

# Skrjabin

## Anmerkungen zu einem Umstrittenen

Das Skrjabin-Jahr ist vorbei. Zentener-Fanatiker kamen auf ihre Kosten: Der Diskus produzierte termingerecht mancherlei bis dato Vermissenes – und dies sogar in zyklischer Form. Skrjabins Sonaten purzelten gleich viermal auf den Markt (siehe Heft 5/72), die Sinfonien liegen vor, das Poème de l'Extase wird immer öfter vom Tonträger ergriffen – kurz, heuer wurde Skrjabin endgültig „in“. Doch es ist nicht zu übersehen, daß es nicht die östliche, sondern die westliche Welt war, die auf Skrjabin so intensiv hinwirkte, was den Plattenmarkt anlangt, und hierbei vor allem der angloamerikanische Raum. Skrjabin-Feiern gab es natürlich auch in der Heimat des Komponisten, Pflichtübung für einen nicht Einzuordnenden, der dazugenommen wird, weil er groß ist, der aber in der Totalität seines Denkens keineswegs akzeptiert wird. Doch davon später.

### Musik, die über sich hinausweisen soll

Die Summe der Plattendokumentationen aber hat vergessen lassen, daß dieser Komponist eben nicht nur Komponist und damit auf dem Diskus darzustellen war. Das musikalische Werk des großen Russen ist – und das macht die Bemühungen um ihn so delikate – für ihn persönlich nicht immer Selbstzweck gewesen. Es wurde die ihm adäquate Ausdrucksform einer letztlich unwägbareren Gesamtphilosophie jenseits absoluten Musikdenkens und ließ damit Wagners Ideen weit hinter sich. So ist Skrjabins Werk als stilistische Erscheinung nicht allein an das Medium des Klangs gebunden, sondern führte über Farbenklavier und Düfte bis zum konzipierten (nicht realisierten) gesamt-kunstwerklichen Tempelritual zur Läuterung der Menschheit (so jedenfalls war der von ihm angesteuerte Weg gedacht). Das Werk Skrjabins ist die schöpferische Gestaltwerdung vom konventionellen Musikmachen zu ideell-spekulativer Überhöhung akustischen Materials bis hin zum funktionalen Degradieren reiner Musik als Medium einer herbeigesehnten Weltveränderung auf der Basis einer höchst subtilen, aber ebenso subjektiven wie realitätsfremden Privatphilosophie. Dieser Weg Skrjabins ist es, der ihn einerseits aus dem öffentlichen Musikleben lange Zeit verbannte: Fragezeichen sprangen ebenso aus den Instrumenten wie eine Musik, die verständlich sein mußte, um wirken zu können, und die es nicht war – womit sie nicht sein konnte, was ihr Schöpfer wollte. Andererseits zog diese Diskrepanz kalkulative Geister an. Aber was soll ein normaler Bildungsbürger tun, wenn ihm der Komponist zu Beginn der fünften Sonate aus Versehen des „Poème de l'Extase“ entgegentritt:



Ein Skrjabin-Foto  
aus dem Jahre 1914

„Ich rufe euch zum Leben auf, heimliche Bestrebungen! Ihr, die ihr versunken seid in dunklen Tiefen des schöpferischen Geistes, ihr, ängstliche Keime des Lebens, euch bringe ich Kühnheit!“

Da gibt es nur zwei Möglichkeiten, nämlich den Versuch einer Identifikation oder aber das Ignorieren solcherlei Beiwerks, um die Musik aus sich selbst heraus verstehen zu wollen (und zwar nicht als „ideologisches“, sondern als musikalisches „Ding an sich“. Nicht ahnend, daß eine Zeit kritischer Rationalität bevorstand, schüttete Skrjabin sich selbst später durch den Wunsch, Musik mehr als Funktion weltverändernder Maxime zu sehen, mindestens die Rezeption seines Spätwerks für lange Zeit zu und schuf dadurch auch die Basis heftiger Ablehnung. Sie begann sich recht früh zu artikulieren und ist – auch aus dem historischen Abstand von mehr als sechs Jahrzehnten – beileibe nicht immer so lächelnd und vordergründig wie jene Kritik von Adolf Ruthardt aus dem Jahre 1910: „Skrjabin gehört der äußersten musikalischen russischen Linken an. Unaufhaltsam gewürzte Harmoniefolgen, stachlige Pointen, auffallende, möglichst entfernte und verletzende Modulationen vermögen trotz der Beihilfe eines zuweilen glänzenden Klaviersatzes nicht zu verdecken einen empfindlichen Mangel an Plastik und eigentlicher melodischer Erfindung. Wer einen

Einblick in des Komponisten Harmonik, die der Beschreibung nicht selten spottet, gewinnen will, verschaffe sich dessen opus 57 (Deux morceaux) zum Preise von 60 Pfg.“ Und qualifizierter klingt es auch nicht, wenn man von offizieller musikmarxistischer Seite in der Sowjetunion mit textignorerender Brachialgewalt eine „realistische“ und eine „idealistische“ Phase in Skrjabins Schaffen konstruiert mit der Absicht, die programmferne frühe Periode als die „eigentliche“ Skrjabins (also als die „realistische“) hochzustilisieren. Denn dies erklärt weder, warum die großen Interpreten des östlichen Kulturraumes sich gerade der „idealistischen“ Spätwerke mit nicht geringem Erfolg annehmen (man denke hier etwa an Richters legendäres Sofia-Konzert aus den fünfziger Jahren mit der sechsten Sonate und den Etüden op. 65, das auch auf Platte als Mitschnitt zugänglich ist), noch erklärt es die grundsätzliche Bedeutung Skrjabins, die ja nun in den harmonischen und konstruktivistischen Errungenschaften jener späteren und nicht der früheren Werke als stilistisches Novum liegt. Es hilft auch nichts, wenn Anno 1957 Wilfrid Mellers uns als Fazit seiner Betrachtung des umstrittenen Russen den Satz vor die Augen schleudert „In der Musik Skrjabins platzt die Luftblase des aufgeblähten Ego“. Denn solcherlei beschreibt gewiß plastisch die Aversion eines einzelnen, nicht aber das rein musikalische Faszinans dieser Musik, das über allem Literarisieren doch so lange vergessen wurde. Boris Pasternak schließlich leistete dem von ihm verehrten väterlichen Freund (und Lehrer) einen mehr ihm im Bewußtsein konservierenden als interpretierenden Dienst, wenn er das „Poème de l'Extase“ wie folgt zu charakterisieren versucht: „Und dann wurde die Musik losgelassen. Bunt, in unzählige Fragmente zersplitternd, blitzschnell anwachsend, setzte sie in kurzen Sprüngen über das Podium. Sie wurde gebändigt, stürzte in fiebriger Hast zur Harmonie, erreichte den donnernden Gipfel einer unerhörten Verschmelzung von Tönen, brach am Höhepunkt ihres dröhnenden Wirbelsturmes jäh ab und erstarb. Das war die erste Ansiedlung des Menschen in Welten, die Wagner für Fabelwesen und Mastodons entdeckt hatte... über dem Zaun der Sinfonie glühte die Sonne von Goghs. Auf ihren Fenstersimsen lagen die verstaubten Archive Chopins.“ Der solchermaßen angeleitete Hörer kann also wählen zwischen musikliterarischem Schwall, Geifer oder politideologisch bedingtem Skrjabin-Theorem. Wem hilft es? Natürlich niemandem.

### Erst einmal die Musik

Man sollte doch einen einfacheren Weg gehen und an einer Verhaltensweise des

## Zu Beginn des „Reger-Jahres“ ein Nachwort zum „Skrjabin-Jahr“

von Knut Franke

Komponisten anknüpfen, die im Zusammenhang einer Aufführung des „Poème de l'Extase“ überliefert ist: Als der Dirigent der Aufführung vom Komponisten das „Programm“ erbat, lehnte Skrjabin mit der Bemerkung ab, das könne er später immer noch bekommen, er solle sich erst einmal mit der Musik auseinandersetzen. Hier liegt für mich im Prinzip der Kern der Autorisierung dazu, nur mit dem „halben“ Skrjabin zu arbeiten, nämlich mit dem musikalischen Material als Klangmaterie, die möglicherweise sowohl vor als auch während der Niederschrift durch den Komponisten assoziative Gedankenketten jenseits der musikalischen Faktur zum Inhalt haben mochte, sich aber nicht niederschlagen konnte, weil dem die Möglichkeiten einer Partitur selbst widersprechen.

So genügt es, sich erst einmal mit dem zu beschäftigen, was der Komponist an „gesichertem“ Gedankengut hinterließ, den musikalischen Texten. Sie allein fixieren seine Größe: die Akzidenzien selbst charakterisieren mehr das Wollen als das Getane.

Skrjabin war, streng genommen und rein musikalisch gesehen, nie ein „östlicher“ Komponist; es fehlte bei ihm jedes rustikale Element. Wir vermissen bei ihm den Drang vieler seiner Kollegen nach der Durchformung und Veredlung des musikalischen Volksgutes der Heimat und finden statt dessen selbst in den wenigen Tanzformen (Mazurken, Walzer) mehr den spirituellen Gestalter vorgegebener Formen als den Schürfer an musikalischem Nährboden ethnischer Art. Chopin als stilprägendes Leitmotiv formte auch sein Beginnen, das ihn im weiteren Verlauf zu einem immer stärker ausgeprägten Chromatiker machte. Der frühe Skrjabin ist

Stimmungsmusiker, poetisierender Kosmopolit, instrumentorientierter Virtuose, dem zu jener Zeit Theosophie und Solipsismus unendlich fernlagen. Das änderte sich freilich und führte dann zu den verhängnisvollen Betrachtungswinkeln, die der Komponist, gleichsam ahnungslos wider sich selbst, in sein Schaffen einbrachte. Jenseits des theoretisch-spekulativ Konzipierten sehen wir ihn auf dem Wege zu einem eigenen harmonischen System, das, auf atonaler Basis, auf einem transponierbaren sechstönigen Quartenakkord (c-fis-b-e-a-d) basierte. Mit der neuartig definierten Harmonik ging eine Formkontraktion Hand in Hand, die sich etwa ab der fünften Sonate unter anderem in nur noch einsätzigen Werken dieser Art niederschlug. Zweifellos geht man in der Diagnose nicht fehl, diese Praxis Skrjamins als Hemmnis für den Radius der Ausdrucksfähigkeit seiner Musik zu sehen. Er scheint es geahnt zu haben: Anders ist die von da an eintretende extreme Verfeinerung des dynamischen Wollens nicht erklärbar. Die Spannungsreduktion durch die Aufhebung des Gegensatzes von Konsonanz und Dissonanz und der damit verbundene erhöhte Konstruktivismus in der musikalischen Faktur mußte durch das Äquivalent der dynamischen Kontraststeigerung ausgeglichen werden. Hier liegt ein kritischer Punkt der Skrjabin-Interpretation ganz allgemein. Hier und nicht an einem fragwürdigen, weitgespannten und deutungsreichen „Überbau“ liegt ein auch an dieser Stelle schon so oft beklagter Punkt werkgerechter Musizierimmanenz. Die dynamische Feinabstufung steht also anstelle melodisch-harmonischer Variabilität.

### Platten-Nachlese

Unter diesem Gesichtspunkt sind drei Schallplatten des amerikanischen und italienischen Marktes nachzutragen, die einen Zugang zu Skrjamins Werk allein schon deshalb erleichtern helfen, weil sie sowohl große wie auch kleine Formen des Komponisten bringen, dazu noch aus verschiedenen Phasen seines Schaffens. Hilde Somer, die ich zuerst als Interpretin der großen Sonate op. 7 von Czerny im Rundfunk schätzen lernte, hat eine ungemäin glückliche „Skrjabin-Hand“ (weil sie auch einen „Skrjabin-Kopf“ hat, besteht Veranlassung, sie auch hier an dieser Stelle zu erwähnen). Von ihr liegen jetzt zwei sehr interessante Skrjabin-Platten vor. Die erste bringt die vierte Sonate (übrigens in eigenartig herber Schönheit gespielt) und verschiedene kleinere Stücke, unter denen die Plattenpremiere des Poème-Nocturne hervorzuheben ist. Hilde Somer ist keine Virtuosin im manuellen Sinne des Wortes (obwohl auch hierin keine

## KURZ NOTIERT



In Wien nahm die Deutsche Gramophon Tschaikowskys Violinkonzert in der Besetzung mit Nathan Milstein und den Wiener Philharmonikern unter Claudio Abbado auf. Eine Neuaufnahme von Bizets „Carmen“ in der originalen Fassung mit gesprochenem Dialog wurde im Anschluß an die New Yorker Met-Produktion im vergangenen Herbst produziert. Die Einspielung mit Marilyn Horne (Bild) in der Titelrolle, James McCracken als Don José und Tom Krause als Escamillo wird im März veröffentlicht. Es dirigiert Leonard Bernstein. Geplant soll eine Schallplatten-Erstaufnahme von Pfitzners „Palestrina“ unter Rafael Kubelik sein.

Wergo brachte in seiner Reihe „Carl Orff - Bayerisches Welttheater“ Aufnahmen des Weihnachtsspiels (WER 3002) und einer Orff-Lesung von Szenen aus der „Bernauerin“ (WER 3303) heraus. Als dritte Veröffentlichung ist das Osterspiel in Vorbereitung. Harmonia mundi schickte sich indessen an, die erste Gesamtaufnahme der Oper „Prometheus“ zu produzieren.



Am 3. November vorigen Jahres wurde im Londoner Savoy-Hotel die 25jährige Exklusivbindung Sir Georg Soltis an die Decca gefeiert. Decca-Vorsitzender Sir Edward Lewis (links im Bild) hielt die Jubiläumsrede, auf der er die Veröffentlichung eines Solti-Parsifal noch in diesem Jahr ankündigte; aus Anlaß des Tages erschienen Neueinspielungen der Neunten von Beethoven, der Symphonie fantastique von Berlioz und des Lieds von der Erde von Mahler.

Sylvano Bussottis „Pour clavier“ wurde Ende vergangenen Jahres in London mit dem Pianisten Roger Woodward für EMI auf Platten aufgenommen.



Der Komponist  
am Klavier:  
Eine Zeichnung  
von Leonid  
Pasternak,  
dem Vater  
des Dichters

# KÜNSTLER- NACHRICHTEN

Die Academy of St.-Martin-in-the-Fields unter Neville Marriner (Bild) beginnt am 7. Januar eine weitere Deutschland-Tournee, die sie bis zum 29. Januar in 16 Städte von Bochum bis Kempten führen wird. Dazwischen liegen Abstecher nach Innsbruck und Wien (19.-22.1.), anschließend gibt das Ensemble vier Konzerte in Lausanne, Zürich, Basel



und Genf. Auf dem Programm Werke von Bach bis Webern. Die Solisten sind unter anderem Elly Ameling, Aurèle Nicolet, Lothar Faber, Maurice André und die Cembalisten George Malcolm und Zuzana Ruzickova. André kommt im März wieder nach Deutschland und tritt im Rahmen der Tournee des Niederländischen Kammerorchesters unter David Zinman auf.

Nach Konzerten in Wien und Graz unternimmt Paul Badura-Skoda in diesem Monat eine Konzertreise durch die Schweiz und Deutschland. Er tritt auf in Genf, Lausanne und Neuchâtel (17., 18., 19.), in Stuttgart (12.) sowie in Baden-Baden und Köln (22.-26.). Am 28. Januar spielt er während der Mozart-Woche in Salzburg.

Alfred Brendel, der für Philips alle Klavierwerke aus den letzten sieben Lebensjahren Schuberts aufnimmt, ist zur Zeit in Amerika und gibt unter anderem drei Nachmittagskonzerte in der New Yorker Carnegie Hall, von denen je eines Schubert, Beethoven und Liszt gewidmet ist.

Plácido Domingo ist in diesem Monat am 16. in Wien (Tosca) und am 28. in Hamburg (Cavalleria, Bajazzo) zu hören.

Das Guarneri-Quartett ist auf Europa-Tournee und spielt zwischen dem 9. und 23. Januar in München, Darmstadt, Celle, Detmold, Hannover, Würzburg, Frankfurt, Bruchsal und Basel.

Friedrich Gulda spielt am 8. Februar in München, zwischen dem 23. und 30. März in Düsseldorf, Stuttgart, Berlin und Hamburg und vom 22. bis 30. Mai während der Wiener Festwochen, unter anderem Bachs Wohltemperiertes Klavier.

Die Pianistin Branka Musulin ist wieder zu mehreren Konzerten nach Spanien eingeladen und wird im März 1973 erneut in den USA und Japan konzertieren.

Handwritten signature: *Handwritten signature*

Handwritten text in Cyrillic script, likely a letter or manuscript by Scriabin.

Skrjabins Handschrift, ein Brief von 1895 an seinen Verleger

Wünsche offenbleiben), bei deren Spiel das herdwirkliche Mätzchen auftrumpfend zu Ohren käme. Sie spielt Skrjabin unter dem Hörwinkel einer streng poetischen Form-Dynamik-Relation. Das beginnt nicht bei mystischer Pianissimo-Verzückung, sondern bei einem optimal niedrigen Lautstärkegrad (z. B. die wundervolle Coda des Nocturnes für die linke Hand). Alle Klarheit bleibt gewahrt, nichts verschwimmt in sensualistischer Spielbesessenheit, und dennoch schattiert sie, bringt die Form heraus. Das ist selten zu hören und teilweise faszinierend. In der gefürchteten Etüde op. 42 Nr. 5 bewältigt sie nicht Klangmassen, deutet sie nicht à la Rachmaninow, sondern erhält die Durchsichtigkeit des Satzes auch in der so schwer zu verwirklichenden Gesamtdarstellung. Das ist alles außerordentlich hörensenswert, weil Skrjabin hier jenseits der Bekenntheit einer Gläubigen mit der distinguierten Gestik einer Wissenden und Empfindenden reproduziert wird.

Einen nicht ganz so einheitlichen Eindruck macht die zweite Platte von Hilde Somer. Stärkstes Stück (auch absolut gesehen) ist die siebente Sonate op. 64. Die Interpretin steigt gewaltig hoch ein und transportiert ein riesiges Material an Trillern und Akkordblöcken. Das ist eine imponierende, analytische Leistung, großartig in ihrer Strenge. Die anderen Stücke fallen dagegen etwas ab; so wird zum Beispiel die neunte Sonate op. 68 doch zu hell, zu vordergründig dargestellt, wenn auch wiederum vorbildlich in ihrer Klarheit verfolgbar. Die Tonrepetitionen suggerieren nichts Dämonisches – hier wirft Horowitz einen übermäßigen Schatten. Sehr wertvoll ist die Veröffentlichung der kompletten op. 63 und 71; hervorragend auch die Herausarbeitung der Liszt-Gestik im „Poème tragique“ op. 34. Diese beiden Platten sind eine sehr wesentliche Ergänzung des Marktes; sie zeigen den großen Komponisten heller, klarer als gewohnt und gewinnen ihm auch klanglich jenen Aspekt des „Kosmischen“ ab, den Skrjabin so manisch verwirklicht sehen wollte.

Einen anderen, mehr instinktgeleiteten Weg zu Skrjabin geht der Franzose François-Joël Thiollier, als Liszt-Spieler in den USA auch auf Platten bemerkenswert (bei Musical Heritage Society), oft im französischen Rundfunk zu hören und dabei Erhebliches leistend. Eine vorsichtig der Lyrik nachhorchende Etüde op. 2 Nr. 1 und eine glänzend horowitz-nah gespielte Etüde op. 8 Nr. 12 (die vertrackte Schlusssteigerung wird gerissen ökonomisch angegangen), sind die starken Anfangseindrücke dieser (technisch anfechtbaren) Platte. Alle Stücke einschließlich der Sona-

ten Nr. 4 und Nr. 5 zeigen die gleichen Meriten: Sorgsamkeit im Klanglichen und ein großzügiges, aber niemals unsensibles Voranschreiten auch durch die „dichten“ Stellen von Skrjabins Musik. Der Streifzug durch Teile des Theoretischen um Skrjabin führte zur Praxis, der Alles-trösterin, wenn es im Geistigen borstig wird. Ein Schlußgedanke sei jetzt noch erlaubt: Mit seinem Konzept der Überhöhung der Musik zur sittlichen Wandlung der Menschheit – sie sollte im sogenannten „Mysterium“ gipfeln, als dessen Vorstufen die späteren Werke zu sehen sind – hat Skrjabin sicherlich den Bezug zu dem nicht nur musikalisch Möglichen verloren. Schon zu seinen Lebzeiten spottete man darüber (zum Beispiel Tanejev), oder man tolerierte ihn aus Respekt vor seiner integren Persönlichkeit, oder man bestärkte ihn aus besonderer persönlicher und geistiger Verbundenheit heraus. Bei alledem ist aber nicht zu leugnen, daß Skrjabin als Denker, nicht als musikalischer, sondern als Ideologe einer Eigenphilosophie, nichts anderes verschwebte als eine großartige Vision des Friedens in dieser Welt, so unreal und so widersinnig sie auch sein mochte. Man sollte bei einem Gang durch den Wirrgarten derartiger Subjektivismen diesen Kernaspekt nicht außer acht lassen. Wenn wir auch hierin dem Komponisten nicht folgen können, so sollten wir doch Respekt vor ihm haben, daß er von einem bestimmten Zeitpunkt an nicht mehr als Komponist allein sich verstanden wissen wollte, sondern als tiefster, prophetischer Moralist. Dieser individuellen Tragik sollte man mit der gleichen Ehrfurcht begegnen wie der strahlenden, faszinierenden Lyrik seiner Kompositionen.

○ SKRJABIN, Nocturne für die linke Hand allein op. 9 Nr. 2; Etüden op. 8 Nr. 12; op. 42 Nr. 4 und 5; Sonate Nr. 4 op. 30; Préludes op. 11 Nr. 5, 14, 15, 24; Vers la flamme op. 72; Poème-Nocturne op. 61 – Hilde Somer  
Mercury SR 90500 (1 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, geringfügig trocken, voll, geringfügig belegt und flach

Fertigung: geringfügiger Höhenschlag

○ SKRJABIN, Sonate Nr. 7 op. 64; Poème tragique op. 34; Guirlandes op. 73 Nr. 1; Flammes sombres op. 73 Nr. 2; Etrangeté op. 63 Nr. 2; Masque op. 63 Nr. 2; Poème satanique op. 36; 2 Poèmes op. 71; Albumblatt op. 45 Nr. 1; Sonate Nr. 9 op. 68 – Hilde Somer  
Mercury SR 90525 (1 SM 30)

Klangbild: offen, präsent, geringfügig trocken, voll, geringfügig belegt und flach

Fertigung: geringfügige Knistergeräusche

○ SKRJABIN, Etüden op. 2 Nr. 1, op. 8 Nr. 12, op. 42 Nr. 3 und 5, op. 65 Nr. 3; Préludes op. 9 Nr. 1; op. 74; Sonate Nr. 4 op. 30; Sonate Nr. 5 op. 53; Poème satanique op. 36 – François-Joël Thiollier  
Angelicum STA 9013 (1 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, geringfügig entfernt, geringfügig dicht, geringfügig dünn, Höhen deutlich rau, geringfügig flach, teilweise deutliche Spielgeräusche

Fertigung: geringfügige Oberflächenstörungen, geringfügiges Bandrauschen, geringfügige Knistergeräusche, teilweise undefinierbare Zusatzgeräusche