

„[DER] WAHRE SKRJABIN ZEIGT SICH“* – ALEKSANDR SKRJABINS 3. SONATE FIS-MOLL OP. 23 ALS VORBOTIN SPÄTERER ENTWICKLUNGEN

VON CORNELIA PICEJ

ABSTRACT

Der russische Komponist Aleksandr Skrjabin hat insgesamt zehn Klaviersonaten komponiert, die sich über sein gesamtes Schaffen erstrecken. Dadurch lässt sich seine kompositorische und philosophisch-theosophische Entwicklung, die im Spätwerk deutlich ausgeprägt ist, gut nachverfolgen. Diese findet vor allem auf formaler, struktureller, harmonischer sowie semantischer Ebene statt. Dabei ist die der frühen Phase zugeordnete 3. Sonate fis-Moll op. 23 (1897/98) die erste Sonate, bei der die eben genannten Elemente schon auf Skrjabins letzte Kompositionsphase hinweisen und sich ihr annähern. Verantwortlich dafür zeichnet ein poetischer Text, der der Sonate vorangestellt ist. Durch ihn wird zum Beispiel bereits die symbolisch-semantische Ebene mit ihrem Ekstase-Ziel im letzten Abschnitt der Sonate musikalisch angedeutet, genau wie das allmähliche Verlassen der Dur-Moll-Tonalität zugunsten des Mystischen Akkordes.

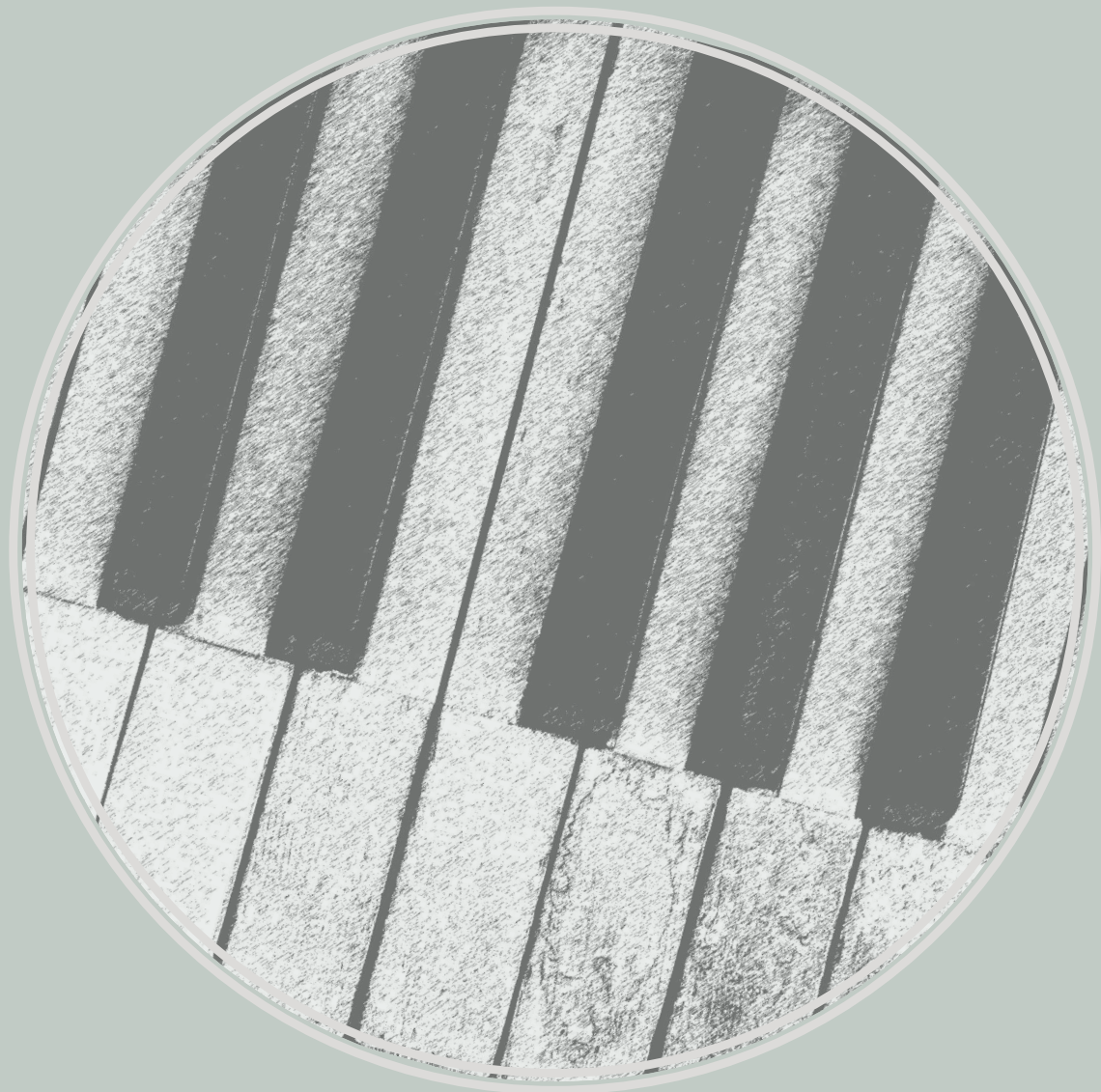
* Sabanejew, *Alexander Skrjabin*, S. 14.

CORNELIA PICEJ

Cornelia Picej studiert im Master Musikologie und Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz. Sie ist unter anderem als studentischen Hilfskraft an der KUG tätig. 2023 veröffentlichte sie den Beitrag „Die Konzertsonatenform im Kopfsatz des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von W. A. Mozart“ in der Zeitschrift *AN:klang – Magazin der Jungen Musikwissenschaft* (Ausg. 1, S. 19–34) der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Zu ihrer Einreichung bei StiMMe sagt Cornelia:

„Ich finde die Idee, bereits Studierenden die Möglichkeit zu bieten, ihre Gedanken und Ergebnisse zu veröffentlichen und hinter die Kulissen eines Publikationsprozesses blicken zu können, eine super Initiative, die ich gern durch einen Beitrag unterstützen will.“



1. EINLEITUNG

Das Klavierschaffen des russischen Komponisten Aleksandr Skrjabin, allem voran seine Präludien und seine zehn Klaviersonaten, gehören heute zum Standardrepertoire vieler Pianist:innen. Beide Gattungen verteilen sich gleichmäßig auf alle vier¹ Schaffensperioden und bilden somit seinen Entwicklungsprozess als Komponist ab. Dieser Prozess ist in den Sonaten vor allem durch die immer größere Vermischung von Musik und philosophischem Gedankengut gekennzeichnet, die sich unter anderem strukturell und formal in den Werken niederschlägt. Die 3. Sonate fis-Moll op. 23 (1897/98), die letzte seines Frühwerks, kann dabei als Beginn der Vermischung gesehen werden, da ihr als der ersten Sonate nachträglich ein vom Komponisten autorisierter poetischer Text beigelegt wurde und somit auf ein außermusikalisches Programm verwiesen wird. Nicht umsonst konstatiert Leonid Leonidovič Sabaneev, dass Skrjabin mit dieser Sonate beginne, sein wahres Ich zu zeigen, nachdem es bereits in vorangegangenen Stücken bestimmte rhythmische Elemente und Ähnliches gegeben haben soll, die nun in der 3. Sonate organisch ineinanderfließen:

„[Der] wahre Skrjabin zeigt sich in der ersten Schaffensperiode möglicherweise am klarsten wiederum in der Dritten Klaviersonate, der er auch selbst als Komponist die größte Bedeutung beimaß. Alles, was in ihm aufkeimte und sich als funkelnde Tonsplitter in den Etüden und Préludes niederschlug, die ganze affektierte Tragik und Pathetik, die stoßweise Rhythmik, in der sich eine schreckliche Schaffensnervosität offenbarte, die erotischen und liebkosenden Timbres, der prachtvolle, in seiner Kraft und Schönheit bereits voll ausgereifte, feine und meisterlich erlesene Klavierstil – all das fand seinen Niederschlag in dieser Sonate.“²

Darüber hinaus erkennt man bereits – ähnlich der engen thematischen Verzahnung einzelner Sätze in der 1. Sonate f-Moll op. 6 (1892/93) – weitreichende thematische Verbindungen zwischen dem 1., 3. und 4. Satz, die sich in satzübergreifenden (zyklischen) Motiven bzw. Themen äußern

und durch den nahtlosen Übergang vom 3. in den 4. Satz noch intensiviert werden. Diese Bestrebungen resultieren ab der 5. Sonate op. 53 (1907) in einsätzigen, auf der Sonatensatzform basierenden Werken, in denen die Oktatonik und der Mystische Akkord als neue harmonische Systeme eine zentrale Rolle spielen. Allerdings folgen auch bereits die 2. Sonate (*Sonate-fantaisie*) gis-Moll op. 19 (1892–1897) und die 4. Sonate Fis-Dur op. 30 (1901–1903) nicht mehr der Viersätzigkeit.³

Diese Arbeit unternimmt den Versuch, durch Analysen ausgewählter musikalischer Elemente, namentlich der Form, Harmonik und Dynamik, sowie durch die Einbeziehung außermusikalischer Topoi kompositorische Prozesse in den Ecksätzen der 3. Sonate festzustellen, die bereits auf Entwicklungen in Skrjabins späterem Sonatenschaffen hindeuten. Dabei wird sich im Verlauf der Analyse ein Prozessdenken als zentraler Kompositionspunkt herauskristallisieren, ebenso ein dynamisches Prinzip im Zusammenspiel mit diversen anderen musikalischen Parametern, wie etwa der Melodik. Hinsichtlich der Formgestaltung ist anzumerken, dass es sich zwar in den besprochenen Ecksätzen um eine Sonatenform handelt – das suggeriert allein schon die Titelgebung –, doch auch Ansätze zweier anderer, zeitgleich ablaufender, formaler Gestaltungsprinzipien, nämlich einer freien Variationsform bzw. einer symbolisch-semantischen Ebene, wie Marina Lobanova sie definiert, lassen sich auf unterschiedliche Weise erkennen. Letztere offenbart sich primär durch Spielanweisungen und ein symbolisch konnotiertes motivisches Material.⁴ Dadurch deutet die 3. Sonate bereits spätere mehrdeutige Formgestaltungsmöglichkeiten an, ohne selbst Formgrenzen zu überschreiten. Als Ausgangspunkt für die eigene analytische Arbeit werden insbesondere Gedankenstränge von Filip Blachnio, welcher sich auf ein dynamisches Prinzip fokussiert, dadurch jedoch das Zusammenspiel

¹ Gemeint sind hier die drei ‚herkömmlichen‘ Phasen der frühen (1880–1903), mittleren (1903–1907) und späten Kompositionen (1907–1912), denen das sogenannte Ultra-Spätwerk folgt (1912–1915), eine Bezeichnung, die wohl auf Sabaneev, einen guten Freund Skrjabins, zurückgeht. Dem russischen Musikkritiker und -wissenschaftler war daran gelegen, vor allem die harmonischen Entwicklungen der späten Werke (ab der 9. Sonate op. 68 [1913]) vom vorangehenden Œuvre Skrjabins zu unterscheiden, wofür er den Begriff „ultrachromatisch“ prägte (vgl. Lobanova, Art. „Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič“).

² Sabanejew, *Alexander Skrjabin*, S. 14.

³ Vgl. Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, S. 15ff.

⁴ Vgl. Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, S. 248. In Bezug auf die symbolisch-semantische Ebene hat sich zunächst eine Analysetradition herausgebildet, die aus Unverständnis oder Ablehnung genau jenes Gedankengut des Komponisten außer Acht ließ, welches ein wesentliches Charakteristikum seiner Persönlichkeit und seiner Musik ausmacht. Heute ist die Verknüpfung von struktureller und ästhetischer Analyse hingegen gängig (vgl. Peters, *Aesthetic Ideas in Scriabin's Late Music*; Blachnio, *The Evolution of Musical Language and Sonata Form*).

diverser anderer musikalischer Parameter sowie das Prozessdenken vernachlässigt, sowie der 2022 erschienene Sammelband *Demystifying Scriabin* von Kenneth M. Smith und Vasilis Kallis, welcher sich umfassend mit Skrjabin als Person und seinem Œuvre auseinandersetzt, herangezogen, miteinander verknüpft und weiterentwickelt.⁵

2. PHILOSOPHIE UND KOMPOSITION BEI SKRJABIN

Das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert Russlands war geprägt von einer Blütezeit der Kunst und Kultur, bekannt als das Silberne Zeitalter – eine im Paris der 1920er-Jahre aufkommende Bezeichnung, die wohl auf den russischen Emigranten Nikolaj Berdjajev zurückzuführen ist. Ursprünglich wurde sie auf die damals vorherrschenden literarischen Strömungen angewendet. Später verstand man das Silberne Zeitalter jedoch als Oberbegriff der vielen zu dieser Zeit neu aufkommenden künstlerisch-geistigen Strömungen.⁶ Mystisch-religiöse, esoterische und spirituelle Denkansätze, wie etwa die Theosophie oder der Okkultismus, wurden für viele Dichter:innen, Komponist:innen und Künstler:innen zu einer Inspirationsquelle und führten zu neuen Wegen, sich künstlerisch auszudrücken.⁷ Das Bedürfnis bzw. die Notwendigkeit insbesondere der Intelligenzija, sich mehr mit der inneren Welt als mit der physischen Realität auseinanderzusetzen, liege in den damaligen politischen, gesellschaftlichen und sozialen Umbrüchen begründet, so Maria Carlson.⁸ Inmitten dieser Krisenzeit begab sich auch Skrjabin auf die Suche nach einer eigenen Eschatologie, nachdem er sich um 1900 von der christlich-orthodoxen Religion, mit der er aufgewachsen und tief verbunden war, abgewandt hatte. Das Hinterfragen seines Glaubens und die damit einhergehende spirituelle Veränderung von Skrjabin begann durch eine Verletzung seiner rechten Hand, durch die er befürchtete, seine

Karriere als Konzertpianist beenden zu müssen.⁹ „At this point, Skryabin’s encounter with philosophy began: a lifelong programme of reading, in search of support for ideas which had already begun to develop within him“,¹⁰ fasst Simon Nicholls den weiteren Werdegang des Komponisten zusammen.

Helena P. Blavatskys Buch *Der Schlüssel zur Theosophie* (1889), das Skrjabin wohl um das Jahr 1905 gelesen hat, soll schließlich der Beginn seiner Auseinandersetzung mit der Theosophie gewesen sein. Hinzu kommen unter anderem noch der russische Symbolismus sowie die beiden einflussreichen russisch-religiösen Konzepte *vseedinstvo* (All-Einheit) und *sobornost’* (Kollektivität) als Teil der Theurgie, welche vom russischen Philosophen und Dichter Vladimir Sergeevič Solov’ev popularisiert wurden.¹¹ Kunst war, im Verständnis der damaligen Zeit, „a path through which the spiritualization of the material world would take place; *vseedinstvo* was the metaphysics through which the spiritual and physical sides of humanity were united; and *sobornost’* highlighted the communal rather than individual basis of the artistic (and spiritual) endeavour.“¹²

Diese Ideen resonierten stark mit der Weltanschauung Skrjabins, ebenso Friedrich Nietzsches Vorstellung der Einflechtung des Rausches und der Ekstase in die Kunst.¹³ Insbesondere die Idee der Ekstase, der Moment der größten Freude und Seligkeit, zieht sich wie ein Leitmotiv durch Skrjabins Œuvre, in den Klaviersonaten seit der 4. Sonate. Die philosophischen Ideen des Komponisten sind eng mit dem Notentext verknüpft und finden sich daher nicht nur auf kosmologischer Ebene, sondern auch auf musikalischer. Skrjabins Musik bewegt sich in einer Sphäre zwischen absoluter und Programm-

⁵ Vgl. Smith/Kallis (Hrsg.), *Demystifying Scriabin*; Blachnio, *The Evolution of Musical Language and Sonata Form*.

⁶ Vgl. Mitchell, „Scriabin and the Russian Silver Age“, S. 26.

⁷ Vgl. Kreiling, „Mystic Circles“, S. 1.

⁸ Vgl. Carlson, „Fashionable Occultism“, S. 54f. Zur besseren Einordnung der damaligen Geschehnisse sei erwähnt, dass sich diese teils sehr einschneidenden Veränderungen nicht nur in Russland, sondern ebenso in Europa vollzogen haben.

⁹ Vgl. Kreiling, „Mystic Circles“, S. 2f. Darüber hinaus betont Boris de Schloezer die große Bedeutung des Spirituellen für Skrjabin in diesen unsicheren Zeiten: „Indes waren ökonomische und politische Umwälzungen, so grandios sie auch sein mochten, für Skrjabin immer nur Ereignisse von zweitrangiger Bedeutung. Er bestand auf dem Vorrang des Geistigen“ (Schloezer, *Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium*, S. 20).

¹⁰ Nicholls/Pushkin, *The Notebooks of Alexander Skryabin*, S. 1. Dies geht sogar so weit, dass er sich in seinen Aufzeichnungen aus den Jahren 1904/05 selbst als Gott und als das Leben bezeichnet (vgl. ebd., S. 70).

¹¹ Vgl. Mitchell, „Scriabin and the Russian Silver Age“, S. 28.

¹² Ebd., S. 29. Hervorhebung im Original.

¹³ Vgl. Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 274f.

Archetyp	Beschreibung	Attribute (u.a.)
Der Mystische Akkord bzw. Prometheus-Akkord	Symbol der mystischen Einheit, Verbindung der spirituellen und realen Welt, auf musikalischer Ebene Verbindung zwischen Ganztonleiter und Oktatonik in einem nicht-tonalen Kontext	<i>prophétique, foudroyant, avec éclat, mystérieux</i>
Das Fanfaren-Motiv	Meist Hauptmotiv, auftaktig, meist 1–3 Töne, wobei der letzte rhythmisch länger als die anderen ist, Signal-Charakter	<i>impérieux, menaçant, avec une sombre majesté, mystérieusement murmuré</i>
Das Ewig-Weibliche	Melodische Bewegung, Anklänge an Ganztonleiter, Chromatik, Halbtonschritt aufwärts	<i>avec une céleste volupté, très pur avec douceur, avec une volupté radieuse, extatique</i>
Das Licht-Motiv	Triller und Tremoli, auch andere Verzierungen	<i>très animé, ailé, vol joyeux, avec une joie subite</i>
Das Flug-Motiv	Schnelle Quintolen, meist komprimiertes Fragment aus dem Ewig-Weiblichen	<i>animé, ailé</i>
Die schwindelerregenden Tänze	In 2/4 oder 2/8, Blockakkorde in 2- oder 4-taktigen Einheiten	<i>en un vertige, fulgurant, avec une joie débordante, en délire</i>

Tab. 1: Beschreibung der Topoi (definiert nach Garcia) und ihre unterschiedlichen Zuschreibungen.

musik.¹⁴ Lobanova beschreibt den Verlauf der späten Sonaten daher symbolisch als Weg „vom Chaos zur Ekstase“,¹⁵ was gewisse narrative Strukturen ähnlich einer Programmmusik erahnen bzw. erwarten lässt. Für diesen Weg verwendet der Komponist in seinen späten Sonaten ein System an Begriffen und musikalischen Figuren, das Susanna Garcia durch sechs wiederkehrende Topoi aufschlüsselt, wie in nachstehender Tabelle zusammengefasst wird (vgl. Tab. 1).¹⁶ Einige Vorläufer dieser Ideen und Konzepte finden sich bereits in der 3. Sonate, wie die Analyse aufzeigen wird.

Mehr und mehr entfernt sich Skrjabin von den etablierten italienischen Termini und ersetzt sie durch individuelle französische und oft außermusikalisch konnotierte Vortragsbezeichnungen und Spielanweisungen, wie bereits in Tabelle 1 zu erkennen ist.¹⁷ Auf symbolischer Ebene eignet sich die Sonatensatzform gut als Schablone, um sie mit Skrjamins philosophischen Ideen zu füllen, ohne die Form *per se* dabei allzu sehr abwandeln zu müssen, basieren sie doch im Wesentlichen auf der Präsentation eines ‚göttlich-männlichen‘ ersten Themas, in dem häufig das Fanfaren-Motiv erklingt, und dem ‚ewig-weiblichen‘ (melodischen) zweiten Thema als sein ‚irdisches‘ Gegenstück.¹⁸

Beim Topos des Mystischen Akkordes, auch Prometheus-Akkord genannt, handelt es sich um einen auf Quartan aufgebauten Akkord mit insgesamt sechs Tönen (vgl. Abb. 1, Beisp. a und b). Dieser kommt erst in den späten Sonaten zur Gänze zum Tragen, da das Frühwerk noch auf einer Dur-Moll-Tonalität basiert. Ab dem Klavierwerk *Feuillet d’album* op. 58 (1908?) wird der Mystische Akkord, gemeinsam mit seinen Transpositionen und Derivaten, zur neuen zentralen Harmonik in Skrjamins Schaffen und somit auch omnipräsent in der späten Sonatenform. Biografisch nimmt diese harmonische Weiterentwicklung ebenso eine nicht zu unterschätzende Rolle ein, ermöglichte ihm doch die Verwendung dieses Akkordes endgültig, sich selbst nicht mehr als spätrömantischen Komponisten, sondern als Mystiker zu inszenieren. Aus musikanalytischer Sicht sind die darin enthaltenen Intervalle *c-fis-b-e-a-d* mehrdeutig. Sie stehen zwischen Oktatonik, Pentatonik, Ganztonleiter, akustischer Tonleiter und einer Variante des Dominantseptakkordes mit Disalteration der Quint (vgl. Abb. 1). Diese Ambivalenz, die auch in den Zuschreibungen von „mystisch“ über „erotisch“ bis hin zu „satanisch“ zu sehen ist, scheint den Akkord wohl so reizvoll zu machen.¹⁹

¹⁴ Vgl. Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, S. 149.

¹⁵ Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, S. 239.

¹⁶ Ausgewählte Notenbeispiele aus allen späten Sonaten für jeden Archetyp finden sich bei Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 278–286.

¹⁷ Vgl. Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, S. 239.

¹⁸ Vgl. Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 287f.

¹⁹ Vgl. Morrison, „About That Chord“, S. 13f., 20, 24. Skrjabin hat schließlich mit *Prométhée ou Le Poème du feu* op. 60 (1908–1910) zum ersten Mal ein Werk geschaffen, das ausschließlich auf dem Mystischen Akkord aufbaut. Aus diesem Grund ist dieser auch unter dem Namen Prometheus-Akkord bekannt. Für eine ausführliche harmonische Analyse des Stücks siehe Sabbagh, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, S. 71–106.



Abb. 1: Vergleich des Tonvorrats des Mystischen Akkordes simultan (a) und sukzessiv (b) mit einer Variante des Dominantseptakkordes (c), der akustischen Tonleiter (d), der Ganztonleiter (e), der Pentatonik (f) sowie der Oktatonik (g).

Ergänzt werden die bereits erwähnten Topoi durch das Licht- und Flug-Motiv, die im weiteren Verlauf meist im Laufe der Exposition das erste Mal zu Gehör gebracht werden. Der Weg aus dem Chaos hin zur Ekstase in seinem späten Sonatenschaffen ergibt sich schließlich aus der musikalischen Transformation des präsentierten und konnotierten Materials. Daraus resultierend nähern sich das ‚göttlich-männliche‘ und das ‚ewig-weibliche‘ Thema musikalisch an, auch die außermusikalischen Attribute im Notentext verändern sich. Ähnlich wie in Finalsymphonien steuern die späten Klaviersonaten Skrjabins auf den Höhepunkt, die Ekstase am Ende des Werks zu. Diese äußert sich im letzten Topos, den schwindelerregenden Tänzen, die die Verschmelzung von göttlicher und irdischer Welt, respektive der beiden Hauptthemen, symbolisieren sollen – eine Möglichkeit, die jedoch auch nicht in jeder der späten Sonaten realisiert wird.²⁰

Die Beschäftigung Skrjabins mit den Theorien von Annie Besant, Charles W. Leadbeater und Blavatsky, allen voran mit ihrem Buch *Die Geheimlehre* (1888), führte zu seinem *Opus magnum*, dem *Mysterium*, das er aber aufgrund seines verfrühten Todes kompositorisch nie in die Tat umsetzen konnte. Das Ziel hier war eine allumfassende Ekstase, Einheit und Versöhnung zu erreichen, indem alle Sinne, nicht nur der Hörsinn, miteinbezogen werden, um so eine universelle spirituelle

Transformation zu erreichen.²¹ Es war geplant, dieses sieben Tage andauernde Werk in einem indischen Tempel aufzuführen, wohl inspiriert von den durch Blavatsky beschriebenen sieben Stufen der menschlichen Evolution.

Das geplante Konzept des *Mysteriums* erlaubte dem Komponisten, sich ganz der inneren, spirituellen Welt zuzuwenden,²² „and [it] was a sign of Scriabin’s developing belief in the theurgic role of art within society, and the close link between art and religious experience“,²³ so James Kreiling, worin man auch den Einfluss von Solov’evs Schriften deutlich erkennen kann. Da das Projekt für Skrjabin letzten Endes zu umfangreich war, konnte er lediglich den *Acte préalable* (*Predvaritel’noe dejstvie*, 1913–1915), die „vorbereitende Handlung“, als Skizze entwerfen.

3. DRAMATURGIE UND KLANGLICHKEIT IN DER 3. SONATE

Skrjabins 3. Sonate, die er im Jahr 1897 in Paris zu komponieren begann und wenig später in der Nähe von Moskau beendete, gilt als eines der wichtigsten, reifsten und bis heute meistgespielten Werke seines frühen Schaffens, welches

²¹ Vgl. Nicholls, „Scriabin as a Writer“, S. 55. In seinem Text findet man auch eine ausführliche inhaltliche Beschreibung des geplanten Werks (vgl. ebd., S. 55f.).

²² Vgl. Kreiling, „Mystic Circles“, S. 3f.

²³ Ebd., S. 4.

²⁰ Vgl. Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 289–299.

noch Dur-Moll-tonal geprägt ist.²⁴ Diese und die 1. Sonate sind die einzigen Werke in seinem Sonatenschaffen, die dem klassischen viersätzigen Sonatenschema folgen. Das Werk, das vor allem im 4. Satz, dem Trauermarsch, Einflüsse von Frédéric Chopins Trauermarsch aus der Sonate b-Moll op. 35 (1839) aufweist, deutet darüber hinaus bereits durch seine dichte, quasi-symphonische Textur das zunehmende Interesse des Komponisten an Orchestermusik an, welches kurz darauf mit der Orchesterkomposition *Rêverie* e-Moll op. 24 (1898) verwirklicht wurde.²⁵ Dies sei jedoch unter dem Vorbehalt erwähnt, dass Skrjabin schon zuvor das *Concerto* fis-Moll für Klavier und Orchester op. 20 (1896/97) komponiert sowie einige frühe Orchesterkompositionsversuche unternommen hatte.²⁶

Als erste Sonate erhielt op. 23 einen außermusikalischen Bezugspunkt für die Wiedergabe – den poetischen Text „États d’âme“ (Seelenzustände), dessen Titel auch als Beiname für das Stück dient, verfasst von Skrjabins zweiter Ehefrau Tat’jana Fëdorovna Šlēcer im Jahr 1906, also acht Jahre nach Beendigung der Komposition. Jedem der Sätze entspricht ein Absatz des ursprünglich französischen Textes:²⁷

„États d’âme

a) Die freie, ungezähmte Seele stürzt sich mit Leidenschaft in Schmerz und Kampf

b) Die Seele hat eine Art von momentaner, trügerischer Ruhe gefunden; ermüdet von dem Leiden, will sie vergessen, singen und blühen – trotz alledem. Aber der leichte Rhythmus, die duftenden Harmonien, sind nur ein Schleier, durch welchen die unruhige, wunde Seele hindurchscheint

c) Die Seele treibt auf einem Meer von sanften Gefühlen und von Melancholie: Liebe, Traurigkeit, unbestimmte Wünsche,

undefinierbare Gedanken von zerbrechlichem, schemenhaftem Reiz

d) Im Aufruhr der entfesselten Elemente kämpft die Seele, wie trunken. Aus den Tiefen des Seins erhebt sich die ungeheure Stimme des Gott-Menschen, dessen Siegesgesang triumphierend widerhallt! Aber, noch zu schwach, fällt sie kurz vor Erreichen des Gipfels zermalmt in den Abgrund des Nichts“²⁸

Da der Text weder von Skrjabin selbst verfasst wurde, wie etwa jener zur 4. Sonate oder zu *Poème de l’extase* für großes Orchester op. 54 (1905–1907), noch im Zuge des Kompositionsprozesses entstand, nahm er keinerlei direkten Einfluss auf die Komposition. Versucht man das Werk im Hinblick auf Skrjabins spätere philosophische Ideen einzuordnen, stößt man auf Hindernisse, da das Frühwerk grundsätzlich selten mit dieser Sphäre in Verbindung gebracht wird. Als Šlēcer 1906 den poetischen Text für ein Programmheft für Skrjabins Aufführung der 3. Sonate in Brüssel am 8. November 1906 niederschrieb,²⁹ waren freilich bereits einige Ideen und Gedanken von Skrjabins später Philosophie vorhanden, wie seine Notizbücher belegen. Die Notizen aus den Jahren 1905/06 zeugen bereits von der Idee der Ekstase, in der die äußere und innere (Seelen-)Welt zusammenfallen.³⁰ Dieses Motiv lässt sich bereits im Ansatz im poetischen Text Šlēcers wiederfinden. Er thematisiert grundsätzlich heroisches Leiden und Leidenschaft. Das Leidvolle ist dabei Inhalt der ersten und vierten Strophe, die Binnenstrophen verkörpern das Sinnliche. Auf musikalischer Ebene scheint die Sonatensatzform in den Ecksätzen passendes formales Ausdrucksmittel des heroischen Leidens zu sein, in den inneren Sätzen suggerieren die weniger komplexen Liedformen eine Konzentration der Wahrnehmung. Der poetische Text findet sein Ziel in der letzten Strophe, die von einem ekstatischen Höhepunkt, gefolgt von einem plötzlichen energetischen Abfall, gekennzeichnet ist. Die Tatsache, dass Skrjabin den poetischen Text als Beifügung zu seiner 3. Sonate autorisierte, deutet darauf hin, dass er im Nachhinein offenbar bestimmte, erst später ausformulierte ästhetische Ideen bereits in seinem Frühwerk verwirklicht sah. Nach Kenntnisstand der Verfasserin wurde diese Dichtung jedoch zu Skrjabins Lebzeiten nicht in die Notenausgabe übernommen.

3.1 DER 1. SATZ – „DRAMMATICO“

Trotz der überaus positiven Bewertung dieser Sonate, die als wichtiger Punkt in Skrjabins Schaffen aufgefasst wird,³¹ liegen bis heute nur wenige

²⁴ Vgl. Münch, *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabins*, S. 73.

²⁵ Vgl. Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 130.

²⁶ Vgl. Bowers, *Scriabin. A Biography*, Bd. 2, S. 283–288.

²⁷ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 254.

²⁸ Šlēcer zit. nach: Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 174, Hervorhebung im Original.

²⁹ Vgl. Bowers, *Scriabin. A Biography*, Bd. 1, S. 254.

³⁰ Vgl. Nicholls, „Scriabin as a Writer“, S. 53f.

³¹ Vgl. Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, S. 19.

Einzelanalysen des Werks vor. Eine mögliche Ursache hierfür könnte sein, dass den frühen Stücken tendenziell weniger Aufmerksamkeit geschenkt wird als jenen, die mit fortschrittlicheren harmonischen Mitteln arbeiten, wie etwa dem Mystischen Akkord oder der Oktatonik. Die Analyse von Hanns Steger bildet in diesem Zusammenhang eine der wenigen Ausnahmen. Sein Beitrag ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich, doch konzentriert er sich vorwiegend auf die thematische Verarbeitung und Form. Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass er in seiner Darlegung auch bestimmte satzübergreifende Themen zumindest ansatzweise anreißt, was vielerorts nicht gemacht wird.³² Tatsächlich zieht sich eine motivische Verarbeitung – entfernt verwandte Transformationen, wenn man so möchte – auch durch alle anderen Sätze. Meist handelt es sich hierbei um Rückgriffe auf Keimzellen des Hauptthemas aus dem 1. Satz – das auftaktige Fanfaren-Motiv, melodische oder rhythmische Fragmentierungen des Hauptthemas aus dem 1. Satz bzw. Erinnerungen daran, und damit einhergehend ähnliches strukturelles Vorgehen in der Themenbildung, eingebettet in einen neuen musikalischen Kontext. Dabei scheinen manche Verweise bzw. Entwicklungen so feingliedrig und filigran zu sein, dass sie einem

kaum auffallen, und dennoch hat man ein Gefühl des Wiedererkennens. Daher soll zunächst das die zentralen Motive der Sonate generierende Hauptthema des 1. Satzes näher beleuchtet werden.

Für Dietrich Mast sind gerade die ersten beiden Takte der Präsentationsphrase im achttaktigen Hauptthema von besonderer Wichtigkeit, da in ihnen nicht nur das gesamte thematische Material des Satzes in rudimentärer Form präsentiert,³³ sondern auch ein wichtiges Kompositionsprinzip demonstriert wird, nämlich die Evolutionsidee: „Der Ablauf, charakteristischer Ausgangsgedanke, seine Entwicklung zu einem Kontrast, Synthese der beiden Charaktere ist das Modell der Skrjabin’schen Evolution.“³⁴ Dabei sieht Mast bereits die drei motivischen Gestalten, die die zusammengesetzte Grundidee der Präsentationsphrase bilden (vgl. Abb. 2), als Gegensätze bzw. Ableitungen voneinander an.³⁵

Das erste Motiv (M1), das Mast identifiziert, zeigt einen auftaktigen Quartsprung in der linken Hand, welcher *Fis* als Grundton definiert. Dieses hat stets eine Signalwirkung. Ab der 5. Sonate wird diese Motivik symbolisch aufgeladen und als sogenanntes Fanfaren-Motiv fester Bestandteil des Vokabulars Skrjabins. Auf diese das Stück

Abb. 2: 1. Satz, Takt 1–8, Satzstruktur und die drei Hauptmotive (M1, M2 und M3) nach Mast.

³³ Mast spricht von einer „Grundexposition“ in den ersten beiden Takteten (vgl. Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, S. 9).

³⁴ Ebd., S. 16f.

³⁵ Vgl. ebd., S. 1–8.

³² Ebd., S. 19–43.



Abb. 3: 3. Satz, Takt 1–4.

eröffnende Geste reagiert die rechte Hand in Takt 1 mit einer schrittweisen Melodiebewegung im Terzrahmen (M2), die aus M1 zugleich den Sechzehntelaufakt übernimmt.³⁶ Bezieht man zudem die aufführungspraktische Dimension mit ein, wird man feststellen, dass durch das Pedal, welches mit dem Auftakt gedrückt und erst am Taktende wieder losgelassen werden soll, keine Lücke zwischen den beiden Motiven auftritt und so eine durchgängige Sinneinheit entsteht. In Takt 2 kommt es schließlich zu einer Synthese der beiden Motive (M3), indem die Prinzipien Schritt- und Sprungbewegung miteinander verknüpft werden. Die daraus resultierende fis-Moll-Dreiklangsbrechung ist dabei insbesondere durch ihre sprunghafte und im Gegensatz zum Auftaktmotiv nun nach unten verlaufende Bewegungsrichtung für Mast Resultat eines Entwicklungsprozesses innerhalb der ersten beiden Takte.³⁷

Um an dieser Stelle auf Ähnlichkeiten zwischen dem ersten Thema und den Themen in den Binnensätzen hinzuweisen, sei hier exemplarisch die erste Phrase des ersten Teils im 3. Satz angeführt (vgl. Abb. 3). Der Klangcharakter ist zwar ein anderer und auch die innere Zerrissenheit fehlt, doch findet

sich hier ebenso ein auftaktiger Beginn, genauso wie eine Andeutung des signalhaften Fanfaren-Motivs als akzentuierter kurz-lang-Rhythmus in Takt 2. Auch die melodische Kontur und der rhythmische Aufbau erinnern an das Hauptthema des 1. Satzes, nicht zuletzt durch den Triolenrhythmus und das Anstreben eines Zieltones. Zudem ist auch der Phrasenabbau zur Beendigung des Themas und gleichzeitig des ersten Teils der dreiteiligen Liedform mit dem Ende des Hauptthemas (T. 11–12) bzw. dem Ende der Überleitung (T. 22–23) des 1. Satzes korrespondierend (vgl. Abb. 4).

Der 2. Satz der Sonate führt die Idee der Tonwiederholung, die erstmals in der Überleitung des 1. Satzes als Endpunkt zweitaktiger Zusammenhänge eingeführt wurde (T. 17 und T. 19), weiter und macht sie gemeinsam mit rhythmischen und melodischen Varianten des Auftakt-Motivs zum Kernkonzept des dreiteiligen Satzes, während es als Begleitungsmuster im nachfolgenden 3. Satz wieder aufgegriffen wird.³⁸

Genauso bedeutend wie die ersten beiden Takte ist auch Takt 5 in der Fortsetzungsphrase, denn das Thema scheint an dieser Stelle einen Höhepunkt

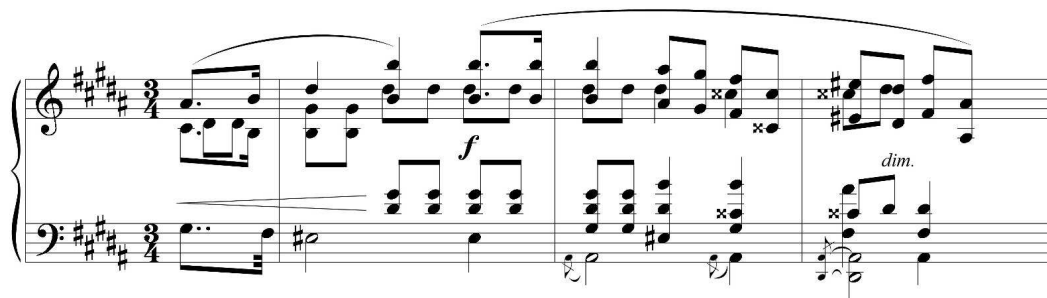


Abb. 4: 3. Satz, Takt 14–16.

³⁶ Vgl. ebd., S. 8.

³⁷ Vgl. ebd., S. 8f.

³⁸ Ähnlich gebaut ist das Hauptthema bzw. die Eröffnung der 7. Sonate op. 64 (1911/12). Sie weist in Bezug auf die eingangs vorgestellten Prinzipien – das Fanfaren-Motiv, die Zerrissenheit und die Exponierung eines Dreiklanges – ähnliche Strukturen auf wie die 3. Sonate.



Abb. 5: 1. Satz, Takt 11–12 (a) und Takt 31–32 (b), motivische Verwandtschaft.

zu erreichen, welcher zwar durch die einzigen *crescendo*- und *decrescendo*-Gabeln innerhalb des Hauptgedankens hervorgehoben wird, jedoch unvermittelt hereinbricht. Das Überraschende ergibt sich auch aus der subtilen Andersartigkeit des Taktes: Der Orgelpunkt auf *c* fällt weg, der ansonsten stehende Akkord im Bass in der linken Hand wird durch die melodische Bewegung *fis'-eis'* erweitert und ein beidhändiger großer Sprung nach unten auf der dritten Zählzeit kennzeichnet das Ende des Taktes. Die Satzstruktur wird in Takt 5 unterbrochen, wobei Skrjabin nicht sofort in Sequenzen übergeht. In der Überleitung (T. 9–24), die das thematische Material weiterführt, werden die Taktgruppen vergrößert. Da sie aufgrund der thematischen Unselbstständigkeit als Fortsetzungs- bzw. Entwicklungspassage des Hauptthemas wahrgenommen wird und zusammen mit diesem eine Sinneinheit darstellt, wird der prozesshafte Sonatenbau betont. Ziel des Prozesses ist eine subtile und schrittweise verlaufende Verwandlung des musikalischen Materials des ersten Themas in jenes des zweiten (T. 25–43), unter Wahrung der tonartlichen und charakterlichen Differenzierung zwischen Haupt- und Seitenthema, als wären die Takte vor dem zweiten Thema lediglich eine einleitende oder Durchgangspassage. Der Transformationsprozess beginnt dabei schon in den Takten 11–12, in denen erstmals keine Pause auf der ersten Zählzeit in der rechten Hand vorkommt. Auf diese Weise ergibt sich ein zweit-

aktiger Zusammenhang mit Varianten von M3, aus denen sich schließlich die Motivik des zweiten Themas ableitet. Betrachtet man das zweite, mit *cantabile* überschriebene Thema (T. 25–43) genauer, bemerkt man, dass die Formgrenzen abermals verschwimmen. Die aus dem Beginn der Überleitung stammenden Takte 11–12 fügt Skrjabin nahtlos und leicht variiert als Takte 31–32 ein. An dieser Stelle beginnt die zweite Phrase des Themas, eine Art Entwicklungspassage. Die Vermischung der beiden Themen funktioniert nicht zuletzt durch den Umstand, dass Skrjabin die aus der Überleitung bekannten Takte 31–32 mit *poco scherzando* überschreibt und ihnen so die Schwere von vorher nimmt (vgl. Abb. 5).

Wie aufgezeigt wurde, durchdringt das prozesshafte Formdenken, bei dem ein und dasselbe motivische Material einer beständigen Metamorphose unterzogen wird, die gesamte Exposition. Dies weist bereits auf das einsätzliche Spätwerk hin, wo solche Vorgänge in ein zyklisches Wiederkehren des Materials münden und symbolisch-semantic Relevanz haben, was dem Frühwerk noch fehlt. So gleichen schon die ersten beiden Takte einer Keimzelle, die bereits das Potenzial birgt, jenes außermusikalische Programm auszubilden, das in den späten Sonaten den Weg „vom Chaos zur Ekstase“ musikalisch deutet.

Eine auf den Prozess ausgelegte Sonatenkonzeption beharrt auf einem ständigen Weiter-

Phrase	Phrase 1	Phrase 2	Phrase 3
Takte	9–12	13–21	21–24
dynamische Entwicklung	<i>mp – cresc. – f – decresc. – mp</i>	<i>mp – cresc. – f – dim. – mp</i>	<i>mp – cresc. – f – cresc. – sf – dim. – p</i>

Tab. 2: 1. Satz, Takt 9–24, dynamische Entwicklung.

drängen des musikalischen Flusses. Es ist aber kein steter Vorgang, sondern ein wellenartiger. Ein stellenweise wellenförmig wahrgenommener musikalischer Verlauf tritt bereits in der 2. Sonate zum Vorschein. In der 3. Sonate ist dies neben der melodischen Gestaltung insbesondere der präzise ausgearbeiteten Dynamik geschuldet. Dadurch ergibt sich ein beständiger Wechsel von empfundener Spannung und Entspannung. Sie ist etwa einer der Hauptgründe, warum der fünfte Takt des Hauptthemas hervorsticht und das Satzprinzip erweitert wird. Doch auch in den Überleitungstakten 9–24 weist die Dynamik auf eine wellenartige Steigerungs-dramaturgie hin (vgl. Tab. 2).

Wie Tabelle 2 zu entnehmen ist, gibt es in jeder der drei Phrasen eine neue dynamische Wellenbewegung, die über ein *crescendo* bis zum *forte* bzw. *sforzato* anwächst und mit einem *decrescendo*/*diminuendo* wieder zum ursprünglichen Dynamikniveau zurückkehrt. Somit setzt sich eine Wellenbewegung aus drei Teilen zusammen: einem dynamischen Aufbau, einem Höhepunkt und einem dynamischen Abbau. Der jeweilige Höhepunkt befindet sich dabei zunächst in der ersten Phrase am Ende, wodurch nach der Klimax ein stärkerer musikalischer Energieabfall zu verzeichnen ist, da die drei Komponenten der Wellenbewegung nicht zu gleichen Teilen auf die Phrase aufgeteilt werden. Somit bleibt dem dynamischen Abbau am wenigsten Raum in der ersten Phrase. Demgegenüber liegt die Klimax in der zweiten

und dritten Phrase in der Mitte. Ganz besonders auffällig ist dies in den Takten 16–17 (Phrase 2), wo der Höhepunkt einen Trugschluss betont und so die ursprünglich viertaktige musikalische Einheit auf acht Takte erweitert werden muss, um eine architektonische Balance innerhalb der Phrasenbildung zu bewahren. Dabei verliert die in Takt 12 eingeführte Seufzerfigur *g''-fis* ihre Funktion als Schlussmoment und wird in dieser Mittelphrase nicht mehr verwendet. Eine Entspannung erfolgt schließlich am Ende der Phrase in Takt 21, wo die Zieltonart A-Dur erstmals erreicht wird. In der dritten Phrase wird dann eine dramaturgische Steigerung erreicht mit einer neuerlichen dynamischen Entfaltung hin zum *sforzato* auf der Doppel-dominante von A-Dur (T. 23), die nicht nur mit der melodischen und motivischen Bewegung korreliert, sondern auch in den ersten beiden Phrasen noch fehlte.

Die Durchführung (T. 55–94) führt die in der Exposition begonnene wellenförmige Anlage fort. Zunächst beginnt Skrjabin den Großabschnitt mit der Sequenzierung der ersten viertaktigen Phrase (T. 55–58 und T. 59–62), in der motivisches Material des ersten und zweiten Themas verwendet wird. Diese ersten acht Takte der Durchführung bilden den Anfang der Welle. Sie steigert sich langsam von *mezzopiano* zu *mezzoforte* mit weiteren feineren dynamischen Abstufungen. Den Hochpunkt des Spannungsniveaus erreicht man durch Fragmentierung der Takte 55–56 in den Takten 63–70.

7 2 6 7 6# 4# 6#
 ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭
 F Ges C F H E A

Abb. 6: 1. Satz, Takt 75–78, harmonische Reduktion.

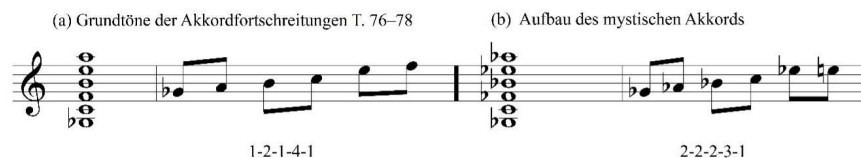


Abb. 7: Vergleich der Grundtöne der horizontalen Sequenz (1. Satz, T. 76–78) mit dem Mystischen Akkord als Akkordstruktur und als Tonleiter mit Aufschlüsselung der Intervallstruktur.

Abgesehen von den vielen Akkordwechseln enthält diese Stelle noch intensivere dynamische Markierungen (*forte* und *fortissimo*). Vor allem das *fortissimo* hält sich über sechs Takte hinweg bis Takt 71, bevor die Welle mit einem ausgewiesenen *diminuendo* (ab T. 72), das ins *mezzopiano* führt, abklingt. Vor allem der Orgelpunkt *F* (T. 67–74) ist in diesem Abschnitt zu erwähnen. Skrjabin fügt ihn erst am Höhepunkt der Welle (*fortissimo*) hinzu, er bleibt jedoch bis zu ihrem Ende bestehen. Er suggeriert damit eine Tonart, die scheinbar angesteuert, aber kadenzial nicht gefestigt wird, nämlich b-Moll. Der Dominantton *F* hält sich über neun Takte, stets platziert am Taktende als Sechzehntel, anknüpfend an das Auftakt-Motiv des Anfangs. Über unerwartete Wendungen im Quartabstand und über einen übermäßigen Sextakkord gelangt er schließlich über die Zwischendominante E-Dur zu A-Dur (vgl. Abb. 6).

Dieselbe Progression, die in Abbildung 6 zu sehen ist, ereignet sich in den Takten 79–82, transponiert um eine Sekunde nach unten. Beim Übergang der beiden Phrasen (T. 78–79) ergibt sich ein Tritonusverhältnis zwischen A-Dur und dem Dominantseptakkord auf *Dis*, womit Skrjabin die herkömmlicheren Sequenzintervalle verlässt und langsam das harmonische Spektrum erweitert. Die vorhin angedeuteten harmonischen Stationen im Quartabstand in Abbildung 6 bilden – mit Ausnahme des Anfangs *F-Ges* – eine Kette von reinen und übermäßigen Quarten. Diese ähneln zwar in ihrer Abfolge dem Aufbau eines ebenfalls auf Quartan basierenden Mystischen Akkordes, sind ihm aber nicht gleichzusetzen, wie nachfolgendes Notenbeispiel (vgl. Abb. 7) unterstreicht.

Auch die Takte 128–129, in denen Skrjabin die Disalteration der Dominante mit *gis* und *gis'* mit dem nur hier vorkommenden dreifachen *forte* betont, zeugen von dieser Entwicklung. Nach Gottfried Eberle ist die doppelte Disalteration der Quinte des Dominantseptnonakkordes (über *C* wird *g* zu *ges* sowie zu *gis*) bei Skrjabin ein

entscheidender Entwicklungsschritt in Richtung der Akkordstruktur des Mystischen Akkordes, da sie sich nur noch durch einen einzigen Ton (vgl. Abb. 8, rote Markierung) von eben jenem Akkord unterscheidet.³⁹

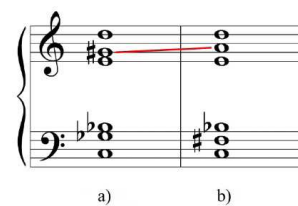


Abb. 8: 1. Satz, Darstellung eines Dominantseptnonakkordes mit disalterierter Quinte (a) und eines Mystischen Akkordes (b).

Die Durchführung (T. 55–94) basiert noch sehr stark auf Sequenzmodellen und damit einhergehender hoher harmonischer Aktivität. In unterschiedlichen Gestalten und innerhalb verschiedener dynamischer Wellen wird dabei die Anfangsphase des zweiten Themas (T. 25–27) verarbeitet. Es ergibt sich eine Diskrepanz zwischen einem motivisch strengen zwei- oder viertaktigen Phrasenbau und einer darüber agierenden fluideren Wellenform, wie sie beispielsweise in den Takten 63–74 zu finden ist. Die wellenförmige dynamische Anlage ist dabei genauso eine Vorentwicklung der Prinzipien im Spätwerk, wie es auch die Verwendung von Tritoni und die in der Exposition erwähnten prozesshaften Entwicklungen sind.

3.2 DER 4. SATZ – „PRESTO CON FUOCO“

Da am Ende des 3. Satzes (T. 50–57) sowohl alle drei Motive des Hauptthemas aus dem 1. Satz zurückkehren (T. 50–53) als auch bereits das Schlussmaterial des Hauptthemas des letzten Satzes vorweggenommen wird (T. 54–57), beginnt das Finale ohne formale Abgrenzung (*attacca*) zum Binnensatz. Im Vergleich zum 1. Satz ist die Formgestaltung größer dimensioniert angelegt

³⁹ Vgl. Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität*, S. 27.

Thema 1 (T. 1–16) als Periode					
Vordersatz (T. 1–8)				Nachsatz (T. 9–16)	
Grundidee (T. 1–2)	Wiederholung der Grundidee (T. 3–4)	Kontrastidee (T. 5–6)	Varierte Wiederholung der Kontrastidee (T. 7–8)	2-fache Wiederholung der Grundidee (T. 9–12)	2-fache Wiederholung der Kontrastidee (T. 13–16)
Chromatik, Dynamik		Dynamik taktweise, endet auf Doppeldominante		Chromatik, Dynamik	keine Dynamikanweisungen, plagaler Schluss in fis-Moll

Tab. 3: 4. Satz, Takt 1–16, formale Gliederung.

(insgesamt 235 Takte), sodass die einzelnen Großabschnitte länger sind und auch eine Coda am Schluss angehängt wird.

Der Finalsatz setzt die prozesshaften Kompositionstechniken des 1. Satzes fort, was sich bereits im ersten, periodisch gebauten Thema nachvollziehen lässt. Die Formprinzipien Satz und Periode mischen sich, folgt doch jeder Idee zunächst nicht ihre Kontrastierung, sondern ihre Wiederholung. Gleichzeitig wird bereits eine kleine Wellenform durch die verschiedenen *crescendi* und *decrescendi* konstruiert. Sie verläuft bei der Grundidee zweitaktig, bei der Kontrastidee jeweils eintaktig (vgl. Tab. 3).

Der Effekt der Welle wird vorrangig durch drei Faktoren verstärkt:

1. Die auftaktige Motivik: Sie bildet einen *passus duriusculus* im Quartrahmen, sodass der Anfangston wieder erreicht wird und sich melodisch eine Bogenform ergibt. Obwohl deutlich melodische Figuren zu hören sind, ist es doch eher ein klanglich geprägtes Thema.
2. Die Begleitung: Sie ist je nach Interpretation aufgrund des hohen Tempos und des tiefen Registers beinahe gar nicht mehr als Begleitung wahrzunehmen, sondern vielmehr als tiefes Rumoren, als Klangteppich.
3. Die Polyrhythmik: Die Kombination der triolischen Rhythmen der linken Hand und der punktierten Figur in der rechten Hand bewirkt Ruhelosigkeit. Ein kurzer Hörvergleich der Interpretationen der ersten acht Takte vom Komponisten selbst, von Daniil Trifonov, Vladimir Horowitz sowie Maria Lettberg⁴⁰ macht

deutlich, dass die innere Unruhe, die man beim Hören dieser Stelle erfährt, mit zunehmender Schärfe der Punktierung wächst.

Der erste Höhepunkt des Satzes ereignet sich sehr früh am Beginn der Überleitung (T. 17–20). Es ist das erste Mal in der 3. Sonate, dass Skrjabin die Dynamikanweisung *sforzissimo* verwendet. Diese übertrifft er noch an der Parallelstelle der Durchführung (T. 117–120), die er mit einem dreifachen *forte* kennzeichnet. Dadurch, dass einer der Wellenhöhepunkte am Anfang eines neuen Formabschnitts steht, nämlich der Überleitung, und nicht etwa in der Mitte, wie man erwarten könnte, verschieben sich die Sinneinheiten. Das wird durch den Umstand begünstigt, dass das Schlussmaterial des Hauptthemas (T. 13–16) gleichzeitig als Einleitungsmaterial für den letzten Satz fungiert, wie bereits der Übergang vom 3. zum letzten Satz zeigt (T. 55–58, vgl. Abb. 9).

Abermals wird erkennbar, dass Formgrenzen verschwimmen. So kommt es trotz plagaler Kadenz am Ende des ersten Themas (T. 15–16) zu keiner wirklichen Schlusswahrnehmung. Das würde auch erklären, warum gerade in den Schlusstakten des Hauptthemas jegliche Hinweise auf Dynamik fehlen: Durch die dynamische Vereinheitlichung wird dem Kommenden mehr Gewicht verliehen.⁴¹ Trotz eines Wechsels der Satztechnik hin zu einem annähernd homophonen Note-gegen-Note-Satz, speist sich das musikalische Material bis zum Beginn des zweiten Themas (T. 37) aus Motiven

⁴⁰ pianolainstitute, „Aleksandr Nikolaevich Scriabin“, 12:55–13:02 [Scriabin selbst]; Arthur Rubinstein, „Scriabin - Sonata no. 3 in F-sharp minor“, 12:34–12:42 [Trifonov]; HS: HorowitzScores™, „Scriabin: Piano Sonata No. 3“, 14:11–14:20 [Horowitz]; Timofey Tereshenko, „Scriabin, Sonata No. 3“, 13:40–13:49 [Lettberg].

⁴¹ Hierbei darf man aber nicht außer Acht lassen, dass sich die diversen Pianist:innen gerade an dieser Stelle dynamisch oder vom Tempo her von den Angaben des Notentextes entfernen können. Trifonov etwa macht ab Takt 12 ein *accelerando*, bevor er in den Takten 15–16 in ein *ritardando* umschlägt (vgl. Arthur Rubinstein, „Scriabin - Sonata no. 3 in F-sharp minor“, 12:45–12:55). Da er zudem auf diese Weise den Auftakt *cis* im Bass (T. 16) stark hervorhebt, hat es nun vom Höreindruck her den Anschein, als wäre die Phrase ab Takt 17 das eigentliche Ziel.

Zeile (a)

Zeile (b)

Abb. 9: 3. Satz, Takt 55–58 (a) und 4. Satz, Takt 13–16 (b), Vergleich des musikalischen Materials.

Zeile (a)

Zeile (b)

Abb. 10: 4. Satz, Takt 1–4 (a) und Takt 71–75 (b), Vergleich des Hauptmotivs und des ersten Sequenzglieds in der Durchführung.

Abb. 11: 4. Satz, Takt 183–186, verändertes Hauptmotiv.

des Hauptthemas. Dabei gibt es keinen Transformationsprozess, wie man ihn im 1. Satz an formal gleicher Stelle beobachten kann, wodurch der Übergang vom ersten zum zweiten Thema nicht wie eine organische Entwicklung aus dem Hauptmaterial wirkt. Dies kann man auch darauf zurückführen, dass Skrjabin in den letzten Takten der Überleitung (T. 31–35) erneut die doppeldeutigen, in Vorbereitung auf das zweite Thema nach A-Dur transponierten Schlusstakte des Hauptthemas verwendet und dadurch die Erwartung eines erneuten Auftretens des Hauptthemas schürt. Diese Schlusstakte scheinen zyklisch wiederzukehren.

Im darauffolgenden ersten Abschnitt der wellenförmig angelegten Durchführung (T. 71–90) präsentiert Skrjabin fünf jeweils viertaktige Sequenzphrasen, die das Hauptmotiv leicht abwandeln (vgl. Abb. 10).

Steger merkt an, dass der Komponist vor allem in seiner frühen Schaffensphase der Gefahr unterliegt, durch „unmotivierte Wiederholungen in Form von endlosen Sequenzen [dem thematischen Material] die Aussagekraft zu nehmen.“⁴² Er kritisiert damit den gesamten ersten Durchführungsabschnitt, da diese Vorgehensweise seiner Meinung nach der fließenden Natur der Musik widerspricht. Er geht bei dieser Argumentation von der Hauptmotivik und ihrer Verarbeitung an besagter Stelle aus, womit er nicht unrecht hat. Die Sequenz scheint ihre Spannung tatsächlich durch übermäßiges Ausreizen zu verlieren und versetzt so die Musik in eine Art Stillstand. Doch lässt Steger außer Acht, dass die Durchführung insbesondere durch den sekundären Parameter der Dynamik und die damit auf der Hörebene wahrgenommene Wellenform dramaturgisch schlüssig gestaltet wird, denn jedes Sequenzglied entspricht einer Wellenbewegung. Das trifft ebenso auf die beiden ausgedehnten, dynamisch sich vor allem im *forte*-Bereich bewegenden Wellen im zweiten Durchführungsabschnitt (T. 91–125) zu. Ein kanonischer Kontrapunkt mit Einsätzen im Tritonusabstand bereichert den Abschnitt. Blachnio erkennt die Bedeutung dieser Kompositionstechnik für diesen Satz an und bezeichnet sie als Vorboten jener energetischen Freisetzen, die insbesondere in

Durchführungen der späten Sonaten Skrjamins zu finden sind.⁴³ Sein Ansatz hebt den sekundären Parameter Dynamik stark hervor, wodurch jedoch meines Erachtens nach eine zu starke Abgrenzung zum prozessualen Denken, das vom Zusammenwirken verschiedenster Parameter lebt, passiert.

Ebenfalls auf das Spätwerk weist die zweite Durchführung (T. 159–202) hin, die mit der Coda (T. 202–235) eine integrale Einheit bildet. Mit Takt 183 verlässt Skrjabin schließlich die Sphäre der herkömmlichen Sonatensatzform und betritt die semantische Ebene. Der Komponist augmentiert die Begleitstruktur von fließenden Dreiklangsbrechungen in Achteltriolen zu einem schwerfälligen Vierteltriolenrhythmus, während das Hauptmotiv des ersten Themas nun zur Mittelstimme wird (vgl. Abb. 11).

Die Spannung wird mithilfe der veränderten Begleitung sowie wachsender Dynamik und einer grundsätzlichen Tendenz, melodisch höhere Register zu erreichen, erzeugt. Damit bereitet Skrjabin den größten und letzten Höhepunkt vor, der mit dem Beginn der Coda (T. 202) zusammenfällt. Mit *Maestoso* gekennzeichnet entlädt sich die Spannung in der Melodie des A-Teils des 3. Satzes als Folge der zyklischen Themenwiederkehr, die sich durch den Satz zieht. Der vorletzte Satz des poetischen Textes – die Stimme des Gott-Menschen erhebt sich und sein Siegesgesang hallt triumphierend wider – scheint sich auf diese Stelle zu beziehen. Dass Skrjabin gerade diese Melodie als Höhepunkt der Entwicklungen des 4. Satzes wählte, lässt vermuten, dass er einen äußerst starken satzübergreifenden Zusammenhang erzeugen wollte, denn die nachfolgenden, mit *sotto voce* gekennzeichneten aufsteigenden Gesten (T. 225–229) entspringen ebenso dem 3. Satz. Der Komponist legt damit den Schwerpunkt der Sonate auf den letzten Formabschnitt des Schlusssatzes, wie es auch später der Fall sein wird, wenn er auf symbolischer Ebene versucht, eine Ekstase zu erreichen. Was man in den Takten kurz vor der Coda in der Gestalt von schwerfälligen Vierteltriolen hören kann, ist eine Vorform der schwindelerregenden Tänze. Was diesen Tänzen hier im Vergleich zu ihren Erscheinungsformen

⁴² Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, S. 39.

⁴³ Vgl. Blachnio, *The Evolution of Musical Language and Sonata Form*, S. 41.



Abb. 12: 4. Satz, Takt 230–235, Ende des Satzes.

im Spätwerk noch fehlt, sind charakteristische Zuschreibungen, wie etwa *vertige* oder *délire*, ein Taktwechsel zum 2/8- oder 2/4-Takt sowie blockhafte Akkorde.⁴⁴ Das im poetischen Text erwähnte Fallen ins Nichts könnte beispielsweise an die 7. Sonate op. 64 (1911/12) erinnern, die musikalisch scheinbar abrupt endet (vgl. Abb. 12).

So wechselt die Satztechnik in den letzten sechs Takten (T. 230–235) zur Motivik des Hauptthemas im *fortissimo*. Diese wird durch eintaktige Generalpausen fragmentiert, wodurch sowohl die Funktion einer Überleitung wie auch die einer Einleitung verloren geht. Harmonisch wird diese Fragmentierung des Materials durch eine offen wirkende, plagale Kadenz als Schlusskadenz unterstützt. Tatsächlich handelt es sich hier aber um grundverschiedene Schlusskonzepte: Während die späten Sonaten im Triumph der Ekstase beendet werden, schließt die 3. Sonate mit einem Untergang bzw. Absturz.

4. RESÜMEE

Die 3. Sonate basiert auf der Spannung zwischen traditionellen und innovativen Kompositionstechniken, die in unterschiedlichem Ausmaß den musikalischen Verlauf mitbestimmen. So sieht man im Finalsatz der 3. Sonate vier Großabschnitte, deren Schwerpunkt im letzten Abschnitt, der Coda, liegt. Die Musik steuert hier auf einen Höhepunkt zu, der an die symbolisch aufgeladenen, ekstatischen Ausbrüche der späten Sonaten erinnert. Es kann hier zwar, trotz der sich stark verändernden Textur von einer dichten Klangfläche hin zu einem transparenten, akkordisch geprägten Geschehen, von einer Art Höhepunkt gesprochen werden, doch fehlt dieser Coda weitgehend die Grundlegung im philosophischen Denken Skrjabins,

welches sich erst nach Beendigung der Komposition entwickelte. Darüber hinaus unterscheidet sich der Schluss inhaltlich von denen der späten Sonaten. Nicht der ekstatische Triumph, sondern das Scheitern desselben steht im Vordergrund. Allerdings legt es der von Šlěcer geschriebene poetische Text nahe, dass der Komponist – bewusst oder unbewusst – bereits in der 3. Sonate ein außermusikalisches Programm mitdachte. Abgesehen von einer ähnlichen Vorgehensweise, den Höhepunkt mittels groß angelegter Vertikalisierungsprozesse zu erreichen, sind Höhepunkte an unterschiedlichen Stellen seiner Sonaten zu finden. In der 3. Sonate fällt er mit dem Beginn der Coda zusammen, wodurch eine sehr enge Verbindung mit der zuvor erklangenen zweiten Durchführung (T. 159–202) entsteht. Das bewirkt, dass dem Steigerungsprozess ein gleichwertiger Abbauprozess folgen kann. Die Musik verlöscht schließlich im Nichts.

Die Ecksätze der Sonate sind nicht durchgängig ‚architektonisch‘ gebaut, sondern basieren stark auf prozessualen Vorgängen. Die Exposition des 1. Satzes beginnt zwar mit einem durch Pausen zerrissenen Hauptgedanken, welcher jedoch Teil einer Metamorphose wird, deren Entwicklung mit dem Beginn des zweiten Themas abgeschlossen ist. Somit gibt es keine klaren materiellen und formalen Grenzen zwischen dem ersten und zweiten Thema sowie der Überleitung, da selbst im Seitenthema Teilphrasen der Überleitung eingefügt werden. Der formale Aufbau des Kopfsatzes der 3. Sonate ist ein sehr konventionell gebauter, dennoch verweisen die verschwommenen Formgrenzen auf den allmählichen Prozess der Vereinigung der beiden Hauptthemen der späten Sonaten bis hinein in die ekstatische Coda. Dabei wird das präsentierte Material in organischen Vorgängen langsam transformiert und ständig wieder darauf zurückgegriffen, sodass sich hier bereits Ähnlichkeiten mit einer Art von freier Variationsform andeuten.

⁴⁴ Vgl. Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 286f.

Hervorzuheben ist ebenso der dynamische Prozess, der wesentlich für die Wahrnehmung einer in (Spannungs-)Wellen verlaufenden Musik ist, wie anhand verschiedener Beispiele im gesamten Sonatensatz der 3. Sonate ausgeführt wurde. Die einzelnen Phrasen werden generell in drei Teile geteilt: eine Steigerungsphase, eine Höhepunktphase und eine Abbauphase. Gerade in der 3. Sonate verlaufen diese Teile noch relativ gleichmäßig, sodass jede Phrase ungefähr gleich unter diesen Teilen aufgeteilt und damit in Balance gebracht wird.

Die 3. Sonate Skrjabins ist eine nahtlose und logische Fortführung von kompositorischen Entwicklungen, die bereits in der 1. und 2. Sonate zum Vorschein kamen, wie etwa die enge thematische Verzahnung einzelner Sätze (1. Sonate) oder ein als stellenweise wellenförmig wahrgenommener musikalischer Verlauf (2. Sonate) – beides Elemente, die ebenso ein Kennzeichen später entstandener Sonaten sind. Die kompositorischen und poetischen Ideen werden jedoch mit jedem neuen Stück weitergetrieben, sodass man von der 3. Sonate sagen kann, ihr kommt eine Sonderstellung im Sonatenschaffen des Frühwerks zu, da besagte Kompositionsideen feiner und großflächiger ausgearbeitet werden als vorher und ihre Besonderheit darüber hinaus mittels Hinzufügung des autorisierten dichterischen Textes durch den Komponisten selbst legitimiert sowie betont wird. Umso entscheidender ist dieser Schritt zu beurteilen, wenn man bedenkt, welche substantielle Bedeutung Skrjabin dem Außermusikalischen, Spirituellen, Philosophischen und später Theosophischen beimaß. Beginnend mit der 3. Sonate ist jede weitere Komposition dieser Gattung, mit Ausnahme der 8. Sonate op. 66 (1913), entweder durch einen Text oder aus sich und seinen Spielanweisungen heraus Teil einer größeren spirituellen Entwicklung Skrjabins.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Abbildungen und Notenbeispiele wurden von der Autorin selbst erstellt, letztere nach Vorlage der unter „Gedruckte Musikalien“ angegebenen Quelle. Für die Analyse wurden die sekundären Angaben in den Notenbeispielen von der Autorin stillschweigend vereinfacht.

Abb. 1: Vergleich des Tonvorrats des Mystischen Akkordes simultan (a) und sukzessiv (b) mit einer Variante des Dominantseptakkordes (c), der akustischen Tonleiter (d), der Ganztonleiter (e), der Pentatonik (f) sowie der Oktatonik (g).

Abb. 2: 1. Satz, Takt 1–8, Satzstruktur und die drei Hauptmotive (M1, M2 und M3) nach Mast.

Abb. 3: 3. Satz, Takt 1–4.

Abb. 4: 3. Satz, Takt 14–16.

Abb. 5: 1. Satz, Takt 11–12 (a) und Takt 31–32 (b), motivische Verwandtschaft.

Abb. 6: 1. Satz, Takt 75–78, harmonische Reduktion.

Abb. 7: Vergleich der Grundtöne der horizontalen Sequenz (1. Satz, T. 76–78) mit dem Mystischen Akkord als Akkordstruktur und als Tonleiter mit Aufschlüsselung der Intervallstruktur.

Abb. 8: 1. Satz, Darstellung eines Dominantseptnonakkordes mit disalterierter Quinte (a) und eines Mystischen Akkordes (b).

Abb. 9: 3. Satz, Takt 55–58 (a) und 4. Satz, Takt 13–16 (b), Vergleich des musikalischen Materials.

Abb. 10: 4. Satz, Takt 1–4 (a) und Takt 71–75 (b), Vergleich des Hauptmotivs und des ersten Sequenzglieds in der Durchführung.

Abb. 11: 4. Satz, Takt 183–186, verändertes Hauptmotiv.

Abb. 12: 4. Satz, Takt 230–235, Ende des Satzes.

TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1: Beschreibung der Topoi (definiert nach Garcia) und ihre unterschiedlichen Zuschreibungen, von der Autorin erstellt.

Tab. 2: 1. Satz, Takt 9–24, dynamische Entwicklung, von der Autorin erstellt.

Tab. 3: 4. Satz, Takt 1–16, formale Gliederung, von der Autorin erstellt.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

AUDIOVISUELLE MEDIEN

HS: HorowitzScores™: „Scriabin: Piano Sonata No. 3 ‚States of the Soul‘, Op. 23 [Horowitz 1955]“, veröff. am 04.06.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=TiR3SowNQH4>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

Timofey Tereshenko: „Scriabin, Sonata No. 3 in F-sharp Minor (Lettberg)“, veröff. am 23.01.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Yk7SdthLBVc>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

pianolainstitute: „Aleksandr Nikolaevich Scriabin: Sonata no. 3 in F# minor, Op. 23 - Played by the Composer“, veröff. am 05.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6bstDVo92Io>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

Arthur Rubinstein: „Scriabin - Sonata no. 3 in F-sharp minor, op. 23 - Daniil Trifonov“, veröff. am 02.06.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=I5i-IElxpZ0>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

GEDRUCKTE MUSIKALIEN

Scriabin, Alexander: *Sonata 3*, op. 23 (= Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano [Sämtliche Werke für Klavier] 2), Klavierpartitur, hrsg. von Konstantin Igumnov und Yakov Milstein, Moskau: Muzgiz 1948, <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/10915>.

SEKUNDÄRLITERATUR

Blachnio, Filip: *The Evolution of Musical Language and Sonata Form in the Piano Sonatas of Alexander Nikolayevich Scriabin*, Diss. Rice Univ. 2017.

Bowers, Faubion: *Scriabin. A Biography*, 2 Bde., Mineola: Dover Publications 21996.

Carlson, Maria: „Fashionable Occultism. The Theosophical World of Aleksandr Scriabin“, in: *Journal of the Scriabin Society of America* 12/1 (2007–2008), S. 54–62.

Eberle, Gottfried: *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 14), München, Salzburg: Katznbichler 1978.

Garcia, Susanna: „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas“, in: *19th-Century Music* 23 (2000), S. 273–300.

Kreiling, James: „Mystic circles: Theosophy in Scriabin’s Philosophy and Music“, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/34647151>, letzter Zugriff: 05.02.2025.

Lobanova, Marina: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg. Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Neumünster: von Bockel 2004.

Mast, Dietrich: *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* (= WW-Beiträge zur Musikwissenschaft 1), München-Gräfelfing: Wollenweber 1981.

Mitchell, Rebecca: „Scriabin and the Russian Silver Age“, in: *Demystifying Scriabin*, hrsg. von Kenneth Smith und Vasilis Kallis, Woodbridge: The Boydell Press 2022, S. 26–45.

Morrison, Simon: „About That Chord, and about Scriabin as a Mystic“, in: ebd., S. 11–25.

Münch, Martin: *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabins. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik* (= Musicologica Berolinensia 11), Berlin: Kuhn 2004.

Nicholls, Simon: „Scriabin as a Writer: The Development of Scriabin’s Thought as Shown in a Lifetime’s Writings“, in: *Demystifying Scriabin*, hrsg. von Kenneth Smith und Vasilis Kallis, Woodbridge: The Boydell Press 2022, S. 46–63.

Nicholls, Simon/Pushkin, Michael: *The Notebooks of Alexander Skryabin*, New York: Oxford University Press 2018.

Peters, Deniz: *Aesthetic Ideas in Scriabin’s Late Music*, Diss. Univ. für Musik und darstellende Kunst Graz 2005.

Sabanejew, Leonid: *Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt* (= musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 17), übs. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn 2006.

Ders.: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (= musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 14), übs. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn 2005.

Sabbagh, Peter: *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, [Norderstedt]: Books on Demand 2001.

Schibli, Sigfried: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München, Zürich: Piper 1983.

Schloezer, Boris de: *Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium* (= Skrjabin-Studien 2), übs. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Ernst Kuhn 2012.

Steger, Hanns: *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin* (= WW-Musikbuch-Reihe 1), München-Gräfelfing: Wollenweber 1979.

LEXIKONARTIKEL

Lobanova, Marina: Art. „Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11521>.

