Formglied am Anfang sämtlicher größerer Werke von der 2. Sonate op.19 an - auf verschiedene Weise - verwirklicht ist. Dieses Formglied stellt im eigentlichen Sinne die Exposition dar. Es wird außerdem dadurch gekennzeichnet, daß es in sich eine abgeschlossene Entwicklung verkörpert, die wie die großen Evolutionsabläufe zu ihrer Anfangsstruktur zurückkehrt.

Obwohl bei den beiden ersten Sätzen die Betrachtung des thematischen Prozesses den Vorrang hat, soll wenigstens zu Anfang gezeigt werden, welche unterschiedlichen Eigenschaften die Strukturbereiche besitzen. Mit Strukturbereich möchte ich die gleichzeitig vorhandenen unterschiedlichen Eigenschaften der Struktur bezeichnen, wie z.B. Harmonik, Melodik, Satztechnik. Die Harmonik erscheint bezogen auf die kleineren Formeinheiten als ein mehr "dienender" Faktor, denn ihre formbildenden Eigenschaften kommen erst in größeren Zusammenhängen zur Geltung, aber gerade dort in mehr psychisch wirksamer Form. Dagegen sind die Strukturtendenzen von Thematik und Faktur schon in den kleinsten Taktzusammenhängen erfaßbar. So kann z.B. über den Harmonieverlauf des Expositionsglieds nicht viel mehr gesagt werden, als daß er über den verselbständigten Neapolitaner mit Grundton D zur Dominante Cis-Dur moduliert, während an der thematischen Entwicklung derselben Takte schon Wesentliches erkannt werden konnte: z.B. der Differenzierungsprozeß, der von dem

Quartaufsprung T.o/1 über M.2T.2 und dessen weitere Entfaltung in T.4-7 schließlich zur Einfachheit des ersten Aktivelements zurückführt, das in T.8 als Umkehrung und Größterzsprung erscheint.

Die Faktur zeigt bereits Prinzipien der Evolutionsidee:

1.) die Entfaltung im Klangraum kehrt ebenso wie der thematische Prozeß während der Takte 5-8 zum Ausgangspunkt zurück;
2.) thematische und klangliche Differenzierung der Faktur geht allmählich in eine neue Einfachheit über, die der ursprünglichen ähnelt. Dieser charakteristische Ablauf der Entfaltung wiederholt sich in gesteigerter Form und in vielfach, fast im Verhältnis 1:4 vergrößerten Dimensionen in T.9-42 (= 34 Takte). Die Evolutionsidee Skrjabins hat einen entsprechenden Ablauf zum Inhalt, den er einmal wie folgt zusammenfaßt: "Ich sprach davon, daß jedes Streben das notwendige Werkzeug zur Erreichung seines Zieles erschafft (den Menschen z.B.). Die höchste Synthese im Sinne solch eines Werkzeuges war bislang der Mensch, die Menschheit als Gemeinwesen. Das Ziel war - Erhaltung des Lebens und Entfaltung der Individualität. Die höchste Synthese jedoch ist jene göttliche Synthese, die im letzten Augenblicke des Seins das ganze Weltall erfassen, es die höchsten Höhen harmonischer Entfaltung erleben lassen wird (Extase) und dann zum Zustande der Ruhe, zum Nichtsein, zurückführen wird. Solch eine Synthese kann nur durch ein menschliches Bewußtsein vollbracht werden, durch eine Individualität höherer Ordnung, die zum Zentrum des Weltbewußtseins werden, den Geist von den Fesseln des Vergangenen befreien und in ihrem göttlichen schöpferischen Flug alles mit sich fortreißen wird. Ich spreche von der Extase, die schon nahe ist"¹⁾.

Fortsetzung der thematisch-satztechnischen Untersuchung

Die angegangene Wiederholung des "Themas" von der $^{oD}7$ aus (T.9ff) erweist sich rasch als gesteigerte Fortsetzung der

1) Skrjabin 1, S. 86.

Entwicklung im Expositionsglied, die nun klare Durchführungsstruktur mit der Funktion der Überleitung durch Metamorphose zeigt (T. 9-24). Th.1 wird erst in T.9ff zur Viertaktigkeit weiterentwickelt. An die Stelle des klassischen Prinzips der Strukturgliederung in fest-thematische und locker-vermittelnde Abschnitte ist also permanente Themenentwicklung getreten. Bis zu Th.2 T.25ff ist diese übergeordnet durch aufbauende Entwicklung¹⁾ gekennzeichnet, während sie in ihren Abschnitten gleichzeitig kürzere abbauende Entwicklungen aufweist. Ein zweites vereinheitlichendes Mittel neben dem der gemeinsamen thematischen Substanz ist in den Takten 1-54 die zusammenfassende aufbauende Entwicklung. Sie ist zugleich das Hauptverfahren zur Erzielung dynamischer Strukturwirkung mit der Tendenz zur festen Fügung, während die abbauende Entwicklung bei gleichfalls dynamischer Wirkung Tendenz zur lockeren Fügung zeigt.

Aufbauende und abbauende Entwicklung sind wohl prinzipiell gegensätzlich, was jedoch nicht heißt, daß sie völlig unabhängig voneinander verlaufende Strukturprozesse sind. Besonders klar läßt sich dies an T.5-12 zeigen. T.5 + 6 stellen eine M.1 (T.2) aufspaltende Reduktion dar. M.1 wird wieder in seine zwei Dreiecksfiguren (E.3 und E.3^{vhu}) aufgeteilt, wobei schon die Auflösung ihrer Verschränkung eine Erweiterung bedeutet. Bei einem der Teile muß der gemeinsame Ton logischerweise ergänzt worden sein. Beide Motivteile sind zudem abgewandelt, der zweite zusätzlich erweitert, nämlich durch die Nachbartöne des oberen Quarttons (h^2). Auf diese Weise wird in die Substanz von M.1 die Umkehrung des ganzen leitermäßigen Dreischritts von E.2, T.1 eingeführt, nicht nur ein Sekundschritt wie in T.2, wodurch er zugleich für die weitere Entwicklung erhalten bleibt. Denn im Zuge der Reduktion T.9ff wird das Kernthema (Grundexposition T.1f) abgespalten

1) Trotz ihres Gegensatzes stehen aufbauende und abbauende Entwicklung meist in einem Wechselverhältnis.

(s. T.17ff) und mit ihm E.2. In dem Reduktionselement E.3^{vhu} (M.1) T.8, das das Expositionsglied beendet, erhält die Umkehrung des Aufsprungs das erste und zugleich das einzige Mal (im ganzen Zyklus) die rhythmische Gestalt des Agitato-Aufsprungs (E.3^{vhu} = E.1^u). Denn hier in dem übergeordnet aktiven Strukturzusammenhang kann die Reduktion der Aktivität nicht so weit fortschreiten wie in späteren Phasen des Evolutionsverlaufs, wo dieser selbst an Aktivität verliert.

Nachdem die thematische Entwicklung in T.11f das zuvor Angebahnte (vor allem die erweiterte Beziehung T.5+6) zu einer neuen thematischen Gestalt ("Aufschwungmotiv" M.2) ausgeprägt hat, kommt sie in den darauffolgenden Takten mit den einfachsten Verfahren aus, nämlich mit Abspaltung unter Einbeziehen von Umkehrung und Abwandlung. Bereits in dem neuen M.2, T.11f ist entsprechend der mit T.9 wieder einsetzen- den aktiven Struktur tendenz¹⁾ die Substanz T.5+6 in Umkehrung verarbeitet. In der Entwicklung T.5-8 hatte sich nämlich immer mehr das passiv-abwärtsgleitende Element durchgesetzt, das mit E.2^u erstmals auftaucht.

Die erste Hälfte der Überleitung (T.9-24) wird von der Sequenz des zum Viertakter erweiterten Th.1 eingenommen. Sie hat in der durchführungsgemäßen Struktur dieses Abschnitts die Funktion einer Modell-Sequenz. Wie im Expositionsglied T.5ff setzt sich auch hier in der zweiten Hälfte T.17ff die Passivität durch, jedoch im Unterschied zu T.5ff setzt sie plötzlich mit einfacher Umkehrung der Abspaltung M.2 ein. In der halbschließenden zweiten Reduktionsphase T.21ff erscheint das nun mit seiner Sequenz verschränkte M.2 wieder in Rectusform. Trotzdem nimmt die Passivität in T.23f im Verlauf der verstärkt abwandelnden Reduktion rasch zu. Aber gleichzeitig macht sich, hierzu gegenläufig, in der nahezu gleichmäßig abfallenden Linie aufbauende Entwicklung bemerkbar. In lockerer Reihung entsteht nochmals eine M.2^u ähnliche Figur (4.NB.). Bis T.22 büßt M.2 bei seiner Reduktion keines der unterschiedlichen Elemente seiner thematischen Substanz ein. Die kurze aufbauende Entwicklung in

1) Von hier an kurz mit Aktivität, bzw. Passivität bezeichnet.

Verbindung mit imitatorischer Verdichtung T.23f verhindert schließlich die Auflösung der thematischen Identität.

Schon von T.17 an bemerkt man eine zunehmende imitatorische Verselbständigung im homophonen Begleitsatz. Sie ist für das Verständnis der "Evolutionsform" wichtig, denn sie macht als ein Element der Aktivität deutlich, daß die Takte 25ff kein bloßes Gegenthema zum Th.1 im Sinne von passivem zweiten Thema zu aktivem ersten Thema darstellen. Gleichzeitig mit dem Einsetzen der passiven Tendenz greift nämlich die differenzierende Entfaltung von T.17 an immer stärker auf die Faktur über. Mit T.25ff Th.2 erreicht sie ebenso wie die passive Tendenz ihren ersten Höhepunkt. Dieser zeigt also zugleich größte Passivität und höchste Aktivität der polyphonen Individualisierung.

So sehr auch die Abschnitte der exponierenden Entwicklung T.1-54 noch an die alte Sonatengliederung erinnern mögen, haben sie doch eine andere Bedeutung. Th.1 und Th.2 verhalten sich nun wie keimhafter Anfang und vollendete Entfaltung zueinander. Die Struktur legt das klar: dem zweiten Thema werden kontrapunktisch Elemente des Aktiven (Th.1) entgegengesetzt, es bricht nach sechs Takten ab, um T.31ff dem aktiven Th.1 in Gestalt einer M.2^u-Variante Platz zu machen; das sind zwei Arten der "Vermischung durch Differenzierung": 1.) die vertikal-satztechnische, 2.) die horizontal-thematische. Der Einbruch des Aktiven T.31ff geht nach ebenfalls sechs Takten in die restlichen zwei Takte des 2. Themas über. Hierin realisiert sich wiederum das Grundgesetz des Evolutionsverlaufs: Aktivität geht mit zunehmender Differenzierung in Passivität über. Die Wiederholung der vier (2 Th.1 + 2 Th.2) nun thematisch gleichgewichtigen letzten Takte (T.39ff) bestätigt das. Mit dem Schlußsatz T.43ff ist die Entfaltung zu ihrem Anfangsstadium zurückgekehrt, das als Ergebnis dieser Entfaltung allerdings einen höheren Entwicklungsgrad zeigt als der ursprüngliche Beginn. T.47-50 insbesondere bereiten, indem sie

den Anfang der Entwicklung mit ihrem thematischen Resultat (Th.2) verknüpfen, bereits die mit T.55 einsetzende Hauptentwicklung vor. Diese führt - in Quintschritt-Entfernungen und -Verwandtschaften gedacht - auf ein höheres Harmonieniveau¹⁾. Im Sinne der Evolutionsidee kehrt der Prozeß der Entfaltung T.1-54 seine Tendenz langsam um, so daß der Höhepunkt der Entfaltung zugleich Höhepunkt der passiven Tendenz ist (T.25ff). Das Passivwerden stellt aber für die aktiven Gegenkräfte eine Herausforderung dar, die T.31ff zur vorläufigen und T.43ff zur endgültigen Rückkehr der aktiven Elemente führt (2.Umkehrung der Tendenz). Auf einer der letzten Seiten seines Tagebuchs beschreibt Skrjabin die entsprechende Evolution des menschlichen Bewußtseins. Auch sie endet mit der Synthese von Aktivität und Passivität:

"Die Geschichte des Weltalls ist, ... , eine 'gleichzeitige Evolution' aller Zeitmomente, aller Systeme von wechselseitigen Beziehungen. Sie ist Bewegung in der Richtung des Fokus des sie beleuchtenden und allesumfassenden Bewußtseins, sie ist beständige Differenzierung, Steigerung, Verschwinden in absoluter Differenzierung, in absoluter Tätigkeit. Sie ist allmähliches Erwachen bis zu dem absoluten Wachsein, oder - was dasselbe ist - bis zum absoluten Schlaf. Die absolute Differenzierung ist Vermengung, ist Rückkehr zum Chaos..."²⁾.

In "Le poeme de l'extase" hebt Skrjabin die Paradoxie zwischen den Bewußtseinsselementen im Zustand des "absoluten Wachseins" oder "absoluten Schlafes" hervor: "In der Erhabenheit zielloser Strebungen und in der Verbindung des Widerspruchsvollen in einem Bewußtsein erkennt der Geist die Natur seines göttlichen eigenen Wesens"³⁾.

Der Ablauf, charakteristischer Ausgangsgedanke, seine Entwicklung zu einem Kontrast, Synthese der beiden Charaktere

1) Zu diesem Untersuchungsverfahren siehe S. 23-26.

2) Skrjabin 1, S. 100.

3) Skrjabin 2, S. 115, Zeile 107-115.

ist das Modell der Skrjabin'schen Evolution. Dieses Modell ist in dem untersuchten Satzteil T.1-54 und in allen seinen Untergliedern bis hinab zum 2-Takter der Grundexposition T.1f verwirklicht. Auf dieses Modell geht sowohl die Anlage des 1.Satzes als auch die Gesamtform zurück. So erhalten die passiven Elemente in der Wiederkehr T.95ff des 1.Satzes durch die Kürzung des aktiven Entfaltungsteils das Übergewicht; die Coda stellt dann die erweiterte Rückkehrentwicklung dar, die der Gesamtablauf des 1.Satzes fordert. Im Zyklus hat der 2.Satz die Funktion eines Zwischenspiels zum passiven Andante hin, der 4.Satz die Funktion der Rückkehr. Der mit Maestoso ("Siegesgesang"¹⁾) überschriebene Abschnitt T.202ff in Satz 4 ist die Synthese von Aktivität und Passivität, nach der erst die endgültige Rückkehr erfolgt. Somit wird der in T.1f keimhaft ausgebildete Ablauf zu immer größeren, übergeordneten Strukturzusammenhängen entfaltet. Aus dieser hierarchischen Schichtung ergeben sich im Formablauf die verschiedenen gegenläufigen Struktur Tendenzen.

Thema 1 und Thema 2 sind als Extrempunkte der exponierenden Entwicklung zwei Stadien derselben thematischen Substanz. Th.1 T.1ff stellt den Beginn der Entfaltung, Th.2 T.25ff deren Vollendung dar. Demnach ist Th.2 die Synthese der bis dahin entwickelten thematischen Elemente und damit die höchste Synthese im Ablauf T.1-54. Das Thema, das in einem Evolutionszusammenhang die höchste Synthese darstellt, wird hier mit Synthesethema bezeichnet. Die insgesamt 10 Takte der "cantabile"-Thematik innerhalb der Takte 25-42 verändern nicht die Substanz an sich, sondern wandeln den Ausdruck durch Inversion verbunden mit Modifikation anti-thetisch ab. Der Umkehrungsprozeß T.17ff bezieht sich aber nicht nur unverbindlich auf die Richtung, sondern erfaßt im Sinne von "Ins-Gegenteil-Verkehren" alle Struktureigenschaften bis auf den Verlauf der Intervalle und Rhythmen, allerdings muß bei den Intervallverläufen horizontale und

1) Siehe die von Skrjabin autorisierten inhaltlichen Hinweise zur 3. Sonate auf S. 36.

vertikale Spiegelung berücksichtigt werden. Zum Beispiel wechselt das Tongeschlecht über den Trugschluß T.16/17 unauffällig von Moll nach Dur (unauffällig, weil D⁷ über E und tG⁷ über F Dur-Akkorde sind). Die Sequenz T.9-16 führt im Tonraum abwärts, die Sequenz in T.17-20 und die in T.21-23 im Tonraum aufwärts, während die Klanglage von weit in T.9-16 allmählich zu eng in T.17-24 übergeht; die Takte 9-16 führen harmonisch im Quintenzirkel abwärts, T.17-24 dagegen wieder aufwärts (T.9: cis... T.13: h.../T.17: auf D⁷ über E folgt statt erwarteter t über A der Trugschluß tG⁷ über F... T.20: s über D wird ⁸⁸S₃ in A-Dur, ⁸⁸S₃ ⁸⁷~⁸⁸DD⁶ ⁸⁷~⁸⁸DD⁶ ⁸⁷~⁸⁸DD⁶ ...).

Das Weitere ist für die Untersuchung des thematischen Prozesses von Satz 1 uninteressant, weil es dort zu keiner neuen Themenbildung kommt.

Thematische Verwandtschaft zwischen Satz 1 und 2

Christoph Rüger schreibt zum thematischen Zusammenhang der 4 Sätze¹⁾: "Darüberhinaus [nämlich über die mittels Überleitung verbundenen Sätze 3 und 4] sorgt ein Netz thematischer Beziehungen zwischen den Sätzen außer dem Allegretto für inhaltliche Kohärenz".

Schon das Programm zum 2. Satz (Allegretto) legt nahe, daß auch Thematik und Struktur dieses Satzes aus dem eigentlichen Verlauf der Evolution herausfallen müßten²⁾. Doch ist

1) Rüger 1, S. 175.

2) Wird die von Skrjabin im "Prometheus" durchgeführte Zuordnung von Harmonie und Farbe auf die 3. Sonate angewandt, dann zeigt sich die Sonderstellung des in Es stehenden 2. Satzes auch im vorherrschenden Farbwert. Leonid Sabaneev berichtet in "Der blaue Reiter", München 1912, S. 112 f.: "Die Töne es und b finden im Spektrum keinen Platz; nach Skrjabin haben diese Töne eine unbestimmte Farbe, aber ein ausgesprochen präzises Metallkolorit". Die Tonartcharakteristik ist für Skrjabin schon in seinen frühen Werken von großer Bedeutung: "Wie vollkommen verändert sich die ganze Musik, wenn ich mir vorstelle, daß sie... in es-Moll stünde". (Skrjabin zur dis-Moll Etude op.8/12; z.n. Rüger 1, S. 218).

die "scheinbare, momentane und trügerische Ruhe" (2. Satz) ebenso wie "Trauer und Kampf" (1. Satz) ein ganz bestimmtes Stadium der Evolution. Bei genauer Untersuchung der Thematik erweist sich dann auch, daß sie vollständig aus der des 1. Satzes abgeleitet ist. Allerdings sind die intervallischen und rhythmischen Maßverhältnisse ihrer Elemente und die Beziehungen dieser Elemente untereinander derart verändert, daß die Themen des 2. Satzes mit denen der übrigen Sätze auf den ersten Blick tatsächlich wenig gemeinsam zu haben scheinen. Trotzdem fühlt man sich assoziativ an einzelne Wirkungen dieser anderen Themen erinnert. Dafür sorgt schon die gegenüber dem Aufsprung E.1 Th.1 I¹⁾ wohl differenzierte, aber ähnlich wie E.1 I ständig wiederholte Aufschwungfigur im Baß (Begleitmotiv-M.1 II). Sie läßt den 2. Satz als spielerische und lichtere Fortsetzung des 1. Satzes erscheinen.

Das Begleitmotiv-M.1 II verbindet bei jeweils abgewandelter Gestalt E.1 Th.1 I T.1 mit seiner Umkehrung E.1^u I T.8 in der Folge E.1^u + E.1, eine Verbindung, die erstmals im Zuge der Entwicklung von M.1 Th.1 I T.2 (letzte drei Töne) entsteht, dort aber rein melodisch, nicht akzentuierend auftritt.

Durch die Verbindung der beiden E.1-Formen gewinnt Begleit-M.1 II zu seiner Agitato-Wirkung noch die eines leichten Aufschwingers hinzu. Einerseits wird die Agitato-Wirkung äußerlich gemildert²⁾, andererseits wird sie jedoch untergründig dadurch gesteigert, daß im Unterschied zu den Aktivzonen des 1. Satzes³⁾ nun die harmonischen Schwerpunkte

1) Um die Bezeichnungsweise so überschaubar wie möglich zu halten und die Herkunft der verschiedenen Themen (Th.), Motive (M.) und Motivelemente (E.) doch genau angeben zu können, wird von nun an jedem Motivelement oder Motiv sowohl seine Themen- als auch seine Satzzugehörigkeit beige-fügt. Dabei wird der betreffende Satz durch eine römische Zahl wiedergegeben: z.B. E.1 Th.1 I ist das 1. Motivelement des 1. Themas im 1. Satz. Unter derselben Bezeichnung findet man E.1 als Notenbeispiel.

2) Vgl. Programm zum 2. Satz S. 36.

3) Im 1. Satz tritt Vorverschiebung des harmonischen Schwerpunkts nur im 2. Teil T.17-24 der Überleitung (T.9-24) auf; sie ist zum Zwecke der Verschränkung schon mit dem Auftakt zu T.16 eingeführt.

gegen das Taktmetrum (Akzentordnung) vorverschoben werden. Diese Steigerung kompensiert teilweise die rhythmisch-agogische Abschwächung des Agitato und verlagert gleichzeitig den Ausdruck von Agitato zu innerer Unruhe. Vor allem gilt dies für Teil 1 T.1-50, denn im 2. Teil geht die Unruhe fast vollständig in der Gesamtbewegung auf, wenn man von den wenigen Phrasenaufaktakten (Begleit-M.1 II) absieht. Auffallend ist der Übergang von Auftaktigkeit in den von Th.1 geprägten Abschnitten des 1. Satzes zu Ganztaktigkeit des Th.1 II. In Th.2 I sind beide Rhythmus-elemente ungefähr gleichgewichtig verwendet. Bei Th.2 II T.51-54 ist das Gewicht wieder zugunsten der Auftaktigkeit verschoben. Alle diese strukturellen Einzelheiten wirken folgerichtig in einem Sinne zusammen, der dem Programminhalt entspricht.

Die Untersuchung des 1. Themas T.1-8 ergibt, daß auch hier das Neue aus den bis dahin in Satz 1 entstandenen thematischen Elementen entwickelt ist; z.B. ist T.2 (M.1 II) die Variante der horizontal und vertikal gespiegelten ersten Dreiecksfigur von M.1 I T.2. Sie erscheint als Antwort auf Begleit-M.1 II wie E.2 Th.1 I auf E.1 I T.1. T.4 ist eine Weiterbildung von M.1 II, die mit T.5, einer Variante von E.2 Th.1 I, und mit T.6-8, der abgewandelten, hier aufgelösten Verbindung mehrerer Dreiecksfiguren vom Ende des M.2 I T.11/12, einem dem M.2 I nahverwandten Melodieverlauf bildet. Aus der vorgenannten Auflösung der Dreiecksfiguration geht E.2 II T.6ff, eine Variante von E.1^u I T.8, hervor, die schon in M.1 II T.2 als Bestandteil enthalten ist. Interessant ist die übergeordnete Dreiecksfigur T.6-8 aus den Spitzentönen der kadenzierenden Fortspinnung von E.2 II (b² - ces³ - d² entspricht E.3 Th.1 I), die den thematischen Zusammenhang in der aufgelösten Verbindung von Dreiecksfiguren gewährleistet.

Die Auftaktigkeit des 2. Teils T.51-82¹⁾ ist gegenüber dem 1. Teil durch vollständige Parallelrhythmisierung und

- 1) Dieser ist Mittelteil der scheinbaren liedformähnlichen Dreiteiligkeit, die in Wirklichkeit ein stark umgeformtes Doppel-Scherzo mit Wiederholung der Reprise des 1. Scherzo ist.

-phrasierung einerseits gesteigert, andererseits ist sie deshalb abgeschwächt, weil die Auftakte in die aufgelockerte melodische Linie (Th.2 II) eingeschmolzen sind. Die dadurch fließendere und zugleich aufgelockertere melodische Linie vermittelt den Eindruck der Ruhe, des Vergessens und des Gesanglichen, das dem 1. Satz fehlt, wenn man von dem passiv abwärts gleitenden Th.2 I (cantabile) absieht. Die musikalische Darstellung von Passivität ("Trauer, Singen") im cantabile Satz 1 und die von Ruhe ("Blühen, Singen") im con grazia überschriebenen 2. Teil Satz 2 haben außer den thematischen Details nur wenig in der äußeren Erscheinung gemeinsam; ihr Ausdruck ist im Kern wesensverschieden.

Teil 1 T.1-50 des 2. Satzes zeigt die stärkere äußere, Teil 2 T.51-82 die stärkere innere Bewegung¹⁾. Hierfür ist der Übergang von Teil 2 zur Wiederkehr des 1. Teils (Teil 3) T.83ff ein deutliches Beispiel: harmonische Dynamik und durchführungsartige Entwicklung werden von diasthematisch-rhythmischer, verstärkt nach außen tretender Dynamik abgelöst. In Teil 1 herrscht ausschließlich Zweier-Teilung der Notenwerte, in Teil 2 neben Zweier-Teilung triolische Aufteilung der Zählzeit (das triolische Element erscheint hier stets als Wechselnote).

In der Wechselnote T.51ff erkennt man das eröffnende Element von M.2 I T.11 wieder. Im Vergleich mit Th.2 I T.25ff wird klar, daß es sich nicht um ein zufälliges Anklingen handelt, sondern um eine beabsichtigte Strukturmaßnahme, die dem im Programm beschriebenen Stadium der "Evolution der Seele" entspricht. Im 1. Satz ist das Verhältnis von Zweier- und Dreierteilung zwischen Th.1 und Th.2 gegenüber dem 2. Satz genau umgekehrt. Die triolische Wechselnote erscheint im Abschnitt des 2. Themas von Satz 1 nur deshalb,

- 1) Rüger 1, S. 220. Skrjabin greift "zur rhythmisch ostinaten Abfolge bestimmter Harmonien ohne funktionale Zweckbestimmung, aber nicht um kontemplatives Stillstehen der Zeit zu suggerieren, sondern das Bild ständiger Bewegung und unaufhörlicher Veränderung unter der Hülle scheinbaren Stillstandes zu geben". Innere Bewegung ist bei Skrjabin aber nicht nur an ostinate Harmoniefolgen gebunden wie oben gezeigt wurde!

weil das schwungvolle 2. Motiv des Thema 1 das ruhige Synthese-Thema 2 unterbricht:

cantabile T.25-30: ausschließlich Zweierteilung in ruhiger Bewegung, scherzando T.31-36: fast ausschließlich Dreierteilung in schwungvoller Bewegung.

Selbst im Synthese-Th.2 des 1. Satzes bleibt also eine klare antithetische Aufgliederung passiv - aktiv bestehen, die erst in seinen zwei letzten durch Abspaltung wiederholten Takten gemildert wird. Im Unterschied dazu sind in Th.2 II sämtliche Elemente in gleichmäßiger Verteilung verbunden. Diese ist ein Kennzeichen der zunehmenden Differenzierung (für Skrjabin zugleich "Vermischung"). Auch bei Th.2 II stellt man eine klare Zweiteilung fest. Sie bezieht sich jedoch nicht auf Thematisch-Substantielles, sondern auf die satztechnische Antithese zwischen fest-gefügttem polyphonen Satz (Vs.-Zweitakter) und locker-gereihtem, homophonem Satz (Ns.-Zweitakter) und auf die Richtungsumkehrung der thematischen Linie nach dem Prinzip der Evolution (vgl. den in diesem Punkt zu Th.2 II spiegelbildlichen Verlauf von Th.2 I).

Durch das Element der triolischen Wechselnote wird das "Scheinbare"¹⁾ an dem im ganzen ruhiger und entspannter als Th.1 II wirkenden Th.2 II hervorgehoben; ebenso geschieht dies durch die verstärkte Aufgliederung. Der Strukturverlauf zeigt also deutlich, daß dem triolischen Element hier eine ganz bestimmte inhaltliche Funktion zugeteilt ist, nämlich innere "Unruhe" auszudrücken. Unruhwirkung geht von der nicht halbierbaren ungeraden Aufteilung aus. Die Triole erscheint auch in den Sätzen 3 und 4 als ein Element der Unruhe. Im 3. Satz spielt sie zunächst nur in Thema 1 eine untergeordnete Rolle. Von T.40 an, 3 Takte vor dem Epilog, wird die Triole zur Bewegung der Begleitfiguration. In dem mit presto con fuoco überschriebenen 4. Satz bleibt sie Element der Begleitfiguration. Dadurch, daß die Begleitung

1) S. Programm S. 36.

im Baß auftritt, ist die satztechnische Bedeutung der Triolenbewegung vergrößert.

2. Überblick über die Gesamtstruktur

Vor der Untersuchung des Zusammenhangs der Sätze 3 und 4 wird ein Überblick über die Gesamtstruktur gegeben. Er soll die Funktion jenes Zusammenhangs im gesamten viersätzigen Zyklus verdeutlichen. Die Darstellung gründet sich vor allem auf den Harmonieverlauf. Der Harmonieverlauf ist einer der wenigen Strukturbereiche, die sich über die Satzgrenzen hinweg entfalten. Er ist somit neben dem thematischen Prozeß der zweite wichtige Strukturbereich, welcher die Gesamtform repräsentiert.

Zur Darstellung des Harmonieverlaufs in Quintschritten

Die zahlenmäßige Darstellung des Harmonieverlaufs beruht auf dem Quintschritt als kleinster harmonischer Wegeinheit. Die Quint ist die nächste Tonverwandtschaft ungleichnamiger Töne. Dies bestätigt Albert Wellek (in: Riemann Sachteil, Art. Tonigkeit, S. 967): "Gehör- und musikpsychologische Untersuchungen von Wellek haben ergeben, daß in der chromatischen Tonfolge nicht (wie im Farbenkreis) mit zu- und abnehmender Frequenz der Reize nächstähnliche Qualitäten aufeinanderfolgen, sondern der Quinten- oder Quartenzirkel die Ähnlichkeitsfolge der Tonigkeiten darstellt (...). Der Quinten- oder Quartenzirkel stellt demnach eine psychologische Realität...dar". Er stellt nicht nur eine psychologische, sondern auch eine physikalische Realität dar. Ein Vergleich z.B. der Naturtonreihe über C mit den nachfolgenden Naturtonreihen über den chromatisch aufsteigenden Tönen Des bis H auf gemeinsame Teilschwingungen ergibt, unter verschiedenen Gesichtspunkten durchgeführt, daß G eindeutig die erste Verwandte, E die zweite und Des die letzte Verwandte von C sind. Nur die Reihe über Ges hat mit der über C keine gemeinsame Schwingung im Bereich des 1. bis 16. Naturtons. Die Grundschwingungen der Töne F und A sind in C ebenfalls nicht enthalten. Dies erklärt, daß die

Subdominant-Region vielfach als fremd und fern empfunden wird (Arnold Feil. Franz Schubert. Stuttgart 1975, S. 34: "Die Tonart ist jetzt die eigentümlich mild wirkende der Subdominante; ...").

Der Vergleich der obengenannten Naturtonreihen mit der Naturtonreihe über C auf gemeinsame Teilschwingungen ist bis zum 16. Naturton unter folgenden drei Gesichtspunkten durchgeführt worden:

- 1.) Zahl der gemeinsamen Teilschwingungen
- 2.) Zahl der unterschiedlichen Teilschwingungen
- 3.) Gewicht der gemeinsamen Teilschwingungen in den betreffenden zwei Vergleichsreihen. Unter Gewicht wird hier die Summe der relativen Schwingungszahlen¹⁾ verstanden, die eine Teilschwingung in beiden Naturtonreihen hat. Je niedriger jene Summe ist, umso größer ist das Gewicht der Teilschwingung.

Jeder Quintschritt in derselben Richtung ist harmonisch gleichwertig, sodaß der 12. Schritt einer Quintfolge nicht zum Ausgangspunkt zurückführen kann, wenn seine Vorgänger jeweils eine Quinte höher führten. Die Konsequenz daraus ist, daß auf enharmonische Schreibweisen, die die Notierung vereinfachen oder erst ermöglichen, keine Rücksicht genommen werden darf (vgl. den Kleinterzaufstieg in op.23 4. Satz, T.25-31). Zum Beispiel hört gerade der durchschnittliche Hörer die von Grundton E ausgehende Harmoniefortschreitung in Großterzen als Folge E-Gis-His und nicht E-Gis-C. Überdies kommt bei den komplexen Klängen Skrjabins die Oktavidentität nicht mehr zur Geltung. Ob c oder His gemeint ist, wird in der temperierten Stimmung ohnehin nur aus dem harmonischen Zusammenhang klar. Auch in der reinen Stimmung kann der Normalhörer den Unterschied von c und His höchstens

1) Unter einer relativen Schwingungszahl wird hier eine einzelne Verhältniszahl aus den Schwingungszahlverhältnissen einer bestimmten Naturtonreihe verstanden: z.B. sind in der Naturtonreihe über C 1 und 2 relative Schwingungszahlen der Töne C und c, wie sie sich aus dem Verhältnis $C : c = 1 : 2$ ergeben.

bei direkter Aufeinanderfolge wahrnehmen.

Skrjabin verwendet im Verlauf seines Schaffens zunehmend Fortschreitungen, die aus mehreren Quinten zusammengesetzt sind. Schon in der 3. Sonate treten häufig Terzfortschreitungen auf (z.B. in IV T.25ff). Die Quintrichtung der Terz fis - a z.B. ist durch Zerlegung der Terz in Quinten leicht zu ermitteln: fis - h - e - a = 3 Quinten abwärts.

Absteigen im Quintenzirkel wirkt abdunkelnd (Subdominant-Sphäre), Quintaufstieg wirkt dagegen aufhellend (Dominant-Sphäre). Dabei spielen folgende Faktoren eine Rolle:

1.) Der Aufstieg im Quintenzirkel vollzieht sich weitgehend innerhalb des zuerst aufgetretenen Naturspektrums. Ein Quintschritt aufwärts verstärkt z.B. die dominantischen Naturtöne 3,6,9,12,15... der verlassenen Naturtonreihe. Das Absteigen in Quinten führt dagegen aus dem jeweils zuletzt erklingenden Naturtonspektrum heraus zu einem quinttieferen Naturtonspektrum (in der Naturtonreihe über c z.B. sind die Töne g, d, ..., e, h enthalten, dagegen nicht die Töne f, b, es, as).

2.) Beim Aufstieg im Quintenzirkel werden somit ständig neue Leittöne eingeführt, beim Abstieg werden die Leittöne jeweils in den Grundton der nächsten Harmonie aufgelöst. Bei der Harmonieverbindung C-As übernimmt z.B. der Quintton g die Leittonfunktion der gleichnamigen Dominanterterz. Die Leitton-Grundton-Beziehung weist auf die zugrundeliegende harmonische Wegeinheit der Quint hin. Abgesehen von dem engen Verwandtschaftsverhältnis und dem großen Schwingungszahlunterschied der Intervalltöne sowie dem mitwirkenden Leitton hat die Quinte den Vorzug, das einzige Intervall zu sein, dessen Umkehrung in der Naturtonreihe enthalten ist. Die Quintumkehrung ist das nächsthöhere Intervall jener Reihe. Quint und Quart erfüllen harmonisch dieselbe Funktion.

Die Wirkungen von Auf- und Abstieg des Harmonieverlaufs im Quintenzirkel stellen die innere dramatische Gestalt eines

Musikwerks dar. Diese Gestalt kann, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, bisweilen den Tendenzen in den anderen Bereichen der Struktur widersprechen, wodurch der Ausdruck gesteigert wird. Zur Anfertigung einer Quinthöhenkurve werden für die Quint-Einheit und die Takte¹⁾ praktikable Höhen- und Längenmaßeinheiten gewählt. Der Verlauf einer derartigen Kurve stellt dann die innere dramatische Linie einer Komposition in einem bestimmten Maßstab dar.

Merkwürdig ist, daß das zuverlässigste, in Zahlen ausdrückbare Untersuchungsverfahren bisher nicht zur Analyse herangezogen wurde. Erpf erwähnt die Möglichkeit, konsequent in Quintfortschreitungen zu denken, ohne sich durch enharmonische Verwechslungen beirren zu lassen. Er zieht aus seiner Beobachtung jedoch nicht die Konsequenzen: "Denkt man sich die enharmonische Umschreibung [einer Stelle in Beethovens op.57] durch konsequente Diatonik ersetzt, so gelangt die Entwicklung nach Deses statt nach C. Da temperierte Stimmung vorausgesetzt ist, macht das keinen Unterschied; doch zeigt es, daß die harmonische Führung im ganzen Abschnitt ein einziger Abwärtsgang im Sinne des Quintenzirkels ist..."²⁾.

Welche Möglichkeiten die Abbildung der Quinthöhenlinie für das genauere Erfassen der Gestalt eines Werkes bietet, soll durch die Analysen deutlich werden.

3. Sonate op.23: Strukturüberblick und vereinfachter, durch Quinthöhenzahlen dargestellter Harmonieverlauf

Die folgende Darstellung soll vor allem den Steigerungsablauf der Gesamtevolution durch den einzigen Bereich vergewärtigen, in dem sich die Evolution genau nachmeßbar ausdrückt.

1) Skrjabin legt seinen Formdispositionen als Einheit den Takt zugrunde. Dies gilt auch für die späteren Sonaten mit ihrem häufigen Taktwechsel. Swan, n. Rüger 1, S. 196, berichtet, daß Skrjabin vor der Komposition zunächst die Anzahl der Takte, die er für die Form des Stücks berechnet hatte, in das Notenpapier einzeichnete.

2) Hermann Erpf, Form und Struktur in der Musik, Mainz 1967, S. 102.

Abkürzungen für die Tabelle S. 28ff.

Df.	= Durchführung
kompr. Entw.	= komprimierende Entwicklung
Gp.	= Generalpause
mdf.	= modifiziert
Metam.Entw.	= Metamorphose-Entwicklung
MsM.	= Minimalsubstanz-Motiv
Op.	= Orgelpunkt
Rückf.	= Rückführung
/	= Abschnittsgrenze
Vs.	= Vordersatz
Ns.	= Nachsatz
Wh.Prđ.	= Wiederholungs-Periode

Satz 2

51 (8)	58	59 (14)	72	73 (10)	82
Teil 2					
1. Abschnitt		2. Durchführung		3. Wiederk. (+ Rückf.)	
Es	C	-	Es	B	
H4is	G5is		H4is	F5is	
+33	+36	-	+33	+34	

83	(18)	100
Teil 3		
3. Wiederk. (Teil 1) + Schlußsatz		
Es		Es
H4is		
+33		+33

Satz 3

Takt	1	8	9	15	16	17	24	25
Teil	Teil 1 (16)		Wiederholungs Periode			Teil 2 (16)		
	Th.1 (Vs.)		(Ns.)			Th.2, getreue Wh.Prä.		Rückf.
notierte Harmonien	Fis	cis	Fis	Ais	dis	Dis	Dis	e
eigentliche Harmonien	D4is	a4is		F5is	h4is	H4is		c4is
Quintzahl	+30	+31	+30	+34	+30	+33	+33	+25
	30	31	32	33		40	43	44
			Teil 3 Wiederk.			+ Epilog (18)		50
			Th.1 (Vs.)			Überl. Th.1-Epilog		
	C	H	Fis			cis	Fis	H
	A3is	G4is	D4is			a4is	D4is	G4is
	+24	+29	+30			+31	+30	+29

Anm. zu S. 28

- 1) Harmonien, die über 7 Vorzeichen hinausgehen, werden entsprechend den x und bb bezeichnet, allerdings in folgender Vereinfachung: Fis = F2is (bezieht sich nur auf die einzelnen Harmonien, nicht auf die Tonarten).
- 2) Zweitaktiges Modell der Entwicklung, die die Coda einleitet.

Satz 1

Takt	1	54	55 (20)	74	75 (20)	94
Teil	expon. Entw.		Durchführung		Df. 2	
notierte Harmonien	fis	A	cis	es	F	D
				F-Op.		
eigentliche Harmonien				dis	Eis	H3is ¹⁾
Quintzahl	+3	+3	+4	Eis-Op.	+11	+26
				+6		
				11		
	95 (50)		119	120 ²⁾	144	
	Wiederk.		Coda			
	fis		Fis	Cis	Fis	
	d4is		D4is	A4is	D4is	
	+27		+30	+31	+30	

Satz 2

Takt	1	16	17 (14)	30	31 (20)	50
Teil	Teil 1		2. Durchführung		3. Wiederk. + Schlußbildung (Halbschluß)	
notierte Harmonien	Es	B	F	b	Es	B
eigentliche Harmonien	H4is	F5is	C5is	f5is	H4is	F5is
Quintzahl	+33	+34	+35	+31	+33	+34

Satz 4

159	182	183	201	202	224 f	234	235
Einl.	zur	Coda	(Ekstase)				
Th.1-Wiederk.+kompr.Entw.Th.1-Schlußsatz Th.1-Epilog ^{mdf.} III in IV Th.1 - IV - Auflösung							
dis	Gis	Cis	cis	Cis	fis	fis	Gp.
g8is	C8is	F8is	f8is	F8is	h7is		
+54	+56	+55	+52	+55	+51	+51	

Satz 3

51	54	55	58
Satz-Überl.	(Teil 4)		
Th.1 I	MsM.		
H	fis	Cis	
G4is	d4is	A4is	
+29	+27	+31	

Satz 4

Takt	1	16	17	36	37	58
Teil	expon.Entw.		Überl.Entw.	Th.2		
	Th.1 (Wh.Prd.)					
notierte Harmonien	fis	fis	E		Cis	
eigentliche Harmonien	d4is		D2is			
Quintzahl	+27	+27	+16		+19	
59 (12)	71	75	95	102		
Einl.	zur	Durchführung	(78)			
Th.1-Wiederk.+Metam.Entw. Df.1						
fis	(fis-A)	E	Cis	b		
e2is	G2is	D2is	G6is	f5is		
+15	+15	+16	+43	+31		
103 (Wiederk.)	111	117	125	136	137	158
Df.2		(Überl.)			Th.2	
b	Cc	D	Gis	Cis	Ais	dis
f5is	a3is	F9is	H9is	F8is	D8is	g8is
+31	+21	+62	+68	+55	+58	+54

Durch das vereinfachte Strukturschema wird hervorgehoben, daß sich nur in zwei Teilen der Sonate die entscheidenden Evolutionsvorgänge abspielen, nämlich jeweils im 2. Teil-evolutionsablauf¹⁾ des ersten und vierten Satzes. Weiter wird durch jenes Schema deutlich, daß sich diese Evolutionsvorgänge gleichzeitig und mit wachsender Steigerung zunehmend gleichgerichtet in sämtlichen Bereichen der Struktur vollziehen, also nicht allein in der Harmonik. Gleichzeitige und gleichgerichtete Entwicklung in sämtlichen Bereichen der Struktur tritt nur in den Phasen höchster Steigerung kurz vor den festen Zielstrukturen auf (wie z.B. T.111ff vor dem "absoluten Höhepunkt" T.117ff).

Der erste für die Evolution entscheidende Abschnitt ist zugleich der am stärksten "verarbeitend entwickelnde"²⁾ Abschnitt des ersten Satzes, nämlich seine Durchführung. Sie gliedert sich in zwei genau gleichlange Phasen, die sich nicht nur in den Strukturdetails unterscheiden, sondern auch in ihrer gesamten strukturellen Prägung. Im 1. Teil T.55-74 vollzieht sich ein mühsamer Aufstieg (von +4 bis +11 Quinten), der im 2. Teil T.75-94 von einem leichten kraftvollen Aufstieg (von +11 bis +26 Quinten) abgelöst wird. Klar ausgeprägt und unmittelbar wirksam ist dieser Unterschied in der Klangstruktur. Der 1. Teil steht vorwiegend in Moll. Kompliziertere Strukturen als der Dreiklang kommen, von wenigen Septakkorden abgesehen, lediglich als Vorhalt- und Durchgangsbildungen vor. Der 2. Teil dagegen steht vorwiegend in dominantischem Dur. Dreiklänge spielen in ihm nur in der zweiten Hälfte des Viertakters T.83-86 und seiner Wiederholung eine größere Rolle. Ihr Auftreten erinnert in umgekehrter Weise an die Verwendung der Septakkorde im ersten Teil. Haben die Septakkorde im ersten Teil

1) Nur der Umfang des 1. Teilevolutionsablaufs entspricht im Verhältnis zum ganzen Satz dem der früheren Satzteile Exposition, Durchführung, Reprise; im Unterschied dazu entspricht der Umfang des 2. Teilablaufs einer Zusammenfassung von Durchführung und Reprise. Dies wird später näher ausgeführt.

2) Im Unterschied zur exponierenden Entwicklung bringt die verarbeitende Entwicklung keine neuen Motive und Themen hervor, sondern verarbeitet das bis dahin Exponierte.

die Entwicklung flüssig zu erhalten, so hat der $\circ_{S_3}$ -Dreiklang (T. 85f und 89f und seine Alteration $\circ_{S_3}^7 <$ T.91) in der zweiten Hälfte des zweiten Teils die Funktion, das Ende der Entwicklung in Verbindung mit periodischer Verfestigung (Stehen auf der S) deutlich zu machen und zugleich die in die Wiederkehr verschobene Kadenz nach fis-Moll anzubahnen.

Der zweite für die Evolution entscheidende Teil T.59ff im 4. Satz ist wie der erste im 1. Satz gleichfalls der am stärksten verarbeitend-entwickelnde. Beide sind dies zugleich - der zweite noch stärker als der erste - in Bezug auf den ganzen Zyklus. In den beiden Mittelsätzen geschieht im Sinne der Evolution auch nach dem Programm sehr viel weniger als in den Ecksätzen. Ihre Struktur neigt insgesamt mehr zum Statischen. Mit Statik ist hier das Verbleiben in einem begrenzten tonartgebundenen Harmonieraum gemeint, in dem die wenigen Modulationen zu den unmittelbar benachbarten Tonarten die stärkste Bewegung darstellen. Insbesondere ist das Element des harmonischen Gleichgewichts in der häufigen Rückkehr zu Haupt- und Nebenharmoneiebenen ausgeprägt. Die Untersuchung der zehn Klaviersonaten ergibt, daß entgegen der verbreiteten Ansicht¹⁾ das Statische in Skrjabins Werk allmählich immer mehr abgebaut wird. Dies gilt ungeachtet der zu beobachtenden Verschärfung des Kontrasts zwischen den wenigen harmonisch statischen bzw. fixierten und den weit zahlreicheren dynamischen Formgliedern. Die Verschärfung des Kontrasts wird durch die zunehmende Differenzierung der Klänge ermöglicht. Sie erlaubt es einerseits, einen nun jeweils individuell aufgebauten Akkord länger liegenzulassen, denn im Unterschied zum Dreiklang besitzt er schon als einzelner stehender Klang eine charakteristische Spannung; andererseits erlaubt sie, entferntere Harmonien direkt aufeinanderfolgen zu lassen, ohne daß die harmonische Logik dadurch zerstört würde. Vor dem Hintergrund eines ständigen Abnehmens statischer Strukturen

1) Danilewitsch 1, S. 95; Eberle 1, S.11: "Musik,..., die im Grunde sich nicht entwickelt".

in Skrjabins Werken nach Op.23 wird verständlich, daß in keiner der späteren Sonaten ein bestimmter Harmonieraum so lange beibehalten wird wie in der dritten Sonate, nämlich vom 1. Satz T.95ff an bis T.24 des 4. Satzes.

Die Untersuchung des Harmonieverlaufs ergibt, daß sich die entscheidenden Phasen der Evolution in den Ecksätzen abspielen. Die eigentliche Entscheidung über die endgültige Quinthöhe und damit über das Evolutionsergebnis fällt erst im 2. Teil der Durchführung IV (mit +27 Quinten beginnt die Wiederkehr I mit +54 (+27 x 2!) die Wiederkehr IV, Th.2¹⁾ und mit +51 endet die Sonate). Die Überleitung zu Th.2 IV²⁾ führt endgültig von dem in der Durchführung I erreichten Harmonieraum fort. Sie senkt die Quinthöhe von +27 auf +15 ab; nach 34 Takten (Th.2 IV + Th.1 IV-Wiederkehr T.36-70) wird diese in der Durchführungsteil 1 auf +43 angehoben (T.71-94), jedoch sofort wieder auf +31 abgesenkt (T.95-98). Schon nach vier Takten wird sie vom Durchführungsteil 2 (nicht ganz so schnell) unter die Ausgangsquinthöhe +27 über +31 auf +21 hinabgeführt. Von diesem Tiefpunkt der verarbeitenden Entwicklung aus erfolgt der steilste harmonische Aufstieg der Quinthöhenlinie, nämlich in sechs Takten bis +62. Mit Th.2 der Wiederkehr IV wird die Quinthöhe +54 erreicht, durch die sich das Resultat der Evolution im Bereich der Harmonik ausdrückt. Die Coda bestätigt zunächst die Quinthöhe +54 und mit ihr den neuen Harmonieraum, dessen unterster Wert +51 im Ausklang der Sonate T.224ff eintritt³⁾. Dem widerspricht der letzte Satz des Programms (s.unten) keineswegs, denn der mit "Absturz ins Nichtsein" ausgedrückte Abstieg nach dem "sieghaften Gesang" ist in Skrjabins Evolutionsidee 'Rückkehr zu einem neuen Anfang auf einer höheren Seinsebene' und nicht

1) Beginn der "Zielebene" des Evolutionsverlaufs, s. Fn. 3.
2) Genaugenommen besteht der zweite für die Evolution entscheidende Teil aus vier Abschnitten (bei Ausklammerung des im ganzen festgefügt Th.2 IV: Überleitung T.17ff, ihre Wiederkehr T.117ff und die beiden Durchführungsteile T.59ff und 99ff.

3) Vgl. Anfang-Weg-Ziel-Struktur, S.103ff, auch S. 74 und S. 98f.

Rückkehr zum Ausgangspunkt der Gesamtevolution. Der Wechsel von Fis-Dur des Maestoso T.202ff nach fis-Moll (T.223/224ff) und die als thematische Rückkehr gestaltete Strukturlösung entsprechen damit inhaltlich dem letzten Satz des Programms.

Die von der Überleitung und den beiden Durchführungsteilen einschließlich der Überleitungs-Wiederkehr ausgebildete, auf höherer Ebene zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrende dramatische Linie wird nur vom Harmonieverlauf genauer abgebildet. Sie ist im Programm durch sprachliche Bilder dargestellt:

Aus den Tiefen des Seins erhebt sich die furchterregende Stimme des schöpferischen Menschen, ... Th.1-Wiederkehr T.59ff nach Th.2 T.37ff ...dessen sieghafter Gesang triumphierend erklingt [Maestoso]. Vorläufig besiegt stürzt er in den Abgrund des Nichtseins [fis-Moll-Ausklang, T.224 bis Schluß].

Die dramatische musikalische Entwicklung in der 3. Sonate deutet auf die Darstellung eines planvollen Geschehens hin. Sein Ablauf ist jedoch differenzierter als der Inhalt des von Skrjabins Frau nachträglich verfaßten und vom Komponisten autorisierten Programms. In Ergänzung zu der vorausgehenden Untersuchung wird es an dieser Stelle vollständig zitiert¹⁾. Sein Inhalt spiegelt in knappster Form das von Nietzsche geprägte kämpferische Denken Skrjabins in den Jahren nach 1892 wider, in dem weiche Seelenzustände als schlecht, stolze dagegen als gut gewertet werden. Im wesentlichen stimmen der Inhalt und die Begriffe des Programms bereits mit den späteren Fassungen seiner Philosophie überein. Die Hauptstadien der Evolution, nämlich "Sturz in den Abgrund, Aufstieg und sieghafte Bestätigung, sowie Rückkehr zum Chaos", die man noch in der "Vorbereitenden Handlung" antrifft, werden vom Harmonieverlauf des 4. Satzes dargestellt²⁾.

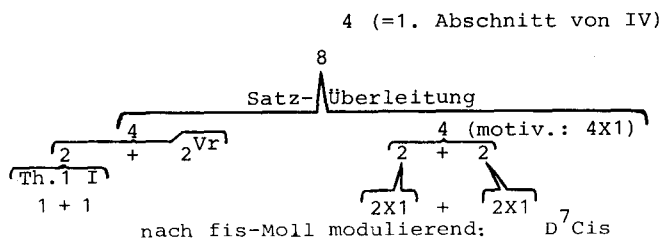
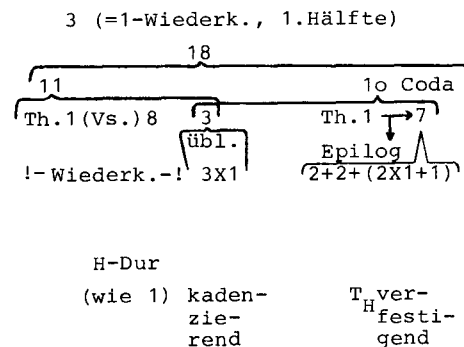
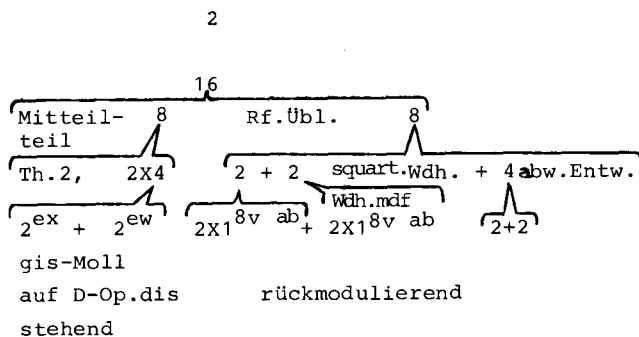
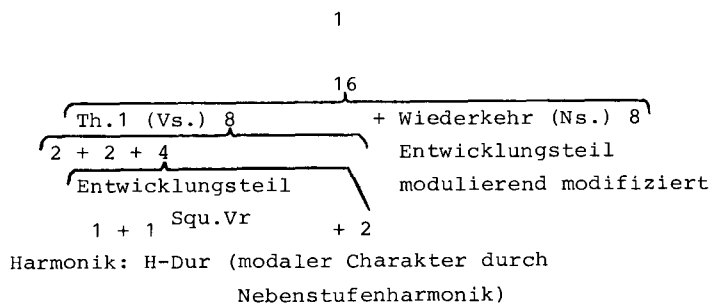
1) Zit. nach Danilewitsch 1, S.31f. Tatiana de Schloezer verfaßte den "Etats d'Ame" betitelten Text für das Programm eines Konzerts vom 8. November 1906 in Brüssel. Es ist deutlich, daß die genauen inhaltlichen Hinweise vor allem zum 4. Satz nicht freie Erfindung der Verfasserin sein können, zumal vielmals überliefert ist, daß Skrjabin gern und ausführlich über Inhalt und Konzeption seiner Werke sprach.

2) S.S.48/49.

3. STRUKTUR VON SATZ 3 + 4

Struktur des 3. Satzes im Überblick

Satzteil:
(insgesamt
58 Takte)



Programm der 3. Sonate

1. Satz: "Die Seele frei und wild wirft sich leidenschaftlich in die schäumenden Wogen der Trauer und des Kampfes."
2. Satz: Eine vorgetäuschte, momentane und trügerische Ruhe. Die durch Leid ermüdete Seele möchte sich vergessen, möchte singen und blühen ungeachtet dessen, was kommen könnte. Doch sind der leichte Rhythmus, die duftige Harmonik nur Schleier, durch die eine unruhige und beklommene Seele schimmert.
3. Satz: Ein Meer von Gefühlen, zärtlichen, traurigen; Liebe Kummer, unklare Wünsche, unerklärliche Gedanken, Zauber eines zerbrechlichen Traumes.
4. Satz: Das Finale bedeutet Sturm und neuen Kampf. Aus den Tiefen des Seins erhebt sich die furchterregende Stimme des schöpferischen Menschen, dessen sieghafter Gesang triumphierend erklingt. Aber noch ist er zu schwach, um den Gipfel zu erreichen. Vorläufig besiegt stürzt er in den Abgrund des Nichtseins."

Aus Gliederung und Tonartfolge ist zu entnehmen, daß der 3. Satz ein erweitertes "dreiteiliges Lied" darstellt, an das die Überleitung zum nächsten Satz anschließt. Es wird nun der Frage nachgegangen, ob diese Charakterisierung der Form dem Satz wirklich gerecht wird. Zuvor werden aber noch die Beziehungen zu den vorausgehenden Sätzen untersucht.

Thematische Beziehungen des dritten Satzes zu den vorausgehenden Sätzen

Verwendet wird die thematische Substanz und der Tonvorrat des 1. Zweitakters von Satz 1 (Th.1), zum Teil rhythmisch und diastematisch verändert. Eine Variante des Aufsprungs

E.1 Th.1 I stellt der punktierte und erweiterte Auftakt (E.1 III) zu T.1 dar, der hier in die Hauptmelodie eingegangen ist. Mit ais^2 schließt sich eine Variante von

E.2^u Th.1 I T.1 an (E.2 III), die mit dem um seinen Schlußton verkürzten E.3^{vhu} Th.1 I T.2 (=E.3 III) verschränkt ist. T.3f ist die Großsekund - abwärts - Sequenz dieses 1. Zweitakters.

Die "trochäische" Punktierung des ersten Dreitonelements E.1 III erscheint als Viertelpunktierung erstmals in T.25 Th.2 I, wenn auch die rhythmische Zeitaufteilung schon in T.1 I als Element der "Ursubstanz" entsteht. In den beiden Mittelsätzen tritt nur die "trochäische" Punktierung auf, die hier als passiver wirkende rhythmische Form eingesetzt ist. Die "jambische" Punktierung des Th.1 I erscheint in der Satz-Überleitung kurz wieder und nochmals am Ende des 4. Satzes als synkopische Variante im Ausklangs-Abschnitt T.224ff. Nahezu unmerklich werden bereits im 3. Satz durch einzelne Nebenstimmen zwei "aktive" Auftaktformen wiedergeführt, welche Th.1 I der Satz-Überleitung vorbereiten. Von diesen scheidet der schärfere Sechzehntel-Auftakt T.2 mit Beginn des 4. Satzes endgültig aus (abgesehen vom Ausklang, wo er aber sogleich in die auflösende Figuration

integriert wird). An der Verwendung dieses scheinbar nebensätzlichen Elements läßt sich schon die Sorgfalt und Konsequenz erkennen, mit der Skrjabin seine "Idee" in musikalische Struktur umsetzt.

Die T.5f stellen eine abwandelnde Sequenz-Entwicklung des E.1 III dar. Wie in der M.2 Th.1 I-Entwicklung T.31ff das repetierende Rhythmus-element T.35/36 den Übergang zur "cantabile-Sphäre" bildet, so leitet auch im 3. Satz T.6/7 ein reines Rhythmusmotiv (E.1^{rpt} III) die Hinwendung der Entwicklung zum Passiven ein. In T.7f wird E.2 III T.1, 2-3 weiterentfaltet, wobei es schließlich die intervallgetreue Gestalt des zweiten Elements von Th.2 I T.26 annimmt (E.2 Th.2 I). Es ist wichtig zu erkennen, daß T.8, 1-2 III kein Zitat von T.26, 2-3 I ist, sondern eine Neuentwicklung dieses Elements, wie hier durch seine andersartige Entstehung deutlich wird. Diese Neuentwicklung ist wieder ein Beleg dafür, daß es im Verlauf der Evolution keine Wiederholungen im herkömmlichen Sinne gibt. Wiederkehrendes ist jeweils neuentwickelt, d.h. die Evolution durchläuft nochmals dieselben oder gleichartige Phasen oder sie beginnt auf anderer Stufe von neuem, bis sie von einem bestimmten Punkt an eine andere Richtung nimmt.

In der aus dem ersten Achttakter gebildeten Periode ist das Grundprinzip der hierarchischen Übereinanderschichtung von Evolutionsabläufen zunehmender Größe, die jeweils das bisher Entwickelte in einer gleichartigen Einheit zusammenfassen, klar ausgeprägt. In den T.1-16 vergrößern sie sich konsequent quadratisch. Der erste Syntheseprozess läuft in T.1f ab (vgl. die T.1f I¹⁾), der zweite von T.5-8 (T.3f ist lediglich die Sequenz des ersten), der dritte besteht aus dem ersten und seiner Sequenz T.1-4 sowie dem zweiten T.5-8 (der Entwicklung des ersten). In dieser Struktur erkennt man einen verfeinerten Sequenz-Satz. Der nächst größere Evolutionszusammenhang bildet aus dem Sequenz-Satz eine 16-taktige

1) Das fortgeschrittene Evolutionsstadium zeigt sich in der melodisch einheitlichen Verbindung der 3 Motivelemente, die These, Antithese und Synthese verkörpern. Gegenüber T.1f I stellt diese Verbindung selbst eine Syntheseinheit dar.

Periode, deren Nachsatz die passive Tendenz des Vordersatz-Entwicklungssteils verstärkt; Kennzeichen dafür sind Vereinfachung der E.1 III-Entwicklung T.13f und die Wendung nach Moll (dis-Moll = Tg).

Th.1 III stellt nach diesen Ergebnissen eine Syntheseentwicklung dar, die Th.1 und 2 I in veränderter Gestalt als ein zusammenhängendes achttaktiges Thema neu entwickelt. Im Verlauf des thematischen Prozesses wird also auch die das Thema erweiternde Entwicklung von Satz zu Satz fortgesetzt (im 4. Satz: 8 Takte Th.1, 16 Takte Th.2 bzw. 18 Takte und 22 Takte das Zitat von Th.1 III in Augmentation).

Die Verschmelzung der Antithese aktiv (Th.1 I)-passiv (Th.2 I) zu einer bruchlosen thematischen Einheit bedeutet zugleich ihre Überwindung durch Synthese; im 3. Satz vollzieht sich diese Synthese ("Verbindung des Widerspruchsvollen in einem Bewußtsein", "Le Poème de l'Extase", Z.110f) in einer thematischen Entfaltung träumerischen Charakters ("Zauber eines zerbrechlichen Traumes", s.Programm, S.36). Die höchste Entfaltung ("zugleich Auflösung durch Vermischung")¹⁾ erfährt das 'Thema des Traumes' innerhalb des 3. Satzes im Epilog (Coda) T.44f, wo es um seine überwiegend passiv abwärtsgleitenden beiden Schlußakte verkürzt wird. Als ekstatischer Höhepunkt²⁾ der Sonate erscheint dieser Epilog ins Majestätische abgewandelt am Ende des 4. Satzes T.202ff in noch umfassenderer Funktion wieder: er ist nun Synthese-Höhepunkt und zugleich Epilog des 4. Satzes und der ganzen Sonate. Die Verwendung als "Siegesgesang" läßt keinen Zweifel an dieser inhaltlichen Funktion des Th.1 III³⁾.

Aber nicht nur die Struktur der thematischen Linie des Th.1 III stellt eine Synthese dar, sondern auch die Struktur seines Tonsatzes. Diese zeigt im Unterschied zu der des Th.1 I,

1) Die "Rückkehr zum Chaos" wird durch die Epilog-Coda III T.44ff musikalisch dargestellt, die in Th.1 I mündet, d.h. in einen neuen "Evolutionsbeginn".

2) Der ekstatische Höhepunkt tritt erst nach dem absoluten Höhepunkt, nämlich dem harmonischen Höhepunkt T.117-125 IV ein.

3) S.S.45 Fn. 3.

bis auf wenige Fülltöne direkt unter der Hauptlinie, individualisiert und kombinatorisch geführte imitierende Nebestimmen. Die Tendenz dieser Nebestimmen ist der Funktion des 3. Satzes im Gesamtverlauf der Evolution entsprechend passiv bis auf das isolierte Rhythmus-Element (Sechzehntel-Auftakt im Baßsystem, der mit seinem Zielviertel eine Oktavrepetition bildet) in T.2 und 4, das eine unvermittelte Ankündigung neuer Aktivität bedeutet. Diese "mystischen Rufe" (wie sie Skrjabin bezeichnet), findet man schon im 1. Satz der 1. Sonate op.6 in ähnlicher Verwendung, z.B. in T.37. Die konsequente, umwandelnde Entwicklung des "mystischen Rufs" in der 2. Sonate op.19 deutet darauf hin, daß er hier in der Bedeutung eines "Aktiv-Rufes" verwendet ist¹⁾. Vgl. die "Urexposition" I T.1 (2. Sonate), dann charakteristisch in Th.2 I T.27f (die eine Art Mittelteil in Th.2 bilden), T.35; in II T.19, 33, 42 und 43 (und im Baß als Umkehrung), T.93f.

Wie schon ausgeführt, ist in der 3. Sonate eine frühere Fassung der Evolutionsidee realisiert. Daher ist die Annahme gerechtfertigt, daß jenes im 3. Satz isoliert auftretende Rhythmusmotiv ("mystischer Ruf") eine ganz bestimmte inhaltliche Funktion hat. Hierfür spricht besonders auch das isolierte Auftreten in der Satzstruktur, das primär inhaltlich begründet sein muß, weil die satztechnisch-rhythmische Funktion²⁾ des Motivs weder es selbst noch die Art und Weise seines plötzlichen Auftretens voraussetzt.

In der 4. und 5. Sonate erscheint der "mystische Ruf" nicht als selbständiges Motivelement. Das "imperioso" überschriebene Motiv T.114ff in der 5. Sonate enthält den "Ruf" als zweites Element, das dem "gebieterischen" Charakter des Hauptmotivs angepaßt und dadurch ins Heroische gesteigert

1) Ob die 2. Sonate schon die Realisierung einer Vorform der Evolutionsidee darstellt, kann jedoch nicht sicher gesagt werden.

2) Ausbau des eingeleiteten Rhythmus zu einem Faktor der den Expositionsteil vereinheitlicht.

ist. Erst in der 6. Sonate erscheint der "mystische Ruf" wieder in seiner ursprünglichen Gestalt: T.1 "mystérieux, concentré"; in T.137 erstmals ausdrücklich mit "appel mystérieux" bezeichnet, vgl. T.154f, 183, 187 (Steigerung durch Wiederholung am Ende des ersten Evolutionsteils).

In den Sonaten Nr. 7-10 wird der "mystische Ruf" durch andere, charakteristischere Motive ersetzt, welche seinen Bedeutungsgehalt mitumfassen. Eines dieser Motive, das der ursprünglichen Gestalt noch recht nahesteht, tritt in der 8. Sonate T.292f und in der 9. Sonate T.67/68 auf (vgl. mit der triolischen Repetition des Hauptmotivs I T.1 der 2. Sonate¹⁾).

Dieser Exkurs zur Entstehung und Entwicklung des "appel mystérieux" sollte die inhaltliche Funktion dieses Motivs stellvertretend für andere Motive mit Symbolgehalt nachweisen. Unter den Nebenmotiven des Th.1 III-Abschnitts hat es als einziges auftaktiges Motiv (Sechzehntel-Auftakt) und einziges Motiv mit Akzentzeichen eine Sonderstellung. Durch diese Eigenschaften ist der "appel mystérieux" eindeutig als Vertreter des Aktiven gekennzeichnet, der in der dem Passiven zustrebenden Struktur (des 3. Satzes von op.23) als einziges Nebenelement dem Passivwerden entgegenwirkt, im Sinne des Mottos zur 5. Sonate:

"Ich rufe euch zum Leben auf ... ihr ängstlichen Keime des Lebens"²⁾.

Gegen Ende des 1. Teils (Ns. T.13ff) verstärkt sich die Tendenz zur Passivität und erreicht im Mittelteil ihren Höhepunkt³⁾. Dies wird schon durch die Überschrift "doloroso" klargestellt. Das Abwärtsgleiten der Hauptstimmen im

1) Rüger schreibt auf S. 172: "Die...Erscheinungsformen des Minimotivs [T.1 der 2. Sonate] entsprechen fernen Rufen analog den "en dehors" - Episoden in Debussys Préludes".

2) Strophe aus "Le poème de l'extase", Z. 227ff, Skrjabin 2, S. 118.

3) Auch die auf der S. 46 erläuterte Ausdehnung der Klangflächen wirkt im Sinne des Passivwerdens; jedoch ist dieses Mittel im Vs.- und Ns.-Achtakter jeweils nur im Expositionsteil angewendet.

letzten Zweitakter des Teil 1 wird in T.17ff nicht nur fortgesetzt, sondern ergreift nun den ganzen Satz. Erst mit T.19 setzt nach einem Oktavschritt abwärts der Baß mit einer zur Wiederholung rückführenden, aufsteigenden phrygischen Skala über dis ein. Ihrem Aufsteigen schließt sich in T.20 die Alt-Sechzehntel-Figuration an, die mit T.17 neu eingeführt wurde.

Der thematische Entwicklungszusammenhang im Sinne der Fortsetzung des thematischen Prozesses ist so eindeutig, daß hier kurze Hinweise genügen. Nur die Abkunft des Sechzehntel-Figurationsbandes ist problematisch. Es scheint zunächst, als sei sein Auftreten völlig voraussetzungslos. Trotzdem wird es nicht als fremd, sondern vielmehr als Intensivierung der inneren Bewegung empfunden. Eine gewisse unterbewußt wirksame Vorbereitung erfährt die Figuration in Satz 2, Teil 2 durch die satzauflockernden Sechzehntel-Triolen und in Satz 3, Teil 1 durch das 2 Sechzehntel enthaltende Motiv T.1 und 9 im Baß-System. Wesentlicher ist die motivische Nähe zu Figuren wie T.12 I Oberstimme, T.26 Th.2 I, T.46 I Oberstimme, T.71ff I und T.8 III oder 16 III Oberstimme. Trotzdem entsteht die Figuration nicht im Zuge eines thematischen Prozesses, sondern setzt schlagartig mit T.17 ein. Die Ähnlichkeit der Kernfigur $fis^1 - fisis^1 - e^1$ mit T.2 I $gis^2 - a^2 - fis^2$ kann aber im Rahmen der Evolution nicht damit erklärt werden, daß es auch in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen kaum zu vermeiden sei, absichtslos auf solche Grundelemente immer wieder zurückzugreifen. Das Problem, neuexponierte Figuration oder Entwicklungsergebnis, läßt sich nur lösen, wenn man davon ausgeht, daß es neben dem allmählichen Vollzug der thematischen Entwicklung auch den plötzlichen, unvermittelten gibt, der ähnlich wie eine chemische Reaktion abläuft. In Skrjabins Dichtung "Le poème de l'extase" findet man entsprechende plötzliche Situationsveränderungen: Z.18f ("Aber plötzlich... Drohende Rhythmen"), Z.24, 26 und Z.72f¹⁾.

1) Skrjabin 2, S. 113ff.

Tatsächlich erinnert der musikalische Vorgang, der sich von T.16/17 an abspielt, an den Vorgang einer chemischen Reaktion. Es handelt sich um die nämliche schlagartige Umwandlung und Verschmelzung der verschiedenen Elementursubstanzen zu der neuen satztechnisch-thematischen Einheit des Figurationsbandes. Der Vorgang, der aus vorhandenen thematischen Elementen plötzlich eine neue thematische Einheit entstehen läßt, wird von jetzt an "unvermittelte Metamorphose" genannt.

Darüberhinaus ist hinzuweisen auf die Verwandtschaft der Oberstimme T.17ff mit Th.2 I und auf die Verbindung von Punktierung und aktivem Aufsprung T.16/17 und 17/18 (Unterstimme), die an die Agitato-Aufsprünge des 1. Satzes erinnert, jedoch an E.1 III T.O/1 anknüpft.

Harmonik

Formale und inhaltliche Funktion in Teil 1

Die zunehmende Passivität in Satz 3 wird im Bereich der Harmonik noch mit traditionellen kadenzharmonischen Mitteln ausgedrückt. Das wichtigste dieser Mittel ist in Teil 1 III das Meiden der Hauptstufen, vor allem der I. Stufe, wodurch eine Harmonik entsteht, die fast ausschließlich auf Nebenharmonien beruht. Mit ihr wird zugleich Moll vorherrschend, obwohl die Rahmenteile des Satzes in Dur stehen. Besonders stark vertreten ist die Sp⁷ (3,5 Takte pro Achtakter), durch die der 1. Teil streckenweise einen "modalen" Charakter (vor allem den des 1. sowie 2. Modus) annimmt. Auf den folgenden D-Beginn des Nachsatzes (Ns.) abgestimmt endet der Achtakter des Vordersatzes (Vs.) mit der Sp⁷, wodurch einerseits der Charakter des 1. und 2. Modus betont wird, andererseits Vs. und Ns. eng verbunden sind. Die zäsurübergreifende Verbindung beruht darauf, daß der erwartete tonale Entspannungspunkt der Kadenz in das folgende Strukturglied verschoben ist, im vorliegenden Fall in den Ns. Dort wird jener Entspannungspunkt (d.h. Kadenzierung zur T) auf die gleiche Art und Weise wie im Vs. verhindert. Das beschriebene Verschieben des Kadenzablaufs gegen die

"formale Interpunktion" bewirkt eine Aufteilung der Kadenz auf die zwei benachbarten Glieder Vs. und Ns. und wird deshalb als "Kadenzauftellung" bezeichnet. Die bereits für die Bereiche Thematik und Satz festgestellte synthetische Struktur des 3. Satzes ist also auch im Bereich der Harmonik durchgeführt: Vermeiden scharfer harmonischer Einschnitte, Moll-Charakter in Dur und Stehen auf der Sp₅⁷ und Sp⁷, die eine Synthese der Funktionen Sp und S darstellen. Synthetisch ist die Struktur des 3. Satzes zudem in Bezug auf das Mit- und Gegeneinander dieser verschiedenen Bereiche selbst; z.B. wird der Kadenzverlauf gegen die klar periodische Abschnittsgliederung wie ein Kontrapunkt verschoben. Harmonische Verunklärung¹⁾ und thematisch-satztechnische Tendenzvielfalt geben der scheinbaren Einfachheit dieser Musik einen traumhaft schwebenden Charakter. Die Fassung des Traumhaften in klare äussere Form hat den Sinn, diesen geistig-seelischen Zustand ebenso deutlich werden zu lassen wie z.B. an anderer Stelle den Zustand der Klarheit. Der Begriff Traum hat im Rahmen der Evolutionsidee eine übertragene Bedeutung, wofür auch die Verwendung des Begriffs Wunsch im gleichen Zusammenhang ein Hinweis ist. "Traum" bedeutet hier soviel wie Wunschtraum oder Schauen und Ersehnen eines idealen Ziels aus verunklärer Entfernung. Hierzu Skrjabin:

Eine Laune von mir, mein flüchtiger Wunsch erschafft diese Geschichte ebenso, wie ich die Zukunft erschaffe. Alles - ist mein Wunsch, mein Traum, und ich bin mir dessen bewußt²⁾.

... Unklare Wünsche, unerklärliche Gedanken, Zauber eines zerbrechlichen Traumes³⁾.

1) Verunklart wird die Harmonik durch Vermeiden der T, durch Nebenstufen und innere Differenzierung der Vertikale in eine Dur- und Molldreiklangsschicht. Siehe NB. 13.

2) Skrjabin 1, S. 38.

3) S. Programm S. 36. Zur Bedeutung und Funktion des Begriffs "Traum" in Skrjabins philosophischen Schriften und musikalischen Werken s. S. 45f, 105.

Harmoniestruktur und Klangspannung

Der relativ aktive Beginn des Th. 1 III T.1ff und T.9ff geht erstmals in dieser Sonate vom D_7 aus statt vom D_4^6 . Es handelt sich hier um eine der wenigen Stellen, an denen das latente Dur hervortritt¹⁾. Mit dem gegenüber Satz 1 und 2 klanglich gesteigerten Anfang steht die allgemeine Zunahme der Klangspannung in Teil 1 III in Einklang²⁾. Sie wird nicht allein durch Höherschichten erzielt, sondern auch dadurch, daß hochgeschichtete Klänge in zwei oder mehr Drei- und Vierklangschichten mit unterschiedlicher funktioneller Bedeutung differenziert werden. Typische polyfunktionelle Akkordformen über (Quint-) Quart - Sept - Fundament - wie man sie ähnlich noch in den Spätwerken findet - prägen erstmals das Satzbild. Sie bilden immer wieder ausgedehntere, stabilisierte "Klangflächen" mit Tendenz zur Emanzipation vom in der funktionellen Kadenzharmonik herrschenden Zwang zur Fortschreitung und Dissonanzauflösung. Voraussetzung für die in Skrjabins Schaffen immer größer werdende Selbständigkeit der Harmonien gegenüber dem funktionellen Zusammenhang ist der zunehmend komplizierter werdende Akkordaufbau. Die innere Komplizierung und die Verselbständigung der Klänge ermöglicht dem Komponisten, freier mit der Harmonik umzugehen. In der 3. Sonate stehen zukunftsweisende harmonische Verfahren (s. Df. I) neben traditionellen. Hier in Teil 1 und in den anderen Teilen des 3. Satzes heben sie sich noch nicht voneinander ab.

Formale und inhaltliche Funktion der Harmonik in Teil 2

Dem unbestimmt schwebenden Charakter des 1. Teils (s. S.44-46, vgl. S. 58 Fn.1) entspricht der vage Schluß mit der Modulation zur dritten Stufe dis-Moll, die nun als Tonart

1) Von den Dur-Hauptstufen erscheinen nur diejenigen des D-Bereichs: D, D_p und D_4^6 . Im modulierenden Entwicklungsteil des Nachsatzes wird sämtlichen Dominanten, nicht nur denen der Zieltonart Tg dis, eine Mollschicht hinzugefügt, sodaß hier an keiner Stelle mehr ungetrübtes Dur die Mollsphäre zu durchbrechen vermag (Übergang zum doloroso-Mittelteil!).

2) Aktivität äußert sich nun als Strebespannung.

des 2. Teils T.17ff erwartet wird. Als 1. Klang des 2. Teils erscheint jedoch eine dominantisierte Form der III. Stufe, deren Terzaufbau über der Sept beginnt, wodurch ihre Funktion nicht sofort klarliegt. Erst die chromatische Auflösung der neapolitanischen Vorhaltbildung über der Basis-7 in den Dis⁷-Klang macht deutlich, daß die neue Tonart gis-Moll ist. Ihre Tonika wird auf andere Art als in Teil 1 vermieden. Über dem D-Orgelpunkt wird die Höherschichtung chromatisch bis zum D^7 abgebaut. Dieses harmonisch-tonale Mittel, um die Wirkung von Schweben, Unbestimmtheit usw. zu erzeugen, ist abgesehen von der Coda im ganzen 3. Satz angewendet. Den höchsten Grad an harmonischer Unbestimmtheit erreicht der Satz aber nicht in Teil 2, obwohl hier der Satz am stärksten chromatisiert ist, sondern in den Teilen 1 und 3. Denn in Teil 2 wird die Tonartorientierung durch den D-Orgelpunkt gefestigt. Eindeutigetonartliche Verfestigung hingegen tritt erst mit dem Th.1-Epilog T.44ff ein (T-Orgelpunkt), und völlige harmonische Entspannung (im einfachen Dreiklang) erst im Schlußtakt T.50.

Aktivität und Passivität im Zusammenwirken der verschiedenen Strukturbereiche

Die gegen Ende des 1. Teils zunehmende Passivität erreicht im Mittelteil, dem auf der D^+p -Orgelpunktebene stehenden 1. Höhepunkt der Entfaltung, nicht allein ihre stärkste Ausprägung, sondern wie die einsetzende gegenläufige Steigerung der thematischen Aktivität anzeigt, auch ihren Wendepunkt¹⁾; ihm folgt in der Rückführungs-Überleitung T.25ff sogleich ein harmonischer Tiefpunkt. In T.24/25 verdrängt das modifizierte Aufsprungsmotiv E.1^{mdf} III erstmals Th.2 III und steigert sich von da an bis zur geschlossenen Melodielinie T.28/29ff, die T.33 von der Wiederkehr des Th.1 III fortgesetzt wird. Der harmonische Tiefpunkt des 3. Satzes wird erst gegen Ende der rückführenden Überleitung T.25ff im ersten

1) Der Wendepunkt der passiven Tendenz ist somit insbesondere harmonisch und satztechnisch zugleich oberer Wendepunkt der allgemeinen Strukturentfaltung in der 1. Hälfte des 3. Satzes.

der beiden melodisch geschlossenen Zweitakter erreicht, nämlich in T.30 mit dem Neapolitaner über C zur Tonika über H der Teile 1 und 3 + Coda. Solche Phasenverschiebungen zwischen verschiedenen Strukturbereichen, wie hier zwischen melodisch-gestischer Passivität und harmonischem Tiefpunkt, sind typisch für die Gestaltung von Wendezonen des Strukturverlaufs. Die Funktion dieser Phasenverschiebungen wird unter dem Aspekt der Evolutionsidee verständlich, nach der das Leben ein Wechselspiel zwischen kämpferischem Lebenswillen und verschiedenen Arten von Bedrohung darstellt, insbesondere von seelischer Bedrohung. Vereinfacht ausgedrückt sind Tiefpunkte durch Kampf, Hochpunkte durch Passivwerden gekennzeichnet¹⁾. Beiden Wendezonen der musikalischen Struktur ist das Gegeneinanderwirken widersprüchlicher Kräfte gemeinsam; insgesamt zeigt dieses im ersten Fall zunehmende, im zweiten Fall zurückgehende Aktivität. Es gibt aber keine Stelle im Evolutionsverlauf, an der nur Aktivität bzw. nur Passivität herrscht. In geringerer Deutlichkeit ist dieses für die Wendepunkte charakteristische antithetische Prinzip für den ganzen Evolutionsverlauf grundlegend. Der 2. Teil T.17-32 umfaßt gleichzeitig die obere und die untere Wendezone des Harmonieverlaufs (T.17ff Wechseln zwischen +33 und +29 Quinten bzw. T.25ff +25 bis +24 Quinten) im 3. Satz; in Bezug auf die thematisch-gestische Aktivität erscheint dagegen der 1. Abschnitt T.17ff als untere und der 2. Abschnitt T.25ff als obere Wendezone.

Weil die evolutionären Vorgänge im letztgenannten Strukturbereich leichter faßlich sind als in dem der Harmonik (s. S. 21/22), wird der "doloroso"-Abschnitt T.17-24 zunächst als absoluter Tiefpunkt empfunden (fallende, weitgehend chromatisierte Linien). Bei näherer Untersuchung seiner Struktur stellt man jedoch fest, daß andere Strukturelemente deutlich gesteigert sind: z.B. der Aufsprung im Baß, die individualisierte Stimmführung, die gesteigerte Bewegung

1) Skrjabin 2, Beispiel für die Verbindung von Passivwerden und Hochpunkt in einer sprachlichen Fassung der Evolution, S. 116, Z. 162f: "Der Wurm der Übersättigung / Verzehrt das Gefühl".

und die gesteigerte Klangspannung. Offensichtlich ist ein Grundprinzip der Evolution, daß Aktivität und Passivität stets nach ihrem Gleichgewicht streben. Der Wechsel in der Vorherrschaft, der scheinbar zwischen beiden Tendenzen stattfindet, ist mehr ein abwechselndes In-den-Vordergrund-Treten jeweils einer dieser beiden Tendenzen. Nach Skrjabins Aufzeichnungen¹⁾ hat für die Evolution allein die Aktivität des Geistes ("Aufschwung des Geistes") ursächliche Bedeutung, denn sie bringt mit ihrem ersten Auftreten zugleich die Möglichkeit der Passivität (Tendenz zum "Nichtsein") hervor²⁾. Abnehmende Aktivität ist demnach dasselbe wie zunehmende Passivität. Mit zunehmender Differenzierung geht die Aktivität durch ihre Aufsplitterung notwendig zurück: "die absolute Differenzierung ist Rückfall ins Nichts"³⁾.

An der Struktur des 3. Satzes (insbesondere seines Mittelteils) erkennt man, daß er neben 'träumerischer Synthese' zugleich den 'Höhepunkt von Unbestimmtheit und schmerzlicher Sehnsucht' im Sonatenzyklus darstellt. In den T.1-24 treten die passiven Strukturelemente in den Vordergrund; in den folgenden Takten stellt sich auch äußerlich wieder ein Gleichgewicht her; in beiden Teilen zeigt die Struktur jedoch ein Zusammenwirken aller Elemente im Sinne zunehmender Synthese, das seinen Höhepunkt im Epilog T.44ff erreicht (s. das Verschmelzen der Differenzierung zum H-Dur-Akkord T.50!). Selbst der "Siegesgesang" IV T.202ff ist nicht in jeder Beziehung Höhepunkt der Sonate, wie der Harmonieverlauf zeigt:

- 1.) ist die Wiederkehr der Überleitung IV mit +62 Quinten der harmonische Höhepunkt der Sonate;
- 2.) befindet sich die Wiederkehr von Th.2 IV T.137ff auf demselben Harmonieniveau +54 wie die T.202ff.

1) Skrjabin 1, S. 71, 87.

2) Skrjabin 1, S. 95: "Das 'Neue' ist tätige, aktive Verneinung. Passive Verneinung ist Vernichtung, Sterben, Übergang ins Nichts".

3) Skrjabin 1, S. 105.

Zusammenwirken der verschiedenen innerstrukturellen Abläufe
in Teil 2 T.17-32

Auch im 3. Satz zeichnet sich der 2. Teil analog zu den Verhältnissen im 2. Satz durch Verlagerung der Dynamik in das innere der Struktur aus (vgl. S. 19f.). Wieder geschieht dies mittels erhöhter Klangspannung¹⁾, schnellerer Figurationsbewegung, locker-bewegter Struktur des Satzes auf der Dominante stehend²⁾, linearer Individualisierung der Satzstruktur bei gegenseitiger Annäherung der thematischen Elemente infolge ihrer Reduktion bis zur Formelhaftigkeit. E.1^{mdf} Th. 1 III, T.17/18 im unteren System ist das einzige Aktivelement, das sich mit seinem großintervallischen Aufsprung deutlich von der vorherrschenden Sekundintervallik in Teil 2 abhebt. Kleinschrittigkeit und gleichmäßig fließender Rhythmus vermitteln das Gefühl äußerer Ruhe trotz der inneren Bewegtheit, die durch die chromatisierten Mittelstimmen dargestellt ist. Im Unterschied zu Satz 2 ist bei Satz 3 die Orgelpunkt-Bindung in Teil 2 stärker als in Teil 1, womit die in sich bewegte Klangfläche in der Struktur voll realisiert erscheint. Die abwärts-gleitende Chromatik, die ein altes Mittel zur Darstellung der Affekte Kummer und Schmerz ist, wird in ihrer Wirkung durch subdominantische Übersichtung der Dominant-Basis verstärkt. Aufgrund der thematisch-melodischen Reduktion ist die Struktur insgesamt durch ihren harmonischen Faktor geprägt: $\begin{matrix} 1 & (\text{Bewegung}) & +1 & (\text{Stehen (s)}) & +1 & \text{Bewegung} & +1 & (\text{Stehen (D)}) \\ & \text{D-Op.} & \text{-----} & & & & & \text{D-Op.} \end{matrix}$

Das Schaubild verdeutlicht die abnehmende Klangspannung und die Auflockerung der Orgelpunkt-Bindung. Die für Mittelteile in dreiteiligen Liedformen ungewöhnliche unveränderte Wiederholung des Th.2-Viertakters unterstreicht, daß die expansive Bewegung vorübergehend fast völlig aufhört. Diese setzt erst

- 1) Die gesteigerte Klangspannung beruht besonders darauf, daß die klangliche Oberschicht von ihrer Dominant-Basis verstärkt individualisiert ist, an diese jedoch gleichzeitig eng gebunden bleibt.
- 2) In der 2. Hälfte des wiederholten Th.2 III - Viertakters (T.19 und 23) ist die locker-bewegte Struktur durch den phrygischen Baßaufstieg zwischen den oktavversetzten Orgelpunkten gesteigert.

in Weiterführung der sich auflockernden Struktur des letzten Viertakters mit T.25 wieder ein. Das sich in den T.17-24 vollziehende innere Verschmelzen der stark differenzierten Struktur zu neuer Einfachheit¹⁾ fordert zur Steigerung von Gegenaktivität heraus, die ihrerseits den harmonischen Tiefpunkt T. 30 durch aufbauende Entwicklung und neubeginnende lineare Individualisierung überwindet und gleichzeitig die Wiederkehr T.33 ff des Teil 1 vorbereitet (Rückführungs-Funktion)²⁾.

Als wichtigstes Element der Steigerung und (in der Coda) auch der Auflösung erweist sich im Verlauf der Entwicklung von Teil 2 an die Sechzehntel-Figuration. Besonders deutlich wird dies in den ersten 4 Takten der Rückführungs-Überleitung T.25-32, wo das Figurationsband als einziges Element des Satzes nicht an dem Oktavalternieren teilnimmt und somit den Satz stabilisiert. Eine weitere wichtige Funktion des Figurationsbandes ist, daß es die vier letzten Abschnitte (Th. 2 bis Th.1-Epilog) ineinander übergehen läßt, wodurch diese einen engeren Evolutionszusammenhang bilden. Es mildert außerdem das antithetische Verhältnis zwischen Teil 1 und Teil 2 bei der Wiederkehr von Teil 1 in den T. 33ff, das bereits durch die Rückführungs-Überleitung entscheidend an Wirksamkeit einbüßt. Von der obersten Strukturschicht her betrachtet stehen sich also Teil 1 und der gesamte Rest des Satzes gegenüber. Dieselbe Gliederung wurde bereits in Satz 1 festgestellt; davon abweichend ist der Evolutionsablauf in Satz 2 nach den Prinzipien einer entwickelten Dreiteiligkeit gegliedert.

Der Th.2-Abschnitt T.17-24 stellt im Ablauf des 3. Satzes weder ein wirklich selbständiges zweites Thema noch eine regelrechte Durchführung dar; sondern er verbindet Elemente

- 1) Im Sinne von Skrjabins Philosophie ein als homogene Einheit wahrgenommener Bewußtseinszustand.
- 2) Vgl. S.13-16 (Aktivität und Passivität) und S. 32-34 (gleichgerichtete Entwicklung in sämtlichen Strukturbereichen u.a), sowie S. 231 ("Regelsystem").

von beiden zu einer Struktur, die nur als ein bestimmtes Stadium der Evolution verständlich wird.

Die rückführende Überleitung T.25ff entfaltet den Aufsprung E.1^{mdf} Th.1 III, 2. Teil umwandelnd in ein Zweitaktmotiv T.29f weiter, das der Umkehrung des letzten Motivelements eines der beiden Zweitakter des Th.1-Expositionsteils (s. lo. Nb. T.1/2) ähnelt. Die Wiederkehr der Rectusgestalt dieses Motivelements in T.34 der Wiederkehr des Th.1-Abschnitts wird durch die Fortsetzung der aufbauenden Entwicklung T.25ff als abwandelnde Fortspinnung des Zweitaktmotivs T.29f vorbereitet, ebenso wie die Wiederkehr der ganzen Grundexposition T.33f des Th.1 durch die Gesamtentwicklung T.25-32. Rein strukturell betrachtet ist die Länge dieses Abschnitts (T.17-32) durch die scheinbar verstärkt bausteinartige Verfestigung der Themenglieder bedingt. Wie schon erklärt wurde¹⁾, hängt dieses bausteinartige Verfahren nicht damit zusammen, daß Skrjabin eine Art Montage-Struktur angestrebt hätte, sondern mit den Gesetzmäßigkeiten seiner Evolutionsidee. Notenge-treue Wiederholungen von Abschnitten bedeuten, daß der größere Evolutionszusammenhang hier zeitweise und auf anderer Entfaltungsstufe denselben Verlauf nimmt. Bis auf die exponierende Entwicklung des 2. Satzes der 4. Sonate op.30 wird in keiner Sonate von Op.30 an ein größerer Evolutionsablauf unverkürzt wiederholt. Dies zeigen nicht nur Skrjabins musikalische Großwerke, sondern auch seine entsprechend aufgebauten Dichtungen (vgl. "Le poème de l'extase"). Alle Evolutionsabläufe sind vonein-

1) S. S. 39

ander mehr oder weniger verschieden, obwohl sie immer denselben Prinzipien folgen; dies gilt auch, wenn sie gleich beginnen und an anderen Stellen ihres Verlaufs gleiche Zonen aufweisen¹⁾. In dem bisher Untersuchten hat sich dies stets gezeigt; besonders deutlich wird das Gesagte aber in dem Entwicklungszusammenhang T.17-50 des dritten Satzes. Die infolge der zunehmenden Strukturdifferenzierung erweiterten Möglichkeiten, die Evolutionsabläufe bei einheitlicher Substanz unterschiedlich zu gestalten, sind zu immer stärkerer Abwandlung dieser Abläufe genutzt.

U n t e r s u c h u n g d e r S t r u k t u r d e r T.33-50/54

Bestünde nur die Notwendigkeit, von Teil 2 zur Wiederkehr zurückzuführen, dann würde eine "Einrichtung"²⁾ des letzten Th.2-Glieds oder wenige zusätzliche Takte genügen. Demgegenüber machen die notengetreue Wiederholung von Th.2 (im Unterschied zu Th.1 T.9ff), die gleichlange Rückführungs-Überleitung sowie die nur durch Figuration veränderte getreue Wiederholung von Th.1 in der Wiederkehr deutlich, daß hier eine außermusikalische Absicht verwirklicht ist.

Die gesteigerte Wiederkehr von Th.1 T.33-40 (Vs.) beruht ausschließlich auf der Weiterführung des Figurationsbandes. Seine steigernde Wirkung wird durch die fließende Bewegung wieder etwas abgeschwächt. Diese ist also nicht nur satz-technisch gesehen innere Bewegung, sondern auch durch die gereihten gestaltstabilen Figurationseinheiten nach innen genommene Bewegung.

1) Skrjabin, 1 S. 87 und letzter Satz bis S.88 erster Abschnitt.

2) Ein von E. Ratz eingeführter Begriff für strukturelle Anpassung eines wiederkehrenden Abschnitts an einen veränderten funktionellen Zusammenhang (s. Ratz 1).

Zwischen Teil 3 und Epilog vermittelt ein Dreitakter (T.41ff), der eine ähnliche überleitende Funktion erfüllt wie die Rückführungs-Überleitung T.25ff. Von abbauender Fortspinnung geht er zu aufbauender Entwicklung über: Abbau der Oberstimme und in Verschränkung mit diesem Abbau, Aufbau der Unterstimme bis hin zu Th.1 im Tenor (Satzmitte); T.41-43 sind Ausklang und einleitungsartige Rückführung zugleich.

Harmonisch wäre dieser Dreitakter, der die Funktionen von Ausklang und Einleitung verbindet, noch weniger nötig als die T.25-32. Der Th.1-Epilog (Coda) könnte nämlich direkt an die Wiederkehr des Vs. angeschlossen werden, nur würde er dann als Ns. der Wiederkehr erscheinen. Somit ist die übergeordnete Funktion des Dreitakters die Klarstellung des Epilogcharakters der Coda. Weitere Funktionen sind: Durchführung des Schichttausches im Satz und Vorbereitung der triolischen Steigerung der Figuration, vor allem Vorbereitung der T über H (Orgelpunkt H). Erst die DD und das zweitaktige Stehen auf der D lassen die bis dahin vermiedene Kadenz zur T am Beginn des Th.1-Epilogs T.44ff begründet erscheinen (Aufhebung der Kadenzaufteilung, s. S. 44f).

Der Th.1-Epilog T.44-50 ist Höhepunkt der allgemeinen strukturellen Differenzierung und letztes Stadium der Rückkehr zugleich (letztes Stadium der Entfaltung des idealen Ziels im Traum); dies zeigt sich in der kontinuierlichen Entstellung bis zum (vertikalen) H-Dur Dreiklang. Mit ihm endet T.50 die Rückkehr und beginnt T.51 ein neuer Evolutionsablauf, dessen erstes Glied als Satz-Überleitung fungiert. Dieser neue Evolutionsablauf beginnt gleich wie der 1. Satz, nur in einer quinhöheren Dur-Tonart (notiert als H-Dur: eigentlich G4is, +29 Quinten), jedoch entfaltet er sich schon nach vier Takten in anderer Art und Weise, worauf noch näher eingegangen wird.

Fünf Takte des Th.1 III-Epilogs T.44ff sind getreue Wiederkehr (T.6 = T.5 entspricht schlußsatzartiger Wiederholung). Reduziert sind somit nur die passiven, auf Th.2 I zurückgehenden Takte (Rückkehr bedeutet Zunahme gestischer Aktivität! - s. T.51ff!).

Funktion der locker-dynamischen Zwischenabschnitte im Evolutionsverlauf

Die Abschnitte T.25-32 und T.41-43 erfüllen im Evolutionsverlauf die Funktion, den bruchlos-kontinuierlichen Ablauf der Entwicklung bei veränderter Verlaufsrichtung zu gewährleisten. Bezeichnend ist daher, daß die Zwischenabschnitte erst nach dem Wendepunkt (Teil 2, T.17ff) auftreten. Sie verhindern das Entstehen einer Bausteinstruktur. Die wie Bausteine wiederholten Glieder sind derart in den Strom der Entwicklung eingefügt, daß sie als Produkt vorausgehender Entfaltung erscheinen. Die Rückkehrentwicklung T.17-50 verläuft demnach wellenförmig über Th.1-Wiederkehr und Th.1-Epilog zurück zu Th.1 I T.51ff, das einen neuen unteren Wendepunkt der Evolution darstellt. Der wellenförmige Strukturverlauf führt von Statik über ihren Abbau und kurze vorbereitende Aufbau-Entwicklung zu neuer Statik, vgl. die Abschnittsfolge T.17-24, 25-28 + 29-32, T.33ff. Die Folge sich ablösender, thematisch festerer und locker-dynamischer Strukturen unterscheidet sich von der Reihungsform des barocken Concerto ebenso wie von der festen Fügung des dreiteiligen Liedes, das in der Formdisposition des Andante noch anklingt. Fügt man allein die Themenglieder des 3.Satzes zusammen, dann erhält man die Normgliederung des einfachen dreiteiligen Liedes: 16 + 8 + 8 (+ 7) oder $(a + a') + (b + b) + a + a$ -Epilog. Die locker bewegten Zwischenabschnitte wandeln die statische Liedform in einen dynamischen Evolutionsablauf um. Nur ein Glied, nämlich die modulierende Wiederholung des Th.1 im 1. Teil, erfüllt diese neue Funktion auf herkömmliche Weise. Begründet ist dies dadurch, daß am Beginn des Satzes die Gegensätze aktiv und passiv

noch synthetisch verbunden sind, die dann im 2. Teil vertikal und horizontal einander gegenübergestellt werden; die T.1-16 stellen eine fest-auflockernde Anfangsstruktur dar, oder genauer eine Doppelstruktur Anfang + Weq, die auf den S. 103f (vgl. 72-74 u. 98f) genauer erklärt wird.

Überblick zu Dreiteiligkeit und Evolutionsverlauf im 3. Satz

Funktionen der Glieder a, a', b, a-Epilog und Satz-Überleitung im Evolutionszusammenhang des 3. Satzes

- T.1ff a: exponierende Syntheseentwicklung (Expositionsformglied) in der Art von Th.1 I und darüberhinaus zugleich synthetisch zusammenfassendes Ergebnis der Evolution in den vorausgehenden beiden Sätzen.
- T.9ff a': Wiederkehr eines Großteils desselben Prozesses, der nun zum ersten Höhepunkt der Differenzierung führt (mit dem zugleich "schmerzliche" Passivität in den Vordergrund dringt).
- T.17ff b: erster ("schmerzlicher") Höhepunkt der Differenzierung und oberer Wendepunkt.
- T.25ff rückführende Überleitung: mit Rückkehrentwicklung verbundene Aktivitätssteigerung über unteren Wendepunkt zur a-Wiederkehr.
- T.41ff überleitender Dreitakter: Fortsetzung der Rückkehr durch weitere Differenzierung.
- T.44ff a-Epilog: Zweiter Höhepunkt der Differenzierung bevor sie selbst in "Einförmigkeit" übergeht und dieser Prozeß schließlich zu einem neuen Evolutionsablauf zurückführt.
- T.51ff Satz-Überleitung: Abschluß der Rückkehr und kämpferischer Neubeginn; ist gleichzeitig Ende des 3. Satzes und Beginn des 4. Satzes.

Von den Prinzipien des Evolutionsverlaufs her gesehen müßte dieser Abschnitt ein unterer Wendepunkt des

Gesamtverlaufs sein. Die Struktur entspricht dem auch bis auf den Quinthöhenverlauf, der bereits von der Th.1-Wiederkehr T.33ff an stabilisiert ist und hier als Ausgangsniveau des Neubeginns T.51ff zunächst noch stabilisiert bleibt. Der Grund hierfür wird erst aus der Perspektive des Gesamtverlaufs der Evolution erkennbar. Der prinzipiell mit der Wiederkehr im 1. Satz erreichte Harmonieraum kann von der Konzeption der Evolution her - nämlich wegen Abwesenheit des "kämpferischen" Elements - im 2. Satz ('Satz des Vergessens') und im 3. Satz ('Satz des Traumes') nicht verlassen werden. Dies wird erst im kämpferischen 4. Satz möglich (vgl. Programm S.36), dessen Anfangsstruktur jedoch wie jeder Neubeginn innerhalb des Evolutionsverlaufs grundsätzlich vom Harmonieniveau der vorausgehenden Rückkehr (auf höherer Ebene) ausgehen muß. Der Abstieg im zweiten Abschnitt IV T.17ff ist daher nicht als nachträgliche Erfüllung des nur scheinbar verletzten Evolutionsgesetzes zu interpretieren, sondern als bewußte Hinwendung zum "Abgrund" (vgl. die Umwandlung des "Abgrunds" zur 'Zielebene' T.137ff im Rahmen der zweiten Hälfte des Gesamtverlaufs der Evolution III + IV, S. 71 Fn.1).

Struktur und Funktion der Satz-Überleitung T.51-58

Zunächst fällt ihre Gliederung in zwei unterschiedlich strukturierte Viertakter auf, von denen der erste ein Zitat aus Satz 1 darstellt, wogegen der zweite ein neues Eintaktmotiv exponiert. Sie scheinen thematisch völlig unvermittelt aufeinanderzufolgen. Auch harmonisch ergibt sich eine klare Funktionsgliederung, nämlich in modulierende Zweitakter-Sequenz zu kadenzierender Eintakter-Reihung. Jedoch ist diese Gliederung dem einheitlichen Modulationsvorgang untergeordnet. Wie schon der Höreindruck erkennen läßt, besteht zwischen den beiden Viertaktern nicht nur im Hinblick auf den harmonischen Zusammenhang eine enge Verbindung. Sie geht weniger auf die undeutliche Vorbereitung des neuen Eintaktmotivs T.55 in T.54 zurück als auf die ausschließliche Verwendung einzelner Partikel der bisherigen thematischen Entwicklung. Sie stammen teils aus der Substanz des Th.1 I,

teils aus ihrer Umbildung in Th.2 I. Auch die Motivgestalt selbst lehnt sich in allgemeiner Form an Vorgänger an (vgl. besonders Satz 2 T.19/20 und 26ff jeweils im Baß).

Die thematische Verwandtschaft wird in erster Linie assoziativ wirksam, weil keine direkte Metamorphose-Vermittlung nachgewiesen werden kann. Trotzdem erkennt man eine latente Logik in der Beziehung zwischen dem Motiv T.55 und den vorausgehenden Entwicklungen. Diese Logik kommt durch die bereits auf S. 43f erklärte unvermittelte Metamorphose zustande, die als eine plötzliche, alle Folgerungen der vorausgehenden Entwicklung auf einmal ziehende Umwandlung erscheint. Die aus der thematischen Grundsubstanz (Th.1 I) entwickelte Vielfalt an motivbildenden Elementbeziehungen und noch unrealisierten Möglichkeiten der Elemente und ihrer Beziehungen läßt neuwirkende plötzliche musikalische Ereignisse dieser Art zu, ohne daß ein Bruch in der logischen Entwicklung eintritt. Das Mittel der unvermittelten Metamorphose entspricht somit ganz besonders dem Streben Skrjabins nach größter Klarheit und Einfachheit, bei gleichzeitiger Differenzierung und einem Höchstmaß an Beziehungslogik. Der 3. Satz ist ein Beispiel dafür, daß Skrjabin den Begriff Klarheit nicht im Sinne gleichmäßig periodischer Abschnittsgliederung oder starrer Ordnungsschemata versteht, sondern als klare Ausprägung eines Inhalts (z.B. auch wie hier im 3. Satz von "Unbestimmtheit und Unklarheit"). S. u. a. die Störung der gleichmäßigen Taktgruppierung in der Wiederkehr: $2 \times 8 + (2 \times 4 + 8) + 8 + 3 + 7$. Die Zerstörung der grundsätzlichen Klarheit der Taktgruppengliederung soll hier Vermengung und Auflösung deutlich werden lassen.

Der 1. Viertakter der Satz-Überleitung T.51ff stellt die zu Neuem aufbrechende Entwicklung dar, die am Ende des 3. Satzes zur Ruhe gelangt war, der 2. Viertakter die Umwandlung ihres zunächst kämpferisch-aufbegehrenden Charakters in eine neue Qualität des Aktiven, welche sich in fester Elastizität zeigt. Die Funktion der Überleitung, nämlich Anknüpfen (hier an Th.1 I), woanders Hinführen und Vorbereiten, Einleiten, sind deutlich auf die beiden Viertakter aufgeteilt.

Das Motiv III/IV der T.55ff enthält die verschiedenen Eigenschaften von Thematik und Rhythmik aller vier Sätze in reduzierter und ausbalancierter Gestalt (z.B. ist Kleinschrittigkeit zur Tonrepetition reduziert). Aufgrund dieser Struktur ist Motiv III/IV gleichzeitig zur Verwendung als Ausklang und Einleitung (Einschwingen!) geeignet, wie durch seine Verarbeitung im 4. Satz bewiesen wird.

Der thematische Prozeß, der von Th.1 I in der Satz-Überleitung zu M.1 IV T.1f (des Th.1 IV) führt, zeigt die typische Umkehrentwicklung der melodischen Hauptrichtung, wie sie bei sämtlichen Evolutionseinheiten bisher festgestellt wurde, besonders deutlich. Denn die neue Richtung der Melodik folgt hier nicht direkt auf ihren gegensätzlichen Vorgänger, sondern auf das richtungsneutrale Motiv III/IV, wodurch sich das Gesetzmäßige dieses Prozesses vom Zufälligen deutlicher abhebt. Zunächst strebt die melodische Linie vor allem aufwärts, erreicht dann mit Motiv III/IV die Balance und wendet sich von T.1 des 4. Satzes an abwärts. Zugleich macht sich (T.1f) in der Erweiterung auf 2 Takte und der Verengung der Kleinschrittigkeit zur Chromatik ("passus duriusculus", der den Quartaufsprung abwärtsschreitend ausfüllt) neue Stabilität bemerkbar. Insbesondere verdeutlicht der Quartaufsprung, daß die Aktivität im Zuge der Richtungsumkehrung nicht abgebaut wird. Sie wendet sich sozusagen aktiv dem negativen Bereich zu: "Sturm und Kampf".

Fortsetzung des thematischen Prozesses im 4. Satz

Ein diasthematisch prototyphaftes Motiv zu M.1 IV T.1 findet sich schon in der Überleitung I T.18 ($f^2 \dots d^2$); es tritt in Verschränkung mit dem vorausgehenden zu Motiv III/IV gleichfalls prototyphaften Motiv ($f^2 \dots f^2$, T.17/18) auf.

Obwohl sich die Chromatik vom 1. Satz an nach und nach entfaltet, dringt sie in die Thematik als ein fester Bestandteil erst mit Th.1 IV ein. Im Entwicklungsteil T.55ff der achttaktigen Satzstruktur Th.1 IV wird M.1 wieder auf Motiv III/IV reduziert, jedoch in melodischer

Abwandlung zu der blitzförmig aufsteigenden Figur M.1.1 (Steigerung des kämpferischen Elements). Motiv M.1.1 T.5ff stellt eine Verschränkung zweier Dreiecksfiguren dar, die in der E.3-Entwicklung des M.2 Th.1 I einen Vorläufer hat. Im Verlauf der Sonate treten Prototypen auf, die M.1.1 immer ähnlicher werden, zuletzt E.1^{Vr} III T.5/6 und eine Variante des 2. Takts Th.2 I in T.7/8 III. Durch die viermalige modifizierte Wiederholung T.5ff wird die Gestalt von M.1.1 erstmals als relativ selbständiges Motiv (gestaltmäßig zwischen Motiv III/IV und M.1) bestätigt. Relativiert ist die Selbständigkeit von M.1.1 dadurch, daß es aus der Reduktionsentwicklung von M.1 hervorgeht (siehe die Fortsetzung der Reduktion zurück zu Motiv III/IV in den T.13-16).

Die systematische, jedoch ungeplant wirkende Vorbereitungsentwicklung der Motive M.1 und M.1.1 läßt ein Grundmerkmal sowohl der Strukturentfaltung in Skrjabins Werken als auch in der Entwicklung seines Stils deutlich werden. In seinen philosophischen Aufzeichnungen beschreibt er jenes Evolutionsmerkmal als das Mitenthaltensein aller vergangenen Entwicklungsstufen in der jeweils letzten:

"Ihr Bewußtseinseinheiten, die ihr euch in der Finsternis der Ewigkeiten verliert und die ihr mein Bewußtsein sucht! (...) Ich werde das Wesen aller derer, die vor euch waren, erklären. (...) Ich werde euch immer und ewig hervorbringen, wie ich euch immer und ewig hervor gebracht habe¹⁾."

Im Unterschied zu Th.1 I beginnt Th.1 IV mit einer geschlossenen zweitaktigen Phrase (M.1), in der Groß- und Kleinschrittigkeit bereits synthetisch verbunden sind (der Quartaufsprung wird chromatisch rückgängig gemacht). Ebenfalls anders als bei Th.1 I ist die exponierende

1) Skrjabin 1, (1904/1905), S. 59.

Entwicklung des Themas mit dem ersten Zweitakter noch nicht abgeschlossen. Sie schließt erst mit M.1.1 T.5, dem ersten Takt des Entwicklungsteils. M.1.1 setzt - abgesehen von der durchbrochenen Linie - M.1 melodisch in einer ähnlichen Art fort wie in den T.5-8 des Th.1 III der Zweitakter T.1f und 3f (E.1+E.2) fortgesetzt wird; in Th.1 IV tritt jedoch das Prinzip der Reihung wieder stärker in den Vordergrund (vgl. Th.1 II). Wegen jener auch zwischen den Eintaktern T.5-8 geknüpften übergeordneten melodischen Beziehung verbleibt die exponierende Entwicklung Th.1 IV in der Spannung zwischen Zwei- und Achttaktigkeit; d.h., daß sie Tendenz zur Achttaktigkeit zeigt, die sich jedoch wegen der modifizierenden Reihung von M.1.1 (T.5ff) nicht voll durchzusetzen vermag. Nachdem die exponierende Themenentwicklung mit Th.1 III die volle Achttaktigkeit erreicht hat, bedeutet die in Gestalt von Reduktion und Fortspinnungsreihung klar erkennbare Auflösung der Achttaktigkeit in Th.1 IV, die schon in ähnlicher Art und Weise mit dem Entwicklungsteil des Th.1 III-Epilogos einsetzt, daß der Rückkehrprozeß im Gesamtverlauf bereits in Gang ist. Die in den Spitzentönen angedeutete, den Achttakter zusammenfassende Linie entfaltet sich, wieder im Unterschied zu Th.1 I, erst im nur noch modifizierend reihenden Entwicklungsteil. Ihren höchsten Punkt erreicht sie kurz vor Thema-Schluß in T.7 (vgl. die Stellung des "Siegesgesangs" Th.1^{mdf} III in IV T.202ff im Evolutionsverlauf).

Der Ns.-Achttakter T.9ff zeigt dem Evolutionsgesetz entsprechend größere Passivität: Klangverbreiterung, geringerer Tonhöhenanstieg und besonders Rückkehr zu Motiv III/IV. Im Hinblick auf den Verlauf der Evolution wird die Funktion von Motiv III/IV innerhalb des 4. Satzes schon in dieser Rückkehr deutlich. Wie hier in T.15f kehren die Unterabschnitte sowie die hierarchisch übergreifenden Abläufe der Evolution jeweils in dieses Motiv zurück, während die nächstfolgenden aus ihm hervorgehen.

Diese Vermittlungs- oder Übergangsfunktion des Motiv III/IV verschmelzt demnach zwei verschiedene Funktionen, nämlich Ausklangs- und Einleitungsfunktion. Um ihnen gerecht zu werden enthält das Motiv die unterschiedlichen Eigenschaften sämtlicher thematischer und rhythmischer Elemente in reduzierter und teilweise neutralisierter Gestalt (z.B. Fortschreitungslosigkeit!). Die musikalische Substanz der 3. Sonate ist somit in Motiv III/IV auf ihr Minimum zurückgeführt (im Unterschied zur Substanzvernichtung durch Abspaltung in klassisch-romantischer Durchführungstechnik), so daß das Motiv mit "Minimalsubstanz-Motiv" (MsM.) sach- und funktionsgerecht bezeichnet ist.

MsM. als Motiv der "Rückkehr" und des "Chaos"¹⁾ ist vor allem durch Repetition charakterisiert: 1.) durch unmittelbare Repetition und 2.) durch Zurückspringen zum Ausgangston. Die im ersten Abschnitt T.1-16 erzielte Steigerung zeigt sich im Bereich des MsM. T.15f in der beibehaltenen Begleitbewegung des Themas. Der Abschnitt Th.1 IV T.1-16 ist eine entwickelnde Wiederholungs-Periode, die aus zwei unterschiedlichen, im Sinne eines Evolutionsablaufs aufeinander abgestimmten Satzstrukturen besteht (Vs.: einfache Satzstruktur; Ns.: rückführender Sequenz-Satz). Dem Prinzip gemäß, Gestalt-Individualitäten zu erhalten, stellen die beiden Entwicklungsteile (T.5ff und T.13ff) eine fortspinnungsartige Eintakter-Reihung dar, die im Ns. zum MsM. zurückführt (plagaler, unvollständiger Ganzschluß²⁾). Mit der Vollendung des Ganzschlusses beginnt in T.17 zugleich eine achttaktige kontrapunktische Entfaltung von

1) Skrjabin 1, S. 89: "Das Erwachen zum Leben ist Chaos". S.104: "Das Nichts ist die Möglichkeit von allem, die Möglichkeit des Weltalls;...".

2) Quint im Baß!

Th.1. Zu M.1 tritt als Kontrapunkt seine steigernd-aufbauende Entfaltung zur Viertaktigkeit (M.1.2) in der Oberstimme (vgl. mit der andersartigen Erweiterungsentwicklung des Th.1 I zur Viertaktigkeit, T.9-12 s. S.11-13). Zunächst beginnt M.1.2 wie ein dem Thema untergeordneter Kontrapunkt (mit Substanz E.2 Th.1 I), übernimmt aber in T.18 die thematische Führung. Diese wird durch die um zwei Oktaven abwärtstransponierte Wiederholung, die unmittelbar folgt, bestätigt. In der Oberstimme folgt auf M.1.2 als neuer Kontrapunkt über dem jetzt im Baß wiederholten M.1.2 T.21ff das verwandelte MsM., das hier aufsteigt (MsM.1). MsM.1 ähnelt einer Synthese von E.2 I und MsM. Dies beruht jedoch allein darauf, daß E.2 I in MsM. richtungsmäßig nivelliert enthalten ist (vgl. Satz-Überleitung: Th.1 I - MsM.) und im 4. Satz T.21ff lediglich wieder aktiv aufstrebend wird. Wie MsM. in der Satzüberleitung bildet auch MsM.1 eine Viertaktreihe, nun aber in Form einer im fis-Moll Akkord aufsteigenden Sequenz.

Wie MsM. hat auch MsM. 1 einleitende Funktion. Allerdings bezieht sich diese statt auf eine feste Themenstruktur auf die durchführungsartige Überleitungsentwicklung T.25ff. Dementsprechend ist MsM.1 in klanggebundene Sequenz versetzt, um die folgende modulatorische Reduktionsentwicklung einzuleiten (sich steigernde Sequenzentwicklung!).

Die T.25-30 gehören zu den wenigen Strukturausschnitten, die herkömmliche Durchführungstechnik zeigen¹⁾; sie sind das modulatorische Zentrum der Überleitung. Durch Reduktion von M.1 beschleunigt sich die Modulation um viermal eine Kleinterz aufwärts, bzw. 12 Quinten abwärts. Die Reduktionssequenz endet mit dem Übergang zur MsM.-Reihung.

1) Vgl. S. 32f.

Diese stellt die nach A-Dur¹⁾ wechselnde Ausklangs-
Kadenz T.31-36 dar (II⁷ zu cis-Moll wird in den DD⁹ zu
A-Dur umgedeutet und in die Halbschlußkadenz weiterge-
führt).

Die funktionelle Dreistufigkeit der Überleitungsstruk-
tur - feste Ausgangszone, modulierende Hinführungs- und
lockere Einleitungszone²⁾ - ist besonders deutlich in drei
Strukturgliedern ausgeprägt, die innerlich durch kontinuier-
liche Entwicklung eng zusammenhängen, sich jedoch deutlich
voneinander abheben³⁾. Der Reduktionsprozeß beginnt und
endet mit dem Mittelglied:

1. Glied (gesteigerte Ausgangszone): 2 X 4 (17-24),
2. Glied (modulierende Zone): 2 X 2 + 2 X 1 (25-30),
3. Glied (kadenzierende Einleitungszone): zerklüftete
Reihung 6 X 1 (31-36).

Der letzte Eintakter leitet zu Th.2 IV hinüber, indem er
sich mit dessen erstem Element zu einer erweiterten und
abgewandelten, dem MsM.1 ähnlichen Figur verbindet.

Für den Verlauf der Evolution ist der große Harmonie-
abstieg in der Überleitung aufschlußreich, der sich
synchron zur thematischen Reduktion vollzieht. Während
sich die Aktivität im Vordergrund verstärkt, nimmt die
innere Passivität schnell zu. Th.2 (entwickelnde Drei-
teiligkeit und feste Bogenführung zugleich) gehört har-
monisch zum Bereich der unteren Wendezone des Evolutions-
verlaufs (in der ersten Satzhälfte T.1-116)⁴⁾, die in
T.59ff zu Th.1 zurückführt (regionale Rückkehr). Die im

1) Nur in der Notation! Nach der Fortschreitungssequenz
handelt es sich um Heses, wenn nur auf den 4. Satz be-
zogen wird, innerhalb der Gesamtevolution erscheint das
notierte A-Dur als enharmonisch verwechseltes G2is.

2) Oder: fest-auflockernd, locker-dynamisch, locker-ge-
reimt-fixierend.

3) T.17-24 M.1.2/M.1 + MsM.1/M.1.2 -- T.25-30 M.1^{Squ} --
T.31-36 MsM. gereimt; vgl. die Ausführungen über un-
vermittelte Metamorphose S.43f, 58 und 60.

4) Die M.1.2-Entwicklungsperiode ist der obere Wendepunkt
des ersten Satzteils.

Vergleich mit dem bisherigen Strukturverlauf gestei-
gerte Tendenz zur inneren Passivität spiegelt das Sta-
dium der Gesamtevolution wider, die nach dem 3. Satz
- der Phase ihrer höchsten Entfaltung - in ihre den
4. Satz umfassende Rückkehrentwicklung eintritt. In die-
ser baut die entwickelnde Aktivität jedoch auch kurz
nach der Überwindung des Tiefpunkts (Th.2) in den T.59-
124 ihre absoluten Steigerungsextreme auf, die sich im
Harmonieverlauf getreu abbilden. Sie verdrängt dabei
die Passivität zunächst nach außen in die Melodielinie
und in T.103ff auch aus der Melodik. Erst nach T.116
setzt sich die Passivität von innen her wieder durch (vgl.
die Untersuchung dieses Vorgangs S.104ff). Bevor im zwei-
ten Satzteil T.59ff die höchsten Punkte der Steigerungs-
kurve (T.87-94 und 117-124/125) erreicht werden, stürzt
sie in der Überleitung (T.17-36) zunächst 12 Quinten
tief ab (in den "Abgrund der Sehnsucht"), nämlich von
der Quinthöhe +27 auf +15. Nicht zufällig erscheint das
'Sehnsuchthema' Th.1 III vereinfacht und in Verschmelzung
mit anderen Elementen in Th.2 T.37ff wieder. Die synthe-
tische Verschmelzung der verschiedenen thematischen Ele-
mente hat hier einen Grad erreicht, der eine Zuordnung
zu bestimmten Themen und Motiven nahezu unmöglich macht.
Einzig das Synthesethema Th.1 III tritt deutlich hervor.
Außerdem wird im abfallenden Gesamtverlauf des Th.2 IV
Th.2 I-Charakter erkennbar, der bei Zusammenfassung der
Spitzentöne der ersten zwei Viertakter und insbesondere des
ersten Viertakters + Abspaltung T.53f konkrete Gestalt an-
nimmt. Der Vergleich mit den übrigen Themen zeigt, daß in
Th.2 die thematische Differenzierung und Vermischung ihre
höchste Stufe erreicht hat - dies gilt jedoch nicht für
alle Strukturbereiche (vgl. höchste Differenzierung und
Vermischung aller Strukturbereiche in den T.202ff). Neben
Verschränkung und Verknüpfung kommt in Th.2 als Mittel der
Verschmelzung noch überlagernde Zusammenfassung mittels
der zuvor erläuterten durchbrochenen kleinschrittigen von
den Spitzentönen gebildeten Linie hinzu (Nb.17).

Die thematische Zusammensetzung von Th.2 entspricht dem "ekstatischen Zustand der Vermischung", der stets zur Einfachheit zurückführt. Von jenem Zustand führt die abgewandelte Abspaltung der letzten zwei Takte (T.53f) des Th.2 zur Halbschlußkadenz T.55-58 in der parallelen Molltonart, die von MsM. gebildet wird. Mit MsM. wird die Rückkehr abgeschlossen und zugleich der Neubeginn eingeleitet. Bildlich ausgedrückt stellen MsM. und Th.1 T.59ff (Neubeginn) zusammen die Talsohle des "Abgrunds" dar. Die tiefste Phase des "Abgrunds" erscheint hier in Gestalt der Mollparallele. In den späteren Sonaten wird der Unterschied, der zwischen dem Dur des Synthese-Themas T.37ff und der Mollparallele am Ende der exponierenden Entwicklung des 4. Satzes von Op.23 besteht, durch ein Absteigen der Harmonielinie ersetzt. Dies zeigt bereits das Ende von Op.23 IV T.202ff durch den Wechsel zur 3 Quinten tiefer stehenden Mollvariante. In der 5. Sonate wird der Harmonieabstieg wiederholt durch die "Imperioso"-Einwürfe (T.146-156) rückgängig gemacht. Ein besonders steiles Gefälle zeigt die Harmonielinie der 6. Sonate nach dem Synthesethema-Abschnitt in den T.92ff. Ähnlich wie in der 5. Sonate wird auch in der 7. Sonate die Harmonieebene des Synthesethemas T.29ff am Ende der exponierenden Entwicklung in den T.60ff wiedergewonnen. Die 7. Sonate ist die einzige Sonate, bei der das Synthesethema zugleich die Höhepunktebene des Harmonieverlaufs darstellt.

Drei vereinheitlichende Prinzipien der besonderen Struktureinheit Satz 3 + 4

Der erste, exponierende Teil des 4. Satzes umfaßt wie der 3. Satz 58 Takte und endet mit demselben MsM. Sieht man vom Tempo als einem strukturell sekundären Faktor ab, dann handelt es sich hierbei um zwei weitere Gemeinsamkeiten

neben der Verwandtschaft von Th.1 III und Th.2 IV. Sowohl am Ende von Satz 3 als auch im 1. Teil von Satz 4 hat das Übergangsmotiv MsM. dieselbe verbindende Doppelfunktion, nämlich zugleich Ausklang und Einleitung zu sein. Die Übereinstimmung der Taktzahlen regt die Frage an, ob es sich hierbei lediglich um Zufall handelt, oder um eine Proportion, die auch im Fortgang der Form eine Rolle spielt. Auf die zweite Möglichkeit deutet hin, daß der übrige 4. Satz T.59ff aus 3 X 58 Takten besteht, wenn man die Generalpausen des Ausklangs T.224ff vernachlässigt. Das erste der drei letzten Satzviertel zeigt bis auf die ersten acht Takte (Th.1-Wiederkehr) ausschließlich durchführungsartige Struktur. Die T.59-116 stellen überhaupt den ausgedehntesten Entwicklungsteil der ganzen Sonate dar, in dem zugleich die größte Steigungskurve ausgebildet wird; eine Kurve, die von der Wiederkehr T.117ff (hier nur von den wiederholten Abschnitten an gerechnet!) noch 20 Takte fortgesetzt wird. Hierdurch wird die Wiederkehr in einen übergeordneten Zusammenhang gebunden. Die Wiederholung der exponierenden Entwicklung in den T.117ff von ihrem 17. Takt an und die Wiederholung des modulatorisch veränderten Neubeginns¹⁾ T.59ff in den T.159²⁾ bis 166 werden einschließlich eines neugebildeten zitathaften Kombinationsmodells T.167-170 und seiner Sequenz im nächsten Formviertel T.117-174 zusammengefaßt. Das letzte Viertel T.175ff enthält die Fortsetzung der mit der Modellsequenz T.167ff begonnenen verarbeitenden Entwicklung und die von dieser Entwicklung eingeleitete Coda T.183ff mit dem Ausklang T.224ff. Durch diese überblickhafte Beschreibung werden drei wesentliche Prinzipien erkennbar:

1.) vordergründig gesehen sind die charakteristischen Phasen der Form vom 3. Satz an in jeweils 58 Takten zusammengefaßt; (3. Satz, Andante) langsame Einleitung:

1) Beginn eines neuen Evolutionsablaufs.

2) Beachte die 100er-Analogien!

(4. Satz, Presto) exponierende Entwicklung : verarbeiten-
de Entwicklung (59-116) ; Wiederkehr von Teilen der
exponierenden- und verarbeitenden Entwicklung (117-174) ;
schlußbildende Strukturen (175-235).

2.) Die 58-Takt-Gliederung ist von ihrem 3. Glied an immer
stärker gegen die eigentlichen Strukturzusammenhänge ver-
schoben, bis zwischen Wiederkehr und schlußbildenden
Strukturen die Gliedgrenze aufgehoben ist (vgl. die
zueinander analogen Einschnitte T.58/59 und 158/159!).
Dieses Verhältnis zwischen einer bestimmten gleichmäßigen
Taktzahlenordnung und der Struktur wird durch die Fort-
setzung der Untersuchung noch klarer herausgearbeitet.

3.) Die verarbeitende Entwicklung, die zugleich die um-
fangreichste Entwicklung ist, nimmt das mittlere (dritte)
58er-Glied ein, wodurch die übrigen 58er-Glieder mit die-
sem zu einem Formzusammenhang zentriert sind, zumal Ein-
heit und Zentrierung dieses Formkomplexes durch symmetrische
Analogiebildung verstärkt werden; Außenglieder: 3. Satz ---
4. Satz T.175ff 'majestätische' Wiederkehr von Th.1 III
in IV; Glied 1 und 3 des 4. Satzes: exponierende Entwick-
lung T.1ff --- getreue Wiederkehr T.117ff.

Diese drei Prinzipien begründen zusammen mit der Satz-
Überleitung bereits die besondere formale Einheit der
beiden letzten Sätze, die der 4. Sonate als Modell zugrunde-
gelegt ist und in den folgenden Sonaten zu einer neuen
integralen Einheit weiterentwickelt wird.

Untersuchung einiger Probleme der Struktur im mittleren Abschnitt T.59-116

Die T.59-66 des dritten 58 Takte umfassenden Glieds sind
die Wiederkehr der T.1-8. Die T.67ff beginnen wie die
T.9ff, aber schon in T.68 weicht die Entwicklung von dem
Verlauf ab, den sie in den T.9ff nimmt. Die Verwandtschaft
zwischen Th.2 I und Th.1 IV wird hier besonders deutlich:
aus dem chromatischen Abstieg des Th.1 IV T.67ff wird der

2. Takt des Th.2 I T.25ff dadurch wieder herausgebildet,
daß eine Nebennote (fis¹) die gleichmäßig abfallende Linie
dynamisch nach oben aufbricht. Die Feststellung, das Wie-
dererstehen des Th.2 I bedeute eine Zunahme der Aktivität,
ist keineswegs widersinnig; denn aufgrund der prinzipiell
identischen Substanz von Th.1 I und Th.2 I wird in Th.1 IV
gleichzeitig mit der Th.2 I-Substanz ein etwas abge-
schwächtes aktives Th.1 I-Element eingeführt.

Die mittels Metamorphose ausbauende Entwicklung¹⁾, die
mit T.68 einsetzt, wird zunächst durch die von Halb- zu
Ganztönigkeit veränderte²⁾ Sequenz des T.68 in T.69 und
durch die Transposition dieser Sequenz um eine Oktav auf-
wärts in T.70 weitergeführt. Während die melodische Phrase
mit T.70 abschließt, setzt dieselbe Begleitung der folgen-
den modulatorisch abgewandelten Sequenz des Viertakters in
den T.71-74 auftaktig und eine Oktav aufwärts transponiert
ein. Durch den Auftakt sind beide Viertakter miteinander
verschränkt. Das Modell der neuen Entwicklung wird offen-
bar erst in T.71ff gebildet, worauf noch näher eingegangen
werden muß. Es besteht aus 2 Viertaktern, die sich wie
exponierende Entwicklung zu verarbeitender Entwicklung
gegenüberstehen. Mit dem Modell ist die Metamorphose-Ent-
wicklung aber nicht abgeschlossen; sie endet mit dem
1. Zweitakter T.79f der abgewandelten Modell-Sequenz. Erst
hier erscheint als Ziel der thematischen Metamorphose der
vollständige 1. Zweitakter von Th.2 I T.25f. Die Neuent-
wicklung von Th.2 versinnbildlicht die Rückkehrphase der
Evolution unmißverständlicher als andere Elemente und
Vorgänge in der Struktur des 4. Satzes, bis auf die Th.1
III-Wiederkehr T.202ff in der Coda.

1) Thematisch differenzierende Entwicklung, welche die
thematischen Einheiten weder verkleinert noch ver-
größert.

2) Die Vergrößerung von Intervallen ist eines der Merkmale
von Aktivität.

Durch den Aufbruch neuer Entwicklung in seinem Nachsatz ist Th.1 als ganzes zur Einleitung der verarbeitenden Entwicklung umgebildet. Die einleitende metamorphosisch ausbauende und aufbauende Entwicklung¹⁾ vollzieht sich in den drei zuvor beschriebenen Etappen T.67-70, 71-78 und, wenn die Voraussetzung stimmt, daß die T.71-78 das Modell der verarbeitenden Entwicklung darstellen, T.79-86 als Sequenz des Modells. Mit dem scheinbaren Modell T.71-78 wäre die aufbauende Entwicklung abgeschlossen, jedoch spricht die klare Kadenz T.75,1 gegen die Einheit dieser Takte. In der "Sequenz" T.79-86 endet dann auch die ausbauende Entwicklung, thematisch mit T.79 und satztechnisch mit T.82. Die einleitende Entwicklung überspielt demnach die Grenze zwischen Th.1-Wiederkehr und verarbeitender Entwicklung (T.70/71 oder T.74/75? - s.u.) in einer Art und Weise, die die Kontinuität des Evolutionsvorgangs erhält²⁾. Die Aufbruchsetappe (T.67ff) der Entwicklung besitzt Merkmale einer Überleitungsstruktur: rein thematische Metamorphose-Entwicklung als festgefügte Ausgangszone T.67f wird von Übergangsentwicklung T.69f abgelöst, die eine labile Übergangszone zwischen fester Fügung bis T.68 und lockerer Entwicklung von T.71 an bildet. Die Labilität der T.69f ist vor allem harmonisch begründet: zweitaktiges Stehen auf dem übermäßigen Dreiklang zwischen fis-Moll und A-Dur. Deshalb bedeutet die Oktav-aufwärts-Transposition der Eintakt-Abspaltung gerade hier weniger Verfestigung als Steigerung der weiterdrängenden Spannung.

Bei Skrzjabin findet sich Oktav-aufwärts-Transposition vor allem in zwei auch funktionell voneinander verschiedenen

1) In den Takt-Motiven ist ausbauende Entwicklung, in den Strukturgliedern ist aufbauende Entwicklung wirksam (von Viertaktigkeit zu Achttaktigkeit).

2) Das S. 43f besprochene Verfahren der unvermittelten Metamorphose zeigt, daß z.B. auch die scheinbar unvermittelten Ereignisse im Verlauf der Evolution konsequent vorbereitet sind.

Strukturen. Oktav-abwärts-Sequenz ist fast nur in Schlußbildungen verwendet, während Oktav-aufwärts-Sequenz sowohl in Binnenschlußbildungen als auch in überleitenden Strukturen angewendet wird. Oktav-aufwärts-Sequenz hat demnach in beiden Strukturen klar erkennbare aktivierende Funktion. Sie stellt einsetzende Dynamik dar, die erst einen Bereich (hier Satzstruktur) oder höchstens wenige Bereiche der Struktur erfaßt hat.

Die spannungssteigernde Oktav-aufwärts-Sequenz T.69f realisiert zugleich eine bestimmte Evolutionsphase, nämlich die Überwindung der Passivität in Gestalt der Oberstimmenvertikalisation:

- 1.) Die thematische Linie steigt T.69/70 in die vertikale Oberschicht auf und löst sie damit zugleich auf;
- 2.) In T.70 setzt sie die unterbrochene Oberstimme fort. Der Aufstieg im A-Dur Akkord wird vom Modell T.71ff fortgesetzt.

Wurde der Oktav-aufwärts-Sequenz T.69f zunächst neben entwickelnder auch gliedernde Funktion zugesprochen, so ist jetzt klargestellt, daß es sich bei ihr um eine erste Steigerung der mit T.68 einsetzenden, woanders hinführenden Entwicklung handelt. Diese nimmt einen Verlauf (2. Evolutionsablauf des 4. Satzes), der - besonders deutlich im Bereich der Harmoniefolge - die Phasen der Evolution widerspiegelt:

1. T.59-78 stufenweise Steigerung (einleitende Entwicklung),
2. T.75-90 gleichmäßig wellenförmiger Anstieg (verarbeitende Entwicklung),
3. T.87-94 abgeflachter gleichmäßiger Anstieg (1. Kulminationsphase der verarbeitenden Entwicklung),
4. T.95-98 steiler Abstieg (rückbildende Blitzmetamorphose innerhalb der verarbeitenden Entwicklung: von Th.2 I zu Th.1^u IV),
5. T.99-102 mittels Th.1 IV verfestigtes Zwischenziel oder Zwischenstation¹⁾ zwischen 1. und 2. Teil der verarbeitenden

1) Skrzjabin 1, S. 84: "Die kurzen Aufenthalte auf gewissen Höhen bilden die Grenzpunkte, die den Rhythmus des Lebens hervorbringen". Vgl. die genaue Funktionsuntersuchung auf S. 89/90, 105/106.

Entwicklung,

6. T.103-111 gleichmäßig wellenförmiger Abstieg (Beginn des 2. Teils der verarbeitenden Entwicklung),
7. T.111-116/117 größter gleichmäßiger Aufstieg der Sonate,
8. T.116/117-124 Verfestigung auf dem harmonischen und dramatischen Kulminationspunkt der Sonate (oder Höhepunkt-Station = Wiederkehr des 1. Abschnitts der Überleitung, die in die verarbeitende Entwicklung integriert ist),
9. T.125-130 gleichmäßiger Abstieg (s. Klammer zu 8. : Wiederkehr des 2. Abschnitts),
10. T.131-136 kadenzierende Abflachung des Abstiegs (s. Klammer zu 8. : Wiederkehr des 3. Abschnitts),
11. Th.2 IV T.137-154 + MsM. T.155-158 verfestigtes Ziel oder Zielstation der Evolution des 4. Satzes.

Die Phasen 1., 3. und 10. zum Beispiel haben eine verwandte Struktur zwischen fest und locker; sie haben auch eine ähnliche Funktion, Grenzpunkte im Steigerungsverlauf darzustellen. Jedoch unterscheiden sich die 3 Phasen im Rahmen dieser Funktion bis zur partiellen Antithese zwischen 1. und 10. voneinander:

1. : 3. : 10. wie Steigerung zu oberer Wendepunkt zu Bremsen vor dem Ziel. Die einleitende Phase T.59-78 zeigt infolge des gestuften Anwachsens der strukturellen Dynamik einen entwicklungsmäßig logischen Zusammenhang, der den einzigen formalen Einschnitt T.75,1 überspielt. Im Unterschied zu den T.75ff, wo jeder Viertakter in harmonischer Entspannung endet, erreichen die T.59ff erst in T.75,1 einen nun strukturell umfassenden Entspannungspunkt. Seine Funktion im Entwicklungsablauf muß noch genauer untersucht werden. Der Nachweis des Steigerungszusammenhangs in der einleitenden Entwicklung läßt die ursprüngliche Annahme, die T.71-78 seien das Modell der verarb. Entw., ganz und gar fragwürdig erscheinen. Es wäre z.B. vom Prinzip der Evolution her geradezu unlogisch, wenn die zwei letzten Steigerungsstufen der einleitenden Entwicklung T.71-74

(1 Quint aufwärts) und T.75-78 (12 Quinten aufwärts) das Modell der verarb. Entw. darstellten. Denn dies würde bedeuten, daß im Reduktionsprozeß entweder das dynamische Glied abgespaltet und abgebaut würde, wodurch die Entwicklung nochmals beschleunigt statt verlangsamt würde; oder es müßte die tatsächliche Abspaltung des ersten Viertakters in den T.87ff als Vorderglied-Abspaltung interpretiert werden. Hierdurch erhielte die harmonische Entwicklung von T.78 auf 79 und von T.86 auf 87 jeweils einen Knick, indem die Einheiten in Bezug auf die Quintfortschreitung steil abbrechen und flach beginnen. Typisch für alle Einheiten der Evolutionsstruktur ist aber der Rückgang der harmonischen Dynamik gegen ihr Ende zu. Bei den T.75-82 sind die Maximen der Evolution, vor allem daß Entwicklung auf feste Struktur zustrebt, erfüllt. Dies zeigt auch der Modulationsgang der T.75ff: auf eine äußerste Steigerung des chromatischen Modulierens (T.75-78), das mit der Harmoniefolge Kleinterz abwärts, Quint abwärts ... usw.¹⁾ schon auf die Harmonietechnik der späteren Sonaten vorausweist, folgt ein schließlich kadenzierender Modulations-Viertakter (T.79-82, entspricht T.71-74), der über einen neapolitanisch vermittelten Tritonus-Klangwechsel in den Trugschluß Ais-H führt. In dem strukturellen Verhältnis der beiden Viertakter zueinander erkennt man grundsätzlich die Verbindung von mehr modulierender und mehr kadenzierender Struktur. Die kontinuierlich fallende chromatische Linie der T.71-78 und das Verhältnis ihrer beiden Viertaktglieder, die sich wie Thema und Fortspinnung gegenüberstehen, lassen die T.71-78 wieder als Modell erscheinen. Gegen dieses Merkmal klassischer Durchführungsmodelle muß jedoch eingewandt werden, daß 1.) bei der Sequenz des Achttakters sein zweitaktiger Themenkopf nochmals abgewandelt wird, daß sich 2.) der umfassende Entspannungspunkt in seiner Mitte befindet und daß 3.) die ihn scheinbar zusammenfassende chromatische Linie durch ein unechtes Intervall trotz der Oktav-Identität der Intervalltöne unterbrochen ist.

1) S. die notierte Harmoniefolge: T.75,1 E; -, 3 C⁹s⁹; T.76,1 Fis⁶; -, 2 D⁹s⁹; -, 3 As; T.77,1 F⁹s⁹; -, 2 b⁶; -, 3 G⁹; T.78,1 C⁶; -, 2 A⁹s⁹; -, 3 H⁹s⁹; T.79,1 E ... T.83,1 H ...

Der ungewöhnliche Aufbau (Entwicklung + Thema) des wirklichen Modells T.75-82 beruht auf dem Grundsatz der Evolution, wonach das Ziel jedes Ablaufs zur festen Fügung tendiert. Deshalb ist bei Skrjabin die eigentliche Themenbildung¹⁾ an das Ende der Entwicklungen gerückt. Diesen Strukturprozeß (fest-auflockernd, locker-bewegt, fest-thematisch) zeigen alle Abläufe, die untergeordneten teilweise in geringer Abwandlung durch die spezielle Einpassung in die übergeordneten Evolutionsabläufe. Hier in der Sequenz T.75-82ff z.B. ist der Strukturprozeß in locker-dynamisch, verfestigend abgewandelt. Der diesem übergeordnete Ablauf T.67-102 dagegen entspricht wieder dem Normablauf, ebenso der gesamte 2. Evolutionsablauf T.59-158 und der 2. Teil des Gesamtablaufs der Evolution aus den Sätzen Nr. 3 und 4, der eine besonders enge Einheit bildet. Die fest-thematische Zielphase höchster Entfaltung, in welche diese Einheit sowie der Gesamtablauf der Evolution mündet, stellen die T.183-223 dar, den fest-statischen Zielbereich insgesamt die T.137-235 (Erklärung durch Skrjabin s. S. 71Fn.1). Die Doppelfunktion der Takte 137-235, nämlich Ziel der Gesamtform und der besonderen Einheit der beiden letzten Sätze zu sein, erleichtert die spätere Verselbständigung dieses Satzkomplexes, weil dabei der undeutlichere funktionelle Bezug des Formziels auf die viersätzliche Gesamtform wegfällt. Hierdurch erscheint die strukturelle Logik und Einheit der mit der 4. Sonate neuentstehenden zwei-, strukturell schon einsätzigen Form vergrößert. Nur infolge der Verselbständigung der Verbindung Andante-Presto ist nun die Gesamtform von der dichteren formalen Logik bestimmt.

Die wichtigsten Strukturmerkmale der T.75-82 machen deutlich, daß dieser Achttakter das Modell der verarbeitenden

1) Für die Themen Skrjamins ist gemessen an den Entwicklungen überwiegend feste Struktur typisch. Eine charakteristische, durch den "teuflischen Inhalt" begründete Ausnahme stellt die 9. Sonate op.68 dar (Skrjabin nennt sie "Schwarze Messe"). Ihr Synthesethema T.35ff ist locker-dynamisch, während die vorausgehende Überleitungsphase T.20ff locker-alternierend ist.

Entwicklung darstellt. Die Merkmale, die dieser Funktion zu widersprechen scheinen, werden durch die Logik der Evolution aufgehoben. Demnach beginnt die verarb.Entw. mit T.75, die einleitende metamorphosisch aufbauende Entwicklung¹⁾ mit T.67 und der 2. Evolutionsablauf insgesamt mit T.59. Die scheinbar widersprüchlichen Strukturmerkmale der Entwicklung T.59ff haben vereinheitlichende und Zäsuren überspielende Funktion, indem sie - allerdings weniger im Strukturbild als wirkungsmäßig - die Strukturglieder in einer jeweils engen Verbindung mit den beiden angrenzenden Gliedern erscheinen lassen.

Der Begriff Durchführung wird den Prinzipien des untersuchten Evolutionsablaufs T.59ff nicht gerecht. Verwendet man den Begriff lediglich als unverbindliches Etikett, dann müßten die T.59-74 als Einleitung der Durchführung und die T.75-90 als Kern der Durchführung bezeichnet werden, im Unterschied zu Chr. Rüger²⁾, der T.71 als Beginn der Durchführung angibt. Schon der Abschluß der einleitenden Modulation nach E-Dur in T.75,1 widerspricht der von Rüger festgestellten Gliederung.

Der prinzipielle Unterschied zwischen der verarb.Entw. Skrjamins und der klassischen Durchführungsstruktur tritt im Verlauf des Reduktionsprozesses T.75-116 deutlich in Erscheinung. Betrachtet man die Entwicklung T.59ff unter dem Aspekt herkömmlicher Durchführungsstruktur, dann lassen sich ihre Besonderheiten nicht erklären. Als Modell der Kerndurchführung müßten die T.71-78 betrachtet werden - obwohl dieses Modell in Bezug auf den Zweitakter T.71f noch nicht seine endgültige thematische Gestalt erreicht hat (Th.2 I) - , damit sich der Abspaltungsprozeß gleichmäßig in zweigliedrigen Sequenzen vollzieht. Anstelle

1) Die aufb.Entw. endet mit der Aufstellung des Modells, also mit T.82, vgl. die Ausführungen auf S. 69/70.

2) Rüger 1, S. 179 Formtabelle.

weiterer Abspaltung von der Abspaltung Th.2 I T.90ff folgt T.95ff als Zweitaktstufe der Reduktion Th.1^u IV. In den T.99-102 wird die Zweitaktstufe beibehalten und die Sequenz durch Oktav-abwärts-Transposition von Th.1 IV ersetzt. T.103 beginnt die Fortsetzung der Oktav-abwärts-Transposition ein Verkürzungsprozeß des Th.1 IV durch kanonische Engführung, durch die zugleich eine neue, übergeordnete Viertakteinheit aufgebaut wird. Diese wird durch Verkürzung der Einsatzabstände von T.111 an auf eine Dreitakteinheit reduziert, die T.117ff in ein nach Dur verändertes Zitat der T.17-24 mündet.

Die äußere Taktgruppengliederung der Entwicklung T.59-136 ist mit einer konsequent durchgeführten quadratischen Taktgruppengliederung nicht völlig identisch. Die Einordnung der beiden Viertakter T.71ff und 99ff zum Beispiel bleibt unklar. Die Frage der Einordnung der T.71-74 ist schon geklärt (s.S.72-74,75); sie sind ein Glied der aufbauend entwickelnden Einleitung T.59-74. Die Einordnung der T.99ff hängt eng mit dem Problem zusammen, das sich aus dem von T.71 auf T.75 verschobenen Beginn der verarbeitenden Entwicklung ergibt, der Frage nämlich, weshalb die Abspaltung T.91-94 nicht sequenziert wird.

Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit zeichnen in besonderem Maße die Übergangszonen aus (s. 2. Absatz und S.70/71). Daß in ihnen jedoch übergeordnete Konsequenz herrscht, zeigt sich auch hier im Übergang (T.95ff) zum 2. Teil der verarbeitenden Entwicklung T.103ff. Die Abspaltung T.91-94 muß deshalb nicht sequenziert werden, weil sie wirkungsmäßig mit der 2. Hälfte des Achttakters T.83ff bereits eine Sequenz darstellt. Durch diese Verschränkung von Modell-Sequenz und Abspaltungs-Sequenz ist die quadratische Struktur zunächst um 4 Takte verkürzt. Indem die Zweitaktstufe der Reduktion in Abwandlung nochmals wiederholt wird (T.99ff), ist die Verkürzung taktmäßig ausgeglichen und die Konsequenz der Gliederung wiederhergestellt.

Die durchgehende chromatische Linie T.95-98 und die beibehaltene Harmonie T.99-102 verbindet die jeweils 2 X 2 Takte noch partiell zu locker gefügten Viertaktern. Von diesen wirkt der zweite stärker als Zweitakter-Sequenz, obwohl gerade er nur eine Scheinsequenz darstellt (s. S. 71f). Der Übergang zu den zwei Strukturebenen der T.103ff - einerseits zu der Eintaktfolge der kanonischen Sequenzierung von Th.1 und andererseits zu den durch diese kanonische Verschränkung entstehenden Viertaktern - ist durch die beschriebenen, einander widerstrebenden Struktureigenschaften der T.95ff und 99ff systematisch vorbereitet. In T.111ff wird die kanonisch verdichtende Reduktion durch die proportionale Verkürzung der Einsatzabstände und Strukturglieder (um je ein Viertel) fortgesetzt. Jedoch wird diese Reduktion im Höhepunkt T.117ff rückgängig gemacht.

Infolge der in den T.95-124 im Rahmen der verarb.Entw. wirksamen aufbauenden Entwicklung (chromatisch T.95ff, harmonisch T.99ff und kanonisch T.103ff) tritt die eindeutige Zweitaktstufe erst mit T.125ff ein, dem Beginn der notengetreuen Wiederkehr. Dies ist ein wichtiges Kennzeichen für die Integration der Wiederkehr in den größeren Evolutionszusammenhang T.59-158.

Eigentliche Taktgruppengliederung der Entwicklung T.59-158

Einleitung 8 + 8(4 + 4) zum Ausgangspunkt der verarb.Entw. modulierend;

va.Ew., 1. Teil (4 + 4) + (4 + 4)^{Squ}, 4^{Squ}, (2 + 2^{Squ}), 2 X 2;
 2. Teil 4 + 4^{Squ}, 3 + 3^{Squ}; Hp. (Überleitung, erstes modifiziertes Glied) 2 X 4, Fortsetzung wie T.25-58:
 2 + 2^{Squ}, 1 + 1^{Squ}, 6 X 1; Th.2 (Zt.) 4 + 4^{Squ}.
 2 + 2^{Squ}. 4^{Vr} + 2^{Absp}; 4 X 1.

Zur Erklärung des Strukturverlaufs T.59-136 sollen noch folgende Fragen beantwortet werden:

- 1.) Welche Funktion hat das unvermittelte Auftreten der intervallgetreuen Umkehrung von Th.1 IV T.95ff als Zweitaktstufe des Reduktionsprozesses?
- 2.a) Wie ist die richtungsmäßige Widersprüchlichkeit zwischen der strukturellen Dynamik des harmonischen und melodischen Bereichs zu verstehen, die sich abschnittsweise umkehrt, oder sich in Bezug auf die Gegensätzlichkeit verändert?
(z.B. Quintaufstieg zu chromatischem Melodieabstieg T.71-94, Quintabstieg zu chromatischem Melodieaufstieg T.95-98, Stabilisierung zu Oktav-abwärts-Sequenz T.99-102, Quintabstieg zu kanonischer Quart-aufwärts-Sequenz T.103-110+ Quintaufstieg zu kanonischer Tritonus-aufwärts-Sequenz T.111-116, Stabilisierung zu Stimmtausch mit Abwärtssequenzierung der Oberstimme um 3 Oktaven T.117-124, Quintabstieg zu Kleinterz-aufwärts-Sequenz T.125-130 (wie T.25-30).
- 2.b) Welche Bedeutung hat in diesen wechselnden Strukturverhältnissen der Wechsel zwischen Dur und Moll?
(z.B. Dur T.71-94, Tendenz zu Moll T.95-98, Moll T.99-102, Tendenz zu Dur T.103-116, Dur T.117-124, Moll T.125-130).
- 3.) Worin ist Sinn und Zweck der Satzreduktion T.95-102 innerhalb des Steigerungsablaufs zu sehen?
- 4.) Sind die T.117-124 der Höhepunkt der Entwicklung T.59ff oder der Beginn der Wiederkehr?

Alle diese Probleme sind derart miteinander verflochten, daß sie nicht isoliert betrachtet werden können.

Dynamik und Statik im Verhältnis der Strukturbereiche

Die Erweiterung des Th.1-Zweitakters durch Abspaltungs-Fortspinnung zur Viertaktigkeit in den T.71ff ist verbunden

mit der Erweiterung des chromatischen Melodieabstiegs um einen Tritonus. Der gleichzeitige Harmonieaufstieg und die Wendung nach Dur stehen dazu im Widerspruch. Gleichzeitig mit der Zunahme der Aktivität im Bereich der Harmonik wächst also auch die Passivität der melodischen Linie, die zudem in der Reduktion des Quartaufsprungs zugunsten der Neuentwicklung von Th.2 I deutlich wird. Ein gewisser Ausgleich für das chromatische Absteigen ist die Staffelung der Th.2 I-Glieder Quart abwärts - Quint aufwärts (T.71-79-87) im Tonraum, die großräumig zum Ganztonaufstieg führt. In den Sequenzeinheiten herrscht Gegensätzlichkeit zwischen Melodieabstieg und Harmonieaufstieg, in der Folge der Einheiten wird dieser Gegensatz gemildert. Dem flachen Ganztonaufstieg im Tonraum steht nach wie vor der steile Harmonieaufstieg gegenüber. In der verarbeitenden Entwicklung ist das hierarchische Gestalten auf verschiedenen Strukturebenen besonders gut zu erkennen.

Der scharfe Gegensatz zwischen Harmonie- und Melodieverlauf wird demnach auf der übergeordneten Ebene zu einem unterschiedlich steilen Aufstieg gemildert. Mit dem starken Rückgang des Harmonieaufstiegs in der Folge (T.87-94) Th.2 I-Glied des Modells + sequenzierte Th.2 I-Abspaltung geht nun auch der großräumige Aufstieg der Linie in einen raschen Abstieg über. Das Gegensatzverhältnis ist also auf dieser übergeordneten Strukturebene allgemein zur Passivität hin verschoben. Doch handelt es sich nicht nur um Verschiebung, sondern auch um eine Verringerung des Gegensatzes auf beiden Ebenen. Durch Annäherung an einen parallelen Verlauf der Strukturbereiche in Bezug auf die Tendenz zur Passivität wird die dynamische Gegenläufigkeit stark abgebaut. Die Parallelisierung der Dynamik der Hauptstrukturbereiche stellt, unabhängig davon, ob sie positiv oder negativ gerichtet ist, die Grundbedingung für höchste Steigerung dar. Hier in T.91ff, kurz vor einem Wendepunkt der Entwicklung, wird jedoch nicht die dynamische

Parallelität an sich angestrebt, sondern die sich hintereinander vollziehende Umkehrung der Entwicklungsrichtung in den betreffenden Strukturbereichen, d.h. eine Richtungsumkehrung ohne statische Wendepunktstruktur (wie T.117-124). In T.95ff (Th.1^u) wird die nicht völlig abgebaute Gegenläufigkeit mittels chromatischem Melodieaufstieg und durch gleichzeitigen Harmonieabstieg wiedergewonnen (s.S. 78 ,2.a) Klammer). Von T.94/95 vollzieht sich also die endgültige innere Umkehrung der gegenläufigen Dynamik. T.94/95 stellt somit einen oberen Wendepunkt für die Harmonik und einen unteren für die Melodik dar.

Statisches Gleichgewicht

In den T.99-102 heben sich die widerstrebenden Tendenzen zu vorübergehender Stabilität auf (Zwischenaufenthalt¹⁾). Sie ist jedoch nicht in allen Bereichen voll durchgeführt; z.B. wird Th.1 in Oktaven abwärts transponiert, wodurch sich von T.101 an die Stabilität des Satzes auflockert (Verbindung von Schlußbilden und Überleiten); von T.99 an ist eine Reduktion des Satzes und des Tonraums zu beobachten; die kurze Aktivierung der Begleitung in T.99 (steiles Aufstreben im Tonraum) wird in T.101 zurückgenommen und in T.103ff erscheint Th.1 ohne Begleitsatz. Wie die Entwicklung T.103ff belegt, bedeutet diese vollständige Reduktion des Satzes bis auf die Linie von Th.1 (der 'Selbstbehauptung'²⁾), daß Th.1 mit dem Verlust seines Harmoniefundaments zugleich größere Bewegungsfreiheit zu neuer Aktivität gewinnt. Es zeigen sich in der Übergangszone zu den T.103ff also unverkennbare Merkmale von Rückkehr, wenn es sich bei ihr in dem engen

1) Vgl. S. 71, Fn. 1.

2) S. S. 82/83.

Entwicklungszusammenhang T.59-158 auch nur um Binnenrückkehr handeln kann, also nicht einmal um eine regionale Rückkehr wie am Ende des ersten Satzteils (T.52ff + T.58ff). Deutlich erkennt man im Bereich der Thematik einen Rückkehrprozeß, der durch den Übergang von locker-entwickelnder zu fest-thematischer Struktur gekennzeichnet ist. Schon der Wegfall des dynamischen Modell-Viertakters ab T.91ff bedeutet eine Hinwendung zum Thematischen und Fest-Gefügten. Mit dem Übergang zu dem scheinbar zitierten Th.1^u T.95ff ist thematisch die letzte bzw. harmonisch und satztechnisch die vorletzte Stufe der Verfestigung erreicht. Mit der festen Fügung erscheint in T.99ff zugleich Th.1 in Rectusform (Rückkehr zu Th.1!), wobei ein momentanes statisches Gleichgewicht der Strukturbereiche entsteht. Schon in T.101f gerät dieses durch Oktav-abwärts-Transposition wieder in Bewegung.

Th.1^u ist kein Rückgriff, sondern das Ergebnis konsequenter Entwicklung. Sie setzt mit T.68 ein (E.2 Th.2 I), wird T.79 fortgesetzt (Th.2 I, Kopfmotiv) und erreicht mit der Abspaltung und unvermittelten Metamorphose des T.94 ihr entscheidendes Stadium. Th.1^u T.95f ist aus T.94 (ohne letztes Achtel) durch horizontale Umkehrung und aufbauende Entwicklung hervorgegangen. Es ist also keine Zitat-Umkehrung, während Th.1 T.99f eine Umkehrung von Th.1^u darstellt. Die Bedingtheit dieser Binnenrückkehr drückt sich schon dadurch aus, daß nicht das zugleich aus- und einschwingende MsM. (s. T.55ff), sondern das entwickeltere Th.1 ihr Ziel darstellt.

Bedeutsam an der unvermittelten Metamorphose von E.2 Th.2 I zu Th.1^u ist in erster Linie die faktische, für Skrjabin ungewöhnliche, intervallische Umkehrung einer thematischen Individualität, nämlich des Th.1. Sie widerspricht seinen künstlerischen Bestrebungen, denen gemäß jedes Motiv oder Thema eine ganz bestimmte geistig-seelische Seinsphase

verkörpert. Eine Umkehrung der Verkörperung bedeutet jedoch keineswegs die automatische Umkehrung des verkörperten Inhalts, z.B. ist mit der Umkehrung des Quartaufsprungs von Th.1 nicht die Umkehrung des aktiven in passiven Ausdruck verbunden. Der Ausdruck eines Motivs hängt nicht nur von der Intervallrichtung ab, sondern auch von der Intervallgröße und -spannung, vom Tempo und vor allem vom Rhythmus. Sieht man von dem Verhältnis Th.1^u zu Th.1 in Satz 4 ab, dann ist von der 3. Sonate an zu beobachten, daß thematische Umkehrung immer mit thematischer Abwandlung verbunden ist. Diese hat die Funktion, der Umkehrung eine individuelle thematische Gestalt zu verleihen. Nur durch Umkehrung aller Eigenschaften eines Themas in ihr Gegenteil, ließe sich der Ausdruck umkehren.

Für die reale Umkehrung von Th.1 gibt es folgende

Argumente:

- 1.) mit der Umkehrung der Figur ist nur eine partielle Umkehrung des Ausdrucks im gleichen Inhaltsbereich verbunden, nämlich von positiver Aktivität in negative;
- 2.) das für den Evolutionsprozeß aufschlußreiche Verhältnis E.2 Th.2 I zu Th.1^u stellt ja gerade eine abwechselnde horizontale Umkehrung dar. Die Beziehung des Ausgangspunkts Th.1 zu Th.1^u ist indirekt; Th.1 wird in den ersten Zweitakter von Th.2 I verwandelt und nicht in Th.1^u.

Vom thematischen Prozeß her gesehen findet eine einfache (vertikale) Umkehrung also erst von Th.1^u zu Th.1 statt, bei der jedoch klar das Moment der Rückkehr im Vordergrund steht.

Der von der musikalischen Struktur realisierte inhaltliche Prozeß erreicht im Übergang von T.94 zu T.95ff seine bisher größte Deutlichkeit im 4. Satz. Im Zuge des mit T.67 einsetzenden Steigerungsverlaufs wird das aktive, im eigentlichen Sinne "leidenschaftliche" Th.1¹⁾ schrittweise in das passivere Th.2 I T.79ff umgewandelt. Die plötzliche Richtungsumkehrung T.95ff in den Bereichen Harmonik und Melodik, nachdem zuvor (T.83ff) in allen Strukturbereichen die passive Tendenz ständig zugenommen

1) Das Leidenschaftliche zeigt sich in Th.1 IV als Verbindung von Aktivität und Leiden: Aufsprung + chromatischer Abwärtsgang.

hat, kann nur als "Verneinung" dieser Tendenz gedeutet werden. In Th.1^u ist ein spezifischer Ausdruck der "Verneinung" verkörpert, nämlich der Ausdruck des "Protests" gegen das Passivwerden. Außer Th.1^u drückt diesen Inhalt auch die Begleitmotivik (Abwärtssprünge!) aus. Ein sicherer Beleg für diese Deutung findet sich in "Le poème de l'extase" op.54, wo in T.416ff in den Baßinstrumenten der Streicher und des Holzes ein Motiv (h/cis, d/es/c...) auftritt, das sich nur unwesentlich von Th.1^u unterscheidet, und das von Skrjabin selbst als "Thema des Protests" bezeichnet wurde¹⁾. Die T.99ff erscheinen als Resultat des "Protests", nämlich als Stabilisierung von Harmonie und Thematik sowie als Rückkehr zur Rectusgestalt von Th.1. Wie für Th.1^u findet man auch für die Gestalt des Th.1 ein entsprechendes Thema in Op.54, das von Skrjabin als "Thema der Selbstbehauptung" bezeichnet ist (T.103ff Trompeten). Es unterscheidet sich von Th.1 nur dadurch, daß die beiden Hauptelemente (Aufsprung und Abwärtschromatik) kurze Entwicklungen bilden, die zusammen einen sequenzsatzartigen Viertakter darstellen.

Der Übergang T.99-103 läßt erneut deutlich werden, daß die Schlußphase des Rückkehrprozesses stets zur Ausgangsphase eines neuen Evolutionsablaufs wird. Vorausblickend auf die Rückkehr der Gesamtstruktur ist dies ein Beleg dafür, daß Skrjabins Sonaten tatsächlich keinen wirklichen Schluß haben, sondern lediglich verklingen, wie schon Taneev, der Lehrer Skrjabins, in Bezug auf die 5. Sonate op.53 - allerdings in negativer Formulierung - feststellte²⁾.

Die Oktav-abwärts-Transposition des Th.1 in den T.99ff, die erst mit T.103f, dem Beginn der Engführungsentwicklung

1) Schloezer, nach Rüger 1, S. 230.

2) S. Taneev äußerte sich über die 5. Sonate: Die Musik "endet nicht, sondern bricht ab". Nach Danilewitsch 1, S. 89.

des Th.1 beendet wird, ist ein Merkmal von Übergangsstruktur und insoweit auch von Rückkehrstruktur, als Rückkehr (wie oben ausgeführt) immer zugleich Übergang ist. Jenes mit Satzreduktion verbundene Absteigen des Th.1 im Tonraum T.1o3ff geht mit T.1o4, wegen der aktiven Quartaufwärtssequenz des Th.1 und dem chromatischen Aufsteigen der übergeordneten Sequenzglieder im Tonraum, mit T.1o4 vom thematisch-satztechnischen Bereich in den des Harmonieverlaufs über: Quart-aufwärts-Sequenz bedeutet harmonisch Quint-abwärts-Sequenz!. Die Verbindung der thematisch-kanonischen Aufstiege in den Sequenzgliedern mit dem chromatischen Aufsteigen der Sequenz dieser Glieder von T.1o3-116 erzeugt den Eindruck eines ununterbrochenen Aufstrebens, das in den T.117ff sein Ziel erreicht. Im Vergleich mit T.95-98 ist die neue gegenläufige Dynamik T.1o3-11o deutlich zugunsten des thematischen Aufstiegs verschoben.

Nach dem Eintauchen in den Begleitsatz T.1o3ff erreicht Th.1 mit T.1o3 die untere, seit T.99 verfestigte Grenze des Tonraums, der nun auf Th.1 selbst beschränkt ist. Durch die hier einsetzende Engführungssequenz von Th.1 wird ungeduldig-kämpferische Aktivität ausgedrückt. Diese vermag zunächst nicht alle Bereiche zu erfassen, wie der Harmonieabstieg deutlich zeigt. Sie leitet jedoch die entscheidende Wende zum alle Strukturbereiche erfassenden Aufstreben ein, das sich mit dem Harmonieaufstieg T.111 durchsetzt. An der Stelle und Höhe des in T.111 beginnenden größten Harmonieaufstiegs der Sonate gemessen ist das aktivitätssteigernde Mittel unbedeutend. Der Abstand der Engführungseinsätze wird von drei Vierteln auf zwei Viertel (d.i. um ein Drittel) reduziert und das Sequenzintervall um einen Halbton zum Tritonus (d.i. um ein Sechstel) vergrößert. Die minimale Vergrößerung der Quart um ein Sechstel, infolge der Verkürzung des Einsatzabstandes um eine

Viertelnote der Th.1-Abwärtschromatik, bewirkt, daß die Sequenz harmonisch nicht mehr um je eine Quint absteigt wie in den T.1o3ff, sondern um je sechs Quinten aufsteigt¹⁾. Durch die, gemessen an der geringen Veränderung, ungewöhnlich große Steigerung der Harmoniefortschreitung in den T.111ff wird der Abstand zum Aktivitätsgrad der übrigen Struktur ausgeglichen und die Dynamik der Strukturbereiche parallelisiert, d.h. in eine Richtung konzentriert. Diese dynamische Parallelisierung in Verbindung mit größter Bewegungsaktivität ergibt die größte allgemeine Steigerung der Struktur genau in den letzten sechs Takten vor der Satzmitte T.116/117 und fast genau 116 Takte von ihrem strukturellen und funktionellen Gegensatz, nämlich dem Verklingen T.225ff entfernt.

Es wäre im Blick auf die Realisierung der Evolutionsidee trotz der eindeutigen Strukturverhältnisse verfehlt, die entscheidende Wende zum Aufstieg allein auf die genannten minimalen Veränderungen zurückzuführen. Denn in den T.1o3-116 geht es um die Vergegenwärtigung eines Naturvorgangs, der sich im Bereich des menschlichen Bewußtseins vollzieht. Es handelt sich also um einen geistig-seelischen Vorgang, der nur durch ein Naturbild mitteilbar wird: Ein Raubvogel z.B., der sich im Sturzflug befindet und wiederaufsteigen will, beginnt mit seinen Flügeln zu schlagen. Jedoch bewirkt diese Aktivität zunächst nur eine Bremsung des Sturzes. Sobald er spürt, daß er sich durch eine erhöhte Kraftanstrengung abfangen kann, verstärkt er seinen Flügelschlag und wendet den Sturz schließlich in Aufstieg. Dieses Prinzip der Verzögerung zwischen dem Beginn der Aktivität und dem Einsetzen ihres Erfolgs ist in den T.1o3-(111)-116 musikalisch wirksam realisiert.

Zielstrukturen der Evolution und die strukturelle Funktion von Dur und Moll

Satztechnisch zeichnet sich die Bewegungsaktivität der T.1o3-116 in dem konturenverwaschenden chromatischen

1) Die harmonische Richtung wird dadurch erkennbar, daß die chromatischen Modulationsschritte jeweils von der Dominante ausgehen und zum Klang ihrer kleinen Untersekunde führen, in T.111f von der Dominante auf g zur Tonika auf fis.

Fließen des kanonischen Satzes ab, durch das eine rudimentäre Harmonieverbindung hervorgebracht wird. Die Klänge der T.103-116 gehen über harmonisch offene Zweiklänge nicht hinaus. Nur der Th.1 eröffnende Aufsprung läßt in dem chromatischen Fließen der Harmonien jeweils die regelgemäße Kadenzfortschreitung $D_7^1 - T_1^3$ entstehen, welche die Zweiklänge als unvollständige Durdreiklänge zu erkennen gibt. Dur wird also in der Vertikalen nicht eindeutig festgelegt, sondern entsteht im Bewegungsablauf. Erst im fest gefügten Höhepunkt T.117ff erscheint es dann auch in der Vertikalen eindeutig. Hierdurch wird die Zielfunktion dieser festen Fügung hervorgehoben, um so mehr als hier auch das chromatische Aufsteigen der Sequenzglieder endet. Der funktionelle Unterschied zwischen dem Urbild T.17-24 und seiner modifizierten Wiederkehr T.117ff wird allein schon durch den Unterschied zwischen Moll und Dur hervorgehoben. Die im Unterschied zur 1. Satzhälfte in Dur beginnende 2. Hälfte von Satz 4 zeigt insgesamt überwiegend Dur-Harmonik. Diese ist Ausdruck von Optimismus und gesteigerter Aktivität¹⁾. Nach dem Höhepunkt T.117-124, in dem die T.17-24 nach Dur verändert sind, nimmt die Entwicklung denselben Verlauf wie in den T.25ff. Sie entspricht von T.126 an diastematisch getreu den T.26-58. Interessant ist, daß mit der Wendung zum Harmonieabstieg wieder der Wechsel zu Moll verbunden ist, wie dies z.B. auch im Übergang zu den T.95ff und umgekehrt (von Moll zu Dur) im Übergang zu den T.71ff und den T.103ff der Fall war. Aus der konsequenten Zuordnung Harmonieaufstieg-Dur und Harmonieabstieg-Moll in den T.59-158 ist zu entnehmen, daß die beiden Tonartcharaktere in spezifischer inhaltlicher Funktion verwendet werden. Dies bestätigen auch die Strukturabschnitte, in denen Dur und Moll sich mischen. Denn es handelt sich bei ihnen ausnahmslos um

1) Vgl. S.251 das entsprechende Verhältnis der beiden Satzhälften der 7. Sonate.

unterschiedlich fest gefügte Abschnitte von gesteigerter Strukturdifferenzierung, in denen der Harmonieverlauf in einem eng begrenzten Harmonieraum verbleibt. Von anderen weniger differenzierten fest gefügten Abschnitten (z.B. T.1ff oder T.17ff) unterscheiden sie sich dadurch, daß sie in engerem oder weiterem Rahmen übergeordnetes Ziel einer dialektischen Entwicklung sind: so ist z.B. 1.) Th.2 I T.25-42 das Synthese-Ziel der Entwicklung T.1ff, 2.a) ist der ganze 2. Satz eine zum Statischen neigende Evolutionsphase, die 2.b) in ihrem Mittelteil T.51-82¹⁾ eine ausgedehnte, einem Synthese-Ziel von Teil 1 II + Satz 1 ähnliche 'Zwischenstation' ausbildet, 3.) ist Th.1 III T.1-16 die Ausprägung des im 4. Satz als Hauptsynthese-Ziel erscheinenden Themas, das Synthese-Ziel²⁾ der Entwicklung Satz 1 + 2, 4.) sind Th.1 III-Wiederkehr T.33-40/43 + Th.1 III-Epilog T.44-50³⁾ sind das Synthese-Ziel der Entwicklung im 3. Satz + der Entwicklung in den beiden vorausgehenden Sätzen, 5.) ist Th.2 IV T.37-54 das Synthese-Ziel der Entwicklung Satz 3 T.51 ff + Satz 4 T.1ff + der Entwicklung in den drei vorausgehenden Sätzen, 6.) ist das durch Th.1 IV T.183ff eingeleitete Th.1^{mdf} III in IV T.202-223⁴⁾ das Hauptsynthese-Ziel der Entwicklung des 4. Satzes, bzw. des 3. + 4. Satzes, bzw. der Gesamtsonate⁵⁾. Deutlich bildet sich in diesen im einzelnen

- 1) Th.2 II T.51-58 selbst stellt nur ein regionales Ziel der Entwicklung in Teil 1 Satz 2 T.1-50 dar, das von den synthetisierten thematischen Substanzen her gesehen wohl das Ergebnis, aber nicht das Ziel der gesamten vorausgehenden Entwicklung ist. Für ein direktes Evolutionsziel hat es zu wenig Gestaltqualität.
- 2) Der 3. Satz, insbesondere sein Epilog T.44-50 stellt die 'Schau des Ideals im Traum' dar (vgl. Programm S.36, und auch das Programm zur 4. Sonate S. 124).
- 3) 'Höchste Entfaltung des Ideals im Bereich des Traumes'.
- 4) 'Erreichen des Ideals', hier Siegesgesang, später Ekstase genannt.
- 5) Erläuterung der Beziehung Weg-Ziel im Evolutionsverlauf s.S. 86.

bereits beschriebenen Abläufen die stets neue Zusammenfassung des schon Entwickelten mit dem jeweils neu Hinzuentwickelten in immer größeren Evolutionsabläufen ab, deren letzter und oberster die Gesamtstruktur darstellt.

Aufbau der Evolutionsabläufe

Der Aufbau der Evolutionsabläufe stimmt prinzipiell mit Überleitungsstruktur überein, die ihr Ziel einschließt. Er ist durch die Folge der Strukturzustände fest-auflockernd (Anfangs-Struktur), locker-dynamisch (Weg-Struktur) und fest gefügt (Ziel-Struktur) gekennzeichnet. Überleitungs- und Durchführungsstruktur unterscheiden sich vor allem durch ihre formale Funktion. Die Durchführung einer Sonate hat ihren gestalterischen Sinn weitgehend in sich selbst, während die Überleitung von einer musikalischen Darstellung zur anderen überleitet und damit auf ein Ziel gerichtet ist. Weil die Bauart der Evolutionsabläufe die wesentlichen Merkmale von Überleitung und Durchführung verbindet, ihre Darstellungsfunktion jedoch der Durchführung nähersteht, ist sie am zutreffendsten wie folgt umschrieben: Ein Evolutionsablauf stellt eine auf ein fest-thematisches Ziel gerichtete Durchführung dar, mit der das Ziel zu einem formalen Zusammenhang verbunden ist. Eindeutige (meist weniger fest gefügte) Anfangs-Strukturen wie Th.1 I in Satz 1 und 3, Überleitung zum 4.Satz T.51ff oder Th.1 IV stehen, abgesehen von dem Binnenanfang T.183ff (Einleitung der Ekstase), in Moll; während die End-Strukturen bis auf den Ausklang der Sonate, 4. Satz T.224ff (Moll-variante notiert fis) in Dur stehen (zu den T.224ff s. Programm S.36:..."Vorläufig besiegt stürzt er in den Abgrund des Nichtseins"). Auch in der Abfolge der Veränderungen des Tonartcharakters zeigt sich demnach die Evolutionsidee realisiert. Die Folge Moll (Th.1 I), Dur-Moll (Dur-Nebenstufen in Th.2 I, Dur (Schlußsatz I) in den T.1-54 läßt den Aufstieg aus Pessimismus zu Optimismus empfinden.

Außerdem belegt diese Folge, daß die Rückkehr nicht zu dem tatsächlichen Ausgangspunkt der Entwicklung zurückführt, sondern zu einer Phase auf strukturell gehobener Ebene, die dem Anfang prinzipiell auch in Bezug auf die Funktion eines Beginns (Neubeginns) gleicht. Im letzten Satzteil des 4. Satzes T.183ff ist die Umkehrung der oben genannten Folge in Dur, Dur-Moll T.202ff, Moll T.224ff interessant, denn sie scheint der vorausgehenden Interpretation widersprechend von Optimismus hinab in Pessimismus zu führen. Das "Vorläufig" des Programms weist bereits daraufhin, daß dies gleichfalls eine Rückkehr auf höherer Ebene ist, bei der sich in diesem speziellen Fall das Moment des Zurückkehrens verstärkt im Tonartcharakter auswirkt. Die Quinthöhe +51 und die Tatsache, daß die Entwicklung nicht bis zu Th.1 I zurückführt machen den Unterschied zu realer Rückkehr deutlich. Die Rückkehrfunktion des 4. Satzes in Bezug auf den Zyklus äußert sich darin, daß reines Dur nur noch in den harmonischen Gipfelzonen T.117ff und T.183ff der voneinander sehr verschiedenen Steigerungen T.67ff und T.167ff erreicht wird und die Dur-Moll Synthese-Ziele (Th.2, T.37ff und T.137ff) nur noch durch Abstieg erreicht werden. Scheinbar gilt dies nicht für die T.202ff (von T.183 an nur Abstieg um eine Quint); dabei wird aber übersehen, daß die T.183ff als harmonisch statische Steigerung im größeren Zusammenhang (T.59-235) bereits den 1. Teil der Hauptzielphase höchster Entfaltung T.183-223/24 darstellen und damit zum Hauptsynthese-Ziel T.202-223/24 gehören. Auch die T.159ff sind auf dem Entwicklungsweg dorthin nur ein letztes Schwungholen unmittelbar vor der Hauptzielphase. Als letztes Synthese-Ziel bezieht sich diese Phase höchster Entfaltung auf die Gesamtstruktur, besonders auf deren 2. Hälfte, den Komplex aus Satz 3 + 4. Im Rahmen des Gesamtverlaufs der Struktur, wie er durch den Harmonieverlauf abgebildet wird, nehmen sich die T.183ff mit Th.2-Wiederkehr T.137ff als ein deutliches, wenn auch relativ geringes Zurücksinken aus,

das nur durch den Wechsel zur Mollvariante im Ausklang T.224ff verstärkt wird. Der "Abgrund" erhält demnach in Bezug auf die Form die Funktion eines Ausklangs auf höherer Ebene.

Sämtliche aus dem MsM. gebildete Formglieder der verschiedenen Evolutionsabläufe des 4. Satzes + Satz-Überleitung III/IV, bis auf die MsM.-Glieder vor T.37ff und T.137ff sowie vor T.183ff, enden in oder modulieren nach Moll, im Unterschied zu den in Dur stehenden Endstrukturen der Evolutionsabläufe des 1. Satzes. Auch hierin zeigt sich wieder die oben festgestellte Tendenz zur Rückkehr. Die Dur-Ausnahmen unter den MsM.-Abschnitten weisen auf die Synthese-Ziel-Funktion der eingeleiteten Abschnitte voraus.

Vergleichende Betrachtung der Strukturen des 1. und 4. Satzes

Der Aufbau der exponierenden Entwicklung im 1. und 4. Satz unterscheidet sich äußerlich nur in Bezug auf den jeweils letzten Abschnitt. In Satz 1 endet die exp.Entw. mit einem Schlußsatz (Th.1), in Satz 4 mit dem Synthese-Thema (Th.2). Entscheidender ist der Unterschied zwischen den Feinstrukturen. In Satz 1 zeigt die exp.Entw. nahezu ausschließlich locker bewegte Struktur, die sich nach T.35 zu verfestigen beginnt und T.43ff in Schlußsatz-Verfestigung übergeht. In Satz 4 ist auch in Bezug auf die Verschiedenheit der Strukturabschnitte ein viel höherer Differenzierungsgrad erreicht, der oben als Abfolge von fest-auflockerndem Anfang, locker bewegtem Weg und fest gefügtem Ziel beschrieben wurde. Dem Synthese-Ziel folgt noch eine kurze Rückführung (zugleich Rückkehr und Einleitung des Neubeginns) zum neuen Anfang. Im Unterschied dazu ist in Satz 1 Rückkehr und neuer Anfang in Schlußsatz T.43ff und Durchführung T.55ff jeweils vermischt, wobei im Schlußsatz der Rückkehranteil, im Durchführungsbeginn der Anteil des Neubeginns größer ist. Der höhere Differenzierungsgrad in Satz 4

zeigt sich u.a. auch darin, daß schon die Anfangs-Thematik (Th.1) synthetisch ist. Anfang und Synthese-Ziel unterscheiden sich nun dadurch, daß Th.1 verschiedene Themenelemente, Th.2 aber verschiedene Motive synthetisch verbindet. Die ständige Gegenwärtigkeit sämtlicher thematischer Grundelemente selbst in MsM. erleichtert die in Satz 4 vermehrt angewandte Entwicklung durch unvermittelte Metamorphose und damit die Steigerung der hierdurch entstehenden Verschiedenheit. Durch unvermittelte Metamorphose entstehen in Satz 4 einschließlich Satz-Überleitung: MsM. in T.55ff Satz 3; Th.1 in Satz 4 T.1ff; Th.2 T.37ff; Th.1^u T.95ff; M.1 Th.1iT.170; Th.1^{mdf} III in IV T.202ff. Sämtliche neuen Motive und Themen in Satz 4 entstehen demnach durch unvermittelte Metamorphose.

4. Hierarchische Struktur der Evolution

Die Abschnitte der exponierenden Entwicklung des 4. Satzes, die in den T.99ff, bzw. 103ff wiederkehren, erfahren durch ihre Integration in den 2. Evolutionsablauf T.59-158 zum Teil eine äußere Umwandlung, zum Teil aber auch nur eine Veränderung ihrer Funktion im Zusammenhang. Zur größten Steigerungsentwicklung der Sonate ist der 1. Abschnitt T.99, bzw. 103-116 umgewandelt. Die doppelte Taktangabe zu seinem Anfang ist dadurch begründet, daß er im Grunde keinen Anfang hat, weil er

1. aus der vorausgehenden Entwicklung - wie schon weiter oben besprochen - konsequent hervorgeht, und weil
2. je nachdem, welcher Strukturbereich betrachtet wird, sich der Viertakter T.99-102 einmal mehr mit der vorausgehenden Entwicklung, das andere Mal mehr mit der Entwicklung T.103ff verbindet. In dem entwicklungsinternen Rückkehr- und Neubeginn-Viertakter verschränken sich die 2 Hauptphasen des Evolutionsablaufs T.59-158. Die T.99f sind Ziel der 1. Phase, mit der Oktav-abwärts-Sequenz des Th.1 T.101f hebt die 2. Phase, nämlich die engere auf den 4. Satz bezogene

Wiederkehr-Entwicklung an. Die T.99-102 stellen somit einen Übergang dar, der die von der Proportion her erwartete Zäsur nach T.100 nicht nur überbrückt¹⁾, sondern durch den sich ständig wandelnden Entwicklungsfluß aufhebt. Dieses ständige Weiterbilden führt nach dem Erreichen einer 'höheren Ebene' durch den verstärkt aktiven, eigentlich mit T.101 beginnenden 1. Abschnitt der Wiederkehr IV zur Neuentwicklung von schon einmal entwickeltem. Das 1. Glied des 2. Abschnitts wird T.117ff in der Funktion des absoluten harmonischen und inhaltlich kämpferischen Höhepunkts nach Dur modifiziert neu entwickelt. Glied 2 und 3 T.125ff desselben Abschnitts haben die Funktion der Hinführung vom Höhepunkt zum Synthesziel Th. 2 T.137ff des 2. Evolutionsablaufs T.59-158.

Die T.159-182 des folgenden Evolutionsablaufs müßten nach herkömmlichen Kategorien der Strukturanalyse als Coda-Einleitung mit charakteristischem Überleitungsaufbau bezeichnet werden. Th.1 T.159-166, das erste Glied dieses Abschnitts, hat selbst einleitende Funktion in Bezug auf die in den T.167-182 folgende verarbeitende Entwicklung (wie T.25ff und 125ff stimmt diese weitgehend mit Durchführungsstruktur überein). Zu diesem Zweck ist der Entwicklungsteil der Satz-Struktur Th.1 harmonisch dynamisiert. Die Verwendung herkömmlicher Durchführungstechnik in den T.167ff ist durch ihre innere Umwandlung ermöglicht. Diese Umwandlung besteht in einem wie ein Abspaltungsprozeß aussehenden Konzentrierungsprozeß, der bei dem dialektisch-synthetischen Aufbau von Th.1 das Evolutionsgesetz der Identitätswahrung erfüllt. Zunächst bewirkt die Konzentrierung des Th.1 zu dem Modell T.167-170 eine thematische Differenzierung des Satzes in den T.169f. Aus der Begleitfigur T.167ff wird M.1 Th.1 I

1) Eine Zäsur nach T.100 ist von der Proportion her deshalb zu erwarten, weil der 1. Abschnitt der Wiederkehr dem Taktumfang seiner Aufstellung normalerweise entspricht.

T.170 metamorphosisch herausentwickelt. Mit M.1 I in der Kombination MsM./M.1 I (vertikale Synthese) kündigt sich bereits Th.1^{mdf} III in IV T.202ff an. Dies ist ein Merkmal zunehmender Synthese und Rückkehr zugleich, wie es der Skrijabinschen Evolutionsidee entspricht¹⁾. Die Abspaltung der MsM.-Reihung wird in den T.75ff vor dem Zerfall in Eintakter dadurch bewahrt, daß der zweite Takt jeweils den ersten wie bei einer Periode melodisch beantwortet. Die Anfang-Abspaltung T.179 wird T.180 in MsM. rückgewandelt, das zur Ausklangskadenzbildung (regelmäßiger Tritonus-Klangwechsel aufwärts!) benutzt wird.

Beim Betrachten des Harmonieverlaufs der Wiederkehr T.99ff und ihrer sich bald woanders hinwendenden Fortsetzung T.159ff wird klar, daß es sich bei ihr nicht um eine Reprise handeln kann, für die der Ausgleich des harmonischen Gefälles typisch ist, sondern um eine zu dieser extrem gegensätzliche Steigerungsstruktur, die sich in der gewaltigen Steigerung des harmonischen Gefälles zu erkennen gibt. Fest gefügt sind in den T.99-182 nur noch die T.117-124 und T.137-152. Nur 28 Takte feste Struktur stehen demnach 54 Takten lockerer Struktur gegenüber im Unterschied zu dem Verhältnis 48 : 34 in den vergleichbaren T.1-82. Klar zu erkennen ist die Zunahme der Dynamik auch in der starken Verkürzung der festen Anfangsstrukturen: T.1-24, 59-66 und 159-162.

Im Vergleich mit den T.202ff der Hauptzielphase höchster Entfaltung T.183ff beziehen sich die Th.2-Abschnitte T.37ff und T.137ff mehr auf die Entwicklung des 4. Satzes, d.h. daß mehr noch als in Th.2 in den T.183ff die Gesamtentwicklung (insbesondere vom 3. Satz an) gleichzeitig repräsentiert ist. Es handelt sich dabei um ein wesentliches Merkmal der "Extase": z.B. ist in den T.202ff Th.1^{mdf} III in IV mit Th.1 IV kombiniert und sind dieselben Harmonien wie bei Th.1 III²⁾ verwendet. Obwohl von der Notierung

1) S.S. 52-55, 64-66, 89/90.

2) Die Harmonien von Th.1 III entstehen durch das Zusammenwirken mehrerer unterschiedlicher Themenelemente, die in Th.1^{mdf} III in IV schließlich völlig in jenen Harmonien aufgegangen sind.

ausgehend die Transposition des Th.2 T.137ff nach der Tonikavariante fis-Moll den Lehrbuchtyp schließlich doch noch zu bestätigen scheint, wird vor allem durch die Synthese-Ziel-Funktion, aber auch durch den Harmonieverlauf deutlich, daß hier andere Prinzipien wirksam sind. In der Wiederkehr (T.99ff, bzw. 103ff) ist Th.2 nicht in die Th.1-Tonartvariante Fis versetzt, denn die Voraussetzung dazu wäre, daß erstens Th.1 in einem fis-Moll stünde, das nur drei Quinten von Fis-Dur entfernt ist, zweitens müßten dementsprechend in der exponierenden Entwicklung fis und A dieselbe Quintzahl haben, drittens dürfte zwischen dem Th.2 T.37 und 137 nicht ein Abstand von 39 Quinten, sondern nur von 3 Quinten bestehen. Zum ersten muß ergänzt werden, daß der Th.1 verarbeitend-entwickelnde Abschnitt T.103ff die steilste Entwicklungskurve in Op.23 darstellt, die harmonisch gesehen von +31 Quinten bis +62 Quinten hinaufführt, wo dieser Abschnitt in die in ihren ersten 9 Takten modifizierte Überleitung übergeht. Der Th.1-Abschnitt ist somit nicht weggefallen, sondern er kehrt in Fortsetzung der verarbeitenden Entwicklung als Durchführung des Th.1 wieder.

Soweit die exponierende Entwicklung genau wiederkehrt¹⁾, ist sie konsequent transponiert. Dies widerspricht gleichfalls dem für eine Reprise charakteristischen Ausgleich des Tonartunterschieds zwischen Haupt- und Seitensatz. Durch die andersartige Weiterentwicklung des Neubeginns T.159ff, der in derselben Art wie T.59ff an Th.2 anschließt, ändert sich die Einordnung von Th.2 in den Harmonieverlauf: Th.2 ist nun keine Tiefzone wie in T.37ff (+15 Quinten), sondern eine Art Zwischenaufenthalt in einer davor und danach abfallenden Harmonielinie (ähnlich wie die T.99-102). Auf den beiden ersten Gliederungsebenen unter dem Gesamtablauf der Evolution, nämlich auf der Ebene der Sätze und der

1) Auch die T.59-63 kehren in den T.159-163 getreu transponiert wieder.

Ebene der Teilabläufe der Evolution, ist diese Einordnung in das harmonische Gefälle perspektivisch betrachtet nur in Beziehung auf dessen hinführen-den Teil gültig. Auf den beiden oberen Gliederungsebenen wird deutlich, daß mit Th.2 T.137ff die Hauptzielphase der Evolution beginnt und daß T.159-182 in dieser nur eine kurze harmonische Rücklauflinie darstellen. T.159-182 leiten zum ausgedehnten Kulminationsabschnitt des Evolutionsziels über. Erst auf der 3. Untergliederungsebene, nämlich auf der Ebene der Evolutionsabläufe, wird zwischen T.158 und 159 eine Zäsur und die nach T.158 zunächst wieder fallende Harmonielinie deutlicher. Auf den drei oberen Zusammenhangsebenen der Form ist demnach die Zäsur T.158/159 aufgehoben und die einleitende Funktion der T.159-182 zugunsten einer vermittelnden Funktion zurückgedrängt. Erst auf der 3. Untergliederungsebene erscheinen die T.159ff als der Neubeginn eines 3. Evolutionsablaufs (T.159-235) von viertrangiger Bedeutung. Die hierarchische Schichtung der formalen Zusammenhänge in der Struktur bringt mit sich, daß z.B. der 1. Evolutionsablauf T.1-58 des 4. Satzes zugleich der 1. Teilablauf der Evolution dieses Satzes ist. Die Takte 1-58 sind demnach sowohl ein Glied der vierten als auch der dritten Zusammenhangsebene. Im Unterschied zum ersten ist der zweite Evolutionsablauf T.59-158 nur ein Glied der 4. Zusammenhangsebene, das ebenso wie die Takte 159-235 im 2. Teilablauf T.59-235 des 4. Satzes aufgehoben ist. Besonders deutlich wird die Gliederung in 2 Teilabläufe im 3. Satz, wo sich der 2. Teilablauf T.17-50 durch eine ununterbrochene Begleitfiguration vom 1. Teilablauf abhebt. Die bei Skrjabin's Musik wesentliche dramatische Anlage ist also asymmetrisch gegliedert, wodurch ein Spannungsverhältnis zu den gleichmäßigen Proportionen und den vielfachen Symmetrien entsteht. Diese Proportionen und Symmetrien selbst sind aber keineswegs unangefochten, wie noch näher ausgeführt wird.

Formale Perspektive und Funktion der Formabschnitte

Der Harmonieverlauf T.159-182 stellt eine Rücklauflinie von notiert dis-Moll nach Cis-Dur dar, die konzeptionell als

ein "Schwungholen" erscheint, das durch die Oktavierung des Th.1 unterstrichen wird (Einleitung eines Vertikalisierungsprozesses, der im Maestoso T.202ff seinen Höhepunkt findet¹⁾). Sieht man diese Rücklauflinie großräumig als Verbindung zwischen den Zielen Th.2 T.137ff und Th.1^{mdf} III in IV T.202ff, dann erfüllt sie eine ähnliche Funktion wie eine modulatorisch erweiterte Großkadenz in Fis-Dur, darüberhinaus hat sie aber die Funktion einer Steigerung zu dem Hauptsynthese-Ziel T.202ff, die sich in dem durch Mediantik, chromatische Klangverschiebung und den Tritonus-Klangwechsel T.180/181 geprägten harmonischen Bogenverlauf entfaltet.

Die T.159-182 können insoweit als eine mit Überleitungsstruktur verwandte Einleitung bezeichnet werden, als sie von der Tp zur DD modulieren und die charakteristische Differenzierung in drei Bauarten (fest-auflockernd, T.167ff locker bewegt und in ungefähr T.180ff locker gereiht) aufweisen²⁾. Durch diese Struktur und den nachfolgenden Binnen-Neubeginn T.183ff gewinnt die Einleitung des letzten Evolutionsablaufs T.159-235 eine relative Selbständigkeit als Ablauf auf der vierten Untergliederungsebene. Das harmonisch dynamische "Schwungholen" wird T.183ff von einem statischen Steigerungsablauf³⁾ abgelöst, in dem die Hunderter-Zahl wie in dem Ablauf T.59-158 (T.100/101!) wieder eine bedeutsame Rolle spielt. Denn auch hier nach den zweiten hundert Takten folgt eine Wiederkehr. Nun erscheint in T.202ff auf höherer Ebene ein der Rückkehr entsprechend weiter zurückgreifendes Evolutionsstadium in rhythmischer und satztechnischer Abwandlung wieder. Dieses tritt in T.44-50 des 3. Satzes als Resultat des bisherigen Verlaufs der Evolution auf und wird durch das 1. Thema des 3. Satzes dargestellt. Wie dort erscheint das Thema auch in Satz 4 in der Funktion des

Epilogs.

- 1) Vgl. S. 229ff : Vertikalisierungs- und Horizontalisierungsprozesse sind in der 7. Sonate das bestimmende Strukturprinzip.
- 2) Vgl. S. 59, 64/65 und 74 (Grundstruktur der Evolutionsabläufe).
- 3) Der Begriff "statischer Steigerungsablauf" wird im folgenden Abschnitt erklärt.

Locker-dynamische und fest-statische Struktur von Steigerungen

Das Dominant-Tonika-Gefälle zwischen T.183ff und T.202ff sowie die Tonraumerweiterung durch Oktav-aufwärts-Transposition T.191ff und chromatische Klangverschiebung T.197ff lassen die T.183ff einerseits, aus der Nahperspektive, als Stehen auf der D und damit als Endabschnitt der Einleitung, andererseits, aus der Fernperspektive, wegen ihrer tonartlichen Statik (erster Schlußsatz) und des geringen harmonischen Gefälles als Teil des statischen Abschnitts T.183-223 (-235) erscheinen. Daher muß die Struktur des letzten Evolutionsablaufs T.159-235, um sie wirklich verstehen zu können, zunächst unter diesen beiden Aspekten charakterisiert und dann als Synthese der beiden Charakterisierungen betrachtet werden:

- 1.) zweiphasige Steigerung T.159-201 (dynamisch statisch werdend¹⁾) zum Hauptsynthese-Ziel T.202ff + Ausklang T.224ff;
- 2.) locker-dynamischer Steigerungsablauf T.159-182 zum fest-statischen Steigerungsablauf T.183-235, bzw. zum schlußbildenden Verfestigungsprozeß. Die erste Charakterisierung betont mehr das Dynamische, die zweite mehr das Statische der Struktur. Beide sind gleichzeitig gültig. Nur in dieser sich verschränkenden Gleichzeitigkeit wird die Einheit des Verlaufs sichtbar, der sich nach einem 16-taktigen "Schwungholen" von T.175 an phasenweise auf die Schlußtonart (Fis/fis) zu verfestigt. Die T.175-182 enden mit einer Halbschlußkadenz zur D der D-Tonart Cis-Dur. Die T.183-201 zeigen aufbauende Entwicklung im Gewande der abbauenden Entwicklung: die Zweitaktphrase wird im Ns. T.191ff imitatorisch zur Dreitaktigkeit und der Entwicklungsteil T.197ff zur fünftaktigen Fortspinnung erweitert. Diese leitet die T.202ff ein, wo sie von einer Sechstaktphrase abgelöst wird. Die T.183-190 stellen zugleich die feste Fügung eines ganzschließenden Satzes in der auf die

- 1) Statisch werdend, besonders von T.179 an.

die T.202ff bezogenen D-Tonart dar. Die feste Fügung wird im Nachsatz T.191ff von der D^7 T.197 an durch chromatische Rückwandlung der D-Tonart in den D^7 (T.202) geöffnet. Die T.202-223 heben als Sequenz-Satz an, gehen aber T.214ff in Schlußbildung über (Oktav-abwärts-Sequenz¹⁾ und Akkordbrechungs-Sequenz). In Verbindung mit dieser verengt sich die Kadenz bis zur Fixierung der Schlußtonart Fis-Dur T.220ff, die in T.224 zur Mollvariante verändert wird. In den T.230ff wird fis-Moll durch plagales Kadenzieren einerseits bestätigt, andererseits bleibt aber die Tonart dadurch ungesichert. Der entsprechende Verfestigungsverlauf zeigt sich im Bereich des Rhythmus: schrittweise Augmentation der Notenwerte bis zum Viertel als kleinstem Wert in den T.202ff (von T.206, bzw. 214 an wird dieser Prozeß rückläufig!), und im Bereich des Satzes: Tonraumerweiterung (wobei die Klangdichte erhalten bleibt) und Phrasenerweiterung (s. oben). In den T.183ff vollzieht sich also zunächst kein Prozeß der Auflösung und Tonraumeinschränkung wie dies für Schlußbildungen typisch ist, sondern ganz im Gegenteil eine Steigerung, die auf das Erhabene zustrebt und nicht auf die Gewalt der raschen oder hektischen Bewegung. Die Steigerung auf das Erhabene zu wird als Vereinfachung des Harmonieverlaufs durch seine Begrenzung im Quintraum und als Vereinfachung der Satztechnik durch Vertikalisierung der Tonbeziehungen (zu der auch ihre horizontale Auflösung T.224ff gehört) realisiert, vor allem wird jene Steigerung aber als Dehnung der Zeit durchgeführt, einem wesentlichen Merkmal der Ekstase²⁾. Steigerung durch zeitliche Verdichtung von rascher und hektischer Bewegung findet man in den T.75ff vor allem von T.100 an. Diese zwei gegensätzlichen Arten von Steigerung werden in allen späteren Sonaten nach einem prinzipiell ähnlichen, jedoch von Sonate zu Sonate differenzierend

1) Vgl. T.48f in Satz 3.

2) Rüger 1, S. 58: "Die Macht der Ekstase geht nach Skrjabin so weit, daß sie die "innere Zeit" des Kunstwerks zur Zeitlosigkeit dehnt".
Skrjabin 1, S. 73: "Das absolute Sein ist ein zur Ewigkeit gewordener Augenblick".

weiterentwickelten Konzept angewendet, das die beiden Steigerungsarten auch in Bezug auf ihre strukturelle Funktion deutlich in locker-dynamischen Weg und fest-statisches Ziel unterscheidet. In dieser Anwendung sind sie ein charakteristisches Merkmal aller größeren Skrjabin'schen Werke. Nur in der 3. Sonate, im 4. Satz sind die beiden Steigerungsarten in Bezug auf ihre spezifischen Eigenschaften so gut wie unvermischt. Ihre differenzierende Verfeinerung ist unlösbar mit der Weiterentwicklung der Formkonzeption verbunden¹⁾. Von ihren unterschiedlichen Steigerungsmitteln her betrachtet kann die eine als dynamische, die andere als statische Steigerung bezeichnet werden. Der Tonartcharakter gehört zu den verbindenden Eigenschaften dieser beiden Arten der Steigerung: z.B. ist Dur der optimistisch aufstrebenden dynamischen, wie der optimistisch entfaltenden statischen Steigerung eigen. In den späteren Sonaten wird der Charakterunterschied Dur-Moll zugunsten einer feineren Abstufung im Klangcharakter aufgehoben.

Ekstase und Rückkehr

Die Wiederkehr des Nachsatzes von Th.1 T.9-16 als Vordersatz und Nachsatz des 1. Schlußsatzes T.183ff zeigt das Streben zum Hauptsynthese-Ziel T.202-223/24 weniger in thematischer Gleichzeitigkeit und harmonisch kombinierender Verdichtung als in der Synthese widersprüchlicher Strukturtendenzen. Augmentation der Begleitbewegung bedeutet sowohl Reduktion der Bewegung, die zugleich substantielle Reduktion der Figurationseinheiten (vgl. T.9ff) zu stets wiederholtem Absteigen bewirkt, als auch Gewinn an Mächtigkeit und an Erhabenheit über eine Hektik, wie sie z.B. in

1) Vgl. die Differenzierung in zwei unterschiedliche Zielphasen höchster Entfaltung bei der 10. Sonate: T.212-221 "Triumph" und T.258/259-347 "Entmaterialisierung", die in den T.348ff in Verklingen übergeht.

den T.103ff vorherrscht. Das Terzwechselmotiv des "Klangkontrapunkts" über Th.1 ist zugleich Zunahme an Passivität durch Vertikalisierung als auch Steigerung der "Sehnsucht" vor dem Eintritt des "Maestoso". Der Ausdruck der "Sehnsucht" geht nicht von einem bestimmten Intervall aus, sondern von dem wiederholten gedehnten Hinaufstreben zu einem bestimmten Ton oder verschiedenen jeweils höheren Tönen: vgl. 5. Sonate, T.14ff "Languido"; 6. Sonate, T.39ff "le rêve prend forme"; 9. Sonate, T.35ff "avec une langueur naissante"; 10. Sonate, T.217ff, 212ff "puissant, radieux". Ekstase ist zugleich höchstgesteigerte Sehnsucht: "Was erschreckte - Ist jetzt Genuß, Aus Panther- und Hyänenbissen Wurde nur neues Kosen, Neue Qual, ..." ¹⁾. Die Wiederkehr der nach Dur übertragenen T.9ff stellt einerseits eine weitere Phase der Rückkehr auf höherer Ebene dar, andererseits ist sie Steigerung auf T.202ff zu. Die schrittweise Annäherung und die schließliche Verschmelzung der verschiedenen Rhythmen zu vertikaler rhythmischer Isometrie ist rhythmische Vereinfachung und Vereinheitlichung, bedeutet zugleich aber auch eine Konzentration der Kräfte. Die verschiedenen Elemente der statischen Steigerung wirken somit alle in einem Sinne zusammen. Gleichzeitig realisieren sie dadurch das "sieghafte Erfassen des Alls", für das der musikalische Kosmos ²⁾ steht.

In kurzer Zusammenfassung stellen sich diese Elemente als folgende Steigerungsmittel dar: Augmentation in sämtlichen Bereichen einschließlich der Harmonik (z.B. Vergrößerung der Klangstrecken und des Tonraums), Integration (z.B. des Rhythmus in das Metrum: in den T.202ff stimmen die kleinsten rhythmischen Werte mit der Zählzeit überein ³⁾) und Verschmelzung (z.B. T.197ff horizontale Verschmelzung

1) A.Skrjabin 2, S. 121, Z.360-364.

2) Der musikalische Kosmos drückt sich durch die horizontale und vertikale Verbindung sämtlicher musikalischer Gestalten eines Werkes aus.

3) Alle Haupt- und Nebenbetonungen des Th.1 III werden in Th.1^{mdf} III in IV zu Hauptbetonungen; nicht betonte Töne werden zu Nebenbetonungen! Auch hierauf beruht der Ausdruck des Maestoso.

der Eintakterfolge durch die linear und harmonisch verflechtende chromatische Klangverschiebung, die zugleich eine Höherschichtung der Klangstruktur bewirkt; vertikale Verschmelzung der Linien zu Klängen: T.202ff), Verschränkung (z.B. zwischen T.201 und 202 durch die genannte chromatische Stimmfortschreitung), klangliche Höherschichtung sowie Oktavierung der Thematik (=Vertikalisierung). Es wird deutlich, daß sämtliche statischen Steigerungsverfahren unter dem Begriff Augmentation zusammengefaßt werden können, den sie nur jeweils näher ausführen.

Schlußbildende Strukturen T.183-235 als zentral gespiegelter Prozeß

Die Rückkehr setzt sich im Verlauf der T.202ff im Sinne des Verklingens fort. Sie wird im 5. Takt des Maestoso T.206f durch das wiederauftretende Th.1 angekündigt. Denn mit ihm beginnt die Umkehrung des Augmentationsprozesses. Die Einsätze des Th.1 folgen mit der Reduktion des Th.1^{mdf} III in IV immer dichter, wobei es in Quinten, dann eine Oktav abwärts sequenziert wird, bis es von T.218 an in der Schlußtonart Fis/fis verbleibend ostinat wiederholt wird. Diese Folge drückt gleichzeitig Ankommen und Auslaufen in der Phase des "Chaos" (Rückkehr und möglicher Neubeginn) aus. Th.1 spielt auch in Bezug auf die harmonische Fixierung auf Fis und fis eine Rolle; seine Quint-abwärts-Sequenz interpretiert den Harmonieverlauf T.202ff als Folge II-V-I. Von T.215 an vollzieht sich das Verklingen auf der I. Stufe. Es gliedert sich in abbauende Entwicklung T.214ff und mit dieser verschränkt in Auflösung T.223ff, bzw. 225ff. In T.219ff wird eine Figuration entwickelt (Vorbereitung der Auflösung), die fast genau der Figuration in Satz 3, doloroso T.17ff entspricht. Die Rückkehr führt damit zu einer dem Übergang vom dritten zum vierten Satz (T.44-58 in Satz 3) ähnlichen Phase der Evolution. Die neue Struktur des Verklingens ist ausgehend von der klassischen Schlußsatzstruktur unter Weiterverwendung der

Techniken entwickelt, die in der neuen Konzeption noch brauchbar sind. Hier, am Ende der 3. Sonate, sind die Schlußsatz-Techniken noch gut zu erkennen: enger werdende Kadenzbildung; Wiederholung der Reduktionseinheiten, die jedoch in Oktav-abwärts-Sequenz und akkordumkehrende Fortspinnung abgewandelt ist. Für Schlußsatz-Struktur untypisch sind weniger die erwähnten Modifikationen als die Verfestigung durch das längst als Kontrapunkt eingeführte Th.1-Ostinato, das gegen Ende strukturbestimmend wird und dadurch die abbauende Entwicklung in Bezug auf die ganze Faktur an der Zweitaktphrase aufhält. Herkömmliches und Neues verbindet sich immerfort zu neuer struktureller Individualität. In den T.230ff geht Th.1 bei konzentrierender Reduktion zum Eintakter MsM. in die Oberstimme ein; am Ende der Form ist somit wieder eine spezifische Technik Skrjabins angewendet. Der entscheidende Unterschied zum klassischen Schlußsatz besteht jedoch in der charakteristischen Konzeption des Verklingens, das, wie schon ausgeführt, nach der Vorbereitung durch den Augmentationsprozeß¹⁾ diesen nun in den T.214ff umkehrt²⁾. Es handelt sich bei der gesamten Schlußstruktur also um einen sich zentral spiegelnden Prozeß, der von der durchgehenden harmonischen Verfestigung kontrapunktiert wird. Erst mit T.224 setzt sich das Verklingen wirkungsmäßig durch.

Die Verbindung, Verschmelzung und Überlagerung verschiedener Entwicklungen und unterschiedlich dimensionierter Evolutionsabläufe ist das Grundprinzip der Skrjabin'schen Formkonzeptionen, wie hier am letzten Formteil T.159ff gezeigt werden konnte.

Die Struktur des Schlußteils T.159ff (4. Satz) ist das erhabene Gegenbild zur verarbeitenden Entwicklung im 2. Teil T.59ff. Beide Teile unterscheiden sich prinzipiell

1) Rückkehr durch aufbauende Entwicklung und Vereinheitlichung.

2) Rückkehr durch abbauende Entwicklung und Auflösung.

vor allem dadurch, daß im 2. Teil abbauende Entwicklung und locker bewegte Struktur überwiegt, im 3. Teil T.159ff aber aufbauende Entwicklung und fest gefügte Struktur. Daher wäre auch die Bezeichnung des 2. und 3. Teils mit 1. und 2. Durchführung unzutreffend. Aus noch anderen auf S. 74-76 dargelegten Gründen sind Struktur und Funktion der Entwicklung T.59ff mit Durchführung ungenügend gekennzeichnet. Würde die Einleitungsentwicklung T.159-182 als Durchführung charakterisiert, dann müßten auch die entsprechenden Strukturen T.25-36 oder T.125-136 mit Durchführung bezeichnet werden.

Verschiebung des Verhältnisses zwischen lockerer und fester Struktur im Evolutionsverlauf

Das Verhältnis von locker zu fest¹⁾ ist im 2. Teil des 4. Satzes T.59ff wie 1,8 : 1, im 3. Teil T.159ff wie 1 : 2,8. Diese Verschiebung ist ein Grundmerkmal des Evolutionsverlaufs, das sich gegen Formende besonders deutlich ausprägt. Es ist inhaltlich ausgedrückt das Prinzip, die zeitliche Dauer der fest gefügten Zielstrukturen zu vergrößern und den locker-dynamischen Weg dorthin zu verkürzen. Wenn von den kurzen fest-auflockernden Anfangsstrukturen abgesehen wird, steht jede locker-dynamische Struktur mit einer festen Fügung in einer Weg-Ziel-Beziehung. Dazu muß ergänzt werden, daß einige Glieder in Bezug auf die evolutionäre Funktionsabfolge Anfang-Weg-Ziel Doppelstrukturen sind. Z.B. ist der Ns. T.9ff der Th.1-Periode Weg im Hinblick auf das Ziel T.17ff und in Bezug auf den Anfang auflockerndes Glied der Anfangsstruktur T.1ff. Im 4. Satz vollzieht sich die Evolution in folgenden Weg-Ziel-Relationen : T.9ff, 8 : 8; T.25ff, 12 : 16; T.71ff, 28 : 4; T.103ff, 14 : 8; T.125ff, 12 : 16;

1) Bei diesem Verhältnis bleiben die Mischstrukturen (z.B. Anfangsstrukturen: fest-auflockernd) außer Betracht.

T.159ff, 24 : 12.

Entfaltung beruht bei festen Strukturen vor allem auf aufbauender Entwicklung und thematisch differenzierender Satztechnik. Unter den Zielstrukturen der 3. Sonate können 2 Typen festgestellt werden. Der 1. Typ stellt lediglich die ersten vorläufigen Ergebnisse der differenzierenden Entwicklung dar. Er erscheint in Gestalt von Binnenzielen innerhalb einheitlicher Evolutionsabläufe. Daher erfüllen die Binnenziele (z.B. T.17-24 oder 117-124 und T.99-102) auch 2 Funktionen zugleich, nämlich die Funktionen von Ziel + Anfang. Der schon beschriebene 2. Typ erscheint als Endergebnis eines Evolutionsablaufs. Unter Einbeziehung der Anfangsstrukturen und Doppelfunktionen (wie Anfang + Weg und Ziel + Anfang) ergibt sich folgende funktionelle Proportionierung der Struktur:

Takt 1 17 1) 59 99 117
 $8^A+8^W:8^Z;$ $4^A:14^W:8^Z;$
 $8^A:12^W:16^Z(+6);12^A:28^W:4^Z;$ $8^A:12^W:16^Z(+6);...$
 159
 $...24^A+W:42^Z(+11 \text{ Auflösung}).$

An der Weg-Ziel-Zuordnung lassen sich wesentliche Prinzipien der Struktur des 4. Satzes erkennen:

- 1.) Die Zielstrukturen, die durch Entfaltung bei fester Struktur gekennzeichnet sind, wachsen in 2 Entfaltungsabläufen im Sinne einer geometrischen Reihe mit dem Multiplikator 2 gleichmäßig an;
- 2.) diese beiden Abläufe fallen bis auf das in den 2. Vergrößerungsablauf einbezogene letzte Zuordnungsglied T.159ff mit den beiden Evolutionsabläufen T.1ff und T.59ff zusammen;
- 3.) die Wegglieder vergrößern, bzw. verkleinern sich über die Zäsuren T.58/59 und T.102/103 hinweg in einer Art dynamisch ungleichmäßigem Wellenablauf; nur der Einschnitt T.158/159 fällt mit einer Tendenzumkehrung zusammen. Die Ablaufgliederung der Proportionsverschiebung zugunsten der Zielstrukturen entspricht dem unter 2.) Gesagten,

- 1) Anfang, Weg, Ziel werden jeweils durch ihre hochgestellten Anfangsbuchstaben dargestellt. A + W stellen eine zusammengesetzte Struktureinheit dar, bei welcher der 1. Abschnitt mehr als Anfangs- und der 2. Abschnitt mehr als Wegstruktur erscheint. Mit $:8^Z;$ wird ausgedrückt,

$8^A:$

daß der Zielabschnitt einer Entwicklung zugleich Anfangsfunktion für eine folgende Entwicklung hat.

1 : 1, 3 : 4; 7 : 1, 7 : 4, 3 : 4; 4 : 7¹⁾. Im Unterschied zu der Folge der Wegstrukturen und im Einklang mit der Folge der Zielstrukturen überspielt die Relationsveränderung nur den Einschnitt T.158/159. Als Reihe, die die anderen beiden Reihen beinhaltet, wirkt sie an der Vereinheitlichung der Struktur mit. Insgesamt spiegelt diese Proportionsverschiebung den Prozeß wider, der durch "Kampf" schließlich zum "Sieg" führt.

Die Weg-Ziel-Proportion 2 : 1

Im Unterschied zu dem Aufbau des Formkomplexes aus Satz 3 + 4 ist die Gliederung der Form des 1. und 2. Satzes den historischen Modellen sehr viel näher. Der Grund dafür ist der Verlauf der Evolution, der erst im 3. Satz mit Th.1 III ein deutliches Ziel erhält. Wie auch im Programm ausgedrückt ist, wird das Ziel T.1ff und 33ff im 'Traum geschaut', d.h. es entsteht als Idee im Bewußtsein. In seiner endgültigen, jedoch stärker verschleierte Gestalt erscheint es erst in den T.44ff (Epilog). Dort ist von Th.1 III der passive, dem Th.2 I entsprechende Zweitakter abgespalten. Die Struktur des 4. Satzes zeigt den Aufstieg zum 'idealen Ziel' (Th.1 III-Epilog). Der Aufstieg setzt auf höherer Ebene (Quinzhöhe +29) wieder mit dem Urelement E.1 Th.1 I ein (3. Satz T.51ff). Nach 44 Takten taucht das Ziel abgewandelt als ein Bestandteil des Th.2 IV in den T.37ff erstmals wieder auf; in derselben Gestalt erscheint es in den T.137ff, bis es sich am Ende der Sonate (T.202ff) zu 'majestätischer' Vollendung neu entfaltet. Th.1^{mdf} III in IV T.202-224 ist Höhepunkt der thematischen Entfaltung im Unterschied zum harmonischen Höhepunkt T.117-124. Von der Gesetzmäßigkeit der Evolution her ist unwahrscheinlich, daß die große Steigerung T.59ff dasselbe Ziel haben soll wie die kurze erste von 44 Takten (Überleitung von Satz 3 zu 4 und die T.1-36 Satz 4). Auch der Harmonieverlauf steht dem entgegen. Er

- 1) Die Striche unter einigen Proportionen weisen auf unterschiedliche Zahlensymmetrien hin.

bildet Th.2 als Zwischenziel¹⁾ ab, auf das erst nach kurzem Absturz und Wiederaufstieg die eigentliche Zielphase T.183ff des 2. Teilablaufs (T.59-235) folgt. Ihr Kernstück ist Th.1^{mdf} III in IV T.202ff, das in dem übergreifenden 2. Teilablauf um die Abschnitte T.183-201 und 225-235 erweitert ist. In dem festen Zahlenverhältnis 2 : 1, das zwischen den fest gefügten Zielen und den zu diesen führenden Entwicklungen (Anfang + Weg) besteht, wird eine Gesetzmäßigkeit deutlich, die in dem Formkomplex Satz 3 + 4 konsequent durchgeführt ist: Vom Werkende aus betrachtet sind im engeren Rahmen die T.202-224 des Haupt-synthese-Ziels Ziel des Entwicklungs-Wegs T.159-201 (43 : 23), die T.183-224 der Hauptzielphase sind im größeren Zusammenhang Ziel des Wegs T.99-182 (84 : 42), die T.183-235 der gesamten fest gefügten Zielebene sind im nächstgrößeren Zusammenhang Ziel des Wegs T.75-182 (106 : 53), die T.137-235 des fest-statischen Hauptzielbereichs sind Ziel im Rahmen der Einheit aus Satz 3 + 4, 293 Takte (194 : 99). Wenn man davon ausgeht, daß bei der Evolution unterschiedliche Faktoren mitwirken, die durch eine Analyse nicht alle restlos aufgedeckt werden können, dann ist die Vermutung gerechtfertigt, daß jene Gesetzmäßigkeit genau durchgeführt ist²⁾. Ohnehin sind die Abweichungen von der Proportion 2 : 1 sehr gering. Sie erhält durch ihre gleichzeitige Anwendung in unterschiedlich großen Strukturzusammenhängen u.a. die Funktion, die bei den letzten Sätze zu einer Einheit zu verbinden.

Die Umkehrung dieser Proportion in 1 : 2, bezogen auf die Folge der Teilabläufe der einzelnen Sätze, die in den späteren Sonaten (Nr. 5 op.53, 6 op.62, 9 op.68, 10 op.70) so bedeutsam wird, erscheint in der 3. Sonate nur ganz ungenau.

1) S.S. 71, Fn.1, S. 80f und 91f.

2) Alšvang, z.n. Rüger 1, S. 115f: "...[Skrjabin] gründete alles auf genaueste Berechnung und schloß das Element des Zufalls aus". Sabaneev vermutet [wie noch weiter ausgeführt wird unzutreffend], "daß die zahlenmäßigen Berechnungen für Form und Modulation (wie sie ihm Skrjabin für die 5. Sonate und andere Werke gezeigt hatte) der Fantasie des Komponisten entstammen und die entsprechenden Theorien von diesem erst nachträglich aufgestellt wurden,...".

Demnach ist hier das Verhältnis 1 : 2 noch kein Gegenstand der Formberechnung. Die Proportion 1 : 2 zwischen 1. und 2. Teilablauf ist in der 7. und 8. Sonate durch ein jeweils anderes Zahlenverhältnis ersetzt. Dies beweist, daß sie für Skrjabin nicht die einzig mögliche Proportion der Evolutionsabläufe ist.

Auch die Proportion 2 : 1 ist nicht in der gesamten 3. Sonate unangefochten. Sie tritt erstmals wohl bereits in der Grundexposition des 1. Satzes T.1f auf - von 6 Vierteln nimmt das Synthese-Motiv M.2 Th.1 2 Viertel ein -, spielt danach in den beiden ersten Sätzen aber nur noch eine etwas versteckte Rolle, zumal keine deutlichen Ziel- und Zwischenziel-Strukturen entstehen. Zum Beispiel nimmt das betont locker gefügte Th.2 I wohl 1 Drittel des 1. Teilablaufs (exp.Entw.) ein, ist aber gegen dessen Mitte hin verschoben; 24 : 18 (Th.2) : 12 wie 4 : 3 : 2. Obwohl die Proportion 2 : 1, von der Grundexposition des 1. Satzes T.1f abgesehen, in der 1. Hälfte der Sonate (Satz 1 + 2) nicht mehr erscheint, taucht sie auf der hierarchisch höchsten Strukturebene, nämlich der Gesamtform (Satz 1 bis 4) in Gestalt des Taktzahlverhältnisses 360 : 177 wieder auf, nun aber als Gegenüberstellung des kurzen Aufstiegs T.55ff I + langem sich verfestigendem Harmonieraum +27¹⁾ und des langen Aufstiegs T.59ff IV + kurzem festem Harmonieraum +51²⁾. Mit dem Erscheinen des ersten klar ausgeprägten synthetischen und fest gefügten Themas, nämlich des Th.1 III, setzt sich die Proportion von locker dynamischem Weg zu fest gefügtem Ziel wie 2 : 1 als formrhythmischer Ordnungs- und Integrationsfaktor durch:

$$3. \text{ Satz, } T.17-32 : T.33-40 = 16 : 8, T.1-32 : T.33-50 = 32 : 18,$$

$$4. \text{ Satz, Satz-Überl. III } T.51-IV T.36 : T.37-58 = 44 : 22, T.59-182 : T.183-235 = 124 : 53,$$

$$3. + 4. \text{ Satz, } 58 + 136 : 22 + 77 \text{ Takte} = 194 : 99 \text{ Takte}$$

1) Die Quinthöhenzahlen geben jeweils die untere Grenze des Harmonieraums an.

2) S. 1).

Das letzte Zahlenverhältnis bedarf näherer Erläuterung, weil gegen die Summe aus den T.137-158 und T.159-235, die hier als fest gefügtes Synthese-Ziel eingesetzt ist, eingewendet werden kann, daß sie immerhin 24 Takte eindeutige Entwicklung einschließt. Dieser strukturelle Widerspruch (fest+locker+fest = fest) löst sich erst auf, wenn die Voraussetzungen bedacht werden, die erfüllt sein müssen, damit die integrierende Schichtung von Evolutionsabläufen, die stets größere Zusammenhänge umgreifen, möglich wird.

Funktionelles Zusammenwirken der gleichzeitig ablaufenden Entwicklungen unterschiedlicher Größe

Das gleichzeitige Wirksamwerden von strukturellen Ablaufzusammenhängen unterschiedlicher Größe in einer Form setzt voraus, daß dieselben Struktureinheiten in den verschiedenen Abläufen unterschiedliche Funktion erfüllen. Dafür ist nun ein rascher Differenzierungsprozeß Voraussetzung, der genau parallel zur funktionellen Differenzierung ablaufen muß, um immer rechtzeitig die jeweils notwendige Zahl an verschiedenen Struktureigenschaften bereitzustellen. Die Multifunktionalität beruht also auf einer zunehmenden Gleichzeitigkeit ("Vermischung"!) unterschiedlicher, jedoch evolutionär auseinander hervorgegangener Strukturmerkmale. Die zunehmende Gleichzeitigkeit von Struktureigenschaften führt zwangsläufig zu einer stets größeren inneren Einheitlichkeit der Gliedstrukturen, obgleich sich diese wiederum auf Grund ihrer inneren Vielfalt äußerlich immer stärker voneinander unterscheiden¹⁾. Denn die Zunahme der horizontalen und vertikalen Vielfalt voneinander abgeleiteter thematischer Elemente erzeugt sowohl ein immer feineres Kontinuum von Verwandtschaftsbeziehungen als auch immer mehr Möglichkeiten der Kontrastierung innerhalb dieses Kontinuums. Die äußere Verschiedenheit wird weniger durch Modifikation als durch unterschiedliche individuelle

1) Vgl. S.33f(harmonisch), S.90/91(thematisch), S.114f(umfassend strukturell).

Anordnung der thematischen Elemente hervorgebracht.

Die Ergebnisse des theoretischen Nachdenkens über die Voraussetzungen bestätigen die Ergebnisse der Strukturuntersuchung durch völliges Übereinstimmen mit diesen. Ebenso wird dadurch klargelegt, daß Struktur und philosophische Idee miteinander in Einklang stehen. Denn wie von selbst entstehen bei jenen theoretischen Überlegungen die zentralen Begriffe der "Idee" und mit ihnen die Prinzipien der Strukturevolution, nämlich Differenzierungsprozeß, Gleichzeitigkeit ("Vermischung" und Verschmelzung) und durch diese bewirkte Einheitlichkeit. Der Evolutionsverlauf spannt sich demnach von einem einfachen Anfangszustand ("einförmiger Zustand"¹⁾), in dem die verschiedenen Schichten dieselbe durch den Anfang gekennzeichnete Funktion haben, über ständige Zunahme der Vielfalt zur "vielfältigen Einheit"²⁾. Diese kehrt schließlich in eine mit dem Anfang vergleichbare Einfachheit zurück, in der wieder wie im Anfang eine Funktion herrscht, die nun aber durch das Ende des Verlaufs mitbestimmt ist, d.h. die Einfachheit ist nun nicht mehr dieselbe wie am Anfang der Evolution. Das oben Ausgeführte gilt auch für größere Unterabläufe wie z.B. Satz 3 + 4 oder auch T.1-58 IV u.ä. In den kleinsten nach dem Prinzip der Evolutionsabläufe aufgebauten Zusammenhängen gewinnt die vielfältige Einheit dann keine multifunktionale Bedeutung, wenn jene Zusammenhänge am Beginn oder Ende der Form auftreten. Nun fehlt die Voraussetzung der Multifunktionalität, nämlich die Gleichzeitigkeit von Evolutionsabläufen unterschiedlicher Größe. Die vielfältige Einheit erscheint dort nur als einfache Einheit. Zum Beispiel hat die vielfältige Einheit Th.1 IV, soweit sie nur auf T.1-58 bezogen ist, allein Anfangsfunktion³⁾.

Der mögliche Einwand, daß die Gleichzeitigkeit verschiedener Struktureigenschaften die Struktur als Ganzheit innerlich entweder aufhebt oder sie diffus werden läßt, wird

1) S. Skrjabin 1, S. 96.

2) S. Skrjabin 1, S. 88 und 96, über das Bewußtsein.

3) S. Fn.2).

dadurch entkräftet, daß die unterschiedliche Größe der Evolutionsabläufe eine unterschiedliche Gewichtigkeit der Eigenschaften bedingt, die sich gegenseitig wie bei einer Kombination unterschiedlich großer Wellen zu einer Hauptwelle teils abmildern, teils verstärken. Zudem muß bedacht werden, daß im Verlauf der Entwicklung von aktiv zu passiv eine fein abgestufte Skala unterschiedlicher Eigenschaften entsteht und daß folglich bei der unterschiedlichen Größe der Abläufe verschiedene Verstärkungen und Abmilderungen unterschiedlicher Intensität gleichzeitig stattfinden. Weiter muß die von der Größe der Evolutionsabläufe bedingte Perspektivität beachtet werden. Denn vom Gesamtverlauf her betrachtet ist eine bestimmte Struktureigenschaft, die in Bezug auf einen kürzeren Strukturablauf von entscheidendem Gewicht ist, ohne beachtenswerte Bedeutung. Zum Beispiel hat die locker dynamische Struktur der T.159-182 in dem Zusammenhang T.159-235 eindeutig steigernde Einleitungsfunktion, in die bei der verengten Perspektive auch die T.183-201 als verbreitertes Stehen auf der Dominante einbezogen werden müssen, sodaß sich wieder die Proportion 2 : 1 zwischen Entwicklung und Ziel ergibt (43 : 23 Takte "Maestoso" + 11 Takte Auflösung). Im Strukturablauf Satz 3 + 4 hingegen ist der Quintfall der T.183ff zu den T.202ff bedeutungslos. Die T.159-182 stellen in diesem Strukturzusammenhang nur eine Auflockerung der Fis-Schlußharmonieebene dar¹⁾, und zwar eine Auflockerung, die als ein "Schwungholen" erscheint, das die übergeordnete Festigkeit der T.137-235 bestätigt.

Wohl sind der Gesamtverlauf²⁾ und die 2. Hälfte des Evolutionsverlaufs im ganzen und in ihren Teilen prinzipiell von der Proportion 2 : 1 bestimmt, doch wird die innere Spannung des Kunstwerks dadurch erhöht, daß es dynamische Vorgänge und auch periodisch feste Fügungen gibt, die das regelmäßige Auftreten dieses Verhältnisses verhindern und damit

1) Vgl. S.30f.

2) S. S. 106/107.

die Freiheit zur Vielfalt und zum Außerordentlichen in Skrjabins Werken dokumentieren. Z.B. herrschen im fest gefügten ersten Abschnitt des 3. Satzes T.1-16 taktzahlmäßige Gleichgewichtsverhältnisse; innerhalb des zweiten Evolutionsablaufs des 4. Satzes T.59-158 wird die Proportion 2:1 durch die starke Dynamik aufgehoben. Dies gilt auch für seinen ersten Teilablauf T.59-ca.100. In seinem zweiten Teilablauf ca.101ff wird jenes Verhältnis zwischen locker und fest dadurch aufgehoben, daß sich die Dynamik bis T.116 in die Wiederkehr hinein fortsetzt. Th.2 T.137ff fungiert nur noch als Zwischenziel, über das die Entwicklung T.59ff hinausweist. Vor allem hierdurch wird das Maestoso T.202ff in den 4. Satz einbezogen (vgl. S. die Bedeutung des Einschnitts T.201/202). Bevor der Strukturverlauf der Sätze 3 + 4 vereinfacht in einem Schaubild dargestellt wird, muß hervorgehoben werden, daß bei Skrjabin Takt und Zählzeit auch dann, wenn Taktart und Zeitmaß (Tempo) geändert werden, in Bezug auf den "Evolutionsvorgang" jeweils immer gleichwertige Einheiten sind. Dies wird besonders in der Schlußphase der 10. Sonate von T.306 an deutlich, wo ein substantiell gleicher Inhalt (Wiederkehr) in verschiedenen Taktarten, aber in einer gleichgroßen Zahl von Takten untergebracht ist. Nur die Ausdrucksintensität des Evolutionsverlaufs verändert sich durch Takt- und Tempoänderungen. Alle Symmetrien, Analogien und Proportionierungen lassen nur den Schluß zu, daß Skrjabin seinen Strukturberechnungen nicht die Zählzeit, sondern den Takt als kleinste Einheit zugrundelegt¹⁾. Wird dieselbe thematische oder strukturelle Substanz in einer kleineren, bzw. größeren Zahl von Takten untergebracht, dann handelt es sich entweder

1) In Fn.1 S.26 wurde schon darauf hingewiesen, daß der Takt bei Skrjabin metrischer Baustein für die Bildung von formalen Proportionen ist. Dies wurde auf rein analytischem Wege gefunden. Der bei Rüger 1 zitierte Bericht von A.J. Swan, der ebenfalls auf S.26 erwähnt ist, belegt das analytische Ergebnis. Inzwischen hat G. Eberle in seiner 1978 erschienenen Dissertation "Studien zur Harmonik A. Skrjabins" die von Swan beschriebenen Skrjabin'schen Taktschemata untersucht. Auf S.135 seiner Arbeit zieht er aus dem Bild, das der Entwurf zur 9. Sonate bietet, weitgehende Rückschlüsse auf die Arbeitsweise des Komponisten, schränkt sie jedoch unmittelbar danach wieder ein.

Ordnungsstruktur und Evolutionsverlauf

Die gegenüber dem Strukturverlauf in den beiden ersten Sätzen größere Einheitlichkeit und Dichte des Strukturzusammenhangs in den beiden verbundenen letzten Sätzen wird u.a. der Grund dafür gewesen sein, daß diese Satzverbindung für die folgenden Sonaten zum Vorbild wurde. Neben der Schichtung der 2:1-Ablaufsprasierung finden sich taktzahlmäßige Symmetrien und Analogien, die aber dem Evolutionsverlauf stets untergeordnet bleiben. Z.B. wird keine dieser Zahlenordnungen streng durchgehalten, weil sie über kurz oder lang durch den Verlauf der Entwicklung aufgehoben werden. Einige dieser Zahlenordnungen wurden bereits erläutert (vgl. S.103ff). Unter ihnen ist die Gliederung des Zusammenhangs der Sätze 3 und 4 in Abschnitte von je 58 Takte die wichtigste Zahlenordnung. In allen 4 Sätzen ist eine zweiteilige Symmetrie von unterschiedlicher Deutlichkeit erkennbar. Beim 1. Satz verläuft ihre Achse genau durch die Durchführung zwischen T.74 und 75, jedoch ist die Symmetrie selbst unvollkommen; nur im 2. Satz ist sie, abgesehen vom strukturellen Inhalt der Hälften, konsequent durchgeführt. Beim 3. Satz ist die zweiteilige Symmetrie am stärksten gestört. Beachtenswert ist, daß die Achse der zweiteiligen Symmetrie der Gesamtsonate genau zwischen Th.2-Abschnitt und Rückkehrentwicklung T.24/25 verläuft, durch die Mitte des taktmäßig in der Mitte der Sonate liegenden langsamen Satzes. Zwischen T.216 und 117 genau vor dem absoluten Höhepunkt und dem Beginn der getreu transponierten Wiederkehr der T.17-63 verläuft die Symmetrieachse im 4. Satz; gestört ist sie hier durch die 3 Generalpausen am Schluß (232 Takte + 3 Takte Generalpausen). Dreiteilige Symmetrie findet man im 1., 3. und 4. Satz. Die Dreiteiligkeit des 1. Satzes erinnert äußerlich noch stark an das Sonatenschema, nur erweckt die Symmetrie der Teile allgemein und speziell die genaue Symmetrie (2o : 2o) im verstärkt entwickelnden Mittelteil Mißtrauen gegenüber der allzu offensichtlichen Sonatengliederung (vgl. Analyse des 1. Satzes S. 7ff). Schwer erkennbar sind die durch den Verlauf der Evolution verschränkten

beiden dreiteiligen Symmetrien in dem Strukturzusammenhang aus 3. und 4. Satz. Vollkommene Symmetrie zeigt der Kern des 3. Satzes;

Th.1 : Th.2 T.17ff : Rückkehrentw. zu Th.1 T.25ff + Th.1-Wiederkehr. T.33ff wie 16 : 8 : 16.

Epilog-Einleitung (vermittelnde Entwicklung) T.41-43 und Th.1-Epilog bilden die Weiterführung der Rückkehr (T.25ff) bis zu Th.1 I, mit dem im Grunde bereits der 1. Teilablauf des 4. Satzes einsetzt. Einschließlich der Satz-Überleitung T.51ff III mit der Hauptfunktion einer Einleitung des 4. Satzes erkennt man im letzten Großteil des Evolutionsverlaufs folgende Symmetrie:

(Einleitung + Epilog T.41-50 III zu) Überleitung T.51-58 III + 1. Evolutionsablauf¹⁾ T.1-58 IV zu 2. Evolutionsablauf T.59-158 zu 3. Evolutionsablauf ohne Ausklang T.159-224 (zu Ausklang T.225-235) wie

66 : 100 : 66;

die vernachlässigten eingeklammerten Strukturphasen gruppieren sich an dieses Verhältnis fast symmetrisch an 3 + 7...8 + 3 Gp.n²⁾. Die taktzahlmäßige symmetrische Strukturgliederung des 4. Satzes bezieht demnach nicht nur die Satz-Überleitung, sondern sogar die Zielphase höchster Entfaltung und den Ausklang des 3. Satzes T.41ff ein. Dies läßt wieder das Prinzip erkennen, nach dem Rückkehr zu neuem Anfang wird. Satz 1 + 2 und Einleitung zu Satz 4 + 4. Satz umgeben den 3. Satz gleichgewichtig wie 244 : 50 : 243. Interessant sind auch die Zahlenverhältnisse zwischen den Extrempunkten des Harmonieverlaufs. Besonders deutlich sind die symmetrischen Proportionen der absoluten Quinthöhen vor allem zwischen der Quinthöhe +27 (fis), die von Satz 1 Wiederkehr (T.95ff) bis T.24 des 4. Satzes harmonische Grundebene bleibt³⁾,

1) Der 1. Evolutionsablauf ist zugleich der 1. Teilablauf.

2) Die Generalpausen sind auf die letzten 3 Musiktake aufgeteilt.

3) Die Grundebene fis (+27) hat hier die Funktion einer Zentraltonart.

und +54 (Fis), der Ziel-Quinthöhe der Sonate, 4. Satz T.137-223¹⁾. Als Quinthöhe der Dominante zu fis und Fis, aber auch der Dominantparallele b (sinngemäßer ais), spielt +31 vor allem in Satz 1, 3 und 4 (Anfang und Zwischenstation T.99ff) eine Rolle. Das harmonische Höhepunkt-Ziel der Sonate im 4. Satz T.117ff wird auf der Quintebene +62 (D-Dur) erreicht. Beide Quintzahlenpaare verhalten sich wie 1 : 2. Die beiden Glieder der genannten Quintzahlenverhältnisse sind in Bezug auf ihre Funktion miteinander verwandt. Im ersten Verhältnis stehen sich erste und zweite harmonische Zielebene gegenüber, im zweiten Verhältnis ist die Dominant-Quinthöhe zur ersten Zielebene dem achtfach vergrößerten Dominant-Gefälle zur zweiten Zielebene gegenübergestellt. Die 1. Zielebene verhält sich taktzahlmäßig zur 2. Zielebene wie 224 : 99 oder ungefähr wie 2 : 1; die beiden zu diesen Ebenen führenden Entwicklungen verhalten sich zueinander wie 40 : 112. Die genannten Taktzahlenverhältnisse verdeutlichen ebenso wie die Harmonielinie im 4. Satz, welche in immer größer werdenden Kurven verläuft, die im Vergleich zum 1. Satz viel stärkere Dynamik der Struktur.

Auch die Verhältnisse der Quinthöhendistanzen weisen geometrische Ausgewogenheit auf. Die Quintdistanzen zwischen Anfangsebene +3, erste Zielebene +27 (notiert fis) und zweite Zielebene +51 (notiert Fis) verhalten sich zueinander wie 24 : 24 oder 1 : 1. Die Wellenlinie des Harmonieverlaufs im 4. Satz bewegt sich zwischen folgenden Extremwerten (der absoluten Quinthöhen): T.24: +27, T.37ff: +15, T.95: +43, T.111: +21, T.117ff: +62, T.125: +68, T.137ff: +54; die Distanzen zwischen diesen Werten verhalten sich (bei 6 Quinten = 1) wie 2 abw. : $4\frac{2}{3}$ aufw. : $3\frac{2}{3}$ abw. : 7 aufw. : 1 aufw. : $2\frac{1}{3}$ abw. Durch diese Reihe wird der bis T.117ff immer steiler aufstrebende wellenartige Harmonieverlauf klar erkennbar. Die mathematisch genaue Berechnung aller Strukturverhältnisse macht deutlich, daß Ähnlichkeiten mit historischen Modellen

1) Folge der Harmonieebenen: 1. Satz (Wiederkehr) fis, 2. Satz Es (eigentlich Dis), 3. Satz H, 4. Satz bis T.24 fis.

nur noch von ganz äußerlicher Natur sein können. Skrjabins Formentwicklung geht von den historischen Modellen aus, die für seine Zwecke am geeignetsten sind; sie verläuft aber von der 3. Sonate an in konsequenter Ausrichtung auf die musikalische Realisierung der mit dieser Sonate hinzutretenden Evolutionsidee. Die Entwicklung der Evolutionsidee führt zu einer völligen inneren Umwertung der Modelle, die schließlich nur solche äußerlichen Übereinstimmungen beläßt, die in gleicher Form auch durch den Evolutionsprozeß entstehen; d.h., die scheinbare Erfüllung des Schemas kommt in Wirklichkeit aus ganz anderen Ursachen und zu völlig anderen Zwecken zustande. In der 3. Sonate ist die Umwertung schon ziemlich weit gediehen, jedoch nicht so weit, daß sich die Konturen der Modelle bereits völlig aufgelöst hätten. Von der Grobgliederung her betrachtet sieht sich der 1. Satz wie eine abgewandelte Sonatenhauptsatzform an (Durchführung ohne Einleitung, Reprise und Coda zusammen sind jeweils kürzer als die Exposition), der 2. Satz erinnert entfernt an ein Scherzo und der 3. Satz ist wie ein erweitertes dreiteiliges Lied gebaut. Die Anlage des 4. Satzes erinnert am wenigsten an ein herkömmliches Formmodell. Sie wird im Vergleich mit verschiedenen Formtypen wohl am ehesten der Sonatenform zugeordnet werden. Dem widersprechen aber drei wesentliche Strukturmerkmale. Die Exposition weist keinen Schlußsatz auf. Fast jeder Abschnitt geht in denselben Zwischenabschnitt (MsM.-Reihung) zurück. Vor allem das zweite Merkmal ist für Reihungsformen charakteristisch. Aber auch das erste Merkmal paßt besser zu einer Reihungsform als zu einer Sonatenform. Mit diesen Merkmalen hängt die Analogie der Einschnitte T.58/59 und T.158/159 zusammen, die ebenfalls mehr auf Reihung hindeutet. Ein drittes Strukturmerkmal, das gegen Sonatenform spricht, sind die teilweise eng aufeinanderfolgenden festen Fügungen: T.1ff Periode, T.17ff Oktavtranspositions-Periode, T.37ff dreiteiliges Lied, T.59ff achttaktiger Satz, T.99ff Oktavtranspositions-Periode, in T.117ff dieselben Strukturen wie in den T.17-66, T.183ff

Oktavtranspositions-Periode, T.2o2ff Sequenz-Satz in Schluß-satz-Struktur übergehend. Alle diese Merkmale passen gut zu einer Rondo-Anlage, die jedoch in der übergeordneten Evolutionsstruktur ihren Reihungscharakter und damit ihre eigentliche Funktion völlig verloren hat. Als Rondo dargestellt müßte der 4. Satz wie folgt gegliedert werden:

Takte: 1 17 (25) 37 59 75

Abschnitte: A Übl.(-Ew.) B A-Ew.I + C (Fort-)
(Ew.-Ein- setzung
leitung) der A-Ew.I

Takte: (99/1o1/1o3) 117 (125) 137 159 183

Abschnitte: + A'-Ew.II + Übl.' (-Ew.) B A-Ew.III A''-aufb.
Ew.

Takte: 2o2 225

Abschnitte: D (vgl. A und B) + A''' (Ausklang oder Schls.-
Ew.)

Die Taktzahlanalogien im 1oo Takte-Abstand sind hier gut erkennbar. Gegen Formende, vor allem nach T.174, nimmt ihre Deutlichkeit infolge zunehmender synthetischer Verschmelzung und "Vermischung" sowie Metamorphose-Rückkehrentwicklung jedoch ab.

Alle bisher aufgeführten Gliederungsordnungen, einschließlich der des Formmodells, besitzen deshalb keine direkte strukturelle Wirkung mehr, weil sie erstens von der nach

völlig eigenen Gesetzen verlaufenden Evolution in eine Art Fundamentrolle abgedrängt sind und weil sie sich zweitens durch ihre Verschmelzung innerhalb der Gesamtstruktur gegenseitig relativieren oder verdecken. Trotzdem bleiben sie in dieser relativen Verborgenheit als Ordnungs-, bzw. Proportionierungsfaktoren wirksam. Durch die Verbindung von dynamischer Entwicklung und fundamentbildendem, vielfach verstrebttem Ordnungsgerüst entsteht eine musikalische Struktur, die den "Evolutionsvorgang" in kristalliner Klarheit ausprägt. Denn das Dynamische und Spontane der Entwicklung wird nur dadurch voll wirksam, daß es an einer rasterartigen Fundamentordnung gemessen werden kann, bzw. sich von dieser deutlich abhebt. Wenn vom Analysierenden einer der beiden Aspekte außer Acht gelassen wird, entsteht notwendig ein verzerrtes Bild der Struktur. So ist es nicht verwunderlich, daß sich die Literatur über Skrjabin weitgehend in zwei Gruppen aufteilen läßt. Die kleinere erste sieht in seiner Musik aufgezeichnete Improvisation, die größere zweite beschreibt Skrjabins Musik als statisch, sich nicht entwickelnd. Die Struktur der Skrjabin'schen Musik ist durch eine innige Verbindung von Rationalität und Expressivität geprägt, wobei das Rationale der Expression dient. Die Verschmelzung der rationalen Ordnungsstrukturen mit der Schichtung der expressiven Evolutionsabläufe zeigt sich u.a. darin, daß ihnen die Interpunktion gemeinsam ist. Die Bedeutung irgendeines dieser Einschnitte stellt sich von jeder Strukturschicht her anders dar. Z.B. dient die Taktgrenze T.58/59 zugleich mehreren Strukturschichten, bzw. Elementstrukturen als Einschnitt. Für die Bedeutung des Einschnitts ist somit entscheidend, in wievielen und welchen Elementstrukturen er gliedernde Funktion besitzt. Seine abgrenzende Funktion verliert der Einschnitt T.58/59 erstmals gegenüber dem Gesamtablauf Satz 3 + 4. Die Vielfalt der geometrischen Elementstrukturen zeigt, daß die typischen

Formmodelle selbst im Ordnungssystem bedeutungslos geworden sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang aber dennoch, daß am Anfang der Entwicklung zur einsätzigen Sonate Skrjabin eine Zweisatzverbindung steht, deren größerer Teilsatz eher auf entwickelnde Rondo- als auf Sonatenform zurückgeht und deren erster Teilsatz als entwickelnde dreiteilige Liedform umschrieben werden kann.

II. Kapitel

UNTERSUCHUNG DER 5. SONATE OP.53 UNTER DREI ASPEKTEN DER EVOLUTIONSFORM

1. Weiterentwicklung des Prototyps der Einsätzigkeit von Op.23 bis Op.62

Der auf der Verbindung kurzer langsamer, langer schneller Satz beruhende Prototyp der Einsätzigkeit wird schrittweise weiterentwickelt, dagegen werden die Elemente der Reihungsform in der Evolution des schnellen Satzes (vgl. op.23 IV) beim 2. Satz der 4. Sonate (1903) nochmals von einer der Sonatenform näheren Struktur abgelöst. Mit der 5. Sonate (1907) setzt sich, nach äußeren Ähnlichkeiten beurteilt, eine Form durch, in der sich die Züge beider Modellvarianten mischen bzw. zu einer Struktur zwischen dem Prototyp und der seit der 6. Sonate (1911/12) ausgebildeten charakteristischen Evolutionsform verbinden. In der 5. Sonate wird nun auch das Prologthema, wie die anderen Themen bereits seit der 3. Sonate, bei seinem Wiederkehren in einem größeren, stärker vereinheitlichten Evolutionszusammenhang aufgehoben, der taktmäßig zum vorausgehenden 1. Teilablauf im Verhältnis 1 : 2 steht. Dieselbe Proportion findet man auch im 2. Satz der 4. Sonate zwischen exponierender Entwicklung T.1ff und den figurativ vereinheitlichten Teilen, nämlich der verarbeitenden Entwicklung + variierten Wiederkehr + Coda-Einleitung T.48-143. Nur ist sie

1. dadurch verundeutlicht, daß das Hauptsynthese-Ziel T.144ff außerhalb dieses Verhältnisses steht, die Einleitung der 'Ekstase' T.129ff aber noch zum 2. Teilablauf gehört und
2. daß der 1. Teilablauf des 2. Satzes (exp.Entw. T.1-47) noch kein typischer Evolutionsablauf ist, der in proportionaler Verkleinerung schon alles enthält, was danach im 2. Teilablauf in größerem Rahmen ausgeführt wird. Diese projektive Einheitlichkeit wird erst in der 5. Sonate voll verwirklicht. Zwischen dem 1. und 2. Satz der 4. Sonate

besteht allerdings ein ähnliches, aber numerisch anderes projektives Analogieverhältnis: 1 : 5 bei Umrechnung auf 6/8-Takt-Grundmetrum; davon ist jeweils nur im 2. Satzteil der Harmonieverlauf ausgenommen¹⁾. Vor allem besteht jene Analogie aber zwischen 2 Sätzen, bei denen die herkömmliche, nur um die Satz-Überleitung I T.51-66, bzw. um die Coda II T.129-169 erweiterte 3-teilige Gliederung deutlicher hervortritt als ihre Umfunktionierung zur Evolutionsablaufs-Struktur. Ihr übergeordneter Charaktergegensatz träumerisch-schnell fliegend ist auch in dem zum 1. Satz hemiolischen Metrum des zweiten verwirklicht (letzte Ausnahme vom Takt als Recheneinheit). In der 5. Sonate gibt es zwischen den 2 Teilabläufen keinen metrischen Unterschied mehr, sondern nur noch eine Verschiebung des Anteils der unterschiedlichen Metren an der betreffenden Struktur. Mit der 5. Sonate wird für das Grössenverhältnis der nun die Gesamtform darstellenden Teilabläufe das Verhältnis 1 : 2 charakteristisch (Ausnahmen sind die 7. und 8. Sonate).

Die nur äußerlich wieder größere Nähe des 2. Satzes der 4. Sonate zum Sonatenmodell, der nur die neuartige variative Zusammenfassung von Durchführung und Reprise entgegensteht, stellt weniger eine Rückwendung zum Schema, als eine Folge der raschen Entstehung des Werkes dar. Diese verleiht der 4. Sonate eine improvisatorisch anmutende Einfachheit in allen Schichten und Bereichen der Struktur. Zum Beispiel folgt der Seitensatz T.21ff direkt auf den Hauptsatz wie bei einer einfachen Reihungsform; und zur Vereinheitlichung der T.48-143 zu einem Strukturzusammenhang, in den die vollständige Wiederkehr der exp.Entw. integriert ist, wird das einfachste verbindende Verfahren angewandt, nämlich die übergreifende, variativ auflockernde, Figurierung von teilweise unverändert wiederkehrenden Strukturen (exp.Entw. in den T.82ff). Variierung und Reihung geben der Sonate den

1) Der Harmonieverlauf ist in der verarbeitenden Entwicklung des 1. Satzes T.18-34 steil aufstrebend, während er im verarbeitenden 2. Teil des 2. Satzes T.48-81 einen nach unten gewölbten Bogen ausführt.

Charakter einer Skizze, der seinerseits ein Hinweis dafür ist, daß sich Skrjabin in diesen Jahren ganz auf Orchesterwerke konzentrierte (um 1903 auf die 3. Symphonie). Die 5. Sonate op.53 (in nur 2 Tagen fertiggestellt) kann als das Resultat der Arbeit an Le Poème de l'extase op.54 betrachtet werden, insoweit als Op.53 die kühnsten in Op.54 gemachten Erfahrungen zusammenfaßt. Hierdurch könnte der scheinbare Bausteincharakter der Struktur mitbedingt sein (Skizzierung der neuen Ideen!). Die Sonaten op.62ff, die erst nach dem letzten Orchesterwerk, nämlich dem Prometheus op.60 entstanden, sind wieder viel symphonischer und vielschichtiger gearbeitet als Op.30 und 53. Auf die Frage der Bausteinstruktur in Op.53 wird im Verlauf der Untersuchung noch näher eingegangen.

4. Sonate op.30 (1903)

Im Vergleich mit der 3. Sonate ist in der 4. Sonate die Verbindung der beiden Sätze gesteigert,

1. dadurch, daß der 2. Satz vom 1. Satz und seiner Modifikation T.144ff in Satz 2 eingerahmt ist,

2. daß das Th.I stärker in den 2. Satz einbezogen ist: ein rhythmisch abgewandeltes Zitat erscheint auch in der Durchführung T.66ff!

3. dadurch, daß der 1. Satz, auch infolge des unter 2. Ausgeführten, verstärkt Einleitungsfunktion für den 2. Satz erhält, nämlich die Funktion eines langsamen Einleitungssatzes,

4. daß die beiden Sätze mittels Metamorphose in der Satz-Überleitung, die das Th.I zu Th.1 II hin abwandelt, enger verknüpft werden,

5. dadurch, daß die thematische Ableitung der Themen in Satz 2 stärker hervortritt als im 4. Satz der 3. Sonate, und schließlich

6. daß in beiden Sätzen dasselbe Variierungsverfahren zur Vereinheitlichung der Struktur angewendet wird (strukturelle Analogie der 2. Teilabläufe von Satz 1 und 2). Die Verwandtschaft der Anlage Satz 3 + 4 der 3. Sonate und Satz 1 + 2 der 4. Sonate geht in Bezug auf Satz 3 Op.23 und Satz 1 Op.30 bis in technische Details, z.B. ist die letzte Steigerung der Kolorierung beidemale die triolische Dreiecks-

figuration. Die Übereinstimmung des Strukturzusammenhangs Satz 3 + 4 der 3. Sonate mit der 4. Sonate kommt auch in der Übereinstimmung der Abschnitte 3 und 4 des Programms der 3. Sonate (s.S. 36) mit der poetischen Darstellung des Inhalts der 4. Sonate durch Skrjabin zum Ausdruck. Deshalb soll hier der in ein poetisches Bild gefaßte Inhalt der 4. Sonate zitiert werden:

"In leichtem und durchsichtigem Nebel flimmert ein weit entfernter, aber klarer Stern mit zärtlichem Licht. Oh wie ist er schön! Er wiegt mich in Schlaf, liebkost mich und winkt mir mit anmutigen Strahlen sein blaues Geheimnis (...). Dir nahe kommen, ferner Stern! In zitternden Strahlen untergehen - herrlicher Glanz!"¹⁾

Rüger führt hierzu aus: "Nach Skrjabin versinnbildlicht das Andante die Betrachtung eines fernen Ideals und den Wunsch, es zu erreichen". (Zur Beziehung Traum-Ziel, vgl. S.95/96f u.105).

Die Tatsache, daß Skrjabin die formale Anlage der 2. Hälfte der 3. Sonate, nämlich der verbundenen Sätze 3 + 4, nochmals für die 6 Jahre später entstandene, im ganzen fortgeschrittenere 4. Sonate verwendete, ist ein Indiz dafür, daß er diese Steigerungsanlage noch 1903 als vorbildlich und ausbaufähig ansah²⁾.

Die dreiteilige Anlage von Satz 1 Op.30 ist einerseits in Bezug auf ihre Fundamentordnung statischer und symmetrischer als die von Satz 3 Op.30³⁾; andererseits geht im Unterschied zu Satz 3 Op.23 die steigernde Entwicklung im 2. Teil T.18ff von Satz 1 Op.30 kontinuierlich weiter und wird nicht durch einen zweiten Thementeil - wie er sich in Satz 3 Op.23 T.17ff noch klar abzeichnet - abgelöst. Gegenüber Satz 3 Op.23 ist die Einleitungsfunktion des 1. Satzes

1) Nach Rüger 1, S. 177.

2) Rüger 1, S.176: "Zu Skrjabins Lebzeiten ein erklärtes Vorzugsstück von Publikum und Interpreten ... fertiggestellt um die Geburt der Lieblingstochter Rimma, nahm die 3. Sonate sogar im Privatleben des Komponisten eine Sonderstellung ein".

Op.30 deutlich verstärkt. Der langsame Satz, der in der 3. Sonate erst mit der Satzüberleitung einleitende Funktion übernimmt, ist in der 4. Sonate auf eine langsame Einleitung hin entwickelt. Dies zeigt sich nicht nur in der einheitlicheren, durchgehenden thematischen und satztechnischen Entwicklung, sondern auch darin, daß die in 2 Stufen variierte Periode T.35-50 zur Satz-Überleitung T.51-66 hin geöffnet ist (vgl. ganzschließenden Epilog von Satz 3 Op.23). Hierdurch ist

1. eine abschließende Codawirkung vermieden und
2. eine engere Verbindung von Teil 3 T.35ff und Satz-Überleitung T.51ff hergestellt. Beide Teile verbinden sich zu einer größeren, periodenähnlichen Einheit, nämlich harmonisch gesehen zu einem modulatorischen Bogenverlauf T.35-66, der in seinem 2. Teil langsam abfallend bis zum D⁹ seiner Anfangs-Harmonieebene zurückführt. Mit diesem D⁹ über T.-Orgelpunkt setzt zugleich der 2. Satz von Op.30 ein. Aufgrund dieses niemals unterbrochenen Ablaufs der durchgehenden Metamorphose-Entwicklung und der stets aufrechterhaltenen tonalen Spannung sind die Sätze 1 und 2 sehr viel enger verbunden als die Sätze 3 und 4 von Op.23. Sie bilden im Rahmen der Gesamtform bereits eine weitgehende Formeinheit. Die Struktur von Satz 1 Op.30 ist von Satz 3 Op.23 sehr viel weiter entfernt als die Abschnittsgliederung ahnen läßt. Durch die genannte periodenhafte Einheit von Teil 3 und Satz-Überleitung ist die 3-Teiligkeit zur 4-Teiligkeit erweitert. In ihr übernimmt der 2. Teil die Funktion, die in der 3. Sonate die Durchführung des 1. Satzes hat, nämlich harmonisch zur Anfangs-Quintebene des letzten Satzes aufzusteigen. Die Quasiperiode T.35-66 erscheint dadurch als gesteigertes 'Traumideal' (Vordersatz T.35ff) + 'Rückkehr auf höherer Ebene' (Nachsatz T.51ff). Im Unterschied zur Überleitung zwischen Satz 3 und 4 der 3. Sonate gehört die Überleitung T.51ff in Op.30 mehr zur Struktur des 1. Satzes als zu der des 2. Satzes.

Ein auffallender Unterschied zwischen den Strukturen von Satz 4 Op.23 und Satz 2 Op.30 besteht darin, daß die

Evolutionsabläufe in Op.30 II jeweils mit schlußbildender Rückkehrzone enden, während Op.23 IV erst am Ende eine ausgedehnte Schlußbildung aufweist: 1. Schlußsatz T.183-201 auf der D zur ⁺t-Tonart des 2. Schlußsatzes T.202ff mit struktureller Auflösung über der t T.225-235.

Rücklaufstruktur

Die Umklammerung des sonatenähnlichen Kerns T.1-143 von Op.30 II nicht nur durch das Thema I sondern auch durch die harmonische Struktur der Satz-Überleitung, die bei ihrer Wiederkehr abweichend von ihrem 1. Auftreten nun die schlußbildende Reduktion des Themas trägt, bedeutet eine Steigerung der Integration des 1. Satzes in den zweiten und damit der Einheit der Gesamtform. Zugleich hebt die Wiederkehr der harmonischen Struktur der Satz-Überleitung oder des 4. Teils des 1. Satzes das Ausblenden aus der Evolution im Unterschied zu einem definitiven Schluß hervor. Durch die schließliche Verfestigung wird dieser Eindruck wieder abgeschwächt. Überzeugende unkonventionelle Lösungen des Ausblendens als Schlußgestaltung gelingen Skrjabin erst in den Sonaten 5-10. Die 4. Sonate ist im Grunde eine einsätzliche Sonate, die 2 Gliedsätze umfaßt. Diese übergeordnete Einsätzlichkeit bildet sich auch in einer fünfteiligen Struktursymmetrie (auch taktzählmäßig ungefähren Symmetrie) ab: A/B C B'A', genauer: I = A / II Exp. = B, einheitlich figurierte Verbindung von Durchf. und Repr. = C B', abgewandelte Wiederkehr der Teile 3 und 4 von I als Coda = A'. Nicht ganz so klar zeigt sich diese Anlage schon in Op.23 III + IV: III = A / IV Exp. = B, Verbindung von Durchf. und Repr. durch strukturelle Verschränkung = C B', abgewandelte Wiederkehr des Epilog III als Coda = A'. Das Buchstabenschema verdeutlicht eine rückläufige Anlage, die hier mit Rücklaufstruktur bezeichnet wird (in der Literatur taucht auch der undeutlichere Begriff Bogenstruktur auf). Im Satzteil A' von Op.30 II kehrt der Satzteil 3 des 1. Satzes in geringer Abwandlung, der Satzteil 4 in starker Abwandlung wieder. Von Teil 4 des 1. Satzes ist in A' T.152-159 nur der harmonische Ablauf beibehalten,

während gleichzeitig die Thematik des 3. Teils durchführungsartig weitergeführt ist. Der epilogartig auf beide Abschnitte zurückgreifende Schlußsatz T.160-169 rundet den Teil A' ab. Im Unterschied zu den Teilen 3 + 4 des 1. Satzes ist ihre Wiederkehr am Ende des 2. Satzes zu einer thematischen Entwicklung mit gleichbleibender Faktur verschmolzen, die sich in die drei beschriebenen Phasen gliedert.

5. Sonate op.53 (1907)

In der 5. Sonate op.53 hat der 2. Abschnitt T.13-33 die Ausdrucksfunktion, die in der 3. Sonate op.23 der 3. Satz hat und in der 4. Sonate op.30 der 1. Teil des 1. Satzes. Verglichen mit dem Thema des 1. Satzes von Op.30 ist die Gestaltung der Motive und Themen als Metaphern psychischer Zustände deutlich spezialisiert. Sie ist auch ohne die inhaltlichen Hinweise im Notenbild unverkennbar. Das "Streben hinauf zur geistigen Schöpferkraft"¹⁾ wird in Op.53 im 1. Abschnitt T.1-12 dargestellt, das "Schmachten" und die gleichzeitige Herausbildung des idealen Ziels im Rahmen träumerischen Charakters (T.13-33) sowie der harmonische Aufstieg zum Steigerungs-Höhepunkt und Zwischenziel (Th.2) der exponierenden Entwicklung im 2. und 3. Abschnitt T.13-46. Die zu den T.1-20 prinzipiell analoge Entwicklung ist im 1. Satz von Op.30 auf den Vordersatz T.1-8 des 1. Teils beschränkt. In Op.53 stellt der 2. Abschnitt T.34ff des 2. Teils T.13-46 den Aufstieg zum Zwischenziel Th.2 T.47ff dar. In Op.30 wird das entsprechende Zwischenziel Th.1 II erst nach den 4 Teilen des 1. Satzes erreicht, die höhere Harmonieebene dieses Themas jedoch schon nach dem 2. Teil T.18-34. Mit ihr ist aber erst eine durch Auskolorierung des Satzes gesteigerte Version des idealen Ziels erreicht. Die in Op.53 vergleichbare Version des Themas I Op.30 ist bereits im 2. Abschnitt T.13ff enthalten, nämlich in den T.25-33. Die satztechnisch fest-auflockernde und harmonisch fixierte (T.31ff dynamisch werdende) Dreiteiligkeit des Th.1-Abschnitts erinnert an die Dreiteiligkeit des Satzes I T.1-50 von Op.30. Die in

1) Skrjabin zur Bedeutung des 1. Motivs von Thema I Op.30, nach Rüter 1, S.177.

Op.53 T.13-33 verkümmerten Funktionen dieser Dreiteiligkeit werden nun von dem 3. Abschnitt T.34ff übernommen. Hier erfolgt der harmonische Aufstieg. Dieser ist mit Metamorphose-Überleitung verbunden, die im Satz 1 Op.30 die Hauptfunktion der harmonisch absteigenden Satz-Überleitung T.51ff darstellt. Ein Hinweis auf entsprechenden Gehalt der einleitenden Formteile beider Sonaten ist dieselbe Vorschrift "con voglia" (mit Verlangen, Lust) + rubato (in der 5. Sonate auskomponiertes rubato). Vergleiche auch Satz 1 Op.30 T.8 und 16 mit Op.53 T.14ff M.3 in Th.1 (Oberstimme).

Mit T.34 beginnt die Metamorphose-Überleitung, die mehr noch als im 1. Satz von Op.30 die vorhergehende Entwicklung fortsetzt. Der thematische und von T.31 an der harmonische Prozeß vollziehen sich so kontinuierlich, daß eine formale Gliederung im 2. Teil T.13-46 kaum mehr spürbar wird. Im 1. Satz von Op.30 können dagegen noch deutlich periodische und entwickelnde Abschnitte unterschieden werden. Für die Struktur des 1. Teils T.1-12 gilt dasselbe wie für die des 2. Teils von Op.53. Mit der Funktion einer "Eröffnung" des Evolutionsverlaufs stellt der 1. Teil eine Neuheit dar und kann deshalb nur partiell zum Vergleich mit den vorhergehenden beiden Sonaten herangezogen werden. Am deutlichsten wird in der Entwicklung Op.53 T.13-46 noch eine Zweiphasigkeit des harmonischen Ablaufs: T.13-30 statische Harmonieebene und T.31-45f dynamischer Aufstieg. Diese Zweiphasigkeit ist gegen die Gliederung der Entwicklung in den Bereichen Thematik und Satz um 3 Takte vorverschoben, nämlich in die Mitte der formalen Einheit T.29-33. Das Grundmotiv (M.4) des 3. Teils T.47ff wird nicht nur in Bezug auf seine klangliche und faktuelle Struktur vorbereitet, sondern bereits auch thematisch und rhythmisch (polyrhythmisch) aus dem Begleitmotiv (M.2) und dem "Sehnsuchtsmotiv" (M.3) T.13f synthetisch entwickelnd exponiert.

Zwei Hauptprinzipien der Skrjabin'schen Formbildung, die schon in der 3. Sonate Anwendung finden, nämlich Gegenläufigkeit von abbauender und aufbauender Entwicklung in einer

kontinuierlich verlaufenden Gesamtentwicklung bestimmen nun unübersehbar die Struktur.

Die Stabilisierung des 6/8 Metrums kündigt den Übergang zur Realisierung des 'im Traum geschauten Ideals' (Languido T.13ff zu con allegrezza T.47ff) an. Strukturelle und figürliche Verwandtschaft zwischen Th.2 T.47ff Op.53 und Th.1 II Op.30 unterstreicht die mehr noch als zu Th.1 IV Op.23 parallele Struktursituation der beiden verwandten Sonatenanlagen. Bei Th.2 Op.53 kommt als neues zusätzliches Element die Polyrhythmik (6 : 4) hinzu. Auffallend ist an der Struktur der 5. Sonate die in diesem Ausmaß neue Freiheit im Umgang mit den musikalischen Mitteln und Strukturtechniken: Polymetrik und -rhythmik, kontinuierliche Entwicklung und unvermittelte Metamorphose, Disproportionierung von Themenstrukturen (z.B. Th.2 T.47ff) usw.

Die Satzgliederung der 5. Sonate macht zwischen dem Einschnitt T.46 nach den ersten beiden den Prolog bildenden Teilen und anderen Einschnitten der Struktur (wie z.B. T.12, 142 u.a.) keinen deutlichen Unterschied mehr, so daß langsame Einleitung und Hauptteil des Satzes eine in sich geschlossene formale Einheit bilden. Aus dem langsamen Satz der 3. Sonate ist über die Entwicklungsstufe des langsamen Einleitungssatzes in der 4. Sonate nun in der 5. Sonate eine langsame Einleitung mit einer stürmischen Eröffnung geworden. Diese beiden Abschnitte bilden zusammen eine Art Prolog, dessen Konturen sich im Verlaufe der Entwicklung immer mehr auflösen.

Den äußerlichen Abschluß der Integration des langsamen und schnellen Satzes zu einer in sich geschlossenen Einheit in der 5. Sonate erkennt man deutlich auch daran, daß die Proportion 1 : 2 zwischen dem 1. Teilablauf (exp.Entw.) T.1-156 und dem 2. Teilablauf (verarb.Entw. + Wiederkehr + Hauptzielphase höchster Entfaltung) T.157-456 nun für die Gesamtsonate gilt und nicht nur für den Finalsatz abzüglich der abgewandelten Wiederkehr der Thematik aus der langsamen

Einleitung wie in der 3. und 4. Sonate (Op.23 IV T.1-58 : 59-158 und Op.30 II T.1-47 : 48-128). Bedeutsam ist auch, daß die Proportion 1 : 2 (156 : 300) in Op.53 relativ genauer durchgeführt ist als in Op.23 und 30. Innerstrukturell wird die Verschmelzung zu einer vollkommenen Satzeinheit erst in der 6. Sonate erreicht, mit der zugleich die endgültige Struktur des Evolutionsverlaufs gefunden ist. Diese wird in den Sonaten 7-10 ebenso wie die neue Klangtechnik (von Op.60 an) differenzierend weiterentwickelt.

2. Struktur des Evolutionsverlaufs in der 5. Sonate op.53

Die 5. Sonate op.53 zeigt strukturell alle Merkmale eines Umbruchs; was herkömmlich erscheint, hat in Wirklichkeit eine ganz andere Funktion (Prolog T.1ff + Exposition T.47ff sind zur exponierenden Entwicklung umgewandelt), und was völlig neu erscheint, ist zum Teil nur ein Resultat umformender Weiterentwicklung (z.B. stellt die Satzeinheit lediglich eine weitere Stufe in der Entwicklung zur Integration von zwei ursprünglich - noch in der 3. Sonate fast - selbständigen Sätzen dar). Insoweit ist Op.53 bereits als ein Werk der äußeren Widersprüche erkennbar, die nur durch die künstlerisch klare, zielstrebige Verwirklichung neutralisiert werden. Sie wertet das äußerlich als Widerspruch oder Anachronismus erscheinende von innen her um (z.B. ist der Seitensatz T.120ff in der exponierenden Entwicklung zugleich höchste Synthese und beginnende Rückkehr¹⁾). Im mit dem 2. Satz Op.30 vergleichbaren Hauptteil T.47-456 wird nicht nur die exp.Entw. des Hauptteils, sondern auch die des Prologs, die zusammen eine Einheit bilden²⁾, vom 2. Teilablauf T.157-456 projektionsartig vergrößert und überhöht (Harmonieverlauf). Dies ist gegenüber Op.30 II ein wesentlicher Fortschritt, einerseits als Wiederanknüpfen an Verfahren des 4. Satzes von

1) Nach den Prinzipien der Evolution ist der Seitensatz also Synthese-Ziel der exponierenden Entwicklung.

2) Prolog und Hauptteil bis T.156 bilden eine übergeordnete, einheitliche exponierende Entwicklung.

Op.23 (s. die Rückkehrentwicklung zunächst zu M.1, Th.2 I im 2. Evolutionsablauf T.59ff und danach zu M.1, Th.1 I im 3. Evolutionsablauf T.159ff) und andererseits vor allem als Weiterentwicklung jenes Modells auf die einheitliche, der philosophischen "Evolution" angemessene Form zu.

Thematische und inhaltliche Verwandtschaft mit "Le poème de l'extase" op.54

Ein Vergleich der 5. Sonate op.53 mit Le poème de l'extase op.54 bestätigt die enge Aufeinanderbezogenheit der beiden Werke, die sich nicht nur aus der zeitlichen Nachbarschaft und aus dem Zitat einer Strophe der gleichnamigen Dichtung ergibt, die der Sonate als Motto vorangestellt ist, sondern auch aus der großen thematischen Nähe und aus einer großen Ähnlichkeit der formalen Struktur: z.B. ähnliche Gestalttypen, Ähnlichkeit der Themen in Bezug auf ihre Abschnittsstrukturen und ihre Abfolge in der Formanlage. Die scheinbar fast unvermittelte Aneinanderreihung von Abschnitten und Episoden, die einen jeweils bestimmten Inhalt repräsentieren, ist beiden Werken gemeinsam. Doch alle diese Merkmale treten in der 5. Sonate bedeutend klarer in Erscheinung als in Le poème de l'extase: so z.B. die scheinbar unvermittelten Übergänge, die ausdrucksmäßige Spezialisierung der thematischen Gedanken¹⁾ mit entsprechend klarer Bezeichnung und in der exp.Entw. häufige Abschnitstrennung durch Generalpausen; weiterentwickelt ist in der 5. Sonate vor allem die Harmonik. Die weiche, lichte und nun auch in der harmonischen Strukturbildung ganz persönliche Tonsprache der mittleren Stilstufe, wie man sie bereits in der 4. Sonate und auch noch in "Le poème de l'extase" findet, ist in vielen Abschnitten bedeutend geschärft und damit erweitert. Vielfach tritt schon der vollständige Prometheus-Akkord (in Quartstruktur z.B. in T.152 und vor allem T.264

1) Von der 4. Sonate an sind Äußerungen und Notizen Skrjabin bekannt, in denen er genau den von einzelnen Themen verkörperten Inhalt angibt. Die Themen von Op.54 z.B. hat er nach Schloezer alle selbst bezeichnet; s. Rüger 1, S.230.

oder 277f¹⁾) auf sowie das mit diesem aufkommende serielle, horizontal - vertikal integrierende Prinzip seiner Spätwerke (z.B. in T.273 und T.421/422 oder T.431/432). Vielfach ist auch die Kadenzharmonik zugunsten von freier klein- bis großintervallischer Harmoniefortschreitung (z.B. in T.31ff Kleinterz-abwärts-Harmoniewechsel) aufgegeben. Dadurch ist die Tonalität im engeren Sinne stellenweise schon verlassen.

Position der 5. Sonate im Gesamtwerk

Stilistisch zwischen Op.30 und Op.53 steht Le poème de l'extase Op.54. Im ganzen zeigt Op.54 aber eine größere Nähe zu Op.53. An Op.54 arbeitete Skrjabin fast während der gesamten Dauer seiner mittleren Stilstufe von 1904-1907, welche deshalb hauptsächlich von diesem Orchesterwerk repräsentiert wird. Op.30 steht am Anfang und Op.53 am Ende derselben Stilstufe. Op.30 und Op.53 erscheinen als Resultat-Zusammenfassung und ausblickhafte Weiterentwicklung der vorangehenden Stilstufe und speziell der vorausgehenden symphonischen Werke (bei Op.30 sind dies die 1. und 2. Symphonie und teilweise auch Einflüsse der 3. Symphonie Op.43²⁾); bei Op.53 vor allem die "4. Symphonie" Op.54). Beide Werke (Op.30 und 53) haben damit auch die Funktion einer zusammengelegten zusammenfassenden Skizze, die der Erprobung von Ideen dient, die sich aus Gründen der stilistischen Einheit in den symphonischen Werken nicht mehr unterbringen ließen³⁾. Darauf weist schon die im Vergleich mit Op.54 größere

1) Ausschließlich aus Quarten aufgebaute Klänge sind bei Skrjabin Ausnahmen. Die Tonauswahl, auf der die Akkorde der Werke nach Op.60 beruhen, wird dagegen weniger verändert. Es ist daher richtiger von Prometheus-Klang zu sprechen, wenn nicht die spezielle Struktur des Akkords gemeint ist. Die spezielle Tonauswahl ist am zutreffendsten mit Prometheus-Modus und die spezielle Akkordstruktur mit n. Akkord-Modus bezeichnet.

2) Die 3. Symphonie (1902 begonnen) repräsentiert noch weitgehend den Stil der 1. Schaffensperiode.

3) S. hierzu die Fortsetzung des Vergleichs mit Op.54 im Rahmen der Erläuterung der exponierenden Entwicklung S. 134-136.

Modernität der Sonate op.53 hin, die ebenso wie die kleinen Stücke op.51 und 52 noch vor Vollendung von Op.54 fertiggestellt wurde. Kennzeichnend für den Skizzen- und Modellcharakter von Op.30 und 53 in Beziehung auf zukünftige größere Konzeptionen sind: eine im Vergleich mit den Sonaten op.62ff (vor allem mit den Sonaten Nr. 8 bis 10, die bereits Episoden des "Mysteriums" erproben) kurze Kompositionsdauer von jeweils nur wenigen Tagen; eine einfachere Ausprägung von Struktur und Tonsatz.

Im Fall von Op.53 weist der Komponist selbst auf die philosophische Konzeption hin, indem er ein dem Schluß der Dichtung "Le poème de l'extase" entnommenes Motto (Z.227ff)¹⁾ vorausschickt. Damit weist er allgemein darauf hin, daß Op.53 mit dem Orchesterwerk in enger Beziehung steht, und stellt speziell klar, daß die Sonate den in Op.54 dargestellten Teil der Evolution nicht wiederholt, sondern entweder dessen Schlußphase darstellt, oder ihn fortsetzt²⁾; hierfür spricht unter anderem die Tritonus-Tonartbeziehung zwischen dem Schluß von Op.54 und dem Anfang von Op.53: Op.54 endet in C-Dur - Op.53 beginnt mit dem Klang $A^3_{4\leftarrow} / 5^7\leftarrow$ (als neapolitanische Form der Dominante in Fis zu interpretieren), worauf Fis⁷⁻⁹ der langsamen Einleitung folgt (dominantische Form der Tonika Fis). Auch die Größe des Tonraums, den die Entwicklung T.1-11 durchheilt, deutet auf einen Anschluß an das Ende von Op.54, denn dort hat der Tonraum dieselbe Ausdehnung. Beachtenswert ist weiter der Gedanke, daß das Trillern und Tremolieren am Ende von Op.54 in den Anfang von Op.53 hinein fortgesetzt wird. Ähnlich wie in klassischen Werken sind die locker sequenzierenden und locker-dynamischen Strukturen in Op.53 noch an satztechnisch feste, harmonisch statische Strukturen angeschlossen, wobei ihre Funktion jedoch in der ganzen Struktur nirgends überleitend, sondern stets im Sinne der Evolution kontinuierlich weiterentwickelnd ist. Wenn angenommen wird, daß die Anfangsstruktur von Op.53 von einer festen Struktur weg zu einer festen Struktur hinführt, muß die Eröffnung

1) Skrjabin 2, S. 118.

2) Die kleinere Opuszahl 53 für die kompositorisch fortschrittlichere 5. Klaviersonate hängt damit zusammen, daß diese im Jahr 1907 vor der Vollendung des Poème de l'extase op.54 im Jahr 1908 abgeschlossen wurde. An dem Orchesterwerk arbeitete Skrjabin bereits im Jahr 1905, während die Klaviersonate im Jahr 1907 begonnen und in wenigen Tagen vollendet wurde.

T.1ff von einer festen Struktur ausgehen, die sich vor Op.53 befindet. Auffallend ist in Bezug auf die thematische Verwandtschaft die Charakterverwandlung des "Charmé"-Gedankens aus der Coda von Op.54 (T.481 Fl.I und T.513 Viol.) in das Motiv 1 T.1-3 des "Impetuoso"-Anfangs von Op.53. Im ganzen wirkt daher der Anfang von Op.53 wie ein Neubeginn auf gehobener Evolutionsstufe. Die Übereinstimmung mit dem Motto ist schon am Anfang von Op.53 so deutlich, daß kaum zu bezweifeln ist, daß Skrjabin mit dieser Sonate ungefähr das letzte Drittel der in der Dichtung dargestellten Evolution des Geistes (von Z.227-369 Schluß) in musikalische Struktur umgesetzt hat.

Exponierende Entwicklung

Ableitung, Symbolgehalt und Struktur der Thematik¹⁾

1. Abschnitt T.1-12

Die Struktur des "Impetuoso"-Abschnitts T.1-11 + Gp. ist ausschließlich auf die musikalische Darstellung eines psychologischen Ablaufs ausgerichtet, der hier den "Aufflug des menschlichen Geistes in die Höhen der Verneinung" zum Inhalt hat.

Musikalische Mittel zur Darstellung des "Aufflugs"

Formale Mittel:

1. T.1-7, aus alternierender stehender Intervallik hervorgehende aufbauende Entwicklung (aus E.1 T.1f geht E.2 T.3 hervor);
2. von T.8 an Oktav-aufwärts-Sequenz des E.2 und seine rhythmische Reduktion.

Faktuelle Mittel:

1. Triller und Tremolo T.1f (E.1) schildern die Erregung des Geistes,
2. sich nach oben verengende Intervallschichtung auch bei der "Aufflugsfigur" E.2.

1) Vgl. die tabellarische Darstellung der Gliederung der exponierenden Entwicklung S.140. Siehe auch die Fortsetzung der Gliederung im 2. Teilevolutionsablauf S. 157f.

Harmonische Mittel:

1. Der labile Mischklang $DN_{11}^{1/5} \text{ } ^{9/13} // DN_{7<}^{4/5} \text{ } ^{9/10}$ in Fis¹⁾ entspricht dem "Anfangszustand", in dem noch alles unbestimmt ist (Verhinderung einer Grundtonwirkung).
2. Die Quint der DN über A ausfüllende Großsept-Figur E.2 T.3, die von der Quint der DN zum Leitton (Lt.) der DN über E "auffliegt" (E-A-Mischleiter von a bis dis); in T.7 wird E.2 von der Prim der DN zum Lt. des A-Klangs Quart aufwärts verlagert (Ergänzung der E-A-Mischleiter von e bis gis).
3. Interessant ist die Balance zwischen "D_E" und "T_A", die erst von T.8 an im aufsteigenden Wechsel "D" - "T" wegen der Verkürzung insbesondere des Baßtons dis zum Vorschlag zugunsten der "T" etwas abgeschwächt wird. Es muß aber betont werden, daß die "D"- "T"-Beziehung ins Vage stilisiert und gerade durch den Lt. zur "D" relativiert ist. Lt. dis in seiner Baßstellung und Tritonus-Beziehung zur "T" wirkt andererseits schon wie der Grundton der tritonuserwandten Nebendominante auf Dis, obwohl die Tonskala dem widerspricht. Die vertikalen und horizontalen harmonischen Verhältnisse sind in der Schweben gehalten und widersprüchlich, woraus zu schließen ist, daß Skrjabin hier den Aufbruch des Geistes aus dem gestaltlosen Zustand des "Nichts" oder "Chaos" meint. Eine erste harmonisch klare "Definition" bringt erst der 2. Abschnitt mit Fis⁹, T.13ff. Die auf S. 133/134 geäußerte Vermutung, daß dem Aufbruch aus dem gestaltlosen Zustand eine feste Struktur vorausgeht, setzt einen Zusammenhang von fester und gestaltloser Struktur voraus. Diesen Zusammenhang stellen die Ekstaseschlüsse vor allem der Werke von Op.23 bis 60 stets dar. Die Werke nach Op.60 zeigen gleichfalls eine Verbindung von fester und gestaltloser Struktur, jedoch ist das Melodische bereits in der festen Struktur reduziert. Dies hängt auch mit der Aufgabe der Kadenztonalität zusammen.

2. Teil T.13-46 (2. Abschnitt T.13-33 und 3. Abschnitt T.34-46)

Der 2. Teil T.13-46 hat inhaltlich und strukturell die Funktionen, die in der 3. Sonate der 3. Satz und in der 4. Sonate der 1. Satz

1) DN = verselbständigter D^N, in Worten: verselbständigte neapolitanische Form der Dominante, DN in Fis = A-Dur Dreiklang, $DN_{11}^{1/5} \text{ } ^{9/13}$: Akkordtöne von unten nach oben ohne Verdoppelungen. Die zahlenmäßige Darstellung der Akkordtöne geht auch bei partieller Quartschichtung von der Terzschichtung aus, damit sie ein festes Bezugssystem hat. Soweit Töne nur als harmoniefremd und horizontale Tonfolgen nur melodisch deutbar sind, werden sie auf die benachbarten Töne der Terzstruktur bezogen bzw. als melodische Ordnung dargestellt (z.B. die Quintolenfigur in T.3 als Folge von 5, 8, 9, 10, 11).

hat, nämlich die "Sehnsucht" und das "Schmachten" nach dem "Ideal" und zugleich die träumerische Herausbildung des idealen Ziels sowie den binnenstrukturellen (harmonischen) Aufstieg zum Steigerungs-Höhepunkt und Zwischenziel Th.2 der exponierenden Entwicklung zu realisieren.

Gegenüber dem großräumigeren Orchester-Poème Op.54 fällt eine Konzentration der "Sehnsuchts- und Traumaabschnitte" in einem auch im Vergleich mit Op.23 III und Op.30 I knappen Abschnitt sowie in einem thematischen Zusammenhang auf. Der 2. Abschnitt trägt den Charakter eines sinngemäßen, konzentrierten Zitierens aus dem entsprechenden Gedankenbereich von Op.54. Dabei sind alle thematischen Elemente und Motive auf ihre ausdrucks-mäßig knappste Form zurückgeführt; zugleich sind diese Grundfiguren unvermischt zueinander in Beziehung gesetzt¹⁾: vgl. die T.13-16 mit Op.54 T.23ff Flöten I und II; die T.17-20ff in Op.53 mit Op.54 "Thema des Traumes" T.19f und T.24ff Flöten I und II; vgl. die T.29ff in Op.53 (M.3 + chromatische Unterstimme) mit Op.54 Thema 4 T.71ff Violine solo (carezzando = liebkosend, schmeichelnd), das mit seiner chromatischen Fortspinnung kontrapunktiert (T.87ff Cor., Viol. II, aber auch Vle.), die entsprechende satztechnische Situation wie in Op.53 T.29ff ergibt. Mit T.34²⁾ beginnt die umbildende und aufbauende Entwicklung eines neuen Themas, genauer: von dessen Hauptelementen, Akkordmotiv M.4 + Quartolenbegleitung. Dieses Thema, das die Charakteristika eines Flugthemas zeigt (presto + Synkopik + durchbrochener Satz), ist aus einer Element-Substanz gebildet, die schon in Op.54 vorhanden war, das Thema selbst hat dort jedoch keinen Prototyp. Mehr Ähnlichkeit hat es mit dem Th.1 II der 4. Sonate: Prestissimo volando!

Funktion von Polyrhythmik und -metrik im Evolutionsverlauf

Nicht übersehen werden darf die Verwandtschaft der metrischen Ordnung in Op.53 mit der in Op.54, zugleich aber auch ihre plastische Weiterentwicklung, die sich in der noch

1) Z.B. die Grundfiguren von T.13-16 zu denen von T.17-20.

2) In Bezug auf die Begleitung sind die T.34ff durch die T.32f vorbereitet.

konsequenteren Befreiung aus einer regelmäßigen und fixierten metrischen Norm zeigt. Sie ermöglicht nun, das Metrum bedeutend stärker in die musikalische Gestaltung einzubeziehen. In Op.54 wird als metrische Norm noch die Geradzahligkeit des Metrums festgehalten: 2/4 + polymetrische Notierung der triolischen Begleitung^{2/4}/_{6/8}, 4/4 und 2/2. Diese Differenzierung bedeutet gegenüber Op.30 schon eine starke individualisierende Auflockerung der metrischen Ordnung.

Polyrhythmik und Taktwechsel werden bei Skrjabin von Op.23 an nirgends nur als ostinate, den Zeitverlauf belebende Ordnungsschemata verwendet, sondern völlig auf die musikalische Realisierung seiner "Idee" bezogen. Dies wird in Op.53 am Beispiel des Prologs durch die strukturelle Anwendung der verschiedenen Metren im Zusammenhang mit den Inhaltsüberschriften deutlich (vgl. die Charakterisierung der inhaltlichen Bedeutung der verschiedenen Metren auf S. 146, 4.):

Languido (schmachtend) 5/8, Languido con voglia (schmachtend mit Verlangen) 4/8 und 6/8, Accarezzevole (einschmeichelnd, liebkosend) 5/8 wechselnd mit 6/8 im Übergang zum Presto, Presto con allegrezza (mit Jubel) 6/8 und Polyrhythmik, bzw. -metrik ^{6/8}/_{"4/4"} (Flugcharakter; er wird in Op.30 II allein durch Synkopen und zerklüfteten Satz erreicht). Das weitgehende Wegfallen von Temposchwankungs-Angaben zeigt, daß diese nun durch die genau notierten Taktwechsel ersetzt sind.

Struktur des Th.1 (Languido) T.13-20

Th.1 ist gegliedert in: 2-Takter, seine Wiederholung und 4-taktige Entfaltung zu Neuem. Dieser Aufbau gibt sich noch als satzartige Struktur zu erkennen, jedoch ist das Prinzip der fortspinnenden Entwicklung eines charakteristischen Elements aus dem Expositionsteil T.13ff (der Satzstruktur) durch das der aufbauenden Entwicklung mittels unvermittelte Metamorphose ersetzt. Im Entwicklungsteil T.17ff entstehen in Ober- und Mittelstimme 2 vielfältigere

thematische Gedanken, die synthetisch aus den Motiv-elementen des Expositionsteils (2 X 2) und deren Intervall-substanz entfaltet sind. Letztlich gehen sie über zwei mit unvermittelter Metamorphose verbundene Entwicklungsschritte aus den beiden intervallischen Ursubstanzen Sekund- und Groß-intervallik hervor, die schon in M.1 T.1 enthalten sind:

Triller e-fis und Tritonus-Tremolo dis-a. Die verschiedenen durch unvermittelte Metamorphose entstandenen Motivelemente des Expositionsteils T.13ff bilden sämtliche auf unterschiedliche Art einen wechselnotenartigen Zusammenhang: das akkordische Begleit Element in der Unterstimme stellt eine dreifache Wechselnote dar (Tritonuswechselnote + 2 Großsekundwechselnoten), E.1 in der Mittelstimme eine Quartwechselnote, M.2 in der Oberstimme T.14 und 16 eine synkopierte Kleinterzwechselnote.

Im Entwicklungsteil T.17-20 entstehen die bereits erwähnten beiden synthetischen Motive:

Begleit-M.1 im Baßsystem, das an den 'Selbstbehauptungs-Gedanken' Th.1, Op.23 IV T.1f (in Aufspaltung und "träumerischer" Verwandlung) erinnert; es führt in T.19f gleichzeitig mit M.3 erstmals eine chromatische Tonfolge ein. M.3 in der Oberstimme T.19f ist mit dem "Thema des Traumes" in Op.54 T.19f verwandt. Die Entwicklung zu M.4 des Th.2 T.47ff wurde bereits beschrieben (s. S. 128f).

Unter dem Aspekt der Evolutionsidee wirft die Verkürzung des Sonatenzyklus um die zwei ersten seiner vier Sätze in den Sonaten Nr. 4 und 5 Formprobleme auf, die sich bei der Verwirklichung durch innere Umwandlung des überkommenen Zyklus in der 3. Sonate kaum ansatzweise zeigen. Th.1 III ist als Synthese-Thema durch die Entwicklung der 2 ersten Sätze legitimiert. In der 4. Sonate wird das 'Thema des Traumes' ("Streben + Ermüdung") durch Metamorphose-Fortspinnung des Quart-Urelements gleich zu Beginn gebildet. Daher ist in ihm das Moment der Synthese auch geringfügig enthalten. Es

besteht in der Verbindung des Umkehrungs-Resultats der Metamorphose-Themaentwicklung, nämlich der Kleinsext dis²-fisis¹ abwärts mit dem leitermäßig ausgefüllten und variativ erweiterten Urelement dieser Entwicklung in den T.7f. In derselben Gestalt erscheint das Thema auch in der "Ekstase" T.144ff, die daher thematisch weniger synthetisch erscheint als in Op.23 Th.1 III in IV. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse bei Op.53, in welchem dem 'Sehnsuchts- oder Traumthema' jedoch immerhin die Aufzugs-Eröffnung vorausgeht. Deutlicher als Th.2 II T.21ff in Op.30 wird nun das Th.3 T.120ff, das ungefähr an der Stelle des früheren Seitensatzes erscheint, zum Synthese-Thema. Es prägt diese Funktion auch deutlicher aus als die vergleichbaren Themen. Nur das Prinzip der Rückkehr in Skrjabin's Evolution erklärt den zunächst unlogisch anmutenden Sachverhalt, daß nicht das oben genannte Synthese-Th.3 in Op.53, sondern wie in Op.30 das 1. Thema zum Träger der Ekstase wird, wenn auch die mit der Ekstase endende Zielebene des Evolutionsverlaufs wie in Op.23 IV¹⁾ mit Th.3 beginnt. Durch das Auftreten des Th.1 in der Ekstase steht das Prinzip der Rückkehr im Bereich der Thematik eindeutig im Vordergrund. Erst mit der 6. Sonate Op.62 hat Skrjabin die Form gefunden, die in Bezug auf die Prinzipien ihres Strukturverlaufs der Evolutionsidee voll angemessen ist. Die Ekstase beginnt nun mit dem einzigen Thema, nämlich dem Synthese-Thema²⁾ und kehrt über die anderen, stark umgewandelten thematischen Elemente in umgekehrter Reihenfolge zurück. Erst in den Sonaten Nr. 9 und 10 bestimmt das Synthese-Thema die ganze Ekstase einschließlich des Beginns des "delirischen Tanzes", während dem eigentlichen Vollzug der "Rückkehr zum Chaos" jeweils nur wenige Takte bleiben (in der 10. Sonate umfaßt die endgültige Rückkehr nur die Takte 334-366).

1) In Op.23 IV beginnt der Hauptzielbereich mit dem Synthese-Th.2 T.137ff.

2) In der 6. Sonate z.B. von T.243/244 an.

In der im Unterschied zu Op.23 und 3o nun einheitlichen exponierenden Entwicklung T.1-156 wird jeweils nach einem Entwicklungsabschnitt eine Themenstruktur entfaltet. Unter diesen stellen Th.1, weniger Th.2, selbst exponierende Entwicklungen dar. Aus 3 Abläufen der vorgenannten Art baut sich die exponierende Entwicklung auf. Nach der Eröffnung T.1-12 entsteht die freie Entfaltung der Satz-Struktur Th.1 T.13-2o. Nach der thematischen Entwicklung des Th.1 in Teil 2 T.1-46, die von T.31 an in modulatorische Entwicklung übergeht und sich schließlich in den T.34ff zur überleitenden Metamorphose-Entwicklung wandelt, entfaltet sich der frei gestaltete Sequenz-Satz Th.2 T.47-67 und, nach Ergänzung zur Periode T.68-95 sowie kontrastbildender vorbereitender Entwicklung T.96ff, das Kombinations- und Synthese-Thema 3 T.12o-123. Th.3 bildet einen Abschnitt T.12o-139, den man als entwickelnde dreiteilige Liedform charakterisieren kann. Auch Th.1 bildet einen dreiteiligen Abschnitt T.13-33, der jedoch thematisch viel stärker entwickelt ist als der von Th.3, während die Harmonik im Unterschied zu Th.3 und vor allem zu Th.2 fortschreitungs-mäßig völlig fixiert ist. Nach dem eigentlichen Thema in Satz-Struktur T.13-2o folgt ein kurzer Abspaltungs-Mittelteil T.21-24, der im 3. Teil T.25-33 weitergeführt wird, jedoch durch gegenläufige aufbauende Entwicklung Züge einer gesteigerten Wiederkehr annimmt. Der Th.2-Abschnitt T.47-95 zeigt die theamatische und harmonische Entwicklung im Gleichgewicht und erscheint deshalb als der am stärksten entwickelnde Satzteil. Tatsächlich werden sämtliche Motive, die in den restlichen Takten der exp.Entw. noch aufgestellt werden, hier - aus der synthetisch in Th.2 aufgehobenen Motivsubstanz des 2. Teils T.13-46 vorbereitend entwickelt, ohne daß sie schon in ihrer charakteristischen Gestalt ausgeprägt sind. Th.3 ist das am stärksten synthetische Thema, wenn auch Th.2, wie ausgeführt wurde, schon deutlich synthetischen Charakter zeigt. Th.3 ist durch Kombinatorik und Verschmelzung sämtlicher Elemente in jeweils deutlicher Ausprägung gekennzeichnet. Es stellt zugleich höchste Entfaltung und fortgeschrittene

Aufbau der exponierenden Entwicklung T.1-156

Abschnittsgliederung der exponierenden Entwicklung in tabellarischer Darstellung ¹⁾

1. Teilablauf (exponierende Entwicklung)									
1. Evolutionsablauf									
Teilsätze	Prolog	2	Hauptteil	4	5	6			
Satzteile	1	2	3	4	5	6			
Abschnitte	1	2	4 +5	6 +7	8 +9 +8 ¹	1o			
Funktion und	Eröffnung	langsame Einleitung	asymmetr. Periode	Überleitung	3-tl. Bg.Str.	Forts. Rk.Rf.			
Struktur			harm.Hp.der ex.Bw.		(a-a'-a)				
Thematik	M.1	Th.1 (M.2 u.3)	Sy.Th.2	M.5-7	Sy.Th.3 (Kmb.)	M.8	M.4 u. 7		
notierte	Cis9 ¹³ A9	Fis9-----	(Fis9)fort=	Gis11(13)fort=	F13 fixiert+	Es7	B ^N fischr. ³⁾		
Harmonien			schreitend	schreitend	+Rk.Fs.2))	lockert	altern.4)		
satztechnische	auflockernd	auflockernd	lockert	lockert	fest-gefügt	statisch	lockert		
u.harmonische	fixiert	fixiert	dynamisch	dynamisch	statisch	statisch	stabil.5)		
Struktur	2/4	5/8,4/8,3/8,6/8	5/8,6/8	6/8	6/8	2/4	6/8		
Metrum	1	13	34	47 +68	94(96) +106	12o +128 +134	+14o	143-156	
Takt	1	13	34	47 +68	94(96) +106	12o +128 +134	+14o	143-156	

- 1) S. die Forts. des Evolutionsverlaufs im 2. Teilablauf S. 157f.
- 2) Rückkehrfortschreibung ist eine harmonische Fortschreibung, die zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt, Abkürzung RkFs.
- 3) fortschreitend
- 4) alternierend
- 5) dynamisch-stabilisiert

Reduktion dar, die in den T.14off weitergeführt wird. Höchste Entfaltung ist also auch hier mit Rückkehr verbunden, die durch das "Selbstbehauptungs-Motiv" (imperioso) M.7 T.151f und 155f wieder zu neuer Aktivität gewendet wird, nämlich in den Neubeginn des 2. Teilablaufs T.157ff. In anderer Form ist auch der Entwicklungsteil T.94/96-119 zugleich reduzierend und aufbauend. Er ist das klarste Beispiel für das Entwicklungsverfahren der unvermittelten Metamorphose, das die Struktur der 5. Sonate insgesamt mehr als die aller anderen Sonaten prägt. Die einzelnen Motive der vorhergehenden beiden Themen, bzw. der gesamten Entwicklung werden verselbständigt weiter entwickelt, rufen sich aber auch im Sinne der unvermittelten Metamorphose gegenseitig hervor (z.B. T.96f die T.98f und beide zusammen die T.114ff). Im Übergang zu Th.3 tritt dagegen wieder wie im Übergang zu Th.2 kontinuierliche Metamorphose-Entwicklung auf, jedoch nur im Verein mit unvermittelter Metamorphose, die sich in der plötzlichen synthetischen Verbindung der verselbständigten Elemente zeigt. Die T.14of + 143ff sind typische Rückkehrentwicklung, in der die Elemente einander angenähert werden. Das Selbstbehauptungsmotiv M.7, das in Teil 4 und 6 auftritt, erscheint somit zweimal als synthetisches Resultat der Reduktion: erstens als Resultat der durch unvermittelte Metamorphose überleitenden Entwicklung T.96ff in den T.114ff und zweitens als Resultat der vermischenden Rückkehr-Entwicklung T.14off in den T.151f und 155f (dabei beidemals als aufb. Entw.). Die Eröffnung T.1ff, bzw. T.157ff und T.451ff zeigt demgegenüber typische Anfangs-Struktur. Sie weist deshalb nur einfache Reduktionsentwicklung auf, die in Oktav-aufwärts-Sequenz übergeht.

Die exp.Entw. von Op.53 verläuft wie beschrieben in 3 Phasen, die sich jeweils aus Entwicklungs-Weg und synthetischem Thema-Ziel (genauer: Anfangs-Weg-Ziel) zusammensetzen. Mit jeder Phase differenziert sich die Struktur. Mit jeder weiteren Entwicklung entstehen mehr neue Motive als in der vorhergehenden; das sich aus jeder Entwicklung ergebende

Thema synthetisiert entsprechend mehr Motive. Diese 3-Phasigkeit stellt einen entscheidenden Fortschritt auf dem Weg zur Umsetzung der philosophischen Prinzipien der Evolutionsidee in musikalische Prinzipien dar, der sich wohl vom Struktur-bild her ahnen, aber in der äußeren Erscheinung der Struktur zunächst nirgends konkret fassen läßt. Die 3. Sonate genügt, wenn auch nicht mit der später erreichten Klarheit, der Forderung nach Umsetzung der Idee in den alten Umrissen. Jedoch muß beachtet werden, daß die Evolutionsidee selbst zu jener Zeit noch nicht den gesetzmäßigen Aufbau hat, wie sie ihn in den Jahren um 1907 besitzt. Die 4. Sonate ist in Bezug auf die thematische und formale Einheit wohl ein Fortschritt; sie genügt jedoch in Bezug auf die Feinstruktur in mancher Hinsicht den Prinzipien der Evolution weniger als die 3. Sonate. Die Struktur des 2. Satzes der 4. Sonate zeigt äußerlich kaum Unterschiede zum Lehrbuchschema; auch der Harmonieverlauf weicht von diesem nur in Einzelheiten ab. Das Prinzip der Evolution kommt nur dadurch klar zur Geltung, daß im 1. Satz im entwickelnden Mittelteil T.17-34 der Aufstieg zu einem höheren Harmonieniveau vollzogen wird, das im Verlauf des 2. Satzes lediglich gesichert wird. Immerhin sind 2 Weg-Ziel-Zusammenhänge vorhanden. Die 1. Weg-Ziel-Beziehung besteht im 1. Satz zwischen Mittelteil T.18ff und 3. Teil, der variativ gesteigerten Wiederkehr des Themas T.35ff, und die 2. Weg-Ziel-Beziehung im 2. Satz zwischen verarb.Entw. T.48ff und variativ gesteigerter Wiederkehr T.82ff. Zwischen beiden Weg-Ziel-Beziehungen besteht eine deutliche Analogie, die nur durch den verschiedenen Harmonieverlauf wieder abgeschwächt wird. Im Mittelteil des 2. Satzes steigen die Harmonien nicht auf, sondern führen einen Rückkehrbogen aus, wie er auch in klassischen Durchführungen vorkommt. Die Folge Th.1 + Th.2 ist im 2. Satz von Op.30 von der Gliederung her einfacher als bei der Lehrbuchsonate, wodurch wieder einmal deutlich wird, daß es Skrjabin nicht darum geht, diesem Modell zu folgen. Der Weg ist hier in die Th.1-Periode eingebaut und erfüllt die harmonische

Funktion, von der T zur D des 2. Themas überzuleiten. Das bedeutsam Neue an dem 3-phasigen Aufbau der exp.Entw. von Op.53 wird erst im Vergleich mit diesen Vorgängerstrukturen deutlich, obwohl die Eröffnung schon vom Ausdruck her als unerhört neuartig empfunden wird. Die Struktur beginnt nun erstmals mit einem Abschnitt, der sich nicht als Thema entwickelt, sondern zu einem Thema-Ziel aufstrebt (Harmoniewechsel N_A -Fis, bzw. Funktionswechsel "DN-T" T.11-13). So gesehen gliedert sich die exp.Entw. in 3 kleinere exp.Entwicklungen, die zusammen einen entwicklungsmäßig logischen Steigerungsbogen, nämlich den 1. Teilablauf T.1-156 beschreiben. Die Dreithemigkeit von Op.53 ist nicht durch die Einführung eines weiteren Themas entstanden, z.B. eines Schlußsatz-Themas (Th.3 müßte nach der klassischen Expositions-gliederung als Seitensatz bezeichnet werden), sondern durch die weiter oben erläuterte Integrationsentwicklung des lang-samen Satzes in den schnellen Finalsatz. Dies wird insbe-sondere durch die Rolle klargelegt, die Th.1 in der Gesamt-struktur spielt. Neu an Op.53 ist, daß nun alle 3 Themen bei der Fortsetzung der Evolution im 2. Teilablauf weiterver-wendet und -entwickelt werden. Der schwerwiegendste Nachteil dieser Struktur in Bezug auf die Realisierung der Idee ist die fehlende Eindeutigkeit des thematischen Entfaltungs-Zieles und die unerwartete Diskrepanz zwischen höchster Ent-faltung in der Ekstase und dem verwendeten einfachsten Th.1 (vgl. im Unterschied dazu Th.1 III Op.23) an einer Stelle, wo das Synthese-Th.3 erwartet wird. Diese zwar durch zusätz-liche Mittel (z.B. Metamorphose) ausgeglichenen, aber er-kennbaren Widersprüche der musikalischen (und auch dichterischen) Realisierung zur Evolutionsidee und die übergroße Ausdehnung der exp.Entw. (156 Takte) dürften die Gründe dafür sein, daß es in den folgenden Sonaten nur noch ein Synthese-Thema gibt. Die exp.Entw. T.1-123 erreicht z.B. in der 6. Sonate Op.62 mit T.39 das einzige Synthese-Thema (taktmäßig ungefähr an der Stelle, wo in Op.53 Th.2 erscheint), das im weiteren Verlauf langsam abgewandelt, aufgelöst und dann rückbildend umgewandelt wird. Erste Anzeichen dieser Rückkehr-Entwicklung zeigen sich bereits in den T.55ff (z.B. T.57). Die durch Rückkehr-Entwicklung bestimmte Phase des

1. Teilablaufs beginnt erst mit T.82, dem letzten Drittel der exp.Entw. Zwischen Weg, Ziel und Rückkehr besteht in den So-naten Nr.6-10 jedoch kein bestimmtes Zahlenverhältnis, dage-gen läßt sich eine allmähliche Verschiebung des Synthese-The-mas vom 2. in das 3. Drittel (10. Sonate), zuungunsten der Rückkehr-Entwicklung beobachten. Wesentlicher als dies ist je-doch die strukturelle Eigenprägung aller Verlaufsphasen (An-fang+Weg+Ziel) und damit die Einheitlichkeit und Klarheit der Struktur in den exponierenden Entwicklungen der 5 letzten So-naten.

Die 5. Sonate op.53 ist demnach die entscheidende Zwischen-stufe zwischen der Struktur der 3. Sonate und der end-gültigen Evolutionsform der Sonaten ab Nr. 6, also nicht die 4. Sonate, wie in der wissenschaftlichen Literatur meist festgestellt wird. Diese befindet sich stilistisch im Über-gangsbereich zwischen der 1. und 2. Stilstufe und geht nur wenig über die formale Situation der verbundenen Sätze 3 und 4 von Sonate Nr.3 op.23 hinaus.

Bedeutsame Veränderungen der Struktur seit Op.23

1. Die Konzentrierung der langsamen Einleitung zu einem konti-nuierlichen thematischen Prozeß, der die 3-Teiligkeit des Themas aufhebt, und damit verbunden die Verlegung des Aufstiegs aus dem Mittelteil (T.21-24) in den zum Th.2 T.47ff überleitenden letzten Teil T.34ff dieser Einleitung;
 2. neben der neuen Eröffnung des Prologs, die mehrdeutige und daher undefinierte Anfangsharmonie dieser Eröffnung ($DN_9/13$ // $DDN_{11/9}$ in sich alternierend; hat auch die klang-liche Bedeutung von H^{13}). Hiermit wird erstmals der Grad der harmonischen Definiertheit als formbildender Faktor einge-führt (vgl. die Anfänge der Sonaten Nr. 9 und 10);
 3. am Ende der exponierenden Entwicklung T.143-156 eine Struk-tur, die mehr offenhält Funktionen: $T.155f_{DD}^{71} \text{ --- } DN_{11}^{9} / 13 \text{ --- } T_{166}^{9}$ (-----)
- Harmonien: $B7<$ --- $Ges_{11/13}^{9} \text{ --- } As_7^{9}$

als schließt und deshalb nicht als Schlußsatz, sondern besser als Rückführung, welche die Rückkehr-Entwicklung beendet,

1) Klangsicht-Individualisierung von $B7<$ in B-Quintbasis und d-Moll Oberschicht. Die harmonische Darstellung geht von der notierten Harmonie $B7<$ aus. Siehe auch Nb.26, S.309.

bezeichnet wird. Ein Merkmal dafür ist der turbulente Harmonieverlauf: durch "Db-Da-Wechsel"¹⁾ ist die Struktur einer Überleitung entsprechend aktiv und offen-labil;

4. die Differenzierung des Metrums in eine scheinbar freie Folge von Taktwechseln, die einer genauen Nachzeichnung des psychischen Gehalts dient. Nach der Art der Anwendung und den Ausdrucksüberschriften entspricht den Zweiermetren ein zielstrebig willenhafter Ausdruck, den Dreiermetren ein schwingend-tänzerischer Ausdruck, der sich bei Einordnung der Dreiermetren in ein übergeordnetes Zweiermetrum mit dem willenhaften Ausdruck verbindet. Den die Zweier- und Dreiermetren verschweißenden Metren wie 5/8, 7/8, 11/8 usw. entspricht der Ausdrucksbereich des Unbestimmten, Irrationalen, Unbewußten;

5. die neu erscheinenden, ganztaktigen Generalpausen in der exp.Entw., die der zunehmenden Strukturentfaltung weichen müssen und im 2. Teilablauf völlig ausbleiben. Sie heben durch ihr Wegfallen die von jener Entfaltung bewirkte Verdichtung der Struktur hervor. Allein in der 7. Sonate Op.64 treten nochmals innerhalb des Strukturverlaufs ganztaktige Generalpausen auf, aber nur je eine in der exp.Entw. und in der Wiederkehr.

Th.2 T.47ff stellt nicht nur die verschmelzende Entwicklung sämtlicher Motive des 2. Abschnitts zu einer neuen Themenstruktur dar, sondern läßt dabei auch alle folgenden Motive vorbereitend anklingen: T.49 zeigt die Figur von M.7 T.114f, T.49/50 die Figur von M.5 T.96f und T.51f die Figur von M.6 T.98f. Die Sequenzsatz-Struktur dieses Themas hat anders als die des Th.1 II von Op.30 deutlich durchführungsartigen Charakter und vor allem einen viel dynamischeren Harmonieverlauf. Dieser geht von Kadenzharmonik aus in eine

1) Bezeichnung nach Dernova, s. S. 156, Fn. 1. Sie betont die klangliche Identität tritonuserfernter Prometheus-Vierklänge in Quartstruktur und die Herkunft dieser Akkorde aus der Dominante. Da ist die Dominante der Hauptebene, Db die der tritonuserfernten Nebenebene.

Fortschreitung über, die auf Klangverwandtschaft beruht, wie sie für Op.60ff charakteristisch wird; vergleiche den Anfang der 7. Sonate op.64 mit Op.53 T.47ff, wo die Harmonien von T.59 an Tritonus-aufw. + Großterz-aufw. + Tritonus-aufw.-abw.-aufw. (= stabilisierendes Alternieren) verlaufen.

Der Beitrag der Harmonik zur Formbildung und die Evolutionsablaufs-Struktur in Op.53

Klangspannungsabbau und Klangspannungserhaltung

Die harmonische Struktur des 2. Themas zeigt besonders klar den Entwicklungsstand der Skrjabin'schen Harmonik zur Zeit von Op.53 (1907). Die Höhere Schichtung der durch die Terz geprägten Klangstruktur, in die seit Op.30 immer mehr die Quart einbezogen wird, ist in Op.53 weniger gesteigert als die Individualisierung in Klangschichten.

Auch im Bereich der Harmonik zeigt sich, daß Op.53 ein Werk des stilistischen Umbruchs ist. Op.53 verbindet den harmonischen Stil der beiden ersten Stilstufen mit dem Stil der Werke Op.60ff in seinen Anfängen. Sichere Spuren von Kadenzharmonik finden sich nur noch selten, so z.B. im Expositionsteil des Th.2 T.47ff, in T.226 der Durchführung und in der Rückführung T.305ff.

Die harmonische Strukturbildung durch Klangspannungsabbau¹⁾ über einem festgehaltenen Klangfundament, wie sie für den mittleren Stil bereits in Op.30 typisch ist, wird in Op.53 sowohl ausgebaut als auch umgewandelt. Tendenz zur Spannungserhaltung, die seit der 3. Sonate op.23 deutlich erkennbar wird, verhindert nun den völligen Klangspannungsabbau bis zum Dreiklang, der in Op.30 noch häufig erscheint (erstmalig am Beginn des Th.2 II in T.21-32, T.48, T.74 im 2. Teilablauf und weitere Dreiklänge bis zum Schluß in Fis-Dur). Im Th.2-Teil ist die größte Klangspannungsveränderung ein flackerndes Alternieren, das für die "Motive der

1) Klangspannungsaufbau kommt weniger vor, stattdessen treten plötzliche Erhöhungen der Klangspannung auf.

Unruhe" charakteristisch wird (s. T.98f misterioso affanato = geheimnisvoll bekümmert oder atemlos).

Völliges Erhalten der Klangspannung über fixierter Harmoniestufe ist aufgrund der traditionellen Gesetze der Dissonanzbehandlung und Stimmführung nicht möglich. Wagner erreicht durch mehrfache Alteration der Klänge, daß sich in der harmonischen Bewegung die Klangspannung erhält, ohne daß hierdurch die Dissonanzregeln prinzipiell verletzt werden. Innerklangliche Bewegung bei festgehaltener Harmonie kann unter den Voraussetzungen der Wagner'schen Harmonik (Mehrfachalteration, freiere Dissonanzbehandlung u.a.) nur als Klangspannungsabbau oder -aufbau komponiert werden, d.h., daß es sich im Grunde um Klangbewegung handelt, die nach Regeln abläuft, welche denen der Kadenzharmonik entsprechen. In fortgeschrittener Form gibt es solche Klangspannungsverläufe in Op.30 (z.B. Th.1 II), während Op.53 bereits eine für Skrjabin eigentümliche, nahezu konsequent durchgeführte Klangspannungserhaltung zeigt, bei der die Bewegung einerseits durch traditionelle Mittel wie Alternieren zwischen zwei Spannungsgraden und andererseits durch neue kontrapunktisch-komplementäre innerklangliche Bewegung (s.Th.3 T.120ff) erzeugt wird. Mit der völligen Befreiung der Dissonanz vom Auflösungszwang und ihrer Verselbständigung zum Klang(-spannungs)-wert hängt das Verschwinden aller Kadenzwendungen aus den Werken Op.60ff zusammen. Die Klänge sind dadurch nicht spannungsloser, ganz im Gegenteil nimmt ihr Spannungsgrad und auch ihre strukturelle Eigenprägung im Verlauf der 3. Stilstufe ständig zu. Der eigentliche Grund für die Entwicklung zur Klangspannungserhaltung liegt, wie bei der Herausbildung der Evolutionsform, insgesamt in der ideellen Ausrichtung des Skrjabin'schen Schaffens. Nach der Evolutionsidee ist nämlich undenkbar, daß die Anspannung des Geistes (sein Sehnen, Verlangen, Träumen usw.) bis zur völligen Entspannung zurückgeht. In den späteren Werken wird deshalb ein bestimmter Klangspannungsgrad nicht mehr unterschritten. Die diesem entsprechende Harmonie ("Grundklang") hat dadurch eine ganz andere Funktion als die frühere

Tonika, nämlich die Funktion, die gleichgewichtig stabilisierte Grund- oder Minimalspannung darzustellen und doch erinnert sie entfernt an die Tonikafunktion. Jener Grundklang ist nur in Op.60 und 61 der in seiner Tonauswahl unmodifizierte Prometheus-Klang. In Op.60 wird der Prometheus-Klang mit dem Schlußakkord, der sogar noch als reiner Fis-Dur Dreiklang auftritt, ein letztes Mal unterschritten und in Op.61 wird er durch das Alternieren des 9^{Nt} mit seiner Erniedrigung, die schließlich als Einzelton das Ende des Werkes bildet, in Frage gestellt. Unwesentlicher ist, ob der Prometheus-Klang ganz oder in Teilen erscheint; so hört man am Schluß der 8. Sonate op.66 nicht einen bloßen Nonakkord, sondern einen verkürzten Prometheus-Klang. Nur in Op.64 tritt der Prometheus-Klang¹⁾ ohne Modifikation oder Verkürzung auf. Keinesfalls muß dieser Grundklang mit der Anfangsharmonie (1. Akkord-Modus¹⁾) identisch sein, wenn er auch meist mit ihr verwandt oder in ihr enthalten ist. Dies beweisen die Sonaten op.62, 64 und 66 sowie der "Prometheus" op.60. Ebenso wichtig wie die Entwicklung zur Klangspannungserhaltung ist der Übergang zur Mehrquint-Fortschreitung (s.oben), die in Op.53 bis auf wenige Reste alle kadenziellen Verbindungen ersetzt. In Verbindung mit der Stabilität der Klangstrukturen erscheint die

1) Skrjabins Harmonik nach 1908 (Op.58ff) wird im III. Kapitel, Punkt 4, S.194ff erklärt. In der 1. Phase 1908-10 ist sie durch den sogenannten Prometheus-Akkord gekennzeichnet. Der Begriff Prometheus-Akkord ist nicht ganz glücklich gewählt, denn er scheint eine immer gleiche charakteristische Struktur zu benennen. Tatsächlich stellen jedoch nur die Akkordtöne eine beibehaltene Auswahl dar. Für die skalenmäßige Anordnung dieser Töne wird deshalb etwa im Sinne Messiaens der Begriff Prometheus-Modus, für die davon abgeleiteten unterschiedlichen Zusammenklänge aber der Begriff n.Akkord-Modus verwendet. Soweit nicht die spezielle Akkordstruktur, sondern allgemein der Aufbau einer Harmonie aus Tönen des Prometheus-Modus ausgedrückt werden soll, ist der Begriff Prometheus-Klang angemessener. Mit Op.62 wird das erläuterte Kompositionsprinzip dadurch erweitert, daß die skalenmäßige Anordnung der Akkordtöne nicht mehr mit dem Tonvorrat des ganzen Werks identisch ist. Nun werden aus einer Primärskala unterschiedliche sekundäre Skalen (Skala-Modi) mit geringerer Tonzahl gebildet. Erst diese liegen jeweils verschiedenen individuellen Akkord-Modi zugrunde.

neue Harmonietechnik so, als ob in ihr die Transposition das Hauptprinzip wäre. In Wirklichkeit sind die neuen individuell aufgebauten Klänge durch Stimmführungslogik und Klangverwandtschaft miteinander ebenso eng, meist sogar noch enger verbunden wie die einfachen Dreiklänge in der Kadenzharmonik. Der entscheidende Unterschied liegt darin, daß diese Harmonik nur zwischen starken quintweiten und schwachen quintnahen Fortschreitungen unterscheidet, während die auf einfachen Dreiklängen basierende Kadenzharmonik nur eine Funktionshierarchie der verschiedenen Harmoniestufen in Bezug auf ein Tonikazentrum kennt. Eine Steigerung der harmonischen Aktivität ist hier nur durch dauerndes Modulieren möglich, d.h. durch dauernden Tonikawechsel, wobei der Anteil des Kadenzierens die Aktivität mindert.

Als Beispiel für die stilistische und strukturelle Umbruchsituation in Op.53 wird nun die Harmoniestruktur des Th.2-Teils T.47-95 dargestellt. Die T.47-67 gliedern sich in einen klangspannungserhaltenden Expositionsteil T.47-58 und einen auf besondere Art klangspannungsabbauenden Entwicklungsteil T.59-67; die Klangspannung wird innerhalb eines dynamischen Harmonieverlaufs auch durch Schichtintegration abgebaut.

Am Ende des letztgenannten Prozesses wird das einzige Mal in Op.53 fast eine völlige klangliche Entspannung erreicht. Der Klangspannungsabbau führt wohl bis zum Dreiklang T.66f, jedoch nur zum Dreiklang der Dominante als Sextakkord (D_3).

Trotz der betonten "Funktionsschichtung" § in den T. 47-58 wird ihr Zusammenklang gleichzeitig auch als höhergeschichteter D-Akkord empfunden; denn die Klangspannung, die vertikal zwischen den Schichten besteht, ist ein ebenso starkes Verbindungsmittel wie die akkordische Schichtindividualisierung ein Mittel zur Unterscheidung oder Trennung ist. Indem die verselbständigte S-Oberschicht in den S-Bereich fortschreitet T.47f (S_5 -Tp(Sg)-Sp..T.53 SS.), integriert sie sich zunehmend in die D-Basis. Mit T.66f ist dann die vollständige Integration der Vertikale erreicht $D_3^{6>5\ 6>5}$. Der Nachsatz T.68ff beginnt mit einer durch die zusätzliche T-Unterquint

dreifachen harmonischen Funktionsschichtung, die jedoch durch den zusammenhängenden Intervallaufbau der Basis faktuell und klanglich nur 2-schichtig erscheint. Zudem sind diese beiden Schichten durch die Verschmelzung des T-Baßtons mit der akkordischen Oberschicht viel stärker verschmolzen als in T.47ff. Dieselbe Sequenz wie im Vs. führt nun im Unterschied zu diesem zu einer Klangspannungs-Steigerung, die darauf beruht, daß die S-Sequenz des Expositionsteils dieselbe höchste Klangspannung, welche beim Vs. im ersten 6-Takter herrscht, erst im zweiten 6-Takter aufbaut. Die Verlagerung der Höchsts tension bewirkt ihrerseits die Verlängerung des nun anders gebauten Entwicklungsteils um 7 Takte; denn er beginnt mit dem Klangspannungsabbau dort, wo im Klangspannungsablauf des Vordersatzes T.47-67 der zweite 6-Takter beginnt. An diesem Beispiel wird erkannt, daß Klangspannungsabbau und Klang- oder Klangschichtintegration in Op.53 als Mittel der formalen Strukturbildung eingesetzt sind. Der Übergang zwischen 3. und 4. Satzteil T.95/96 ist ein Beispiel für das uneigentliche Weiterleben älterer Techniken; es handelt sich nämlich um eine Kadenzaufspaltung S^N -D, die in der nichtkadenziellen Umgebung ihre besondere Funktion, einen harmonischen Schwerpunkt zu vermeiden, verloren hat. Sie hat nur insoweit noch eine gewisse Bedeutung, als sie - von der Wiederkehr abgesehen - die einzige Tritonusverbindung zwischen zwei Abschnitten ist, während die anderen Abschnittsverbindungen verschleierte D-T-Beziehungen (z.B. $D-T^N$) darstellen. Diese hervorgehobene Stellung der Tritonusverbindung erhält durch das prägnante "gebieterische" M.5 T.96f ('Protestmotiv'; vgl. Vorform in Op.54 T.446ff) eine klar bezeichnete inhaltliche Bedeutung. Durch das fis im Baß T.93 wird die Herkunft des Harmoniewechsels T.95/96 aus der S^N -D-Beziehung deutlich.

Neuartig sind die plötzlichen auf unvermittelter Metamorphose basierenden Strukturwechsel vom Übergang zum 4. Abschnitt T.96ff an. Sie treten in dieser überraschenden Schärfe nur in Op.53 auf, bleiben aber von jetzt an ein charakteristisches Ausdrucksmittel Skrjabins. Dem M.5 wird in T.98f

ein antithetisches 'Motiv der Unruhe' M.6 gegenübergestellt (Vorbereitung insbesondere durch T.51f). Beide vereinigen sich im Verlauf einer kurzen Entwicklung (M.6) T.106ff zu dem synthetischen 'Motiv der Selbstbehauptung' (quasi trombe) M.7 T.114ff, das im thematischen Zusammenhang des Th.2 als unselbständiges Element bereits anklingt (T.49f). Die Fortspinnung von M.7 leitet vorbereitend in das Synthese-Th.3 T.120ff über. Seine Struktur, wie die des Satzes, wurden schon erläutert. Deshalb werden nun speziellere Probleme, vor allem die exponierende thematische Ableitung vollends dargestellt, die deshalb notwendig ist, weil die Themen der exp.Entw. die nicht mehr erweiterte thematische Substanz des 2. Teilablaufs bilden.

Th.3 weist seiner Synthesefunktion gemäß die größte strukturelle Vielfalt unter den verschiedenen Themen- und Motivstrukturen der exp.Entw. auf. In dieser Vielfalt ist alles bisher Entwickelte in einem einzigen 4-Takter in höchster Komprimierung berücksichtigt. Nicht nur die melodische Hauptlinie M.3.1, die insgesamt als weitere Entfaltung von M.3 Th.1 erscheint, verbindet verschiedene thematische Motive, sondern auch die bereits im 4. Satzteil T.96ff vorgebildeten Nebenlinien. Die Faktur faßt all dies und andere weniger auffällige Elemente kombinatorisch zusammen. Der Mittelteil T.128ff bringt thematisch nichts Neues; er wandelt lediglich die Elemente von Th.3, vor allem die Hauptlinie, reduzierend ab. M.3.1 ist gegenüber Th.1 eine gesteigerte Ausdrucksform von Sehnen und Verlangen im Zustand des Erreichens (Synthese; *accarezzevole* = einschmeichelnd; vgl. mit den T.25ff und 34ff). Diese Entfaltung innerhalb des nach dem 3. Satzteil T.47-95 beginnenden übergeordneten Reduktionsprozesses ist wieder ein Beispiel für das wichtige Strukturprinzip der Gegenläufigkeit, das selbst in der Rückführung T.143ff zu beobachten ist (Wiederentstehen von M.7 T.146ff). M.8 T.140f entsteht durch plötzliche reduzierende Abwandlung aus M.6, das wie alle anderen Motive in Th.3 enthalten ist. Die Generalpause T.142 macht

zweierlei deutlich:

1. M.8 geht aus dem letzten Th.3-Glied hervor und ist dem Th.3-Teil T.120-139 zugleich als Ergänzung des M.3.1 zur 4-Taktigkeit locker angeschlossen (T.139 D9-T.140 S74; T-Op.----5);
2. M.8 zeigt sich zugleich als aktiver Beginn eines neuen Entwicklungsabschnitts, der jedoch wegen ungünstiger Voraussetzung (Einfügung in übergeordneten Harmonieabstieg und in die Rückkehr-Verfestigung) hier nicht zur Entfaltung gelangt. Dies wird im Vergleich mit der späteren Entwicklung von M.8 in den T.281ff (Aufstieg) und T.401ff (Stabilisierung + Aufstieg) erkennbar. Wie am Ende des Th.2-Teils tritt auch hier wieder Achtelpunktierung auf. Beidemal wirkt sich also Reduktion in rhythmischer Verschärfung aus; bei den T.140f kommt noch gesteigerte Zerklüftung des Satzes hinzu. Rhythmische Verschärfung und Zerklüftung des Satzes sind 2 typische Merkmale von Reduktion neben anderen (vgl. Op.23 III T.49f). Ihre Bevorzugung in der 3. Stilstufe hängt weniger damit zusammen, daß sie für Reduktion besonders charakteristisch sind, als mit dem Ablauf der Skrjabin'schen Evolutionsidee. Nach ihr gerät der Geist nach seiner höchsten Entfaltung in "Trunkenheit und Vergessen". In diesen Zustand des Geistes ("Zauberwelt") dringen nun plötzlich drohende Rhythmen ein (vgl. T.88ff am Ende des Flugabschnitts Th.2 und M.5 T.96f): "Doch einen Moment nur./Durch leichte Erkraftung/ Des göttlichen Willens/Kann er verscheuchen/Die Schreckensgestalten"¹⁾, oder ein "Gegeneinander-Aufstehen", ein "Sich-Erheben der Schrecken"²⁾, das im Gefolge des Mottos zu Op.53 dem Inhalt der oben genannten Takte entspricht. Trunkenheit und Taumel sind in allen Werken stets in straffem, tänzerischem Rhythmus gehalten, daher verwendet Skrjabin in diesem Ausdrucksbereich auch öfter den Begriff Tanz ("Er tanzt, er kreist;/Vom Sturme der Gefühle/ Zerrissen und erschöpft/..."³⁾). T.140f ist eine typische Tanzstruktur im 2/4-Takt wie sie Skrjabin von jetzt an in entsprechenden Evolutionsphasen verwendet; z.B. auch im "delirischen Tanz" der 6. Sonate op.62

1) Skrjabin 2, S.113ff, s.Z. 14-27.

2) Wie 1), Z. 243ff.

3) Wie 1), vgl. Z.42ff mit Z. 198ff.

T.298ff, in gleicher Weise in den Sonaten Nr. 7 op.64 T.313ff, Nr. 8 op.66 T.306ff, Nr. 9 op.68 T.111ff und 2o5ff, Nr. 10 op.70 T.306ff. Der durch die Generalpause abgesetzte 6. Teil T.143ff stellt den Umschlag des tänzerischen in den aufrührerischen Charakter dar (tumultuoso esaltato = aufrührerisch erhoben), der schon in den T.59ff und T.8off aufgetreten war; d.h. die T.143ff greifen motivisch vor allem auf diese Takte des 3. Teils zurück. Außerdem werden die T.114f des 4. Teils scheinbar eingeblendet, in Wirklichkeit jedoch aufbauend neu entwickelt (Verschmelzung der benachbarten Elemente in T.143/144). Erinnerung und Neuentstehen oder Zitat und Neuentwicklung sind bei der Wiederkehr im Sinne Skrjabins in steter Wechselwirkung verbunden ("Jede Wendung meiner Phantasie bedarf einer anderen Vergangenheit und einer anderen Zukunft. Ihr spielt und wechselt, gleichwie mein Wunsch..."¹⁾). Wie im Text der Dichtung²⁾ wird die exp.Entw. durch "aufrührerische Erhebung" abgerundet. In ihr setzt sich schließlich M.7 (Selbstbehauptung) und damit der Geist durch, indem M.7 in den "Aufflug" T.157ff, nämlich die in die 'auf höherer Ebene wiederkehrende Eröffnung' hineinführt (s.S.145,3.). Der 6. Teil T.143ff hat somit die Funktion, die Rückkehr durch Rückführung zum 2. Teilablauf T.157-45o zu beenden und diesen durch eine trugschlußähnliche Harmoniefortschreitung zu eröffnen (T.156/157 "DD⁷_B-DN^{9/7}₁₁13⁷).
Ces

Merkmale der verstärkten Rückkehr (Rückführung) sind: Übergang zu harmonischer Mehrdeutigkeit (bereits mit T.14of eingeleitet), harmonische Vermischung und Klangspannungsabbau mittels gegenläufiger Stabilisierung (klangliche Fixierung des M.7) sowie neapolitanisch verschleierter DD -D-Beziehung. In der Eröffnung T.157ff steigt die Klangspannung durch zweifache Leittonschärfung rasch an und führt wie zu Beginn der exp. Entw. zum Wechsel von der unklar gehaltenen subdominantisch-neapolitanischen ("D"-) Klangstruktur zur klaren dominantischen ("T"-) des Prologs T.166ff.

1) Skrjabin 1, S. 37.

2) Skrjabin 2, S. 113ff.

Dialektische Verwendung der Dominant- und der Neapolitaner-Klangform

Die große Bedeutung der unterschiedlichen Harmoniestrukturen für die Realisierung der Evolution wird vom bisherigen Strukturverlauf, besonders von dem Teil zwischen Th.3 (1. Teilablauf) und Th.1 (2. Teilablauf) her klar erkennbar. Der eigentliche Unterschied in der Strukturcharakteristik läßt sich auf den zwischen subdominantisch-neapolitanischer und dominantischer Klangstruktur eingrenzen. Beide Klangformen sind aber nahezu von jeder kadenzuell-funktionellen Abhängigkeit befreit, d.h. von der Bindung an bestimmte Harmoniestufen. Deshalb kann jetzt eine Klangstruktur über ganze Abschnitte beibehalten werden, gleichgültig ob diese harmonisch fixiert oder dynamisch sind. Nun hat die Verschiedenheit der Klangstrukturen fast ausschließlich Ausdrucksfunktion wie in den Sonaten Nr. 6ff. Die beiden Charakterextreme der Klangstruktur sind im Sinne des "Evolutionsverlaufs" und zu seiner ausdrucksmäßigen Verdeutlichung eingesetzt. Mit der N-Form ist der Ausdruck des Unbestimmten, Fahlen, der Bedrückung und des Schreckens verbunden. Von ihr geht der Strukturverlauf aus (T.1-11) und in sie kehrt er bei Binnenrückkehr (T.59ff, T.8off und auch T.112-115), "regionaler Rückkehr" (T.14off) und endgültiger Rückkehr (T.441ff) zurück. Die D-Formen haben dagegen die Ausdrucksfunktion der Klarheit, des Strahlenden und Leuchtenden, des Sieghaft-Befreienden, aber auch des Sehnsens und Strebens. Alle Themenabschnitte, ihre Wiederkehr und Steigerung bis zur Ekstase (T.433ff) zeichnen sich durch höher geschichtete D-Klang-Harmonik aus. Diese dialektische Verwendung von N- und D-Formen zur strukturellen Verdeutlichung der Evolutionsform ist eine wesentliche harmonische Neuerung in der 5. Sonate. Auf die erstaunliche Übereinstimmung zwischen der Struktur der Dichtung "Le poème de l'extase" und der Struktur von Op.53 wird erst im Zusammenhang mit der 7. Sonate genauer eingegangen.

Bemerkenswert an der Harmonik der Rückführung T.143ff ist auch die Verwendung des offenhaltenden Tritonus-Alternierens der Harmonien zwischen einer Hauptebene Da_B und einer Nebenebene Db_{Fes}¹⁾ die für das Ende von Evolutionsabläufen in den späteren Sonaten üblich wird (vgl. auch T.63ff Binnenrückführung). Interessant ist dabei die schrittweise Herausbildung der Tritonus-Nebenebene Db(T.139 "D_{T_B}" --T.140 S_{5_{Es}}^{7<}, T.143 "T^N", T.144 S¹¹, T.145 2xS_{As}^N=N_{Fes}=Db; B : Fes = Da : Db), die antithetische Zuordnung von M.4^{vr} (Th.2) zur Db-Ebene und von M.7 zur Da-Ebene sowie die Zuordnung von abbauender Entwicklung (Auflösung) zur Db-Ebene und von aufbauender Entwicklung (Entfaltung) zur Da-Ebene. Der antithetische Ausdruck der Thematik (tumultuoso zu imperioso) wird demnach durch sämtliche Strukturbereiche unterstützt. Die gleichzeitige Ver selbstständigung der Schichten in den T.14off erreicht nicht mehr den Grad wie zu Anfang des Th.2-Vordersatzes, wird aber auch nicht soweit abgebaut wie dort. Die Anfangs-Klangspannung "S^{7<}" T.14o wird als Kombination "D_T^p" durch M.7 (Einblendungen in die T.146-156) am Ende des Abschnitts wieder hergestellt.

Der Harmonieverlauf von Op.53 zeigt im Vergleich mit Op.23 einen stärkeren Unterschied zwischen festen Themen- und lockeren Entwicklungsstrukturen. In den Themaabschnitten verläuft die Harmoniekurve teilweise völlig horizontal oder aber in langgezogenen Stufen, während in den Entwicklungsabschnitten (Überleitungen, Hinführungen, Rückführungen und vereinzelt Entwicklungsphasen in festen Strukturen) die Harmoniekurve erregt auf- und abspringt. Die prinzipiellen und typischen Unterschiede zwischen den verschiedenen Entwicklungen sind verschwunden; jede Entwicklung ist der speziellen Struktursituation angepasst. Die Rückführung T.143ff am Ende der exp.Entw. stabilisiert z.B. den Harmonieverlauf stärker, als dies ihre Abwandlung T.227ff am Ende des 1. Teils der verarb.Entw. tut. Die T.143ff stellen jedoch dadurch keinen Schlußsatz dar!

1) n.Dernova, Einige Gesetzmäßigkeiten der Harmonik Skrjabins, in: Teoretitscheskije problemy muzyki XX weka I, hrsg. v. Ju.N. Tjulín, Moskau 1967, S. 183ff.

Aufbau des 2. Teilablaufs T.157-456

 Abschnittgliederung des 2. Teilablaufs in tabellarischer Darstellung¹⁾

[illegible]

1) s.S. 140 die ergänzende Abschnittsgliederung der exponierenden Entwicklung

Wichtiger noch scheint das mit dem oben Erläuterten zusammenwirkende Prinzip, daß bei fortgeschrittener Evolution in Phasen des "Chaos" vorwiegend unvermittelte Metamorphose, in Phasen zunehmender Entfaltung durch Metamorphose geprägte Entwicklungslogik vorherrscht. Hierauf verweisen der Anfang der Sonate (Fortsetzung von Op.54!), die Überleitung T.96ff und die Rückführung T.143ff der exp.Entw., bzw. der

[illegible]

locker-dynamische Metamorphose-Übergang T.34ff zu Th.2 T.47ff und der Übergang M.7 T.114ff zu Thema 3 T.120ff. Der 1. Teil der verarbeitenden Entwicklung T.185-246 baut sich aus 2 Doppelabschnitten (Nr.13 und 14) auf, die einen engen Entwicklungszusammenhang bilden. Beide Abschnitte verbinden jeweils mehrere Themen und Motive in der Art (Prinzip der Neu-Zusammenstellung jedes Sequenz-Gliedes), daß sie zusammen mit dem Prolog T.157ff einen unvollständigen 2. Evolutionsablauf bilden. Die Unvollständigkeit ist die Voraussetzung für die Bildung einer übergeordneten Einheit mit dem 2. Teil der verarbeitenden Entwicklung T.247-328, die selbst wieder in der größeren Einheit des 2. Teilablaufs aufgeht.

Hierarchisches Ergänzungssystem

Als Aufbauprinzip des 2. Teilablaufs der Sonate wird ein hierarchisches System der formalen Vervollständigung erkennbar, in dem auf allen Ebenen der Struktur weitere Ergänzung notwendig wird: Wegen thematischer Unvollständigkeit des 2. Evolutionsablaufs T.157-246 wird die Ergänzung durch den 3. Evolutionsablauf T.247-450 erforderlich. Er trägt vor allem Th.3 und M.8 nach. Die nun harmonisch-dynamische Rückführung T.227-246 (vgl. Rückkehr-Rückführung T.143ff) führt auf den Anfang des 3. Evolutionsablaufs als Ruhepunkt zu und verknüpft die Evolutionsabläufe 2 und 3 insbesondere dadurch, daß das Ende der Rückführung und der Anfang des 3. Evolutionsablaufs diesen Ruhepunkt bilden. Vom übergeordneten "Evolutionengang" her gesehen ist auch diese Einheit unvollständig und erfordert weitere Ergänzung: Der Ausbau des M.8 (T.140f) durch Entwicklung führt im 3. Evolutionsablauf nicht in die Endstruktur der Rückkehr, sondern in die Steigerungsvariante des Th.3 T.305-328 zurück, die nun der Wiederkehr des 3. bis 5. Teils als Hinführung dient. Erst mit der Wiederkehr des Th.2-Nachsatzes T.329ff im 2. Unterevolutionsablauf T.305-416 innerhalb T.247-450 erreicht die thematische Entfaltung des 3. Evolutionsablaufs, die bereits mit Th.1.1 T.247ff beginnt, ihr eigentliches Synthese-Ziel. Weitere Ergänzung wird in dem hierarchischen Ergänzungssystem des 2. Teilablaufs nun deshalb notwendig, weil die

Wiederkehr der 3 Teile (Nr. 3-5 der exp.Entw.) im Vergleich zu ihrer Rolle in der exponierenden Entwicklung nur noch einen relativ kurzen, in mehrere Strukturschichten gebundenen Evolutionsausschnitt darstellt. Seine thematischen Abschnitte verkörpern für sich allein genommen nicht mehr die wesentlichen Zielstationen des 2. Teilablaufs. Der 5. Teil der exp.Entw. (Nr. 16 des 2. Teilablaufs T.381ff) ist jetzt im 2. Teilablauf nicht mehr das Synthese-Ziel wie im 1. Teilablauf, sondern nur noch der erste Abschnitt des mit der Ekstase endenden fest-statischen Hauptzielbereichs des Gesamtverlaufs T.381ff. Der Hauptzielbereich wird dadurch in das richtige Verhältnis zum 2. Teilablauf gebracht, daß M.8 T.401ff ("Trunkenheit") - anders als im 1. Unterevolutionsablauf T.247-304 die T.281-304 - den Harmonieraum des jetzt 15. Teils T.381ff (Th.3-Teil) nicht verläßt, sondern diesen bei lediglich aufgelockerter Struktur fortsetzt. In das richtige Verhältnis zum gesamten Evolutionsverlauf kommt der Hauptzielbereich auch durch die aufbauende Metamorphose-Entwicklung, die das M.8 in ^{M.4} T.417ff und schließlich in Th.1.2 T.433ff zurückwandelt und dabei das Harmonieniveau des 15. Teils, das nach diesem in den T.401-420 um 2 Quinten tiefer liegt ("S-Stufe" As über "T-Op." Es), wieder voll herstellt. Rückkehr und Entfaltung erleben in den T.433ff gleichzeitig ihren Höhepunkt. Die Wiederkehr der eigentlichen Rückkehr-Rückführung in den T.441-450 (vgl. T.143-156) kann daher sehr kurz sein. Ihre Motive M.4 und 7 gehen aus dem Prozeß der Vereinheitlichung im "estatico" T.433ff hervor, der mit einem breiten tremolierenden Klangband endet, das Elemente von Begleitmotiv T.17ff und von M.3, 4 und 6 verschmilzt. Weil die Aktivität im Verlauf der Evolution wellenförmig zunimmt, ist sie in der Rückkehr-Rückführung T.441ff des Gesamtverlaufs immer noch höher als in der Rückkehr-Rückführung T.143ff der exp.Entw. Dies zeigt sich darin, daß die Rückkehr-Rückführung (16. Teil) jetzt unmittelbar, ohne die aktivierenden Imperioso-Einwürfe, in den "Aufflug" T.451ff (17. Teil, Eröffnung) übergeht und

daß dieser um die einschwingenden tremolierenden Takte verkürzt ist. Mit dem "Aufflug" T.451ff beginnt ein neuer Evolutionsverlauf, der nach der Generalpause T.456 abgebrochen wird. Dies unterstreicht die Schlußstellung der Generalpause.

Für das Fortgeschrittensein der Evolution im 2. Teilablauf ist die Vielheit der Struktur Tendenzen charakteristisch, die sich durch ihr Zusammenwirken zur Einheit aufheben und dabei doch ihre Widersprüchlichkeit bewahren. Die dem Evolutionsverlauf äußerlich widersprechende Umkehrung der Reihenfolge Th.2, Th.3 zu Th.3 T.271ff, Th.2 T.329ff stellt sich z.B. im übergeordneten Strukturzusammenhang des 2. Teilablaufs als konsequent heraus. Denn sie erscheint in diesem als thematische Rückkehrentwicklung eines mit Th.1.1 T.247ff beginnenden, den Th.2-Nachsatz T.329-356 einschließenden statischen Entwicklungsbogens, der von locker-dynamischen Binnenstrukturen durchsetzt ist. Als Kulmination der Harmonielinie und des Entwickelns im 2. Teilablauf erfüllt dieser Bogenverlauf T.247ff eine ähnliche Funktion wie der 3. Teil T.47ff in der exp.Entw. Kennzeichnend dafür sind neben den Taktzahlrelationen und der Taktzahl analogie T.47 zu T.247 auch die Ausdrucksvorschriften (T.47ff: Presto con allegrezza = mit Jubel oder Fröhlichkeit analog zu: T.247ff leggerissimo volando = auf leichteste Art fliegend, T.251ff presto giocoso = lustig oder scherzhaft, T.263ff con delizio = mit Lust, Freude, Wonne).

Projektive Entfaltung

Besonders klar ist in Op.53 das Prinzip der projektiven Entfaltung eines Strukturablaufs in immer größere Formzusammenhänge ausgeprägt, dessen strukturelle Voraussetzungen schon weiter oben erläutert wurden. In diesem Zusammenhang soll vorerst nur erwähnt werden, daß das Weg-Ziel-Verhältnis von Eröffnung und langsamer Einleitung wie 1 : 2 im Prolog und in erweiterter Form in der exp.Entw. sowie im 2. Teilablauf wiederkehrt. Diesem Verhältnis entspricht auch dasjenige zwischen exponierender Entwicklung und 2. Teilablauf (als der Entfaltung des Exponierten). Diese streng durchgeführte

projektive Proportionierung der Struktur hat mit der Sonatenhauptsatzform nichts mehr zu tun, in der - soweit überhaupt eine klare zahlenmäßige Ordnung angestrebt ist - dreiteilige Symmetrie herrscht¹⁾, die oftmals durch eine Coda (auf die T-Ebene bezogener "Nachhall" der Durchführung) zur Vierteiligkeit erweitert ist. Diese Verschiedenheit der beiden Anlagen wird bereits deutlich, wenn man zusammenstellt, wo überall im 2. Teilablauf Strukturteile des 1. Teilablaufs (exp.Entw.) wiederkehren. Sämtliche Abschnitte der exp.Entw. erscheinen im 2. Teilablauf teils verkürzt, teils unverändert wieder, jedoch nicht im Zusammenhang wie in der Reprise der Sonatenform, sondern, durch die spezielle Art der projektiven Entfaltung in Op.53 bedingt, über den ganzen 2. Teilablauf verteilt: der Prolog in den T.157-185, die Teile Nr.3-5 in den T.329-402, der Teil Nr. 6 in den T.441-450. Die T.451ff sind bereits der Beginn eines neuen Evolutionsverlaufs.

Wiederkehr von Th.1 und seine Funktionsänderung

Die Verwendung von Th.1 läßt wichtige Strukturgesetze der Evolutionsform erkennen. Im 1. Teilablauf tritt Th.1 als langsame Einleitung und erste Entfaltung nach der rein motivisch entwickelnden Eröffnung auf. Im 2. Teilablauf T.157ff kehrt es in derselben Funktion wieder; in den T.251ff steht es in abgewandelter Gestalt (Th.1.1) am Anfang des 2. Teils der verarbeitenden Entwicklung, aber nicht vor Th.2 wie bei dem vorausgehenden Auftreten, sondern vor Th.3 (genauer vor der Metamorphose-Überleitung zu diesem). Das dritte Mal erscheint Th.1 als weiter abgewandeltes Th.1.2 in T.433ff vor der Wiederkehr der Rückkehr-Rückführung T.441ff. Obwohl

1) Die Entwicklung der klassischen Sonatenform aus den zweiteiligen Sätzen der Kirchensonate, der Suite und der italienischen Sinfonia steht dazu nicht im Widerspruch. Durch die allmähliche Ausdehnung des durchführenden 1. Abschnitts des 2. Satzteils zu einem eigenen Durchführungsteil wurde die Zweiteiligkeit schließlich in eine Dreiteiligkeit umgewandelt. Der Verzicht auf die Wiederholung des 2. Teils ist eine Folge dieser Umwandlung. Jener Verzicht auf die Wiederholung von Durchführung + Reprise führt zur Differenz zwischen nun dreiteiligem Strukturverlauf und wieder zwei- bzw. 2 x zweiteiligem Zeitverlauf.

Th.1.1 T.251ff (+ Eröffnung T.247ff) in dem größeren Entwicklungszusammenhang des 2. Teilablaufs auftritt, behält es doch dadurch einen Rest seiner früheren Bedeutung, daß es immerhin noch am Anfang des 3. Evolutionsablaufs T.247ff auftritt. Bei Th.1.2 T.433ff dagegen kann keine Spur von Einleitungsfunktion mehr festgestellt werden; es steht eindeutig am Ende der Evolution, direkt vor dem letzten Abschnitt der Rückkehr-Rückführung T.441-450. Der Harmonieverlauf verdeutlicht diese strukturell und funktionell umwandeln- de "Wanderung" des Th.1 zunächst von der langsamen Einleitung T.166ff zum Zwischenziel Th.1.1 T.251ff des ersten Teils der verarb.Entw. Die jetzt mit Th.1.1 verbundene Eröffnung ist gleichermaßen Fortsetzung und Anfang; sie ist also ein Glied, das den kontinuierlichen Fluß der Entwicklung zeigt. Mit Th.1.1 beginnt somit der oben erwähnte statische Entwicklungsbogen T.247-356. Die Wanderung von Th.1 führt schließlich zur letzten, höchsten Entfaltung und gleichzeitigen "Vermischung", nämlich zum Ekstase-Ziel Th.1.2 T.433ff des Gesamtverlaufs. Das Hauptsynthese-Ziel (Ekstase) stellt jedoch zusammen mit seiner unmittelbaren Metamorphose-Vorbereitung T.417ff nur ungefähr das letzte Drittel des dreiteiligen Hauptzielbereichs T.381-440 der Gesamtform dar (auch hier sind die Inhaltshinweise deutliche Belege). Rückkehr und höchste Entfaltung finden in dem Auftreten des Th.1.2 gleichzeitig ihre deutlichste Ausprägung. In Th.3 T.381ff sind die thematischen Elemente des Satzes, abgesehen vom Diskant, trotz ihrer engen Verflechtung noch klar zu unterscheiden; die Hauptlinie des Th.3 hingegen zeigt eine dem M.3 (Th.1) angenäherte Verschmelzung von Elementen. Das "estatico" weist eine Umkehrung dieses Verhältnisses auf; im Begleitsatz sind die thematischen Elemente fast ganz in die Klangstruktur eingeschmolzen, während die melodische Linie nun klar als Rückkehr zu Th.1 erkannt wird.

Jede Rückkehr endet in Op.53 erst im Anfangsabschnitt eines neuen Evolutionsablaufs, bzw. Gesamtablaufs der Evolution. Dies

wird durch die Rückkehr von M.4 + 7 der Rückkehr-Rückführung (T.143ff - auch T.227ff - und T.441ff) zu M.1 der Eröffnung (T.157ff - auch T.247ff - u. T.451ff) unmißverständlich deutlich.

Die Einheit des Hauptzielbereichs T.381-440 wird vor allem durch harmonische Mittel gewährleistet. Es sind prinzipiell dieselben Mittel, die auch zur Vereinheitlichung des Hauptzielbereichs im 4. Satz von Op.23 T.137-235 und weniger deutlich im 2. Satz von Op.30 T.102-129 angewendet sind, nämlich zunehmendes Festhalten an einer bestimmten Harmonieebene und immer stärkere Orgelpunktbindung. In Op.53 ist das zweite Mittel gegenüber dem ersten - im Unterschied zu den Sonaten Nr. 3 und 4 - in den Vordergrund gerückt. Hier ist z.B. der ganze Hauptzielbereich durch den Orgelpunkt Es gefestigt. Noch in Op.30 wechselt der Orgelpunkt zwischen der T_{Fis} und der D_{Cis} und setzt mehrmals ganz aus (z.B. Einleitung der Ekstase T.129ff), während der Orgelpunkt Es bei Op.53 in der vergleichbaren Zone T.401ff des Hauptzielbereichs wenigstens in gleichen Abständen kurz angeschnitten wird. Nicht nur der Hauptzielbereich, sondern auch Übergänge wie z.B. T.44-60, T.241-250, T.395-456 zeigen, daß die Orgelpunkte auch als wichtiges Mittel zur Verknüpfung unterschiedlicher Strukturglieder verwendet werden. Anders als in den Sonaten op.23 und op.30 fällt Orgelpunkt-Ebene und Harmonieebene nirgends zusammen, wenn man von 3 kurzen Stellen absieht, wo der Harmonieverlauf die Orgelpunkt-Ebene kreuzt. Der Orgelpunkt hat nicht nur im Hauptzielbereich, sondern nun auch in der Gesamtform die Aufgabe, das Zentrum der verschiedenen unterschiedlich stabilen Harmonieräume zu verdeutlichen. Zugleich stellen die Orgelpunkte in Verbindung mit der Harmoniefolge unterschiedliche Grade harmonischer Stabilität dar, von harmonischer Fixierung (z.B. T.251ff) bis zu deren Auflösung (z.B. T.441ff). Harmonie und Orgelpunkt stehen fast immer in einem Spannungsverhältnis. Während so gut wie nichts mehr den Harmonieverlauf mit der Kadenzharmonik verbindet, deuten die Orgelpunkte im Übergang vom Abschnitt der Rückkehr-Rückführung zu Th.1 (T.143-166ff) und in den analogen Übergängen (T.1-13ff, T.227-251ff; vgl. mit der Rückführung von Th.3 zu Th.2 T.305-329ff)

noch eine kadenzähnliche Quintschrittfolge an.

3. Hierarchische Schichtung der Strukturzusammenhänge

Wie im einzelnen nachgewiesen wurde, gliedert sich der Evolutionsverlauf von Op.53 erstmals deutlich in zwei übergeordnete Teilabläufe, die zueinander und zum Gesamtverlauf in einem engen projektiven Verhältnis von ungefähr 1 : 2 : 3 stehen. Nur die beiden Teilabläufe und der Evolutionsverlauf sind strukturell und funktionell - in Übereinstimmung mit dem philosophischen Inhalt - in sich völlig schlüssig. Die beiden Teil-Evolutionsabläufe T.157-246 und T.247-416 (+ Takt 417-450) des 2. Teilablaufs stehen zwar gleichfalls in der Proportion 1 : 2, sind aber voneinander abhängig¹⁾.

Der 3. Evolutionsablauf T.247ff mündet mit T.417 an sich in den Anfang eines neuen Evolutionsablaufs (3. Unterevolutionsablauf T.417-450 des 3. Evolutionsablaufs), doch die verschmelzende Entwicklung bezieht diesen Anfang in die Steigerung T.401ff ein, die das Hauptsynthese-Ziel "estatico" T.433ff einleitet. Die T.401-432 stellen somit eine kontinuierlich steigernde Entfaltung dar, obwohl sie die End- und die Anfangsstruktur von zwei benachbarten Unterevolutionsabläufen verbinden. Demnach endet der 3. Evolutionsablauf eigentlich mit T.416, nach der Proportion 1 : 2 müßte er im Verhältnis zu seinem Vorgänger bis T.426 reichen, die kontinuierliche Entwicklung erweitert ihn aber bis T.450. Die T.417-450 der "Ekstase" und der endgültigen "Rückkehr zum Chaos" stehen also einerseits in Bezug auf das Verhältnis der beiden Evolutionsabläufe des 2. Teilablaufs außerhalb dieses engeren Formzusammenhangs, andererseits sind sie als Ergänzung sowohl des 3. Evolutionsablaufs als auch des 2. Teilablaufs in die Gesamtform einbezogen; d.h., die T.417-450 erweitern den, vom thematischen Prozeß her gesehen, mit T.416 endenden, aber proportional noch unvollendeten 2. Teilablauf um die Takte, die zur genauen Proportion 1 : 2 : 3 von 1. Teilablauf : 2. Teilablauf : Gesamtverlauf noch fehlen. Zugleich ergänzen sie die noch unvollendete Rückkehr des 2. Teilablaufs. Wie die beiden Teilabläufe (bei nicht

1) Vgl. S. 160f hierarchisches Ergänzungssystem.

ergänzttem zweiten) verhalten sich auch deren Synthesee-Ziele nur ungefähr wie 1 : 2. Durch die Ergänzung des 2. Teilablaufs wird sein Synthese-Ziel zum Ziel des Gesamtverlaufs erweitert. Die Formeinheit wird demnach mit der Ekstase oder durch die Ekstase erreicht und vollendet. Die Synthesee-Ziele verhalten sich entsprechend den Formzusammenhängen, denen sie angehören, wie 22 : 36 : 60 (60 Takte, davon 24 Takte Bereich der Ekstase) oder ungefähr wie 1 : 2 : 3.

Die Proportion des Entwicklungs-Wegs zu seinem Synthesee-Ziel ist im Gesamtverlauf der Sonaten Nr. 3 und 4 wie 2 : 1, in der 5. Sonate ist sie dagegen 6 : 1. Dieses Verhältnis ist auf den Zusammenhangsebenen 1. Teilablauf, 2. Teilablauf und Gesamtverlauf durchgeführt. Der Grund für die Veränderung des Taktzahlverhältnisses von 2:1 nach 6:1 ist die völlige Integration des langsamen Satzes in das Finale, ohne die Themenfolge im Evolutionsverlauf und die Struktur der exponierenden Entwicklung prinzipiell zu verändern. Diese Veränderung erfolgt erst in der 6. Sonate op.62.

Im Unterschied zu den beiden vorhergehenden Sonaten lassen sich in Op.53 keine Ordnungsstrukturen nachweisen, die sich ausschließlich auf eine gleichmäßige oder symmetrische Proportionierung beziehen; d.h., es gibt kein Ordnungssystem unterhalb der Struktur des Evolutionsverlaufs. Die wenigen Taktzahl-Analogien sind ausschließlich auf diese sich projektiv vergrößernde Struktur bezogen. Mit T.47 und T.247 wird z.B. eine relativ feste, harmonisch zur Statik neigende Strukturzone erreicht, im 1. Teilablauf nach 46 Takten der Th.2-Teil T.47-95 und im 2. Teilablauf nach nicht ganz 2x46 Takten (90 Takten) der 3. Evolutionsablauf T.247- 416 -450. Es handelt sich hier also um verschieden-gestaltige Strukturzonen (bezogen auf die Thematik und insbesondere die Feinstruktur) mit analoger Funktion im Evolutionsverlauf.

Die 5. Sonate op.53 ist vor allem im Blick auf die strukturelle Verwirklichung der Evolutionsidee ein großer

Fortschritt im Vergleich mit den Sonaten Nr. 3 und 4. Diesem Fortschritt wurde die Ordnungsgliederung weitgehend geopfert. Sie wird jedoch bereits in den folgenden Sonaten wieder durchgeführt.

4. Vollendung der Evolutionsform in der 6. Sonate op.62 (1911)

Schon in der 5. Sonate ist die langsame Einleitung ein Bestandteil der exponierenden Entwicklung geworden, obwohl sie trotz des innigeren, durch Metamorphose gekennzeichneten Entwicklungszusammenhangs noch deutlich zu erkennen ist. In der 6. Sonate gibt es in der exponierenden Entwicklung keinen besonderen Teilsatz mehr, der sich funktionell als langsame Einleitung zu einem Hauptteilsatz abheben würde. Hier handelt es sich aber nicht nur um eine Verschleifung der Übergänge, sondern um einen grundsätzlichen Umbau oder besser Neubau der Feinstruktur, der bis zur 10. Sonate gültig bleibt. Hierbei wird auf einzelne Prinzipien zurückgegriffen, die bei der formalen Konzentrierung in der 4. und 5. Sonate zunächst weggefallen waren.

Synthese-Thema, Ekstase, delirischer Tanz - formale Proportionen

Wie im 1. Satz der 3. Sonate op.23 beginnt die Evolution wieder mit einem Urelement (einer Klangstruktur, also keinem linear-thematischen Element wie in Op.23 !), das bei Op.62 im Unterschied zu Op.23 nicht sofort zu einer themengemäßen Struktur entfaltet wird. Die differenzierende Entwicklung stellt einen Thema-Bildungsprozeß dar, der in T.11-14 einen ersten themenähnlichen Zusammenhang ausbildet und in T.39ff im "Thema des Traumes" sein Ziel erreicht, nämlich in der Entfaltung des Synthese-Themas, das sämtliche thematischen Elemente zu einem Ganzen verbindet. Entscheidend neu an dieser Struktur ist, daß es in ihr nur noch ein Thema gibt, daß sich dieses als Erfüllung und Ziel der exp.Entw. synthetisch entfaltet und danach fast die ganze Rückkehr-Entwicklung zum 2. Teilablauf bestimmt; klangliche

Vertikalisierung und abbauende Entwicklung führen zu einem Motiv des "Entsetzens" T.104ff, das mit dem themenähnlichen Strukturglied T.11ff verwandt ist. Stand das "Thema des Traumes und der Sehnsucht" bei den Sonaten Nr. 4 und 5 am Anfang der Entwicklung, so ist es in den Sonaten Nr. 6ff zum Ziel der aufstrebenden aufbauenden Entwicklung geworden. Weiter ist bemerkenswert, daß die "gehobene Wiederkehr"¹⁾ erstmals ziemlich genau nach der taktmäßig 1. Hälfte der Gesamtform erscheint. Diese Halbierung, die sich noch in der 10. Sonate op.70 findet, hat eine Ordnungsfunktion, die insbesondere auch das Nacherleben der zunehmenden zeitlichen Ereignisdichte gegen Ende des 2. Teilablaufs erleichtert. Eine solche Verdichtung der Ereignisfolge in der Zeit ist schon in der 4. Sonate angestrebt. Sie tritt aber dort noch nicht so deutlich hervor wie in den folgenden Sonaten, weil die Ereignisdichte bei festgehaltenem Metrum nur scheinbar mittels figurativ diminuierender Auflösung von Linie und Akkordik²⁾ gesteigert wird und weil das Prinzip der "inneren Dehnung der Zeit" im Zustand der "Ekstase" (T.144ff³⁾) die zeitliche Raffung des Evolutionsverlaufs ausgleicht⁴⁾. Wirkliche Verdichtung der Ereignisfolge durch rhythmische und metrische Raffung sowie Tempoveränderungen

- 1) Der Begriff gehobene Wiederkehr drückt aus, daß die Wiederkehr von großen Teilen der exponierenden Entwicklung in gesteigerter Gestalt und auf gehobener Harmonieebene erfolgt.
- 2) Die figurativ diminuierende Auflösung von Linie und Akkordik beginnt mit der Durchführung T.48ff.
- 3) Bei Rüger 1, S. 220, wird eine Äußerung Skrjabins gegenüber Sabaneev zum Problem der musikalischen Zeit zitiert: "Kommt es Ihnen nicht auch so vor, als verzaubere die Musik die Zeit, als könne sie diese aufhalten?" In "Le poème de l'extase" stehen folgende Zeilen zur Ekstase: "Ich ewig leuchtender Augenblick, / Ich Bejahung, / Ich Ekstase". In: Gleich 1, S. 120, Z.347-349.
- 4) Beschleunigung wirkt sich in metrischer Augmentation aus: der Übergang vom Andante zum Presto bringt den Wechsel vom 6/8- zum 12/8-Takt mit sich; siehe das Zusammenwachsen der Achtel zu Synkopen in der Coda-Einleitung T.142f und die Wiederkehr des Thema I in T.144ff bei Verdopplung der Taktgröße.

bei ab- bis umwandelnder Entwicklung läßt sich erst in der 5. Sonate beobachten. Von hier an ist sie ein charakteristisches Merkmal des Evolutionsverlaufs der Sonaten. Bei Zusammenstellung der Taktzahlanteile der verschiedenen Metren in den beiden Hälften¹⁾ der 5. Sonate und Gegenüberstellung der Achtsommen beider Hälften (1262/8 : 1248/8) ergibt sich, daß die 2. Hälfte deutlich mehr kurze Takte enthält als die 1. Hälfte. Ähnlich sind auch die Taktzahlrelationen zwischen den Metren des 1. Drittels (exp.Entw.) und eines 2. Drittels, das durch Zweiteilung der Taktzahlrelationen im 2. Teilablauf gewonnen ist; d.h. die Taktzahlrelationen zwischen den 2 letzten Formdritteln 13 : 26,5 (2/4), 14 : 8 (5/8), 107 : 106,5 (6/8) werden zusammengezählt und dann durch zwei geteilt: z.B. 39,5 (2/4) : 2 = ca 20 (2/4) usw. Die rhythmische und metrische Augmentation in der "Ekstase" T.432ff tritt nun aus den kürzeren Taktmetren des Schlusses plastischer hervor (2/4 - 6/8 - 3/4 - 6/8 - 2/4). In voller Klarheit ist das Prinzip der zeitlichen Verdichtung der Ereignisse erst in der 6. Sonate op.62 verwirklicht; gleichzeitig wird auch das Prinzip der inneren Dehnung erst in dieser Sonate so angewandt, daß es der philosophischen Konzeption des Evolutionsverlaufs voll gerecht wird. Die konsequente musikalische Realisierung der Evolution tilgt die letzten Spuren des herkömmlichen Modells in der Feinstruktur. Das Prinzip der inneren Dehnung wird nun durch das Synthese-Thema (Thema des Traumes) und seine variativen Steigerungen verwirklicht. Das neue Synthese-Thema ist inhaltlich eng mit der älteren Form des Themas des Traumes in den Sonaten 3-5 verwandt; der Unterschied besteht nun vor allem darin, daß ihm schon das erste Mal und nicht erst vor der ekstatischen Verwandlung eine differenzierende Entwicklung vorausgeht, als deren Resultat es dann erscheint. Auf ganz andere, neuartige Weise wird damit erreicht, daß dem Thema des Traumes wieder ähnlich wie in der 3. Sonate dem Th.1 III ein Entwicklungsprozeß vorausgeht, der bei den Sonaten 4 und 5 mit den

1) Wie schon erläutert wurde, ist der Takt die Einheit von Skrjabins Formberechnungen.

beiden ersten Sätzen des Sonatenzyklus wegfällt. Das Thema des Traumes wird wohl im Verlauf der Evolution immer mehr zum Ekstatischen hin verändert; die Ekstase selbst erscheint nun von der 6. Sonate an zugleich als Auflösung, nämlich als delirischer Tanz¹⁾ T.290ff. In ihm erreicht die zeitliche Raffung ihren Höhepunkt. Die innere Dehnung der Zeit entsteht hier im delirischen Tanz auf ganz andere Art und Weise, nämlich durch Wiederholungen kurzer Satzpartikel sowie durch statische Fixierung der Harmonie und nicht durch thematische und augmentierende Zusammenhangsbildung.

In der 6. und 7. Sonate (T.290ff bzw. T.313ff) beginnt der delirische Tanz erst nach einem thematischen Abbau-prozeß; bei der 9. Sonate (T.179ff) und 10. Sonate (T.306ff) hingegen wird das Synthese-Thema selbst in den delirischen Tanz hineingerissen. Hierdurch wird das Thema des Traumes wieder zum Träger der gesamten Ekstase und nicht nur ihres ersten Abschnitts. Ebenso wie in Op.53 wird die zunehmende Ereignisdichte in Op.62 durch ungleiche Verteilung der Taktmetren und Tempi auf die beiden Teilabläufe (T.1ff und T.124ff) erzielt. Der besseren Anschaulichkeit wegen werden nur die beiden Hälften verglichen.

Das Verhältnis der durchschnittlich mäßig bewegten (modéré) 3/4 und 9/8 zu den schnellen 3/8 und 2/8 in der 1. Hälfte ist zu dem entsprechenden Verhältnis in der 2. Hälfte T.193ff ungefähr umgekehrt proportional:

1. Hälfte 145 lange Takte : 47 kurzen , zu 2. Hälfte 75 lange Takte : 119 kurzen .

In Prozenten, 37,6 % : 12,2 % , zu 19,4 % : 30,8 %.

Bei der 1. Hälfte ist das Übergewicht der langen Taktmetren fast doppelt so groß wie das der kurzen in der 2. Hälfte. Die größere Zahl der kleinerwertigen Takte, verbunden mit größerem Tempo, und die geringere Zahl der

1) In der Überschrift erscheint "...la danse délirante"; der eigentliche Tanz beginnt mit T.300, das Tänzerische Element wird aber bereits im vorhergehenden Abschnitt T.278ff eingeführt.

größerwertigen Takte, verbunden mit geringerem Tempo, läßt die 2. Hälfte der Struktur bei gleicher taktmäßiger Ausdehnung kürzer und intensiver erscheinen. Dies trägt mit zu dem gehobenen, mitreißenden Charakter des Schlusses bei. Nicht nur vom Notenbild her steht der Untersuchende in der Versuchung, die Struktur in zwei gleichlange Steigerungsbögen zu gliedern, sondern im Unterschied zur 5. Sonate auch von der Harmonieverlaufskurve her. Sie scheint zweimal denselben Verlauf zu nehmen, wobei der zweite Bogen nur zu Beginn bedeutend höher aufzusteigen scheint. Soll nun jedoch der Einschnitt genau festgelegt werden, dann stellt sich schnell heraus, daß es wohl mehrere Stellen gibt, für die unterschiedliche Gesichtspunkte sprechen (z.B. für T.192/193 der Übergang zur harmonischen Stabilisierung im unteren Wendepunkt der Harmoniekurve), daß aber alle diese Stellen in einer ausgesprochenen Übergangsstruktur (Rückführung = Rückkehr) liegen, oder wie im Falle des Anfangs der Wiederkehr T.206ff durch Verschränkung als Einschnitte aufgehoben sind; d.h. daß sie schließlich alle die Kontinuität der Entwicklung beweisen.

Die Hinführung T.198-205 (als Rückkehr) auf ein gehobenes Quintniveau macht zusammen mit dem klaren Einschnitt T.123/124 deutlich, daß die T.124ff den Neubeginn des 2. Teilablaufs darstellen, dessen 1. Unterablauf (2. Evolutionsablauf) T.124-206 zunächst harmonisch abwärts führt, nach einer kurzen Tiefzone T.193ff aber die höhere Anfangsebene festlegt. Die Wiederkehr (3. Evolutionsablauf) T.206ff erscheint dann als Ergebnis dieses Aufstiegs (neuer Anfang T.207ff kommt aus dem "plötzlichen Zusammenbruch" T.206 zum Vorschein). Anders als in Op.53 wird die zitatenähnliche Wiederkehr der exponierenden Entwicklung nicht auf den 2. Teilablauf aufgeteilt, sondern erscheint wieder als geschlossener Zusammenhang wie in Op.23 und Op.30. Von den Sonaten op.23 bis op.62 weist nur op.30 eine vollständige zitatenähnliche Wiederkehr der exponierenden Entwicklung auf.

In Op.23 IV ist ihr 1. Abschnitt noch verarbeitende Entwicklung, und in Op.53 ist die Th.2-Periode um ihren Vordersatz verkürzt. Das erste und einzige Mal ist in Op.62 das Synthese-Thema verkürzt. Dies ist insoweit bedeutsam, als dadurch und durch andere Veränderungen am Themaabschnitt¹⁾ unterstrichen wird, daß jetzt das Synthese-Thema die Rolle spielt, die bisher die ersten Themen (der "Sehnsucht" und des "Traumes") in der Ekstase gespielt haben²⁾. Darüberhinaus verhindert die Verkürzung des Themas die scheinbare Symmetrie (1 : 1) zwischen exponierender Entwicklung + verarbeitender Entwicklung und Wiederkehr + delirischer Tanz; zudem spricht die Erweiterung der Wiederkehr durch den delirischen Tanz von 100 Takten auf 181 Takte auch gegen eine strukturelle Analogie der beiden Gruppierungen. Die Proportion 1 : 2 ist dagegen in 2 Strukturschichten präzise durchgeführt, 1. Teilablauf 123 Takte : 2. Teilablauf 246 Takte wie 1 : 2 + 17 Resttakte. Die 17 Resttakte beenden die Großsequenz T.300ff (2 x 35) des delirischen Tanzes durch reduzierende Auflösung und Verklingen (10 + 7 Takte). Dadurch, daß sie außerhalb der Proportion stehen, sind sie als Ende des gesamten (sich von T.369 an vollendenden) Evolutionsverlaufs und zugleich als Ausblick auf einen Neuanfang hervorgehoben. Bei Vernachlässigung der 17 Takte zeigt sich die Proportion 1 : 2 auch zwischen verarbeitender Entwicklung T.124ff und Wiederkehr T.206-369.

Schema:				386 Takte	
exp.Entw.	123 T.	zu	2. Teilablauf	246 T.	
			verarb.Entw.	82 T.	zu Wiederkehr 164 T.
					+ 17 Takte

Es zeigt sich somit, daß die Grundprinzipien der Entwicklung, wie sie in der 3. Sonate gefunden wurden, in der ihnen gemäßeren Struktur der Sonaten op.62ff, weiterentwickelt und durch neue Prinzipien ergänzt, erst voll zur Geltung gelangen. Dagegen lassen sich keine Prinzipien des klassischen Sonatensatzes mehr finden, soweit nicht elementare musikalische Mittel wie Wiederholung und Sequenz zu diesen gerechnet werden.

1) Eine solche Veränderung ist z.B. höchste satztechnische Entfaltung bei gleichzeitiger Konzentration der thematischen Entfaltung und nur modifizierter, zu pathetischem Ausdruck gesteigerter Linie.

2) Vgl. Th. I Op.30 und Th.1 Op.53.

III. Kapitel

BETRACHTUNG DER 7. SONATE OP.64 UNTER DEN IN DEN SONATEN NR. 3 UND 5 WESENTLICHEN KATEGORIEN

Formübersicht

Evolutionsverlauf und Ordnungsstruktur

Das Werk setzt sich aus 4 Evolutionsabläufen zusammen, nämlich T.1ff: 76 Takte, T.77ff: 92 Takte, T.169ff: 68 Takte und T.237-343; 107 Takte, von denen die letzten drei zum 2. Teilablauf T.77-343 zusammengefaßt sind. Nur 76 Takte der exponierenden Entwicklung (1. Teilablauf) stehen den 267 Takten des 2. Teilablaufs gegenüber. Hier ist also die Proportion 1 : 2 nicht angestrebt, ähnlich wie in der 3. und 8. Sonate. Sie beträgt nun $1 : 3\frac{1}{2}$ (in der 8. Sonate op.66 beträgt sie 1 : 4). Anders als bei der 6. Sonate op.62 beginnt in Op.64 die Wiederkehr fast genau nach der 1. Hälfte. Die 2. Hälfte ist nur um 7 Takte länger als die erste. Die Zahl 7 liegt wahrscheinlich dem Kugelmodell der 7. Sonate, über das sich Skrjabin gegenüber Leonid Sabaneev äußerte¹⁾, zugrunde ($7^3 = 343$). Fast gleich wichtig ist die Zahl 12, die mit der 7er-Zahl 28 multipliziert und dann wieder um 7 Takte ergänzt werden muß, damit sich die Taktzahl 343 des ganzen Werkes ergibt. Die Zahl 7 und ihre typischen Teilzahlen 3 und 4 ($3 \times 4 = 12$) bestimmen deutlich erkennbar die Gliederung. Die Zahl 7 verhindert auch die genaue Halbierung! Die 1. Hälfte kann durch 7 und durch 12 sowie durch ihr jeweils Vierfaches 28 und 48 geteilt werden. Die exponierende Entwicklung setzt sich aus 28 Takten Weg und 48 Takten Thema-Ziel + Rückkehr zusammen, der 2. Evolutionsablauf T.77ff aus 48 Takten 1. Unterablauf und 44 Takten 2. Unterablauf, der isoliert betrachtet aus der Regel herausfällt: nur die Teilzahl 4 ist enthalten, aber nicht die Zahl 7. Diese Unregelmäßigkeit ist dadurch ein Mittel zur Verschränkung der beiden asymmetrischen Hälften, daß sie

1) Z.n. Rüter 1, S.199: "Ich brauche für den Schluß noch genau 2 Takte..., um die Form einer Kugel zu erhalten, so vollendet wie ein Kristall...".

in der übergeordnet gültigen 7er-Ordnung nach Ergänzung verlangt, die mit der T.169 beginnenden 68 Takte langen Wiederkehr gegeben ist (Verschränkung 44 Takte / 68 Takte = $112 = 7 \times 16$ Takte). Durch die Zahl 7 läßt sich außer der Taktzahl dieser 2 verschränkten Abläufe und den Taktzahlen der 1. und 2. Formhälfte nur die Taktzahl der Gesamtform teilen. Die Wiederkehr gliedert sich wieder in 28 Takte (2×14) Weg und in einen aus Thema-Ziel + Rückkehr bestehenden 2. Teil, der mit seinen 40 Takten ebenso wie der 2. Teil T.125ff des 2. Evolutionsablaufs T.77ff aus der Regel herausfällt. Er bereitet damit den Übergang vor zur $2 \times 4 (+4)$ - Ordnung der Feinstruktur des 4. Evolutionsablaufs T.237ff. Dieser ist in 76 Takte (Taktzahl der exponierenden Entwicklung) und 31 Takte gegliedert. Im 2. Teilablauf ist also jeweils der zweite Teil-Evolutionsablauf unregelmäßig. Die letzten 31 Takte lassen sich durch keine der Zahlen 3, 4 und 7 mehr teilen ("Rückkehr zum Chaos"). Auch die Summe dieser zweiten Teile ist durch die genannten Zahlen nicht teilbar. Erst in Verbindung mit den ersten Teilen ergibt sich in der 2. Formhälfte die durch 7 teilbare Taktzahl 175 (7×25). Der Multiplikator 25 ist wiederum durch die Zahlen 3, 4 und 7 nicht teilbar; erst die Verbindung der Multiplikatoren der 1. und 2. Hälfte 24 und 25 ergeben zusammen die durch 7 teilbare Zahl 49 ($49 = 7^2$; $49 \times 7 = 343$). Die Quersumme der Gesamttaktzahl 343 setzt sich aus den Zahlen 3 und 4 zusammen. Durch 3 oder 4 kann 343 nicht geteilt werden. Nur durch die Summe von 3 und 4, nämlich die Zahl 7 ist 343 teilbar. Auf die anscheinend von diesen Zahlenverhältnissen symbolisierte Bedeutung wird im Untersuchungsabschnitt 6 S. 241ff näher eingegangen. Während die beiden Teile sowohl der exponierenden Entwicklung als auch ihrer Wiederkehr eine untrennbare Einheit bilden, gliedern sich die beiden Evolutionsabläufe 2 und 4 in jeweils 2 Unterabläufe. Jedoch sind die beiden Unterabläufe im 4. Evolutionsablauf im Unterschied zum 2. Evolutionsablauf in Wirklichkeit ein kontinuierlicher Entwicklungszusammenhang, denn der 2. Unterablauf T.313ff bildet das Ekstase-Ziel des ganzen Evolutionsverlaufs und setzt zugleich die Entwicklung zur endgültigen Rückkehr dieses Verlaufs fort.

Harmonieverlauf

In allen Evolutionsabläufen bildet der Harmonieverlauf eine ähnliche Gestalt aus. Sie ist

1. gegliedert in locker-dynamischen Aufstieg,
2. in fest-fixierte höchste Tonartebene (Thema),
3. in steilen locker-dynamischen Abstieg zu locker gereiht-dynamischer, stabilisierter Struktur (Tritonus-Alternieren ist typisch für die Tief-Wendepunkte: siehe T.47ff, T.157ff, T.269ff und T.300ff) und
4. in steilen locker-dynamischen Rückstieg zur Harmonieebene des Themas, die zunächst verfestigt, bald jedoch wieder aufgelockert wird und in dynamische Stabilität übergeht. Die Taktzahlen dieser Phasengliederung sind in der exponierenden Entwicklung, z.B. 1. T.1ff, 2. T.29ff, 3. T.47ff und 4. T.61ff. Stärker abgewandelt wird das Grundmodell der Harmonielinie der Evolutionsabläufe - wie es in der exponierenden Entwicklung vorliegt - allein durch den 2. Evolutionsablauf T.77-168. Der zweite und letzte Teil T.313ff des 4. Evolutionsablaufs T.237ff, der mit dem Ekstase-Höhepunkt beginnt, ähnelt dem 2. Teil T.125ff des 2. Evolutionsablaufs bis T.156 einschließlich. Insgesamt zeichnet sich die 2. Strukturhälfte T.169ff durch größere harmonische Stabilität aus als die 1. Hälfte. Der Grund hierfür ist die ausgedehnte Zielebene des Gesamtablaufs der Evolution, die auch in Op.64 wieder ungefähr das taktmäßig letzte Formdrittel einnimmt. Sie ist nun in die engere Höhepunkt-Ebene T.253-316, die mit dem Thema-Höhepunkt T.253-260 beginnt und mit dem Ekstase-Höhepunkt T.313-316 endet sowie in die mit der Thema-Wiederkehr T.157-212 beginnende Resultatebene der Evolution T.197-243 abgestuft, deren Quinthöhe +6 erst mit T.335 wieder erreicht wird; d.h., die Resultatebene schließt die Höhepunkt-Ebene mit ein¹⁾.

1) Obwohl die Harmonien in Op.64 eindeutiger als in Op.53 von der Kadenztonalität emanzipiert sind, ist ihr Fortschreiten in der Quintfolge hörbar. Wie auf S. 199/200 erklärt wird, beruht dies darauf, daß Skrjabins Harmonien jeweils auf einen Grundton bezogen sind.

Ganz ungewöhnlich sind im Unterschied zu dem Hauptzielbereich der 7. Sonate nur die Hauptzielbereiche der Sonaten Nr. 6 und 8. In der 6. Sonate ist der Hauptzielbereich keine aufgelockerte Harmonieebene, wie dies sonst für Hauptzielbereiche charakteristisch ist. Er bildet einen Steigerungsablauf, der kurz vor der Kulmination T.254ff (rein harmonisch betrachtet T.256ff) des 2. Steigerungsbeginns T.206ff (Wiederkehr) mit T.244 anfängt und nach dieser von T.278 an in immer ausgedehnteren Stufen zum Formende T.386 hin absinkt. Die Harmoniekurve der 8. Sonate steigt dagegen, von T.297 an, ihrem Ende T.499 zu in immer kürzeren Stufen aufwärts. Nach dem Strukturüberblick werden nun Probleme und wesentliche Aspekte der Struktur behandelt, die sich durch die vorausgehenden Untersuchungen ergeben haben. Dabei werden diese Untersuchungen zum Vergleich herangezogen. Jedes der 7 Probleme wird in einem eigenen Abschnitt untersucht.

Zusammenstellung der 7 Hauptprobleme

1. Wie ist der Anfang gestaltet, der nach der Evolutionsidee das "Chaos" darstellen soll? Werden wiederum thematische Gestaltlosigkeit, harmonische undefiniertheit, unvermittelte Metamorphose und satztechnische Zerklüftung als Mittel der musikalischen Realisierung verwendet wie in der 5. Sonate?
2. Nach welchen Prinzipien verläuft der thematische Prozeß der exponierenden Entwicklung?
3. Schreitet die musikalische Evolution mit zunehmender Entfaltung von der Technik der unvermittelten Metamorphose zu kontinuierlicher metamorphosischer Entwicklung fort?
4. Harmonische Prinzipien in Op.62, Op.64 und in den folgenden Sonaten, sowie ihre allmähliche Herausbildung in den Werken nach Op.53.
5. Welche Funktion hat die Struktur des Satzes bei der musikalischen Darstellung der philosophischen Evolution?
6. In welcher Beziehung stehen Evolutionsverlauf und Ordnungsstruktur zueinander?

7. Zeigen die Strukturen von Dichtung (Beispiel: "Le poème de l'extase") und Musik bei Skrjabin parallele Gestaltung?

1. Charakteristik der Anfangsstruktur des Evolutionsverlaufs

Den ersten harmonisch undefinierten Anfang weist der 1. Satz der 4. Sonate op.30 auf. Der scheinbare S^7 -Klang in T.1 ist in Wirklichkeit die um die Dreiklangsbasis verkürzte Höher-schichtung der Dominante von der Septim bis zur Tredezim. Thematisch beginnt Op.30 wie die 3. Sonate mit einem Urelement, dem Quartaufsprung. In beiden Sonaten wird dieser sofort zu einem Thema weiterentwickelt, dessen Ende die ungefähre Umkehrung des Urelements bildet. In Op.30 folgt auf die Umkehrung des Urelements aber noch ein "sehnsüchtig" klingender chromatischer Rückstieg, der in dem neuen Wechselnotenmotiv der "Unruhe" endet (vgl. Op.53 T.98f oder Akkordmittelschicht T.120f). Die nur aufgelockerte statische Themenstruktur der Anfänge beider Werke steht jedoch in einem Widerspruch zum Wesen des "Chaos". Diesem widerspricht besonders die Ausbildung einer einheitlichen thematischen Gestalt. Bei der Eröffnung der 5. Sonate op.53 ist der Charakter einer Themenaufstellung völlig vermieden. Das "Chaos" ist hier erstmals überzeugend musikalisch verwirklicht. In den folgenden Sonaten wird die neue Struktur des Anfangs in mancher Hinsicht verändert. In Op.53 ist sie deutlich als "stürmischer" Aufflug (allegro impetuoso) gestaltet; in Op.64 als thematisch energischer und - im Unterschied zu Op.53 - auch harmonisch sich beschleunigender Aufstieg (allegro). Die harmonisch undefinierte Struktur, welche die 9. Sonate op.68 einleitet, sinkt dagegen immer wieder vom gleichen Ausgangspunkt chromatisch und in Großsekunden rhythmisch gleichmäßig ab (...quasi andante. legendaire - vgl. 10. Sonate op.70,

moderato. tres doux et pur). Im Unterschied zum Anfang von Op.68 und Op.70 führt der Anfang von Op.64 den Hörer nur einen Takt lang in die Irre (nur scheinbar Fis). Schon mit Takt 2 erscheint der Grundton c des intervallisch symmetrisch aufgebauten Klangs. Die Harmonik ist ähnlich wie in der 8. Sonate op.66 (und auch in Op.62) durch einen Wechsel unklare-klare harmonische Definition gekennzeichnet. Von harmonischer Undefiniertheit kann bei den eröffnenden Takten von Op.64 also nicht gesprochen werden. Anders muß allerdings die Frage nach der thematischen Gestaltlosigkeit beantwortet werden. In den ersten 28 Takten kommt es nirgends zu einer Themenbildung. Die kurze Linie T.2f Oberstimme stellt höchstens einen ersten Anfang dar. Die Takte 1-9 werden zu meist als 1. Thema oder Hs. bezeichnet, obwohl ihnen die Grundmerkmale eines Themas fehlen, nämlich fest gefügte, höchstens aufgelockert-dynamisierte Struktur (z.B. in der Art eines Seitensatzes) und rein melodische oder mehr streng motivische Entfaltung. Daß diese Takte rhythmisch und melodisch wellenartig verlaufen, deutet keinesfalls auf Festhalten an dem Charaktergegensatz Hs.-Ss. hin, denn dieser Anfang steht - ganz abgesehen von den ideellen Einwendungen - zu isoliert in der Reihe der Sonaten. Nur der Anfang der 3. Sonate ist bei aller struktureller Andersartigkeit mit ihm vergleichbar. Wie die vorausgehenden Sonaten, mit Ausnahme der 3. Sonate, beginnt Op.64 lediglich mit einer fixierten Klangstruktur. Zuerst tritt die sich erweiternde Basis hinzu, dann erst löst sich aus der akkordischen Oberschicht als Umkehrung ihres obersten Intervalls ein signalhaftes thematisches Element E.1, das zu einfach ist, um bereits ein Motiv genannt zu werden. Im Anschluß an seine Wiederholung wird dieser Aufsprung derart fortgesponnen, daß er von T.2/3 mit seiner Sequenz zu dem motivartigen Zusammenhang (M.1) verdichtet wird. Die melodische Linie ist aber ganz deutlich in zwei auftaktige Aufsprünge gegliedert, so daß sie nicht als vollkommen einheitliches Motiv erscheint. Trotzdem wird mit M.1 ein in verschiedener Hinsicht

zentrales charakteristisches Motiv vorbereitet, das den unteren Wendepunkt (T.31) des Themas T.29ff bildet.

Seine Bedeutung in den späteren Werken Skrjabins wird auf S. 185ff erklärt.

Der erste 4-Takter vollzieht schon am Ende seines 2. Taktes einen Großterzabwärts Harmoniewechsel. Bei einem tonalen Werk (Kadenzharmonik) würde man den 4-Takter als einem Durchführungsmodell entsprechend gebaut bezeichnen. Die Fortsetzung dieser Entwicklung als eigenwillige dynamische Reduktionsentwicklung bestätigt, daß der 4-Takter die genannte Funktion erfüllt. Durchführungsgemäße Struktur steht jedoch klar im Gegensatz zu einer ersten Themenaufstellung, hingegen im Einklang mit der inhaltlichen Funktion (Aufstieg des Geistes aus dem "Chaos"). Die Reduktionsentwicklung, die an der Struktur des 4-Takters unmittelbar nichts verändert, kann deshalb auch nicht mit Ss.-Bauart verglichen werden. Bauart und Funktion der Struktur des ganzen 1. Abschnitts T.1-16, bzw. der ersten 2 Abschnitte T.1-28, haben ebenso keine Ähnlichkeit mit einem Hs., bzw. einem Hs. + Überleitung, wie der 4-Takter T.1ff mit einem Hs.-Thema. Die Takte 10-28, von denen die ersten 7 Takte noch zum 1. Abschnitt gehören, führen die Fortschreitung der Takte 1-9 entgegen der Art einer Überleitung verlangsamt fort.

Satztechnische Zerklüftung und unvermittelte Metamorphose als Mittel zur Realisierung des "Chaos", die schon in Op.53 vorkamen, sind auch in Op.64 verwendet. Der letzte Takt (T.4) der ersten Entwicklung ist durch eine 1/8 Generalpause abgesondert. Seine strukturelle Veränderung (Vertikalisierung und Modifikation der Basis) stellt eine unvermittelte Metamorphose aus den Elementen der vorausgehenden Takte dar. Somit unterscheidet sich der 1. Abschnitt der 7. Sonate nur in Bezug auf die harmonische Definition prinzipiell von der 5. Sonate.

2. Das Thema als Synthese-Ziel des exponierenden thematischen Prozesses

Als zweite Frage wird nun untersucht,

nach welchen Prinzipien der thematische Prozeß der exponierenden Entwicklung verläuft.

Der Beginn von Op.64 erscheint als eine Art Einblenden in einen schon vorher in Gang gesetzten Verlauf. Diese Wirkung resultiert aus dem aktiven Pulsieren des Rhythmus. Als ein weiterer Hinweis erscheint mir die Vorbereitung der zentralen Klangstruktur, die in Op.64 die Funktion eines "Leitklangs"¹⁾ hat, durch den Schlußklang der 6. Sonate op.62. Auf die Frage der Verbindung der Sonaten Nr. 8 bis 10 soll am Ende des III. Kapitels näher eingegangen werden. Seine Wurzel hat das Einblenden in dem bei Skrjabin schon in Werken der 1. Stilstufe op.1-29 häufigen harmonisch "leichten Beginn"; z.B. dem Beginn mit einem Quartsextakkord (Op.15/1, 22/1) oder mit einer Dominante (Op.17/7, 22/4, 32/1 DD₅⁷, Op.35/1 DD^V/D-Op., Op.45/3 $\text{D}_5^9 \approx \text{N}_6^7$) oder auch mit einem neapolitanischen Akkord (Op.31/2 T^N, Op.45/3 s. D-Beispiele). Die beiden einzigen vollendeten Dichtungen zeigen gleichfalls einen schon aktiven im Fluß befindlichen Beginn:

"Le poème de l'extase" Z.1ff, "Der Geist,/ vom Lebensdurst beflügelt,..." und "L'acte préalable" S. 202, Strophe 1, "Noch einmal wallt in uns die/ Freude, die Schöpfung zu erfahren...". Im 2. Beispiel wird noch deutlicher als im ersten die ewige Wiederkehr gleichartiger Evolutionsverläufe ausgedrückt. Die erste musikalische Anfangsstruktur, die unmißverständlich ein Einblenden realisiert, ist die Eröffnung von Op.53. In der Struktur von Op.64 zeigt sich die schon von Beginn an herrschende Aktivität

1) Unter "Leitklang" wird hier ein Klangelement einer Harmoniestruktur verstanden, das bei allen Veränderungen der Harmoniestruktur, von Ausnahmen abgesehen, unverändert oder so gut wie unverändert bleibt, und somit einen stabilen Grundbestandteil der unterschiedlichen Klangstrukturen darstellt. Ausnahmen sind: T.33, 1-3 symmetrische chromatische Weitung der unteren Leitklang-Terz (7 und 2 der Harmonie), T.66-68 und T.73f chromatische Binnendynamik, T.74ff der Leitklang ist in Umschichtung bereits wieder enthalten.

1. in der klaren Schichttrennung, die durch unterschiedliche vertikale Dichte hervorgehoben ist,
2. in der Ausdehnung des Tonraumes (Basis und Thematik) und damit verbunden
3. in dem Heraustreten der Signalmotivik M.1 (E.1) aus der akkordischen Oberschicht, wodurch diese zur Mittelschicht wird. Für sich betrachtet stellen die Takte 1-4 einen vollständigen Entwicklungsvorgang dar, der von dem 3-tönigen Leitklang T.1 ausgehend rasch zu dem Höhepunkt dieser ersten Entfaltung T.2/3 aufstrebt und danach schrittweise in die nun siebentönige Harmonie T.4 zurückkehrt. Diese setzt sich aus dem 4-tönig ausgebauten Leitklang und aus einer 3-tönigen Basis zusammen, bei der nur noch der Grundton zu den bereits im Leitklang enthaltenen Tönen hinzukommt (erstmal T.2 Ende). Die Harmonie T.4 stellt demnach sowohl eine Steigerung gegenüber dem Anfang der Entwicklung T.1-4 dar, als auch eine Reduktion gegenüber ihrer höchsten klanglichen Entfaltung in T.2. In Beziehung auf den Dissonanzgrad stehen sich die Harmonie T.2 und die Harmonie T.4 antithetisch gegenüber. Sie stellen die klanglichen Grundstrukturen des Evolutionsverlaufs dar, die sich erstmals T.29ff zu einer dritten Synthesestruktur vereinigen. Diese unterscheidet sich nur dadurch von den beiden Grundstrukturen, daß bei ihr die Tiefalteration des 9. Naturtons erstmals aufgehoben ist. Die Leitklangbrechung T.3 stellt sowohl die stärkste Horizontalisierung der Harmoniestruktur dar, als auch ein fortgeschrittenes Stadium der Vertikalisierung. Merkmale der Rückkehr sind z.B. die Integration des letzten Melodietons in die Leitklang-Struktur und die Reduktion der Harmonie bis auf den Leitklang. Zusammen mit dem zu T.3 auf-taktigen und in diesem Takt weitergehörten Basisklang ist der Gesamtklang in T.3 um Grundton und übermäßige Quart erweitert zu denken. Die Vertikalisierung dieses Klanges (cis¹ tritt nur als chromatischer Durchgang zwischen d¹ und c¹ auf) in T.4 zu Akkordmotiv M.2 ist das Resultat der kurzen Entwicklung T.1-4. Das Hauptprinzip dieser ersten 4-taktigen Entwicklung stellt

sich als Ablauf eines dialektischen Prozesses zwischen Vertikale (Akkordik) und Horizontale (Thematik) dar, der auf zwei Arten verwirklicht ist. Im ersten 2-Takter wird eine vertikal durchgeführte Antithese deutlich, im zweiten erkennt man eine Antithese in der Horizontalen. Die Antithese des ersten 2-Takters (zu beachten ist auch die aufgelöste Klangbasis, die als unselbständigere 3. Schicht erscheint) wird im Verlauf der 2-taktigen Entwicklung zur vertikalen Synthese gebracht. In T.3 findet eine unvermittelte Metamorphose statt, welche die Vertikale horizontal auflöst. Die hierzu antithetische Vertikalisierung T.4 stellt eine Umkehrung der unvermittelten Metamorphose dar und das letzte Stadium vor der Rückkehr zur Anfangsstruktur. Die Überwindung dieser Antithese vollzieht sich erst in einer übergeordneten Strukturschicht, deren Synthesziel die Takte 29ff sind. Der Entwicklungs-Weg T.1-28 wird hier nur angedeutet, da er unter Punkt 5 umfassender dargestellt wird.

Im Zuge einer originellen Abspaltungsentwicklung wird der 4-Takter T.1ff auf seinen melodischen, harmonischen und klangstrukturellen "Kern" T.2/3 reduziert. Dieser stellt den Entfaltungs-Höhepunkt dar: die Synthese der beiden Klangstrukturen Akkord-Modus 1¹⁾ (erster 2-Takter) und Akkord-Modus 2 (zweiter 2-Takter) sowie von Horizontale und Vertikale, in Form eines dynamischen Übergangs von Horizontalisierung zu Vertikalisierung, d.h. genauer von thematischer Fügung zu akkordischer Reihung. Zugleich ist der Höhepunkt der vertikalen Dichte und Breite auch der entscheidende Schritt zur Rückkehr: Reduktion, Schichtverschmelzung und Vertikalisierung. Am Ende der Abspaltungsentwicklung T.9/10 bildet das aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöste Kernelement den direkten Übergang zur Vertikalen. Diese Isolierung des mit E.1 (enharmonisch)

1) Unter Punkt 4 S.194ff wird erörtert, inwieweit die Harmonik der Werke nach Op.59 auf reihentechnischen Prinzipien beruht. Der Begriff Akkord-Modus wurde gewählt, weil er sowohl den simultanen als auch den sukzessiven Zusammenklang einer charakteristischen Harmonie beinhaltet.

übereinstimmenden Kerns bestätigt, daß sich der melodische Zusammenhang T.2f wie bereits beschrieben aus 2 modifizierten E.1-Elementen zusammensetzt. Besonders deutlich wird das Zusammengesetztsein durch die scharfe auftaktige Akzentuierung der beiden E.1-Modifikationen. Daneben erscheint der Übergang T.2/3 aber auch als eine locker zusammenhängende melodische Linie. Die Übergangsfunktion bleibt dem sich an-deutenden Motiv (Kleinterz abwärts + Großterz aufwärts) nach seiner Weiterentwicklung zu einem einheitlichen Motiv T.31 innerhalb des Themas T.29ff erhalten. Nachdem es im Verlauf der Takte 1-16 zunächst durch Endabspaltung (T.5-8) und symmetrische Reduktion (T.8f) isoliert worden ist, geht es schließlich nicht nur als letzter Rest des Motivs M.1 seiner Funktion gemäß in die Vertikale über, sondern auch für die nächsten 19 Takte in ihr auf. Mit diesem Kernmotiv geht nun zugleich die Aktivität auf die Vertikale über. In den Takten 17ff erscheint die Vertikale selbst durch unvermittelte Metamorphose horizontalisiert. Bis Takt 20 findet aufb. Entw. statt, die in den Takten 21ff wieder in abb. Entw. übergeht. Eine rhythmisch "stumpfere" Variante des M.1 (M.1.1) tritt in T.19ff im Zuge der Aktivierung als Mittelstimme auf. In den Takten 22ff wird sie zunächst gegenläufig zu der abb.Entw. des M.3 aufbauend entwickelt. Die aufb.Entw. des M.1.1 bedient sich der abbauenden Entwicklung (wie häufig bei aufb.Entw. der Fall, so z.B. auch bei M.3 in der Oberstimme), in die M.1.1 dann von T.24 an gut erkennbar übergeht. Die kurze Vertikalisierung, die den Reduktionsprozeß im 2. Abschnitt T.17ff abschließt, kann sich nicht durchsetzen und wird endlich T.27f völlig aufgelöst. Das gis¹ in der Oberstimme bereitet das mit a¹ in T.29 einsetzende Thema vor. Dieses stellt die höchste thematische Entfaltung und die stärkste allgemeine Horizontalisierung bei fixierter Harmonie dar. Sämtliche bisher entwickelte Elemente sind im Thema T.29ff synthetisiert. Seine thematische Festigkeit gewinnt es aus dieser Synthese. In sämtlichen Sonaten, außer der 9. Sonate, sind alle diese Strukturmerkmale für höchste Entfaltung charakteristisch.

Den Übergang zur viertönigen Leitklangstruktur T.32 innerhalb jenes Synthese-Themas bildet das "Kernmotiv" T.31, das erst jetzt in seiner charakteristischen Lage auftritt; in T.2 ist es um eine Quint aufwärts verschoben und in T.3 vollzieht sich unter ihm der Harmoniewechsel C - As. Das Kernmotiv besteht jetzt aus den Tönen, die dem Prometheus-Klang seinen spezifischen Charakter geben. Diese Töne bilden die obere Hälfte des Prometheus-Modus (im Prometheus-Klang über Gis sind das die Töne cisis, eis und fis). Der meist um die Quint verkürzte Prometheus-Modus unterscheidet sich von der Ganztonleiter nur in Bezug auf seinen eigentlich 6. Ton (eis im Prometheus-Klang über Gis), der zur oberen Hälfte des Modus gehört. Weil das Kernmotiv aus den 3 Schlüsseltönen des Prometheus-Modus besteht, wird dieses Motiv von jetzt an "Prometheus-Kernmotiv" genannt.

In der Gestalt, wie das Prometheus-Kernmotiv in den Werken vom "Prometheus" an auftritt, erscheint es zum ersten Mal im Mittelteil des Trauermarsches (Satz 4) der 1. Sonate op.6. Rhythmisch-melodisch uncharakteristischer tritt es bereits als Mittelstimme im Nocturne op.5/1 T.48-51 auf: h, ais, g, gis über dem Harmoniegrundton cis. In der 1. Sonate ist die strukturelle und ausdrucksmäßige Funktion des Motivs schon ähnlich wie in den von der Evolutionsidee geprägten Werken. Die Ausdruckshinweise "quasi niente" (fast nichts) über dem in 2 Abschnitte gegliederten Mittelteil und "a piacere" (nach Belieben) über den zwischen Abschnitt 1 und seiner Wiederholung überleitenden T.4of, die das cambiataartige Motiv enthalten, deuten auf träumerischen Charakter (Op.5/1 ist ein Nachtstück!). Das Forte der T.4of inmitten des doppelten Pianissimo (pppp) deutet auf starke Gemütsbewegung hin. Vom Prometheus an ist das Motiv mit dem Ausdruck der "Sehnsucht und des Verlangens" verbunden, der in seinem Mollcharakter gründet. In den Sonaten Nr. 6 und 7 erscheint das Prometheusmotiv in seiner eigentlichen Gestalt erst innerhalb des synthetischen Themas, das sich am Ende eines dialektischen Prozesses entfaltet. Bei seinem ersten Auftreten stellt das Motiv die Ausprägung eines idealen Ziels dar, das im Traum

geschaut wird; in der 6. Sonate ist das Thema mit "Le rêve prend forme" überschrieben. In der 7. Sonate wird die strukturelle Funktion des Prometheusmotivs deutlich. Es vermittelt durch sein Abspringen von der 6 zur 4< zwischen stufiger Melodie und großintervallischer Harmonie. In T.5 des Prometheus op.60 löst sich das Motiv aus dem tremolierenden Prometheus-Akkord über dem Grundton a mit der 7 im Baß und wird in den T.9f kurz entwickelt (s. die Sequenz T.10: 9, 9>, 7, 6, 4<). Den thematischen Zusammenhang T.5-10 nennt Skrjabin selbst "Thema des Prometheus"¹⁾. Dieses ist das "Leitthema von Op.60, das Skrjabin als Symbol des 'in die Materie herniedersteigenden Geistes' verstanden wissen wollte"²⁾. Die Analogie zwischen den Bezeichnungen Prometheus-Kernmotiv und "Thema des Prometheus" bestätigt die aus der melodisch-harmonischen Struktur des Motivs abgeleitete Bezeichnung. Die Charakterisierung des Motivs durch Skrjabin stimmt genau mit seiner strukturellen Funktion überein: individuelle melodische Gestalt geht in die vertikale Einheit ihrer Elemente über.

Im 2. Teil des 4. Satzes der 1. Sonate ist das Motiv die einzige melodische Auflockerung. Ebenso wie in der 7. Sonate leitet es sogleich in vertikale Harmoniestruktur zurück. Der melodische Weg im Rahmen der Harmonie entspricht bereits dem in der 7. Sonate mit dem Unterschied, daß seine Töne nicht Elemente einer synthetischen Harmonie sind, sondern harmonieeigene und -fremde Elemente der Sp und

der D in Des-Dur; Op.64:

$$Sp \begin{matrix} 5 & 4 & 3 & \dots & 5 & 4 & 3 \\ 6 & 4 & 5 \end{matrix} \begin{matrix} 7 \\ 9 \end{matrix} \begin{matrix} - & - & - & - & - & - \\ - & - & - & - & - & - \end{matrix} T, Op.64:$$

Prometheus-Harmonie über Gis^{9>} 1-2-3-4-5-6-7-8-9, die Auflösung der 4< in die 5 ist nun durch den Rücksprung in die Septspannung ersetzt. Der Rücksprung zur Septime fis wird in T.32 zum Ausgangspunkt des Aufstiegs in Gestalt des Leitklangs: 7, 2>(1. Ton des Themas), 4<, 6.

1) Danilewitsch 1, S. 97.

2) Rüger 1, S. 232.

Die mit T.39 beginnende 2. Hälfte der exponierenden Entwicklung verläuft prinzipiell analog zu der Entwicklung in der 2. Hälfte des 1. Viertakters zurück zu einem neuen Anfang T.77ff. Weil die exponierende Entwicklung zur zweitobersten zusammenfassenden Strukturschicht gehört, ist der Rückkehr- bzw. Vertikalisierungsprozeß hier entsprechend komplizierter; er ist in verschieden große vollständige Unterabläufe gegliedert. Schlußbildungen gibt es in der 7. Sonate nicht mehr; die Evolutionsabläufe werden im Gegenteil durch Auflockerung und Dynamisierung bereits stark reduzierter fest-fixierter Entfaltungseinheiten beendet (s. z.B. T.67-76 und T.149-169).

Das Thema T.29ff ist das eigentliche und einzige Thema, das in der exp.Entw. aufgestellt wird, es ist auch das einzige Thema der ganzen Sonate. Denn würde M.1 ohne Rücksicht auf seine Ausdehnung, seinen strukturellen Differenzierungsgrad und seine Funktion im Evolutionsverlauf dem Thema gleichgestellt, dann müßten auch sämtliche anderen thematischen Elemente der Sonate, insbesondere aber M.3 T.17ff und M.4 T.39ff als Thema bezeichnet werden. M.1 ist jedoch nicht von gleichem Gewicht wie das Thema; es ist nur eines der Elemente (neben M.2 T.4 und M.3 T.17ff), aus denen das Thema gebildet ist. M.1 und das Thema sind auch nicht These und Antithese der bereits beschriebenen dialektischen Entwicklung; dies sind Vertikale und Horizontale, bzw. Akkordmodus 1 und 2. M.1 und das Thema sind als Streben und Erreichen eng aufeinander bezogen und stimmen sogar in Bezug auf das Aktive ihres Charakters partiell überein. M.1 entfaltet sich als eine aktive locker-dynamische Struktur, die auf die aktive fest gefügt statische Struktur des Themas zustrebt. Als Synthese von M.1 und M.2 umfaßt das Thema aber zugleich einen entsprechenden Anteil an passiven Elementen, der sich als Tendenz zur Passivität äußert. M.2 steht also in einem gleichartigen Verhältnis zum Thema wie M.1. Diese dialektische Entwicklungsstruktur hat mit einer klassischen Exposition nichts mehr gemeinsam, in der

häufig der Hauptsatz die These und der Seitensatz die Antithese darstellen, während ihre dialektische Entwicklung, soweit sie überhaupt angestrebt ist, erst in der Durchführung stattfindet. Obwohl die Struktur der exponierenden Entwicklung grundsätzlich schon in der 3. Sonate (z.B. 1. Satz T.1-54) verwirklicht ist, unterscheidet sie sich erst seit der 6. Sonate¹⁾ auch äußerlich ganz klar von einer klassischen Expositionsanlage, ebenso wie sich der Evolutionsverlauf dieser Sonate von einer klassischen Sonatenhauptsatzform unterscheidet. Durch die Untersuchung der 2. Frage ist deutlich geworden, daß in der Struktur von Op.64 das faktuelle Verhältnis Horizontale-Vertikale, oder Melodik-Akkordik, die zentrale Rolle spielt. Es soll deshalb unter allen Fragen am ausführlichsten dargestellt werden. Zuvor werden aber noch einige speziellere Probleme behandelt.

3. Der Zusammenhang zwischen fortschreitender Entfaltung und dem Übergang von der unvermittelten Metamorphose zur kontinuierlichen Metamorphose

Schon das erste Durchsehen der exponierenden Entwicklung unter diesem Aspekt läßt die evolutionäre Schichtstruktur der Sonate erkennen. Die Folge aufgelockerte, verdichtete und wieder aufgelockerte Bauart ist nicht nur ein Anlagemerkmal der ganzen exponierenden Entwicklung, sondern auch ihrer Abschnitte und Unterabschnitte. Dies ist der Grund dafür, daß z.B. Auflockerung kurz vor einem Höhepunkt von Synthese und Verschmelzung auftritt. Der erste Viertakter beginnt mit zerklüftetem Satz, der sich von T.2/3 thematisch verdichtet und sich dann in T.3f wieder rasch auflockert (s. z.B. die Generalpause in T.4). Im 1. Abschnitt wiederholt sich dieser Vorgang: bis T.9 thematische Verdichtung und von T.10 an Auflockerung, die jedoch nicht so weit führt wie in T.1-4. Hier zeigt sich deutlich, daß der 1. Abschnitt in der höheren Einheit aus 1. und 2. Abschnitt aufgehoben ist.

1) Hierbei wird vom "Prometheus" abgesehen, der im Zusammenhang dieser Arbeit strukturell nicht näher untersucht wird.

Denn einerseits wird in den T.17ff die Auflockerung fortgesetzt, andererseits tritt zunächst in der Oberstimme, dann auch in der Mittelstimme aufb.Entw. auf, die erst von T.25 an rasch wieder abgebaut wird. Allerdings setzt sich dieser Abbau nicht ganz durch, wie das melodisch gedachte gis^1 zeigt. Die Beschreibung des Ablaufs T.1-28 macht deutlich, daß sein 2. Abschnitt T.17-28 gleichfalls die oben genannte strukturelle Abfolge zeigt. Auch hier tritt wie in den Takten 1-4 die verdichtete melodische Linie (M.1.1) im Übergang T.22/23 zur 2. Hälfte auf. Dem bauartlichen Ablauf sämtlicher Zusammenhänge folgt die Verteilung der beiden Klangstrukturen Akkord-Modus 1 und 2. Aus diesem Prinzip heraus erscheint mitten in der völlig von Akkord-Modus 2 beherrschten Struktur des 2. Abschnitts innerhalb der melodisch dichtesten Phase nochmals der Akkord-Modus 1 (T.23). Auf die stark aufgelockerte und reduzierte Struktur der letzten Takte der Entwicklung T.1-28 folgt das Synthesethema T.29ff der exp.Entw. Trotz des großen strukturellen Unterschieds zwischen jenen Takten und dem Thema, schließt sich dieses satztechnisch und harmonisch eng an die vorangehende Struktur an (chromatische Stimmfortschreitung und Tritonus-Harmoniewechsel; vgl. die Beziehung $S^N-D!$). Das Thema stellt die melodisch dichteste und ausgedehnteste Phase der exp.Entw. dar. Zugleich sind die T.29-46 die satztechnisch differenziertesten der exp.Entw. Beide Superlative werden im 2. Teilablauf nur unwesentlich übertroffen (vgl. T.197ff Wiederkehr des Themas). Die satztechnische Differenzierung zeigt sich in einer 4-fachen Schichtindividualisierung im Tonraum, die in Bezug auf 3 Schichten vorbereitet ist. Die funktionelle Verselbständigung der 4 Schichten ist einerseits durch die thematische und harmonische Stabilität verstärkt, andererseits ist sie weniger hervorgehoben als in den T.1-4. Eine Folge der höchsten Satzdiffenzierung ist die gleichzeitige höchste Schichtverflechtung, die kontinuierlich in Schichtintegration übergeht. Diese erreicht jedoch nur das

Stadium des Beinahe-Integriertseins T.38, das in der Schwebeweise zwischen Ein- und Zweischichtigkeit bleibt. Es wird von T.39 an durch gesteigerte Differenzierung abgelöst. Der allgemeinen Strukturdifferenzierung entspricht auch die Klangstruktur. Sie kann nicht als Akkord-Modus 3 bezeichnet werden, weil sie keine Harmonie von bestimmter Tonauswahl und stabiler Intervallstruktur ist, sondern eine Synthese von Akkord-Modus 1 und 2 (s.T.31f), und weil sie darüber hinaus noch zwei weitere Töne durch chromatische Wechselbewegung einbezieht. Es sind dies zunächst die 9. Stufe (ais) in T.30ff und von T.33 an auch die 5. Unverändert bleiben nur die 1., 7. und 3. Stufe. Mit dem Wechsel von der 9>(a) zur 9(ais) tritt erstmals in Op.64 die unveränderte Struktur des Prometheus-Modus auf, die dem "Prometheus"op.60 zugrundeliegt. Mit dem Wechsel von der 4<zur 5 in T.33 ist die größte Weichheit der Klangstruktur (douceur) erreicht. Wegen des mit höchster Entfaltung verbundenen "prometheischen" Anteils an der binnendynamischen synthetischen Klangstruktur der T.29ff, soll diese insgesamt mit Prometheus-Akkord-Modus bezeichnet werden. Schon das Ende des Themas T.34f und wieder T.44ff geht in aufgelockertere Struktur über. Die T.47-60 zeigen einen Reduktionsprozeß, der in entfernter Analogie zu dem Reduktionsprozeß in T.1-9 verläuft, jedoch in Umkehrung des Prinzips: synthetisch gebildetes Modell T.47-50, seine Sequenz und Ränder-Abspaltung T.55f. Die Auflockerung der Bauart und die Zerklüftung des Satzes wird in den T.61ff nochmals kurz von aufb.Entw. verdrängt. Aber das Auseinanderreißen des mit Takt 69ff nochmals auftretenden Themas in T.71 und die starke harmonische Wellenbewegung unter der Melodielinie weisen auf die übergeordnete Tendenz zur Auflösung und Rückkehr hin. Der Fakturwechsel von T.72/73 stellt eine unvermittelte Metamorphose dar, gleichfalls der Wechsel von T.74,1 zu T.74,2ff, während die thematische Reduktion in beiden Fällen noch Züge kontinuierlicher Metamorphose zeigt: NM.2 T.73f, chromatisch sequenzierte Abspaltung der unteren Hälfte des Leitklangs;

NM.3 T.74ff, Reduktion dieser Sequenz auf die abwärtsgerichtete Kleinsekundfortschreitung der beiden unteren Töne.

Der Übergang zwischen den beiden Hälften der exp.Entw. T.38/39 ist vordergründig betrachtet nicht durch zunehmende Vertikalisierung gekennzeichnet, wie es nach dem bisher beobachteten Prinzip der Fall sein müßte, sondern durch den Übergang von fast vertikaler Struktur ("Akkordlinearität") zu differenziertester horizontalisierter Struktur. Diese Diskrepanz zwischen Prinzip und Realisierung ist jedoch in Bezug auf den übergeordneten Ablauf der exp.Entw. nur scheinbar vorhanden. Der kurze Auftritt vertikaler Struktur T.36-38 ist nur eine Wiederkehr der T.12-14, die in den T.1-28 eine ähnliche Funktion erfüllen. Sie sind auch dort der Beginn der offen hervortretenden Vertikalisierung. Der wellenförmige Verlauf der Evolution, der strukturell durch die hierarchische Schichtung der Abläufe begründet ist, führt danach in den T.17ff nochmals zu einer Horizontalisierung auf niedrigerer Stufe. Die entsprechende Horizontalisierung auf der Ebene des 1. Teilablaufs (exp.Entw.) stellen die T.39ff dar. Die Erweiterung der Fakturschichtung durch eine neue motivische Schicht erweist sich als eine Zunahme der Vertikalisierung: (M.4 T.39ff ist aus dem gebrochenen 5-tönigen Akkord-Modus gebildet!).

In dem mehr als dreimal größeren 2. Teilablauf komplizieren sich die Verhältnisse entsprechend. Es wäre deshalb zu aufwendig, die Realisierung des Prinzips bis in die Details zu verfolgen. Statt dessen werden einige Stellen herausgegriffen, an denen sie besonders deutlich zu erkennen ist. Das fortgeschrittene Stadium der Evolution zeigt sich in dem Zusammenrücken der Anfangsstruktur (M.1 + 2) T.77ff und der Zielstruktur (Thema) T.81ff, die nun den 1. Abschnitt des 2. Teilablaufs bilden. Nach dem Verdichtungs-Höhepunkt T.145ff des 1. Evolutionszusammenhangs von Teilablauf 2 (2. Evolutionsablauf T.77-168)

verläuft die nun wieder einsetzende Vertikalierungs- und Auflockerungsentwicklung im Unterschied zu vergleichbaren Fällen kontinuierlich unter Mitwirkung von Metamorphose (s.T.149ff, T.157ff und T.161ff). Daß die Entwicklung auf die Mitte des 2. Teilablaufs zustrebt, ist am Übergang vom 2. Evolutionsablauf zum 3. Evolutionsablauf T.161ff klar erkennbar. In T.161 wird der Tiefpunkt verlassen, zu dem die Vertikalierungs- und Reduktionsentwicklung T.149ff absinkt. Also beginnt noch vor dem Ende der Reduktionsentwicklung und noch vor dem Anfang des 3. Evolutionsablaufs (Wiederkehr) der harmonische Aufstieg¹⁾. Zugleich entstehen wieder längere Harmoniestrecken. Die letzte Stufe der Vertikalierung T.169ff ist bereits mit dem Anfang der Wiederkehr verschränkt und wird dadurch zum Objekt der neuen Differenzierungsentwicklung, d.h. des neuen Horizontalisierungsprozesses. Eine Folge dieser Verschränkung ist die gegenüber T.1ff bedeutend größere faktuelle Dichte und Einheitlichkeit des 1. Abschnitts T.169-182. Entsprechende Veränderungen sind auch im Übergang zum Thema T.197ff zu beobachten. Im großen und ganzen kehrt der 2. Abschnitt unverändert wieder. Im letzten 4-Takter jedoch, wo die Auflockerung anfängt in Auflösung überzugehen, setzt nun T.193ff stürmische Bewegung ein (ein horizontalisierter 5-töniger Leitklang + Basis des Akkord-Modus 2). Diese, insbesondere das M.4.1, schafft eine kontinuierliche Verbindung zum Thema-Abschnitt. Der Thema-Abschnitt selbst knüpft in seinem ersten Glied T.197-203 an das höchstgesteigerte 3. Glied T.39-46 der exp.Entw. an. Es handelt sich hierbei um eine Technik, die Skrjabin in den Werken der 1. Stilstufe häufig anwendet (z.B. in Op.3/7, 16/5). Der Thema-Abschnitt bildet auch im 2. Teilablauf wieder die Mitte und zugleich den Übergang zur Vertikalierung. Noch deutlicher wird nun die Zunahme der Vertikalierung im 3. Glied des Themas (T.207ff). Diese ist nun weniger eine Folge der Revertikalierung als des vorausgehenden besonders stark vertikalisierten Tiefpunkts der Harmonielinie T.149-

1) Auch die 6. Sonate zeigt in derselben Verlaufsphase eine Steigerung zur Wiederkehr hinauf.

160; denn diesen muß die Wiederkehr zunächst einmal überwinden. Die hier gegenüber der exp.Entw. gesteigerte Vertikale ist selbst im 1. Glied (T.197ff) des Thema-Höhepunkts, im Unterschied zu den analogen T.29ff der exp.Entw., noch nicht völlig aufgelöst. Damit hängt u.a. der um 8 Takte frühere Neubeginn des nächsten Evolutionsablaufs (Nr.4) T.237ff zusammen. Das Strukturstadium, das dem Ende eines Evolutionsablaufs entspricht, müßte wegen der noch nicht aufgelösten Vertikale früher eintreten. Von dem erstrebten Ziel völliger Horizontalisierung her gesehen muß deshalb der nächste Evolutionsablauf gleichfalls früher ansetzen, um ein harmonisches Absinken und eine zu starke Vertikalierung oder ein vorzeitiges Verklingen zu verhindern. Die Verdichtung der Struktur durch Verknüpfung, Verschränkung und Konzentrierung der aufeinanderfolgenden Glieder und Abschnitte hat in den T.237ff weiter zugenommen. Nach 16 Takten wird bereits der Höhepunkt der Horizontalisierung T.253-260 erreicht, der sogar den des Themas T.29ff in der exp.Entw. übertrifft. Gleichzeitig künden jedoch die steigenden Akkordbrechnungsvorschläge bereits mit dem Beginn des Themas seine nachfolgende Vertikalierung an. Diese schreitet langsam voran und setzt sich in dem Abschnitt T.289ff nicht durch. Die in diesen Takten erreichte Auflockerung (s. Generalpause T.297,1) wird in den Takten 297ff durch aufb.Entw.¹⁾ rückgängig gemacht. Erst mit T.305 nehmen Vertikalierung und Auflockerung der Struktur etwas schneller zu. In den T.313-316 verbinden sich Noch-Horizontalisierung und Schon-Vertikalierung zu höchster Steigerung. Nach T.316 nehmen Vertikalierung und gleichzeitige Auflockerung sehr rasch zu. Nach der absoluten Vertikalierung T.331, die einen Großteil des Tonraums erfaßt, kann es sich bei dem letzten Erscheinen eines Teils des Themas T.332ff nur um unvermittelte Metamorphose handeln. Dasselbe gilt für den Wechsel von dem noch weitgehend akkordischen Satz (Akkord-Modus 2) zur horizontalen Auflösung des Prometheus-Klangs in den T.335ff.

1) Thematische Neubildung, die kontinuierliche Entwicklung und unvermittelte Metamorphose verbindet.

4. Harmonische Prinzipien in Op.62 und Op.64 und ihre allmähliche Herausbildung in den Werken nach Op.53

Die neue harmonische Struktur seit Op.60 beruht ganz allgemein auf der formbildenden Verwendung stabiler charakteristischer Klangstrukturen. Die individuell aufgebauten Harmonien liegen jeweils kleineren bis größeren Werkabschnitten zugrunde. Diese unterschiedlich großen Abschnitte stellen die Hauptphasen der Evolution dar. Zunächst werden zwei unterschiedliche Klangstrukturen auf engem Raum einander gegenübergestellt. Beide verwenden dieselbe (Op.64) oder fast dieselbe (Op.62) Tonsubstanz, verhalten sich aber ausdrucksmäßig zueinander wie These und Antithese (Op.62: T.1ff zu T.11ff oder Op.64: T.1ff zu T.4). In T.1f von Op.64 sind sämtliche Töne der Basis komplementär zur mittleren 3-tönigen Leitklang-Schicht, in T.4 ist von den drei Tönen der Basis nur noch der Grundton als komplementär zur 4-tönigen Leitklang-Schicht. In dieser Beziehung zeigt sich also auch eine strukturelle Antithetik. Die Entwicklung führt in den T.29ff zur Verschmelzung, Verbindung und Erweiterung der beiden Klangstrukturen, die auch als arpeggierte Harmonie-reihen angewendet werden. Die weitere Entwicklung nach T.46 führt zur Vermischung der Akkord-Modus-Merkmale und schließlich in T.77ff zur Reduktion auf den Akkord-Modus 1 der T.1-2. Eine ähnliche Gliederung in Phasen, die jeweils von einer charakteristischen Klangstruktur beherrscht sind, wurde bereits in der 5. Sonate op.53 nachgewiesen.

In Op.53 fallen vor allem zwei antithetisch verwendete Harmonieformen auf, nämlich die dominantische und die neapolitanische. Die neapolitanische Form ist den Phasen vorbehalten, die das "Chaos" darstellen (z.B. die Eröffnung, die Reduktionsentwicklung T.59ff und die Rückkehrentwicklung T.143ff). Beide Harmonieformen stammen aus der kadenzialen Dreiklangsharmonik, sie werden jedoch anders verwendet. Im Verlauf der Betrachtung von Op.53 wurde die Verwendung der beiden Harmonieformen bereits eingehend dargestellt, weshalb

hier nur noch eine kurze Zusammenfassung gegeben wird. Neben dem zuvor genannten längeren Festhalten an einer charakteristischen Harmonieform erkennt man in jenen, jeweils durch eine Harmonie bestimmten Abschnitten die verschiedensten harmonischen Fortschreitungen von der Quint- bis zur Tritonusfortschreitung. In der ganzen Sonate ist aber keine einzige Kadenzierung mehr zu finden. Der entscheidende Unterschied zu der Harmonik der Werke Op.60ff besteht darin, daß beiden Harmonieformen (der dominantischen, wie der neapolitanischen) prinzipiell noch Dur-Moll-Tonleitern zugrunde liegen. Diese sind jedoch häufig mit chromatischen Fremdtönen durchsetzt, vor allem mit Alterationen, aber auch chromatischen Vorhalten und Durchgängen. An einigen Stellen wird die Dominantform so stark alteriert und intervallisch umgeschichtet, daß die Fundierung durch Dur-Molleitern bereits verlassen ist. In T.277 erscheint z.B. der vollständige Prometheus-Modus in konsequenter Quartumschichtung, die in den Sonaten op.64ff in dieser Konsequenz nicht mehr angetroffen wird. Dem "Prometheus" op.60 liegt, von wenigen kadenzharmonischen Reminiszenzen abgesehen, ausschließlich der Prometheus-Modus zugrunde. Die Bezeichnung "Prometheus-Quartakkord", die nicht von Skrjabin stammt, gründet sich auf diese Tatsache. Interessant ist, daß dieser Quartakkord selbst im "Prometheus" in Bezug auf die Quartumschichtung nirgends voll durchgeführt erscheint. Nur in der Bearbeitung für 2 Klaviere durch L.Sabaneev tritt er öfter auf. Dagegen sind bereits im "Prometheus" die Arten des Aufbaus und der Veränderung einer Klangstruktur bei gleicher Tonsubstanz zu finden, die in den folgenden Werken bis Op.74 angewendet sind, besonders die unterschiedlichsten Umschichtungen und Strukturmischungen: wie z.B. die Verbindung von Quart- und Terzstruktur über einer Basis aus Quarten und einer Septime oder auch einer Quinte, seltener einer Sexte.

Nach den in Op.60ff vorherrschenden Klangstrukturen beurteilt, ist nicht die Quartstruktur das Modell des Prometheus-Klangs, obwohl reine und alterierte Quarten und auch

ihre Schichtung eine wesentliche Bedeutung für seinen Klangcharakter haben. Die Quartstruktur ist nur eine der Wurzeln des sogenannten Prometheus-Akkords (Skrjabin schrieb dazu: "Es gibt kein Geheimnis darüber. Man nehme die Klänge aus der Naturtonreihe und baue sie in Quartstruktur auf. Das Ergebnis ist ein Akkord von extremer Schönheit und Interessantheit"¹⁾). Diese Struktur zeichnet sich durch einen gegenüber der Terzschichtung neuartigen Klangcharakter aus, der durch die neuen Beziehungen entsteht, in welche die Töne des Vorgänger-Klangs D^{13} gestellt werden. Es genügt aber zur Erzeugung des neuen Klangcharakters, die ausschließliche Schichtung der Terz zu verhindern. Skrjabin wollte die Vielfalt und scheute deshalb die Uniformität konsequenter Quartschichtungen, vor allem die Schichtung reiner Quarten, wie sie in Schönbergs Kammer-symphonie und bei Hindemith auftreten. Die vorherrschende Klangstruktur in den Werken Op.60ff ist ein Mischklang, der wie oben beschrieben aus einer weitintervallischen Basis und einer skalagemäßen kleinintervallischen Oberschicht besteht. Diese ist mit dem Prometheus-Modus mit 9, bzw. $9>$ identisch, nur daß der 6. Ton der skalengemäßen Folge als unterster Ton erscheint und der ausgesparte Grundton in die Basis verlegt ist. Es handelt sich dabei um die Teilklangstruktur, die von Op.60 bis Op.68 in allen Großformen auftritt und in der 7. Sonate op.64 die Funktion eines 3- bis 5-tönigen Leitklangs erfüllt. In den Sonaten Nr.8 und 9 herrscht diese Teilharmonie nicht mehr vor und in der 10. Sonate ist sie nirgends mehr nachweisbar: s. auch Op.60, S.55, 1. Klavier, T.1 mit 9 und T.2 mit $1<$, auch in Umkehrung; Op.61 erstmals deutlich in T.18 mit 9 und $9>$ im Wechsel; Op.62 T.39ff unvollständig (Thema!) und T.383ff vollständig jeweils mit $9>$, die in Op.62 als 2. Ton der neuen abstrakten Primärskala $1/2 - 1...$ erscheint (2^{Sk}); in Op.64 T.1ff tritt der 3- bis 5-tönige Leitklang mit Skalenton 2^{Sk} auf, 5-tönig erscheint der Leitklang zuerst in T.39 M.4 Oberstimme, kompakt

1) Nach Steger 1, S. 12, Sp.1.

in T.327 und mit 9 von T.335 an, teilweise auch in Umkehrung; beachte in Op.66 T.88f "Tragique" die Verschränkung von zwei 4-tönigen Teilharmonien, die dem Leitklang entsprechen: c,es,as,h und es,ges,h,d (Nb.33), sowie die Verschiebung eine Kleinterz aufwärts in T.92f; in Op.68 taucht die fünftönige Leitklangstruktur f,as,h,cis,e in T.179ff zur Charakterisierung des "Teuflischen" auf, ihre Umkehrung in T.183ff.

Die Verfeinerung der sogenannten "Klangzentrenharmonik"¹⁾ des Prometheus op.60 in den Sonaten Nr. 6 und 7 nimmt ihren Ausgang von der mit "schmerzlichem und sehnsüchtigem" Ausdruck verbundenen Tiefalteration der 9 (z.B. als Vorhalt abwärts $9>$ und aufwärts $1<$ in Op.52/1, s. Nb.34. Der chromatische Durchgang $9-9>$ in Op.60, S.12, 2. Akkolade, T.1²⁾ beruht auf sequenzmäßiger Analogie zum Durchgang 7-6 (die Sequenz besteht aus $9-9>-7-6-4<$, bzw. aus den Naturtönen $9^{Nt}-9^{Nt}-14^{Nt}-13^{Nt}-11^{Nt}$ 3). Auf S.55, T.2ff wird deutlich, daß hier die kleine Sekund über dem Grundton nur als Modifikation des Prometheus-Modus erscheint. Denn statt des 9^{Nt} erscheint der 8^{Nt} , bzw. $1<$ statt $9>$ (vgl. Op.52/1). Die Tonstufe $1<$ ist Bestandteil eines Klangs, der mit dem Leitklang von Op.64 bei seiner größten Tondichte (5 Töne) identisch ist: $7-1<-3-4<-6$. Auch in Poème-Nocturne Op.61 tritt noch die Stufe $1<$ statt $9>$ auf (T.30ff). In T.45 desselben Werkes erscheint erstmals die Stufe $3>$ (10^{Nt}), die in dem weiter entwickelten harmonischen System von Op.62 ein fester Bestandteil der Tonsubstanz wird. Die Erweiterung der Tonsubstanz in Op.62 ist so konsequent systematisiert und zudem für die ganze Struktur gültig, daß hier nicht mehr von bloßen Modifikationen gesprochen werden kann. Das neue harmonische System der Sonaten op.62 und 64 hebt die tonsubstantielle

1) Der Erpf'sche Begriff Klangzentrum wurde von Z.Lissa in ihrem Aufsatz "Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik" (in: Acta musicologica 1935, Bd.7, H.1, S. 15-21) zur Beschreibung der Skrjabin'schen Harmonik in den Werken Op. 60ff eingeführt.

2) Diese und die folgenden Angaben beziehen sich auf die Fassung für 2 Klaviere von L.Sabaneev, Berlin 1913.

3) Die Naturtontheorie zum "prometheischen Akkord" der harmonischen Grundstruktur von Op.60 stammt von L.Sabaneev. Sie wurde von ihm in "Der blaue Reiter" (hrsgg.v.W.Kandinsky und Franz Marc, Mün.¹ 1912, S.55-67) erläutert.

Identität von Primärskala und Skala-Modus in Gestalt des Prometheus-Modus wieder auf. Es trennt ähnlich wie in der Kadenzharmonik zwischen einer Primärskala, die aus dem temperierten chromatischen Tonmaterial eine Vorauswahl darstellt, und unterschiedlichen Skala-bzw. Akkord-Modi, die jeweils durch eine weitere nun charakteristische Tonauswahl aus der Primärskala gewonnen werden. Erhalten bleibt jedoch wie bei der "Technik des Klangzentrums" in Op.60 die weitgehende substanzielle Übereinstimmung zwischen Skala- und Akkord-Modus, bzw. zwischen Melodie und Harmonie¹⁾. Die Intervallstruktur der Harmonien oder Akkord-Modi ist durch freie Zusammenstellung der ausgewählten Töne gekennzeichnet (s.Op.64 T.237ff, Beginn des 4. Evolutionsablaufs). Reduktion oder Abspaltung individualisierter Teilstrukturen dieser Akkord-Modi stellen eine nochmalige Auswahl anderer Art dar.

Im 1. Takt von Op.62 erscheint eine 7-tönige charakteristische Klangstruktur als 3. Stufe (individueller Akkord-Modus) der beschriebenen Gestaltung der Harmonik: 1. Primärskala - 2. Skala-Modus - 3. Akkord-Modus. Nur ein Ton fehlt zur Vollständigkeit der 8-tönigen Primärskala von Op. 62. Diese zeigt eine regelmäßige Tonfolge, in der ständig Halbton- und Ganztonabstand wechseln²⁾. Aus der Verbindung mit den über einer kleinen 7 oder 5 errichteten und zusätzlich meist mit 4 oder Tritonus unterschichteten

- 1) Die Bezeichnung "concentré" über der einleitenden Klangstruktur der 6. Sonate weist auf die Einheit zwischen philosophischem Inhalt und harmonisch-melodischer Technik hin. Skrjabin charakterisierte diese Technik: "Die Melodie ist eine aufgelöste Harmonie und die Harmonie eine zusammengezogene Melodie", nach Danilewitsch 1, S.98.
- 2) Die 8-tönige "Skala" wurde von B.V.Jaworsky entdeckt, der Skrjabin persönlich kannte. Messiaen nahm die "Skala" als Modus 2 in das System seiner musikalischen Sprache auf. Erläutert von Klaus Billing in: Reclam, Klavier-Musik-Führer, Stuttgart 1967, S. 765ff.

Skrjabin'schen Akkord-Modi, ergibt sich, daß nur die ungeradzahligen der 8 Skalatöne Grundtöne von Skala-Modi bzw. Akkord-Modi werden können. Diesen potentiellen Grundtönen muß demnach stets ein Halbtonschritt folgen, wodurch die Skala einen mehrfach phrygischen Charakter erhält. Skrjabin notiert die 8 Töne der Primärskala mit Grundton c wie folgt: c,des,es,e,fis,g,a,b. Die Transpositionen werden analog notiert. Die T.11f von Op.62 stellen die ganze Skala dar. In T.11 aufwärts von Skalatön 4^{Sk}(f¹) bis 1^{Sk}(des²) und in T.12 werden die chromatisch verbundenen Töne 3^{Sk} und 2^{Sk} nachgetragen (beachte auch die Tritonus-Sequenz in T.12f und die Ergänzung der zwei weggefallenen Kleinterz-Unterteilungen durch den Kleinterz-Aufstieg T.13/14, s. Nb.35). Die T.11ff zeigen demnach schon deutlich Ansätze zu seriellen Verfahren (noch deutlicher die T.105ff), die in den Sonaten Nr.8ff weiterentwickelt werden. Ein Vorteil gegenüber dem "12-Tonsystem" besteht darin, daß die Strukturen des Primärskala - Modus-Systems immerhin durch 4 Fremdtöne modifiziert oder variiert werden können: z.B. durch Wechselnoten und Durchgänge, oder sogar durch Verschiebungen von Teilstrukturen (s.Op.64, T.156,6ff oder T.193ff) oder durch neue Klänge (z.B. T.299).

Wesentlicher als serielle Prinzipien sind in allen Werken Skrjabins die Prinzipien der harmonischen Fortschreitung. Harmonisches Fortschreiten wird nur dadurch hörbar, daß die Töne der einzelnen Klangstrukturen ein klares hierarchisches System bilden. Gute Durchhörbarkeit der Harmonien wird bei Skrjabin schon dadurch erzielt, daß sie sich grundsätzlich in die oben beschriebene weitintervallische Basis und eine engintervallische Oberschicht gliedern. Diese Gliederung des Harmonieaufbaus ist mit der Verengung der aufsteigenden Naturtonreihe verwandt. Der Intervallaufbau im einzelnen ist jedoch in gewissen Grenzen, die durch das Zusammenwirken seiner verschiedenen Prinzipien bedingt sind, jeweils individuell. Die notwendige Voraussetzung für die Hörbarkeit der Fortschreitung ist, daß die Klangstrukturen deutlich auf einen

Grundton bezogen sind. Der unterste Ton des Prometheus-Modus ist wie der unterste Ton eines Grunddreiklangs stets Grundton, auch wenn die einzelnen Akkord-Modi in Umkehrung oder verkürzt erscheinen. Die Analogie mit dem Naturtonreihen-Ausschnitt 8^{Nt} bis 14^{Nt} bewahrt davor, daß z.B. der Prometheus-Modus auf C mit melodisch g-Moll verwechselt wird, wenn als unterster Ton der Quintton g erscheint. Der Grundton wird vor allem dadurch klar hervorgehoben, daß die Basis einem Septimakkord in weiter Lage entweder ähnelt oder entspricht, bzw. daß sie statt der eindeutigeren Septime über $4\blacktriangleleft$ oder dem Grundton die 4 unter oder seltener die 5 über dem Grundton enthält. Diese Struktur wird im Primärskala-Modus-System der 6. und 7. Sonate vollends zur Voraussetzung einer klaren "Grundton-Definition", weil der regelmäßige 2-teilig symmetrische Aufbau der Skala an sich jede Ausbildung einer Tonhierarchie verhindert. Die Quint erscheint bald nur noch über $4\blacktriangleleft$ bzw. 5^{Sk} ! Die harmonischen Fortschreitungen beruhen in den Werken Op.60ff fast ausnahmslos auf Klangverwandtschaft. Bei der Tritonus-Fortschreitung wirkt noch eine funktionelle Stufenbeziehung mit, nämlich die Beziehung zwischen S^N und D (besonders deutlich in Op.51/4 von T.8/9ff: $N_3 \xrightarrow{7} D_7^9$). Quintfortschreitungen werden in den Sonaten op.62ff vermieden oder durch zusammengesetzte Fortschreitungen ersetzt (s. Op. 64 T.300ff: Es T.300- A T.301(Es)-B T.307-E T.307). In keiner der letzten Sonaten werden Klangrückungen in der Art Debussys angewendet. Immer ist auf klar begründete Klangbeziehungen geachtet, soweit ihre Verdunklung nicht beabsichtigt ist wie z.B. im letzten Drittel der 9. Sonate op.68. Diese Klarheit der Klangbeziehungen wird teilweise durch logische Stimmführung unterstützt (s. Op.64 T.80/81), insbesondere dort, wo eine an sich enge Klangverbindung den Charakter einer Rückung anzunehmen droht wie in den T.4/5. Deutlich ist auch der Zusammenhang zwischen stärker entfaltetten Evolutionsstadien in der Musik und chromatischen Fortschreitungen der Akkordtöne bei Harmoniewechsel: z.B. in Bezug auf den ersten 4-Takter T.2/3, auf die exp.Entw. T.28/29, auf die Rückkehrentwicklung T.57-60, auf den 2. Evolutionsablauf T.120/121

und analog in Bezug auf den 2. Teilablauf T.206/207, auf den 3. Evolutionsablauf T.226-228 - vgl. T.57-60 -, auf die Verbindung von 3. und 4. Evolutionsablauf T.236/237 und schließlich in Bezug auf den Harmoniewechsel in den stark chromatisierten T.297-316 (s. auch T.334/335).

Wesentlicher als die einzelnen Klangverbindungen ist schon seit der 3. Sonate op.23 die Ausbildung eines abwechslungsreichen Harmonieverlaufs, der den Evolutionsverlauf als dramatische Kurve widerspiegelt. Deshalb und wegen der klar begründeten Klangbeziehungen wird man der Skrjabin'schen Harmonik nicht gerecht, wenn man sie als eine Harmonik beschreibt, in der wenige, aus demselben Modus gebildete, fixierte Klangstrukturen (Klangzentren) jeweils auf verschiedene Tonstufen transponiert werden. Es finden sich bei Skrjabin viele Gegenbeispiele, die zeigen, daß gleiche Harmoniewechsel einmal zwischen identischen, ein andermal zwischen differierenden Klangstrukturen stattfinden (vgl. Op.64 T.16/17 mit T.4/5 oder T.300/301 mit T.252/253). Erst die vieltönige und jeweils spezifische Intervallstruktur der Klänge ermöglicht eine logische Verbindung identischer Klänge über verschiedenen Grundtönen (vgl. z.B. den Kleintertzharm. Wechsel eines Dreiklangs mit dem eines Prometheus-Quartakkords). Die überzeugende Verbindung von Harmonien wird vor allem durch stufige melodische Fortschreitung der Akkordstimmen bewirkt. Dichte Intervallstrukturen mit vielen Tonnachbarschaften zur jeweils folgenden Struktur lassen sich daher besonders gut verbinden. Harmoniewechsel zwischen identischen und differierenden Klängen ohne chromatisch vermittelnde Durchgänge werden vor allem zur Charakterisierung des noch unentwickelten Zustandes am Anfang der Teilabläufe verwendet (in Op.64 T.1ff und T.77ff). An den Enden der Teilabläufe weist das in der Struktur realisierte "Chaos" starke "Vermengung" auf, die sich in gesteigerter Binnenchromatik niederschlägt. Zum Beispiel zeigen die T.60ff (Op.64) kontinuierliche Veränderungen der Klangstruktur sowohl in Verbindung mit harmonischer Fortschreitung als auch Fortschreitungslosigkeit (vgl. T.115ff oder die vermittelnde Verschiebung des fünftönigen Leitklangs in T.193ff,

die T.238/239, die T.297ff, die T.313ff und schließlich den Übergang T.334/335). Seit der 6. Sonate op.62 (genauer seit Op.61) kann man demnach nicht mehr von der "Technik des Klangzentrums" sprechen, auch nicht in dem weiteren Sinne, daß Op.62 ein und derselbe Modus zugrunde liegt. Die Abweichungen der verschiedenen meist 6- bis 7-tönigen Skala-Modi untereinander sind bei den 8 Skalatönen naturgemäß geringer als die strukturellen Abweichungen zwischen den unterschiedlichen Akkord-Modi (vgl. Op.62 T.39-41 mit T.121 und mit T.250 Prometheus-Modus!¹⁾), denen teilweise derselbe Skala-Modus zugrundeliegt. In den Sonaten Nr. 7ff werden die Unterschiede zwischen den charakteristischen Akkord-Modi weiter gesteigert. Bereits im Expositionsformglied T.1-4 der 7. Sonate werden (wie schon weiter oben ausführlich beschrieben wurde) zwei partiell antithetische Akkord-Modi einander gegenübergestellt, denen derselbe 1. Skala-Modus zugrunde liegt. Dieser ist jedoch beim 2. Akkord-Modus um den 4^{Sk} verkürzt. Ein neuer 2. Skala-Modus entsteht mit dem Thema, und wie dieses entsteht Skala-Modus 2 gleichfalls durch Synthese sowie durch Fortsetzung der differenzierenden Entfaltung (in T.30 kommt der 2^{Sk} und in T.33 der 6^{Sk} hinzu). In T.33ff wechseln sich die beiden Merkmale des Skala-Modus 2 in Gestalt zweier Harmonien ab. Zunächst erscheint die Harmonie mit 2^{Sk} und 6^{Sk} (9 und 5), die mit dem D₆⁹ in weiter Lage identisch ist; dann erscheint in einer Art Kontraktion die Harmonie, die eine Synthese von Akkord-Modus 1 T.1f und Akkord-Modus 2 T.4 darstellt. Es zeigt sich somit, daß Skala-Modus 2 kein eigentlicher Modus mit fixierter Tonauswahl ist wie Skala-Modus 1. In Skala-Modus 2 herrscht dauernde Fluktuation, zum einen zwischen Skala-Modus 1 und Prometheus-Modus, zum andern zwischen scheinbarem D₆⁹ und Skala-Modus 1. Mit T.35,4 mündet die Fluktuation schließlich in den Akkord-Modus 2. Nur 3 Töne des Skala-Modus 2 sind fixiert, nämlich die 3 Töne, die als Haupttöne der Basis die Harmonie klarlegen und für sich gesehen einen D₇³ darstellen. Alle anderen Töne, auch

1

1) "9^{Nt}" ersetzt 2. und 3. Skalatön !

die Verdopplungen der Fixtöne erscheinen als Elemente satzdurchwirkender melodischer Linien.

Charakteristisch für die Harmonik der Werke Op.60ff ist die dynamische Differenzierung des Harmonieverlaufs, welche die psychischen Veränderungen im Laufe der Evolution als harmonische Spannungsveränderungen wiedergibt. Entscheidend sind hierbei die Quintentfernungen der Harmonien und die Quintfortschreitungsrichtung, die Länge der Fortschreitungsstrecke in gleicher Quintrichtung sowie die Art und die Menge der aufeinanderfolgenden Fortschreitungen bei übergeordnet festgehaltener Quintrichtung. In diesen Zusammenhang gehört auch die unterschiedliche Binnendynamik in fixierten und fortschreitenden Harmonien, auf die noch näher eingegangen wird.

Nach dem oben Ausgeführten handelt es sich bei Skrjabins Harmonik um eine sich allein in Zeit und Raum entfaltende dynamische Harmonik, die offen beginnt und endet. Sie ist somit keine statische Harmonik, die auf eine oder mehrere Zentraltonarten bezogen ist und in sich ein geschlossenes System ausbildet.

Eindrückliche Beispiele für dieses harmonisch-klanglich offene Beginnen und Enden sind die Sonaten Nr. 5, 9 und 10. Bei den Sonaten Nr. 4, 6 und 7 erscheint im Anfangsakkord kein Grundton; am Ende der 7. Sonate verklingt als 1. Ton der Grundton fis (T.335). Die Sonaten Nr. 1-3 und 8 zeigen immerhin den für Skrjabin typischen harmonisch leichten Beginn. Dieses neuartige harmonische Strukturprinzip gründet vor allem auch auf den neuen Klangstrukturen Skrjabins. Sie sind nur halb erklärt, wenn man ihre Entstehung allein aus den Klängen der funktionellen Kadenzharmonik (D und S^N) herleitet. Merkmale dieser Klänge werden beibehalten, nicht etwa deshalb, weil es dem Komponisten an Kühnheit mangelt, sondern weil sie in den neugeschaffenen Zusammenhängen in einem entsprechend neuen Sinn notwendige Eigenschaften der Akkord-Modi darstellen. Eine deutliche

hierarchische Abstufung aller Töne eines Klanges ist z.B. notwendig, wenn harmonische Fortschreitung empfunden werden soll. Die Klarheit solcher Fortschreitungen hängt vor allem von der Herausstellung eines Haupttons (Grundtons) ab, auf den die übrigen Töne bezogen sind. Auf die Hörbarkeit der harmonischen Fortschreitungsverläufe kann Skrjabin bei der Realisierung seiner vielschichtigen Evolution nicht verzichten. Harmonien ohne klaren Grundtonbezug bis zu völlig atonal erscheinender Klangstruktur (z.B. in Op.74/4) wendet Skrjabin nur dort an, wo seine Idee Unklarheit, Verschleierung u.ä. erfordert (s. Beginn und Ende der 5., 9. und 10. Sonate sowie Op.74/4). Skrjabin selbst wendet sich entschieden dagegen, daß seine neuen Harmonien als alterierte D^9 -Akkorde betrachtet werden. Nach Rüger protestiert er dagegen, daß die Glockenepisoden[Sequenzen 3-bis 5-töniger Leitklänge]der 7. Sonate auf ein Leitmotiv aus Rimsky-Korsakovs "Sadko" zurückgeführt werden: "Das ist etwas ganz anderes. ... Dort sind es einfache verminderte Septakkorde"¹⁾.

Von Dominante, Tonika oder Subdominante kann nur dort die Rede sein, wo eine feste Anzahl von Klängen zur Darstellung einer Tonart funktionell aufeinander bezogen werden. Der sogenannte Prometheus-Akkord aber ist z.B. bereits die Darstellung einer "Tonart", d.h. die individuelle klangliche Darstellung des gesamten Prometheus-Modus durch einen bestimmten Akkord-Modus. Dies gilt auch in den Fällen, wo der spezielle Akkord-Modus unvollständig auftritt. Nach dem bisher Ausgeführten ist die harmonische Technik Skrjabins am genauesten mit der Bezeichnung "freie Tonart-Fortschreitung" charakterisiert. Der Begriff Tonart ist dabei in einem weiteren Sinne als skalamäßige oder melodische oder klangliche Darstellung der jeweils zugrunde liegenden speziellen Tonauswahl aus der Primärskala definiert.

Vollständige und unvollständige Modi unterscheiden sich nur durch unterschiedliche Differenzierung ihrer Klangcharakteristik und durch eine damit verbundene Intensitäts-

1) Skrjabin, nach Rüger 1, S. 228.

verschiebung innerhalb dieser Charakteristik (vgl. Op.64 T.4 mit T.38, T.57 mit T.331 und Op.66 T.1,1 mit T.2,1 und dem Schlußtakt). Eine ähnliche Wirkung haben unterschiedliche innere Individualisierungen einer Klangstruktur (vgl. Op.70 T.221 mit T.222).

In den Sonaten op.62, 66 und 68 werden von Werk zu Werk kompliziertere komplementäre Akkord-Modi angewandt. Innerhalb des einheitlichen Klangcharakters dieser Akkord-Modi stellen die verschiedenen Teilklänge unterschiedliche Charakterkomponenten dar. Grundsätzlich ist mit der innerklanglichen Dynamik durch das Fortschreiten von Teilklingen kein Harmoniewechsel gekoppelt, jedoch schreiten die Gesamtklänge (bzw. -Akkord-Modi) in dynamischen Phasen des Evolutionsverlaufs nach Ablauf sämtlicher komplementär aufeinanderfolgender Teilklänge harmonisch weiter (s. Op.62 T.105ff: nur Tritonusalternieren; Op.68 T.5ff: Kleinterz abwärts). Der ständige Wechsel der Teilklänge und die geregelte Abfolge der Teilklänge (z.B. in Op.62 T.105ff, Op.66 T.306ff und Op.68 T.5ff) steigern durch die damit verbundene Veränderung der Tonbeziehungen die Klangspannung der betreffenden Gesamt-Harmonie. Dieser Anstieg der Klangspannung äußert sich vor allem in harmonischer Unruhe, die von punktiertem Rhythmus und der Verlaufsdynamik im Tonraum (z.B. Aufstieg und Ausbreitung im Tonraum in Op.68 T.5ff) verstärkt wird¹⁾.

Die Entwicklung der komplementären Akkord-Modi hängt eng mit der Ausbildung des schon erläuterten Primärskala-Modus-Systems in Op.62 zusammen. Im "Prometheus" op.60 und noch im "Poème-Nocturne" op.61 sind keine gleichartigen Strukturen zu finden, auch nicht in stark rhythmischen und zerklüfteten Stellen wie in Op.60, S.28, Akkolade 2, T.3ff. In Op.60 beruht tatsächlich die ganze Struktur auf dem 7-tönigen Prometheus-Modus bzw. auf seiner Modifikation durch 2>, wie z.B. ein funktionstonaues Musikstück auf der Dur-Tonleiter bzw. auf ihrer Modifikation durch

1) Vgl. C. Dahlhaus, Struktur und Expression bei A. Skrjabin, in: Musik des Ostens, H.6, Kassel 1971, S. 198.

die $^{\circ}S$ usw. beruht. Bei Op.61 liegt eher die symmetrische Skala $\frac{1}{2}$, 1 ... zugrunde. In beiden Werken erscheint der Prometheus-Klang an den Stellen seiner größten Auffüllung häufig mit allen 7 Tönen des Naturtonreihen-Ausschnitts $8^{Nt} - 14^{Nt}$: s. z.B. Op.60, S. 57, Akkolade 2, T.2 (oder auch Op.64 T.211), wo 5 und 4< gleichzeitig erscheinen (s.Nb.36). Neu ist an der Harmonik von Op.60 die Satztechnik der "horizontal-vertikalen Integration"¹⁾, vor allem aber der freie Aufbau der Akkord-Modi, der auch im Primärskala-Modus-System der Sonaten op.62 und 64 beibehalten und weiterentwickelt wird. In diesem System werden im Verlauf eines Werkes aus verschiedenen Skala-Modi, die fast immer eine Auswahl von Tönen der Primärskala, seltener die ganze Primärskala²⁾ darstellen, die individuellen Akkord-Modi abgeleitet.

Als typisches Beispiel für die Bildung eines neuen Akkord-Modus aus den Tönen eines anderen fällt in Op.64 besonders die Beziehung zwischen den beiden Akkord-Modi T.208,4 und T.237ff auf. Der Akkord-Modus T.208,4 verliert in der Entwicklung bis T.236 langsam seine Konturen, indem er sich mit anderen Akkord-Modi mischt. Von T.236 auf 237 entsteht dann plötzlich durch unvermittelte Metamorphose ein neuer Akkord-Modus, bei dem die Töne 7 und 1 vertauscht sind. Schon in Op.62 wird jedoch nahezu regelmäßig mit dem Akkord-Modus auch der Skala-Modus gewechselt. Eine gewisse Grundstruktur verbindet diese Skala-Modi und Akkord-Modi, weil sie letztlich alle auf die Vorauswahl der 8-tönigen Primärskala zurückgehen. Dies gilt z.B. auch für die 7. Sonate, obwohl dort im Thema T.29ff der 7-tönige Prometheus-Modus mit der Primärskala wechselt. Denn die Primärskala stellt nur eine Systematisierung des Prometheus-Modus dar, bei der die Struktur der oberen 4-Tongruppe

1) Z.Lissa 2, S. 171.

2) In Op.62 T.11ff folgen sämtliche Töne der Primärskala $1/2-1-1/2-1...$ skalenmäßig aufeinander, in T.105ff als vertikalisierter komplementärer Akkord-Modus.

fis,g,a,b (in C) auch auf die untere Gruppe zwischen c und e übertragen wird. Im Grunde handelt es sich bei dieser Systematisierung nur um die Disalteration der 2. Stufe des Prometheus-Modus. Ein Komponieren im Sinne der streng seriellen Verfahren der fünfziger Jahre wäre Skrjabins musikalischem und philosophischen Denken ebenso zuwiderge-
laufen wie eine Harmonietechnik statischen Charakters auf-
grund fixierter Klangstrukturen. An vielen Stellen ist der Begriff Akkord-Modus nicht ganz gerechtfertigt, weil z.B. wie am Anfang von Op.62 T.1-39 oder in den T.29-46 von Op.64 die Akkord-Modi dauernd gewechselt werden und zum Teil selbst Veränderungen durchmachen; sie haben somit keine festumrissene Gestalt.

Die stets gewährte Freiheit im Umgang mit den musikalischen Mitteln zeigt sich besonders deutlich in den Sonaten Op.66ff, in denen, wie vorher der Prometheus-Modus durch das Primärskala-Modus-System, nun auch das Primärskala-Modus-System durch differenziertere Strukturprinzipien abgelöst wird. In Op.66 ist z.B. eine Vermischung oder besser ein Ineinanderschmelzen von 2 Kleinterz-benachbarten Prometheus-Modi zu beobachten. Ein großer Teil der Harmonien und Themen dieser Sonate umfaßt daher Töne, die weder im Prometheus-Modus noch in der Primärskala über den betreffenden Grundtönen enthalten sind: z.B. als Auftakt zu T.1 Harmonie über C_3 mit h und dis des folgenden Prometheus-Klangs über A oder das Motiv in T.3 (Nb.37) oder in T.130 das Auftreten von 5< durch Verschiebung der Oberschicht. Schon im Primärskala-Modus-System ist die Freiheit der Klangstrukturbildung gewachsen. So zeigt z.B. die "danse delirante" von Op.62 T.306ff einen bunten Wechsel verschiedener Akkord-Modi von unterschiedlicher Tonzahl mit und ohne Grundton. Den beiden komplementären Teilklangen der Harmonie über G T.306f fehlen die 2 wichtigsten Skalatöne Grundton und 5^{Sk} . Die Folge jener Klänge hört sich deshalb wie ein Wechsel zwischen den Harmonien über E^7 und B_3 an, obwohl sie die Harmonie über G darstellen (in T.308f sich der an

die Skala angepaßte Prometheus-Modus über G mit cis im Baß an, und danach erscheint in T.310 die gesamte Skala in komplementärer Aufteilung, s. Nb.38) Das extremste Beispiel dieser nur mit einem Teil der Modustöne arbeitenden Harmonietechnik ist op.74/4. Von dem Akkord-Modus auf A, der am Anfang und Ende des Préludes steht, erscheinen nur die Töne 1,3>,3 und 5. In T.1,1 wird der Akkord-Modus auf D durch die Töne 3>,4<,6 und 7 dargestellt, so daß wegen des fehlenden Grundtons d die Quintbeziehung A-D klanglich nicht in Erscheinung tritt (Nb.39). Mit letzter Sicherheit ist der Harmonieverlauf von op.74/4 nicht zu klären; er wird somit dem angedeuteten Inhalt (vague, indécis) gerecht.

Für Skrjabins Schaffensweise ist die große Bedeutung ihres rationalen Elements vielfach bezeugt¹⁾. Die intuitiv gefundenen Klang- und Themengestalten werden von ihm auf ihre strukturellen Möglichkeiten hin untersucht und erprobt (wie Skrjabins Tagebücher zeigen, war dies auch sein Verfahren auf dem Gebiet der Philosophie und der Literatur²⁾). Auf diese Art und Weise entwickelte Skrjabin nach und nach ganz neuartige musikalische Prinzipien, die bisweilen an

1) Sabaneev, z.in Rüger 1, S.14: zu Skrjabins Vorliebe für geometrische und mathematische Figuren und Formeln.

Alšvang, z.in Rüger 1, S.215: zu dem Streben Skrjabins, "alles auf genaueste Berechnung zu gründen".

Skrjabin, z. nach Rüger, s.o., S.198: "Jeder geometrischen Gestalt entspricht ein Harmoniesystem".

Schloezer, z. in Rüger, s.o.: zur Anfertigung logisch-proportionaler Form-Schemata mit Zirkel und Lineal (von denen eines in den "Russkiye Propilei" Bd.VI, Moskau 1919, S. 156/157 reproduziert ist). "So versuchte er, die in den jeweiligen Werken zum Ausdruck gebrachten Beziehungen zwischen Welt und Persönlichkeit... zu vergegenständlichen".

Nach Rüger, s.o., S.216, wurden Sabaneev von Skrjabin zahlreichere Berechnungen zu Form und Modulation verschiedener Werke gezeigt, namentlich zur 5. Sonate.

2) Lissa, durch Rüger 1, S.145: zur organischen und kontinuierlichen Genetik von Skrjabins Harmonik.

Steger, a.a.O., S. 11/12 (auch zutreffende Bemerkungen zur Intervallstruktur der Klänge).

Skrjabin, z.n.Eberle 1, S. 8/9: "Ich finde intuitiv meine Klänge und Harmonien... Mir ist es angenehm, wenn lehrhafte Daten mit meiner Intuition zusammenfallen, und das ist schließlich unvermeidlich".

serielle Techniken erinnern¹⁾.

Wie im formalen Bereich beschränkt er sich auch im Bereich der Harmonik niemals auf eine bestimmte Methode, wie z.B. die Komponisten der zweiten Wiener Schule. Sein Streben geht immer dahin, die Spannung zwischen Vielfalt und übergreifender Gesamtgestalt zu meistern. Das rationale Element tritt deshalb nur an wenigen Stellen klar in den Vordergrund, obwohl die Evolutionsidee und ihre planvolle Realisierung grundlegend für die ganze Struktur sind. Einige dieser Stellen sollen nun als Beispiel für die ungewöhnlich moderne Durchorganisation musikalischer Struktur in den Werken nach Op.57 dienen.

Serielle Steuerung komplementärer Akkord-Modi innerhalb der 8-tönigen Skala oder der chromatischen Skala

In T.52ff und voll entfaltet in T.305ff der 8. Sonate op.66 stellt ein systematisch veränderter Ablauf zweier chromatisch gegeneinander verschobener Kleinterz-Element-Modi²⁾ synthetisch die Skala 1/2-1... in Gestalt eines komplementären Akkord-Modus dar (Nb.40).

Das Auftauchen der Skala zeigt, daß Skrjabin die Primärskala auch in der 8. Sonate wechselt. Es findet ein Wechsel von der Verbindung zweier Prometheus-Klänge - z.B. in den T.1ff auf der Hauptstufe A und der oberen Kleinterz-Nebenstufe C - zur 8-tönigen Skala u.a. in den T.52ff statt. Dieser Skalawechsel ist deutlicher ausgeprägt als der umgekehrte

1) Lissa 1; Lissa 2, S. 171.

G. Eberle, "J. Wyschnegradsky, ein russischer Pionier der Ultrachromatik" in: NZfM, 1974, H.9, S.552.

Der erste Musikwissenschaftler, der die 1/2-1... Skala bei Skrjabin erkannt hat, ist B.V.Javorskij, erwähnt in: Schitomirski, "Zur Harmonik A. Skrjabins", Festschrift W. Boetticher, Berlin 1974, S.355 - erläutert von Klaus Billing, a.a.O., S. 763ff.

2) Nach ihrer Notierung entsprechen sie verminderten Septakkorden.

Skalawechsel in der 7. Sonate von der Skala T.1ff zum Prometheus-Modus T.29ff.

Die Kleinterz-Element-Modi sind die einfachsten Modusbildungen innerhalb der Skala (der Tritonus ist für die Modusbildung ungeeignet, weil sein Fortschreiten in einer Richtung harmonisch auch als ein Hin und Zurück aufgefaßt werden kann). Ihre Verwendung macht deutlich, daß Skrjabin bestrebt ist, seine Strukturen stets aus den einfachsten, möglichst symmetrischen (geometrische Tendenz!) und zahlenmäßig erfaßbaren Grundelementen aufzubauen.

In den T.3o5ff wirken die Element-Modi auf G (EM.G) und As (EM.As) zusammen. Die Strukturentfaltung ist prinzipiell atonal. Die Dur-Dreiklänge über den EM.G-Tönen stellen das Ergebnis des Zusammenwirkens der beiden Element-Modi dar. Es handelt sich also um eine sekundäre Harmoniebildung, die nur Farb- und Ausdrucksfunktion, aber keine harmonisch-tonale Funktion hat. Dabei liefert die EM.G die Grundtöne und die EM.As die Töne der Terzschichtung, z.B. wird auch die Basis-Septime komplementär aufgebaut. Die Klangfolge der Oberschicht wird allein durch die Basis-Struktur harmonisch interpretiert, in der zunächst je 1 Ton der EM.G und EM.As die Septime g-f bilden, die nur einmal durch den Kleinterz-aufwärts-Schritt der EM.G in T.3o7 von der Quint über b abgelöst wird. Die harmonisch klärende Baßintervallik entsteht also auch durch synthetisches Zusammenwirken der beiden Element-Modi. Weil diese im Unterschied zu den T.5ff der 9. Sonate op.68 in der Basis kaum fortschreiten, bleibt die Harmonie auf G fixiert. Nur die Kleinterz-Gegenbewegung der beiden Element-Modi in T.3o7 läßt kurz die Nebenharmone über B₃ entstehen (vgl. mit Harmonie über C₃ am Anfang der Sonate). Wo richtungsfunktionelle Harmonieverbindungen auftreten, sind diese wie die Klänge der Oberschicht gleichfalls prinzipiell sekundär und synthetisch zustande gekommen, wenn sie auch vom Gehör als primär aufgefaßt werden! (vgl. die Kleinterz-abwärts-Folge der Prometheus-Klänge in Op.68 T.5ff). Die nur zweischrittige Kleinterz-Gegenbewegung

in der Basis der T.3o5ff von Op.66 entsteht, noch deutlicher erkennbar als bei den Kleinterz-Abläufen in der Oberschicht, durch den Eintritt jeweils neuer Stimmen. Sie bewirken zunächst eine klangliche Verdichtung, die sich nach und nach auflockert. Dadurch sowie durch die immer häufigere Unterspielung des Grundtons g mit Ton 3 des EM.As und schließlich mit 3 EM.G wird erkennbar, daß die harmonische Definition hier kein Merkmal einer festumrissenen Klanggestalt mehr darstellt. Dreiklänge (wie hier in den T.3o5ff) und andere einfachere Klänge entstehen nach Op.57 entweder durch Reduktion, bzw. durch Verwendung nur eines Teils der Modustöne, oder durch einen seriell gesteuerten Syntheseprozess, d.h. als Konstellation von Tönen, die im Ablauf der Element-Modi zusammentreffen. Sie entstehen auch als individualisierter Akkordausschnitt eines umfassenden Akkord-Modus. Alle diese Klangbildungen stellen demnach jeweils den Teil eines Ganzen dar. Die Individualisierung von Tonkonstellationen innerhalb von Akkord-Modi ist im Unterschied zu dem synthetischen Prozess T.3o5ff ein analytischer Prozess.

Beschreibung des Ablaufs T.3o5ff.

Struktur der Oberschicht.

Bis T.3o8 einschließlich stehen die verschiedenen Element-Modi (EM.G 1 mit g und EM.G 2 mit b auftaktig in T.3o5,6 beginnend, EM.As 1 mit h und EM.As 2 mit d¹ auf der 1. Zählzeit in T.3o6 beginnend) in fester Zuordnung zueinander, nämlich EM.G1 + 2 als Auftakt zu Em.As 1 + 2 auf der 1. Zählzeit, verschoben um 1/8 (Nb.4o). Die jeweils übergebundene EM.G 1 stellt ein Element der Verknüpfung dar, ähnlich wie h und dis des A-Prometheus-Klangs im Klang auf der Nebenseite C (T.O,7). Vom Auftakt zu T.3o9 an kompliziert sich das Verhältnis: die beiden Element-Modi werden metrisch auf Auftakt (EM.G 2 wie bisher) und 1. Zählzeit (EM.G 1) aufgeteilt, während die Element-Modi über As nur dadurch aufgeteilt erscheinen, daß ein zusätzlicher Element-Modus

(EM.As 3) als neue Unterstimme an die Stelle des bisher auftaktigen EM.G 1 tritt. Die Vermehrung der Stimmenzahl kommt zunächst den Element-Modi über As zugute. Im Verborgenen tritt aber gleichzeitig eine Wende in der Schwerpunktverteilung zugunsten der Element-Modi über G ein (EM.G 1 auf der 1. Zählzeit und EM.As 3 als Auftakt), die sich erst im Ziel dieser Entfaltung (T.312f) plötzlich durchsetzt. Das Verhältnis der Tonzahl sämtlicher Element-Modi auf G zu der Tonzahl sämtlicher Element-Modi auf As in T.311 verändert sich mit dem Wechsel T.311/312 von 4 : 7 in T.311 zu 6 : 4 in T.312, ohne Verdopplungen: von 3 : 4 in T.311 zu 3 : 2 in T.312. Von den As-Element-Modi fällt in den T.312f Em.As 1 weg und EM.As 2 und 3 im Oktaveinklang der wenig bedeutenden Quint (6^{Sk}) über dem Grundton g zusammen. Bedeutsam ist im Unterschied dazu, daß die Basis von den Tönen des EM.As auf die des EM.G überwechselt, nämlich auf die wichtigen Töne Grundton g und 5^{Sk} cis. Gleichfalls bedeutsam ist, daß sämtliche Em.G-Töne auf Taktschwerpunkten eintreten. Der Grundton g nimmt außer in T.307 durchgehend den Hauptakzent der Takte ein.

Die verschiedenen Element-Modi Em.G und Em.As gehen im Verlauf dieser Entfaltung unterschiedliche sekundäre Beziehungen und Verknüpfungen miteinander ein. Die erste und zugleich engste Modusbeziehung zwischen EM.G 2 und EM.As 1 stellt die Skala dar. Die Beziehungen zwischen den obersten Tönen, nämlich die Beziehung zwischen EM.G 2 und EM.As 2, ergibt den sekundären Modus Großterz aufwärts-Kleinsekund abwärts-Großterz aufwärts usw., die der Musiktheoretiker Jaworsky als eine "Verkettungstonlage" von Großterzen bezeichnet. In Wirklichkeit handelt es sich um eines der Resultate der beschriebenen Verkettung von 2 chromatisch versetzten Kleinterz-Element-Modi. Zum Beispiel bildet von T.308,4 an der EM.G 2 mit dem EM.G 1 einen Modus mit der Folge Kleinterz abwärts-Tritonus aufwärts. Aus der rhythmischen Folge EM.As 3-EM.G 1 entsteht ein Quart aufwärts-Großsekund abwärts...Modus. Die vielen,

aus der Korrespondenz der in bestimmter Ordnung ablaufenden EM.G- und EM.As-Modi resultierenden synthetischen Modusbildungen zeugen für das Sekundäre dieser Modi und das Primäre der Kleinterz-Element-Modi.

Das Ziel des Aufstiegs aller Kleinterz-Modi ist der Pseudo-Mollklang der akkordischen Oberschicht von T.312f. Im Übergang zu diesem Klang werden die Scheinfortschreitungen "demaskiert". EM.As 2 schreitet nun als Oberstimme eine Kleinterz aufwärts. EM.G 2 erweist sich als durchbrochener Kleinterz-Modus, weil gleichzeitig mit seinem Schritt nach b^2 der EM.G 1 von e^2 nach g^2 direkt weiterschreitet (s.T.311/312). Bei dieser "Demaskierung" und bei dem Zustandekommen des Klangresultats T.312f spielt auch die rhythmische Bremsung auf T.311,2 eine wichtige Rolle. Nach der Konsequenz des Element-Modus-Systems ist jetzt die Auftaktharmonie (d^2-b^2) auf die 1. Zählzeit (T.312) verschoben. Der Mollcharakter des Oberschichtklangs entsteht dadurch, daß bei der Verschmelzung der Klänge von Auftakt und 1. Zählzeit die sich ergebende Dissonanz b^2-h^2 , dem scheinkonsonanten Charakter der gesamten Klangfolge gemäß, durch Ausfall von h^2 (der Großterz über Grundton g) vermieden wird. Zu beachten ist die konsequente Vorbereitung dieses plötzlichen Umschlags in das "negative" Moll¹⁾ unter dem Schleier einer sich auflichtenden Entfaltung (T.308,4ff) durch die beschriebene Verschiebung der G-Element-Modi-Töne vom Auftakt auf die 1. Zählzeit.

Wird die EM.G-Terz g-b T.308/306 eine Oktav aufwärts transponiert, dann ergibt sich zusammen mit der EM.As-Terz der 4-tönige Leitklang (h, d^1, g^1, b^1) der 7. Sonate op.64. In den T.157ff von Op.64 beobachtet man bei umgekehrter Element-Modus-Schichtung (EM.F-Terz + EM.E-Terz) dieselbe Kleinterz-aufwärts-Fortschreitung wie in Op.66 T.52ff oder

1) Skrjabin, z.n.Rüger 1, S.213: "Das Moll muß aus der Musik verschwinden", sagte Skrjabin um 1913 zu Sabaneev. "Weil die Kunst ein Fest sein soll. Mein Moll ist ein Relikt der Vergangenheit".

T.306ff. Im Unterschied dazu setzt der 4-tönige Leitklang-Aufstieg mit dem 5^{Sk} als ein; der Baß spiegelt entsprechend den 5^{Sk} als Grundton vor. Danach steigt die Basis in Kleinterzen abwärts, bis sie mit T.161 den Grundton e als untersten Basiston erreicht. In den T.161ff wird die Basis mit Grundton e im Baß fixiert, während die Akkordober-schicht weiter aufsteigt (vgl. auch die T.193-197). In Op.64 tritt das synthetische Prinzip bei der Anwendung der Kleinterz-Element-Modi offener und klarer zu Tage als in Op.66. Die "Großterzverkettung" erscheint hier nicht. Die Mehrzahl der Kleinterzabläufe bei fixierten Modusabständen (zwischen EM. Grundton und EM.2^{Sk}) ist in Op.64 abwärts gerichtet (s.T.12ff).

Bereits die seriellen Ansätze in der 6. Sonate op.62 zeigen die Bevorzugung der Kleinterz, obwohl hier die Entfaltung durch Fortschreiten in der Skala im Vordergrund steht. Die Kleinterz-Zusammenhänge entstehen in Op.62 als Resultat von Entwicklungen, sie sind damit noch nicht grundlegend für die Struktur. Kleinterz-Folgen entstehen z.B. durch Überspringen jedes 2. Skalatons wie z.B. von T.13/14, oder durch Festhalten an den eine Kleinterz voneinander entfernten Tönen f¹ und as¹ und durch Überspringen des Tones es² beim Abschreiten der Skala in den T.11f. Deutlich erkennt man an allen gegebenen Beispielen die Vorliebe für die sekundäre Kleinterz- oder Großterz-Beziehung zwischen dem EM.Grundton und dem EM.2^{Sk} (vgl. auch die Quartbeziehung in den T.39ff). In den T.11f Op.62 zeichnet sich diese Beziehung in Gestalt des 4-tönigen Leitklangs f¹, as¹/des², fes² ab. In T.13/14 tritt, wie schon erwähnt, das erste Mal bei Skrjabin ein Kleinterz-Element-Modus (über dem Grundton) auf. Die T.11ff scheinen das Stadium der Entdeckung dieser neuen Möglichkeit zu sein, denn direkte strukturelle Bedeutung erlangt sie erst von Op.64 an.

Ihren Ursprung haben die Systeme der Kleinterz-Element-Modi im Prometheus-Modus, einer der ersten Klangstrukturen, die zugleich die Töne einer Skala darstellt. Der Prometheus-Modus ist

damit auch eine der ersten, wenn auch klar strukturierten Cluster-Bildungen in der neueren Musik (s. z.B. T.92ff in Op.62). Dadurch, daß die Quint im Prometheus-Modus häufig ausfällt, spielt in diesem die Kleinterz als einziges größeres Intervall eine Rolle. Die Kleinterz tritt in der oberen Hälfte dieses Modus zwischen 6 und 4 (manchmal auch zwischen 7 und 5) auf. Die spätere Bedeutung des Intervalls wird vor allem durch das Prometheus-Kernmotiv (7, 6, 4, 5 - später 7 statt 5) vorbereitet. Dies wird z.B. durch die Verwendung des Motivs in Op.60 ("Thema des Prometheus" T.5ff) und Op.66 (M.2 T.3) deutlich, s. Nb.37. In Verbindung mit der Entstehung der Skala wird die Kleinterz als Beziehung zwischen Tönen mit analoger Nachbarschaft, neben der Kleinsekund als Beziehung zwischen den auf diese Analogie ausgerichteten Element-Modi, das grundlegende Strukturelement. Dies wird in den T.108ff Op.62 durch die Art der harmonischen Kleinterz-Fortschreitung deutlich, die an die Skala-Fortschreitung der akkordischen Oberschicht gekoppelt ist. Die potentiellen Grundtöne des EM. Grundton Aff werden hier in dem Kleinterz-Aufstieg Grundtöne, die mit dem 1. Ton dieses Element-Modus¹⁾ gleichberechtigt sind. Dies Fortschreiten in der Skala führt zu einem andauernden Wechsel zwischen den beiden noch nicht individualisierten Kleinterz-Element-Modi. Hierdurch entsteht bei der vertikalen Verbindung der beiden Modi zugleich ein steter Wechsel zwischen einem Moll- und einem Dur-Klang. An der Oberschicht erkennt man klar den bereits analytisch-selektiven Charakter der Klangbildung in Op.62. Interessant ist an dieser, daß bei Abzug der einzelnen Teilakkorde von der Skala immer der 4-tönige Leitklang mit einem zwischen Quart und Tritonus wechselnden Binnenton entsteht.

Die Entwicklung der durch Kleinterz-Element-Modi gesteuerten Strukturen nimmt, wie erläutert wurde, ihren Ausgang von der Entwicklung des Prometheus-Modus und der

1) In Op.62 sind noch keine Element-Modi im eigentlichen Sinne nachweisbar, die als einander entsprechende Intervallfolgen zur Bildung einer synthetischen Struktur zusammenwirken.

ersten systematischen Durchführung der horizontal-vertikalen Integration im "Prometheus" op.60. Sie führt dann über die selektive bis analytische Entdeckungsphase in Op.62 zur ersten, wenn auch einfachen synthetischen Verwendung von Kleinterz-Element-Modi in Op.64 zu dem differenzierten, weniger offensichtlichen Strukturablauf der T.306ff in Op.66. Den Höhepunkt erreicht diese Entwicklung serieller Strukturbildung in Op.68, wo sich 3 Kleinterz-Element-Modi zu einer komplementär 12-tönigen, symmetrischen Entfaltung im Tonraum verbinden (Nb. 41).

An der mathematisch klaren Struktur T.5-7 ist zu erkennen, mit welcher Konsequenz Skrjabin wenige Urelemente (nämlich 2 Töne, die zusammen eine einfache Tonbeziehung darstellen) zu einer differenzierten und dabei in sich schlüssigen Ganzheit weiterentfaltet. Als 1. Achtel erscheint die einfache Großterz-Beziehung. Die Fortschreitung zum 2. Achtel zeigt aber, daß beide Töne der Großterz-Beziehung eine jeweils spezifische funktionelle Eigenschaft besitzen. Diese beiden unterschiedlichen Eigenschaften stellen zunächst nur eine Möglichkeit¹⁾ unter anderen möglichen funktionellen Eigenschaften der Großterz dar. Erst durch die Fortschreitung wird die Möglichkeit als geplante Wirklichkeit ausgewiesen. Die zwei ersten Achtel sind demnach die Urexposition, in der die für die Skala charakteristischen vertikalen und horizontalen Intervallbeziehungen aufgestellt werden:

1. die Großterz-Parallelkoppelung der 2 Kleinterz-Element-Modi (T.1,1) die diese Ureigenschaften darstellen;
2. der Kleinsekund-abwärts-Schritt von T.1,1/2 als Ansatz der gestuften Skaladarstellung durch Großterz-Verkettung;
3. der Tritonus-abwärts-Schritt als typisches Intervall für harmonisches Alternieren (zwischen D-Grundton und 6⁷ der S^N z.B. in der Verschmelzung S^N+D⁶ T.20ff), bzw. als Zusammenfassung von 2 Kleinterzen;

1) Vgl. Skrjabin 1, S. 104.

4. die Großsext (T.1,2) als Begrenzungsintervall der Kleinterz-Element-Modi und umgekehrte Kleinterz sowie die ergänzenden sekundären Beziehungen zwischen T.1,1 und 2, wie
5. die Kleinsext als Begrenzungsintervall der Skala oder umgekehrte Großsext und schließlich
6. die Kleinterz selbst, die als Entfaltungseinheit fungiert.

Die Großsext-abwärts-Sequenz dieser Urexposition schafft die Voraussetzungen einer 2. Skala, die sich in Beziehung auf den 2. Element-Modus (vertreten durch h¹ und in der Sequenz durch f¹, as¹ und h) mit den Voraussetzungen der 1. Skala überschneidet. Weil die 2 Kleinterz-Element-Modi der Skala prinzipiell chromatisch benachbar sind, heißt das, daß die 2. Skala aus dem 2. Element-Modus der 1. Skala und einem 3. Element-Modus besteht. Dieser stellt die zweite und zugleich letzte der möglichen Transpositionen der Kleinterz-Element-Modi dar, die keine Töne wiederholen. Durch die Überschneidung der beiden Skalen ergibt sich bei ihrem vollständigen Erscheinen die gesamte 12-Tonskala. Die chromatisch und intervallisch einheitliche Sequenz verwischt den Skalacharakter, bevor er sich auszuprägen vermag. Im folgenden zeigt sich, daß die Verbindung von 2, bzw. 3 Kleinterz-Element-Modi den festen Tonverbund der Skala abgelöst hat, der aus dem Prometheus-Modus hervorgegangen war. Die Klangfolge T.1-4 ist vieldeutig, d.h. sie ist harmonisch undefiniert. In den T.5ff liefert nicht der 1. Element-Modus die Grundtöne wie in den vorhergehenden Sonaten, sondern der in den T.1-4 nur durch a¹ und es¹ vertretene 3. Element-Modus. Hierdurch wird die völlige Loslösung von einer vorgegebenen klanglich-harmonischen Hierarchie deutlich. Mit dem Auftreten des 3. Element-Modus ist der Kleinterz-Zirkel chromatisch geschlossen. Nun kann jeder der 3 Element-Modi die Funktion des 1. Element-Modus übernehmen und damit der Modus werden, der die Grundtöne liefert. Die Zahl der potentiellen Grundtöne ist damit von 4 auf 12 angestiegen. Die klangliche Definition ist jetzt ebenso wie die übrigen Faktoren der Strukturbildung durch den speziellen

Ablauf der Element-Modi und die Art ihrer Kopplung gesteuert. Symmetrie und Austauschbarkeit sämtlicher strukturellen Elemente und Teilzusammenhänge ermöglicht eine synthetische, völlig von der Bindung an vorgegebene Klänge befreite Strukturbildung. Die Kleinterz ist dabei nicht nur die Grundeinheit der Entfaltung, sondern in Beziehung auf ihre chromatische Auffüllung auch die stellvertretende Darstellung der 12 Töne der Oktav, denn jeder der Innentöne und die 2 Außentöne zusammen vertreten jeweils eine Kleinterz-Reihe.

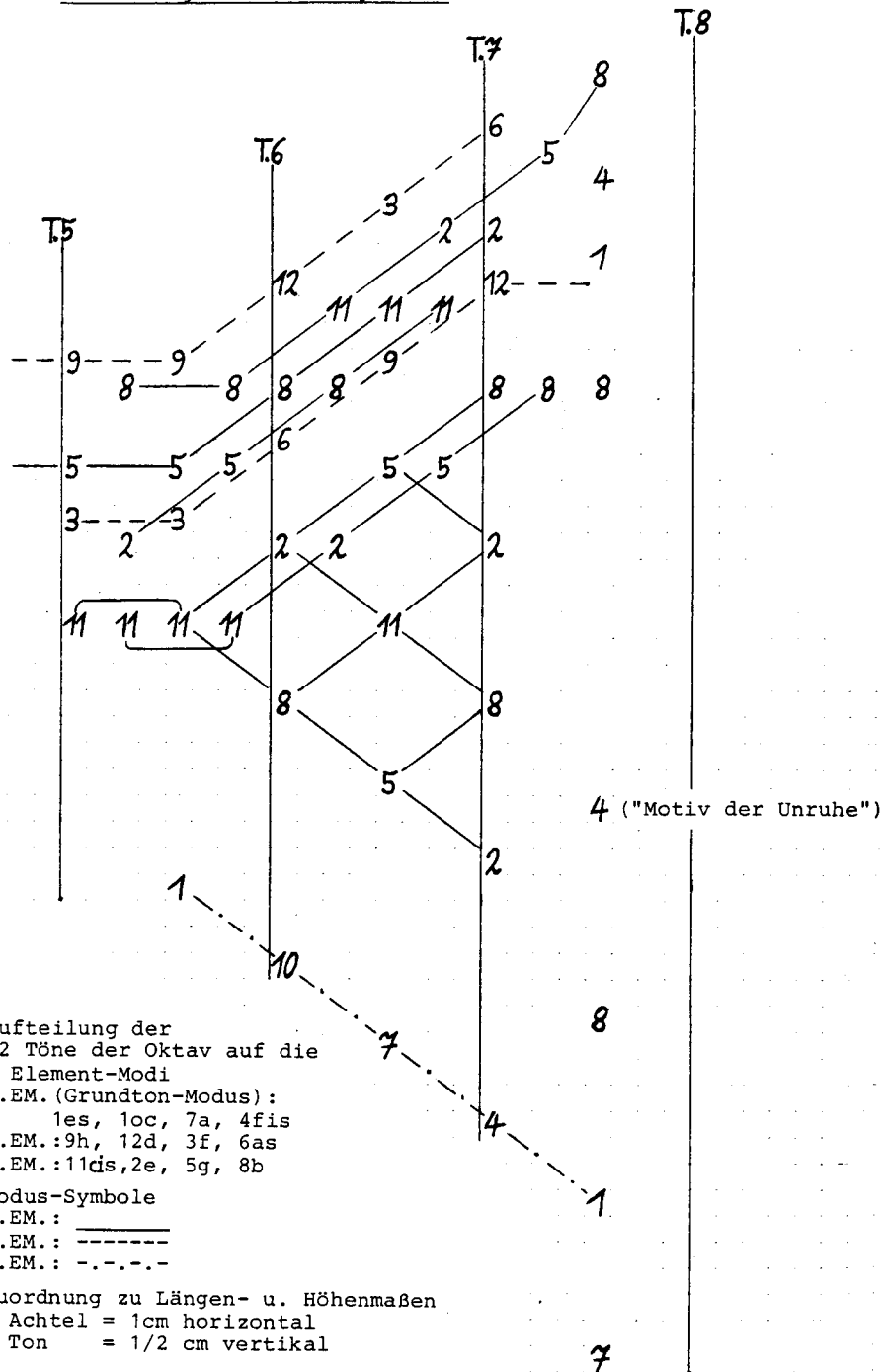
Die 2 Eigenschaften der Kleinterz sind schon in der Oberstimme T.1f zu erkennen: in T.1 wird die Terz substantiell chromatisch dargestellt, von T.1/2 als Fortschreitung. Von T.5 an wird die chromatische Tonsubstanz der Oktave über einen sich in Gegenbewegung gleichmäßig ausdehnenden Tonraum verteilt (erste einfache Versuche im Rahmen der Skala in Op.64, z.B. in den T.45-47, 157ff, 268ff), und die verschiedenen Kleinterz-Modi werden bei unterschiedlichen Abständen tonlich verschränkt und komplementär geführt, so daß die Kleinterz-Fortschreitungen zunächst nicht wahrgenommen werden. Deshalb ist zur Erhellung des Entfaltungssystems ein Diagramm¹⁾ nötig, mit dem die Darstellung der Struktur T.5-7 abgeschlossen wird.

Die Ganztönigkeit der synthetischen Akkorde in diesen Takten beruht allein auf der speziellen Kopplung der Element-Modi. Die Großsext z.B. kann statt der Kleinsext deshalb nicht auftreten, weil die Großsext nur zwischen 2 Tönen des 3. Element-Modus fis ff möglich ist, diese aber nur die in Kleinterzen absteigenden Grundtöne liefert. Von der Notierung her gesehen beginnen die 3 Element-Modi mit Tönen, die jeweils eine reine Quart voneinander entfernt sind: 1. Element-Modus von cis-b, 3. Element-Modus von fis-es und 2. Element-Modus von h-as (die Nummerierung der Element-Modi deutet nicht die funktionelle Schichtung

1) S. Diagramm Seite 220.

an, sondern ist auf Art und Zeitpunkt der satztechnischen Verarbeitung ausgerichtet).

Wie in den T.306ff von Op.66 entstehen in den T.5-7 wieder verschiedene sekundäre Tonfolgen, unter ihnen auch die Skalaufschreitung, die nun im Sinne der Klangdarstellung unabhängig von den wechselnden Harmonien verläuft. Strukturell ähnlich ist auch der klangliche Umschlag am Ende der Entfaltung T.7,3. Wie in T.312f Op.66 erhalten plötzlich die Töne des dritten, die Grundtöne liefernden Element-Modus fis ff das Übergewicht 3(5) : 1(3); im Unterschied zu Op.66 geschieht dies völlig unvermittelt (vgl. die identische Fortschreitung im oberen System T.1/2 und in T.7 Op.68).



Skrjabin verwendet in seinen letzten Werken nicht nur durch die Kleinterz bestimmte bzw. durch Kleinterz-Element-Modi aufgebaute Klänge, sondern auch Klänge, in denen die Großterz vorherrscht, bzw. in Op.71/1 Klangstrukturen, die auf Großterz-Element-Modi beruhen.

Die Wurzeln des Großterz-Modi-Systems reichen wie die des Kleinterz-Modi-Systems im wesentlichen in die 2. Stilstufe zurück. Ansätze zu derartigen Strukturen in den ersten Werken kommen rein zufällig zustande. Das erste Mal erscheint der übermäßige Dreiklang, über der in Op.71/1 zur Transposition benutzten Kleinterz, in Op.2/1 (1887) T.7 als Bifunktion $\sharp^D$ (vgl. Op. 2/3, 1889, T.42,3). Die Folge 2 x Groß-3 + Klein-3 taucht als Kombination von Zwischen- os_5^6 über G und Zwischen-T über D zuerst in den T.66ff der Mazurka op.3/7 auf und in Op.3/8 T.100 als chromatischer Sextakkord-Durchgang über dem Orgelpunkt groß F (beide Werke um 1890). Die Struktur Klein-3 + 2 x Groß-3 in T.5 des harmonisch der 2. Stilstufe nahen Op.25/2 (um 1899) ist wie die vorhergehenden Beispiele nur ein Vorhaltklang ($\text{S}_4^{5\angle}$), der durch einen chromatischen Baßdurchgang entsteht. Op.40/1 (1903) beginnt mit einem Ges-Dur Dreiklang, der noch in T.1 zum Vorhaltklang der Dominante mit der Struktur Klein-3 + 2 x Groß-3 umgebaut wird. In Op.42/5 T.3 befindet sich dieselbe Struktur nur als Alteration des cis-Moll Dreiklangs ($\text{cis}_6^{1\angle}/5$); in Op.42/8 T.22 tritt dieselbe Intervallgruppierung als os_7^5 zur T über H auf. Die Folge 2 x Groß-3 + Klein-3 wird in Op.48/3 von T.16 an als Vorhaltklang zur Tonika des Schlußtaktes fixiert. Sie gewinnt dadurch eine über die bisher genannten Fälle hinausgehende Eigenbedeutung als charakteristischer Klang. Als eigenwertige und autonome, nicht durch Alteration eines anderen Akkords entstandene, charakteristische Struktur befindet sich die Intervallfolge in Op.51/1 (1906) T.1: $\text{S}_6^{5\angle}$; vgl. denselben Klang in Op.56/2 Mittelteil T.5off, wo er schon kürzere Klangstrecken bildet. In Op.58 (1910) stellt die Struktur 2 x Groß-3 + Klein-3, mit Ausnahme des Tones

ais, den dem Stück zugrundeliegenden Akkord-Modus über Fis dar. Durch die Verschmelzung zweier im Kleinterzabstand benachbarter Prometheus-Klänge entsteht die Struktur in Op.66. Sie ist dort Bestandteil des wichtigsten Akkord-Modus. Zur Grundlage einer seriell-synthetischen Strukturbildung wird sie jedoch nur in Op.71/1 (1914).

Das Grundmodell der neuen "Akkordprimärskala" besteht aus einem übermäßigen Dreiklang und einer Kleinterz als transponierendem Intervall (Nb. 42). Der übermäßige Dreiklang stellt den viermal transponierbaren Element-Modus der 12-tönigen komplementären Akkordprimärskala dar, während die Kleinterz zur chromatischen Transposition des Element-Modus dient. Der Begriff Akkordprimärskala ist durch das Prinzip der automatischen Kleinsekund-Transposition des Großterz-Element-Modus begründet, das den regelmäßigen Wechsel zwischen Großterz-Element-Modus und Kleinterz zur Voraussetzung hat. Wenn die Akkordprimärskala aufsteigt, steigt ihr Element-Modus gleichzeitig chromatisch abwärts; wenn die Akkordprimärskala absteigt, steigt ihr Element-Modus entsprechend aufwärts. Nach 4 Transpositionen sind alle 12 Töne ohne Tonwiederholungen erschienen. Bei Fortsetzung der Transpositionsfolge wiederholen sich die Element-Modi als Umkehrungen der jeweils vorausgehenden 4 Transpositionen. Die Anwendung der Akkordprimärskala in Op.71/1 ist sehr viel komplexer als ihr Aufbauprinzip. Dadurch wird ihre innere Gesetzmäßigkeit, die bei unveränderter Lagenverteilung und vollständigem Erscheinen aller 4 Element-Modus-Glieder leicht einen mechanischen Eindruck hervorrufen könnte, weitgehend verborgen. Deutlich ist nur das Prinzip der Terzrückung erkennbar.

Skryabin verwendet innerhalb einer Harmonie nur 3 Element-Modus-Glieder (T.1-4). Erst durch die Kleinterz-aufwärts-Sequenz des 1. Viertakters wird die 3. Transposition hinzugewonnen. Die Kleinterz-Sequenz der unvollständigen Akkordprimärskala ist somit notwendig, um diese Skala vollständig

erscheinen zu lassen; d.h., die unvollständige, nur dreigliedrige Akkordprimärskala wird zu der Position verschoben, die dieselben Töne verwendet wie die Glieder 2-4 der um eine Kleinterz tieferen Akkordprimärskala. Weil die Element-Modi der Transpositionsskala bereits Umkehrungen der Element-Modi 2-4 der ursprünglichen Akkordprimärskala darstellen, ist die Akkordprimärskala nur in Beziehung auf die Darstellung der 12 chromatischen Töne vervollständigt. Gemäß dem intervallischen Aufbauprinzip der Akkordprimärskala, das die Oktaveinteilung überspielt, kann sie, ohne sich wirklich zu wiederholen, solange fortgesetzt werden, bis alle Umkehrungen sämtlicher Transpositionen des Großterz-Element-Modus erschienen sind. Demnach hat die Akkordprimärskala 2 Dimensionen der Vollständigkeit:

1. Mit 4 Gliedern stellt sie die ganze 12-tönige chromatische Skala dar.
2. Weil der übermäßige Dreiklang dreimal umkehrbar ist, erreicht die Akkordprimärskala erst mit dem 12. Glied (der 3 x 4 Glieder) ihre absolute Vollständigkeit. Das 13. Glied entspricht wieder dem ersten.

An keiner Stelle des Poèmes op.71/1 sind die 9 Töne des dreigliedrigen Skala-Ausschnitts in ihre dichteste Aufeinanderfolge gebracht. Sie erscheinen also nirgends als Skala im eigentlichen Sinne, wie dies z.B. bei der 8-tönigen Primärskala in Op.62ff der Fall ist. Der entscheidende Grund, die sich ergebende Skala 2 x Klein-2 + Groß-2... usw. zu vermeiden, ist der mit ihr verbundene Verlust des wesentlichsten Aufbauprinzips der Akkordprimärskala, nämlich der Überspielung der Oktavidentität. Diese ist an die Kleinterz als Transpositionsintervall gebunden. Die Kleinterz ist wie die Großterz ein integraler Bestandteil der Akkordprimärskala. Im Unterschied zu den 2 Großterzen, die bei Fortsetzung ihrer Folge stets die symmetrische Dreiteilung derselben Oktav und den immer gleichen übermäßigen Dreiklang darstellen, hat die Kleinterz die dynamische

Funktion, den Element-Modus andauernd zu transponieren. Die Akkordprimärskala erhält durch dieses funktionelle Transpositionsintervall einen dynamischen Charakter, der sowohl der 8-tönigen Skala 1/2-1... als auch der möglichen skalennmäßigen Ordnung der 9 Töne der Akkordprimärskala fehlt (auf die Element-Modus-Funktion des übermäßigen Dreiklangs weist auch die Tatsache hin, daß die Halbtonausparungen logischerweise wieder diesen Klang, nämlich die fehlende Element-Modus-Transposition ergeben). Wie die 8-tönige Skala ist die Akkordprimärskala symmetrisch und dadurch auf Vervollständigung hin angelegt. Sie verbindet im Unterschied zur 8-tönigen Skala Symmetrie und Assymetrie. Die Assymetrie 2xGroß-3+ Klein-3 wird durch die Fortsetzung dieses Modells zur Symmetrie aufgehoben (z.B. 2xGroß-3 + Klein-3 + 2xGroß-3 + Klein-3...). Ein weiteres Moment der Assymetrie besteht darin, daß die Großterz-Element-Modi klanglich nicht teilbar und auch intervallisch nicht symmetrisch aufteilbar sind. Der Begriff Akkordprimärskala faßt die Haupteigenschaften dieser Struktur zusammen: sie ist zugleich Skalenordnung und Klangstruktur. Spezifische Akkord-Modus-Bildung ist nur bedingt durch ein Verfahren der inneren Verkürzung der Akkordprimärskala möglich. Die Integration von Skala und Klang ist erst hier vollkommen erreicht und nicht im Prometheus-Modus-System. Selbst die individuellen Akkord-Modus-Bildungen sind nicht weit von der vorgegebenen Intervallstruktur entfernt. In Op.71/1 gilt mehr als in anderen Werken, daß "die Melodie entwickelte Harmonie, die Harmonie konzentrierte Melodie ist"¹⁾.

Mit der Akkordprimärskala zieht Skrjabin die Konsequenzen aus der Entwicklung, die mit der Herausbildung des Prometheus-Modus beginnt. Die Entstehung der 8-tönigen Skala stellt noch eine Abstraktion von der assymmetrischen, in der 2. Stilstufe intuitiv gefundenen Klangstruktur des sogenannten Prometheus-Akkords dar. Mit dem Prometheus-Modus in Op.60 ist die 1. Stufe dieses Abstraktionsprozesses erreicht. Als 2. Stufe ist die symmetrische

1) Skrjabin, z.n.Z. Lissa 2, S. 172.

Systematisierung der melodischen und klanglichen Strukturen in Gestalt der 8-tönigen Skala 2 -1... zu betrachten. Die Parallelführung von 2 Kleinterz-Element-Modi in Groß-3-Kopplung (Op.64 und 66) und dann die Auffüllung zur 12-Tönigkeit durch Hinzutreten eines dritten Kleinterz-Element-Modus (in Gegenbewegung zu den anderen Element-Modi, Op.68) sind die Voraussetzungen des abstrakten klangseriellen Verfahrens in Op.71/1. Der Schritt von Op.68 zu Op.71 besteht vor allem in dem Übergang von der Kopplung der Element-Modi durch verschiedene Intervalle, meist aber durch die Großterz zu der Integration des koppelnden Intervalls - in Op.71 ist dies ausschließlich die Kleinterz - in die Primärskala selbst. Dieses Verfahren kann übrigens ebensogut auf die Kleinterz-Element-Modi angewandt werden, die Großterz fungiert dann als Transpositionsintervall. Die Großterz-Element-Modi haben jedoch für die Akkordprimärskala-Bildung den Vorteil der größeren klanglichen Einheit, wie weiter oben erläutert wurde.

Op.71/1 ist die einzige konsequente Anwendung einer selbsttransponierenden Primärskala im Werk Skrjabins. Auch in der 10. Sonate op. 70 spielt sie neben anderen Strukturen eine untergeordnete Rolle. Eine Untersuchung der harmonischen Techniken in Op.70 führt aber in diesem Rahmen zu weit. Es soll wenigstens auf einige Stellen hingewiesen werden, wo die Struktur 2 x Groß-3 + Klein-3 deutlich zu erkennen ist: in T.1f heses,ges,d,b; in T.40 über Des und in T.50 fes,as,c,es,ases,ces.

Nun soll die kompositionstechnische Anwendung der Akkordprimärskala kurz am Beispiel des Anfangs von Op.71/1 erläutert werden.

Das Stück beginnt mit demselben Klang wie die 8. Sonate op.66. Es fehlt nur die Verdopplung des 3. Basistons von unten in der Oberschicht. Dem strengen Charakter eines rationalen Systems ist dies gemäßer; denn Verdopplungen stören die Konsequenz einer seriellen Struktur. Um innerhalb des Akkord-Modus Fortschreitungen hörbar zu machen, werden

Groß- und Kleinterzen in der Basis derart angeordnet, daß sich ein Dur-Akkord mit Terz im Baß ergibt. Im Unterschied zur 1. Klangstruktur in Op.66 wechselt der 1. Akkord-Modus in Op.71/1 nicht mit einer Hauptstruktur, denn die Akkordprimärskala ist auch der Stoff der Transpositionen. In T.1 werden bereits 2 Prinzipien deutlich:

1. die Element-Modi müssen nicht vollständig erscheinen, wodurch z.B. das Entstehen des Dur-Klangcharakters des 1. Klangs (Basis!) ermöglicht wurde;
2. die Kleinterz-Transposition eines Element-Modus kann bereits an den 1. Ton des vorausgehenden Element-Modus ausgeschlossen werden. Dies ist möglich, weil die Großterz-Element-Modi (ebenso wie die Kleinterz-Element-Modi) sich aus enharmonisch immer gleichen Intervallen aufbauen, gleichgültig, in welcher Position (Umkehrung) sie erscheinen. Der 1. Ton des 1. Element-Modus erscheint erst in T.3, wofür dort der 3. Ton g ausgespart ist. Der 3. Element-Modus (2. Transposition) auf heses¹ schließt mit der obligaten Kleinterz (als 2. Umkehrung über f¹) an den 2. Ton d¹ des 2. Element-Modus auf b an. Der unvollständige 3. Element-Modus unterbricht nur kurz die reguläre Schichtung der Akkordprimärskala, die in T.2,4ff wieder hergestellt wird. Dort erscheint nun auch des², der 2. noch fehlende Ton des 3. Element-Modus über heses.

Die Vertikalisierungen in T.3 und 7 oder T.19f und 23f zeigen, daß über 7 verschiedene Töne gleichzeitig nicht hinausgegangen wird. Die oktavidentische Ausbreitung eines Klanges aus der Akkordprimärskala ist nach wie vor möglich (s.T.3f). Weiterhin ist an dem Prinzip festgehalten, daß enge Lagen nur in den oberen Schichten der Klangstrukturen vorkommen.

Die Kleinterz-aufwärts-Sequenz T.5ff beginnt mit der 1. Umkehrung des 2. Element-Modus über b der Harmonie über Ces. Hierdurch tritt nun der 4.Element-Modus der Harmonie über ces in T.5f in der Grundposition auf. Bemerkenswert ist auch, daß die modifizierte Wiederkehr T.29ff den 4. Element-Modus (enharmonisch notiert: a,cis,f) als 1. Glied der

Akkordprimärskala verwendet (f erscheint wiederum erst im 3. Takt im Baß).

Von T.9 an wird die strengere Handhabung der Akkordprimärskala verlassen. Hier treten auch wieder mehr Verdopplungen auf, z.B. in T.8, 4ff ($e^1 + e^2$), auch die des 1. Klangs in Op.66. Nur in den T.29ff wird die strengere Handhabung der Akkordprimärskala in Gestalt der modifizierten Wiederkehr nochmals aufgenommen. Am Schluß von Op.71/1 T.55ff hat die Akkordprimärskala jede Kontur verloren. Darauf weisen insbesondere die für den Prometheus-Modus typischen kleinen Septimen hin, die durch die Akkordprimärskala ausgeschlossen sind.

5. Die Funktion des musikalischen Satzes bei der Struktur- bildung und der Darstellung der Evolutionsidee

Bei überblickhafter Betrachtung der 7. Sonate op.64 fällt am meisten die große Mannigfaltigkeit der Satz-Gestaltung auf. Zwischen ihren kontrastierenden Extremen einerseits vollständige Horizontalisierung, andererseits vollständige Vertikalisierung sind sämtliche Zwischenstufen vertreten. Unter den 3 wichtigsten Strukturbereichen (1. die Faktur, hier als vertikaler Aufbau des musikalischen Satzes verstanden; 2. die thematisch-satztechnischen Bauarten, hier als horizontale Anlage des musikalischen Satzes verstanden; 3. die Harmonieverlaufs-Struktur in Gestalt des Quinthöhenverlaufs) zeigt nur die Faktur eine Zusammensetzung aus 2 gleichzeitig auftretenden kontrastiven Faktoren, die in einem dauernden dialektischen Wechselverhältnis stehen, soweit sie nicht durch Synthese ineinander aufgehen. Durch die genaue Strukturuntersuchung wird erkannt, daß sich das Verhältnis der beiden Faktoren zueinander, nämlich der Vertikalen zur Horizontalen oder der Akkordik zur Linie, während des Formverlaufs in einer auf Gesetzmäßigkeit hinweisenden Art verändert und daß dieser Prozeß in einer festen Relation zu den beiden anderen Strukturbereichen steht. Nur im Bereich der Faktur kann bereits im ersten

Moment des Evolutionsanfangs ein dialektisches Verhältnis hergestellt werden, während dies in den beiden anderen Bereichen nur im Nacheinander möglich ist. Auch wegen dieses Vorteils der Gleichzeitigkeit ist die Faktur in allen Werken Skrjabins ein besonders wichtiger Strukturbereich; in Op.64 ist er sogar der wichtigste. Der musikalisch realisierte Evolutionsverlauf läßt sich hier erst aus dem Zusammenspiel von Vertikale und Horizontale und dessen Folge für die anderen beiden Bereiche strukturell und inhaltlich sinnvoll erklären.

Die Vertikale stellt die Urexposition der 7. Sonate dar, in der die Grundelemente der ganzen Struktur enthalten sind. Die Vertikale erscheint in Gestalt eines 3-tönigen Klangs, der in unterschiedlicher Auffüllung die Funktion eines Leitklangs in Op.64 erfüllt. Aus dem auf 4 Töne erweiterten Klang in T.1 (4^{Sk}, 8^{Sk}, 2^{Sk}, 7^{Sk}) geht die Horizontale (Linie) in Gestalt des Signalmotivs E.1 hervor. Dieses stellt sich so gleich mit der Tendenz zu eigener Schichtbildung der fixierten Akkordik entgegen. Das aktive Einwirken der Linie (der Motive und im folgenden auch des Themas) auf die Akkordik führt zur Erweiterung der ursprünglichen Klangstruktur bis zum 5-tönigen Leitklang T.39 und zugleich zum Ausbau der Linie selbst bis zum vollentwickelten Thema T.29ff. Der Ausbau des Urmotivs E.1 T.1 zum Thema T.29ff ist bereits eine Auswirkung des dialektischen Wechselverhältnisses innerhalb der Faktur auf den Bereich der thematisch-satztechnischen Bauarten. Es läßt sich an der Harmonieverlaufs-Kurve des gesamten Werkes beobachten, daß die Aktivität der Linie zum Aufsteigen dieser Kurve führt, das überwiegende Auftreten von Akkorden jedoch zu ihrem Absteigen. Es zeigt sich auch ein direkter und stabiler Bezug zwischen Faktur und inhaltlichen Vortragsbezeichnungen. Dem gedanklichen Gehalt der betreffenden musikalischen Strukturen kann man dadurch näher kommen, daß man die Passagen in Skrjabins Schriften aufsucht, die auch in Bezug auf ihre Einordnung in den dichterischen Ablauf den Vortragsbezeichnungen und ihrer Einordnung in den Evolutionsverlauf entsprechen.

Faktur und Inhalt¹⁾

Takt	Inhaltsbezeichnung	analoge Phasen der Dichtung Le poème de l'extase ²⁾
4 Vertikale: Akkord-Modus 2	mystérieusement sonore	Z.7 "wundersame Gestalten und Gefühle"
17ff horizontalisierte Vertikale: Ak.Mod.2	avec une sombre majesté	Z.18ff "Aber plötzlich... Drohende Rhythmen düsterer Ahnungen dringen rauh in die Zauberwelt ein".
161ff tonräumlich erweiterte Vertikalisierung des Ak.Mod.2	comme des éclairs	Z.93ff "Schrecklich flammen die zuckenden Blitze des göttlichen Willens, des allbesiegenden;..."
169ff " " " " " Foudroyant		" " " " "
29ff fast völlige Horizontalisierung - Thema	avec une céleste volupté	Z.30ff "Gibt sich...der kosende Geist...der Wonne der Liebe hin".
253ff völlige Horizontalisierung - Thema	avec une volupté radieuse, extatique	Z.275ff "Ich zeige mich schon in der Sphäre des kaum faßbaren Atems der Freiheit... Ich komme dich zu blenden mit der Pracht neuer Bezauberung;..."

Schon die wenigen Beispiele zeigen, daß der Vertikalen der Bereich des Geheimnisvollen, Dunkeln, Furchterregenden u. ä., aber auch dunkel bedrohliche Majestät zugeordnet ist, der Horizontalen der Bereich der Freude, der himmlischen Lust und Ekstase u.ä. (vgl. T.73ff étincelant). Der Bereich des Herrschens und Gebietens ist scharf rhythmischen linearen Motivelementen oder motivisch linear gebrauchter Akkordik zugeordnet, die am Beginn von Horizontalisierungs-Prozessen oder auch im Übergang zu neuer Vertikalisierung (und umgekehrt) auftreten (s. T.36 impérieux, vgl. mit T.1 E.1 Ostm.,

1) Näheres s.u. 7. Parallele Struktur in Dichtung und Musik.

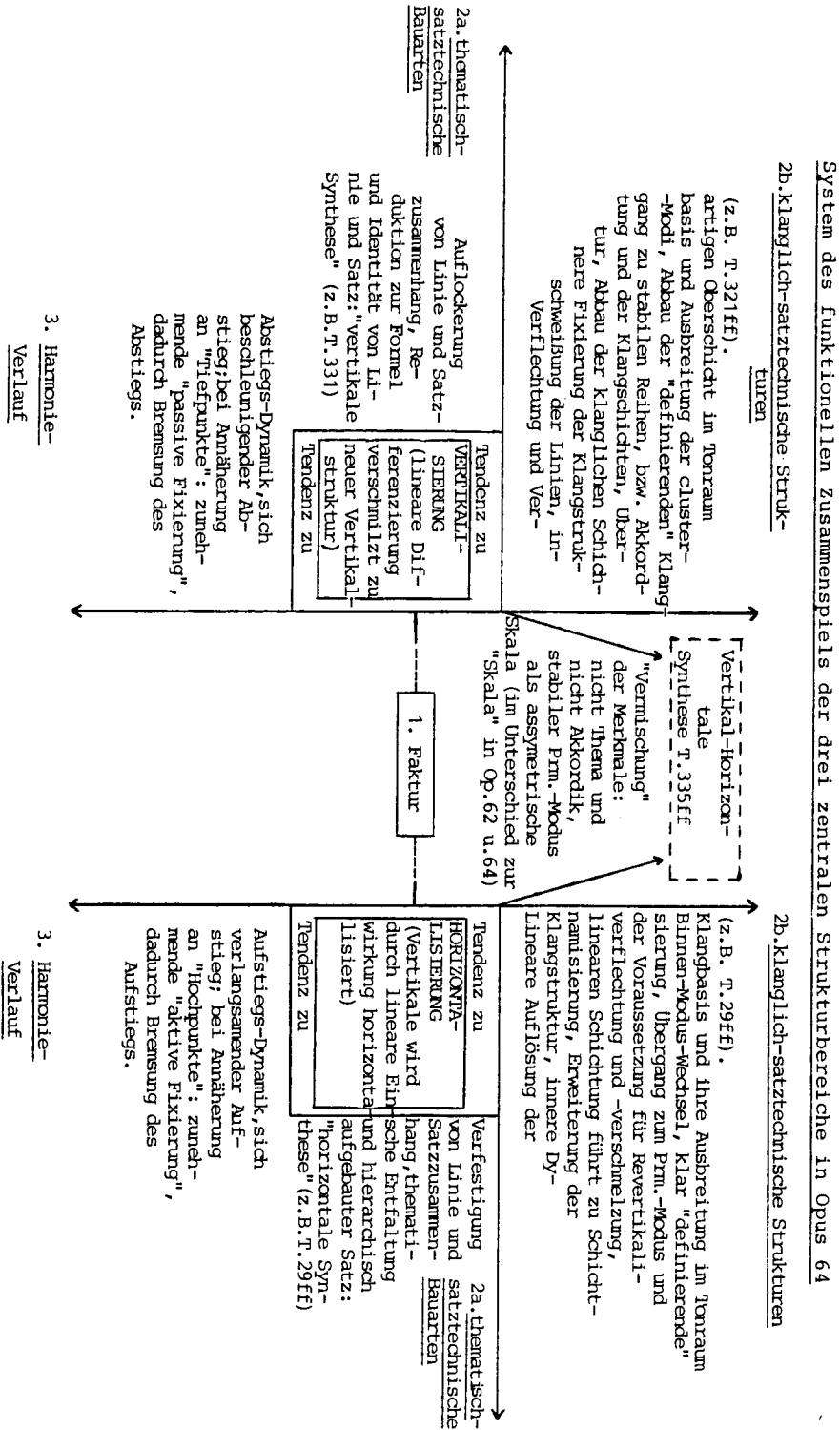
2) Skrjabin 2, S. 113ff.

T.3 UStm., T.25, T.47 oder T.97 menaçant, T.106, T.171, T.240 und T.313ff OStm.). Die Konsequenz dieser Zuordnungen beweist, daß die Faktur, ganz besonders in Op.64, der Hauptinhaltsträger ist, und daß die Formbildung letztlich durch die philosophische Idee in ihrer künstlerischen Vollen- dung¹⁾ gesteuert wird.

System des funktionellen Zusammenspiels der drei zentralen Strukturbereiche in Op.64

Skrjabins strenges Formverständnis, das durch eigene Äußerungen belegt ist²⁾, offenbart sich in der ständigen funktionellen Abhängigkeit aller Strukturfaktoren untereinander. Die drei Hauptbereiche der Struktur von Op.64 bilden zusammen eine Art "Regelsystem", das durch das Zusammenwirken von Horizontale und Vertikale gesteuert wird.

Um dies selbst an der Struktur von Op.64 nachprüfen zu können, soll dieses "Funktions- oder Regelsystem" nun als Schaubild dargestellt werden.



- 1) In den Dichtungen Skrjabins sind die einzelnen philosophischen und psychologischen Untersuchungen und ihre Ergebnisse, die in den Tagebuchaufzeichnungen (Skrjabin 1) in der Reihenfolge ihres Entstehens enthalten sind, aufeinander abgestimmt und in einen einheitlichen Zusammenhang gebracht.
- 2) S. zu Skrjabins Formverständnis: S. 106 Fn. 2, S. 174 Fn. 1, umfassend S. 208 Fn. 1.

Die strukturelle Entfaltung geht demnach von dem dialektischen Verhältnis zwischen Vertikale und Horizontale aus. Dieses beruht darauf, daß die Vertikale grundsätzlich als Metapher für Passivität und die Horizontale als Metapher für Aktivität verwendet werden. Die Horizontale tritt vor allem agierend (aktiv) auf, die Vertikale vor allem reagierend (reaktiv). Dies wird schon in der Entwicklung des ersten Viertakters deutlich. Der Beginn von Op.64 ist bereits rhythmisch aktiv (Erweiterung des 3-tönigen Leitklangs um 4^{Sk}e). Aus dem 3-tönigen Leitklang tritt das energische Motivelement E.1 heraus. Dies führt zu erster Schichtindividualisierung: Linie, Leitklang - Schicht, Basis. In T.1 entsteht der Eindruck es handle sich um einen Klang über Fis. Die Erweiterung der Basis bis zum Grundton (Akkord-Modus 1), die als Reaktion auf die Aktivität des E.1 erscheint, korrigiert diesen Eindruck. E.1 entfaltet sich nun zu einem lockeren thematischen Zusammenhang, der beim Aufstreben zu seinem Höhepunkt (T.3) an Energie verliert (Groß-3-abwärts-Harmoniewechsel) und deshalb mit dem Leitklang zu dem erweiterten 4-tönigen Leitklang verschmilzt. Die noch nicht gelöste Spannung zwischen Horizontale und Vertikale führt zu der Horizontalbrechung des 4-tönigen Leitklangs über fast den ganzen bisher "erworbenen" Tonraum. Nach kurzer Atempause tritt T.4 Vollvertikalisierung ein (Akkord-Modus 2 um 4^{Sk} verkürzt).

Dieser Prozeß spielt sich in entsprechender, jedoch stets durch den betreffenden funktionellen Zusammenhang modifizierten Art auf sämtlichen Strukturebenen der Sonate ab. Er ist in den umfassenderen und dadurch mannigfaltigeren Strukturzusammenhängen trotz ihrer übergeordneten Einheit wohl nicht so eindeutig klar wie in den kurzen Strukturgliedern, dafür jedoch dem Bild des Evolutionsverlaufs näher, weil er hier weniger stark an einen größeren Zusammenhang angepaßt werden muß.

Der Evolutionsverlauf von Op.64 zeigt analog zum 1. Viertakter einen Tiefpunkt, der durch den vertikalen Faktor geprägt ist und einen vollvertikalen Schluß (T.331), in dem aber bereits wieder der horizontale Faktor wirksam wird (vgl. die T.332ff mit T.4, cis¹ als auflockernder Durchgang). Beide Schlüsse stimmen darin überein, daß die Vollvertikale auf einer vom allgemeinen Höhepunkt aus gesehen tieferen Harmonieebene erscheint. Anders ist dies bei der exp.Entw. T.1-76, weil sie, wie auch ihre variierte Wiederkehr T.169-236, auf die nachfolgende Aufstiegsentwicklung bezogen ist. Immerhin weist die exp.Entw. in ihren letzten Takten ein Tritonusalternieren mit der tieferen "Db-Stufe"¹⁾ auf. Die Einordnung der Wiederkehr T.169ff in den 2. Teilablauf T.77-456 wird dadurch deutlich, daß ihr Ende zur Ausgangsebene des folgenden geradlinigen Aufstiegs wird. Die Aufstiegsentwicklung lockert zugleich die vertikalen Schlußakte der Wiederkehr auf. Dies geschieht bei den entsprechenden Takten der exp.Entw. noch innerhalb der exp.Entw.

Wie der 1. Viertakter und die ganze Form hat auch die exp. Entw. in ihrer Mitte T.35ff einen Tiefpunkt. An dem Harmonieaufstieg zur Thema-Höhepunkt-Ebene T.29ff dieses 1. Teilablaufs kann die feste Zuordnung Vertikale zu Harmonietief, bzw. Horizontale zu Harmoniehoch klar nachgewiesen werden. Für die ersten 9 Takte gilt prinzipiell die Beschreibung des 1. Viertakters. T.9 entspricht z.B. T.3; die T.10ff stellen die binnendynamische Entfaltung der Vertikalen T.4 dar. Sie setzen das Tief von T.9-16 fort. Die Horizontalisierung desselben Akkord-Modus 2 in den T.17ff bewirkt ein Hoch und die Revertikalisierung T.23ff wieder ein Tief, das schließlich von der Thema-Höhepunkt-Ebene T.29ff abgelöst wird. Diese Beschreibung könnte in

1) Die Bezeichnung Da und Db für die Partner der Tritonusbeziehung stammt von Dernova, a.a.O. Sie gilt eigentlich nur für die Werke vor Op.60 und wird hier deshalb sinngemäß verwendet.

derselben Art bis zum Schlußtakt mit immer gleichen Ergebnissen fortgesetzt werden. Deshalb sollen jetzt speziellere Probleme des fakturgesteuerten funktionellen Zusammenspiels betrachtet werden.

Eines dieser Probleme ist die Art und Weise, in der sich Horizontalisierung und Vertikalisierung vollziehen. In T.1 springt E.1 geradezu aus dem 3-tönigen Leitklang heraus, wobei sein oberster und sein unterster Ton (a^1 , des^2) verwendet werden. E.1 stellt aber keine Auflösung der Vertikale dar, sondern es stellt sich der dreitönigen Leitklangschiicht entgegen. Das aus E.1 entwickelte M.1 integriert sich in T.3 wieder als oberster Ton in den erweiterten viertönigen Leitklang. T.3 zeigt auch die erste Horizontalisierung einer Klangstruktur, die aber noch keine thematische Bedeutung erlangt. Mit ihrem obersten Ton berührt diese "Wellenfigur" nur kurz das verklingende M.1, das damit noch eine gewisse Eigenständigkeit innerhalb der Klangstruktur aufweist. Die T.17ff zeigen eine erste Thematisierung des viertönigen Leitklangs (vgl. T.16,3), die noch wenig melodische Gestalt hat. Unter diesem M.3 löst sich eine Variante von M.1 aus der Basis (vgl. T.17/18) und steigt schließlich in den T.24ff in die Oberstimme auf (s.T.28). Bis hierher tritt also Horizontalisierung von Klangstrukturen, bzw. Vertikalisierung von horizontalen Verläufen, nur in den rein klanglichen Schichten des Satzes auf.

Das Thema T.29ff setzt mit a^1 die Oberstimme gis^1 T.28 nach kurzer Unterbrechung fort. Schon im dritten Takt löst es den gleichfalls weitergeführten, aber reduzierten und abgewandelten Klanggrund auf, indem es dessen Töne bis auf his ersetzt. Hier erkennt man deutliche Ansätze von einer Vertikalisierung des Themas, die sich aber noch nicht durchsetzt. Die Wiederholung des $cisis^1$ auf dem letzten Achtel von T.31 bestätigt die Ablösung des Themas von dem von ihm selbst im Klanggrund angelegten Ton. Die

Integration von $cisis^1$ in den Klanggrund ist T.32,4 abgeschlossen. Danach schreitet dieser weitgehend unabhängig vom Thema selbst fort (s.T.32/33f). Das Thema wird erst in T.36 wieder ein Teil der Klangstruktur (als h^2 im viertönigen Leitklang). Von T.43/44 wird die nächste Stufe einer noch unvollständigen Thema-Vertikalisierung erkennbar. Das Thema geht den obersten Ton des viertönigen Leitklangs, indem es aufsteigt, durch eine erweiterte und modifizierte Wiederholung in Gestalt eines arpeggierenden Vorschlags an. Die Töne des Vorschlags bilden unter dem Thematon einen Teil des Klanggrunds und verschmelzen mit dem erstmals in T.39 aufgetretenen M.4. Aber auch hier erhält sich das Thema noch eine klare Selbständigkeit vom Klanggrund, in den es sich T.46,4 integriert. Die erste, jedoch nur momentane Vertikalisierung des Themas erscheint von T.85/86. Aus ihr löst sich in T.86 sofort eine Wiederholung des Themas, das jetzt nicht mehr in die Vertikale übergeht, sondern in diese eingeht (T.89ff). Dieselbe Entwicklung kehrt in den T.93ff wieder. Von T.101 an wird sie nun aber kanonisch weitergeführt. Die Entwicklung T.127ff verläuft prinzipiell gleich. Die thematische Vertikalisierung zeigt aber Tendenz zur Stabilisierung. Endgültig zur Klangstruktur wird das Thema jedoch erst im Verlauf der Entwicklung, die mit T.149 einsetzt. Die Stufe völlig akkordischer Motivgestalt erreicht es in T.161ff, die Stufe klanglicher Fixierung mit dem Beginn der Wiederkehr T.169. Der erste Fall, wo das Thema die Auflösung eines vorausgehenden Klanges darstellt, tritt von T.244/245f auf. Der Vertikalisierungsprozeß des Themas ist nach seinem Höhepunkt und nach dem gleichzeitigen Beginn der harmonischen Höhepunkt-Ebene in den T.261ff besonders klar ausgeprägt (vgl. die analogen Stufen T.157ff und T.269ff). Die Untersuchung ergibt, daß sich die Umwandlung des Themas in Klangstruktur öfter vollzieht als die seltene Umwandlung von Klangstruktur in Thematik. Trotzdem erlangt auch die erste Umwandlung nur zweimal strukturelle Bedeutung, nämlich in den T.149ff, die endgültig zum allgemeinen

Tiefpunkt der Entwicklung (in den "Abgrund") führen, und in den zunächst gleichfalls harmonisch absteigenden Takten T.261ff. Die erste völlige Vertikalisierung des Themas beginnt (T.149ff) dort, wo im vorausgehenden 2. Evolutionsablauf (T.77-124) die Beinahe-Synthese von Horizontale und Vertikale (T.117ff) einsetzt. Diese vorletzte Struktur der Rückkehr wird dort unmittelbar durch den neuen Anfang T.125ff abgebrochen, der eine rasche Wiederkehr des Themas bei noch reicher entfaltetem Satz als zuvor bewirkt. Die größere Satz differenzierung führt aber nicht zu neuen harmonischen Höhepunkten, sondern, wie sich bereits mit T.127 herausstellt, unaufhaltsam in die Evolutionsphase, die Skrjabin den "Abgrund" nennt. Die überwundene Passivität erweist sich nun als fehlender Widerstand, der die Grundvoraussetzung für dialektische Entwicklung ist¹⁾. Dem Thema - als Metapher des menschlichen Geistes "auf der Höhe des Seins" - bleiben jetzt im Sinne der Evolutionsidee nur zwei Möglichkeiten, nämlich zu verklingen oder seinen Widerstand selbst aufzubauen. In T.149ff hat sich das Thema für die zweite Möglichkeit entschieden. Der Geist tritt sich in Gestalt von E.1.1 bereits in T.149 selbst gegenüber²⁾, wendet sich jedoch bald ganz seinem "negativen" vertikalisierten Wirken zu. Die Folgen dieses Wirkens zeigen sich im endgültigen Zerbrechen der Synthese, d.h. die kurze Einheit von Horizontale und Vertikale T.149f wird durch die Teilung in Basis und Oberschicht aufgelöst. Dieses neuentstehende Gegeneinander führt über innere Dynamisierung (Tritonus-Alternieren) in T.157ff zu übergeordnetem Aufstieg in den T.161ff, obwohl die Vertikalmotivik der Oberstimme quintabwärts steigt. Erst in den T.169ff tritt der Geist mit M.1 sich selbst in Gestalt der 4-tönigen Leitklangschrift und der Basis energisch und konsequent gegenüber.

1) Skrjabin 2, S. 118, Z.243-255.

2) Skrjabin 1, S. 56: "Ich werde mich selbst bekämpfen". Oder S.58: "Ich habe das mir Gegensätzliche hervorgebracht (Zwang, Widerstand),...". Vgl. auch "Zur Einführung" von O.v. Riesemann, S. 10.

In dem beschriebenen Ausschnitt T.145-169ff tritt die Mehrschichtigkeit des Strukturprozesses besonders klar in Erscheinung. Sie wird in dem Wechsel zwischen Gegenläufigkeit, Parallellläufigkeit und Gleichgewichtigkeit der Strukturfaktoren und -bereiche erkannt (vgl. in der Betrachtung von Op.23 die S. 78-81). Die projektive Schichtung des Evolutionsverlaufs führt zu Diskrepanzen im einzelnen, die jedoch im größeren Ganzen aufgehoben sind (z.B. die Vertikalisierungen T.4, T.10ff und T.25ff vor dem Synthesziel T.29ff). Schon in den T.1-28 von Op.64 beobachtet man eine Gegenläufigkeit zwischen harmonischer und thematischer Struktur. Während der Harmonieverlauf nur bis T.8 in Bezug auf die zeitliche Folge der Harmoniewechsel dynamischer wird und sich danach zur Klangfixierung hin beruhigt, verläuft die Entwicklung der Thematik zweimal locker-reduzierend in den T.1-16 und in den T.17-28. Der Verlauf T.1-28 ähnelt entfernt dem Verhältnis zwischen thematischer und harmonischer Struktur in einem klassischen Schlußsatz, obwohl die T.1-28 eher eine entgegengesetzte formale Funktion haben und auf ganz anderen Prinzipien beruhen. In den T.145ff läuft ein entsprechender mehrschichtiger Prozeß in umgekehrter Richtung ab. Er strebt nicht auf eine harmonisch fixierte Thema-Höhepunkt-Ebene zu, sondern auf einen harmonisch dynamischen und faktuell vertikalen Tiefpunkt (T.159f). Im Unterschied zu den analogen Evolutionsstadien werden die Takte vor T.149 durch eine zur Gleichrichtung der Strukturbereiche tendierende Entwicklung abgelöst. Der aktive thematische Faktor des Satzes agiert nicht nur immer weniger gegen das Zurücksinken in die Vertikale, sondern schließt sich nun dieser Tendenz an. In Gestalt des 4-tönigen Leitklangs, der aus dem Prometheus-Kernmotiv hervorgeht, ist im Thema selbst ein vertikales Element enthalten. Aus ihm entsteht wieder M.3 (M.3.1) - jedoch auf umgekehrte Weise wie im Übergang von T.16/17 - als 1. Etappe der allmählichen Vertikalisierung des Themas. Dagegen entsteht M.3 von T.16/17 durch unvermittelte Metamorphose als horizontale Verteilung des vorletzten 4-tönigen Leitklangkakords. Die

Vertikalisierung des Themas T.149ff beginnt dort, wo in T.73 und T.117 die Beinahe-Synthese von Horizontale und Vertikale beginnt. Sie vollzieht sich in 4 Stufen. Die zwei ersten Stufen zeichnen sich durch weitgehende Parallelisierung der Strukturbereiche aus, die beiden anderen durch neu einsetzende aktivierende Gegenläufigkeit. In der ersten Stufe wird durch die "gebieterischen Rufe" (E.1.1 in T.149 und 153) nochmals eine Horizontalisierung der Basis erreicht. Die harmonische Dynamisierung beträgt nur 1 Quinte zwischen zwei 4-Taktern. In dem schon beinahe vertikalen M.3.2 der 2. Stufe T.157ff tritt Tritonus-abwärts-Wechsel als Binnendynamik auf, die zugleich motivische Qualität hat. Die Wende in diesem Prozeß wird jetzt durch vorthematische Mittel erreicht, nämlich durch die signalmotivische Verwendung des vertikalisierten Themas (Tritonus-Wechsel des viertönigen Leitklangs). Diese wirkt sich in den T.157ff als rhythmisch-motivische Differenzierung der Fakturschichten und als harmonische Scheingegenbewegung aus. Die harmonische Kleinterz-aufwärts-Sequenz der T.157ff wird mit Beginn der 3. Vertikalisierungsstufe des Themas (T.161ff) gestoppt und geht auf die Leitklang-Signalmotivfolge über. Die Basis ist nun wieder fixiert und zugleich horizontalisiert. Die dichter werdende M.3.3-Sequenz der Oberschicht ist die bisher höchste Steigerung der Binnendynamik (negative Binnendynamik!) in einer Klangstruktur. Der 4-Takter T.161ff steigt quintaufwärts (Kleinterz-abwärts) zur 4. Stufe, mit der die Wiederkehr T.169 beginnt. Die 4. Stufe stellt den Höhepunkt der Vertikalisierung und zugleich gesteigerte Horizontalisierung dar. Dies zeigt sich nicht nur in der dreifachen Schichtung des Satzes, sondern auch in den klanglich fixierten Gliedern im Rahmen des harmonischen Aufstiegs T.161ff und in dem Auftreten von M.1. Die dynamische in sich gegenläufige Struktur, die sich mit T.161ff durchsetzt, ist nun klar ausgeprägt. Im Unterschied zum 1. Abschnitt T.1-16 ist der analoge Abschnitt T.169-182 im 2. Teilablauf T.77ff von der Satzgestaltung her vereinheitlicht. Dies ist ein deutliches Kenn-

zeichen dafür, daß die Wiederkehr des 1. Teilablaufs (exp.Entw.) als Mittelteil des 2. Teilablaufs eine ganz andere Funktion hat, nämlich die Funktion, den Aufstieg aus dem Tiefpunkt (dem "Abgrund") fortzusetzen: T.159f, -11 Quinten in Bezug auf die Harmonie über C in T.1.

Die Wiederkehr beginnt 2 Quinten tiefer als die exp.Entw. mit der Harmonie auf B (-2 Quinten) und erreicht mit dem Thema T.197ff eine ebenfalls um 2 Quinten tiefere Höhepunkt-Ebene. Diese kehrt nach dem Abstieg von der Höhepunkt-Ebene des Gesamtverlaufs mit T.335ff wieder und bildet zugleich das Ende von Op.64. Die T.169ff zeigen gleichzeitig gesteigerte Vertikalisierung und Horizontalisierung sowie größere Einfachheit der Klangstruktur (Akkord-Modus 2 wie in T.4) und größere Differenzierung und Einheit des Satzes, wodurch der insgesamt gegenüber den T.1ff gesteigerte Aktivitätsgrad der Struktur zum Ausdruck kommt. Die Vertikale als Metapher für das Unindividuelle und Negative (das Geheimnisvolle und Furcherregende) erscheint massiger und gewaltsamer als in den T.1ff. Die Basis, die ungestüm im Tonraum auf- und abwogt, zeigt mehr motivische Qualität und gleichzeitig größere Stabilität, also mehr Aktivität. M.1 bleibt bis T.172 individualisiert (s. akzentuiertes h im unteren System). Es dringt wohl in die Vertikale ein, verbindet sich aber nicht mit ihr. Demnach stehen die Widerstände und die Aktivitäten wieder in demselben dynamischen Gegengewichtsverhältnis wie in den T.1ff. Dies wird auch durch den weiteren Verlauf der Wiederkehr deutlich, in dem sich das Faktorenverhältnis in derselben Art verändert wie in der exp.Entw.

Die vergleichende Betrachtung des Steigerungsgrades und des Steigerungsverlaufs von exp.Entw. und Wiederkehr ist allein durch die Anwendung des "Systems des funktionellen Zusammenspiels" der Strukturbereiche möglich geworden, das aus den Gesetzmäßigkeiten der Strukturbildung abgeleitet wurde (s.S. 231). Aus den wechselseitigen Verhältnissen von Horizontale zu Vertikale und von diesen zur Harmonieverlaufs-

linie, unter Berücksichtigung der gleichzeitigen Bewegungsaktivität, der faktuellen Differenzierung und der Bauart, läßt sich der Steigerungsgrad einer beliebigen Stelle erschließen. Dieses Erschließen ist ebenso relativ wie das Hören; es ist deshalb eine der Musik und der Kunst überhaupt angemessene struktur- und funktions-gerechte Betrachtungsweise. Mathematische Genauigkeit wird den komplexen und vieldeutigen Strukturen von Kunstwerken nicht gerecht. Das Verrechnen von Faktoren führt zu unzutreffenden Ergebnissen, weil selbst ihr physikalisches Zusammenwirken schwer erfaßbar ist und weil sich ihre ästhetischen und psychischen Wirkungen erst recht jeder exakten Messung entziehen. Zudem sind sämtliche Strukturfaktoren derart verzahnt, daß jeder Faktor zu einem Teil gleichzeitig Bestandteil eines anderen Faktors ist (z.B. verbindet sich das as von E.1 in T.169 bis zu einem bestimmten Grad mit der umgebenden Klangstruktur). Mit Hilfe des oben genannten Funktionssystems läßt sich aus den wechselseitigen Beziehungen der Strukturfaktoren untereinander ermitteln, daß z.B. der absolute oder allumfassende Höhepunkt des Evolutionsverlaufs von Op.64 durch die T.313-316 dargestellt wird. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie sich noch auf der harmonischen Höhepunkt-Ebene des Evolutionsverlaufs befinden, obwohl sie, von T.331 abgesehen, den höchsten Vertikalierungsgrad in Op.64 zeigen. Sie zeichnen sich außerdem dadurch aus, daß sämtliche Elemente des Evolutionsverlaufs zu wenigen rudimentären und vieldeutigen Elementen verschmolzen sind und daß diese zu größter Strukturdifferenzierung übereinander geschichtet sind und sich dabei zugleich - durch ihren rudimentären Zustand einander angenähert - zu größter Einheit vereinigen. Zu diesen Eigenschaften der mit "avec une joie débordante" überschriebenen Phase T.313-316 kommt vor allem die stärkste innere Dynamisierung der Klangstruktur hinzu. Das Tritonus-Alternieren in der Ober-schicht gewinnt durch den scharf auftaktigen

Rhythmus zunächst die Bedeutung eines aktiven Aufspringens ("Db-Da"), geht aber bereits in T.15 zu passivem harmonischem Absteigen über. Im mittleren System tritt die ausgedehnteste chromatische Sequenz von Nebenmotiv NM.2 (vgl. T.73f oder T.289ff) auf, die die meisten Fremdtöne in die Skala einführt. Die Basis alterniert nicht nur zwischen Da und Db, sondern auch zwischen dem Akkord-Modus 1 (T.1f) und Akkord-Modus 2 (T.3f). Alle diese Struktureigenschaften stimmen vollkommen mit Skrjabins Definition der Ekstase überein, ebenso wie die gesamte Strukturentwicklung und ihre Prinzipien mit den in Skrjabins Tagebuchaufzeichnungen ausgeführten Prinzipien der Evolution übereinstimmen: "Die Geschichte des Weltalls ist... eine 'gleichzeitige Evolution' aller Zeitmomente, aller Systeme von wechselseitigen Beziehungen. Sie ist Bewegung in die Richtung des Fokus des sie beleuchtenden und allesumfassenden Bewußtseins, sie ist beständige Differenzierung, Steigerung, Verschwinden in absoluter Differenzierung, in absoluter Tätigkeit. Sie ist allmähliches Erwachen bis zum absoluten Wachsein, oder - was dasselbe ist - bis zum absoluten Schlaf. Die absolute Differenzierung ist Vermengung, ist Rückkehr zum Chaos"¹⁾.

6. Funktionelle Beziehungen zwischen Evolutionsverlauf und Ordnungsstruktur

Bei Werken, die auf ein Ziel zustreben, in dem sie sich erfüllen, sind Struktur und Form erst von diesem Ziel aus gesehen voll zu erkennen und zu verstehen. Voraussetzung für das Erkennen der Werkgestalt ist jedoch die vorausgehende Detailuntersuchung, um die inneren Zusammenhänge der Struktur von den nur äußerlichen unterscheiden zu können, die teilweise ohne Bedeutung für die eigentliche Werkgestalt sind und diese oftmals sogar verschleiern. Von

1) Skrjabin 1, S. 100.

T.313ff her wird die Verschiedenheit der analogen Entwicklungen T.149ff und 261ff verständlich. Die vertikale Verbreiterung der Linie in T.309-312 - nicht mit harmonischem Abstieg und Reduktion dieser Linie verbunden! - und die Gleichzeitigkeit von höchster Vertikalisierung, satztechnischer Differenzierung und struktureller Einfachheit auf der höchsten Harmonieebene in T.313-316 macht die gegenüber T.157ff gesteigerte Aktivität deutlich. Sie wurde bereits in Bezug auf den Anfang der Wiederkehr T.169ff festgestellt. Die Detailuntersuchung ergibt, daß die Aktivität des Evolutionsverlaufs in der 2. Hälfte T.169ff im Vergleich mit der 1. Hälfte insgesamt gesteigert ist (s. z.B. die stärkste Horizontalisierung in den T.253ff des Themas, mit dem die Höhepunkt-Ebene +18 Quinten beginnt). Hieraus erklärt sich das gegenüber T.149ff bedeutend langsamere Fortschreiten der Vertikalisierung in den T.261ff, das in T.313ff (T.331 und 335ff) auch ein bedeutsam anderes Ergebnis hat. Die gegenüber T.161ff gesteigerte Oberschichtdynamik T.273ff erreicht das Zurückspringen auf die harmonische Höhepunkt-Ebene und die kurzfristige Auflösung der Vertikale zugunsten der Thema-variante T.277ff (getreue Wiederkehr der T.69ff). Wie in T.73 schließt in T.289 die Beinahe-Synthese (mit NM.2) an, sie unterbricht die Vertikalisierung für 20 Takte. Ihre Länge beweist besonders klar die Zunahme der Aktivität im Verlauf der Evolution. Die gesteigerte Aktivität zeigt sich satztechnisch bereits in den T.261ff, wo im Unterschied zu T.149ff nicht nur E.1, sondern eine Variante des ganzen M.1 (M.1.1.1) gegen die einsetzende Vertikalisierung auftritt. Die Quinthöhenlinie in den analogen Abschnitten T.157ff und T.269ff verläuft gegensätzlich. In T.157ff steigt sie ab und im darauffolgenden Abschnitt T.161ff wieder auf; in T.269ff dagegen steigt sie auf und stabilisiert sich in den folgenden Abschnitten T.273ff (von T.276 an) wieder auf dem mit T.253 erreichten Höhepunkt-Niveau. Die Stabilisierung dieser Harmonieebene wird durch

die oben erwähnte zitathafte Wiederkehr der Thema-Variante (Th.2.1) T.69ff bewirkt und löst sich mit ihr jeweils wieder auf (s. T.279,2). Die Wiederholung des Ablaufs T.273ff in T.281ff ist ein weiteres Moment der Stabilisierung. Die Aufeinanderfolge der im Aufstiegs-Abschnitt T.237-252 des 4. Evolutionsablaufs verwendeten modifizierten bis notengetreuen Zitate führt dem Hörer dadurch, daß diese schon bekannten Satzstücke aus verschiedenen Steigerungszuständen in geringeren Abständen aufeinanderfolgen, die Zunahme von Kraft und Geschwindigkeit in T.237ff plastisch "vor Ohren". Überall ist die Zuordnung der Strukturfaktoren und -bereiche variabel im Unterschied zur seriellen Technik der Zeit nach 1950. Die Steigerungszunahme im Strukturverlauf insgesamt und der Steigerungsgrad von beliebigen Stellen in diesem Verlauf kann demnach nur aus dem Zusammenspiel der Faktoren relativ erschlossen werden, wie weiter oben erläutert wurde. Thema 2.1 tritt z.B. jeweils, von der Anfangsharmonie des betreffenden Evolutionsablaufs aus gesehen, in der exp.Entw. nach 68 Takten in einer um 8 Quinten höheren Harmonieebene auf, im 2. Evolutionsablauf T.77ff erscheint es nach 38 Takten auf einer gleichfalls um 8 Quinten höheren Harmonieebene und im 4. Evolutionsablauf T.237ff nach 40 Takten auf einer um 12 Quin. höheren Harmonieebene. Weil bei den drei angeführten Stellen die thematisch-satztechnische Bauart identisch ist, hat man bei ihnen über die Prinzipien des "Zusammenspiels" hinaus eine gemeinsame Vergleichsbasis (vgl. die Anfangsphasen T.1ff, T.77ff (T.125ff), T.169ff und T.237ff (T.313ff)). Die durch unvermittelte Metamorphose gekennzeichnet, zugleich verschweißende, kontrapunktisch verschränkende und von T.244 an auch aufbauende Entwicklung hat nur scheinbar die Funktion, von einem Zitat zum anderen überzuleiten, wie dies eine nicht-funktionelle Betrachtung feststellen könnte; denn die näher aneinandergerückten Entwicklungsstadien gehen alle logisch aus einander hervor. Stärkere Kontrastierung und

Einheitlichkeit werden gleichzeitig durch den höheren Differenzierungsgrad möglich (vgl. S.108 Fn.1). Es zeigt sich sogar, daß einerseits die kurzen Glieder der Entwicklung T.237ff aus einer weniger sprunghaften Entwicklung hervorgehen als die Glieder des Abschnitts T.1ff und daß andererseits diese bisher stürmischste Entwicklung hinauf zum Thema sämtliche Hauptstadien in komprimiertester Form durchläuft wie in der exp.Entw. (T.237-244 = T.1-28; T.243-248 = T.17-35). Ein Beispiel für die Logik der Entwicklung T.237ff ist die Vorbereitung der zunächst bitonalen Episode T.239f: die 4-tönige Leitklang-Oberschicht entsteht aus den Tönen von M.1, wobei nur $2^{\underline{Sk}}_7$ gis zu 2^{Sk}_7 g wechselt; die Basis $4^{\underline{4}}_7$ der T.237f ist auf den Harmoniewechsel von T.238/239 ausgerichtet ($\frac{4^{\underline{4}}}{7} = \frac{6}{1}$). Der Unterschied zwischen der erläuterten übergeordnet komprimierenden Entwicklung und Zitat- oder Bausteintechnik ist nur mit dem Unterschied zwischen der Wiederkehr und bloßer Wiederholung zu vergleichen. Gleiches, Verändertes und Neugebildetes entspringt hier innerhalb des Evolutionsverlaufs ausschließlich funktioneller Notwendigkeit und nicht einem launenhaften Spiel mit Bausteinen. Dies zeigen auch die T.289ff. In derselben Art wie die horizontal-vertikale Beinahe-Synthese T.73f und ähnlich wie die T.119ff schließen sich die analogen T.289ff an Th.2.1 an. Auf die Logik der obersten Strukturschicht des Evolutionsverlaufs weist die ekstatisch-synthetische Entwicklung (fulgurant) T.289ff hin, indem sie in ihren ersten 8 Takten zunächst die Phase T.73f unverändert und die Phase T.119ff verändert durchläuft, bis sie die 16 weiteren Takte neu hin- zu entwickelt (T.297-312). Der Entwicklungsablauf und die Ausdehnung auf Abschnittsgröße (24 Takte) machen den Bezug auf den Evolutionsverlauf, d.h. die oberste Strukturschicht deutlich. Die Beinahe-Synthese mündet in den Steigerungs-Höhepunkt (avec une joie débordante = ekstatischer Taumel), der als Hauptsynthese-Ziel des Evolutionsverlaufs fungiert und zugleich als umfunktionierter neuer Anfang in Gestalt des Ausklang-Beginns. Der Doppelfunktion entspricht, daß sich

die Linearität des rück-, bzw. hinführenden Satzes T.307ff auf der harmonischen Höhepunkt-Ebene zuerst vertikal "einkleidet", bevor sie sich von T.313 an langsam in vertikale klangliche Struktur umsetzt. Deshalb erscheinen noch die T.313-316 als Akkordlinearität, d.h. als Balance zwischen Horizontale und Vertikale. Der entscheidende Unterschied zwischen dem zum Evolutionsziel umgestalteten Anfangs-Viertakter T.313ff und den vorausgehenden Anfangsgliedern (T.1-4, 77-80, 169-172, 237-240) in Bezug auf ihre Struktur und ihre Stellung im Evolutionsverlauf ist, daß die Anfänge vor T.313 den Beginn von Differenzierungs-Entwicklungen darstellen, während mit den T.313-316 die Verschmelzung und Auflösung der Differenzierung ("Vermischung") beginnt, die schließlich in die Einfachheit (nicht in den "eingestaltigen Zustand"¹⁾) zurückführen ("Rückkehr zum Chaos"). Im Unterschied zu T.169ff, wo die Balance zwischen den beiden Faktoren durch aktives Eingreifen von M.1 wiederhergestellt wird, ergibt sich jetzt die Balance als ein kurzer Moment im Verlaufe der Vertikalisierung, d.h. des Passivwerdens. Die mit T.253 endlich in thematische Linearität aufgegangene Aktivität wechselt infolge der vertikalen Verschmelzung wieder in den harmonischen Bereich über. Sie fächert sich in den T.313-316 noch in lineare und harmonische Aktivität auf, wobei sich letztere auf den Harmonieverlauf und die innerklangliche Dynamik erstreckt. Der Rückgang der Aktivität (=Passivwerden) zeigt sich in der Reduktion ihrer Auffächerung auf die verschiedenen Bereiche und Faktoren bis hin zur innerklanglichen Dynamik, außerdem darin, daß auch diese ständig bis zur vertikalen Erstarrung T.331 (vertikale Synthese) zurückgeht. Der letzte Rest der Dynamik, der nach dem Zerfall der Vertikale T.331 frei wird, setzt sich nochmals in thematische Linie (Thema-Bruchstück) und in harmonische

1) Der "eingestaltige Zustand" steht nach Skrjabin 1, S. 95/96 am Anfang der Evolutionsgeschichte des Lebens: "Die letzte der Gestalten, die sich in den dunkelsten Tiefen verliert, ist die Gestalt des Einfachen - ... Periode des eingestaltigen (gleichförmigen) Zustands der Materie, die absolut verengt oder absolut differenziert ist, was dasselbe bedeutet". Siehe hierzu die Ausführungen über das Minimalsubstanz-Motiv S. 57-59 und 62/63.

Fortschreitung (T.334/335) um und führt schließlich zur nahezu gestaltlosen horizontal-vertikalen Synthese der T.335ff (im Vergleich zur 8-tönigen Skala entspannter Prometheus-Modus). Die Rückkehrzonen des Evolutionsverlaufs zeichnen sich wie die letzte T.261ff durch das allmähliche Verschwinden von linearer Gegenaktivität aus (vgl. z.B. die T.169ff mit den T.313ff). Genau gesehen beginnt schon innerhalb der Ekstase eine Art Rückentwicklung: Übergang zu gebrochener Klangstruktur, z.B. in den T.31ff und 41ff in Bezug auf die exponierende Entwicklung oder auch in T.255 und 259 in Bezug auf den 2. Teilablauf und die ganze Form. Diese Rückentwicklung spielt sich zunächst im Verborgenen ab, während sie vordergründig noch als Steigerungsprozeß erscheint. In Op.64 erscheinen z.B. nicht die T.253ff als Höhepunkt der Aktivität, sondern die T.313ff. Der wirkliche, durch vielfältige und individuelle lineare Gestaltung gekennzeichnete Höhepunkt der Aktivität und der wirkungsmäßig durch höchste Steigerung gekennzeichnete sind um 60 Takte gegeneinander verschoben. Trotzdem ist der alle Bereiche umfassende Höhepunkt der Sonate erst mit dem Balancezustand zwischen diesen Bereichen in den T.313-316 erreicht. Denn erst in ihm hat der Strukturprozeß seine Erfüllung und seine allumfassende Entfaltung gefunden, d.h., daß bis zu diesem Punkt die zielausgerichtete Spannung erhalten bleibt, die alle Abläufe des Evolutionsverlaufs zu einer Einheit verbindet. Das Hinstreben zum Höhepunkt des ekstatischen Taumels, der sich wie hier am Ende der Sonaten op.23ff befindet, wird nur dadurch wahrnehmbar, daß bereits die kleinsten formalen Zusammenhänge zielausgerichtete Abläufe darstellen. Im ersten 4-Takter von Op.64 wird z.B. der 3. Takt als Ziel der Entwicklung empfunden; der 4. Takt fungiert als Rückkehr und Einleitung eines Neubeginns. Die hierarchische Schichtung zielausgerichteter Evolutionsabläufe unterschiedlicher Größe läßt die Erwartung eines endgültigen, allumfassenden Ziels immer gewisser werden, obwohl diese Erwartung im 2. Viertel der Form infolge des

wellenförmig symmetrischen Strukturverlaufs zeitweise von der Erwartung der Auflösung überdeckt wird (s. T.92-168). Sie wird dadurch hervorgerufen, daß vom Gehör zunächst die gleichfalls in Wellen verlaufende Reduktion der kleineren Struktureinheiten wahrgenommen wird, während ihr Aufgehen in übergeordneten Zusammenhängen erst allmählich zu erkennen ist. Der 1. Ablauf T.77ff des 2. Teilablaufs umfaßt 16 Takte, der 2. Ablauf T.89ff ist bereits mehr als doppelt so lang und der 3. Ablauf T.125ff ist nochmals 8 Takte länger als der zweite. Beim 3. Ablauf ist jedoch eine Abgrenzung wegen seiner strukturellen Verschränkung mit der Wiederkehr T.169ff nicht durchführbar. Am ehesten kann noch das Ende der Vertikalisierung, das mit dem Ende des 1. Abschnitts der Wiederkehr T.182 zusammenfällt, als Ende des 3. Ablaufs angesehen werden. Danach ist der 3. Ablauf nicht nur um 8 Takte größer als der zweite, sondern um 22 Takte oder fast um 2/3. Der 4. Ablauf T.169ff des 2. Teilablaufs - identisch mit dem 3. Evolutionsablauf - stellt die verkürzte und variierte Wiederkehr der exp.Entw. dar; sie ist 10 Takte länger als der mit ihr verschränkte 3. Ablauf. Wird der 5. Ablauf T.237ff nur bis zu der Stelle gerechnet, wo sonst in Op.64 ein neuer Evolutionsablauf anschließt (nämlich bis T.312), dann ist er nur um 8 Takte länger als der vorhergehende. Der Ablauf T.313ff ist jedoch zugleich die Fortsetzung des 5. Ablaufs, der mit dem übergreifenden 4. Evolutionsablauf identisch ist. Dadurch ist der 5. Ablauf um 39 Takte länger als der vierte. Die Sonate zeigt demnach folgende Ablaufs-Gliederung:

Teilabläufe:	1. (exp.Entw.)	2.			
Evolutionsabläufe:	1.	"	"	2.	;3.;4.
Abläufe:	1.	"	"	1., 2., 3.	,4.,5. (5. + 6.)
Taktzahlen :	76			16 36 44, bzw. 58 68 107	

Die Einheit der Form wird erst am Schluß in T.313ff bestätigt; denn durch die Umwandlung des neuen Beginns T.313ff in den Höhepunkt der Strukturentfaltung (den 'letzten Augenblick höchster Entfaltung') erscheinen diese Takte als Resultat der Gesamtentwicklung (vgl. die Beschrei-

bung der Struktur S.239ff. Die T.313ff sind auch das Resultat der thematischen Entwicklung. Wenn T.313ff das Ziel und zugleich das Resultat der Gesamtform sind, dann muß erstens der Evolutionsverlauf in jeder Phase in zumindest unbestimmter Art auf diese Takte ausgerichtet sein und darf zweitens die Struktur der Zielphase selbst keine diastematisch getreue Entsprechung mit analoger formaler Funktion haben. Beide Bedingungen erfüllen die T.313ff. Die einzelnen Elemente thematischer, klanglicher und satztechnischer Art, die in den T.313ff als dem Resultat des Strukturverlaufs zusammengefaßt werden, sind Zwischenresultate von Abschnitten und den hierarchisch aufsteigenden Evolutionsabläufen, also Zwischenergebnisse des ganzen Verlaufs. Die gesamte Entwicklung konzentriert sich hier wie in einem Brennpunkt:

1. Die Klangstruktur Akkord-Modus 3 T.313 entsteht als Ergebnis des 1. Abschnitts T.1-28 in T.29ff (Synthese-Thema) - mit dem Akkord-Modus 1 T.314,2 beginnt die Synthese-Entwicklung der Zwischenresultate zum Hauptresultat;
2. als Ergebnis der exp.Entw. erscheint in T.73f NM.2, das erst in der Mittelschicht der T.313-316 durch Fortspinnung weiter ausgebaut wird (bauartliche Weiterentwicklung findet sich bereits in den Takten 119ff und 289ff);
3. die akkordische Signalmotivik als Weiterentwicklung von M.2 T.4 ist das Ergebnis der zwei ersten Evolutionsabläufe T.1-182 unter Mitwirkung der T.273ff des 4. Evolutionsablaufs. Die T.313ff führen die durch die T.289-312 unterbrochene Vertikalisierung weiter.

In der Fortsetzung der Zielphase T.317ff zerfällt die strukturelle Balance. Die Rückkehrentwicklung führt nun über die Ausbildung der Strukturextreme Thema T.321f und vertikale Synthese T.331 zurück zur "horizontal-vertikalen Synthese" T.335ff, die dem Ruhezustand am Ende der Evolution entspricht¹⁾. Keiner der drei ersten Evolutionsabläufe

1) Skrjabin 1, S. 86.

erreicht das Hauptsynthese-Ziel der höchsten Entfaltung. Erst der 4. Evolutionsablauf führt dadurch zu diesem Ziel, daß der unselbständige 5. Evolutionsablauf T.313ff, der mit dem Hauptsynthese-Ziel beginnt, zugleich die Fortsetzung des 4. Evolutionsablaufs T.237ff und damit des 2. Teilablaufs T.77ff darstellt. Schon die exp.Entw. gelangt mit Beinahe-Synthese und Rückleitung T.73-76 bis unmittelbar vor das Ziel, aber erst der Evolutionsverlauf als Gesamtzusammenhang hat die Kraft, das Hauptsynthese-Ziel herbeizuführen. Die Formeinheit entsteht also auch in Op.64 durch komplementäre Ergänzung. Die Einheit des 2. Teilablaufs wird hervorgehoben: erstens durch die Reduktion des 2. Ablaufs T.89-124 um die Rückleitung (1. Evolutionsablauf T.74ff), zweitens durch die zusätzliche Reduktion des 3. Ablaufs T.125-182 und des 3. Evolutionsablaufs T.169-236 um die Beinahe-Synthese und drittens durch das Wiedererscheinen beider Glieder in Gestalt einer zum Abschnitt erweiterten Entwicklung am Ende des 4. Evolutionsablaufs T.237-312; durch das Ziel T.313ff wird die Einheit vollendet.

Die Rückleitung T.74ff wird nun zur sich vertikal einkleidenden Hinleitung T.307-312. Eine entsprechende sprachliche Hinleitung findet man in den Z.202-205 des "Poème de l'extase": "Auf mächtigen Flügeln neuen Begehrens wird er [der Geist] getragen ins Reich der Ekstase"¹⁾.

Interessant ist vor dem Hintergrund der Evolutionsidee, daß das Ziel T.313ff des Strukturverlaufs dort erreicht ist, wo die binnendynamisierte Klangstruktur die Höhepunkt-Ebene erreicht. Es handelt sich dabei um ein weiteres Antithese-Verhältnis der hier verbundenen Extreme, nämlich um die Verbindung von "überbordender" Kraftentfaltung mit gleichzeitig höchstgesteigerter Sehnsucht, die durch die binnenklangliche Dynamik ausgedrückt wird. Nur zwischen dem 1. Teilablauf (exponierende Entwicklung) und dem Evolutionsverlauf herrscht eine deutliche projektive Analogie, die bereits

1) Skrjabin 2, S. 117.

im Strukturüberblick angedeutet wurde. In der exp.Entw. wie im übergeordneten Gesamtverlauf strebt die Entwicklung zur harmonischen Höhepunkt-Ebene, auf der das Synthese-Thema erscheint. Bei beiden ist die Mitte als vertikalisierte Tiefzone ausgebildet, die im Gesamtverlauf im Unterschied zur exponierenden Entwicklung erst nach langem Abstiegs- und Vertikalisierungsprozeß erreicht wird (s. T.103-156). Auch der Rückstieg auf die Höhepunkt-Ebene erfolgt im Gesamtverlauf als Prozeß und nicht plötzlich wie in der exp.Entw. (T.39ff). Erst mit T.253 ist die harmonische Höhepunkt-Ebene wieder erreicht. Wie der 1. Aufstieg im Gesamtverlauf erfolgt auch der 2. Aufstieg, anders als in der exp.Entw., in 2 Stufen, wobei beidemale die exp.Entw. die 1. Stufe bildet, das zweitemal in Gestalt der Wiederkehr T.169-236. Die Analogie zwischen exp.Entw. bzw. Gesamtablauf der Evolution einerseits und den Unterabläufen andererseits nimmt parallel mit der Größe ab.

Durch den mittleren Tiefpunkt ergibt sich bei der exp.Entw. und dem Gesamtablauf eine periodenähnliche Zweiteiligkeit. Sie bildet sich in der Quinthöhen-Kurve als Zwei-Steigerungsbogen-Verlauf ab. Beide Bogen ergänzen sich im Sinne einer Periode zu einem funktionsmäßig einheitlichen Formganzen, das durch die oben beschriebene Verschränkung T.169-182 verstärkt wird. Jeweils der 1. Teil der 2 Formhälften wird von der exp.Entw. bzw. von ihrer variierten Wiederkehr eingenommen. Wie in einer Periode sind jeweils die 2. Teile strukturell verschieden gestaltet. Gleichzeitig besteht zwischen ihnen auch partielle Analogie, sowohl prinzipiell in Bezug auf den Evolutionsgang, als auch speziell in Bezug auf ähnliche bis gleiche Strukturen. Beide 2. Teile haben unterschiedliche formale Funktion. Der 2. Teil T.77-168 führt in den höchstgesteigerten Spannungszustand des Tiefpunkts ("Kampf") und verschränkt sich mit der 2. Formhälfte; der 2. Teil T.237-343 endet auf hoher Quintebene in einem Zustand der Entspannung ("Ruhe"). Partielle Analogie und unterschiedliche formale Funktion der 2. Teile sind auch

typische Merkmale strenger Perioden. Das Periodenhafte ist aber nur eine äußerliche Charakterisierung des Formverlaufs, dessen eigentliche Struktur schon beschrieben ist. Der 1. Teilablauf (exp.Entw.) entspricht einem "Bild". Er bildet zusammen mit dem 2. Teilablauf (als Aneinanderreihung von größer werdenden Abläufen) den Gesamtablauf, der einem projektiv vergrößerten Abbild der exp.Entw. entspricht. Die Abläufe haben sich bis zur Formmitte derart vergrößert, daß die 2. Hälfte mit einem Ablauf beginnt, der fast ganz der exp.Entw. entspricht (Wiederkehr). Die Wiederkehr ist also keine Wiederholung, sondern eine Neubildung im Rahmen einer mit der Sonate endenden übergeordnet aufbauenden Entwicklung. Mit ihr ist jedoch eine schon in den T.149ff eingeleitete Wende der Tendenz verbunden, nämlich von der Tendenz ins Passive, die insbesondere den 2. Evolutionsablauf T.77ff bestimmt, zur Tendenz ins Aktive, die die 2. Werkhälfte T.169ff bestimmt. Die beiden Formhälften T.1ff und T.169ff stehen sich demnach antithetisch wie passiv zu aktiv gegenüber¹⁾. Zudem bilden sie beinahe wie der Vordersatz und der Nachsatz z.B. einer achttaktigen Wiederholungsperiode ein Symmetrieverhältnis. Die 2. Hälfte ist nur durch die Fortspinnung des Zweitakters T.335f (Verklängen) um 7 Takte länger als die 1. Hälfte (168 + 168+7).

Verhältnis der Taktzahlen und Zahlensymbolik

Merkwürdig ist nicht nur die fast genaue Symmetrie, sondern auch die Tatsache, daß sie um 7 Takte verfehlt ist. Dies fällt um so mehr auf, als die Zahl 7 und ihre Vielfache überall in den Taktzahlverhältnissen der Struktur auftauchen. Die Sieben ist die strukturell wichtigste Zahl, wie schon im Strukturüberblick S.178ff bemerkt wurde. Schon die Zahlenverhältnisse in den ersten beiden Abschnitten T.1-28 der exponierenden Entwicklung zeigen die Wichtigkeit der Zahl 7

1) Ein entsprechendes Verhältnis zwischen 1. und 2. Satzhälfte ist bereits in Satz 4 der 3. Sonate angelegt, s. S. 86.

und ihrer Teilzahlen 3 und 4. Von Bedeutung sind auch die Zahl 2 als Teilzahl von 4 und die Zahl 1 als Urexposition T.1 und darüber hinaus als Sinnbild der Einheit des Werkes. Die T.1-28 gliedern sich in: T.1ff, $2+2=4 + 3 = 7 + 2 = 9$; T.1off, $2 + (3+2) = 7$; T.17ff, $4 + (2+3) = 9$ verschränkt mit $+4 = 12$. Insgesamt gliedern sich die ersten 28 Takte in $(9+7) + 12 = 28$ (in der Wiederkehr T.16off: $14 \times 2 = 28$).

Das Vorherrschen dieser Zahlen legt nahe, daß sie symbolisch verwendet sind. Die Symbolbedeutung der genannten Zahlen, wie sie im Lexikon der Symbole von G.Heinz-Mohr¹⁾ erläutert wird, und die Verwendung dieser Zahlen in der Struktur deckt sich in einem überraschenden Ausmaß mit den Inhalten und dem Aufbau der Evolutionsidee. Der antithetische Inhalt der Sonate entspricht der Symbolbedeutung der Zahl 2: "...Seele und Leib, aktives und kontemplatives Leben...Vereinigung zweier entgegengesetzter Prinzipien..." Neben dem ständigen Kampf zwischen Aktivität und Passivität zeigt die Sonate in ihren beiden Hälften eine übergeordnete gegensätzliche Tendenz. Der 1. Teil stürzt bildlich ausgedrückt schließlich in den Abgrund der Materialisierung, die durch den vertikalen Satz dargestellt wird. Der 2. Teil führt zur Ekstase, in der das Materielle am Ende überwunden wird. In den letzten Takten der Sonate ist dies überzeugend ausgedrückt. Die Zuordnung von Zahl und Inhalt im Verlauf der Evolution zeigt sich besonders deutlich in ihren wesentlichen Phasen:

1. Teilablauf T.1-76

T.1-9: "Die Zahl 9 ist häufig mit...dem Himmelsweg der Seele verbunden", T.29-35 (Thema): "Die heilige Zahl 7, die 3 plus 4, Gott und Welt, vereint".

2. Teilablauf T.77-343

T.125-168, bzw. -182 (3. Unterablauf): $12 \times 3 + 8$ bzw. $+ 14$, "12...ist eine Idealzahl (3×4)...an Bedeutung rivalisierend mit der 7 ($3 + 4$). Es ist ferner die Zahl der Stunden des Tages und der Nacht..." [also die Zahl, die dem Grundrhythmus des Zeitverlaufs zugrundeliegt.], "8...Sie kündigt die Seligkeit des kommenden zukünftigen Königs an...8 ist daher die Zahl der Wiedergeburt..., der Auferstehung, des ewigen

1) G.Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Düsseldorf 4₁₉₇₆.

Lebens", "14 ist als doppelte 7 das Symbol der mit der Vernunft verbundenen Güte..., die Zahl der Hilfe aus der Not...",

T.307-312 (vertikale Einkleidung der Linie unmittelbar vor der Ekstase): 6 Takte, "6 entspricht übermenschlicher Kraft" (Skrjabin in "Le poème de l'extase": "...auf mächtigen Flügeln..."),

T.313-331 (Ekstase): $8 + 10 + 1$ (verknüpft zu einer Einheit von 19 Takten), die symbolische Bedeutung der 8 siehe oben, "Die 10 hat den Charakter von Ordnung, Vollendung, Totalität, Absolutheit...", "1 ist ... Symbol der ungeteilten Einheit..." (s.T.331),

T.332-343 (Ausklang): 12 oder $3 + 9$ oder $5 + 7$!

1. Teilablauf, exponierende Entwicklung (76 Takte) und 2. Teilablauf (267 Takte) sind rein zahlenmäßig deshalb zu einem Gesamtablauf der Evolution verbunden, weil sie jeweils für sich nur ein Vielfaches von je einer der zwei Teilzahlen der 7 sind ($4 \times 19 = 76$; $3 \times 89 = 267$) und erst zusammen sowohl durch 7 geteilt werden können ($7 \times 49 = 343$), als auch eine Potenzzahl von 7 darstellen ($7^3 = 343$). Die Einheit der Form wird also durch die Zahl 7 symbolisch dargestellt, die alle in Op.64 vorkommenden Elementarzahlen vereint ("die heilige Zahl, die...Gott und Welt vereint"). Dies wird auch daraus deutlich, daß sich die Taktzahl 343 des Gesamtablaufs nicht mehr durch eine der Teilzahlen von 7 teilen läßt.

7. Bemerkungen zum Verhältnis Dichtung und Musik bei Skrjabin

Skrjabin war stets darauf bedacht, seine zu einem logischen System entwickelten philosophischen Anschauungen in eine klare künstlerische Form zu bringen. Diese soll die Evolution des menschlichen Geistes - die nach Skrjabin die eigentliche Wirklichkeit ist, nämlich die dynamische Wirklichkeit der "schöpferischen Aktivität"¹⁾ - miterlebbar machen. Hierfür

1) Skrjabin 1, S. 34, Z.2, "Nichts ist wirklich, nichts wird erschaffen: alles ist nur Spiel. Aber dieses Spiel ist - die höchste wirklichste Wirklichkeit. Alles ist meine freie und einige schöpferische Tätigkeit, außer welcher es nichts gibt. Und sie selbst ist - Spiel".

ist die Voraussetzung, daß auch die stärkste Differenzierung auf ihre größtmögliche formale Klarheit und Einfachheit zurückgeführt wird. Der Grad der Klarheit entspricht dem Grad der Bewußtheit. Deshalb schließen sich in seinen Tagebuchaufzeichnungen den theoretischen Gedankengängen fast immer deren Fassung in gebundener Prosa¹⁾ und oft auch in freier oder gebundener Versdichtung an²⁾. Die vorletzte Stufe dieses Prozesses ist die vollständige dichterische Darstellung der Evolution (Le poème de l'extase und L'acte préalable) und die letzte Stufe der künstlerischen Verwirklichung der Evolutionsidee ist dann die Übertragung in musikalische Struktur (Le poème de l'extase op.54 und die geplante Musik zum "Mysterium"). Der Übergang von Prosa über Dichtung in Musik erhellt den charakteristischen Weg zu Skrjabins eigenständigem, synästethischem Gesamtkunstwerk. In diesem dienen alle Künste, angefangen von Sprache, Musik, Lichtfarbenspiel (bereits in Op.60 angewandt) bis zur Verwendung von bildender Kunst, Tanz und Spiel der Düfte (für das "Mysterium" geplant) als Mittel zur Realisierung der "göttlichen Synthese"³⁾, die im letzten Augenblick des Seins das ganze Weltall umfassen, es die höchsten Höhen harmonischer Entfaltung erleben lassen wird (Ekstase) und dann zum Zustand der Ruhe, zum Nichtsein zurückführen wird...Ich spreche von der letzten Ekstase, die schon nahe ist".

Die Zielgerichtetheit und Einheit der Werke Skrjabins resultiert aus der vollkommenen Nutzung des durch Entwicklung Exponierten im Sinne seiner poetisch gefaßten Evolutionsidee und nicht aus der Ausschöpfung des harmonischen und thematischen Materials an sich. Die Erhaltung der Bedeutungs-Identität der thematischen Motive verbietet z.B. die Anwendung der 3 Umkehrungsmöglichkeiten. Chr.Rüger⁴⁾ führt dazu aus: "Die thematische Arbeit [in Gestalt der Themenmetamorphose] orientiert sich ausschließlich an einer im Gegensatz etwa

1) wie 1) S.253, S. 45f.

2) wie 1) S.253, vgl. S.56f mit Skrjabin 2, S.118-120, Z.227-349 und Skrjabin 1, S.46, 3 letzte Zeilen mit Skrjabin 2, S.119, Z.281-286.

3) Skrjabin 1, S. 86.

4) Rüger 1, S. 234.

zu Wagner und Berlioz klaren ideelichen Dramaturgie, deren Komponenten sich als invariant für alle Werke der Spätperiode erweisen. Die Thematische Arbeit folgt also keinerlei kontrapunktischen Kriterien, sondern unterwirft sich diese als gelegentlich verwendete Mittel zur Ausdrucksvertiefung". Ein äußerer Beleg dafür ist die Entstehung von "Le poème de l'extase" op.54, dem, wie schon erwähnt wurde, zunächst umfangreiche Tagebuchaufzeichnungen vorausgingen, die von Prosa zu gebundener Prosa und schließlich zu dichterischen Erprobungen fortschreiten. Ihre Verwertung in der Dichtung "Le poème de l'extase" war 1906 abgeschlossen, also 2 Jahre vor der Musik (1908). Folgende Briefstelle Skrjabins weist auf den engen Zusammenhang von Dichtung und Musik hin: "Den Dirigenten...kann jederzeit mitgeteilt werden, daß es Erläuterungen dazu (zu Op.54) gibt;...¹⁾

Skrjabin muß ursprünglich daran gedacht haben, diese "Erläuterungen" mit der Partitur zu verbinden; dies zeigt der Wortlaut des Titels "Le poème de l'extase. Le texte et la musique par A.Scriabine"²⁾. Aber Skrjabin traute dann seiner Musik doch die unmittelbare Wirkung zu, die zu erzielen seine künstlerische Absicht war; denn er sagt in der Fortsetzung des ersten Zitats: "...überhaupt sollen sie [die Dirigenten] sich zu Beginn lieber mit der reinen Musik auseinandersetzen".

Erst 1914 schrieb er für das "Mysterium" wieder einen Text, den er diesmal direkt mit der Musik und anderen Künsten verbinden wollte. Auch zu "L'acte préalable", dem Vorspiel zum "Mysterium", wurde zuerst der Text fertiggestellt. Von der Musik sind nur wenige Skizzen vorhanden. Alle Künste sollten hier zusammen eine einheitliche "Allkunst" bilden, in der die Einzelkünste wie Kontrapunkte einer einzigen Kunst behandelt werden.

Von der philosophischen Erkenntnis des schöpferischen Lebens ausgehend schreitet Skrjabin stufenweise zu ihrer allseitigen

1) Skrjabin, z.n. Gleich 1, S. 19.

2) Skrjabin 2, S.112.

künstlerischen Verwirklichung fort. Das Ziel dieser "Allkunst" ist das völlige Erfassen des Bewußtseins der Menschen über sämtliche Sinne und die Verwandlung ihres Bewußtseins zu einem Element im "göttlichen Bewußtsein" des Schöpfers des "Allkunsterwerkes". Im Augenblick der Ekstase sind im "göttlichen Bewußtsein" alle Elemente ("Bewußtseinseinheiten") zur "Alleinheit" aufgehoben. Deshalb spricht Skrjabin auch von "kosmischem Bewußtsein" und vom "Erschaffen des Kosmos".

Die ersten Werke, die die Evolutionsidee musikalisch realisieren, nämlich die 4. Sonate op.30 (1903) und "Le Divin Poème" op.43 (1902-1904) - in Op.23 ist eine Vorform der Evolutionsidee realisiert -, gehen noch von der dafür prinzipiell am ehesten geeigneten Sonatenform aus. Eines ihrer wesentlichen Prinzipien ist die Dialektik, die insbesondere in der typisch gewordenen Aufstellung von zwei gegensätzlichen Gedanken und ihrer Verarbeitung in der Durchführung erscheint. In der Aufeinanderfolge von kämpferischem und lyrischem Thema findet Skrjabin zwei Ausdrucksbereiche, die sich inhaltlich leicht im Sinne seiner Idee verändern lassen. Die 4. Sonate op.30 und die 3. Symphonie op.43 zeigen bereits deutlich den Umbau der Sonatenform im Sinne der Evolutionsidee. Die Exposition wird nun zur exponierenden Entwicklung, die z.B. in Op.30, 2. Satz vom aktiven "Flugthema" zunächst zum passiven "Sehnsuchtsstema" T.21ff führt. Dieses bildet die bereits entwickelten Motive sequenzierend weiter. In der 6. und 7. Sonate ist die Evolution bereits in der Verlaufsgestalt verwirklicht, wie sie L'acte préalable zeigt. Diese Weiterentwicklung der Evolutionsidee und damit ihrer Verwirklichung in künstlerischer Form zeigt besonders deutlich der Schluß von Op.62 und Op.64 im Vergleich mit dem Schluß von Op.30, von Op.43, von der Dichtung und der Musik Le poème de l'extase und mit dem Schluß des Prometheus op.60. Bis Op.60 einschließlich enden die großen Werke Skrjabins, mit Ausnahme von Op.53, in strahlendem Dur (Op.43 und Op.54 in C-Dur, Op.30 und Op.60 in Fis-Dur). Nach Op.60 erscheint bei keinem Werk mehr ein Dur-Dreiklang. Das triumphale Ende

wird nun durch die "Rückkehr zum Chaos" ersetzt. Diese ist bereits vor der Vollendung von Op.54 Bestandteil des Evolutionsverlaufs, ist jedoch musikalisch noch nicht so klar ausgeprägt wie in den Werken nach Op.60. Denn die Rückkehr zum einfachen Dur-Dreiklang wird allein als Ausdruck des Sieges und der Klarheit aufgefaßt (vgl. Op.54 T.604/605 mit Z.367-369¹⁾). Dabei wird jedoch leicht übersehen, daß bei Skrjabin der Dur-Dreiklang zugleich Metapher für Einfachheit und Gestaltlosigkeit ist. In den klanglich komplizierteren Sonaten op.62 bis 70 ist deshalb das Ende als ein Verklingen gestaltet, das über Einfachheit und Gestaltlosigkeit hinaus "Chaos und Vermischung" bedeutet. In den Sonaten op.68 und op.70 wird die Rückkehr zum Chaos dadurch unmißverständlich realisiert, daß das anfängliche "Chaos" am Ende wiedererscheint, d.h., daß der Evolutionsverlauf in die Anfangsstruktur zurückkehrt.

Die Dichtung Le poème de l'extase und die 5. Sonate op.53 zeigen eine prinzipielle Parallelität von dichterischer und musikalischer Struktur. Sie besteht auch auf der obersten Strukturebene. In beiden Werken entsprechen sich die Anfänge ihrer beiden Teilabläufe. Der Anfang des 2. Teilablaufs setzt jeweils ruckhaft ein (vgl. Z.54/55 mit T.156/157). Beide Werke weisen drei zueinander analoge Ablaufsanfänge auf: Z.1ff, 55ff und 144ff, bzw. T.1ff, 157ff, und 247ff. Die Anfangsstruktur verliert bei jeder Wiederkehr einen Teil ihrer Anfangsfunktion. Z.55ff und T.157ff sind noch richtige Binnenanfänge; dagegen erscheinen die Anfangsstrukturen Z.144ff und T.237ff schon mehr als Glied eines durch Metamorphose gekennzeichneten Übergangs. Im folgenden werden die inneren Verbindungen immer enger. Die Anfangsstruktur wird nun ganz entbehrlich. Nur bei Op.53 erscheint sie als Ende der Sonate, oder besser: als Beginn eines neuen Evolutionsverlaufs, während Le poème de l'extase in sieghafter Einheit und Klarheit, aber auch in Einfachheit endet: "Ich bin!" Z.369, bzw. Op.54 T.605ff, C-Dur Dreiklang, erreicht durch Quart-Aufsprung! - vgl. Op.53 T.114f,

1) Skrjabin 2, S. 121.

impérieux!. Wiederkehr und abgewandelte Wiederkehr gibt es also nicht nur in der Musik, sondern auch in der philosophischen Dichtung Skrjabins. Musik und Dichtung stimmen in Bezug auf die Art des "Evolutionsgangs" miteinander überein.

Wiederkehr und ihre Abwandlung im Evolutionsverlauf der Dichtung werden jetzt am Beispiel der Z.1-13 betrachtet.

Wie die exponierende Entwicklung Z.1-54 insgesamt gliedern sich diese Zeilen in zwei inhaltliche und strukturelle Hauptglieder: Z.1-4 "Aufflug" und Z.5-13 "Traum", davon Z.8-13 (träumerisch innerliche) Entwicklung; entsprechend die exponierende Entwicklung: Z.1-13 Aufstieg und Z.14-54 (aktiv handelnde) Entwicklung. Im 2. Teil der exponierenden Entwicklung Z.23ff folgt auf einen, den Z.1-7 nur entfernt ähnlichen Anfang eine syntaktisch analoge, aber inhaltlich die Z.8-13 abwandelnde Versgruppe Z.31-36 (die Z.31 und 34 sind Zitate der Z.8 und 11); die Z.35f weichen jedoch stärker von den ähnlichen Z.12f ab als die vorausgehenden Zeilen von ihren Vorgängern. Im Unterschied zu den Zeilen 12f sind die Z.35f zum Zwecke der Fortsetzung syntaktisch und inhaltlich weiter geöffnet (siehe den größeren Verszusammenhang Z.31-45). Der 2. Teilablauf Z.55ff beginnt mit dem Zitat der Z.1-7. Die darauffolgenden Zeilen 62-67 wandeln die Z.31-36 nur inhaltlich ab, während sie diese, und nicht die Z.8-13, syntaktisch unverändert wieder aufgreifen (s.oben). Dies ist eines der häufig in den musikalischen Werken Skrjabins vorkommenden Steigerungsverfahren, nämlich das Verfahren der behutsamen Steigerung in den ersten bis mittleren Stadien der Evolution. In diesem Verfahren wird bei Wiederkehr eines Abschnitts zunächst an den Beginn der letzten Steigerungsstufe angeknüpft. Erst von dort wird zu neuem sich steigerndem Entwickeln übergegangen. Dies ist oft mit einem Wechsel zu anderen bis gegensätzlichen Mitteln verbunden.

Der Geist beginnt sich mit Z.64, zunächst noch unfreiwillig, dem negativen Bereich zuzuwenden. Die Wiederkehr der Z.1-7 in den Z.144-150 ist klar erkennbar. Nur die Z.144f

sind zum Zwecke des engeren Anschlusses an die vorhergehende Entwicklung abgewandelt. Die zunehmende Integration der ursprünglichen Anfangsstruktur in den Zusammenhang läßt anschaulich die immer kontinuierlicher fortschreitende Evolution deutlich werden. Die folgenden Zeilen klingen nur noch entfernt an die entsprechenden Zeilen des zurückgelegten Verlaufs an (am deutlichsten mit "sich ergeben"). Die Z.168-175 stellen eine inhaltlich umkehrende Metamorphose der Z.1-7 dar (Kampf mit dem Bösen jetzt um des "Kampfes aus Liebe" willen). Das metamorphosisch sich steigernde Entfalten bringt nun Glieder hervor, die einerseits durchweg an die ursprünglichen Glieder und an einzelne ihrer Zeilen erinnern, andererseits aber die Konturen derselben immer mehr verwischen. Verwandte Versstruktur im russ. Text zeigen noch die Z.202-205 mit den Z.144-147. Die fortsetzenden Zeilen führen in neue Entwicklung (s. auch die Veränderung der strophischen Gliederung), die erst nach 14 Zeilen statt nach 3 Zeilen in die gesteigerte Wiederkehr Z.220ff der Z.8-13 einmündet. Inhaltlich sind von den Z.220-226 die Z.220 und 224f unverändert, in Bezug auf die Versstruktur die Z.220f und 224-226. Dagegen sind die Z.222f in Bezug auf Inhalt und Versstruktur eine völlige Umwandlung der Z.10 (bzw. ihrer Wiederkehr in den Z.33, 64). Nach dieser letzten abwandelnd gesteigerten Wiederkehr tritt das weiter oben erwähnte Verwischen der Konturen ein. Die Entwicklung wird immer dichter, sie verarbeitet in gleicher Zeit immer mehr unterschiedliche Elemente. Andauernd werden den Erinnerungen geweckt, die ungreifbar bleiben; denn sie sollen über sich hinaus auf ihre letzte vollkommene Verschmelzung zur Einheit in der Ekstase hinausweisen. Diese letzte Ekstase beginnt mit Z.339, in welche die Evolution als "ein einziger Strom von Freiheit und von Seligkeit" wie in einen Ozean mündet (s.Z.350 "ein Flammenmeer"). Den entscheidenden Umschlag der Entwicklung zu "einem einzigen Strom" stellt weder der Anfang des 2. Teilablaufs Z.55ff, noch der Binnenanfang im 2. Teilablauf Z.144ff dar, sondern der Beginn der zahlenmäßig 2. Hälfte der Dichtung

Z.185ff. Er ist jedoch nur in Bezug auf ein, allerdings entscheidend wichtiges Strukturmerkmal ein Neubeginn. Mit Z.185 wechselt die Sprecherperspektive überraschend von der Beschreibung eines scheinbar von außen betrachteten Vorgangs zum Ich des Sprechers, wodurch mit einem Mal klar wird, daß Sprecher und Geist identische "Personen" sind. Die Z.201-226 stellen einen letzten Rückfall in die erste Sprecherrolle dar. Diese Zeilen sind deshalb nicht zufällig eine abwandelnd gesteigerte Wiederkehr.

Mit der 2. Hälfte beginnt in Skrjabins Werken von op.23 an stets eine deutlich gesteigerte neue Aktivitätsstufe, mit der der Aufstieg zu Sieg und Ekstase einsetzt. Dies zeigt neben dem Verlauf von Op.64 z.B. auch der von Op.53: mit T.225 ist der harmonische Aufstieg in Op.53 abgeschlossen; danach beginnt die gehobene Entwicklungsstufe, die im Verlauf von 225 Takten nur von +43 Quinten auf +34 Quinten (T.433ff estatico) abfällt.

Die Weiterentwicklung der Struktur des Evolutionsverlaufs in den Sonaten Nr. 6ff ist nicht die Folge einer prinzipiell veränderten Konzeption der Evolutionsidee. Diese wird nur im einzelnen verfeinert und zugleich in der Aufeinanderfolge und in der funktionellen Aufeinanderbezogenheit der Inhaltsabschnitte klarer ausgearbeitet. Dies zeigt sich in der musikalischen Struktur als größere inhaltliche Prägnanz der Details (s.z.B. die klare Antithese Akkordik - Motivik und ihre Aufhebung im Synthese-Thema) und im noch konsequenteren, konzentrierteren, in Bezug auf alle seine Phasen einmaligen funktionellen Ablauf jedes Evolutionszusammenhangs, z.B. der exponierenden Entwicklung T.1-76 in der 7. Sonate. Statt 3 Themen, die die wesentlichen Zielstationen des Ablaufs darstellen ("Traum, Höhe der Begeisterung, Ekstase"), entsteht in Op.64 als Resultat der Entwicklung T.1-28 das einzige Thema der Sonate, das die zuvor entwickelten Motive synthetisiert.

Der übergeordnete Ablauf der Evolution, nämlich Differenzierung durch schöpferische Tätigkeit und entfaltende

Einwirkung auf das Geschaffene - höchste Entfaltung - Rückkehr zum Chaos, wird beibehalten, aber immer weiter differenziert.

Weiterentwicklung von Skrjabins philosophischem Denken in den Jahren nach 1909

Einige Äußerungen Skrjabins zum Inhalt von Op.60 und Op.64 sollen die wichtigsten neuen Elemente seines Denkens ins Blickfeld rücken. "Skrjabin liebte besonders die 7. Sonate op.64 (1911/12), weil sie die Idee des Mysteriums am besten verkörpere"¹⁾. Er selbst gab dem Werk den Namen "Weiße Messe"²⁾. Zu ihrem Inhalt sagte er: "Das Element des Bewußtseins überwindet die Trägheit; gellende Rufe fordern die Laßheit heraus"³⁾. Ausführlicher erläutert er den analogen Inhalt des "Prometheus" op.60. "Das Leitthema des 'Prometheus' wollte Skrjabin als Symbol des 'in die Materie herniedersteigenden Geistes' verstanden wissen"⁴⁾. "Le poème du feu": "...Die aktive Energie des Kosmos, das schöpferische Prinzip, das Feuer, das Licht, das Leben, der Kampf, die Anstrengung, die Idee. Seine erste Verwirklichung ist die ungeduldige Erwartung, der Lebensdurst, in dieser Ungeduld offenbart sich die Polarität von Geist und Materie; der schöpferische Schwung erzeugt die Geburt durch das Hindernis; die Trägheit erzeugt die Materialwerdung, dann die Unbeweglichkeit der festen Formen. Später tritt der Geist in Konflikt mit dieser Materie ein, die er sich selbst als Grenze gewählt hat und nach dem Sieg über sie, findet er seine anfängliche Ruhe wieder..."⁵⁾.

1) Danilewitsch 1, S. 100.

2) Hull 1, S. 291.

3) Skrjabin, n. Rüger 1, S. 181.

4) Skrjabin, n. Rüger 1, S. 232.

5) Skrjabin, n. M.-R. Hofmann, Das Leben der großen Russischen Komponisten, Editions du Sud et Albin Michel, Paris 1965. Manfred Kelkel weist in seiner 1978 in Paris erschienenen dreibändigen Dissertation "A. Skrjabin, Sa vie, L'ésotérisme et le Langage musical dans son oeuvre" nach, daß nicht Skrjabin, sondern Leonid Sabaneev der Autor der oben zitierten Inhaltsdarstellung des "Prometheus" ist. Sabaneev, ein guter Freund Skrjabins, gibt hier ohne Zweifel wieder, was ihm Skrjabin zu seinem Werk gesagt hat. Dies wird beim Vergleich mit Skrjabins eigenen Schriften deutlich. Von dieser Richtigstellung abgesehen konnten die Ausführungen Kelkels in meiner bereits abgeschlossenen Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

Alle diese Aussagen stimmen völlig mit der Idee des Mysteriums überein. Wann Skrjabin die Idee des Mysteriums bekommen ist, scheint nicht genau bekannt zu sein. Sicher ist, daß sie sich allmählich aus seinem Philosophieren herauskristallisiert hat. Otto von Rieseemann schreibt: "...auch sein gesamtes Kunstschaffen war von der Idee des 'Mysteriums' inspiriert, mit Ausnahme der in diesem Zusammenhang belanglosen Werke seiner ersten Schaffensperiode [Op.1-29] "1). Nach Skrjabin ist die 1911 begonnene 7. Sonate eine Verkörperung dieser Idee. Boris de Schloezer nennt den August 1913 als die Zeit, in der Skrjabin mit der Arbeit am Text des "L'acte préalable" begann"2). Mit der Idee des Mysteriums nimmt Skrjabin weder Abschied von seinem solipsistischen Philosophieren"3), noch setzt er seine philosophische Entwicklung nach Le poème de l'extase ausschließlich im Sinne eines weiteren Differenzierens fort. Wenn man die Kurzfassung seines von Schloezer mitgeteilten philosophischen Werdegangs, den Skrjabin selbst notiert hat, als erschöpfende Aussage nimmt, dann hätte Skrjabin tatsächlich Abschied von seinem solipsistischen Philosophieren genommen. Skrjabin schreibt zu den beiden letzten Stadien: "...4. [Zeit des Poème de l'extase] Wissenschaftliche Begründung der Freiheit, 5. Religion"4). Das religiöse Moment zeigt sich im Acte préalable äußerlich in der Anlehnung an Sprache, Bilder und einzelne Episoden der Offenbarung (vgl. z.B. S. 216ff, Strophe 5ff des Acte préalable mit Offenbarung Kap. 11-20). Die allegorische Darstellung des Evolutionsvorgangs kommt seiner künstlerischen Darstellung entgegen, verschlüsselt aber den philosophischen Inhalt noch stärker als in der Dichtung Le poème de l'extase. Der Aufbau der dichterischen und musikalischen Werke Skrjabins zeigt von 1903 an eine inhaltliche Dreiteiligkeit: Liebe, Begeisterung - Kampf, Entsetzen - Liebe, Ekstase; sie stimmt zufällig mit der Anlage der Offenbarung überein. Auch vom Aufbau her stand demnach der Anlehnung an die Offenbarung nichts im Wege. Sie verändert jedoch nicht den Inhalt der Philosophie Skrjabins, sondern Skrjabin paßt den Text der Offenbarung seiner Philosophie an, soweit dies möglich ist. Wesentlicher als

1) Rieseemann 1, S. 15.

2) Schloezer 1, S. 102.

3) Rüger 1, S. 49f

4) Rüger 1, S. 50.

der visionäre Ton ist die Relativierung des 'allmächtigen Ichs', die schon mit dem Prometheus eingeleitet wird. Das Ich schafft nun nicht mehr die Welt mit seinem eigenen unbeschränkten Willen, sondern der Wille des "universalen Bewußtseins" - jetzt wieder "Ewiger Vater, Herr und Gott" genannt - schafft sie durch seine Geschöpfe (Welt, Natur, Tierwelt, Menschheit...), die in ihrem Willen den Willen Gottes erkennen. Die höchste Verkörperung findet der göttliche Wille in der Menschheit und dort in den Propheten, insbesondere in dem Halbgott Prometheus, der das "Mysterium" vollzieht.

"Bei uns [den Menschen]... ist das lebendige Feuer des irdischen Verlangens nicht verlöscht! Wir verstehen nicht deine lästigen Reden! Umsonst Wanderer [Prometheus], kamst du, um uns zu beunruhigen!"1)

Der Titel "Prometheus" (Op.60) weist deutlich auf diese grundsätzliche Veränderung seiner Philosophie in Bezug auf das Verhältnis von Gott und Mensch hin. Skrjabin sieht sich nun in der Rolle des Prometheus. Im Hinblick auf die Aufführung des "Prometheus" am 14.3.1914 in London, bei der er als Solist mitwirkte, führt er aus:

"Die Geschichte der Rassen ist der periphere Ausdruck der Entwicklung einer zentralen Idee, welche dem meditierenden Propheten und dem schöpferischen Künstler zugänglich, den Massen aber gänzlich verborgen ist. Krieg, Revolution und Katastrophen sollen die Seele dieser Menschen erschüttern, um sie für die durch das äußere Geschehen verborgenen Ideen empfänglich zu machen. Man möchte das all denjenigen zurufen, die neuen Konzeptionen zugänglich sind, Wissenschaftlern und Künstlern, die bisher unbewußt die Geschichte machten... Durch die Darstellung von Werken, die eine philosophische Idee zur Basis haben und Elemente verschiedener Künste vereinigen, wird ein Teil der Menschen aufgeweckt. Darüber war ich mir ganz im Klaren während der Prometheus-Aufführung in der Queen's Hall in London"2).

1) Skrjabin, L'acte préalable, in: Russkije propilei, Bd.VI, Moskau 1919, S. 226, Str. 5.

2) nach Wl. Vogel, Zur Idee des "Prometheus" von Skrjabin, in: Schweizerische Musikzeitung 112, Zürich 1972, S. 341.

Gott entsteht nun nicht am Ende der Geschichte als ihr Resultat, sondern er setzt den Anfang und wächst mit seinen Geschöpfen, die schließlich zu ihm zurückkehren. Das folgende Zitat stammt aus der vorausgegangenen Phase seines Denkens:

"Wenn ich erkannt habe, daß alles meine Schöpfung, mein freies Wollen ist, und daß außerhalb meiner nichts besteht - so bin ich ein absolutes Wesen. Alles übrige sind Phänomene, die in den Strahlen meiner Erkenntnis entstehen"¹⁾.

Die nun folgenden Zitate zeigen die Weiterentwicklung des philosophischen Denkens Skrjabins:

"Das persönliche Bewußtsein ist eine Illusion, die sich dann vollzieht, wenn das universale Bewußtsein sich mit einem untergeordneten Prinzip identifiziert: mit einem Körper...²⁾".

"Mit dem Tod ["Weißer Tod", vgl. "Weiße Messe"] wird bei entflammenden Herzen unser ewiger Vater getraut!"³⁾

Die erläuterte Veränderung seiner Philosophie wird in L'acte préalable auch negativ deutlich. Skrjabin legt den Menschen, die dem Materiellen verfallen sind und daher den lästigen Propheten des geistigen Lebens erschlagen, Texte aus früheren Versuchen (Opern-Text, vor 1903) in den Mund, die seine vergangene Anschauung wiedergeben:

"Der süße Betrug der Religionen/fesselt mich schon längst nicht mehr/und ihr zart-glänzender Nebel/verdunkelt nicht meinen Verstand". (Str.6)

"Meine Welt ist nicht das göttliche Werk,/meine Welt ist Bewegung und Staub,/vor dem Gott unseres Ersinnens/habe ich die unschickliche Furcht besiegt"⁴⁾. (Str.8)

1) Skrjabin 1, S. 89.

2) Skrjabin 1, S. 111.

3) Skrjabin 3, 2. Fassung, S. 235, Str. 5.

4) Skrjabin 3, S. 228, Str.6ff; vgl. mit dem Urbild im Opern-Text; in: Russkije propilei, Bd. VI, Mosk. 1919, S. 128/129.

Skrjabin stellt im Zitat zum philosophischen Gehalt von Op.64 (s.S.261) dem passiven das aktive Prinzip antithetisch gegenüber und deutet bereits das Ziel des aus dieser Antithese erwachsenden dialektischen Prozesses an, nämlich die Überwindung (im Sinne der Hegel'schen "Aufhebung der Gegensätze" durch Liebe in der Synthese) der Passivität durch die Aktivität des Bewußtseins. In seinen Ausführungen zum "Prometheus" legt er klar, daß er in der Aktivität den sich in der Materie selbst verwirklichenden "absoluten Geist" sieht, d.h. das Streben des Geistes zur Selbstbewußtwerdung ("Der schöpferische Schwung erzeugt die Geburt durch das Hindernis"), und in der Passivität das Zurücksinken in den Zustand der Materie und der Starrheit. Der "schöpferische Schwung" des Geistes muß die fixierten Bewußtseinszustände (feste Formen der Materie) immer von neuem in bewegte Formen umsetzen, damit sich der Geist seinem eigentlichen unstofflichen Wesen in konkreter stofflicher Gestalt nähert. Denn nur im Bereich des Materiellen kann er sich seiner selbst bewußt werden, kann er leben: "Süße Vergänglichkeit, denn nur im Vergänglichen kannst du eingeprägt sein"¹⁾.

Die Weiterentwicklung der Skrjabinschen Philosophie verläuft somit, bei aller Unterschiedlichkeit, in Analogie zu der Aufeinanderfolge des subjektiven Idealismus Fichtes, des objektiven Idealismus Schellings und schließlich des absoluten Idealismus Hegels²⁾. Die Entwicklungslinie ist aber damit etwas zu einfach gezeichnet; denn bei jedem Weiterstreiten findet zugleich eine Synthese des Neuen mit dem Vorhergehenden statt, wodurch Skrjabins Philosophieren eine immer stärkere Eigenprägung gewinnt. Diese wird besonders durch die Verbindung mit den religiös-messianischen Bestrebungen und der künstlerischen Vervollkommenung weiter gesteigert. Skrjabin ist also, entgegen der allgemein vertretenen Kritik, darauf bedacht, jede

1) Skrjabin 3, S. 209, Str. 3.

2) Vgl. H.J.Störrig, Kleine Weltgeschichte der Philosophie 2, Stuttgart 1961, S. 127.

Erstarrung zu meiden. Dies zeigt die Entwicklung seiner Werkstrukturen, in denen sich die ganze Vielfalt der Erfahrungen und Erkenntnisse zu immer neuer Gestalt verbindet. Schon die Anfänge der Sonaten Skrjabin's z.B. drücken die Evolution seines künstlerischen und philosophischen Denkens aus.

Für die 1. Stilstufe, in der Skrjabin den Grund für seine spätere "Idee" legt, sind willenhafte, feurige Anfänge kennzeichnend. Aufstrebende bis aufspringende Auftakte zeigen den Geist in voller Aktivität aus eigener Kraft (vgl. Op.6, 1. und 3. Satz; Op.19, 1. Satz; Op.23 alle 4 Sätze). Deutlich ist zu erkennen, daß die Willenhaftigkeit der Skrjabin'schen Musik von der Grundlegung im Wesen des Komponisten zum weltanschaulichen Prinzip aufsteigt (vgl. Programm zu Op.23, S.36). Bereits Op.6 ist ein erster Schritt in diese Richtung. Er führt weg von der 1. Phase des "Glaubens an Gott", der Skrjabin das Streben nach dem Ideal, der Wahrheit, nach dem Ziel außerhalb seiner selbst eingegeben hat, und führt hin zur 2. Phase "Verzweiflung an der Möglichkeit, das Ziel zu erreichen, Murren gegen Gott"¹⁾. In Op.23 drückt sich die 3. Phase aus "Suche des Ideals in mir selbst, Protest, Freiheit"²⁾. Mit der 4. Phase - "Wissenschaftliche Begründung der Freiheit"³⁾ - beginnen die von da an konsequent betriebenen philosophischen Studien, die ihn zum Solipsismus führen. Die Werke dieser Phase beginnen mit stehenden Klängen (Op.30 und Op.53) oder vibrierend stehenden Klängen (Op.54 und bedingt Op.53) als Verkörperung des "Chaos", denen die Melodie als Verkörperung des Geistes mit zusätzlichen Tönen frei gegenübertritt. Durch das Einwirken der Thematik auf den stehenden Klang wird dieser langsam in Bewegung versetzt und in differenziertere Satzgestaltung überführt. Dieser Vorgang versinnbildlicht den Geist, der aus dem "Chaos" seine Umwelt das "Nicht-Ich" erschafft. Der Anfang der 5. Sonate op.53 verirrt in dieser Hinsicht zunächst dadurch, daß er aus

1) Skrjabin 1, S. 50.

2) Skrjabin 1, S. 50.

3) Skrjabin 1, S. 50.

2 Stufen besteht. Die 1. Stufe T.1-12 stellt ein noch unspezifisches stürmisches Aufstreben dar, das zu der 2. Stufe hinführt, die der oben charakterisierten "Traumphase" entspricht. Das letzte Entwicklungsstadium - 5. Phase "Religion"¹⁾ - zeigt sich in den Werken op.60ff, besonders deutlich in Op.64. Die lakonische Formulierung (Religion) weist darauf hin, daß Skrjabin nun offenbar fühlt, den richtigen Weg zu seinem Ziel (dem "Mysterium") gefunden zu haben. Er faßt die 5. Phase als Krönung seines Denkens auf und nicht als ein "Sich-Trennen" von seinem bisherigen Denken und auch nicht als "Rückentwicklung zu den Ausgangspositionen", wie Christoph Rüger meint²⁾.

Die Sonaten Nr. 8 bis 10 als Beispiele einer 2. Stufe der musikalischen Realisierung der Mysteriumsidee

Die Werkstrukturen der auf op.64 folgenden Sonaten befassen sich ausschließlich mit einzelnen Phasen des Evolutionsverlaufs. Skrjabin hat z.B. gesagt, daß seine 10. Sonate den Wald verkörpert:

"Das ist der Wald. Klänge und Stimmungen des Waldes... hat es das bei mir etwa früher gegeben?... Sie wird ganz anders, diese Sonate. Sie wird licht und fröhlich, irdisch"³⁾.

Die 10. Sonate op.70 realisiert demnach nur ein bestimmtes Evolutionsstadium, das in L'acte préalable in 2 Varianten auftritt. Erstmals erscheint es mit Str.2 S. 215 oder in der 2. Fassung Str. S.246/247; in dieser heißt es:

(Wald) "Wir sind die auffliegenden Säulen in der Dämmerung des Domes, / wir sind üppig mit grünem Lärmen bekleidet / wir verstecken eine Menge rätselhafter Wesen / auf uns ergießen sich matte, geheimnisvolle Lichter".

Das zweite Mal erscheint der "Wald" in Str. 1 S. 227:

"Wie angenehm ist es, uns in des Waldes Harmonie zu verlieren/und im Dom der Dämmerungen zu schwachen und

1) Skrjabin 1, S. 50.

2) Rüger 1, S. 50.

3) Skrjabin 1, S. 27.

umherzuirren,/wie lieb ist uns das Unbekannte, wie süß
der Zufall/und wie sonderbar der Segen der fernen Himmel".

Die lichte "Waldstimmung" in dieser Strophe gehört in die irdische Phase ("Abgrund") des "L'acte prealable", die zuerst zitierte Strophe zur irdischen Phase der exponierenden Entwicklung in derselben Dichtung.

Der Harmonieverlauf der 9. Sonate op.68 stellt einen einzigen Abstieg dar (von G +1 Quinte über +16 Quinten in T.19ff hinab zu G⁻⁹ = -107 Quinten in T.196ff), den nur einzelne 'Zwischenaufenthalte' unterbrechen. Der harmonische Abstieg verkörpert wie die anderen Strukturbereiche, jedoch nachweisbarer, die Hingabe an das "Irdische" und das "Böse". Diese Hingabe schildern im Acte prealable die Strophen, die mit Strophe 5 S. 216 beginnen. Auch die 10. Sonate op.70 schildert das "Irdische", aber im Unterschied zu Op.68 von seiner harmonischen Seite. Sie schildern nach Skrjabins eigener Aussage den Wald. Er symbolisiert das zur "Ruhe" gekommene "Chaos" am Ende der "Abgrund-Zone". In ihm regt sich erstes, noch vegetatives Streben ("Wir sind die aufstrebenden Säulen im Dunkel der Kathedralen,..."), doch verliert sich dieses in den angenehmen Gründen des Waldes. Das Bild des Waldes versinnbildlicht die Dämmerung des Bewußtseins, sein unbestimmtes Sehnen und Suchen ("...schmachten und umherirren,..."). Diesem Inhalt entsprechend sinkt die Harmoniekurve von Op.70 nur allmählich in langgestreckten Stufen ab. Die Tatsache, daß die beiden letzten Sonaten benachbarte Phasen der Evolution darstellen, legt nahe, daß die 9. Sonate durch die 10. Sonate fortgesetzt wird. Auch in der Struktur der 8. Sonate op.66 deuten wesentliche Merkmale auf einen engen Zusammenhang mit den

beiden letzten Sonaten hin. Die obere Großterz des Schlußklangs A⁹ erscheint als Beginn von Op.68. An die Großterz schließt sich die verminderte Sept cis-b an, die in einem A-Klang 3 und 9 darstellen; die Harmonie bleibt hier jedoch undefiniert. Am Ende der 1. Entfaltung tritt in T.6 Kontra A im Baß (Es₄^{3>}) auf. Der Tonraum zeigt jetzt dieselbe Weite wie am Schluß von Op.66, nur um eine Oktave aufwärts verschoben (bei klanglich düsterem Charakter). Die Tatsache, daß Op.66 das einzige Werk ist, in dem die thematische Entfaltung nicht bis zur Themenbildung gelangt, hat diese Sonate immer rätselhaft erscheinen lassen. Vielfach wird sie als mißlungenes Werk eingestuft, weil sie keine charakteristischen Themen ausbildet¹⁾. Die Einseitigkeit dieser Sicht wird aus zweierlei deutlich: erstens, daß Skrjabin um die Erfindung prägnanter oder charakteristischer Themen nie verlegen war und zweitens, daß er gerade an dieser Sonate am längsten arbeitete (sie wurde erst nach op.70 vollendet). Die Selbstkritik Skrjabins hätte ein schwaches Nebenwerk niemals geduldet; er hätte die Arbeit an diesem Werk wie bei anderen Versuchen einfach abgebrochen, z.B. hat er vor 1903 am Text einer Oper gearbeitet, von dem nur Teile ausgeführt oder skizziert sind. Durch die Strukturen der Motive von Op.66 wird deutlich, daß hier willentlich die Bildung des Synthese-Themas verhindert ist. Das themenähnlichste Motiv erscheint bereits in T.3 gegen Ende des einleitenden "Glockengeläutes". Die weiteren Motive sind zutreffender als motivische Elemente zu bezeichnen, die teils in Verbindungen mit anderen Elementen auftreten, teils fortspinnend entwickelt werden (vgl. Motiv T.22f mit

1) Als vāng spricht von "ungenügender Originalität der musikalischen Thematik", n. Rūger 1, S. 182.

T.26f, der Entfaltung des 1. Elements). Der aus alternierenden Akkorden gebildete Anfang und die im ganzen Werk wenig charakteristische Elementarmotivik sind musikalische Symbole für den Inhalt des Textes am Anfang des "Mysteriums", der die Schöpfung der Welt schildert (exp.Entw. des Acte préalable bis S.216 Str.4). Am Anfang ist das "Chaos", in das der "Vater" ("Gott des Lichtes") hinabsteigt, um sich im "Vergänglichen einzuprägen". Op.66 ist die einzige Sonate, die mit einem steilen Harmonieabstieg beginnt. Zwischen den T.4-79 bildet der Harmonieverlauf einen "Abgrund" ab, der von +3 über -39 Quinten zu -1 Quint zurückkehrt.

Nach Sabaneev "spielte Skrjabin mehrmals auf Bitten seiner Frau ... eine 'Glockenprozession', welche das gesamte Kunst-Zeremoniell ("Mysterium") einläuten sollte"¹⁾. Keine der anderen Sonaten wird wie Op.66 durch Glockengeläut eingeleitet. In diesem taucht T.3 das themenähnliche Motiv auf. Es sequenziert das Prometheus-Kernmotiv im Rahmen eines übermäßigen Dreiklangs, der zuerst in weiter Lage, dann in ausgefüllter enger Lage erscheint. In ihm ist die "Idee" des "Lichtgottes" verkörpert. Die Vielfalt an Elementarmotiven verbildlicht den noch unbewußten Zustand der Welt. In den wellenartigen Motivverläufen T.19ff, besonders T.22ff sind die "Wellen des Lebens" erkennbar. Im Verlauf der Evolution wird das "Aufblühen" durch die Strahlen des "Lichtgottes" deutlich (vgl. die T.22ff mit den T.174ff). In den T.306ff ist die Strophe 5 S. 211 des Acte préalable musikalisch vorgeformt: "Im himmlischen Abgrund, / im Durchbruch schwarzer Wolken, / in seiner wunderbaren Liebe, / öffnete sich durch die Welle der Strahl".

Mit den T.400ff setzt das Aufstreben "zum unerreichbaren Himmel" ein (vgl. die Str.5f S. 215). Der Satz wird nun immer lichter. In den T.420-428 wird von den "Wellen" die Grenze des Aufstrebens wie am Ende der exp.Entw. des Acte préalable erreicht: "Der Aufstieg der Wellen-Helden wurde durch himmlisches / Licht, das alles bestrahlt, beendet, / ..." (Str.94 oder Str.6 S.215). Die T.483ff realisieren die

1) Sabaneev, durch Rüter 1, S. 57.

Schlußphase der exp.Entw.: "... und des lichten Antlitzes herrliche Linien erscheinen in äußerer Schönheit. // Und darauf verweilt der seelige Blick der Welle". (Str.8 S. 215 // Str.1 S. 216). Nur als die erste Verwirklichung einer Vorform der exp.Entw. des Acte préalable wird die Struktur von Op.66 voll verständlich.

Das Aufstreben kann im "Nicht-Ich" (dem Bewußtseinszustand Umwelt) als Wald erscheinen (Str.2 S.215), indem sich der Geist jedoch auch verlieren kann (Str.1 S.227). Dieses Sich-Verlieren ist der Inhalt von Op.70. Op.66 und Op.70 sind demnach inhaltlich entfernt einander ähnlich, jedoch. zeichnet sich der in beiden Werken weiche, verhaltene Ausdruck in Op.66 insgesamt durch allmähliches Aufstreben aus (Harmonieverlauf!), in Op.70 dagegen durch ein allmähliches Absinken. Zwischen den in diesen beiden Werken dargestellten Vorgängen der Evolution erstreckt sich der "Abgrund", der in Op.68 dargestellt wird. "Den inhaltlichen Ablauf sah er [Skrjabin] als 'Entweiheung des Heiligtums'"¹⁾. Das Ende der Sonate wird von dem im Marschrhythmus auftretenden Thema gebildet, das nach Skrjabin den "Zug der Teufelsmächte" ver-sinnbildlicht.

Wie die 9. Sonate op.68 die vorhergehende 8. Sonate fortsetzt wurde bereits oben erläutert. Im Unterschied zu op.68 beginnt Op.70 nicht mit einem Teil des Schlußklangs der vorausgehenden Sonate, sondern mit der Kleinsekund-abwärts-Verschiebung der Großterz g^1-h^1 , die mit Kontra F im Baß den Schlußklang von Op.68 bildet. Einschließlich des auf-taktigen d^2 entsteht zu Beginn von Op.70 ein übermäßiger Dreiklang $ges^1-b^1-d^2$. Die melodische Fortsetzung des Schrittes d^2-b^1 läßt die nur um des^2 verkürzte Tonfolge des "Prometheus-Motivs" der 8. Sonate (T.3) wieder er-stehen. Der Zielton b^1 dieser Tonfolge erscheint gleich-falls, gehört nun aber zu dem einen eigenen Zusammenhang bildenden E.2 T.3f. Bei einer unmittelbaren Aufeinander-folge von Op.68 und Op.70 wird Op.70 auch deshalb als Fort-setzung von Op.68 empfunden, weil sich die Großterz g^1-h^1

1) Sabaneev, durch Rüter 1, S. 182.

- infolge ihres langen Erklingens in der Erinnerung verankert - in die Folge der Kerntöne (ges^1 , b^1 , es^1) des ersten Zweitakters von Op.70 derart integriert, daß sich das untransponierte Prometheus-Motiv von Op.66 ergibt. Demnach bilden die drei Sonaten op.66 ("Schöpfung der Welt"), op.68 ("Abgrund") und op.70 ("Wald" oder "Irren der Menschen") einen zusammenhängenden Verlauf, der ungefähr die ersten zwei Drittel des Acte préalable in bedeutend größerer Ausführlichkeit musikalisch realisiert als die 7. Sonate op.64. Diese hat aber den Vorteil, den ganzen Verlauf des Acte préalable in skizzenhafter Gestalt zu veranschaulichen. Als unmittelbare Vorstufe des Acte préalable geben die drei letzten Sonaten den genauesten und damit besten Eindruck von der nicht mehr ausgeführten Musik zum Acte préalable.

Skrjabin begann kurze Zeit nach der Vollendung der letzten drei Sonaten mit der Arbeit am Prolog zum "Mysterium", dem "L'acte préalable", neben der er nur noch kurze skizzenartige Préludes komponierte (z.B. Op.74). Schloezer berichtet, daß Skrjabin sich vorgenommen habe, außer mehr oder weniger kleinen Klavierstücken kein einziges Orchesterwerk mehr zu schreiben, damit er all seine Kraft und Zeit für das "Mysterium" bewahre:

"Ich kann keine Symphonie mehr schreiben, kein Poème für Orchester, bis ich das ["Mysterium"] vollendet habe"¹⁾.

1) Skrjabin, nach Schloezer 1, S. 101.

IV. Kapitel

ZUR STRUKTUR DER 10.SONATE OP.70

Aus den Äußerungen Skrjabins ergibt sich, daß Op.70 die letzte große musikalische Konzeption ist, die Skrjabin geschaffen hat. Ihr Umfang steht scheinbar in Widerspruch zu dem oben Ausgeführten, wonach die 10. Sonate nur eine der beiden "Wald-Strophen" von "Acte préalable" realisiert, d.h. einen einzelnen, den Wald verkörpernden Evolutionsmoment. Von der Evolutionsidee her gesehen stellt der Größenunterschied jedoch keinen Widerspruch dar. Die umgebenden, inhaltlich verwandten Strophen zeigen, daß auch das Materiell-Zuständliche aus einem dialektischen Prozeß hervorgeht:

(Berge) "Wir sind erkaltete Ausbrüche des Liebeszornes, /wir sind versteinerte Wälle stürmischer Liebkosungen/ erkaltet, überraschende Liebkosungen/schneeige Höhen, Täler und Felsen". (Str.8, S. 214)

Wie die "Berge" ist auch der "Wald" ein in sich abgeschlossener "Bewußtseinszustand". Skrjabin sagt dazu:

"Man muß begreifen, daß das Material, aus dem das Weltall gemacht ist, (unsere) Einbildungskraft, (unser) schöpferischer Gedanke, (unser) Wollen ist und daß im Hinblick auf das Material kein Unterschied ist zwischen dem Bewußtseinszustand, den wir Stein nennen, und in der Hand halten, und jenem anderen, den wir ein Luftschloß nennen. Der Stein und das Luftschloß bestehen aus dem gleichen Material und sind beide gleich 'wirklich'...Die Welt ist eine Vielheit in sich abgeschlossener Zustände eines Bewußtseins..., was uns einfach dünkt, hat in Wirklichkeit ein äußerst verwickeltes Wesen, es besteht aus einer Vielheit abgeschlossener Sphären, die nur in unserer Vorstellung verbunden sind"¹⁾.

Auch der "Wald" besteht aus einer Vielheit von Bewußtseinszuständen. Diese werden im Vorgang des Erlebens synthetisch

1) Skrjabin 1, S. 94f.

zu dem neuen einfachen Bewußtseinszustand "Wald" verbunden. Nach Skrjabin "sind Zeit und Raum Formen, in denen jeder Augenblick und jeder Punkt als solche gegeneinander vollkommen abgeschlossene Bewußtseinszustände sind, allerdings fähig vermittelt eines synthetischen Aktes verbunden zu werden. Diese Verbindung ist jedesmal ein neuer Bewußtseinszustand, ..." ¹⁾

Von hierher gesehen ist verständlich, weshalb sich die Grundprinzipien der Struktur von Op.70 trotz des andersartigen Inhalts nicht von denen der anderen Sonatenstrukturen nach Op.60 unterscheiden. Die Evolutionsform ist in Op.70 sogar besonders klar ausgeprägt, obwohl der Inhalt des Werks mit dem Bewußtseinszustand des "Chaos" verwandt ist. Wieder streben die Entwicklungsabschnitte jeweils auf ein Synthese-Ziel zu, das als Synthese-Thema erscheint. In diesem wird der "Wald" als einheitlicher Bewußtseinszustand erlebt. In jedem Evolutionsablauf erscheint das Synthese-Thema in anderem Licht (satztechnische Variation! vgl. hierzu die beiden "Wald-Strophen" S. 267/268).

Vor diesem Hintergrund erscheint die Meinung von Chr. Rüger als nicht zutreffend, daß durch "Einbruch von Naturklängen (Vogelgezwitscher, Waldesrauschen) in malerischem Einsatz diverser Klangregister" die Diesseitigkeit der 10. Sonate [im Sinne der realen Welt] betont werde ²⁾.

Der Zustand "Wald" ist einerseits durch Verlangen nach Vollendung des Werkes (Kathedrale) gekennzeichnet, andererseits durch Dämmerung oder erstes fernes Licht des Bewußtseins und chaotische Belebung (s. die beiden "Wald-Strophen" S. 267/268).

Trotz des Verlangens ist demnach der Vorgang "Wald" überwiegend passiv und negativ. Hierauf deutet der 4. Vers "auf uns ergießen sich matte, geheimnisvolle Lichter" (vgl. die Bedeutung des Leitthemas im "Prometheus" op.60: Symbol des "in die Materie herniedersteigenden Geistes" ³⁾ oder

1) Skrjabin 1, S. 96.

2) Rüger 1, S. 182.

3) Skrjabin, n. Rüger 1, S. 232.

der 3. Vers "wir verstecken eine Menge rätselhafter Wesen" (vgl. den Inhalt von "Rätsel" op.52/2. "Skrjabin bestätigt Sabaneev gegenüber...: das Stück schildere ein kleines geflügeltes Wesen, das irgendwie boshaft sei..." ¹⁾).

"Sie wird licht und fröhlich, irdisch", sagt Skrjabin von der 10. Sonate op.70. "Irdisch" ist dabei der Schlüssel zum Verständnis. "Irdisch" steht bei Skrjabin für das Verfallensein an die Materie:

"Meine Welt ist nicht das göttliche Werk [Kathedrale],/
meine Welt ist Bewegung und Staub,/vor dem Gott unseres
[Menschen] Ersinnens/habe ich die unschickliche Furcht
besiegt" ²⁾.

Die "süße, angenehme" Waldstimmung der Str.1 S. 227 in "L'acte préalable" gehört demnach, wie die zuvor zitierten Zeilen, in die irdische, materialistisch orientierte Phase ("Abgrund") des "Acte préalable". Sie entspricht dem von Skrjabin angedeuteten Inhalt der 10. Sonate am meisten.

Der Zwiespalt zwischen "sich ergießendem Licht" und dem Verfallensein an das "Irdische" prägt den Ausdruck der Sonate. Dieser Ausdruck, in dem beide Sphären wechseln und sich vermischen, dringt zuerst durch das wechselnde Aufstreben und Hinabgleiten des musikalischen Satzes und durch die unterschiedlichen Satzbilder in das Bewußtsein des Hörers. Viel stärker wirkt er jedoch auf eine weniger direkte Art. Es ist schwieriger, die thematische Entwicklung und vor allem den Harmonieverlauf klar zu erfassen, obwohl von ihrem Zusammenwirken der stärkste Eindruck ausgeht. Die thematische Entwicklung strebt mehr aufwärts als in den vorhergehenden Sonaten op.62ff, doch schließt sie auch viele Elemente passiven Charakters ein. Fallende Motive breiten sich im Tonraum aus: s.T.1-4; die Hauptfigur des aufstrebenden Themas T.73f endet in kurzem chromatischem Absinken. Die Thematik zeigt nirgends willenhafte

1) Rüger 1, S. 223.

2) Skrjabin 3, S. 228, Str.8.

heroische Aufsprünge, die in Op.23, 53 und 64 eine wichtige Rolle spielen. In der Harmonielinie dominiert die Abstiegstendenz.

Auffallend ist weiter das lange Beibehalten stabilisierter Harmonieräume am Anfang und am Ende der Sonate, wobei der letzte Harmonieraum doppelt so lang ist wie der erste (vgl. T.59-115 mit T.244-366). Interessant ist der Harmonieverlauf auch deshalb, weil seine Fortschreitungen fast ausnahmslos eindeutig sind. Die Tritonus-Verbindung ist wegen ihrer richtungsmäßigen Zweideutigkeit weitgehend von den Kleinterz- und Großterz-Verbindungen verdrängt. Sie wird, abgesehen von der Fortschreitung T.220/221, nur noch zur Stabilisierung durch Alternieren verwendet. Selbst aus dem "Privileg", als einziger Klangwechsel in alternierend stabilisierten Zonen verwendet zu werden, ist die Tritonus-Verbindung von den Terz-Verbindungen zurückgedrängt (z.B. in T.45ff und T.342ff; vgl. auch das Kleinterz-Alternieren in Op.66, z.B. in den T.1ff).

Evolutionsverlauf und Ordnungsstruktur

Der Harmonieverlauf von Op.70 spiegelt noch mehr als die Harmonieverläufe der anderen Sonaten den Evolutionsverlauf und seine Hauptgesetze wider. Er zeigt anschaulich das projektive Verhältnis zwischen der exponierenden Entwicklung T.1-115 als Bild und dem Gesamtablauf der Evolution T.1-359¹⁾ als Abbild, die sich zahlenmäßig wie 1 : 3 verhalten. Das Verhältnis 1 : 2 zwischen 1. Teilablauf (exp.Entw.) und 2. Teilablauf ist ungenauer, weil der 2. Teilablauf die exponierende Entwicklung zum Gesamtablauf der Evolution fortsetzt; das Taktzahlverhältnis ist genauer, wenn das Ende des 2. Teilablaufs in struktureller Analogie zur exponierenden Entwicklung mit T.345 festgelegt wird.

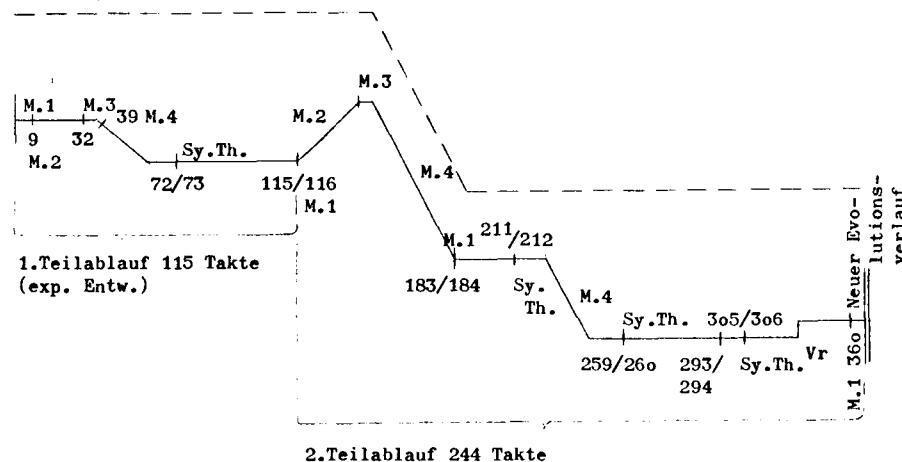
Eine ungefähre Vorstellung des Harmonieverlaufs geben bereits seine Extremwerte:

1) Mit der Rückkehr zum 1. Abschnitt des Werks in T.360 beginnt eigentlich ein neuer Evolutionsverlauf.

1. Teilablauf T.1-36: -4 (As)¹⁾; T.37-57: -1 bis -15; (exp.Entw.) T.57-115: Harmonieraum von -15 bis -9 im Wechsel;
2. Teilablauf T.116-144: -9 bis +2; T.144-192: +2 bis -28; T.192-244: -28 bis -43; T.244-336: Harmonieraum von -43 bis -37 im Wechsel; T.336-366: -37 (F⁻³ = enharmonisch als F notiert, jedoch 3x12 Quinten tiefer als F).

Die Sonate op.70 endet 33 Quinten tiefer als sie beginnt!
Einfachstes Abbild der Gestalt des Harmonieverlaufs von op.70

Stilisiertes Abbild des Gesamtablaufs



-----E V O L U T I O N S V E R L A U F----- !

Die Harmonieverlauf-Kurve führt nicht nur das dreifache projektive Verhältnis exponierende Entwicklung zu 2. Teilablauf zu Gesamtablauf wie 1:2:3 vor Augen, sondern verdeutlicht auch die Analogien zwischen Unterabläufen. Das Verhältnis 1:1 zwischen der exp.Entw. T.1-115 und dem 3. Evolutionsablauf T.184-293 (Wiederkehr der exp.Entw.) zeigt bild-

1) -1 = -1 Quinte; +4 = +4 Quinten.

lich auch der Harmonieverlauf (s. Diagramm S. 273). Nur der Teil des 3. Evolutionsablaufs (T. 184-221), der die Rolle der T.1-38 übernimmt, ist stark verändert. Nun wird durch den Harmonieverlauf sogar deutlich, wie und wodurch die Wiederkehr in der höheren Einheit des 2. Teilablaufs aufgeht, weshalb die Evolutionsabläufe Nr. 2 T.116-183 und Nr. 4 T.294-359 funktionell abhängig sind und ihre Struktur ergänzungsbedürftig ist (vgl. die ähnliche Strukturcharakteristik der 4 Evolutionsabläufe von Op.64). Der 2. Evolutionsablauf T.116-183 entspricht als 1. Teil des 2. Teilablaufs den T.1-58 der exp.Entw. Er ist vor allem harmonischer Abstieg. Die in ihrem 1. Teil abgewandelte Wiederkehr T.184-293 bildet nun den sich stabilisierenden Harmonieraum auf abgesenkter Quinthöhe, der den T.59-115 in der exp.Entw. entspricht. Die ungefähr proportional entsprechende Ausdehnung erreicht der Harmonieraum erst dadurch, daß er vom unvollständigen 4. Evolutionsablauf T.294ff fortgesetzt wird. Dieser zeigt beinahe in sämtlichen Bereichen der Struktur hektische Dynamik. Der Harmonieverlauf macht aber deutlich, daß die innere Stabilisierung weiter fortschreitet und schließlich von T.348 an mit einem Mal nach außen dringt: (Satz, Rhythmus, Metrum stimmen nun mit der in Ruhe übergegangenen Harmonielinie überein).

Die Aufeinanderbezogenheit von 2. und 3. Evolutionsablauf (Wiederkehr) drückt sich nicht nur harmonisch, sondern auch dadurch aus, daß die gesteigerte (verarbeitende) Entwicklung im 2. Evolutionsablauf ihr Synthese-Ziel (Synthese-Thema) erst am Ende T.212ff des stark abgewandelten 1. Teils der Wiederkehr erreicht. Hier tritt das Synthese-Thema in seiner größten satztechnischen Entfaltung auf¹⁾, bei gleichzeitiger bauartlicher Reduktion. Der Harmonieverlauf des 2. Teilablaufs erscheint gegenüber der exp.Entw. um seine stabilisierte bis fixierte Ausgangsebene verkürzt. Erst die Verbindung von exp.Entw. und 2. Teilablauf ergeben das vollständige vergrößerte Abbild des Harmonieverlaufs der exponierenden Entwicklung.

1) Das Synthese-Thema erscheint bereits hier in einem ekstatisch gesteigerten Satz, der in den Sonaten op.23, 30 und 53 erst das Hauptsynthese-Ziel auszeichnet.

Die Wiederkehr der Anfangsstruktur in T.184ff erscheint über ihre eigentliche Funktion hinaus als Verklingen und Ausschwingen des 2. Evolutionsablaufs T.116-183 und zugleich als Einschwingen des 3. Evolutionsablaufs T.184-293. Die Verknüpfungen und Verschränkungen des 2. mit dem 3. Evolutionsablauf überspielen zugleich die genaue taktzahlmäßige Mitte, die durch die Anfangsstruktur betont wird.

Die 2. Hälfte der Harmoniekurve zeigt eine deutliche Abschwächung der Abstiegstendenz. Diese Abschwächung der Passivität führt dazu, daß der als Synthese-Ziel erscheinende stabilisierte Harmonieraum T.260ff einen bedeutend größeren Teil der 2. Verlaufshälfte T.184ff einnimmt als sein Urbild T.73ff in der exponierenden Entwicklung. Wie in Op.64 ist also auch hier die 2. Strukturhälfte aktiver. Das Synthese-Thema erscheint in Op.70 deshalb stets als Höhepunkt der Aktivität, weil es die passive Entwicklung stoppt. In der stufenweise absinkenden Harmoniekurve (Entwicklung, die sich dem "Negativen" zuwendet) des Evolutionsverlaufs stellt das Thema demnach den eigentlichen stabilisierenden, aktiven Faktor dar (vgl. die Umkehrung dieser Verhältnisse in Op.68, insbesondere das negativ-dynamische Thema, z.B. in den T.35ff). Dementsprechend dominiert es in der 2. Hälfte der Sonate. Vom faktuellen Steigerungshöhepunkt des Themas T.212ff ausgehend, führt die Evolution zurück zur verwandelten Wiederkehr T.306-347 der Struktur des Thema-Abschnitts in der exp.Entw. (T.73-114).

In der 1. Wiederkehr des Themas T.212ff erscheint die Abschnittsstruktur um T.81-114 reduziert. Sie wird in der 2. Wiederkehr T.260ff um T.81-105 und in der 3. Wiederkehr T.306ff um die noch fehlenden Takte bis T.114 erweitert. Die 3. Wiederkehr wird um weitere drei rückentwickelte Takte verlängert (T.346-348). Die letzten Takte T.352ff setzen die Reduktion bis zu M.1 (des Beginns eines neuen Evolutionsverlaufs) fort, wobei sie auf die T.21-32 zurückgreifen. Die das Thema erweiternde Entwicklung verläuft somit zugunsten der rückentwickelnden Abschnitte. Die

3. Wiederkehr des Themas stellt den eigentlichen Höhepunkt der Aktivität ("delirischer Tanz"), nämlich die "letzte Ekstase" des Werkes dar. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß dieser Aktivitätshöhepunkt durch dieselbe, nur modifizierte Steigerungsentwicklung (T.294ff) vorbereitet wird wie der faktuelle Höhepunkt (T.192ff), nämlich beidemale durch die aktivierende Entwicklung von M.2 (vgl. exp.Entw. T.9ff). Die ganze dem Thema vorausgehende Entwicklung verläuft prinzipiell in der Folge,

passiv: M.1 (E.1; E.2 T.3 führt erstes Aufstreben in die Entwicklung ein),

aktiv: M.2 T.9 (seine Entwicklung endet mit dem passiven T.12),

aktiv: M.3 T.32 ("Aufflug"),

passiv: M.4 T.39f (der Übergang zu dem aktiven Synthesethema ist durch aktivierende Einsätze des M.3 gekennzeichnet, s. die T.69ff avec élan),

aktive Stabilität: Thema T.73ff.

Diese prinzipielle Folge wird den verschiedenen Situationen und Vorgängen im Evolutionsverlauf angepaßt (z.B. exp.Entw.: M.1, M.2, M.1, M.3, M.4 (+M.3), Thema; oder 3. Evolutionsablauf T.184ff: $M.1^{EW}$, $M.2 + M.2^{EW}$, Thema).

Die Motive werden aber nicht einfach gereiht, sondern entstehen im Verlaufe der exponierenden Entwicklung durch ableitende kontinuierliche Entwicklung. Sie verläuft nach denselben, jedoch verfeinerten Prinzipien wie der ausführlich dargestellte thematische Prozeß in Op.23. Die Struktur, in der der thematische Prozeß zusammen mit der Harmonik der wesentliche konstitutive Faktor ist, hat jedoch inzwischen eine grundsätzlich andere, der Logik der Evolutionsidee gemäße Gestalt erhalten, die in Bezug auf Op.64 bereits eingehend dargestellt wurde. Hier wird daher nur noch der thematische Prozeß und seine Gesetzmäßigkeit an wenigen charakteristischen Beispielen erklärt.

Exemplarische Untersuchung der Entfaltung

Sämtliche thematische und harmonische Strukturen werden aus dem in T.1 exponierten übermäßigen Dreiklang (Urexposition) durch intervall- und danach auch figurimitierende Entwicklung abgeleitet. Streng genommen stellt bereits die zuerst exponierte Kleinsext (ges¹ und d²) die Urexposition dar. Der übermäßige Dreiklang entsteht sukzessiv infolge Ergänzung der Kleinsext durch ihre Umkehrung, die Großterz d² - b¹. Der erste Impuls verliert schnell an Aktivität. Dies wird durch die intervallische Imitation T.2 deutlich, bei der aus dem übermäßigen Dreiklang ein verminderter entsteht (es¹, heses¹, ges¹). Durch den fließenden Übergang des übermäßigen Dreiklangs in den verminderten entsteht neben absteigender Großterz und Kleinterz die gleichfalls absteigende Kleinsekund (vgl. die Urexposition von Op.68 T.1, 1f, die ein gleichartiges Prinzip zeigt). Schon die 9. Sonate op.68 beginnt nicht mehr mit einer charakteristischen Klangstruktur. In dem Anfang, der wie bei Op.70 zwischen melodischer und klanglicher Struktur steht, werden im Unterschied zu Op.70 noch Zweiklänge verwendet. In Op.70 wird die Grundexposition T.1f von zwei individualisierten melodischen Stimmen ausgeführt.

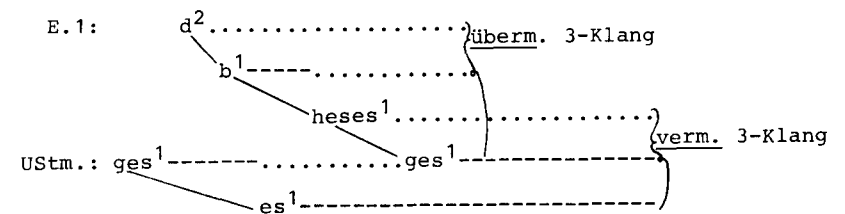
Wird die musikalische Durchführung der Evolution unter dem Gesichtspunkt ihrer rational-philosophischen Elemente betrachtet, dann werden weitere Eigenschaften dieser Entfaltung erkennbar. Die ersten 3 Takte zeigen grundlegende Elemente des Skrjabin'schen Denkens:

1. Differenzierung einer aus dem Bereich des Unhörbaren auftauchenden Einheit (Harmonie über As) durch Unterscheiden des nach und nach Erklingenden: zunächst erscheinen hintereinander nur die Töne 7 und 4, die zum noch nicht hörbaren Grundton in größter Spannung stünden;
2. der vorübergehende Zweiklang stellt eine erste Verbindung dar;
3. die Oberstimme zieht eine erste Folgerung aus der Synthese, sie schreitet als erste Stimme und mit dem inversen Intervall der Synthese weiter. Die weniger gespannte große 9

sinkt zur stark gespannten kleinen 9 ab. Dieser Wechsel zwischen entspannteren weichen und gespannten scharfen Intervallen ist charakteristisch für lichte Stimmungen bei Skrjabin, ebenso wie der Wechsel zwischen oder die Verbindung von ruhigem und akzentuiertem Rhythmus lichte Phasen der Evolution kennzeichnet. Hierin ist nicht der Mangel an Mut zu eindeutigen Kontrasten zu sehen, denn diese treten im Verlauf der Evolution vor allem in verarbeitenden Phasen auf, sondern das Prinzip der "Synthese des Widerspruchsvollen" in den Höhepunkten (vgl. das Thema der 7. Sonate T.29ff und ihr Hauptsynthese-Ziel T.313ff, siehe auch S.111 die Funktion der Dur-Moll-Synthesen in der 3. Sonate). Die schärferen Intervalle und Rhythmen verdeutlichen erst den weichen, lichten oder erhebenden Charakter der betreffenden Phasen. Die Akzentstufen benutzt Skrjabin im Anfang der 10. Sonate derart, daß die für den Charakter dieser Phase stehenden weichen Intervalltöne die Hauptakzente erhalten, die scharfen Kontrasttöne dagegen die unbetonten Taktzeiten oder Nebenakzente. Diese Akzentverteilung deutet darauf hin, daß die 10. Sonate z.B. im Unterschied zur 7. Sonate aus einem entspannten Zustand (*très doux et pur*) hervorgeht. Im Thema der 7. Sonate T.29ff nehmen die gespanntesten Intervalle wie 4 und kleine 9 zunächst die Hauptakzente ein, von T.33 an (*très pur, avec une profonde douceur*) werden diese dagegen von den weicheren Intervallen wie 5 und großer 9 eingenommen. Im Hauptsynthese-Ziel T.313ff treten weiche und scharfe Intervalle gleichzeitig auf (s. T.315,1). Weiche und scharfe Intervalle sind bei Skrjabin Bestandteile unterschiedlicher Primärskalen und fast nie harmoniefremde Töne wie in der klassischen Dur-Moll Dreiklangsharmonik: Die metrisch-rhythmischen Zeitverhältnisse dienen also nicht mehr der Unterscheidung von harmonisch wesentlichen und unwesentlichen Tönen, sondern nur der Differenzierung in Haupt- und Kontrastelemente des Ausdrucks. Das Fehlen des harmonischen Bezugspunkts Grundton *as* am Anfang von Op.70 ist ein strukturelles Mittel, den noch undeutlichen Zustand am Anfang der Evolution zu kennzeichnen.

Die 10. Sonate beginnt mit der Septim *ges*¹ der Unterstimme. Als erstes Element der Aktivität tritt E.1 mit *d*² frei in die Kleinsext-Spannung zur passiven Unterstimme ein, in der das *ges*¹ weiterklingt. Das erste thematische Element zeichnet sich durch einen Rhythmus aus, der durch wiederholten triolischen Auftakt und eine Synkope akzentuiert ist. Als Reflex des Großterz-abwärts-Schritts von E.1 ist der Kleinterz-abwärts-Schritt der passiven Unterstimme aufzufassen, sozusagen als passiv modifizierte Imitation (Augmentation der Tondauer + Reduktion des Intervalls). Der 1. Impuls von E.1 geht danach chromatisch von der Hauptnote *b*¹ zur Nebennote *heses*¹ absinkend selbst in einen Kleinterzschritt über.

Insgesamt ergibt sich folgendes Bild:



Die Kleinterz entsteht demnach als reduzierte oder "geschrumpfte" Großterz. Mit der Kleinsekund zusammen bildet sie in dem Zusammenhang T.1f die indirekte 2. Großterz des übermäßigen Dreiklangs. Aus der Fortsetzung der passiven Tendenz in der Entfaltung in T.3f geht das 2. Aktiv-element hervor. Der Spitzenton *c*² der Großsekund-abwärts-Sequenz von *d*²-*b*¹ (E.1) wird in T.3 nur noch als unbetonter Ton einer zentrifugalen Nebennoten-Figur (E.2) erreicht, jedoch gleichzeitig als nach oben im Großsekund-aufwärts-Schritt ausbrechende Nebennote eines chromatischen Absinkens. Das 2. Aktivelement ist dadurch von entscheidender Bedeutung, daß es erstmals die Aufwärtsrichtung einführt und daß aus ihm zunächst latente, dann wirkliche Stimmspaltung (E.2.1 T.3: *c*³-*d*³) resultiert. E.2 T.3f ist eine zugleich gesteigerte und reduzierte Sequenz-Variante von E.1 (Aufwärtsschritt, triolische Bewegung und Reduktion

des Tonraums von der Kleinsext auf die Großterz). E.2 stellt die Verschränkung der sequenzierten Großterz c^2 - as^1 mit der Kleinsext aus E.1 dar. Die hierbei entstehende chromatische Dreitonfolge wird in der Mittelstimme der T.5-8 umgekehrt und bereitet damit das folgende M.2 T.9 vor. Dieses verbindet die chromatisch aufsteigende Dreitonfolge mit dem auch rhythmisch ähnlichen Kleinssekund-abwärts-Schritt aus E.1.

Besonders interessant ist die logische Ableitung des scheinbar frei und unvorbereitet eingeführten M.3 T.33/34, aus dem schließlich M.3.1 T.37f abgeleitet wird. Die Spitzentöne und der Zielton von M.1 T.29ff (d^2 , c^2 , as^1) werden zu einer Aufstiegsfigur (zum "Aufflug") vereinigt, der scheinbar frei aus seinem Schwung heraus einen neuen Ton g^2 hervorbringt und sich im Triller ges^2 - g^2 verfestigt. Dieser Spitzenton g^2 ergänzt jedoch E.2.1.1 (M.1) T.31/32 zu einer durchbrochenen, latent wirksamen Linie, die dem E.2 entspricht:

as^2 - b^2 -(es^2)- g^2 - ges^2 (Triller).

Der passive Quintfall (Entspannung), mit dem E.2.1.1 T.31/32 endet, wird durch den aktiven Aufstieg ("Aufflug" rückgängig gemacht (beachte auch fis^3 in E.2.1 mit indirekter Leittonwirkung in Bezug auf g^2)).

Von der weiteren Entwicklung T.39ff wird nur noch das Thema T.73ff erläutert. Das Synthese-Thema zeigt seinen aktiven Charakter bereits durch die Verwendung eines größerwertigen Metrums (3/4) und das erste Auftreten geradzahliger Rhythmen (punktierte Viertel und das in eine Achteltrirole eingebaute Rhythmus-element ).

Wesentlicher wird dieser Charakter jedoch durch die Synthese der Aktivmotive M.2 und M.3 ausgedrückt, die von der aufstrebenden Sequenz des M.3 vorbereitet wird. Von M.2 erscheint in T.73 nur die erste aktive Hälfte, die in T.74 von M.3 fortgesetzt wird. An diese schließt sich das (passive) chromatische Element von E.1 an (Viertel-Punktierung!), das dort jedoch nur durchbrochen erscheint.

Beachtenswert ist auch die Beziehung b^1 - a^1 -Pause- c^2 - a^1 - b^1 (E.2). Das auf die Pause folgende Motiv steht am Beginn der sich auflockernden Fortsetzung des Themas. Als intervallische Augmentation und zugleich als Teilumstellung der Töne von E.2 (aus b - c - a wird c - a - b) stellt es zugleich das Prometheus-Kernmotiv dar (T.75/76, in Bezug auf die Klangstruktur in Originallage), das auch in den vorhergehenden Sonaten den Übergang der Synthese in die Rückbildungs-Entwicklung einleitet. Das Synthetische der Thema-Struktur zeigt sich auch im Satz, in den verschiedene, gleichzeitig mit dem Thema auftretende thematische Elemente integriert sind. Der folgende von Reduktion geprägte Abschnitt der exponierenden Entwicklung führt in die entfaltete Vielheit musikalischer Elemente (das "Chaos") zurück, aus dem der 2. Teilablauf hervorgeht. Sein 1. Teil (2. Evolutionsablauf) ist vor allem dadurch gekennzeichnet, daß er nicht zur Synthese in Gestalt des Themas gelangt. Dies wird erst wieder in der 2. Hälfte der Sonate in den T.212ff erreicht.

Formsymmetrie und Evolutionsverlauf

Die genaue Symmetrie T.1-183 / T.184-366 besteht nur in Bezug auf das Taktzahlverhältnis. Bei sehr vergrößernder Betrachtung erscheint auch die Harmoniekurve symmetrisch. Der Harmonieverlauf der 1. Hälfte zeigt sich dabei vertikal-horizontale in der 2. Hälfte gespiegelt (wie ). Die Hauptteile der beiden Werkhälften entsprechen sich taktzahlmäßig, stehen sich aber strukturell, vor allem harmonisch, antithetisch gegenüber:

I	II
T.1- ⁽³⁶⁾ 36 (fixiert)	: T.184- ⁽³⁸⁾ 221 (dynamisiert)
T.37- ⁽⁷⁹⁾ 115 (dynamisch+stabilisiert)	: T.222- ⁽⁷²⁾ 293 (dynamisch+stabilisiert)
T.116- ⁽⁶⁷⁾ 183 (höchstgesteigerte Dynamik)	: T.294- ^(66;+7) 359; (stabilisiert+ bzw. --366 fixiert)

Im ersten Teil der 1. Hälfte ist die 2x3-teilige Ordnung gestört und damit in Frage gestellt. Die Zäsur T.28/29 ist

von der Evolutionsstruktur her so gewichtig, daß das Ende des 1. Teils dorthin vorverlegt werden muß. Dies ist ein weiteres Beispiel für die Spannung, die zwischen Ordnungs- und Evolutionsstruktur besteht. Als Sinnfaktor ist die Ordnungsstruktur vom und im Evolutionsverlauf aufgehoben. Die Evolutionsform Skrjabins stellt eine zur Einheit des Evolutionsverlaufs aufsteigende hierarchische Schichtung von Evolutionsabläufen dar. Im Unterschied zu den meist quadratischen und symmetrischen Ordnungsstrukturen setzen sich der Gesamtablauf und die Evolutionsabläufe auf den verschiedenen Gliederungsebenen aus einem kleineren und einem grösseren Unterablauf zusammen. Häufig stehen diese im Verhältnis 1 : 2.

Zusammenfassung

Durch die vom Detail ausgehende Untersuchung wurde eine neuartige Form entdeckt, die ihre erste Ausprägung in der 3. Sonate op.23 (1897) erfährt. Ihre vollkommene Gestalt und zugleich individuellste Durchformung erhält sie in der 10. Sonate op.70 (1912/13). Das Grundprinzip dieser Form ist die Entwicklung aller Teilgestalten und der Gesamtgestalt des Werkes aus einer "Urexposition", die nur aus einem einzigen thematischen Impuls (in Op.23 z.B. aus einem Quartaufsprung) oder einer tonlich unvollständigen Klangstruktur (in Op.64 z.B. aus dem Leitklang) zu bestehen braucht. Die stilistische Entwicklung Skrjabins zeigt, daß die neue Form nicht durch primär musikalische Ursachen entsteht. Die Wirksamkeit außermusikalischer Faktoren wird bereits in dem Verzicht auf spezifisch musikalische Techniken deutlich, wie z.B. auf verschiedene Arten der thematischen Umkehrung und der thematischen Variierung. Wladimir Vogel erklärt diese "Beschränkung in der Anwendung des musikalischen Materials" damit, daß "für Scriabine die Tonfolge eines Akkords, eines Motivs immer mit einem diesem zugefühlten oder zugeordneten Inhalt verbunden war. Er

verabsolutierte gewissermaßen seine Elemente. Eine Vermischung dieser von ihm Skrjabin gefundenen Gebilde mit anderen, ihnen fremden war für Scriabine psychisch und physisch (akustisch) unmöglich"¹⁾.

Über diese Merkmale hinaus wird in den vier ausgewählten Werken eine ungewöhnliche Verarbeitung der musikalischen Elemente erkannt. Ihr Hauptprinzip ist die dialektische Entwicklung, die zu immer neuen, umfassenderen Synthesen fortschreitet. Das dialektische Denken wird erstmals in der Struktur von Op.23 deutlich. In seinen poetischen Werken überträgt es Skrjabin stets in bildreiche Vorgänge. In seinen Tagebüchern aber argumentiert er vor allem philosophisch-analytisch. Nach den im Programm zu Op.23 (s.S. 36) geschilderten Vorgängen zu urteilen, stellt dieses Programm bereits einen dialektischen Prozeß dar. Unmittelbar ist er jedoch nicht ausgedrückt. Die Tagebuch-Aufzeichnungen von 1900 untersuchen intensiv die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der Skrjabinschen Dialektik²⁾. In den Aufzeichnungen um 1904/1905 ist eine klare Formulierung seines prinzipiell dialektischen Denkens enthalten: "Liebet eure Feinde, die eure Empfindungen hervorrufen. Erhebt euch gegen sie und kämpfet, liebend und indem ihr euch durch euren Widerstand gegenseitig stählt. Schwingt euch empor auf den Fittichen eures Strebens, und dort auf dem Gipfel eures Empfindens werdet ihr Wonnen spüren, werdet ihr erkennen, daß ihr eins seid mit euren Feinden, und werdet euch in mir auflösen"³⁾.

Hier sind bereits die Grundzüge seiner Evolutionsidee enthalten. Als ihre erste musikalische Verwirklichung ist in der vorliegenden Arbeit die Struktur von Op.23 erkannt worden - nach Schloezer "elle nous livre en effet la structure psychologique et spirituelle de toutes les sonates qu'il écrira plus tard et de la 3^{ème} symph., structure qui se ramène au fond à un drame -j'entends une action- aboutissant à travers diverses péripéties à l'affirmation d'une libre

1) Vogel 1, S. 707.

2) Skrjabin 1, S. 25f.

3) Skrjabin 1, S. 44.

volonté"¹⁾. Die Struktur der Sonaten op.23ff wird hier deshalb als Evolutionsablaufsstruktur gekennzeichnet und ihre Form als Entsprechung zum Verlauf der Evolution. In der 3. Sonate op.23 entfaltet sich die Evolutionsstruktur noch in den Umrissen des herkömmlichen Sonaten-Zyklus, hat diesen aber bereits von innen her weitgehend umgewertet. In der exponierenden Entwicklung des 1. Satzes verläuft die Evolution zunächst von dem eröffnenden aktiven Aufsprung zu dem teilweise passiven, synthetischen Th.2 T.25ff als Ziel der Entfaltung und von dort wieder zurück zum aktiven Th.1. Auch die Gliederung des Evolutionsverlaufs in zwei Teilabläufe deutet sich bereits an; ebenso die Taktzahl-Proportion von exponierende Entwicklung T.1-54, 2. Teilablauf T.55-144 und Gesamtablauf der Evolution wie 1 : 2 : 3. Die Sonatenhauptsatzform ist aber in der Großgliederung dieses Satzes noch deutlich erkennbar (Exp. T.1-54, Durchf. T.55-94, Reprise + Coda T.95-144; zu beachten ist auch die Taktzahl 144 = 12 x 12 in Bezug auf die Zahlensymbolik in den Spätwerken). Das Urmodell der späteren Evolutionsform stellen die beiden verbundenen letzten Sätze von Op.23 dar. Demnach liegt der Evolutionsform weniger die Sonatenhauptsatzform als die Verbindung aus langsamen Satz und Finale zugrunde (liedhafte Dreiteiligkeit + rondoartige Entwicklungsform). Die Struktur Satz 3 + 4 in Op.23 weicht vor allem dadurch von den Evolutionsverläufen der späteren Sonaten ab, daß sie der Teil eines Ganzen ist. Das Th.1 des 3. Satzes ist in Bezug auf die vorausgehende Entwicklung Synthese-Thema. Das entsprechende Andante-Thema von Op.30 stellt dagegen die erste Entwicklung eines thematischen Urlements dar.

Am klarsten wird die größere Einheit der beiden letzten Sätze von Op.23 durch die Wiederkehr des Th.1 III als Hauptsynthese-Ziel (Ekstase) am Ende des 4. Satzes erkannt. Sie stellt eine Rückkehr zu der Anfangsstruktur auf höherer Ebene dar. Th.1^{mdf} III in IV ist aber nur ein Teil des umfassenderen Hauptzielbereichs (T.137-235 des 4. Satzes)

1) Schloezer, z. in: Encyclopédie de la musique, Paris 1961, Bd. III, S. 689, Sp. 2.

der Sonate. Die Evolution verläuft jedoch nicht in ausschließlicher Ausrichtung auf jenes letzte Ziel, sondern strebt in immer größeren Entwicklungsbögen zu immer ausgedehnteren Zielen.

Die als Entwicklung + Ziel aufgebauten Abläufe folgen einerseits additiv aufeinander und werden andererseits beim Aufstieg in der Hierarchie der Zusammenhänge zu immer größeren Evolutionsabläufen zusammengefaßt (s. Schaubild S.113). Im Unterschied zu einer streng periodisch aufgebauten Form werden in der Evolutionsform auf jeder Gliederungsebene auch im Nacheinander einzelne Abschnitte zu größeren Ablaufseinheiten zusammengefaßt. Zunächst wird der auf der betreffenden Ebene kleinste Abschnitt gebildet, dann folgt eine Zusammenfassung mehrerer Abschnitte, die mit dem 1. Abschnitt auf der nächsthöheren Ebene eine größere Einheit darstellt. In der 10. Sonate z.B. bildet der 1. Teilablauf (exp.Entw.) T.1-115 zusammen mit dem 2. Teilablauf T.116-366 die Gesamtform. Der Ablauf des 3. Satzes von Op.23 erscheint als Urbild ("Traum") der Struktur des 4. Satzes. Die Wiederkehr des Th.1 III als Epilog des 3. Satzes T.44ff stellt das "Ideal" dar, das im 4. Satz durch aktive Entfaltung in Gestalt der verwandelten Wiederkehr des Th.1 III erreicht wird, nämlich als Th.1^{mdf} III in IV ("Siegesgesang").

In der 5. Sonate op.53 sind die beiden im Charakter unterschiedlichen Sätze zur Satzeinheit verschmolzen. In Op.23 werden in jedem Satz zwei Themen entwickelnd exponiert, so daß im Evolutionsverlauf Satz 3 + 4 - von Teilzitataten aus den vorhergehenden Sätzen abgesehen - 4 Themen auftreten. In Op.53 fällt das 2. Thema in dem zum Prolog gewordenen langsamen Satz weg. Der Prolog (langsame Satz) ist derart in die exponierende Entwicklung T.47-156 des Hauptteils (Finalsatzes) einbezogen, daß sich ein kontinuierlicher, entwickelnd exponierender Zusammenhang ergibt, der in sich dualistisch strukturiert ist:

"Aufflug", T.13ff "Traum",/ T.47ff "Begeisterung"(+ "Bedrohung"),/ T.94ff "Kampf + Sieg", T.120ff "Traum-Ekstase",/ T.140ff "delirischer Tanz", T.143ff "Bedrohung";/ T.157ff "Aufflug",...¹⁾

1) Die Schrägstriche grenzen die Gegensatzpaare in Ausdruck

Im Verlauf des 2. Teilablaufs T.157ff werden die beiden unterschiedlichen Charaktere immer mehr einander angenähert, bis sie in der Ekstase völlig verschmelzen und sich schließlich rückbilden und auflösen. Dies ist die "Rückkehr zum Chaos", in dem ein neuer Evolutionsverlauf seinen Anfang nimmt. Der geschilderte Prozeß findet in anderer Form bereits in der exponierenden Entwicklung statt, wie die inhaltliche Folge der Strukturabschnitte zeigt. Aus Th.1 (des Traumes) T.13ff wird im letzten Teil des Traumabschnitts T.34ff das Th.2 (der Begeisterung) T.47ff abgeleitet. Beide Ausdrucksbereiche werden in Th.3 (der "Traum-Ekstase") synthetisiert. Mit Th.3 beginnt auch das Synthese-Ziel T.381ff des Gesamtablaufs der Evolution. Wie in der exp. Entw. geht Thema 3 in einen "delirischen Tanz" (T.401ff) über, der jedoch anders als in der exponierenden Entwicklung (T.140f) nicht nach zwei Takten abbricht, sondern sich zur "letzten Ekstase" steigert. Über diesem "Tanz" T.401ff, der sich in den Takten 417ff schließlich zu einem Klangstrom formiert, entfaltet sich von T.433 bis 440 das modifizierte, im Charakter verwandelte Th.1. Das Thema des Traumes (*languido; dolcissimo*) T.13ff wird hier zum Thema der Ekstase (*estatico; allegro*). Die Struktur der Bedrohung T.143ff, die den "delirischen Tanz" in der exp. Entw. abbricht, geht am Ende des Werkes aus dem "estatico" hervor (T.441ff). Sie erscheint dadurch als ekstatischer Taumel und nicht mehr als Bedrohung (vgl. die letzten Zeilen des Poème de l'extase¹⁾). In der 5. Sonate op.53 ist somit die Satzeinheit verwirklicht wie unmittelbar vor ihr in Le poème de l'extase op.54. Das Taktzahlverhältnis zwischen exponierender Entwicklung und 2. Teilablauf ist in Op.53 erstmals 1 : 2, wie dann auch in den Sonaten Nr. 6, 9 und 10. Im Unterschied zu der in ihren Grundzügen schon endgültigen Evolutionsform

und Inhalt voneinander ab. Die Anordnung der unterschiedlichen Episoden in 2 analogen Abläufen wird durch unterschiedliches Unterstreichen hervorgehoben. Der zum ersten analogen Inhalt im zweiten vergrößerten Ablauf wird dadurch anschaulich gemacht, daß dieselben Strichelungen in gedehnter Form verwendet sind.

1) Skrjabin 2, S. 121, Z. 358ff.

in den Sonaten op.62ff werden in Op.53 immer noch drei verschiedene Themen aufgestellt. Durch die vergleichende Untersuchung der poetischen, bzw. musikalischen Sprache in der exponierenden Entwicklung von Le poème de l'extase und Op.53 wurde erkannt, daß sich die exp. Entw. in beiden Werken in zwei zueinander analoge Teile gliedert. Für den zweiten Teil ist charakteristisch, daß die Vorgänge und Zustände des ersten Teils in gesteigert abgewandelter Gestalt wieder erscheinen:

1. Teil: "Aufflug", T.13ff "Traum", T.47ff "Begeisterung" + T.88ff "Bedrohung";
2. Teil: T.94ff "Kampf" + T.114ff "Sieg", T.120ff "Traum-Ekstase", T.140ff "delirischer Tanz", T.143ff "Bedrohung".

Dieser Ablauf zeigt neben dem linearen Prozess auch ein Moment zentraler Spiegelung, das nur durch den letzten Abschnitt gestört ist.

In dem kontinuierlichen dynamischen Prozeß des 2. Teilablaufs T.157ff erinnert nur noch die Paarigkeit der Sequenzglieder im ersten Teil (2. Evolutionsablauf) T.157-246 an herkömmliche Durchführungstechnik, nicht aber der Verlauf der Entwicklung und nicht die Struktur ihrer Glieder.

Nach dem Teilzitat des Prologs T.157ff wird in den Takten 185ff das erste Glied einer zweigliedrigen Sequenz gebildet, das sämtliche thematische Elemente der exp. Entw. verarbeitet. Die Reihung, bzw. die Kombination dieser Elemente wird vom Evolutionsverlauf gesteuert. Ebenso steuert dieser die Neuzusammenstellung des ersten Glieds eines weiteren Sequenzabschnitts in den T.227ff. Demnach werden im Unterschied zur klassischen Durchführungstechnik die jeweils ersten Glieder der Sequenzabschnitte thematisch neu zusammengestellt. Dieses Prinzip wird ein letztes Mal im 2. Teilablauf der 6. Sonate op.62 T.124ff angewendet. Dort wird aber der schon in Op.53 kaum mehr spürbare stereotype Charakter klassischer Durchführungs-Sequenzierung dadurch weiter abgeschwächt, daß das erste Sequenz-Gliedpaar wie der Expositionsteil einer Thema-Satz-Struktur durch einen Entwicklungsteil fortgesetzt wird und diese größere (17-taktige)

Einheit selbst das erste Glied eines Sequenzabschnitts wird (Prinzip der hierarchischen Schichtung der Strukturzusammenhänge). Von der 7. Sonate op.64 an wird diese Sequenztechnik zugunsten einer Folge sich ständig vergrößernder Abläufe aufgegeben. Im 2. Teilablauf der 10. Sonate op.70 T.116ff vergrößern sich die Abläufe wie folgt: T.116ff: 16 Takte, T.132ff: 22 Takte, T.154ff: 30 Takte, T.184ff: 38 + 72 + 66 Takte = 176 Takte, (T.360ff: 7 Takte eines neuen Evolutionsverlaufs). Im Unterschied zu Op.64 sind die unvollständigen Abläufe der 2. Werkhälfte in einem einzigen Evolutionsablauf zusammengefaßt, in Op.64 dagegen in zwei allerdings eng aufeinander bezogenen Evolutionsabläufen (T.169ff und 237ff). Exponierende Entwicklung und 2. Teilablauf müßten von der klassischen Definition des Begriffs Durchführung her als insgesamt durchführend gekennzeichnet werden. Danach wäre z.B. Op.53 eine ununterbrochene Durchführung, in der bei gleichartigen Steigerungstufen frühere Durchführungsabschnitte von unterschiedlicher Ausdehnung wiederkehren. Exponierende Entwicklung und 2. Teilablauf unterscheiden sich vor allem dadurch, daß bereits in der exp.Entw. von Op.53 nichts mehr zitathaft wiederkehrt, wohingegen im 2. Teilablauf eine mehr verarbeitende und steigernd weiterbildende Entwicklung angewendet wird. In ihr kehren durch den Verlauf der Evolution bedingt und in ihn logisch eingefügt einzelne Elemente bis zu ganzen Abschnittszusammenhängen der exponierenden Entwicklung (seltener auch des 2. Teilablaufs: vgl. in Op.70 die T.192ff mit den T.294ff) unverändert oder modifiziert und häufig thematisch-kombinatorisch bereichert wieder.

Der 2. Teilablauf ist deutlich in einen kleineren und einen größeren Abschnitt gegliedert. Der kleinere 1. Abschnitt T.157-246 geht im Anschluß an das Teilzitat des Prologs in den T.185ff zu einer zielstrebigen, harmonisch-dynamischen Entwicklung über, die durch die oben beschriebene paarige Gliederung der Sequenzabschnitte gekennzeichnet

ist. Diese straffe Sequenzordnung unterstützt den harmonischen Aufstieg in den T.185ff, mit dem die insgesamt höchste Harmonieebene erreicht wird. Die Wirkung dieser Ordnung wird im 2. Teilablauf von Op. 64 durch die zunehmende Erweiterung der Abläufe gesteigert. Symmetrie in der Abschnittfolge als Steigerungsmittel wird in den Sonaten nach Op.62 durch Assymmetrie ersetzt. In Op.53 stellt der erste Sequenzabschnitt T.185-226 des 2. Teilablaufs von der Funktion im Evolutionsverlauf her betrachtet eine zu dem Schlußteil des Prologs T.34ff analoge Phase dar. Analogien, wie die genannte, beruhen auf dem Prinzip der projektiven Entfaltung, auf das auch die oben bemerkte Assymmetrie in den späten Sonaten zurückgeht. Der zweite größere Abschnitt T.247-450 des 2. Teilablaufs, der aus dem ersten Abschnitt hervorgeht (fixierte Harmonie T.243-250), steigert sich aufstrebend nach und nach bis zu der harmonischen Kulmination des Werkes in T.305-320. Der Höhepunkt der Gesamtstruktur (Ekstase) tritt in den Sonaten von Nr. 3 an nach dem harmonischen Höhepunkt ein und geht den kurzen schlußbildenden Strukturen der Auflösung voran. Somit ist der Strukturhöhepunkt auch vom Vorhandensein eines harmonischen Höhepunkts unabhängig. Beispiele dafür sind die Sonaten Nr. 9 und 10, die harmonisch einen langgestreckten Abstieg darstellen. Die 8. Sonate ist die einzige, die keinen deutlichen Strukturhöhepunkt aufweist. Den anderen 7 Sonaten von Nr. 3 bis 10 ist gemeinsam, daß sich der harmonisch statische Strukturhöhepunkt entweder an harmonisches Gefälle anschließt oder wie bei den Sonaten Nr. 4 und 7 in eine größere harmonische Ebene eingefügt ist. Bei den mehrthemigen Sonaten Nr. 3 und 5 beginnt die harmonische Ebene des Strukturhöhepunkts mit dem Thema, das die fortgeschrittenste Synthese darstellt. In der 3. Sonate op.23 beginnt die Ebene des Synthese-Ziels mit Thema 2 des 4. Satzes in T.137, in der 5. Sonate op.53 mit Thema 3 in T.381. Der langsam zur Synthese-Ziel-Ebene absinkende Harmonieverlauf nimmt die ganze zweite Hälfte von Op.53 ein. Diese ist durchgehend aktiv. Die Aktivität geht nur in der Phase der "Traum-Ekstase" T.381-400 etwas zurück. Auch in den anderen Sonaten von Op.23 an ist stets die 2. Hälfte sehr viel aktiver und in ihrem Verlauf zugleich stabiler als die erste, in den "Abgrund" führende Hälfte. In Op.53 wird die tiefste Stelle des "Abgrunds" nach der Quinthöhenlinie in den T.197f mit +10 Quinten und

dem Protestmotiv M.5 erreicht, unmittelbar vor dem Beginn des Aufstiegs, der mit dem nun aktiven Th.1^{Vr} durchgeführt wird. Es handelt sich hier um eine positiv-aktive "Rückkehr in den Abgrund" zum Zwecke des Aufstiegs. Der "Abgrund" T.143ff (+16 Quinten) wird von den negativen Kräften der Auflösung bestimmt, nämlich durch Passivität. Von ganz anderem Charakter ist der "Abgrund" (+15 Quinten in Bezug auf den Gesamtverlauf) in Op.23 IV T.37ff. In Gestalt von Th.2 IV ist er lyrisch und strukturell dreiteilig festgefügt. Zu diesem Charakter steht der leidenschaftlich-kämpferische des Abstiegs T.25ff (von +27 Quinten aus) in Kontrast. Auch hier erscheint ein zweites aktives Hinabstoßen in den "Abgrund" (+21 Quinten) T.103-110 vor dem steilen Aufstieg zur aktiven 2. Hälfte und höchsten Harmonieebene des Werkes (+62 bis +54 Quinten). In Op.64 geht der Abstieg in den "Abgrund" (-17 Quinten) wie in Op.62 dem Wiederaufstieg in der zweiten aktiven Hälfte unmittelbar voraus. Sonderfälle sind die Sonaten Nr. 8 bis 10. Schon am Anfang der 8. Sonate zeigt der Harmonieverlauf die Gestalt eines "Abgrunds". Der Harmonieverlauf der 9. Sonate stellt einen einzigen steilen Abstieg dar im Unterschied zu dem der 10. Sonate, der in zwei niederen langgezogenen Stufen absteigt. In diesen drei Sonaten sind die drei ersten Evolutionsstufen des L'acte préalable dargestellt. Der Evolutionsidee Skrjabin entsprechend, nach der die Evolution in immer "höhere Lebenspläne" führt, haben die Sonaten Nr. 5 bis 10 keinen endgültigen Schluß mehr. Von nun an wird auf unterschiedliche Art aus der Evolution ausgeblendet. Für die Sonaten Nr. 8 und 9, die mit der 10. Sonate einen Zusammenhang bilden, ist der Begriff ausblenden nicht ganz zutreffend, weil sie von der folgenden Sonate fortgesetzt werden.

Die künstlerische und philosophische Entwicklung Skrjabin im Überblick

Die Kompositionen vor Op.23 sind neben dem dynamisch-aufstrebenden Hauptcharakter noch stark lyrisch geprägt. Ihre Struktur zeigt noch nicht den zielgerichteten Gestaltungswillen der folgenden Werke. An den Werken Op.23 bis Op.62 ist das Wachstum seiner philosophischen Idee und ihrer immer prägnanteren Verwirklichung zu beobachten. Mit Op.64 beginnen die drei Stufen der Realisierung der Idee des "Mysteriums".

Op.64 skizziert den Gesamtverlauf des "Mysteriums". Die Sonaten op.66 bis op.70 übertragen die ersten zwei Drittel dieser Konzeption bereits viel ausführlicher in Musik als Op.64.

L'acte préalable ist nur in Textfassung erhalten. Es ist nicht ganz sicher, ob er nur der Prolog zum "Mysterium" oder schon die endgültige Verwirklichung der Mysteriums-idee sein sollte. Skrjabin sah ihn, wie schon der Titel sagt, nur als Prolog zu dem eigentlichen "Mysterium" an, dessen Vollzug sich über sieben Tage erstrecken sollte.

Verzeichnis der Abkürzungen und Symbole

abb.Ew.	abbauende Entwicklung
Absch.	Abschnitt
Absp.	Abspaltung
A-Absp., E-Absp.	Anfangsabspaltung, Endabspaltung
abw.Ew.	abwandelnde Entwicklung
aufb.Ew.	aufbauende Entwicklung
Ak.Mod.	Akkord-Modus
Auskl.	Ausklang
A ⁺¹ bzw. A ⁻²	enharmonisch notierte Harmonie über A, das im Beispiel 12 x 1 Quinten höher ist als A bzw. 12 x 2 Quinten tiefer als A.
BglE.	Begleitelement
BglM.	Begleitmotiv
Bg.Str.	Bogenstruktur
C/s	um den Grundton verkürzte Harmonie über Cis
°D	vermollte Dominante (entspricht d = Molldominante)
+d	verdurte Molldominante (entspricht D = Durdominante)
Df.	Durchführung
D ₃	Dominantharmonie mit Terz im Baß
D ₃ ¹³	Dominant-Tredezimenakkord mit Terz im Baß in Terzschichtung
D ₇ ⁶ /9A	Akkordtöne von unten nach oben unter Auslassen entbehrlicher Tonangaben
D ₁ ⁷ /3/9	Akkordtöne von unten nach oben ohne Ver- dopplungen
D ₁ ⁷ /3/9 ⁵ /1L	D ₆ in weiter Lage, Lagendarstellung von unten nach oben: 1,7,3,6,9,5,1
D ^N	neapolitanische Dominante (Akkordaufbau wie bei S ^N)
DN	verselbständigte neapolitanische Form der Dominante, verselbständigter D ^N
Einl.	Einleitung
Eks.-Ziel	Ekstase-Ziel des Evolutionsverlaufs

Epil.	Epilog
EM.	Element-Modus
ew.	entwickelnd
Ew.	Entwicklung
ex.	exponierend
ex.Ew.	exponierende Entwicklung
E.1 III	erstes thematisches Element des 3. Satzes
E.1 ^{rpt} III	E.1 III als tonrepetierendes Rhythmus-element
E.1 ^{mdf} III	modifiziertes E.1 III
E.1 ^u	vertikale Umkehrung von E.1
E.1 ^{hu}	horizontale Umkehrung von E.1
E.1 ^{vhu}	vertikale und horizontale Umkehrung von E.1
Gp.	Generalpause
Hf.	Hinführung
Hp.	Höhepunkt
hrm.	harmonisch
Hs.	Hauptsatz
HSy.Z.	Hauptsynthese-Ziel
KA	Kontra A
kmb.	kombinatorisch, kombiniert
kmpr.Ew.	komprimierende Entwicklung
mdf.	modifizierend, modifiziert
MsM.	Minimalsubstanz-Motiv
Mtm.Ew.	Metamorphose-Entwicklung
motiv.	motivisch
M.1 ^u	vertikale Umkehrung von M.1
M.1 ^{hu}	horizontale Umkehrung von M.1
M.1 ^{vhu}	vertikale und horizontale Umkehrung von M.1
Ns.	Nachsatz
l ^{Nt}	l. Naturton
Orgp. H	Orgelpunkt H
T-Orgp. H	Tonika-Orgelpunkt H
Prm.4-Ak.	Prometheus-Klang in Quartschichtung
+1 Qu.	plus eine Quint (Quinthöhe von C)
-2 Qun.	minus 2 Quinten (Quinthöhe von B)
Rdk.Ew.	Reduktions-Entwicklung
rdz.	reduzierend, reduziert
Rf.	Rückführung

Rkfs.	Rückkehrfortschreitung: harmonische Fortschreitung, die zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt
Rk.Rf.	Rückkehr-Rückführung
S ^N	neapolitanische Subdominante oder neapolitanischer Sextakkord
N	verselbständigte Form der S ^N
°s	vermollte Subdominante (entspricht s)
+s	verdurte Subdominante (entspricht S)
Schls.	Schlußsatz

spezielle Funktionsbezeichnungen:

D ^N und DN	s. S. 296
Cis ^N	neapolitanische Form der Harmonie über Cis
CisN	verselbständigte neapolitanische Form der Harmonie über Cis
CisN _A oder nur N _A	verselbständigter Neapolitaner als Harmonie über A
Squ.	Sequenz
Squ.-Absch.	Sequenz-Abschnitt
squ.art.	sequenzartig
Squ.Vr.	Sequenz-Variante
Ss.	Seitensatz
Str.	Struktur
Sy.Str.	Synthese-Struktur
Sy.Th.	Synthese-Thema
Sy.-Ziel	Synthese-Ziel
°T	vermollte Tonika (entspricht t)
+t	verdurte Tonika (entspricht T)
T.1/2	von Takt 1 auf 2
T.1,2	T.1 zweites Viertel (bei Viertel-Takt-Metren)
Th.	Thema
thm.	thematisch
thm.va.Ew.	thematisch verarbeitende Entwicklung
tl. (3-tl.)	teilig (dreiteilig)

UStm. (MStm.,OStm.)	Unterstimme (Mittelstimme, Oberstimme)
Übl.	Überleitung
übl.	überleitend
va.Ew.	verarbeitende Entwicklung
vm.Ew.	vermittelnde Entwicklung
Vr.	Variante
Vs.	Vordersatz
Wh.	Wiederholung
Wdk.	Wiederkehr
Wh.Prd.	Wiederholungs-Periode
⌘, ⌘, ⌘, ...	zur Kennzeichnung von Analogien
Zt.	Zitat
Zw.-Ziel	Zwischen-Ziel
≠	Verschränkung von 2 Formgliedern
1Sk	Skalaton 1
8v ab. bzw. auf	Oktav abwärts bzw. aufwärts
III	3. Satz

LITERATURVERZEICHNIS

- SCRIABINE, Alexander Ten Sonatas for piano, H. Sheldon, ed. Leeds Music, New York 1949.
- DERS. Prométhé, Le poème du feu, Pour grand orchestre et piano, avec orgue, choeurs, et clavier à lumières, op.60, Edition russe de musique, Berlin - Moskau 1911.
- Auch: Transcription pour 2 pianos à quatre mains par L.Sabanejew, Edition russe de musique, Berlin - Moskau 1913.
- SKRJABIN, Alexander Nikolajewitsch Gesammelte Schriften, in: Russkiye propilei, Materialy po istorii russkoi mysli i literatury Bd.VI, hrsgg. von M.O.Gerschenson mit einer Einleitung von Boris de Schloezer, Moskau 1919, S.95-247. Übers. von: Gudrun Ziegler, Tübingen 1974.
- Hieraus:
- " 3 "L'acte préalable", S.202-247¹⁾.
- " 2 "Le poème de l'extase", in: Cl.-Chr.von Gleich, a.a.O., S.113-121.
- " 1 "Prometheische Phantasien", übersetzt und eingeleitet von O.von Rieseemann, Stuttgart 1924, München 1968.
-
- AL'ŠVANG, Arnold A. 1 A.N. Skrjabin, Moskwa 1953.
- DERS. 2 O filosofskoj sistemje A.N.Skrjabina, in: Sammelband Skrjabin, Moskwa - Leningrad 1940.
- DERS. 3 Die Stellung Skrjabins in der Geschichte, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 6 (1964), S.143-150.
- BECK, Hermann Methoden der Werkanalyse, Wilhelms-haven 1974.
- BOEGNER, Helga Die Harmonik der späten Klavierwerke Skrjabins, Diss. München 1955.
- BOLLNOW, Otto Friedrich Beschreibung als Mittel der Erkenntnis - Die Kunst der Beschreibung, in: Universitas, 31.Jhrg.1976, H4, S.369-382.
- BORRIS, Siegfried Die Krise der Sonate im 20.Jh, in: Vetter Festschrift, Leipzig 1969, S.361-378.
- DAHLHAUS, Carl 1 Struktur und Expression bei A.Skrjabin, in: Musik des Ostens, H6, Kassel 1971, S. 197-203.

1) Mehrere Titel des gleichen Autors werden mit Leitzahlen versehen und in den Fußnoten der Arbeit bei erneutem Zitat entsprechend wiedergegeben: Dahlhaus 1, S. ...

- DAHLHAUS, Carl 2 Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse, in: Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie, Stuttgart 1972, S.153-169.
- DERS. 3 Schönberg, Variationen für Orchester, Analyse in der Reihe "Meisterwerke der Musik", München 1968.
- DANCKERT, Werner Claude Debussy, Berlin 1950.
- DANILEWITSCH, Lew. 2 "Poema ekstasa", in: Sammelband Skrjabin, Moskau - Leningrad 1940.
- DERS. 1 A.N.Skrjabin, Moskau 1953, Deutsche Übersetzung von M.Hoffmann, Leipzig 1954.
- DERS. 3 Ein halbes Jahrhundert später, in: Sowetskaja Musyka 29 (1965), H4, S.82-87.
- DERS. 4 Ein großer Romantiker, in: Sowetskaja Musyka 1 (Jan.1972), S.102-109.
- DERNOVA, Valentina 1 Einige Gesetzmäßigkeiten in Skrjabins Harmonik, in: Theoretische Probleme der Musik des 20.Jhs., Hrsg. Ju.N.Tjulin, Moskau 1967, S.183-209.
- DIESELBE 2 Die Harmonik Skrjabins, Leningrad 1968.
- DICKENMANN, Paul Die Entwicklung der Harmonik bei A.Skrjabin, Diss. Bern 1935.
- DIKMANN, Roberto A. Skrjabin - Beschluß und Vollendung, Schweiz. MZ. CIX/5 (Sept.-Okt. 1969), S.266-269.
- EBERLE, Gottfried 1 A. Skrjabin, Wandlungen in der Bewertung des musikalischen Werks, in: NZfM. 133, 1972 H1, S.8-11.
- DERS. 2 Ivan Wyschnegradsky, ein russischer Pionier der Ultrachromatik, in: NZfM., Sept. 1974, S.549-555.
- DERS. 3 Zwischen Tonalität und Atonalität, Studien zur Harmonik A. Skrjabins, Diss. Berlin 1977/München 1978.
- ERPF, Hermann Form und Struktur in der Musik, Mainz 1967.
- FEDERHOFER, Helmut Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse, Wien 1950.
- FÖRSTER, Horst Die Form in den symphonischen Werken von A.N. Skrjabin, Diss. Leipzig 1964.
- FORCHERT, Arno 1 Ordnung und Ausdruck an den Grenzen der Tonalität (Bemerkungen zum Schaffen A. Skrjabins.), Pepping Festschrift, S. 298-311.
- DERS. 2 Mystiker und Avantgardist, Zur Musik von A. Skrjabin, Fono-Forum 9 (Sept. 1969), S. 564-569.

- GLEICH, Clemens-Christoph von 1 Die sinfonischen Werke von A.Skrjabin, Diss. Bilthoven 1963.
- HEINZ-MOHR, Gerd Lexikon der Symbole, Düsseldorf Köln 1976.
- HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar 1 Skrijabins "Klangzentrenharmonik" und die Atonalität, in: Kongreßbericht, Bonn 1970, S.438-441.
- DERS. 2 A.Skrjabin und der russische Symbolismus, in: Musik des Ostens 6, Kassel 1972.
- HOFMANN, M.R. La Vie des grands Musiciens Russes, Paris 1965.
- HUBER, Kurt Musikästhetik. Ettal 1954.
- HULL, Arthur Eaglefield 1 The great Russian tone-poet, Scriabin, London 1916.
- DERS. 2 "Skrjabin", in: Das neue Musiklexikon (Hull und Alfred Einstein), Berlin 1926.
- JAWORSKI, Boleslaw A.N.Skrjabin, in: Sowetskaja Musyka I (Jan.1972), S.110-113. Neudruck der Erstveröffentlichung dieses Artikels in Musyka 1915.
- KELKEL, Manfred A.Scriabine, Sa vie, L'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre, Diss. Paris 1974/Paris 1978.
- KOCH, Gerhard R. Musik für das Mysterium, Zum Werk A.Skrjabins, in: HiFi-Stereophonie XI/1 (Jan.1972), S.8-12.
- KORTJAEV, A.Skrjabin, Petrograd 1916.
- KURTH, Ernst 1 Romantische Harmonik, Berlin 1923.
- DERS. 2 Der musikalische Formbegriff, in: Melos IV 1925, H7/8, S.364-370.
- LEHMANN, Dieter A.Skrjabin und die russische Revolution, in: Musik und Gesellschaft 15 (1965), S.243-245.
- LEMACHER/SCHROEDER Formenlehre der Musik, Köln 1962.
- LISSA, Zofia 4 Über die Harmonik A.N.Skrjabins, in: Kwartalnik Muzyczny, VIII (1930).
- DIESELBE 1 Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik, in: Acta Musicologica 1935, Bd.7, H1, S.15-21.
- DIESELBE 2 Zur Genesis des "Prometheischen Akkords" bei A.N.Skrjabin, in: Musik des Ostens 2 (1963), S.170-183.
- DIESELBE 3 Chopin und Skrijabin, in: Russko-Pol'skie muzykal'nye svjazi, Moskva 1963, S.293-374.

- MERSMANN, Hans 1 Moderne Musik, Potsdam 1927.
- DERS. 2 Zur Geschichte des Formbegriffs, in: Petersjahrbuch, Leipzig 1933.
- MGG Artikel "Sonate" von William S. Newman, in: MGG Bd. 12, Kassel u. Basel 1965, Sp. 868-910.
- MGG Artikel "Skrjabin" von Cl.-Chr. von Gleich 2, in: MGG Bd. 12, Kassel und Basel 1965, Sp. 751-758.
- MOTTE, Diether de la Musikalische Analyse, Kassel 1968.
- PASTERNAK, Boris 1 Perepiska A.N. Skrijabina, in: M.P. Beljajewa, Petrograd 1922.
- DERS. 2 Geleitbrief, Berlin 1958.
- DERS. 3 An essay in autobiography, London 1959.
- DERS. 4 Über Skrijabin und Chopin, Sowetskaja muzyka XXXI/1 (Jan. 1967), S. 95-103.
- DERS. 5 Sicheres Geleit, übers. von: Johannes von Guenther, Stuttgart 1971.
- DERS. 6 Ich kannte Skrijabin, in: Melos XXVI (1959), S. 39-42.
- PAWTSCHINSKI, Sergej Skrijabins Werke aus der letzten Periode, Moskwa 1969.
- PLOTIN Ausgewählte Schriften, übers. von: Richard Harder, Stuttgart 1973.
- PROKOF'EV, Sergej Rachmaninov spielt Skrijabin, in: Sowetskaja muzyka 1959, H.3, S. 121-126.
- RATZ, Erwin 1 Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1973.
- DERS. 2 Zum Formproblem bei Gustav Mahler, in: Zur musikalischen Analyse, hrsgg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1974.
- RECLAMS Klavier-Musik-Führer Artikel "Skrjabin" von Klaus Billing, Stuttgart 1967, S. 763ff.
- RIEMANN Musiklexikon Ergänzungsband Personenteil: "Skrjabin" von Gottfried Eberle, Mainz 1975.
- RIESEMANN, Oskar von 1 Alexander Skrijabins "Prometheus", in: Signale für die musikalische Welt LXIX 1911, Nr. 14, S. 546-549.
- DERS. 2 A. Skrijabin im Lichte eigener Jugendbriefe, in: Die Musik XV 1923, S. 841-855
- DERS. 3 "Moderne Russen", in: Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Bd. II, Berlin 1930.
- RITZEL, Fred Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jhs., Wiesbaden 1974.
- RÜGER, Christoph 1 Ethische Konstanz und stilistische Kontinuität im Schaffen A.N. Skrijabins unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavierkompositionen, Diss. Leipzig 1971.

- DERS. 2 A. Skrjabin: Humanitas oder Mystik? in: Musik und Gesellschaft XXII/9 (1972), S. 536-544.
- RUPPEL, Karl Heinz Skrjabin heute, Einige Gedanken zu diesem Thema, Musika XXVI/1 (1972), S. 13-16.
- SABANEV, Leonid 1 Prometheus von Skrjabin, in: Der Blaue Reiter, hrsgg. von W.Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S.55-67.
- DERS. 2 Der Zusammenhang zwischen Farben und Tönen, Moskwa 1914.
- DERS. 3 Prometheus von Skrjabin, in: Melos I 1920, Nr. 21, S.479-483.
- DERS. 4 A.Skrjabin, Moskwa - Petrograd 1922 und 1923.
- DERS. 5 A.N.Skrjabin, in: Melos IV 1924/1925, S.461-468.
- DERS. 6 Erinnerungen an Skrjabin, Moskwa 1925.
- DERS. 7 Die Musik in Rußland seit 1914, in: Melos IV 1925, H9, S.421-428 und H10, S.482-487.
- DERS. 8 Modern Russian composers, London 1929.
- DERS. 9 Scriabin and the idea of a religious art, in: The Musical Times LXXII 1931, S.789-792.
- SCHITOMIRSKI, David Wladimirowitsch Zur Harmonik A.Skrjabins, in: Boetticher Festschrift, Kassel 1974.
- SCHLOEZER, Boris de 1 Aufzeichnungen zum Vorspiel, Einleitung zu Gesammelte Schriften Skrjabins (s. S. 299), in: Russkiye propilei, Bd. VI, Moskwa 1919, S.99-119.
- DERS. 2 Scriabine, in: La Revue Musicale, II (1921), S.28-46.
- DERS. 3 A.N.Skrjabin, Berlin 1923.
- DERS. 4 Alexandre Scriabine, in: Le Ménestrel LXXXVII 1925, S.205-206.
- DERS. 5 A.Scriabin, in: The Sackbut VII 1926, S.92-94.
- DERS. 6 A.Scriabine, in: Musique russe, Etudes réunies par P.Souvtchinsky, Tome II, Paris 1953, S.229-248.
- DERS. 7 Problèmes de la musique moderne, Paris 1959.
- SCHULTZ, Wolfgang-Andreas Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus, Hamburger Beiträge zur Mw., Bd.14, Diss. Hamburg 1974.
- SCHUHMACHER, Gerhard Zur Musikalischen Analyse; hrsgg. von G. Schuhmacher, in: Wege der Forschung Bd. CCLVII, Darmstadt 1974.

- SCRIABINE, M. 1 "A.N.Scriabine", in: Encyclopédie de la musique, Bd.III, Paris 1961, S.688-691.
- DIESELBE 2 A.N.Scriabine, in: Les cahiers canadiens de musique 1971, Nr.3, S.13ff.
- STEGE, Hanns 1 Grundzüge der musikalischen Prinzipien A.Skrjabins, in: NZfM CXXXIII/1 (Jan. 1972), S.11-15.
- DERS. 2 Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten A.Skrjabins, Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft Band 3, Regensburg 1977.
- STEPHAN, Rudolf "Form", in: Fischer-Lexikon Musik, Frankfurt am Main 1957.
- STÖRIG, Hans Joachim Kleine Weltgeschichte der Philosophie 2, Stuttgart 1961.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinrich 1 Neue Musik, Berlin 1951.
- DERS. 2 Echter und falscher Humanismus in der Musik, in: SMZ 105, H4 Zürich 1965.
- SWAN, Alfred Julius Scriabin, London 1923.
- SZCZEPAŃSKA-GOLASOWA, Elzbieta Architektonika sonat fortepianowych A.Skriabina, in: Polscorosyjskie miscelania muzyczne, Hrsg. Zofia Lissa, Krakau 1967, S.218-237.
- VOGEL, Wladimir 1 A.Scriabine - "...Eine unbewältigte Vergangenheit", in: ÖMZ XXVI 1971, S.706-708.
- DERS. 2 Zur Idee des "Prometheus" von Skrjabin, in: SMZ 112, Zürich 1972, S.339-344.
- WEISCHEDEL, Wilhelm Die philosophische Hintertreppe, München 1973.
- WEN CHUNG, Chou Asian Concepts and Twentieth-Century Composers, in: Musical Quarterly L, VII/2 Apr.1971, S.211-229.
- WESTPHAL, Kurt 1 Die Harmonik Skrjabins, Ein Versuch über ihr System und ihre Entwicklung in den Klavierwerken, in: Anbruch XI, 1929, H2, S.64-69.
- DERS. 2 Der Begriff der musikalischen Form, Diss. Berlin 1933.
- WÖRNER, Karl H. 1 Neue Musik in der Entscheidung, Mainz 1954.
- DERS. 2 Die Musik in der Geistesgeschichte, Bonn 1970.
- ZILLIG, Winfried Von Wagner bis Strauss, Wegbereiter der Neuen Musik, "A.Skrjabin", S.64-75, München 1966.

Notenbeispiele

3. Sonate op.23, Fis-Moll,

1. Satz

1.) E.1 E.2 E.3 E.3^{un}
2.) M.1 (M.1=E.3+E.3^{un}) M.2 E.3^{un}
3.) M.1 M.2 E.3^{un}
mp f

4.) 23 25
Th.2 cantabile
5.) 25

2. Satz

6.) Bg M.1 II E.1^{un} E.2 II
7.) Th.1 II

8.)

8.) Th.2 II

9.) 51 Bg M.1 II, Teil 2

3. Satz

10.) Th.1 1 E.2 E.3
3 Sequenz 5 E.1^{un}

7. Nr.-Beginn

11.) a) Op.6 I b) Op.19 I c) 27
d) Op.19 II e) Op.23 III f) Op.53

9.) 187 12. a) Op.23 III Adagio Th.2
appel mysterieux

b) 19

M. III/IV = Ms M.

13.) 3 14.) 54 55 3
acceler.

4. Satz
15.) 1 Th.1 M.1 5 M.1.1 16.) 17 M.1.2
36 dolce 37 Memo meno Th.2 41

17.) 45 49 18.) 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
19.) 217 Übergang mit 1. und 2. in IV zur Auklangfigur. 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300

5. Sonate op. 53

20.) a) 1 E.1 tr ~ b) 3 5 ^ E.2 21. a)
sf M.1 DN 1/19/13 simultan über A oder DN 1/19/13 über E 8
b) E-A-Misch =
22.) Th.1 13 M.2 17 E.1 Begleit-M.1 M.3
23.) Th.2 44 M.4 49 (M.4) 51 (M.6) 61 64 67 69 71 73 75 77 79 81 83 85 87 89 91 93 95 97 99 101 103 105 107 109 111 113 115 117 119 121 123 125 127 129 131 133 135 137 139 141 143 145 147 149 151 153 155 157 159 161 163 165 167 169 171 173 175 177 179 181 183 185 187 189 191 193 195 197 199 201 203 205 207 209 211 213 215 217 219 221 223 225 227 229 231 233 235 237 239 241 243 245 247 249 251 253 255 257 259 261 263 265 267 269 271 273 275 277 279 281 283 285 287 289 291 293 295 297 299 301 303 305 307 309 311 313 315 317 319 321 323 325 327 329 331 333 335 337 339 341 343 345 347 349 351 353 355 357 359 361 363 365 367 369 371 373 375 377 379 381 383 385 387 389 391 393 395 397 399 401 403 405 407 409 411 413 415 417 419 421 423 425 427 429 431 433 435 437 439 441 443 445 447 449 451 453 455 457 459 461 463 465 467 469 471 473 475 477 479 481 483 485 487 489 491 493 495 497 499 501 503 505 507 509 511 513 515 517 519 521 523 525 527 529 531 533 535 537 539 541 543 545 547 549 551 553 555 557 559 561 563 565 567 569 571 573 575 577 579 581 583 585 587 589 591 593 595 597 599 601 603 605 607 609 611 613 615 617 619 621 623 625 627 629 631 633 635 637 639 641 643 645 647 649 651 653 655 657 659 661 663 665 667 669 671 673 675 677 679 681 683 685 687 689 691 693 695 697 699 701 703 705 707 709 711 713 715 717 719 721 723 725 727 729 731 733 735 737 739 741 743 745 747 749 751 753 755 757 759 761 763 765 767 769 771 773 775 777 779 781 783 785 787 789 791 793 795 797 799 801 803 805 807 809 811 813 815 817 819 821 823 825 827 829 831 833 835 837 839 841 843 845 847 849 851 853 855 857 859 861 863 865 867 869 871 873 875 877 879 881 883 885 887 889 891 893 895 897 899 901 903 905 907 909 911 913 915 917 919 921 923 925 927 929 931 933 935 937 939 941 943 945 947 949 951 953 955 957 959 961 963 965 967 969 971 973 975 977 979 981 983 985 987 989 991 993 995 997 999 1001 1003 1005 1007 1009 1011 1013 1015 1017 1019 1021 1023 1025 1027 1029 1031 1033 1035 1037 1039 1041 1043 1045 1047 1049 1051 1053 1055 1057 1059 1061 1063 1065 1067 1069 1071 1073 1075 1077 1079 1081 1083 1085 1087 1089 1091 1093 1095 1097 1099 1101 1103 1105 1107 1109 1111 1113 1115 1117 1119 1121 1123 1125 1127 1129 1131 1133 1135 1137 1139 1141 1143 1145 1147 1149 1151 1153 1155 1157 1159 1161 1163 1165 1167 1169 1171 1173 1175 1177 1179 1181 1183 1185 1187 1189 1191 1193 1195 1197 1199 1201 1203 1205 1207 1209 1211 1213 1215 1217 1219 1221 1223 1225 1227 1229 1231 1233 1235 1237 1239 1241 1243 1245 1247 1249 1251 1253 1255 1257 1259 1261 1263 1265 1267 1269 1271 1273 1275 1277 1279 1281 1283 1285 1287 1289 1291 1293 1295 1297 1299 1301 1303 1305 1307 1309 1311 1313 1315 1317 1319 1321 1323 1325 1327 1329 1331 1333 1335 1337 1339 1341 1343 1345 1347 1349 1351 1353 1355 1357 1359 1361 1363 1365 1367 1369 1371 1373 1375 1377 1379 1381 1383 1385 1387 1389 1391 1393 1395 1397 1399 1401 1403 1405 1407 1409 1411 1413 1415 1417 1419 1421 1423 1425 1427 1429 1431 1433 1435 1437 1439 1441 1443 1445 1447 1449 1451 1453 1455 1457 1459 1461 1463 1465 1467 1469 1471 1473 1475 1477 1479 1481 1483 1485 1487 1489 1491 1493 1495 1497 1499 1501 1503 1505 1507 1509 1511 1513 1515 1517 1519 1521 1523 1525 1527 1529 1531 1533 1535 1537 1539 1541 1543 1545 1547 1549 1551 1553 1555 1557 1559 1561 1563 1565 1567 1569 1571 1573 1575 1577 1579 1581 1583 1585 1587 1589 1591 1593 1595 1597 1599 1601 1603 1605 1607 1609 1611 1613 1615 1617 1619 1621 1623 1625 1627 1629 1631 1633 1635 1637 1639 1641 1643 1645 1647 1649 1651 1653 1655 1657 1659 1661 1663 1665 1667 1669 1671 1673 1675 1677 1679 1681 1683 1685 1687 1689 1691 1693 1695 1697 1699 1701 1703 1705 1707 1709 1711 1713 1715 1717 1719 1721 1723 1725 1727 1729 1731 1733 1735 1737 1739 1741 1743 1745 1747 1749 1751 1753 1755 1757 1759 1761 1763 1765 1767 1769 1771 1773 1775 1777 1779 1781 1783 1785 1787 1789 1791 1793 1795 1797 1799 1801 1803 1805 1807 1809 1811 1813 1815 1817 1819 1821 1823 1825 1827 1829 1831 1833 1835 1837 1839 1841 1843 1845 1847 1849 1851 1853 1855 1857 1859 1861 1863 1865 1867 1869 1871 1873 1875 1877 1879 1881 1883 1885 1887 1889 1891 1893 1895 1897 1899 1901 1903 1905 1907 1909 1911 1913 1915 1917 1919 1921 1923 1925 1927 1929 1931 1933 1935 1937 1939 1941 1943 1945 1947 1949 1951 1953 1955 1957 1959 1961 1963 1965 1967 1969 1971 1973 1975 1977 1979 1981 1983 1985 1987 1989 1991 1993 1995 1997 1999 2001 2003 2005 2007 2009 2011 2013 2015 2017 2019 2021 2023 2025 2027 2029 2031 2033 2035 2037 2039 2041 2043 2045 2047 2049 2051 2053 2055 2057 2059 2061 2063 2065 2067 2069 2071 2073 2075 2077 2079 2081 2083 2085 2087 2089 2091 2093 2095 2097 2099 2101 2103 2105 2107 2109 2111 2113 2115 2117 2119 2121 2123 2125 2127 2129 2131 2133 2135 2137 2139 2141 2143 2145 2147 2149 2151 2153 2155 2157 2159 2161 2163 2165 2167 2169 2171 2173 2175 2177 2179 2181 2183 2185 2187 2189 2191 2193 2195 2197 2199 2201 2203 2205 2207 2209 2211 2213 2215 2217 2219 2221 2223 2225 2227 2229 2231 2233 2235 2237 2239 2241 2243 2245 2247 2249 2251 2253 2255 2257 2259 2261 2263 2265 2267 2269 2271 2273 2275 2277 2279 2281 2283 2285 2287 2289 2291 2293 2295 2297 2299 2301 2303 2305 2307 2309 2311 2313 2315 2317 2319 2321 2323 2325 2327 2329 2331 2333 2335 2337 2339 2341 2343 2345 2347 2349 2351 2353 2355 2357 2359 2361 2363 2365 2367 2369 2371 2373 2375 2377 2379 2381 2383 2385 2387 2389 2391 2393 2395 2397 2399 2401 2403 2405 2407 2409 2411 2413 2415 2417 2419 2421 2423 2425 2427 2429 2431 2433 2435 2437 2439 2441 2443 2445 2447 2449 2451 2453 2455 2457 2459 2461 2463 2465 2467 2469 2471 2473 2475 2477 2479 2481 2483 2485 2487 2489 2491 2493 2495 2497 2499 2501 2503 2505 2507 2509 2511 2513 2515 2517 2519 2521 2523 2525 2527 2529 2531 2533 2535 2537 2539 2541 2543 2545 2547 2549 2551 2553 2555 2557 2559 2561 2563 2565 2567 2569 2571 2573 2575 2577 2579 2581 2583 2585 2587 2589 2591 2593 2595 2597 2599 2601 2603 2605 2607 2609 2611 2613 2615 2617 2619 2621 2623 2625 2627 2629 2631 2633 2635 2637 2639 2641 2643 2645 2647 2649 2651 2653 2655 2657 2659 2661 2663 2665 2667 2669 2671 2673 2675 2677 2679 2681 2683 2685 2687 2689 2691 2693 2695 2697 2699 2701 2703 2705 2707 2709 2711 2713 2715 2717 2719 2721 2723 2725 2727 2729 2731 2733 2735 2737 2739 2741 2743 2745 2747 2749 2751 2753 2755 2757 2759 2761 2763 2765 2767 2769 2771 2773 2775 2777 2779 2781 2783 2785 2787 2789 2791 2793 2795 2797 2799 2801 2803 2805 2807 2809 2811 2813 2815 2817 2819 2821 2823 2825 2827 2829 2831 2833 2835 2837 2839 2841 2843 2845 2847 2849 2851 2853 2855 2857 2859 2861 2863 2865 2867 2869 2871 2873 2875 2877 2879 2881 2883 2885 2887 2889 2891 2893 2895 2897 2899 2901 2903 2905 2907 2909 2911 2913 2915 2917 2919 2921 2923 2925 2927 2929 2931 2933 2935 2937 2939 2941 2943 2945 2947 2949 2951 2953 2955 2957 2959 2961 2963 2965 2967 2969 2971 2973 2975 2977 2979 2981 2983 2985 2987 2989 2991 2993 2995 2997 2999 3001 3003 3005 3007 3009 3011 3013 3015 3017 3019 3021 3023 3025 3027 3029 3031 3033 3035 3037 3039 3041 3043 3045 3047 3049 3051 3053 3055 3057 3059 3061 3063 3065 3067 3069 3071 3073 3075 3077 3079 3081 3083 3085 3087 3089 3091 3093 3095 3097 3099 3101 3103 3105 3107 3109 3111 3113 3115 3117 3119 3121 3123 3125 3127 3129 3131 3133 3135 3137 3139 3141 3143 3145 3147 3149 3151 3153 3155 3157 3159 3161 3163 3165 3167 3169 3171 3173 3175 3177 3179 3181 3183 3185 3187 3189 3191 3193 3195 3197 3199 3201 3203 3205 3207 3209 3211 3213 3215 3217 3219 3221 3223 3225 3227 3229 3231 3233 3235 3237 3239 3241 3243 3245 3247 3249 3251 3253 3255 3257 3259 3261 3263 3265 3267 3269 3271 3273 3275 3277 3279 3281 3283 3285 3287 3289 3291 3293 3295 3297 3299 3301 3303 3305 3307 3309 3311 3313 3315 3317 3319 3321 3323 3325 3327 3329 3331 3333 3335 3337 3339 3341 3343 3345 3347 3349 3351 3353 3355 3357 3359 3361 3363 3365 3367 3369 3371 3373 3375 3377 3379 3381 3383 3385 3387 3389 3391 3393 3395 3397 3399 3401 3403 3405 3407 3409 3411 3413 3415 3417 3419 3421 3423 3425 3427 3429 3431 3433 3435 3437 3439 3441 3443 3445 3447 3449 3451 3453 3455 3457 3459 3461 3463 3465 3467 3469 3471 3473 3475 3477 3479 3481 3483 3485 3487 3489 3491 3493 3495 3497 3499 3501 3503 3505 3507 3509 3511 3513 3515 3517 3519 3521 3523 3525 3527 3529 3531 3533 3535 3537 3539 3541 3543 3545 3547 3549 3551 3553 3555 3557 3559 3561 3563 3565 3567 3569 3571 3573 3575 3577 3579 3581 3583 3585 3587 3589 3591 3593 3595 3597 3599 3601 3603 3605 3607 3609 3611 3613 3615 3617 3619 3621 3623 3625 3627 3629 3631 3633 3635 3637 3639 3641 3643 3645 3647 3649 3651 3653 3655 3657 3659 3661 3663 3665 3667 3669 3671 3673 3675 3677 3679 3681 3683 3685 3687 3689 3691 3693 3695 3697 3699 3701 3703 3705 3707 3709 3711 3713 3715 3717 3719 3721 3723 3725 3727 3729 3731 3733 3735 3737 3739 3741 3743 3745 3747 3749 3751 3753 3755 3757 3759 3761 3763 3765 3767 3769 3771 3773 3775 3777 3779 3781 3783 3785 3787 3789 3791 3793 3795 3797 3799 3801 3803 3805 3807 3809 3811 3813 3815 3817 3819 3821 3823 3825 3827 3829 3831 3833 3835 3837 3839 3841 3843 3845 3847 3849 3851 3853 3855 3857 3859 3861 3863 3865 3867 3869 3871 3873 3875 3877 3879 3881 3883 3885 3887 3889 3891 3893 3895 3897 3899 3901 3903 3905 3907 3909 3911 3913 3915 3917 3919 3921 3923 3925 3927 3929 3931 3933 3935 3937 3939 3941 3943 3945 3947 3949 3951 3953 3955 3957 3959 3961 3963 3965 3967 3969 3971 3973 3975 3977 3979 3981 3983 3985 3987 3989 3991 3993 3995 3997 3999 4001 4003 4005 4007 4009 4011 4013 4015 4017 4019 4021 4023 4025 4027 4029 4031 4033 4035 4037 4039 4041 4043 4045 4047 4049 4051 4053 4055 4057 4059 4061 4063 4065 4067 4069 4071 4073 4075 4077 4079 4081 4083 4085 4087 4089 4091 4093 4095 4097 4099 4101 4103 4105 4107 4109 4111 4113 4115 4117 4119 4121 4123 4125 4127 4129 4131 4133 4135 4137 4139 4141 4143 4145 4147 4149 4151 4153 4155 4157 4159 4161 4163 4165 4167 4169 4171 4173 4175 4177 4179 4181 4183 4185 4187 4189 4191 4193 4195 4197 4199 4201 4203 4205 4207 4209 4211 4213 4215 4217 4219 4221 4223 4225 4227 4229 4231 4233 4235 4237 4239 4241 4243 4245 4247 4249 4251 4253 4255 4257 4259 4261 4263 4265 4267 4269 4271 4273 4275 4277 4279 4281 4283 4285 4287 4289 4291 4293 4295 4297 4299 4301 4303 4305 4307 4309 4311 4313 4315 4317 4319 4321 4323 4325 4327 4329 4331 4333 4335 4337 4339 4341 4343 4345 4347 4349 4351 4353 4355 4357 4359 4361 4363 4365 4367 4369 4371 4373 4375 4377 4379 4381 4383 4385 4387 4389 4391 4393 4395 4397 4399 4401 4403 4405 4407 4409 4411 4413 4415 4417 4419 4421 4423 4425 4427 4429 4431 4433 4435 4437 4439 4441 4443 4445 4447 4449 4451 4453 4455 4457 4459 4461 4463 4465 4467 4469 4471 4473 4475 4477 4479 4481 4483 4485 4487 4489 4491 4493 4495 4497 4499 4501 4503 4505 4507 4509 4511 4513 4515 4517 4519 4521 4523 4525 4527 4529 4531 4533 4535 4537 4539 4541 4543 4545 4547 4549 4551 4553 4555 4557 4559 4561 4563 4565 4567 4569 4571 4573 4575 4577 4579 4581 4583 4585 4587 4589 4591 4593 4595 4597 4599 4601 4603 4605 4607 4609 4611 4613 4615 4617 4619 4621 4623 4625 4627 4629 4631 4633 4635 4637 4639 4641 4643 4645 4647 4649 4651 4653 4655 4657 4659 4661 4663 4665 4667 4669 4671 4673 4675 4677 4679 4681 4683 4685 4687 4689 4691 4693 4695 4697 4699 4701 4703 4705 4707 4709 4711 4713 4715 4717 4719 4721 4723 4725 4727 4729 4731 4733 4735 4737 4739 4741 4743 4745 4747 4749 4751 4753 4755 4757 4759 4761 4763 4765 4767 4769 4771 4773 4775 4777 4779 4781 4783 4785 4787 4789 4791 4793 4795 4797 4799 4801 4803 4805 4807 4809 4811 4813 4815 4817 4819 4821 4823 4

Handwritten musical score for piano, Op. 53, measures 88 to 149. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- 88: *F*
- 92: *M.1*
- 98: *M.6*
- 104: *M.7*
- 108: *M.5*
- 114: *M.7*
- 118: *M.3.1*
- 122: *M.8*
- 126: *M.8*
- 130: *M.8*
- 134: *M.8*
- 138: *M.8*
- 142: *M.8*
- 146: *M.8*
- 149: *M.8*

Dynamic markings and performance instructions include: *impetuosissimo*, *p misterioso affando*, *con sord.*, *molto accel.*, *dim.*, *quasi trembe*, *FF impetuosissimo*, *rit.*, *pp accarezzando*, *a tempo*, *molto rallent.*, *barcarolico*, *quasi tempo*, *DN*, *Costi 1 3 1 9 ... 6*.

Fantastique

42.) Op. 71/11

zugrundeliegende Akkordprimärskala

vol. joyeux

43.a) Op. 64

146

157

b) 161 M.3.3 comme des

éclairs

44.) 237 avec éclat

Prometheus-Klang über im Bass

cresc.

239

M.2.1

E.1

impérieux

Prometheus-Modus ohne Grund-Ton Fis bis 1.343

330

331

335

pp accel.

45.)

46.)

10. Sonate op. 70

M.1

E.1

très doux et pur

31

E.2.1

47.)

M.2

Sequenz

48.)

M.3

33

37

tr. lumineuse vibrant

49.)

M.4

Sequenz und

Reduktion

73

Thema

50.)

3

tr. Sequenz

84

mf

cresc.

Prometheus-Kernmotiv

51.)

86

52.)

Op. 6

4. Satz

f