

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem zweiten Dienstag (- und poco-a-p. öfter... -) in jedem Monat im „art“-Hotel Weimar/th.“ („Freiherr v. Stein“-Allee 3 a/b) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

Vortrag Nr. 10

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

Stand vom 23. Januar 2007

(„VCV(W)“-Projekt „VCV(W)-P-3-42-010“)

Das Thema dieses 10. Abends:

„Die ersten beiden Sinfonien Skrjabin“

Beethovens „IX.“ als „I.“?

Nach Beethoven Sinfonien zu schreiben ist schwer. Man muß es ja schließlich „besser“ machen...; der junge Richard Wagner versuchte es und gab - noch hatte er nicht den Größenwahn späterer Zeiten... - auf: „...ich schreibe lieber Opern; laßt den Brahms & die Andern doch „machen“ & sich blamieren...“ könnte er vielleicht gedacht haben. Der junge „AS“ (= A.(-N.) Skrjabin/Scriabine) war mutiger - er versuchte es... - „Beethovens Sinfoniegedanken & -konzepte + modernste „fin de siecle: Debussy/.../Strauss“-Kompositionsmittel + individualistische Ästhetik“: ein interessantes „Ragout“ an der Schwelle zum 20. Jh.!

Russland um 1900

Die Osteuropa-Tiefebene (- der letzte „echte“ Berg (- die „SMOLENSKER Höhen“ vor MOSKAU, wo Hitlers Panzer in's Stocken gerieten, kann man kaum als Berge bezeichnen -) vor'm „Ural“ von WEIMAR ostwärts ist der „Petersberg“ bei HALLE/Saale...! -) namens „(Europa-)Rußland“ stöhnt am „Fin de Siecle“ unter dem feudalistischen Zarenjoch (- u.a.: „PETERSBURGER Blutsonntag“); 1905 kommt es zur längst fälligen bürgerlichen Revolution, die den „in nuce“ bereits existierenden (Import-)Kapitalismus (- um Jahrhunderte später als z.B. Italien... -) als dominierende Wirtschaftsordnung in's weit-weite „Wodka“-Agrarland einführen möchte, aber: die Macht bleibt quasi auf der Straße liegen...; Lenin (- so wurde Vladimir-Iljitch Uljanov genannt, weil er gern im Fluß „imeni“ (= russ.; dt.: „namens“) „Lena“ badete... -) hebt sie via Putsch mit seinen „Bolschewiki“ per „Panzerkreuzer „Avrora“-Schuß (- der erstaunten Nachwelt wurde dieser kurze Staatsstreich (- böse Zungen behaupten, der Kapitalismus wollte seinen Gegner studienexperimentehalber ungefährlicherweise im „Niemandland“ probe-installieren... -) später als „Große Sozialistische Oktoberrevolution“ verkauft -) schließlich auf...: 1917 kommt es zu der Unterbrechung kapitalistischer Entwicklungs-Reife, die man heute seufzend als

„Sozialismus/Kommunismus“ (- Weltparadies per MG -) bezeichnet. „PARIS & MOSKAU“ sind vorbildliche Zentren fortschrittlichen europäischen Welt-Kulturaustauschs (- es ist die „Schöne Zeit“ (frz.: „(La) Belle Epoque“), wo zylinderbedeckt-lackbeschuhete duftglanzpomadisierte Goldspitzbart-Dandys mit spitzenumhüllten straußenkolibrifederbebuschten hypersensiblen Damen (- allein 1913 werden in Südgeorgien (- das liegt auf der Südhalbkugel nördlich Antarktika, nicht etwa in Georgien...! -) 1.300.000 Robben zwecks Damenpelzmantelherstellung lebend erschlagen...), wie Märchenprinzessinnen



aussehend, flanieren und Billetts auf der „Titanic“ buchen...); „BERLIN (R. Strauss/...) & WIEN (G. Mahler/A. Schönberg/A. Zemlinski/.../A. Webern/J.-M. Hauer/A. Berg)“ schwimmen - un-pochissimo avantgarde-desinteressierter - mehr „im eigenen (Traditions-)Saft“. Graue Eminenzen steigen auf's Katheder, um den drohenden Marxismus zu widerlegen, in den Salons okkultisiert/satanisiert man, alles spürt einen apokalyptischen Alpdruck vor'm Weltbrand... - Die wohl faszinierendste Figur dieser Epoche ist der mit dem



etwas ungenauem Etikett „russischer Jugendstil-Debussy“/„russischer Mozart“ ab/an-getane „Belle Epoque“-Compositeur namens Alexander („Sascha“) Nicolajewitch Scriabine (6. 1. 1872 Moskau - 27. 4. 1915 daselbst), das wahnwitzigste Genie aller Zeiten (im

Sozialismus/Kommunismus erst totgeschwiegen, dann vereinnahmt); er beeinflusste: Sabanejew, Medtner, Krejn, Szymanowski, Mjaskowski, Prokofjew („Reves“ op. 6 (- Prokofieff war enthusiastischer Scriabine-Fan; Skrjabin war für ihn der Super-Avantgardist par excellence -)), Strawinski („L'oiseau de feu“), Rebykov, Schönberg, Leidel, Wienrich, Opitz, Obst, Heße, etc.; musikalisch ein impressionistisch-mystischer Expressionist, ideologisch ein theosophisch-mystisch-antitheistisch-religiöser Sol(o)-ipsist („Solipsismus“ = „es gibt nur mich, sonst existiert nichts; ich bin GOTT“); versuche, Nietzsche-Parallelen zu entdecken!), hielt er sich schließlich - konsequentest-solipsistischst - für GOTT und - Tragik...! - starb(!) 43-jährig (- sein einziger Sohn Julian - ein hochbegabter Komponist(!), ertrank 9-jährig im Dnepr...!) an einem septisch-infiziösem Lippengeschwür-Abszeß...! Sein Plan war, die gesamte(!) Menschheit in einem aus Licht-Weihrauchdüften-etc. gebauten erdhalbkugelförmigem Tempel in Indien (- Menschheitswiege? -) zu versammeln und durch sämtliche, auch neu-zuschaffende („Eurhythmie“ (wurde später von Rudolf Steiner neu er- /ge-funden...!)), Düfte, erotisch-taktile-sexuelle Berührungsreize (Kollektiv-Orgasmen(!(?))), Lichteffekte, Telepathie, etc.) Künste zu erlösen („Mysterium“ mit preludierendem „Vorbereitendem Ritual“ („Initial-Akt“)), das Weltall dadurch zu entzünden(!) und einen neuen Aion/Äon (Riesenzeitraum, Quasi-Ewigkeit) in neuer Seinsstufe zu initiieren! (Er ist der erste „Multimedia-Künstler“; schade, daß Laser, Film, etc-etc. noch nicht erfunden war - seine üppigste Phantasie hätte Noch-Großartigeres erzeugt...!) Wagners Lebens-„Ring“-Gesamtkunstwerk von fast immerhin 30 Jahren Erzeugungsdauer(!) ist vergleichsweise zumindest konzeptionell ein „Ministückchen-Werklein“ dagegen. Über die erotisch-mystische Partitur seiner einsätzigen „4. Sinfonie“ („Das Poem vom Extatischen“) schrieb er - außer einem umfangreichem Vorwort - den Satz „...wacht auf, Verdammte dieser Erde!“, nicht-wissen(-können)d, was er da tat...; A. Nemtin in Moskau versuchte, die post(h)umen „Mysterium“-Skizzen zu orchestrieren; mein Schüler R. Hild hat ihn (- als ich an der „F. Liszt“-Musikhochschule zu WEIMAR noch „Komposition“ unterrichten durfte -) in meinem Auftrag besucht und interviewt; dabei fielen ihm Akkorde aus sämtlichen 12 Tönen simultan(!) auf: einer der ersten (Prä-)„Dodecaphonisten“ (- der Erste? -) der Welt! Eine geheimnisvolle Persönlichkeit voller Faszination! Seine „5. Sinfonie op. 60“ („Prometheus“ („Das Poem vom Feuer“), eine der titanisch-„anti“christlichen (Salon-)Satanismus-Vor-„Skizze“n zum „Mysterium“) benutzt den „prometheisch-mystischen“ 6(bzw. 7)-Ton-Quarten-Akkord „c⁰-fis⁰-b⁰-e¹-a¹-d²(-g³)“ (= Primzahl-Partialtöne 1(=2)-(3-)5-7-9-11-13!) und verwendet mittels „Lichtorgel“ („Luce“) folgende Farbassoziationen: c = rot / g = orangerosa / d = gelb / a = grün / e = blau-weißlich / h = ähnlich e / fis = blau-grell / des = violett / as = purpurviolett / es = stählern-metallglänzend / b = dito-metallic / f = rot-dunkel; die überkomplizierte Partitur (als „modernistisch“ von Kommunisten jahrzehntelang gebrandmarkt) wimmelt - für „normale“ Durchschnitts-Menschen kaum noch nach-vollzieh- &-verstehbar - von cabbalistisch-theosophischen Zahlen-&a.-Mystik-Symbolismen (- JSBs „Matthäuspasion“ ist (unzulässig-vergleichsweise) „harmlos“ dagegen). Lesen Sie bitte Siegfried Schibli's hochinteressante Lektüre „Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes“ (Piper-Verlag München 1983)! Die ungeheure Evolution der Ausdrucksmittel in kürzester Zeit (- er beginnt als Chopin-Epigone und endet - nur 20 Jahre danach - als Quasi-First-Zwölftöner!) führt 1908 zu einem individualistisch-heroisch-subjektivem einzigartigem atonalem Kunst-&Musik-System-Unikat, basierend auf der folgenden scheinbar so simplen tritonantischen (s.o.) Enharmonik-Erkenntnis (z.B.: Beginn der „7. Klaviersonate“ („Weiße Messe“) „prophetique“; u.v.a.m. (- erinnern wir uns: die „Tritonante“ (- den (durchaus treffenden) Ausdruck für den einzigen funktionell „nichterklärbaren“ Akkord prägte mein Schüler, der Leipziger Komponist Helge(-Ronald) Nitzschke - ; z.B.: „fis/Fis/Ges/ges“ = ? in T/t = „C/c“: funktionalharmonisch „undeutbar“) ist für die Tonika funktional unerreichbar (- GOTT/Teufel („Abraxas“-Gnosis; s.u.u.o.) -))):

7

7

D5> von C-Dur + c-moll = enh.-D5> von Fis/Ges-Dur + fis/ges-moll („Tritonante“ (imaginär-virtuelle Funktion („DER/DIE/DAS GANZ-ANDERE...“))), bzw.:

$$\begin{array}{c} k9 \\ (1)7D/d5> = sG \\ (3) \end{array}$$

- also („<“ = Super-, „>“ = Sub-Alteration („Alteration“ = chromatische Veränderung des Akkords bei Verbesserung der Funktion, also nur D/(d)-5 & S/s-6)): ein verkürzter geschlechtsloser/„kastrierter“/terztonloser quint-subalterierter Dominantsept-Kleinonakkord ist unter funktionalharmonischem Aspekt so „androgyn“, daß er als (Variant-)Subdominantgegenklang (- „Gegenklang“ = „Gegenparallele“ -) deutbar ist (= das „Tristanakkord“-Phänomen: dem Zuhörer erscheint die berühmte Wagner-Hieroglyphe/Sphinx zuerst (- enharmonisch verwechselt = wichtig! -) als „t = es-moll“-Subdominant-„accord de la „sixte ajoutée““ in Sextstellung und Oktavlage und erst danach (- aber sofort -) als „t = a-moll („Tritonante!“)-D-Dominante in Septlage (mit „(<)6-7“-Vorhalt) und (subalteriert-)Quintstellung - eine beispielgebende geniale „Verarschung“ des Ohres und der Seele des sächsischen Nervensägen-Gauners Richard Wagner. So wie in der Mode in gewissen Zeiten Männer wie Frauen und umgekehrt aussehen sollen, sollen offenbar in der Harmonik zu gewissen (- gleichen...? -) Zeiten Dominanten subdominantisiert und Subdominanten dominantisiert werden, um (obertonreihen-),„authentisch“ (Physis/Natur/Kosmos) & (untertonreihen-),„plagal“ (Geist/Seele/Psyche) zu verwischen/vertauschen. - Also: (wenn D-Derivat = S-Derivat...: = „Abraxas“-Eloach = „GOTT-&-Teufel“-Funktion in Total-Ambivalenz, Zarathustras Oben/Unten-Gottheit(en)) (?) - - All dies wirkte nachhaltig grundtonvernichtend, (1-)t/T-destruktiv-&-omnition(ik)alitätfördernd (- die Romantik grub sich gewissermaßen ihr Grab selbst und verewigte sich dadurch: „Negation der Negation“ hätten Aristoteles/Thomas Aquinas/Hegel/.../Marx Dies' vielleicht genannt...). Obwohl O. Messiaen mir einst (1972) versicherte, seine polymodale Musik habe kaum Berührungspunkte mit der spät- bis aton(ik)alen Kunst Skriabins, gibt es doch interessant-eigenartige Parallelen/Antizipationen des größten pantheistischen Mystikers des 20. Jahrhunderts zum größten katholischen Mystiker des 20. Jahrhunderts...! - Summa essentialis Summarum: die Chromatik, (einer) der stärkste(n) Katalysator(en) der Musikgeschichte, zerstört also zu Beginn der Neuzeit das Mittelalter-Modalsystem (- so erklärte es mir als jungem Assistent an der „Liszt“-HfM Weimar mein älterer Kollege Dr. Dieter Nowka (†)); die (gleiche („Liebe-&-Tod“/„Eros-Thanatos“/„Turangalila“/etc.)) Chromatik zerstört ein Vierteljahrtausend später das von ihr verursachend-geschaffene ton(ik)ale Dur-/Moll-System und gebiert/schafft neue „Modalitäten“; dazu kommt „Atomisierung“/Distribuiierung: mehr Personal-, kaum Zeitstil(e) des 20. Jh.s... - Mit Stravinskys „Höllentanz“ des Dämonen-Menschenfresser-Fürsten „Kastschej“ im Ballett „Der Feuervogel“ beginnt unmittelbar nach Debussy nunmehr fürderhin auch (wieder) die rhythmische Gewaltherrschaft der Musik über die Musik... - Ein Beispiel für einen Tritonanten-Vergleich:

1.: t = (Ur-)Tonika = d-moll harmonisch (...d-e-f-g-a-b-cis-d-...):

D = Dominante = A-Dur

s = Subdominante = g-moll

T = Varianttonika = D-Dur

S = Variantsubdominante = G-Dur („Accord der „Dorischen Sexte““ = S statt s bei t)

d = Variantdominante („Moll-V(.)“) = a-moll

tP = Tonikaparallele = F-Dur

Dp = Dominantparallele = fis-moll
 sP = Subdominantparallele = B-Dur
 Sp = Variantsubdominantparallele = e-moll
 Tp = Varianttonikaparallele = h-moll
 dP = Variantdominantparallele = C-Dur
 tG = Tonikagegenparallele = B-Dur
 Dg = Dominantgegenparallele = cis-moll
 sG = Subdominantgegenparallele = Es-Dur
 Sg = Variantsubdominantgegenparallele = h-moll
 Tg = Varianttonikagegenparallele = fis-moll
 dG = Variantdominantgegenparallele = F-Dur
 tp = Tonikaparallelvariante/Tonikavariantparallele = f-moll
 DP = Dominantparallelvariante/Dominantvariantparallele = Fis-Dur
 sp = Subdominantparallelvariante/Subdominantvariantparallele = b-moll
 SP = Variantsubdominantparallelvariante/Variantsubdominantvariantparallele = E-Dur
 TP = Varianttonikaparallelvariante/Varianttonikavariantparallele = H-Dur
 dp = Variantdominantparallelvariante/Variantdominantvariantparallele = c-moll
 tg = Tonikagegenparallelvariante/Tonikavariantgegenparallele = b-moll
 DG = Dominantgegenparallelvariante/Dominantvariantgegenparallele = Cis-Dur
 sg = Subdominantgegenparallelvariante/Subdominantvariantgegenparallele = es-moll
 SG = Variantsubdominantgegenparallelvariante/Variantsubdominantvariantgegenpa-
 -rallele = H-Dur
 TG = Varianttonikagegenparallelvariante/Varianttonikavariantgegenparallele = Fis-Dur
 dg = Variantdominantgegenparallelvariante/Variantdominantvariantgegenparallele = f-moll

tritonant-gegengeschlechtlich (- vergleiche einzeln mit oben!):

2.: T = (Ur-)Tonika = As-Dur harmonisch (...-as-b-c-des-es-fes-g-...):

D = Dominante = Es-Dur
 s = Subdominante = des-moll
 t = Varianttonika = as-moll
 S = Variantsubdominante = Des-Dur
 d = Variantdominante („Moll-V(.)“) = es-moll
 tP = Varianttonikaparallele = Ces-Dur
 Dp = Dominantparallele = c-moll
 sP = Subdominantparallele = Ces-Dur
 Sp = Variantsubdominantparallele = b-moll
 Tp = Tonikaparallele = f-moll
 dP = Variantdominantparallele = Ges-Dur
 tG = Varianttonikagegenparallele = Fes-Dur
 Dg = Dominantgegenparallele = g-moll
 sG = Subdominantgegenparallele = „Bes/Doppel-Be/Heses“-Dur
 Sg = Variantsubdominantgegenparallele = f-moll
 Tg = Tonikagegenparallele = c-moll
 dG = Variantdominantgegenparallele = Ces-Dur
 tp = Varianttonikaparallelvariante/Varianttonikavariantparallele = fes-moll
 DP = Dominantparallelvariante/Dominantvariantparallele = C-Dur
 sp = Subdominantparallelvariante/Subdominantvariantparallele = fes-moll
 SP = Variantsubdominantparallelvariante/Variantsubdominantvariantparallele = B-Dur
 TP = Tonikaparallelvariante/Tonikavariantparallele = F-Dur
 dp = Variantdominantparallelvariante/Variantdominantvariantparallele = ges-moll
 tg = Varianttonikagegenparallelvariante/Varianttonikavariantgegenparallele = fes-moll
 DG = Dominantgegenparallelvariante/Dominantvariantgegenparallele = G-Dur
 sg = Subdominantgegenparallelvariante/Subdominantvariantgegenparallele = „bes/doppel-be/heses“-
 moll

SG = Variantsubdominantgegenparallelvariante/Variantsubdominantvariantgegenpa-
-rallele = F-Dur

TG = Tonikagegenparallelvariante/Tonikavariantgegenparallele = C-Dur

dg = Variantdominantgegenparallelvariante/Variantdominantvariantgegenparallele = ces-moll

- interessant: bei „t = d-moll“ kein As-Dur, bei „T = As-Dur“ kein d-moll; beides wären „echte“ „Schwarze Löcher“/„black holes“, die es im Weltall so nicht geben können dürfte, da dort die Zeit gegen „unendlich langsam“ liefe, also sie auch nicht im Schlepptau einer T/t geben können dürfte. Allerdings ist ein „sich nicht verhalten“ auch ein „sich verhalten“: deshalb zu Recht das „Sigfrid Karg-Elert“-Etikett „Tritonante“: auch „Nicht-Funktion“ ist „Funktion“: „Anti-Tonika“... - - kurze AS-Kurzbiografie:

- laut Julianischem Kalender (- unser Gregorianischer wurde in der UdSSR erst 1923 eingeführt -) 25. 12. 1871 („Weihnachten“), also: GOTTes Geburtstag bei uns (= heute: 6. 1. 1872, also auch GOTTes Geburtstag, bei den Russen („Epiphantias“) in MOSKAU; da 2 Feiertage simultan sind (JESUS-GOTT & ALEX-GOTT), knallen natürlich die Champagnerkorken im Hause des Offiziers Nikolai Skrjabin, der seinen Sascha natürlich auch auf die Kadettenschulenlaufbahn zwecks „carriere militaire“ schicken wird... -

- 1. Sinfonie: 1900 -
- 2. Sinfonie: 1903 -
- 3. Sinfonie: 1905 -
- 4. Sinfonie („Le Poème de l'Extase“): 1908 (Rimski-Korsakow: „...obszöne Pornophonie...“) -
- (6. Sinfonie:) „Prometheus“: 1911 -
- ((7. Sinfonie:)) „Initialakt“ & „MYSTERIUM“ -
- + 14./27. 4. 1915 in seinem Haus in MOSKAU (uliza Wachtonga Nr. 11) - (letzte Worte: „...das bedeutet DAS ENDE, aber: es ist eine Katastrophe; wer ist hier?“; seine Frau Tatjana war hier, sonst niemand...).

Man lese „Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten“ in der Serie „Musik-Konzepte (32/33 - die Reihe über Komponisten; September 1983; Verlag „edition „text & kritik“ G.m.b.H. MÜNCHEN (PF 800529); hrsgg. v. Heintz-Klaus Metzger & Rainer Riehn (ISBN: 3-88377-149-X)) und höre Alex(?) Scriabines „24 Preludes pour piano“ (op. 11 (1897)) und „Prometheus“ für Orchester/Lichtorgel/(Solo)Klavier/Chor und schaue klavierspielend in die Noten von ASs „Träumerei“ (op. 49-3 (- in dieser „Reverie“ für Klavier finden wir bereits das „Tritonantendenken“ sich progressiv u.a.a. formabschnittsweise entwickelnd: „C-Dur + G-Dur (noch brav-klassisch...!)“ - „Ges/Fis-Dur“ - „C-Dur“, mit „,,,D/As“-Dur“-Einlagen“ u.Ä.))...

Ein Marxist über A(.N.)S(.)

Lew Danilewitsch schreibt in seinem von Margarete Hoffmann übersetzten "VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig 1954"-Buch "Alexander-Nikolajewitsch Skrjabin": "...über die Werke Skrjabins wurde schon immer viel und heftig diskutiert. Oft brachte man gänzlich entgegengesetzte Meinungen vor: entweder wurde das Skrjabinsche Schaffen restlos anerkannt oder im Gegenteil entschieden abgelehnt. Alle, die derartig extreme Urteile fällten, sahen nur 1 Seite der widerspruchsvollen schöpferischen Persönlichkeit. Einen Teil hielt man für das Ganze. Wie unzulänglich solche Methode ist, braucht nicht besonders betont zu werden. Um Skrjabin als Künstler richtig bewerten zu können, muß man ihn so sehen, wie er in Wirklichkeit war, mit seinen Widersprüchen, seinen positiven und negativen Seiten. Skrjabin gehört zu den größten russischen Musikern Ende des XIX. und zu Beginn des XX. Jahrhunderts - er war ein hervorragender, außerordentlich begabter Komponist und ein bedeutender Pianist. Seine besten Kompositionen bereicherten wesentlich die russische musikalische Kunst. Wir bewundern diejenigen Werke sehr, die Skrjabin in jener Periode

schrieb, als er noch die Verbindung zu den großen Traditionen der realistischen Kunst aufrechterhielt. Später wich er von diesen Traditionen ab. Er geriet in den Einfluß der reaktionären idealistischen Philosophie, unter den Einfluß der bürgerlichen Kultur in der Epoche des Imperialismus. Die idealistischen Theorien vergifteten das Bewußtsein des bedeutenden Künstlers und lenkten sein überragendes Talent auf einen falschen Weg, den Weg des Modernismus. Die schöpferische Tätigkeit Skrjabins zeigt, daß sich der Kampf zwischen Realismus und Modernismus manchmal im Rahmen des Werkes eines Künstlers vollziehen kann; ja: mehr noch, im Rahmen eines Kunstwerkes. Es handelt sich um Kompositionen, in denen sich realistische Elemente mit modernistischen berühren. Die Wandlung Skrjabins vom Realisten zum Modernisten spiegelt die tiefgreifenden gesellschaftlich-historischen Prozesse wider. Der Meister begann gegen Ende der 80er Jahre zu komponieren, als in der russischen Kunst die fruchtbaren realistischen Traditionen weiterentwickelt wurden, die sich in den 60er Jahren herausgebildet hatten. Es war eine Zeit schwärzester Reaktion. W.-I. Lenin verglich die 80er Jahre mit einem Gefängnis, wies aber gleichzeitig darauf hin, daß es „...in Rußland keine Epoche gab, von der man in solchem Maße sagen könne: „Denken und Vernunft sind in den Vordergrund getreten, als von der Epoche Alexanders III.; denn gerade in dieser Zeit arbeitete das russische revolutionäre Denken am Intensivsten und schuf die Grundlagen für die sozialdemokratische Weltanschauung. Ja - wir Revolutionäre sind weit davon entfernt, die revolutionäre Rolle der reaktionären Zeiten zu leugnen. Wir wissen, daß sich die Form der gesellschaftlichen Bewegung ändert, daß die Perioden des unmittelbaren politischen Handelns der Volksmassen in der Geschichte mit Perioden wechseln, in denen äußere Ruhe herrscht, in denen die geschlagenen und durch Zwangsarbeit und Not unterdrückten Massen schweigen und scheinbar schlafen, in denen die Produktionsmittel besonders schnell revolutioniert werden, in denen das Denken der fortschrittlichen Vertreter der menschlichen Vernunft die Vergangenheit einer Bilanz unterzieht und neue Systeme und neue Forschungsmethoden aufbaut - mit einem Wort: „Denken und Verstand“ bestimmen manchmal das Antlitz historischer Perioden der Menschheit genauso, wie der Gefängnisaufenthalt eines Politikers seine wissenschaftlichen Arbeiten und Studien beeinflusst...“ (Lenin: „Werke“, 4. Ausgabe, Bd. 10, S. 230-231 (russ.)). Die fortschrittliche russische Kunst jener Jahre brachte das fortschrittliche Denken, den Verstand des russischen Volkes zum Ausdruck und wandte sich somit gegen den Ansturm der reaktionären Kräfte. Die klassischen russischen Komponisten erreichten in ihrem Schaffen neue Höhen und errangen neue glänzende Siege. Das Aufblühen der fortschrittlichen russischen Kultur fand in der schöpferischen Tätigkeit Skrjabins seinen Niederschlag, der damals seine ersten hervorragenden Kompositionen herausbrachte. Später wurde sein Schaffen von dem Aufschwung der revolutionären Kräfte fruchtbar beeinflusst, der schließlich zur Revolution des Jahres 1905 führte. In diese Zeit fallen die besten Werke, die Skrjabin geschrieben hat. Als nach der Niederlage der ersten russischen Revolution in den Kreisen der Intelligenz die idealistische Philosophie und Mystik weitgehende Verbreitung fanden und viele Vertreter der russischen Kunst den nachhaltigen Einwirkungen der ausländischen modernen Kunst ausgesetzt waren, festigte sich auch Skrjabins Verhältnis zur Mystik und zum Modernismus. Wir gehen heute mit kritischer Einstellung an die Beurteilung der schöpferischen Tätigkeit Skrjabins heran und wählen aus ihr alles Realistische aus, alles, was auch in unserer Zeit im Bewusstsein sehr vieler Hörer Widerhall findet. Die allseitig kritische Erforschung des Skrjabinschen Werkes ist eine wichtige und schwierige Aufgabe, die bei Weitem noch nicht gelöst ist. Der Verfasser der vorliegenden Monographie will dazu beitragen, indem er die Biographie des Komponisten nur insoweit streift, als sie hilft, seine schöpferische Entwicklung zu erhellen. Der Schwerpunkt dieser kleinen Studie wurde auf Skrjabins Weltanschauung und sein Werk gelegt. A.-N. Skrjabin wurde am 6. Januar 1872 in Moskau geboren. Seine Mutter war eine begabte Pianistin, Schülerin von F. Leschetizki und A.-G. Rubinstein, und konzertierte mit großem Erfolg. Ihr Talent wurde besonders

wohlwollend von A.-P. Borodin beachtet. Sie starb bald nach der Geburt ihres Sohnes. Der Vater des Komponisten hatte die Moskauer Universität und das Petersburger Institut für orientalische Sprachen absolviert. Als Berufsdiplomat diente er später in der russischen Botschaft in Konstantinopel, war Vizekonsul, Konsul und schließlich Generalkonsul in Erserum. Die Tante Alexander Nikolajewitschs, L.-A. Skrjabina, ersetzte dem Knaben die Mutter. In ihren Erinnerungen berichtet sie von der sich sehr früh zeigenden Neigung des Kindes zur Musik, von einer beinahe krankhaft anmutenden Liebe zu der Welt der Töne. Besonders innig liebte der Knabe Skrjabin das Klavier. "Zu diesem Instrument hegte er ein zärtliches Gefühl wie zu einem lebendigen Wesen", schreibt L.-A. Skrjabina. "Jeden Sommer fuhren wir in die Sommerfrische und nahmen für ihn das Klavier mit, weil er ohne Instrument bedrückt war. Ein Musikaliengeschäft führte den Transport aus. Trotzdem beunruhigte sich Sascha sehr, die Arbeiter könnten das Klavier fallen lassen. Er flehte mich an, sie zu bitten, es möglichst vorsichtig zu tragen; er selbst aber eilte auf sein Zimmer, warf sich auf das Bett, steckte den Kopf unter das Kissen und beruhigte sich erst wieder, als er erfuhr, daß das Instrument heil und unversehrt auf seinem Platz stand. Dann lief er zu ihm hin, betrachtete und streichelte es wie einen Menschen." ("A.-N. Skrjabin"-Sammelband zum 25. Todestag - „Musgis“ 1940, S. 9). Hier fallen einem unwillkürlich die Worte ein, die Skrjabin hin-&-wieder gern äußerte, als er schon ein reifer Musiker war: „Man muß die Tasten streicheln und nicht mutwillig auf ihnen herumhämmern!“. Neben der Beschäftigung mit der Musik schrieb Skrjabin in seiner Kindheit Gedichte. Für das Theater begeistert, verfaßte er eine Tragödie und inszenierte Gogols Erzählung „Die Nase“. Von 1882 bis 1889 war der spätere Komponist Zögling des Kadettenkorps. Es war jedoch schon damals klar, daß der Knabe die Musik als Beruf wählen würde. Anton Rubinstein äußerte sich mit Entzücken über die musikalischen Fähigkeiten des Jungen, der ein hervorragendes Gehör und ein ausgezeichnetes musikalische Gedächtnis besaß und von den frühesten Jahren an musikalische Beschäftigungen dem Spielen & Zeitvertreib vorzog. Die musikalische Ausbildung Skrjabins leitete anfangs G. Konjus. Später erhielt der Knabe privat Klavierunterricht bei N. Swerew und nahm Theoriestunden bei S. Tanejew; "...zu mir", schreibt Tanejew, "kam ein kleiner Kadett, der mit unerwarteter Begabung einige Stücke spielte. Er hat übrigens ein erstaunliches Gehör...". Während Skrjabin bei Swerejew studierte, setzte er seinen Lehrer und seine Kameraden (- unter ihnen befanden sich S. Rachmaninow, L. Maximow und M. Presman -) in Erstaunen, daß er alles auswendig spielte und zu jeder Stunde ein umfangreiches, gut einstudiertes Programm vorbereitet hatte. Noch als Zögling des Kadettenkorps schrieb Skrjabin seine ersten uns erhaltenen Kompositionen (- ein Verzeichnis der skrjabinschen Kompositionen aus der Zeit von 1885-1889, vom Komponisten selbst angelegt, ist erhalten geblieben; Skrjabin schrieb damals: Rondo für Orchester, Suite für Streichorchester, Fantasie für Klavier mit Orchester, Fantasie-Sonate, 2 Sonaten, 2 Fantasien, Variationen, 5 Scherzi, Ballade, ungarische Rhapsodie[!], Nocturnes, Walzer, Mazurken, Etüden, usw.). Komponieren war für ihn kein Zeitvertreib, keine Zerstreuung, sondern eine höchst-wichtige Angelegenheit, ein Schöpfungsakt - freudig und quälend zugleich; die schöpferische Inspiration erfaßte ihn so vollständig, daß er die ganze Welt um sich herum vergaß. Einer der Kameraden Skrjabins aus dem Korps, L. Limontow, berichtet, wie er einst "Sascha" besuchen wollte und ihn allein zu Hause antraf: "...er saß in einem großen Zimmer am Tisch und arbeitet. Im Raum war es fast dunkel; nur eine riesige Tischlampe mit einem großen Schirm beleuchtete den Tisch, das Notenpapier und die bleichen Züge Saschas. Als ich eintrat, blickte er erschrocken auf, hob die Hände und sprach mit flehender Stimme: "Störe mich nicht!". Sascha schrieb Noten. Seine Augen brannten und sein Antlitz war bleich; er setzte auf die Linien des Notenpapiers Zeichen, Striche, Kreuze - und man fühlte, in welcher schöpferischen Ekstase sein ganzes Wesen geraten war..." (Sammelband A.N. Skrjabin, S.28). Späterhin, schon im Konservatorium, wurde Skrjabin, wie ihm nahestehende Menschen berichten, zu einem "wahren Märtyrer", wenn er komponierte. Äußerst nervös und empfänglich, erlebte er sehr ausgeprägt seine

schöpferischen Erfolge und Mißerfolge. Als Pianist entwickelte sich Skrjabin überaus schnell. Schon mit dreizehn oder vierzehn Jahren spielte er im Säulensaal in einem Schülerkonzert des Konservatoriums (- er selbst studierte damals noch nicht am Konservatorium). Der Knabe brachte ein Stück von Schumann zu Gehör (- augenscheinlich die "Papillons"). Und obwohl er gegen Schluß, wo der Schlag der Uhr erklingt, nicht ein einziges Mal das sich wiederholende D im Baß traf, sagte jemand von den Anwesenden: "Und hätte er die ganze Zeit über falsch gespielt, man hätte doch gespürt, daß hier ein Talent musiziert." (- über dieses Auftreten Skrjamins berichtet seine Tante L. Skrjabina). So stach Skrjabin schon im jugendlichen Alter von den Schülern des Kadettenkorps durch seine gesteigerte Empfänglichkeit und den unkindlich weit gespannten Kreis der intellektuellen Interessen ab. Er strahlte irgendein besonderes Fluidum aus. Zart, sogar kränklich aussehend, liebte der Knabe die Einsamkeit und die Stille und blieb den lärmenden Spielen mit Ausnahme von musikalischen Vergnügungen fern. Nach dem Eintritt ins Konservatorium 1888 studierte Skrjabin Klavier bei W.I. Safonow, Theorie und Komposition bei A.S. Arenski und S.I. Tanejew. Skrjabin vervollkommnete mehr und mehr sein pianistisches Können. Er spielte großartig das Konzertallegro und die erste Ballade von Chopin und die Sonate A-Dur op. 101 von Beethoven. Das vielseitige und zugleich verantwortungsvolle Programm eines Konzertes vom 4. Januar 1891 ist uns überliefert. Der junge Pianist brachte zu Gehör: ein Präludium und eine Fuge von Bach, die Variations serieuses von Mendelssohn, die Papillons von Schumann, ferner Nocturno, Etüde, Mazurka und Scherzo von Chopin und das Es-Dur-Konzert von Liszt. Nach all dem zu urteilen, hätte Skrjabin in den folgenden Jahren ein umfangreiches und mannigfaltiges Repertoire aufführen können, wenn das sein Ziel gewesen wäre. Einer der Kameraden Skrjamins im Konservatorium war der Pianist I. Lewin, der durch seine phänomenale Technik verblüffte. Wetteifernd mit diesem glänzenden Virtuosen, übte er so angestrengt die "Don Juan"-Fantasie von Mozart/Liszt, daß ihm die rechte Hand ernsthaft erkrankte. Dies war auch der Grund der niederdrückenden Erlebnisse, die sich in Skrjamins Werk widerspiegeln (I. Sonate). Näheres darüber soll weiter unten ausgeführt werden. Während Skrjabin in Arenskis Klasse studierte, komponierte er sehr viel; aber es gelang ihm nicht, eine gemeinsame Sprache mit seinem Lehrer zu finden, da dieser seine Begabung nicht zu würdigen vermochte. Er beschloß deshalb, das Studium bei Arenski zu beenden und besuchte seine Klasse nicht mehr. 1892 ging er aus der Pianistenklasse des Konservatoriums mit der goldenen Medaille ab. Er wollte ein selbständiges schöpferisches Leben beginnen, stieß jedoch sofort auf große Schwierigkeiten. Dem unpraktischen, in Alltagsdingen wenig beschlagenen jungen Mann wurde es nicht leicht, sich den Weg zu bahnen. Bei M.P. Beljajew fand er Unterstützung. Dieser tat viel für den jungen Komponisten, obwohl er ihm gegenüber auch ziemliche Berechnung und Strenge an den Tag legte. "Die außerordentlich sensible, verzärtelte und feinfühligte Natur Skrjamins ertrug nur schwer das Mäzenatentum Beljajews, der zwar den jungen Musiker liebte und ihm materiell half, aber doch versuchte, ihn nicht zu verwöhnen", überliefert M. Presman. Durch Beljajew trat Skrjabin auch in nähere Beziehungen zu einigen Mitgliedern des "Beljajewischen Kreises". Eines von ihnen, A.-K. Ljadow, wurde ihm später ein naher Freund. Im Jahre 1891 organisierte Beljajew eine Konzertreise Skrjamins ins Ausland. Die Ergebnisse dieser Reise waren, nach eigenen Worten Alexander Nikolajewitschs, "großartig, überall Erfolg und mehr als gute Kritiken in den Zeitungen. Der allergrößte Erfolg in Paris.". In diesen Jahren entwickelte sich Skrjabin zu einem der hervorragendsten russischen Pianisten. "Er hatte einen durch Schönheit und Weichheit ausnehmend bezaubernden Ton, eine leichte und feine Beweglichkeit der Finger in unbeutenden Passagen", erzählt M. Presman. "Das Klavierklang bei ihm unvergleichlich. Er konnte aus ihm fast alle Orchesterklangfarben herauslocken und tat es mit viel Brillanz. Wenn man noch hinzufügt, daß er das Pedal bewundernswürdig beherrschte, so wird jedem die Erscheinung des Pianisten Skrjabin deutlich. Aber zwei Umstände verhinderten die große Laufbahn des Pianisten: erstens fehlte ihm ein entsprechendes Repertoire - er spielte

ausschließlich eigene Kompositionen - und zweitens widmete er seinem Klavierspiel viel zuwenig Zeit, höchstens eine oder anderthalb Stunde am Tag. Ich wundere mich, wie er bei dieser Arbeitsweise imstande war, selbst seine eigenen Werke zu spielen.". Die Kritiken über den Klavierspieler Skrjabin waren oft. ebenso widerspruchsvoll wie die über den Komponisten. Die Gegensätzlichkeit der Meinungen und Wertungen erklärt sich dadurch, daß sich Skrjabin seinen eigenen Stil im Klavierspiel geschaffen hatte, der an Selbständigkeit keinesfalls hinter dem seiner Kompositionen zurückstand. Einige Kritiker verstanden diese Eigenart nicht und sahen in seinem Spiel nur die Schattenseiten - die ungenügende Kraft des Anschlages, "die fehlende Kraft". Die Besonderheiten seiner pianistischen Kunst wurden zeitweise als Mängel ausgelegt. Man warf Skrjabin vor, daß "sein Ton ein wenig einförmig" sei, daß er "nervös und verkrampft", ..kapriziös und maniert" spiele, daß sein Spiel viel zu "frei" und zu "wenig rhythmisch" sei. Aber es gab auch begeisterte Kritiken. Einige von ihnen hoben den besonderen, mit Worten schwer wiederzugebenden Zauber seines Spiels hervor. Folgendes schrieb einer der Rezensenten: "Skrjabin spielt irgendwie intim - so, als ob er improvisiere, als ob er seine geheimsten Eingebungen sich selbst anvertraue. Man möchte die Lichter im Saale löschen und im Dunkel den Bewegungen seiner reichen Seele lauschen. Von seiner Technik kann man unmöglich sprechen. An sie denkt man gar nicht, wenn man sein Spiel hört. Man hört nur und erlebt das, was er durch seinen schöpferischen Willen hören und erleben läßt - das ist höchste Kunst! - Er ähnelt seinem geistigen Vorgänger - Chopin...". Um über einige charakteristische Züge des Skrjabinschen Klavierstils sprechen zu können, muß vor allem bemerkt werden, daß der Musiker zu den Künstlern des "Erlebens" und nicht der "Darstellung" (nach Stanislawskis Terminologie) gehörte. Denken und Fühlen des Pianisten Skrjabin waren untrennbar verschmolzen mit dem Denken und Fühlen des Komponisten Skrjabin. Von Fall zu Fall jedoch, wenn der Pianist Skrjabin aus irgend welchen Gründen sich nicht völlig seinem schöpferischen Erleben hingeben konnte, verlor er sich und spielte farblos. Das geschah mitunter in Konzerten, in denen der Komponist vor einem zahlreichen Publikum auftrat. In intimen häuslichen Kreisen dagegen konnte er sich immer "in Stimmung" versetzen und seine Zuhörer fesseln. Im Spiel Skrjabins rief seine besondere "nervöse" Technik Verwunderung hervor, die, weit entfernt von äußerlichem Podiumsglanz, ungewöhnlich durchgeistigt war. Skrjabin vermochte dem Rhythmus eine besondere Freiheit, eine "Flüchtigkeit" zu verleihen. Die Behauptungen einiger Musiker, Skrjabins Spiel sei einfach "unrhythmisch" gewesen, in ihm hätte "rhythmische Anarchie" und Willkür geherrscht, sind längst widerlegt worden. Jene rhythmischen Abweichungen vom Notentext, die sich der Künstler erlaubte, waren bei ihm immer einmalig; das bedeutet also nicht, daß "der Rhythmus fehlte", sondern etwas anderes: es war ein bestimmter Rhythmus vorhanden, der aber im Vergleich zu der Notenvorlage komplizierter war und vielleicht sogar nicht einmal genau der Bezeichnung folgte. Die wenigen skizzierten, leider recht mechanischen Aufzeichnungen von Skrjabins Spiel zeigen, daß sein Rubato [bewußte Ausdrucks-Temposchwankungen] tiefe innere Gesetzmäßigkeiten in sich einschloß: die im Notentext nicht angegebenen Ritenuti [Verlangsamungen] wurden von den folgenden Accellerandi [Beschleunigungen] gleichsam ausgeglichen. Seit 1889 war Skrjabin Professor einer Klavierklasse am Moskauer Konservatorium. "Ich nahm nach langem Schwanken am Moskauer Konservatorium eine Stellung als Professor an, und zwar aus rein materiellen Erwägungen; denn Neigung zur pädagogischen Tätigkeit hatte ich damals nicht", schrieb später der Komponist. Einige Musiker sind der Meinung, Skrjabin sei ein schlechter Pädagoge gewesen, der, da er sich nicht für "fremde" Musik interessierte, seine Schüler nur eigene Kompositionen spielen ließ. Das stimmt nicht. Eine von Skrjabins Schülerinnen, M.-S. Nemenowa-Lunz, berichtet von ihrem Lehrer als von einem interessanten, begabten Pädagogen, der seinen Studierenden vieles mit auf den Weg gab (M.-S. Nemenowa-Lunz: „Erinnerungen an Skrjabin“, Manuskript im Skrjabin-Museum). Trotz der [angeblich] nicht vorhandenen "Neigung zur pädagogischen Tätigkeit" versah Skrjabin seine Arbeit am

Konservatorium äußerst gewissenhaft und, was die Hauptsache ist, verstand es, die Studenten zu begeistern und ihre schöpferische Phantasie anzuregen. Er gab interessante und bedeutsame konkrete Hinweise. "Sie glauben, das sei eine Passage, aber für Mozart ist das ein Gedanke", sagte er einmal, als in der Klasse eine Mozartsche Komposition gespielt wurde. Ähnlich seinem Lehrer Safonow liebte Skrjabin bildhafte Ausdrücke, die den inneren Sinn eines bestimmten Stückes offenbarten. Als einst im Frühling Frau Nemenowa-Lunz die Chopin-Etüde cis-Moll op. 25 spielte und zu der Modulation nach E-Dur kam, riß Alexander-Nikolajewitsch das Fenster auf und sagte: "Und jetzt lassen Sie uns die ganze Frische fühlen, die aus dem duftenden Garten ins Zimmer strömt!" (ebenda). Es ist natürlich, daß der Pädagoge Skrjabin besondere Aufmerksamkeit der Qualität des Tones widmete. Seine hohen Ansprüche an das Timbre und die Farbigkeit des Spiels kommen in dem hübschen Aphorismus zum Ausdruck: "Man muß den Ton aus dem hölzernen Instrument herausholen können, wie man aus der trockenen Erde das kostbare Erz hervorholt.". Skrjabin ließ seine Schüler Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Saint-Saens, Grieg, Ljadow und Arenski spielen. Seine eigenen Kompositionen erlaubte er nicht, in die Stunde mitzubringen. In das Jahr vor Beginn der Arbeit im Konservatorium fällt ein wichtiges Ereignis im persönlichen Leben Skrjamins: 1897 heiratet er die Pianistin V.-I. Issakowitsch. Schon lange, bevor Skrjabin Vera-Iwanowna lieb gewann, empfand er eine tiefe und starke Neigung zu der jungen Natascha Sekerina. Dieses Gefühl fand in einzelnen Kompositionen seinen Niederschlag. Die Gestalt N. Sekerinas inspirierte Skrjabin, als er seine Fantasie-Sonate gis-Moll und seine einzige Romanze (auf eigenen Text) schrieb (Hrsg. im Staatl. Musikverlag 1940). Die Eltern von N.-W. Sekerina erhoben jedoch Einwände gegen ihre Ehe mit Skrjabin. Und sie selbst antwortete mit einer Absage auf seinen Antrag. Nach den Worten Natalja Walerjanownas (- sie berichtet viele Jahre später in einem Brief über ihre Beziehungen zu Skrjabin -) liebte sie Alexander-Nikolajewitsch, gab ihm aber den Laufpaß, weil sie fürchtete, "daß sie dem geliebten Manne nicht das Glück zu geben vermöge.". Mit V.-I. Issakowitsch wurde Skrjabin im Hause ihres Lehrers, Professor Schlözer, bekannt. Aus den Erinnerungen und Briefen von L.-A. Skrjabina wissen wir, mit welch komplizierten, widerspruchsvollen und teilweise quälenden Gefühlen der junge Komponist zu kämpfen hatte, als er schon mit Vera-Iwanowna verlobt war; sein Instinkt schien ihm zu sagen, daß er im Begriff sei, einen falschen Schritt zu tun. Und tatsächlich währte das gemeinsame Leben Skrjamins mit V.-I. Issakowitsch nicht lange. Verfolgen wir jetzt, wie sich die geistig-künstlerische Physiognomie des Komponisten herausbildete und von welchen Merkmalen die erste Periode seines Schaffens gekennzeichnet wird. In der Einleitung wurde schon darauf hingewiesen, daß in jenen Jahren, als Skrjabin seinen Schaffensweg begann, die klassische russische Musik zu neuen glänzenden Leistungen gelangte. Waren in der musikalischen Kultur des Westens deutlich Verfalls- und Auflösungserscheinungen zu bemerken, so schritt das musikalische Schaffen Rußlands unentwegt vorwärts. Eine geniale Komposition nach der anderen, Kunstwerke, die Weltgeltung erlangten, entstanden. Gegen Ende der 80er und 90er Jahre wurden geschaffen: Die Zauberin, Pique-Dame, Jolanthe, Dornröschen, Der Nußknacker, die V. und VI. Sinfonie von Tschaikowski, das Spanische Capriccio, die Scheherezade, Die Nacht vor Weihnachten, Sadko, Die Zarenbraut von Rimski-Korsakow, Raimonda und die besten Sinfonien von Glasunow, Kompositionen von Ljadow und Tanejew. Wir wissen, daß der junge Skrjabin sich besonders an Chopin begeisterte; aber zweifellos konnten die Erfolge der Musik seines Vaterlandes nicht an seinem Bewußtsein vorübergehen. Sie wirkten auf ihn und sein Schaffen ein. Einige Forscher versuchten, die Bedeutung der schöpferischen Tätigkeit des jungen Skrjabin zu verringern und meinten, daß der "echte", reife Skrjabin erst mit der III. Sinfonie oder sogar mit dem Poeme de l'Extase beginnt. Die vorangehenden Kompositionen betrachteten sie als "Vorgeschichte", als ein Sammeln der schöpferischen Kräfte. Eine derartige Auslegung muß ganz entschieden zurückgewiesen werden, da sie die "Überlegenheit" des Modernisten Skrjabin über Skrjabin, den Künstler der

realistischen Richtung, herausstellen will. Die schöpferische Reife erlangte der Musiker schon wesentlich früher als viele glaubten. Seine Präludien op. 11 sind schon völlig ausgereifte, selbständige Kompositionen. Und vergeblich sahen manche Kritiker in beinahe jedem Skrjabinschen Werk nur eine Nachahmung Chopins. Hier wie in vielen andern Fällen zeigte sich das Unvermögen (oder das Nicht-Wollen), die Selbständigkeit der russischen Musikentwicklung zu sehen und zu schätzen. Es gibt noch einen anderen, ebenfalls falschen Standpunkt, demzufolge Skrjabin angeblich sehr früh den Weg des Modernismus eingeschlagen und gar keine bedeutenden realistischen Kompositionen geschaffen habe. Auch das ist völlig unwahr. Wenn Skrjabin tatsächlich von seinen allerersten schöpferischen Schritten an von den Hauptprinzipien der realistischen russischen Kunst abgewichen wäre, hätte er niemals bei den berühmtesten fortschrittlichen Vertretern der russischen Musikkultur Anerkennung finden können. Und sie erkannten den jungen Komponisten nicht nur an, sondern sahen in ihm einen Künstler von bedeutender schöpferischer Potenz. "Eine neue und große Kunst ist erstanden", sagte Ljadow über die Musik Skrjabins. Rimski-Korsakow stellte das Auftreten des neuen Talentes mit den Worten "ein Stern erster Größe" fest, wies jedoch darauf hin, daß in der schöpferischen Persönlichkeit Skrjabins einige negative Züge vorhanden sind ("verzerrt und affektiert" (- es ist charakteristisch, daß Rimski-Korsakow, ein Künstler, der den Modernismus haßte, scharfsinnig in Skrjabin die Fehler bemerkte, die, wenn sie auch noch nicht das Ergebnis des modernistischen Einflusses waren, doch den jungen Komponisten für die Einflüsse sozusagen „empfindlich“ machten)). Mit großer Sympathie begegnete Stassow dem Schaffen Skrjabins. Als leidenschaftlicher Verfechter der realistischen Kunst haßte und mißachtete er die Dekadenz, in welcher Form sie auch auftrat. Und er hätte natürlich auch Skrjabin gegenüber keine Schonung gekannt, sobald er in dessen Musik modernistische Züge bemerkt hätte. Aber für Stassow war der junge Skrjabin ein hervorragend begabter realistischer Künstler. Einige seiner Kompositionen, z.B. die berühmte "Pathetische Etüde" (op.8 dis-Moll), versetzten ihn in helle Begeisterung. Stassow nahm als einer der ersten heftig gegen den von Cui leichtfertig eingenommenen Standpunkt, Skrjabin sei ein Epigone Chopins, Stellung. In einem Brief an Beljajew vom 26. Februar 1895 erzählt Stassow, er habe die Eigenständigkeit Skrjabins verteidigt, die von Cui, Bessel und dem Vizepräsidenten der Russischen Musikgesellschaft, Markowitsch, in Frage gestellt worden sei. Großes Interesse verdient das Urteil L.-N. Tolstois über eine der Skrjabinschen Kompositionen. Der Sekretär Tolstois, B.-F. Bulgakow, berichtet: "Goldenweiser spielte. Das Präludium Skrjabins hat Lew Nikolajewitsch sehr gefallen. „Sehr offenherzig, und Offenherzigkeit ist selten“, sagte er. „Allein nach diesem Stück kann man urteilen, daß Skrjabin ein großer Künstler ist.“. Wenn man über Skrjabin als den Fortsetzer der realistischen Traditionen der russischen und ausländischen Klassik spricht, muß man vor allem darauf hinweisen, daß er wie die anderen russischen Komponisten die Heimat und die heimatliche Natur sehr liebte. In einem Brief aus Heidelberg (1894) an N.-W. Sekerina schreibt er: "Ich muß trotz allem sagen, daß, so schön auch Europa ist, einem russischen Menschen nichts das russische Dorf ersetzen kann." Die Natur bedeutete Skrjabin sehr viel. Sie inspirierte ihn zur Komposition einer Reihe von Werken. In einem anderen Brief an Natalja Sekerina (1893) stellte Skrjabin fest, "daß keine Wissenschaft solch genaue und einfache Antworten auf viele Fragen gibt, wie die Natur selbst, und der Mensch darf die Verbindung mit ihr nicht verlieren." In einem Brief aus Heidelberg (1894) finden wir folgendes Bekenntnis: "Ich liebe so sehr das Meer und sehne mich nach ihm. Wo gibt es eine solche Weite, von der Unendlichkeit der Farben und Formen ganz zu schweigen." Vom Meer erzählt Skrjabin, als er die Prinzipien seines Klavierspieles - die "Kunst des Erlebens" - erläuterte: "Eine Komposition ist immer vielgestaltig, sie selbst lebt und atmet, sie ist heute so und morgen anders, wie das Meer. Wie schrecklich wäre es, wenn z.B. das Meer jeden Tag unbeweglich und starr bliebe, als betrachte man es durch ein Stereoskop." Von den Bildern des Meeres durchwoben ist die II. Sonate Skrjabins (Fantasie-Sonate gis-Moll, 1892-97), die

in Genua und auf der Krim entstand. Seine Begeisterung für die Natur spiegelt sich auch in vielen anderen Werken (z.B. im langsamen Satz der III. Sonate). Skrjabin liebte die Natur als eine der vielgestaltigen Offenbarungen des Lebens. "Wie ein Wunder wirkt auf den Menschen diese Welt der stummen Schöpfungen, die den Zauber des Lebens und die Schönheit offenbaren", schrieb Skrjabin an Natalja Sekerina über Blumen. Bedeutenden Einfluß gewann auf Skrjabin die realistische Kunst. Sehr bekannt ist die Begeisterung des jungen Musikers für Chopin. In einem seiner Briefe (vom 19. Juni 1893) finden wir folgende aufschlußreiche Aussage über den Realismus: "Man möchte unwillkürlich glauben, daß die realistischen Künstler recht haben und die ganze realistische Schule mit ihrem Großvater Balzac und ihrem Vater Gustave Flaubert letzten Endes allein triumphiert und daß späterhin alle Künstler ihre Anregungen einzig und allein aus dem Leben schöpfen und sich und ihre Subjektivität endgültig vergessen werden.". Gleichzeitig besaß aber Skrjabin von frühen Jahren an zeitweilig einen dunklen Hang "nach einer anderen Welt". Davon zeugt z.B. die Aufschrift des Manuskriptes seiner unvollendeten Ballade, die er 1887/1888 komponierte (- später legte er das Material dieser Ballade dem Präludium op. 11 (e-Moll) zu Grunde): "Trügerisches Land! Und das Leben hier so anders! Ich habe keinen Platz hier! Aber ich höre doch Stimmen. Ich sehe eine Welt verzückter Geister..." usw.; hier werden bereits die idealistischen Utopien Skrjabins vorweggenommen. Skrjabin war weit davon entfernt, "sich und seine Subjektivität endgültig zu vergessen". In seinem Schaffen lebte eine Menge romantischer Lyrik und Phantastik, und dennoch können wir mit Recht eine allgemeine realistische Tendenz im Werk des jungen Künstlers feststellen. Wenn wir uns mit seinen frühen Werken bekannt machen, sehen wir, wie sich allmählich seine Begabung festigt und entwickelt und sich sein Stil herauskristallisiert. Wir kennen jetzt jugendliche Kompositionen Skrjabins, die zu seinen Lebzeiten nicht herausgegeben wurden. Unter ihnen finden wir das Nocturne As-Dur, Walzer, Mazurken und die Fantasie-Sonate gis-Moll. Also übte sich schon gegen Ende der 80er Jahre der jugendliche Komponist in jenen Genren und Formen, die auch späterhin seine Aufmerksamkeit besonders anziehen sollten. Die uns bekannten Jugendstücke Skrjabins leben von lyrischen Stimmungen. In ihnen wird, wenn auch nicht überall, der Einfluß Chopins klar fühlbar. Der junge Musiker strebt nach melodischer Ausdrucksfähigkeit und erfindet teilweise sangbare Themen (Nocturne As-Dur). In diesen Stücken offenbart sich auch die Skrjabin eigene Neigung zur Eleganz und Feinheit. Die Faktur ist überall völlig klavieristisch, Man sieht auf einen Blick, daß diese Musik ein Komponist geschrieben hat, der gleichzeitig Pianist ist und an keiner Stelle das lebendige Empfinden für das Instrument verliert. Bei der Durchsicht der ersten Kompositionen Skrjabins bemerkt man poetische Züge, wenn auch vieles von dem, was er damals entwarf, noch einen unpersönlichen und salonhaften Charakter trägt. Obwohl der Komponist zu dieser Zeit hauptsächlich Klaviermusik niederschrieb, strebte er doch schon danach, sich mit den Besonderheiten des sinfonischen Stils vertraut zu machen. Das beweist die von dem Künstler konzipierte Fantasie für Klavier und Orchester (- offenbar ist sie nicht orchestriert worden; denn wir kennen nur eine Fassung für zwei Klaviere). Die ersten bedeutenden Werke des jungen Skrjabin sind ein Klavierkonzert, die ersten Sonaten, die Etüden op. 8, die Präludien op.11 und das sinfonische Präludium „Träume“. In diesen Kompositionen vereinigen sich jugendliche Frische und Unmittelbarkeit mit Gedankentiefe. Der Grundgehalt des Schaffens dieser Zeit wird von einer zu Herzen gehenden Lyrik und einer flammenden Dramatik bestimmt: „...ich wollte als ein schöner Traum in deiner Seele einen Augenblick nur leben. Ich wollte leidenschaftlich wild die Ruhe deiner Seele jäh zerstören...“. Diese Worte aus einem Jugendgedicht Skrjabins könnten als Epigraph zu vielen seiner Kompositionen stehen. Ähnlich Chopin verkörpert Skrjabin in seinem Werk wahrhaftig die innere Welt des Menschen, die Welt der edlen, hohen Gefühle. Viele seiner Werke zeichnen sich durch einen reichen psychologischen Inhalt aus. Nach Überwindung der salonmäßigen Oberflächlichkeit, die seinen frühen Schaffensversuchen eigen war, folgte er den Traditionen Chopins, aber nicht nur diesen allein.

Er knüpfte auch an die Traditionen Tschaikowskis an, worüber noch zu sprechen sein wird. Die Lyrik ist von eminenter Wichtigkeit in dem frühen Schaffen Skrjabins. Seine lyrischen Miniaturen, die von der Lyrik bestimmten Stellen des Konzertes und der Sonaten sprechen von einer hohen, schönen Liebe, von den Schönheiten der Natur. In dieser Musik verbinden sich die lichten romantischen Träumereien mit der Freude der jugendlichen, frühlinghaften Hoffnungen. Mit offener Seele und klarem Blick trat der junge Skrjabin auf den Weg des Lebens. Aber ihm waren bittere Enttäuschungen und die Schwere quälender Zweifel bekannt. "Wie ich mich auch immer beeile", schreibt er an Beljajew in einem Brief vom 7. Dezember 1896, "manchmal beunruhige ich mich, manchmal bin ich auf der Höhe der Seligkeit und falle dann wieder in einen Abgrund. Und all die extremen Stimmungen - plötzlich sind Kräfte im Überfluß vorhanden, alles ist besiegt, alles mein; dann plötzlich falle ich in den Zustand völliger Kraftlosigkeit, bin irgendwie müde und apathisch; eine Ausgeglichenheit ist niemals da.". Das Schaffen Skrjabins hat diese widerspruchsvollen Stimmungen eingefangen. In einigen seiner Kompositionen, in Präludien, Etüden und Sonaten gibt es stürmisch dramatische Stellen. Manchmal sind sie in düstere, tragische Töne umgefärbt. Hier zitieren wir eine Niederschrift von Skrjabin aus der Schaffenszeit der I. Sonate (1893): „20 Jahre alt. Weiter fortschreitende Erkrankung der Hand. Hindernis zur Erlangung des so sehr ersehnten Zieles: Glanz, Ruhm. Ein, nach den Worten der Ärzte, unüberwindliches Hindernis. Erste ernsthafte Überlegungen: Grundlage der Analyse. Murren gegen das Schicksal, gegen Gott. Komposition der I. Sonate mit einem Trauermarsch“. In der I. Sonate protestiert der Künstler gegen ein grausames, ungerechtes Schicksal; im letzten Teil, dem Trauermarsch, wird er demütig und deutet den völligen Verfall der seelischen Kräfte an. Jedoch war im großen Ganzen dem Skrjabinschen Schaffen der Pessimismus fremd. Es ist charakteristisch, daß er in seinen letzten Lebensjahren die I. Sonate besonders liebte, weil sie mit der Stimmung der Hoffnungslosigkeit endet. Skrjabin gelangte zu dem Glauben, Unglück und Leiden dürften den menschlichen Willen nicht brechen, sondern müßten ihn im Gegenteil härten. "Um ein Optimist im wahren Sinne des Wortes zu werden", notiert Skrjabin, "muß man Verzweiflung durchmachen und sie überwinden..." (Russische Prophyläen, Bd. 6, S. 121); "...fürchte nicht das Leben, d.h. weder Freuden noch Schmerzen. Dann wird dieses Leben für dich schön und vollkommen sein." (unveröffentlichter Brief an V. Issakowitsch 1905). "In ihm lebte ein besonderer Schwung", berichtet M.-K. Morosowa, eine Schülerin Skrjabins, die ihn gut kannte, "ein mächtiger Glaube an die Erreichung des Zieles, an den Sieg, die Liebe zum Leben und der Glaube an seinen schönen Sinn." (Erinnerungen von M.-K. Morosowa, Manuskript im Skrjabin-Museum). Einige frühe Werke Skrjabins zeugen von dem harten Lebenskampf, von der unbeugsamen Kraft des Menschen. In diesen Kompositionen werden heroische, kämpferische Gestalten verkörpert, die eine weitere Entwicklung in den reifen Werken erfahren. Skrjabin fordert gleichsam das Schicksal zum Kampfe heraus. Man wird an das Beethovensche "Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" erinnert. Diese stolze Behauptung seiner Kraft, dieser Taumel des Kampfes findet seinen Ausdruck in der "pathetischen" dis-Moll-Etüde (op.8, 1894). Wenn man von dem Werk Skrjabins, von seinem Inhalt und den stilistischen Merkmalen spricht, kann man die Frage seines nationalen Charakters nicht umgehen. War der junge Skrjabin ein überzeugter "Westler" in seiner Musik? Fehlte in ihr das russisch-nationale Prinzip? Man kann darauf nur mit "Nein" antworten. Wir haben seine Liebe zu Rußland, zu seinem Vaterland schon hervorgehoben. Assafjew erzählt, wie einst der Komponist heftig in Erregung geriet, als jemand aus dem Beljajewischen Kreis an dem russischen Charakter seines Schaffens zweifelte. Es stimmt zwar, daß Skrjabin keine Volksmelodien verwendete; aber kann man auf Grund dessen behaupten, daß seine Musik keinen spezifisch russischen Charakter trüge? Das "Russische" vieler Kompositionen Skrjabins ist vor allen Dingen inhaltlich bedingt. Die ergreifende Menschlichkeit, die so sehr dem Schaffen des jungen Musikers eigen ist, gehörte immer zu den schönen Traditionen der russischen Kunst. Die russischen Künstler richteten stets ihre

besondere Aufmerksamkeit auf den Menschen, seine Gedanken und Gefühle. In diesem Sinne bildete auch Skrjabin keine Ausnahme. Weiter muß auf die Merkmale des slawischen und russischen Liedgutes hingewiesen werden, die die Melodien vieler Skrjabinscher Werke auszeichnen. Denken wir an das Thema der Variationen aus dem Klavierkonzert, an das Thema der Etüde cis-Moll op. 2, des Präludiums Des-Dur op. 11, des Exromptus b-Moll op.12, der Präludien Ges-Dur und es-Moll op. 16 und an die lyrischen Themen aus der III. Sonate. Sind das etwa keine Beispiele für das nationale russische Melos? Das nationale Prinzip äußert sich auch in Skrjabins Harmonie und in einigen Eigenheiten seiner polyphonen Denkart. Als Einwohner Moskaus, einer Stadt, in der die Liedkultur des Volkes hoch entwickelt war, einer Stadt, in der Tschaikowski lebte und wirkte, mußte Skrjabin unbedingt die Intonationen des Volkes aufnehmen (und nahm sie auch auf); diese Intonationen wurden "umgedacht", wurden im Bewußtsein des Komponisten umgearbeitet, ohne dabei ihre nationale Natur zu verlieren. Hier kehren wir wiederum zu dem verwickelten Thema der Einwirkung Tschaikowskis auf Skrjabin zurück. Wir wissen, daß Skrjabin in seinen späteren Jahren Tschaikowski nicht liebte. Aber man muß jenen Einfluß sehen, den Tschaikowski auf sein Schaffen in den 90er Jahren und zu Beginn des XX. Jahrhunderts ausübte. Dieser Einfluß ist schon in den frühesten Kompositionen spürbar - in dem Kanon F-Dur, in der unvollendeten b-Moll-Ballade und in der Fantasie für Klavier und Orchester. Er machte sich auch in dem folgenden Schaffen bemerkbar. Man kann dabei auf einige Präludien, etwa das in Des-Dur op. 11, hinweisen, das gewisse "oneginhafte" Züge trägt. Später, als bei Skrjabin die sinfonischen Kompositionen dominierten, wurde das Band zwischen seinem Schaffen und den Traditionen Tschaikowskis enger (- davon zeugen die Sinfonien, die weiter unten betrachtet werden), und damit erhielten auch die nationalen Grundlagen seiner Musik größeres Gewicht. Es muß noch einmal daran erinnert werden, daß von den westeuropäischen Komponisten Chopin Skrjabin am nächsten stand - der große Vertreter einer slawischen Kultur, ein Meister, dessen Schaffen in vieler Hinsicht Verbindungen mit der russischen Musik aufwies. Nicht nur Skrjabin, sondern auch andere russische Komponisten - Balakirew, A. Rubinstein, Rimski-Korsakow, Mussorgski, Ljadow - schätzten das Genie Chopins hoch und sahen in ihm einen geistig verwandten Künstler. Der Chopinsche Einfluß brachte in das Schaffen des jungen Skrjabin jene "Slawismen", die sich am markantesten im Melos einer Reihe seiner Kompositionen aufspüren lassen. Schönheit, Reichtum und Sangbarkeit der Melodie sind die wichtigsten Eigenschaften, die uns für seine besten Kompositionen der ersten Schaffensperiode einnehmen. Manchmal finden wir bei Skrjabin eine weit entfaltete Kantilene. Man begegnet auch Themen mehr instrumentalen Charakters, wobei die Melodie ein wenig gesucht und bizarr wirkt und an den Stengel einer sich windenden Pflanze erinnert. Bezeichnend in diesem Sinne ist das E-Dur- Präludium op.2 aus dem Jahre 1889. Wir bemerken auch die späterhin für den Komponisten so typischen energiegeladenen Intonationen mit markanten Läufen nach oben in die Quarte, Sexte und Septime (siehe z.B. Präludien h-Moll und es-Moll op.11 oder die Hauptpartie des ersten Satzes der III. Sonate). Eine sehr große Rolle bei der Suche nach Ausdruck spielt im Schaffen des jungen Skrjabin die Harmonik. Seine harmonische Sprache ist koloriert, vielgestaltig und noch weit entfernt von modernistischen Übersteigerungen und Unmäßigkeiten. Er verwendet Harmonien, die für viele hervorragende Komponisten des XIX. Jahrhunderts charakteristisch sind. Mit feinem harmonischen Farbempfinden tönt er eine gewisse Stimmung ab und erreicht so eine besondere Poesie des Klanges. Wesentlich für seinen harmonischen Stil ist die Chromatik, die breite Anwendung von Modulationen als wichtiges Ausdrucksmittel. Skrjabins musikalische Denkweise neigte damals in mancher Hinsicht zu einer polyphonen Gestaltung, obwohl der Komponist nur höchst selten die Formen der Imitationspolyphonie wie die Fuge oder das Fugato benutzte. In der III. Sonate finden wir eine entwickelte mehrstimmige Faktur mit einer merkwürdigen Verflechtung der Stimmen. Einige Präludien, ihrer Konzeption nach sehr einfach und durchsichtig, bergen in sich ausdrucksvolle Füllstimmen und sind Beispiele eines homophon-polyphonen Stils. Ein

wichtiges Element in Skrjabins Klavierstil bilden die Figurationen. Zeitweilig entstehen wunderliche Muster mit einer sehr verschnörkelten Zeichnung "wie aus Spitzen". Diese farbigen Figurationsmuster sind gleichsam der Hintergrund, auf dem die melodische Linie klar umrissen hervortritt. Skrjabin liebte die gleichzeitige Verbindung verschiedener Faktur-"Pläne" und legte gern eine Faktur-"Zeichnung" über die andere. Auf diesem Gebiet offenbarte er eine bemerkenswerte Erfindungsgabe und eine vorzügliche Kenntnis der Möglichkeiten seines Instrumentes. Die rhythmische Gestaltung der Musik Skrjabins zeichnet sich immer durch großen Reichtum aus. Die Vorliebe des Komponisten für komplizierte, kapriziöse, zeitweise eilig "schwebende" Rhythmen stand mit den Besonderheiten seines Spiels im Zusammenhang. Hier wie auch in vielen anderen Dingen sind der Komponist und der Pianist Skrjabin nicht voneinander zu trennen. Eine bedeutende Entwicklung erfuhr in der Musik Skrjabins das tänzerische Prinzip. Es ist bezeichnend, daß er neben den Präludien und Etüden eine Reihe Mazurken und Polonasen (op.21) schrieb. Jedoch ist der Inhalt und die Faktur dieser Kompositionen nur sehr bedingt "tanzbar". Skrjabin legte großen Nachdruck auf die Vollendung und Geschlossenheit der Form. Er strebte stets nach einem einwandfreien Aufbau der Komposition. In der Tat finden wir selbst in seinen frühen Arbeiten nicht den geringsten Anflug von architektonischer Verschwommenheit; nirgends etwas Überflüssiges oder Unklares. Alles steht an seinem Platz, alles ist sorgsam bedacht und ausgewogen. Die besten und hervorstechendsten Züge im Schaffen des jungen Musikers kommen besonders ausgeprägt in dem Klavierkonzert (op. 20 (1897)) zum Ausdruck. Es ist das erste veröffentlichte sinfonische Werk Skrjabins. Seine Grundlage bildet eine gewaltige Steigerung, die von der dem Komponisten eigenen romantischen Lyrik (1. Satz) zur Aussage aktiver Willensemotionen (Finale) führt. Das Konzert beginnt zurückhaltend und kammermusikalisch. Wenn nach der kurzen Orchestereinleitung in dem Klavierpart eine elegische, ausdrucksvolle Melodie aufklingt, so möchte man glauben, es beginnt eines der Skrjabinschen Präludien. Im Hauptthema des 1. Satzes hört man romantisches Enttäuscht- und Unbefriedigtsein. Bei der Übernahme durch das Orchester erhält dieses Thema Züge von dramatischem Pathos. Aber der Komponist lenkt die Entwicklung der musikalischen Gedanken fast völlig in eine andere Sphäre - in die Welt der bezaubernden, lichten Träumereien (Seitenthema). Das neue, vom Klavier gespielte Thema ist außerordentlich elegant und voller jugendlicher Unmittelbarkeit. Die Durchführung kehrt in den Kreis jener Stimmungen zurück, die mit dem ersten Thema verbunden sind. Der dramatische Drang, der im Hauptthema verborgen ist, tritt zu Beginn der Reprise (Kulmination) und besonders in der stürmisch erregten Coda offen zutage. Sie unterstreicht jene Empfindung des Unbefriedigtseins, mit der das eingangs zitierte Thema im Zusammenhang steht. Im 1. Satz des Konzertes läßt sich noch die schöpferische Unreife des Komponisten erkennen. Man spürt eine gewisse Zaghaftigkeit und Unentschlossenheit. Die Kontraste sind teilweise verwischt, die Entwicklung ist ungenügend intensiviert und breit angelegt; irgend etwas bleibt unausgesprochen, "unausgesungen". Nicht überall steht das Klavier im richtigen Verhältnis zum Orchester, dessen Klang manchmal den Klavierpart erstickt. Die zwei folgenden Sätze sind vollkommener. Der 2. Satz besteht aus einem Thema mit vier Variationen. Das Thema gehört zu den klarsten und hellsten im ganzen Schaffen Skrjabins. Es drückt das Gefühl des stillen, durch nichts verdunkelten Glückes aus. Die Variationen sind sehr subtil und durchsichtig geschrieben. Vielleicht äußerte sich hier der Einfluß des Ljadowschen "Aquarell"-Stils. Aber die Musik Skrjabins ist impulsiver, hinreißender, sie erstrahlt wie von irgendeinem Glanz. Das Thema trägt teils scherzohafte Züge (2. Variation), teils kleidet es sich in strenge, rauhe Töne (3. Variation). In der 1. und der 4. Variation verbindet sich die Melodie des Orchesters mit einem phantasievollen Muster von Figurationen und ausdrucksvollen Klavierpassagen. Das Finale (Rondo), der am meisten entwickelte und sinfonisch reichste Satz des Konzertes, reißt durch seine Energie und Bewegung mit. Besonders besticht das Zweite Thema mit seinem jubelnden und leidenschaftlichen Charakter.

Die "Erinnerung" an die dramatischen Vorgänge des 1. Satzes hebt das lebensbejahende Pathos des Finales noch hervor. Der Klavierpart des Konzertes ist außerordentlich sorgfältig gearbeitet. Skrjabin vermeidet äußerliche Virtuosität, aber die emotional gefärbten und technischen Möglichkeiten des Instrumentes sind weitgehend ausgeschöpft. Was den Orchesterpart anbelangt, so fehlen ihm noch in starkem Maße die spezifisch orchestralen Merkmale. Man erkennt sogleich, daß Skrjabin damals den Orchesterstil unvergleichlich schlechter beherrschte als den des ihm vertrauten Klaviers. In den Jahren 1896-97 schrieb Skrjabin das sinfonische Poem d-Moll. Zu Lebzeiten des Komponisten wurde es nicht aufgeführt und auch nicht veröffentlicht (- der Klavierauszug dieses Poems wurde 1929 herausgegeben, die Partitur 1949 unter der Redaktion von A.-W. Hauk). Es ist interessant, daß das Eingangsthema, eines der wichtigsten Themen des Poems, seiner Struktur nach dem Hauptthema (Anfangsthema) der III. Sinfonie sehr nahe steht. Mit einer ähnlichen melodischen Wendung beginnt auch das Seitenthema des Poems. Skrjabin trug diesen melodischen Gedanken lange mit sich herum, ehe er seine endgültige Ausdeutung erhielt. Im d-Moll-Poem drückt dieses Thema romantische Enttäuschung aus. In der III. Sinfonie bildet der gleiche melodische Bewegungsablauf die Grundlage für ein heroisches, lebensbejahendes Thema. Die Musik des d-Moll-Poems ist ansprechend, wenn auch teilweise etwas eintönig. In ihr überwiegt das Gefühl der Unruhe und der Unzufriedenheit. Man findet auch Ansätze der für Skrjabin bezeichnenden energischen Figuren (den Rhythmus „Achtelpause - Viertelnote - Achtelnote - Taktstrich - Viertelnote“, melodische "Aufflüge" im Thema der Hauptpartie). Zu den gewichtigeren Kompositionen Skrjabins gehört seine III. Sonate (op. 23, 1897). In ihr zeigt sich sein Bestreben, die psychologisch verwickelten Vorgänge der inneren Kämpfe musikalisch zu gestalten. Zur III. Sonate schrieb der Komponist ein Programm in französischer Sprache. Außerst verschleiert und gekünstelt dargelegt, entspricht es bei weitem nicht in allen Punkten der musikalischen Konzeption. Es muß hier festgestellt werden, daß man sich den "erläutenden Texten" Skrjabins überhaupt vorsichtig und in einer Reihe von Fällen kritisch gegenüber verhalten muß. Seine Musik erweist sich oftmals reicher und tiefgründiger, als es das Programm zum Ausdruck bringt. Die literarischen Kommentare verfaßte Skrjabin gewöhnlich nach der Komposition des Musikstückes. Dabei zwang er nicht selten der Musik idealistische Theorien auf, unter deren Einfluß er stand. Entsprechend der Darlegung des Komponisten enthüllt die III. Sonate "den Zustand der Seele". Der 1. Satz (Allegro drammatico) hat folgendes Programm: "Die Seele, frei und wild, wirft sich in den Strudel des Grams und des Kampfes.". Der 2. Satz (Allegretto) ist "ein scheinbares, augenblickliches und trügerisches Ausruhen; ermüdet von den Leiden, will die Seele vergessen, will singen und blühen, trotz alledem... - aber der leichte Rhythmus, die duftenden Harmonien sind nur eine Decke, durch die die unruhige und kranke Seele hindurchschimmert.". Der 3. Satz (Andante) gleicht "einem Meer von Gefühlen, zärtlichen und traurigen: Liebe, Kummer, unklare Wünsche, unerklärbare Gedanken, Gaukeleien eines zarten Traumes". Das Finale (Presto) bedeutet "Sturm" und erneuten Kampf. "Aus den Tiefen des Seins erhebt sich die furchterregende Stimme des schöpferischen Menschen, dessen sieghafter Gesang triumphierend erklingt. Aber zu schwach noch, um den Gipfel zu erreichen, stürzt er, vorübergehend besiegt, in den Abgrund des Nicht-Seins.". Unter den frühen Kompositionen Skrjabins zeichnet sich die III. Sonate dadurch aus, daß in ihr das Willensprinzip besonders betont wird. Sie besitzt große dramatische Spannung und heroische Züge. Das Hauptthema ("Durchgangsthema") ist den "aktiven" Themen der später folgenden Kompositionen verwandt. Voller Dynamik ist das männlich-bestimmte Thema des 2. Satzes; es steht seinem Charakter nach einem Marsch sehr nahe. Diese heroische Musik entspricht keinesfalls den Worten des Komponisten über "die kranke Seele" und das "trügerische Ausruhen". Das ungestüme und düstere Finale bezaubert den Hörer durch seine heftige, turbulente Bewegung. Gleichzeitig finden wir in der Sonate erstaunlich schöne lyrische Stellen. In diesem Zusammenhang ist vor allem das wundervolle Andante zu nennen. Die

Musik dieses Satzes sagt sehr viel mehr aus als Skrjabins literarischer Kommentar. Überhaupt ist die ganze Musik der III. Sonate wie auch vieler anderer Werke reicher und lebendiger als das Programm des Autors. Das Andante gibt das Entzücken über die Natur wieder. "Hier singen die Sterne", rief Skrjabin aus, als er E.-A. Bekman-Stscherbina zeigte, wie dieser Satz zu spielen sei. Die Worte des Komponisten bezogen sich auf die Reprise des Themas, wo die sangliche Melodie, die von der linken Hand gespielt wird, sich mit durchsichtigen Figurationen und weichen tiefen Bässen vereinigt. "Diese außerordentlich poetische Stelle, die einen besonders subtilen Klang erfordert", schreibt Frau Bekman-Stscherbina, "gibt tatsächlich jene Stimmung wieder, die eng mit der Natur verbundene Menschen bei der Betrachtung des unendlichen nächtlichen Himmels mit seinen blinkenden Sternen empfinden." (Sammelband A.-N. Skrjabin, S.63). Wenn diese Stelle der Komponist selbst spielte, "so schien es, als ob die Melodie der linken Hand begleitet würde von irgendeinem silbrigen Glockengeläut oder Flimmern." (M. Meitschik: „Erinnerungen an Skrjabin“, Manuskript im Skrjabin-Museum Moskau). Auch das lyrische Thema des Finale (Seitenthema) ist hervorzuheben - die Gestaltung reiner Liebe und rührender Fraulichkeit. Hört man diese Musik, so überzeugt man sich wiederum davon, wie groß Skrjabins melodische Begabung war. Seine III. Sonate nahm neben dem Klavierkonzert einen würdigen Platz in der Reihe der besten Beispiele der russischen Klavierliteratur ein. Wenn wir nun zu Skrjabins Klavierminiaturen übergehen, müssen vor allem seine Präludien op. 11 gestreift werden. Dieser weit bekannte Zyklus entstand zwischen 1888 und 1896 (- ursprünglich wollte der Komponist 48 Präludien (- in jeder Tonart zwei -) schreiben [JSB läßt grüßen...] und sie alle zusammen in einem Sammelband herausgeben. Dieses Vorhaben konnte aber nicht verwirklicht werden. weil Beljajew mit der Veröffentlichung dieses Zyklus' drängte und Skrjabin nicht rechtzeitig fertig wurde. Einige Präludien, die für op.11 bestimmt waren, wurden später in op. 13, 15, 16 und 17 aufgenommen); "Wanderjahre" - so könnte der Komponist seine Miniaturen überschreiben, die er in Moskau, Kiew, Heidelberg, Amsterdam, Paris, Vitznau und Dresden fertigstellte. Die reichen Eindrücke des Reiselebens regten den Musiker zur Komposition aphoristisch kurzer und dem Inhalt nach sehr vielgestaltiger Klavierstücke an. Wir finden hier lyrische Fragmente, die jenes Empfinden der Klarheit und des ungestörten Glückes in sich tragen, das auch in einigen anderen seiner Stücke zum Ausdruck kommt. Dergestalt sind die Präludien in D-Dur und Ges-Dur. Das bezaubernde Des-Dur-Präludium zeichnet gleichsam einen Sommermorgen, an dem sich die frische reine Luft mit dem Duft der Blumen füllt. Nach der Schönheit der Melodie, Feinheit der Harmonie und Faktur zu urteilen, gehören diese Präludien zu den besten Schöpfungen Skrjabins. Von den anderen Präludien dieser Sammlung sind das düstere und entschlossene Präludium h-Moll und das Präludium es-Moll bemerkenswert. Beim Anhören kann man sich die drohend ans Ufer rollenden Wogen des Meeres in den Stunden der Brandung vorstellen. Melancholisch und nachdenklich elegisch ist das Präludium in e-Moll; eine "Klavierromanze" im Stile eines Walzers das Präludium a-Moll mit seinen liedhaft-deklamatorischen, "sprechenden" Intonationen und kapriziösen chromatischen Läufen. Ebenso bekannt sind die Etüden op. 8, besonders die schon erwähnte dis-Moll-Etüde, einer der Höhepunkte von Skrjabins Dramatik und heroischer Pathetik. „Rauschhaft ist der Kampf, doch unheilvoll droht der Rand des Abgrunds...“ - diese Puschkinschen Worte entsprechen in gewissem Maße der in der Etüde ausgedrückten Stimmung. Nach den Worten A. Drosdows fühlt man hier "den Drang des gefangenen Helden, der die Fesseln zerreißt, im letzten Handgemenge umkommt, sich aber nicht ergibt." (A. Drosdow: Erinnerungen an A.-N. Skrjabin, Sowjetskaja Musyka 12/1946). Anziehend wirken das melodisch ausdrucksvolle Präludium und Nocturne op. 9 (1894) für die linke Hand (- diese Stücke schrieb Skrjabin während der Erkrankung der rechten Hand -) und viele Präludien der folgenden Opera. Wir heben besonders das Präludium H-Dur op. 16 mit seinem Waldesrauschen und russischen Schalmeyenmelodien hervor und das Präludium Ges-Dur aus dem gleichen Opus, das auch zu den mehr national-russisch gefärbten

Kompositionen Skrjabins gehört. So wird Skrjabin schon in seinen jungen Schaffensjahren ein hervorragender Künstler und Meister. Er kann mit Recht zu der Familie der realistischen russischen Komponisten seiner Zeit gerechnet werden. Einst äußerte Rimski-Korsakow im Gespräch mit Freunden seine Bedenken, Skrjabin würde "aus dem Zauberkreis der Etüden~Klaviermusik" nicht herauskommen (Erinnerungen Jastrebow, 2. Ausgabe, S. 231); diese Befürchtung hat sich nicht bewahrheitet. Dem Künstler wird es allmählich zu eng in dem Rahmen der Kammermusik. Immer stärker fühlt er sich zu den großen sinfonischen Formen hingezogen. 1900 vollendet Skrjabin die I. Sinfonie (E-Dur op. 20). Sie erlebt in Petersburg im Russischen Sinfoniekonzert vom 11. November 1900 unter der Leitung von A.-K. Ljadow ihre Uraufführung (ohne Schlußchor). In Moskau wird die Sinfonie am 16. März 1901 zum ersten Male aufgeführt. Es dirigierte W.-I. Safonow, der dieses Werk sehr schätzte. Die Sinfonie erregte die Aufmerksamkeit der ganzen Musikwelt Petersburgs und Moskaus. Zwei Jahr später erscheint die II. Sinfonie (c-Moll op. 29), und im Jahre 1903 die III. Sinfonie, das „Poeme divin“ (C-Dur op. 43). Skrjabin wird zum Sinfoniker. Zur gleichen Periode gehört auch eine Reihe neuer Klavierwerke - die IV. Sonate (Fis-Dur op.30), das „Poeme tragique“, das „Poeme satanique“[!] und andere Kompositionen. In diesen Jahren nahm Skrjabins Schaffen einen gewaltigen schöpferischen Aufschwung. Er arbeitete mit ungewöhnlicher Schnelligkeit. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß er allein während des Sommers 1903 etwa 40 Klavierstücke schrieb und die IV. Sonate in zwei Tagen vollendete. In dieser Periode beginnt sich allmählich die philosophische Weltanschauung Skrjabins herauszubilden. Schon in seinen Jugendjahren zeigte der Komponist Interesse für allgemeine philosophische Probleme (- die ersten Aufzeichnungen, die philosophische Probleme betreffen, machte Skrjabin im Alter von 16 Jahren). Er fühlte, daß er "nicht nur Musiker" sein konnte. Er wollte das Ziel und die Bedeutung des menschlichen Lebens und der Kunst, die Rolle des Künstlers und der schöpferischen Persönlichkeit erkennen. In die Philosophie wurde Skrjabin augenscheinlich von S.-N. Trubezkoi, Professor der Moskauer Universität, eingeführt - einem idealistischen Philosophen, der stark unter dem Einfluß von W. Solowjow stand (- von S.-N. Trubezkoi stammen die Arbeiten „Metaphysik im alten Griechenland“, „Die Lehre vom Logos in seiner Geschichte“ u.a.; er gab den Sammelband „Probleme des Idealismus heraus“, in dem seine Aufsätze über die Geschichte der Philosophie veröffentlicht sind). S.-N. Trubezkoi riet dem Komponisten, mit der „Einführung in die Philosophie“ von Paulsen (- Professor der Philosophie in Berlin, Neukantianer -) zu beginnen und dann Kuno Fischer (- Professor der Philosophie in Jena und Heidelberg, Hegelianer -) zu lesen und darauf seinen Kursus der antiken Philosophie. Skrjabin machte sich an das Studium aller dieser Bücher. Trubezkoi widmete Skrjabin nicht viel Zeit. Aber bald fand der Komponist einen neuen Lehrer, B.-F. Schlözer, den Bruder von Tatjana Schlözer, die später die zweite Frau des Komponisten wurde. B.-F. Schlözer hatte an der Philosophischen Fakultät der Universität Brüssel studiert. Skrjabin wurde 1902 mit diesem jungen Mann bekannt. Später betonte der Komponist, daß er gerade Schlözer für seine philosophische Entwicklung verpflichtet sei. Skrjabin setzte das Studium philosophischer Literatur fort. In seiner Bibliothek findet sich eine große Anzahl von Büchern über philosophische Fragen. Zahlreiche Randbemerkungen, Notizen und Schemata zeugen davon, daß der Komponist nicht nur einfach las, sondern diese Bücher wirklich studierte. Jedoch schlug Skrjabin in seiner philosophischen Entwicklung von vornherein einen falschen Weg ein. Seine Aufmerksamkeit erregten vornehmlich idealistische Theorien. Hier äußerte sich die negative Einwirkung der Lehrer und der ganzen intellektuellen Sphäre, die ihn umgab. In diesem Milieu fand damals die idealistische Philosophie weitestgehende Verbreitung. Später machte sich Skrjabin auch mit einigen Arbeiten materialistischer Philosophen bekannt. Aber bis zu dieser Zeit hatte sich der Komponist gänzlich in die idealistische Denkweise hineingelebt und blieb ihr bis zu seinem Tode treu. Skrjabins Betrachtungen über philosophische und ästhetische Probleme erhielten teilweise ihren Niederschlag in dem von ihm selbst verfaßten Text zum Finale der I.

Sinfonie und besonders im Libretto einer Oper, die der Komponist im Jahre 1903 schreiben wollte. Held dieser geplanten und namenlosen Oper sollte ein "junger Musiker und Philosoph", also Skrjabin selbst, sein. Seine Absicht, die idealistische Philosophie mit der Kunst in Zusammenhang zu bringen, führte Skrjabin zu dem phantastischen Vorhaben des Mysteriums, über das ausführlicher weiter unten berichtet wird. Von den philosophischen Forschungen und Verirrungen Skrjamins muß man unbedingt etwas wissen, um die Besonderheiten seiner Sinfonik verstehen zu können. Die I. Sinfonie dachte sich der Komponist als eine Hymne zum Ruhme der Kunst. Dieser Plan sollte seinen vollkommensten Ausdruck im Finale finden: eine Hymne und eine Chorfolge mit den sehr häufig wiederholten Worten: "Ruhm der Kunst, ewigen Ruhm!"; es ist unnötig, über die großen poetischen Schwächen dieses Textes ein Wort zu verlieren. Er beweist abermals, daß Skrjabin, der sich sein Leben lang hartnäckig bemühte, seine Gedanken in Versen wiederzugeben, in dieser Hinsicht kein Talent besaß. Im vorliegenden Falle ist das auch unwichtig. Wichtig ist vielmehr der Inhalt der Ode zum Ruhme des künstlerischen Schaffens. Wir haben hier eine interessante Äußerung vor uns, gewissermaßen ein ästhetisches Programm, das Credo des jungen Künstlers. Skrjabin definiert das Ziel der Kunst, den Sinn ihrer Existenz. Diese Definition enthält zweifellos Elemente der idealistischen Ästhetik. Nach Skrjabin ist die Kunst "ein lichter Traum", ein "Festtag", "Erholung". Die künstlerische Gestalt wird mit dem Wort "Zauberbild" bestimmt. Man könnte hieraus den Schluß ziehen, daß die Kunst für Skrjabin nicht mit der realen Wirklichkeit verbunden ist und keine konkreten, realen Ziele hat. Doch damit dürfte der Inhalt des Textes noch nicht ausgeschöpft sein. Wir finden weiter sehr wichtige und aufschlußreiche Gedanken, die dem idealistischen Inhalt der zweiten Strophe erheblich widersprechen. Die Kunst soll nach Skrjabin den Menschen dienen und am Kampf des Lebens teilnehmen. Sie regt den Menschen zu Taten an. Die Idee der heldischen Tat stand schon damals dem Bewußtsein des Komponisten nahe. Späterhin fand sie in seinen größten Werken Verkörperung. Besondere Aufmerksamkeit verdient die vierte Strophe. Skrjabin hat häufig geäußert, daß "die Kunst durch Gedanken lebendig wird". Hier behauptet er, die Kunst drücke nicht nur bestimmte Ideen aus, sondern sie sei fähig, "neue Gedanken zu zeugen". Das heißt mit anderen Worten, daß zu dem Aufgabenkreis des künstlerischen Schaffens die Einwirkung auf das Bewußtsein, auf die reale Wirklichkeit gehört. Skrjabin hielt die Kunst für eine große, alles besiegende Kraft, die die Menschheit zu einer Familie vereint, und behauptete, sie "sei fähig, das Gesicht der Welt zu verändern. Der Künstler steht höher als alle Kaiser; die Könige müssen sich vor ihr verneigen."; natürlich überschätzte Skrjabin die Macht der Kunst, und hierin wurde wieder einmal der Einfluß der idealistischen Ästhetik bemerkbar. Dennoch gab es in seinen ästhetischen Theorien zur damaligen Zeit einige positive Elemente. Sie bestimmten in beträchtlichem Maße die musikalische Gestaltung der I. Sinfonie, einer wertvollen realistischen Komposition. Verschiedenen idealistisch-ästhetischen Überzeugungen zum Trotz war Skrjabin bis dahin ein realistischer Künstler geblieben. Die I. Sinfonie besitzt eine ungewöhnliche Form: sie besteht aus sechs Teilen. Der erste ist eine langsame, auf die Ausmaße eines selbständigen Satzes ausgedehnte Einleitung, das Finale eine feierliche Apotheose. Die übrigen Sätze entsprechen dem traditionellen Bau eines Sonatenzyklus bzw. dem einer Sinfonie. Der Text des Finales bildet gleichsam das Programm der ganzen Komposition. Durch die Übernahme von Themen aus den anderen Sätzen der Sinfonie wird deutlich, zu welchem Satz eine bestimmte Stelle der Verse in Beziehung gesetzt werden kann. Der erste Teil, die Lento-Einleitung, ist das "wunderbare Bild der Kunst". Der Komponist wollte die lichte Freude zum Ausdruck bringen, die dem Künstler sein Werk gibt. Auf einem sanft bewegten Untergrund erhebt sich eine ruhige, sangbare Melodie, das Thema der "Zauberbilder". Hier treten außerordentlich klar die Züge von Skrjamins Stil hervor: die eigenartige, sonderbare Zeichnung der Melodie mit dem charakteristischen Sprung in die obere große Septime, die drängende Spannung der weichen Harmonien, die mit fließenden Figurationen ausgeziert sind. Das zweite Thema erinnert an Wagners „Lohengrin“. Durch

Verwendung der hohen Tonlagen der Orchesterinstrumente verleiht Skrjabin dem Klang eine besondere Durchsichtigkeit und kristallene Klarheit. In der Coda erscheint noch ein weiteres Thema (Flötensolo). Gleich dem ersten taucht es im Finale wieder auf. Das Eingangslento birgt keine Kontraste in sich. Hier herrscht eine einheitliche Stimmung, eine Farbe. Das darauf-folgende „Allegro drammatico“ zerstört unvermittelt und jäh die friedliche Ruhe, die den ersten Satz bestimmt. Der Komponist malt "jene düstere und kalte Stunde, in der die Seele voller Verwirrung ist"; vor uns entstehen ernste und männlich-entschlossene Bilder des Kampfes und der Überwindung von Hindernissen, die das Leben auftürmt. Das Hauptthema des Allegro baut sich auf resoluten, aufwärtssteigenden Intonationen auf und erinnert lebhaft an die energischen Themen der späten Skrjabinschen Werke (z.B. an das "Thema der Selbstbehauptung" aus dem „Poeme de l'Extase“). Die Nebenpartie klingt beruhigter und weicher; aber schon wieder setzt ein neuer großer Aufschwung ein. Er führt zu einem markanten Höhepunkt, der auf einem energischen Quartenmotiv aus dem Hauptthema basiert. In dieser Musik lebt ein heroischer Drang, ein Durst nach einer Tat, von der im Text des Finales gesprochen wird. Die Durchführung beginnt verhalten und leise; sie verwendet Motive aus dem Seitenthema und enthält neue Steigerungen und neue dramatische Höhepunkte. Hartnäckig erklingen die Quartenmotive wie Signale, als wollten sie rufen: "Vorwärts! Vorwärts!"; im Augenblick der größten Steigerung am Ende der Durchführung erreicht die Spannung ihre höchste Verdichtung. Der Komponist vereinigt beide Hauptthemen, die hier in erweiterter Form dahinströmen. Die Reprise entspricht im wesentlichen der Exposition. Die kurze, ungestüme Coda bekräftigt die musikalische Hauptfigur, das Thema der ersten Partie. Im 2. Satz der I. Sinfonie zeigt sich Skrjabins sinfonisches Talent. Er beherrscht die Kunst der sinfonischen Dramatik, verbindet kontrastierende Gebilde, entwickelt sie geschickt und verleiht der Musik eine kämpferische Dynamik, bewahrt aber gleichzeitig eine ausgewogene formale Geschlossenheit. Der 3. Satz ist mit "Lento". überschrieben. Die lyrische Verhaltenheit zeigt aber im Vergleich zum ersten Einleitungssatz verfeinerte und sinnliche Züge. Hier stehen wir gleichsam vor den Urbildern der Skrjabinschen Themen der "Sehnsucht" und der "Träumereien". Melodik und Harmonik besitzen mannigfaltige phantastische und geheimnisvolle Schattierungen. Es kommt einem so vor, als ob man einen Garten erblickt, ähnlich den Gärten im verwunschenen Reich der Kastschejewna; in ihm blühen wunderschöne Märchenblumen, und die Luft ist erfüllt von trunken machendem Duft. Das Scherzo (4. Satz) mit seinem "schwebenden", tänzerischen Charakter klingt lebensfroh und leicht. Der 5. Satz (Allegro) steht inhaltlich in der Nähe des 2. Satzes. Der Kampf wird fortgesetzt. Minuten der Besänftigung (Seitenthema) wechseln mit neuen Bemühungen, die Hindernisse zu beseitigen, die sich im Leben auftürmen, und den Weg zum wahren großen Glück zu bahnen. Auf diesem keineswegs leichten Wege voller Schicksalsschläge und Mühsale des Lebens verschmilzt der "Held" der Sinfonie gleichsam mit der Masse, die die Kunst preist, und findet in der Kunst Trost und Befriedigung. So lautet der Vorwurf des Finales. Skrjabin wollte das Bild einer Feier, eines Volksfestes gestalten. Er stellte sich damit eine sehr große Aufgabe, löste sie aber in vieler Hinsicht oberflächlich und rein formal. Am wenigsten überzeugend klingt die am Schluß der Sinfonie stehende Fuge. Es ist unklar, weshalb der Komponist gerade zu dieser Form, die ihm sichtlich fremd ist, Zuflucht nahm. Skrjabin ist hier der strebsame Konservatoriumsschüler, der seine Examensarbeit anfertigt. In späterer Zeit hat man die I. Sinfonie oft ohne das Finale aufgeführt. Man kann nur feststellen, daß das Werk dabei eher gewann als verlor. Somit hat, verbunden mit den verworrenen ästhetischen Ansichten des Komponisten, die I. Sinfonie das für die realistische Sinfonik des XIX. Jahrhunderts typische Thema der Überwindung zum Inhalt. Das Wesen dieses Themas ist der Kampf um Glück und eine bessere Zukunft. Nach Überwindung der Hindernisse und zeitweiligen Leiden erringt der Mensch den Sieg über die düsteren, ihm feindlich gesinnten Kräfte, wenn er sich mit der Masse des Volkes vereint. In dieser Richtung bewegt sich die Grundthematik der Sinfonien Tschaikowskis. Diese

wichtigste Linie der klassischen russischen Sinfonik bemüht sich Skrjabin fortzusetzen. Hier werden die Berührungspunkte mit den Werken Tschaikowskis sichtbar. Diese Nähe spürt man in den beiden Allegri der I. Sinfonie (2. und 5. Satz); es sind markante Beispiele einer psychologisch geladenen, dramatischen Sinfonik, deren bedeutender Vertreter der Komponist der VI. Sinfonie war. Die Mittel der thematischen Entwicklung, der sinfonischen Dramatik, mit denen Skrjabin in diesen Hauptteilen arbeitet, lassen sich ebenfalls unmittelbar von Tschaikowski herleiten. Daneben ist in der I. Sinfonie auch der Einfluß Wagners unverkennbar. Er äußert sich im 1. und im 3. Satz in der Tristan-Chromatik und dem vielgestaltigen Netz farbiger Harmonien (- Skrjabin nahm lebhaft Anteil an der Musik Wagners, aber dieses Interesse darf nicht überschätzt werden. Sein Verhältnis zu dem Verfasser des „Rings der Nibelungen“ war in vieler Hinsicht kritisch. So schrieb er z.B. über Wagners „Walküre“ folgendes in einem unveröffentlichten Brief an T.-F. Schlözer (1904): „...die Absicht ist überall größer als die Ausführung. So gibt es auch im „Siegfried“ zwei bis drei bezaubernde Momente, alles übrige ist schrecklich langweilig...“). Die musikalische Sprache der Sinfonie - hier und da streng und sogar "akademisch" - zeichnet sich durch einige spezifisch Skrjabin zugehörige Merkmale aus: hier finden wir typische Intonationen (z.B. Melodiesprünge in die obere große Septime, die besondere Bedeutung im 5. Satz erlangen) und "nervöse", gleichsam vorwärtsdrängende Rhythmen. Nicht nur die Entwicklung, sondern auch die Verarbeitung einer Reihe von Themen trägt polyphonen Charakter. Die Vorliebe des jungen Komponisten für die Polyphonie entsprang möglicherweise den Studien bei S.-I. Tanejew. Gegenüber der intonationsmäßig bestimmten harmonischen Sprache bleibt die Orchestrierung der Sinfonie im Rahmen des Üblichen. Auf diesem Gebiet hält sich Skrjabin streng an die überlieferten Traditionen und bringt auch nicht die geringsten Neuerungen. Sein Orchesterstil trägt ausgesprochen klassischen Charakter. Der Komponist sucht nicht voller Eifer nach eigenartigen Klängen oder komplizierten Kombinationen des Timbre. Im Vordergrund steht überall die Streichergruppe, die weitgehend und recht vielseitig Verwendung findet. Das Blech wird hauptsächlich als Harmoniestütze verwandt. Seine Partien sind kaum individuell gestaltet. Selbst die Trompete, die Skrjabin später so liebte, tritt in der I. Sinfonie nur höchst selten solistisch auf. Als die I. Sinfonie Skrjabins erschien, hatte der berühmte russische Sinfoniker A.-K. Glasunow bereits seine besten Sinfonien, die IV., V. und VI., geschrieben. Die Autorität Glasunows und sein Einfluß müssen außerordentlich hoch eingeschätzt werden. Dennoch schlug Skrjabin als Sinfoniker ganz und gar einen eigenen Weg ein. Seine Schreibweise ist sehr weit von der lyrisch-epischen Sinfonik des Komponisten der „Raimonda“ entfernt. Der ruhige Erzählerton und die etwas schwerfällige Monumentalität, so bezeichnend für Glasunow, sind keineswegs charakteristisch für Skrjabin. Die II. Sinfonie wurde zum ersten Male am 12. Januar 1902 in Petersburg in einem der Russischen Sinfoniekonzerte unter Leitung von A.-K. Ljadow zu Gehör gebracht. Die Erstaufführung dieser Sinfonie in Moskau unter der Stabführung von W.-I. Safonow spaltete das Publikum in zwei feindliche Lager. "Nach Beendigung der Sinfonie kam die, Hälfte der Zuhörerschaft kräftig applaudierend an die Bühne heran. Der übrige Teil blieb auf seinen Plätzen. Es erhob sich ein schrecklicher Lärm, man zischte und piffte und rief sogar: „Runter von der Bühne!“; je mehr die einen tobten umso stärker klatschten die anderen Beifall. Im Saal entstand ein unvorstellbares Durcheinander. Der Beifall war so stark, daß Alexander Nikolajewitsch auf die Bühne kommen mußte. Mit ihm trat auch Safonow heraus. Blaß, aber völlig ruhig und sogar mit einem Lächeln blickte Skrjabin auf das Publikum." (L.-A. Skrjabina: Erinnerungen, Sammelband A.-N. Skrjabin, S.23). Die II. Sinfonie setzt die Linie der I. fort, enthält aber daneben auch viel Neues. Dieses Werk ist monumentaler, dramatischer und heroischer. In ihr zeigen sich ein breit ausladender sinfonischer Schwung und eine sichere Beherrschung der Form. Der 1. Satz (Andante) trägt wie in der I. Sinfonie den Charakter einer erweiterten Einleitung, die in die Welt dunkler und herber Stimmungen einführt. Hier tritt uns Skrjabins Werk von einer durchaus tragischen Seite entgegen. Jedoch spürt man keine

Verfallserscheinungen, keine seelische Schwäche. Wir empfinden im Gegenteil ständig irgendeine gewaltige verborgene Kraft, die nur noch nicht völlig gelöst hervortreten kann. Prometheus liegt noch in Ketten. Das Prometheische Prinzip existiert sowohl in der II. und III. Sinfonie wie im „Poeme de l'Extase“. Das Grundthema des einleitenden Andante, klar und sinnfällig in seinen Umrissen, ist das Hauptthema der ganzen Sinfonie. Im 1. Satz klingt es fast traurig („serioso“). Die später in der Sologeige auftretende zärtliche Melodie (- sie erscheint auch im Finale -) wird wie das verführerische Bild eines noch weit entfernten Glückes aufgenommen. Danach beginnt ein verschlungener und schwieriger Weg zur Überwindung der Tragik. Das vorzügliche Sonaten-Allegro (2. Satz) ist voller Ausdruckskraft und zeichnet sich durch größere Spannungsgeladenheit und dramatische Schärfe aus, wenn man es mit dem analogen Satz der I. Sinfonie vergleicht. Hier hat Skrjabin den heroischen Schwung überzeugend eingefangen. Mit einer Reihe von Mitteln wird die Dynamik der musikalischen Entwicklung unterstrichen. Hervorzuheben ist die charakteristische Eigentümlichkeit der melodischen Linie mit ihrer intensiv emporsteigenden Bewegungsrichtung. Sie verbindet sich mit dem von Skrjabin bevorzugten Rhythmus „Achtelnote - Achtelnote - Sechzehntelpause - Sechzehntelnote - Viertelnote“; eine große Rolle spielt der metrorhythmische Kontrast, bei dem in den Sechsertakt plötzlich ein Dreiertakt eingeschoben wird. Diese Synkopen bremsen gleichsam die Bewegung und verleihen ihr dadurch eine noch stärkere Spannung. Sehr charakteristisch ist die grelle harmonische Sprache. Skrjabin schöpft weitgehend und frei die Möglichkeiten der Grundtonart Es-Dur aus. Er verwendet oft Dissonanzen, aber so, daß sie nicht den Eindruck übermäßiger Schärfe hervorrufen. Obgleich in gewisser Weise andere Tonarten in den Rahmen des Dur-Systems eingeführt werden, löst sich der Komponist nicht vom Dur, sondern betont im Gegenteil ständig die Tonikalität und die Tonika. In dem eben besprochenen Allegro hat Skrjabin erneut sein polyphones Können unter Beweis gestellt. In die sinfonische Entwicklung sind viele Imitationen und Kombinationen kontrapunktierender Linien verwoben. Hierfür besonders bezeichnend ist die Durchführung, die das Haupt- und Nebenthema miteinander vereinigt. In der polyphonen Verarbeitung kann sich Skrjabin durchaus mit Tanejew und Glasunow messen. Der 3. Satz (Andante) zeigt wiederum Skrjabins lyrische Begabung innerhalb seines sinfonischen Schaffens. Nach A.-A. Alschwang vermittelt diese Musik "das vollkommene Gefühl des Glückes und der höchsten Befriedigung durch das Leben" (A. Alschwang, Skrjabin, Musgis 1945, S.39). Der Anfang dieses Satzes trägt leicht pastoralen Charakter. Das schalmeienartige Spiel der Flöten wechselt mit Figurationen der Streicher ("Rauschen des Waldes"). Danach tönt im Violinsolo eine gefühlsbetonte, leidenschaftliche Melodie auf. Die Flöte begleitet sie und ahmt die Stimmen der Vögel nach (- eines der seltenen Beispiele von Klangnachahmung bei Skrjabin [Messiaen läßt grüßen...]). Allmählich erhält die Musik erotische Färbung und bewegt sich in merklicher Nähe von Wagners „Tristan“. Skrjabin läßt hier Motive der "Sehnsucht" aufklingen, die früher schon im 3. Satz der I. Sinfonie zu finden waren. Der darauf-folgende 4. Satz (Tempestoso) malt "Gewitter und Sturm". Die düstere und ungestüme Musik besteht aus chromatischen Läufen und turbulenten Passagen. Auf diesem Klanguntergrund ertönen gebieterisch die Stöße der Blechbläser. Man wird an die Zeilen aus Lermontows „Mziri“ erinnert: „...mein Blick flog hoch ins Wolkenland und nach dem Blitz griff meine Hand...“; die Sinfonie findet in dem feierlich heroischen Finale (Maestoso) ihre Krönung. In veränderter Form taucht hier das Einleitungsthema wieder auf. Im Finale versucht Skrjabin erneut und diesmal erfolgreicher, das Prinzip der Masse musikalisch zu gestalten. Der psychologische Gehalt der Skrjabinschen Sinfonik erfährt in der II. Sinfonie eine Bereicherung und Vertiefung. Er steht wie vorher eng mit dem Thema der Überwindung in Zusammenhang, das sich jetzt klar umrissen und in aller Vollständigkeit ausprägt. Besonders gelungen ist der 2. Satz, in dem sich die schöpferische Individualität Skrjabins zeigt, weniger eigenständig dagegen das Andante. Der bereits erwähnte Einfluß des Tristanstils gereicht

diesem Satz nicht zum Vorteil, weil er die Musik mit Sinnlichkeit, übermäßigem Raffinement und Statik belastet. Auch ist die "Lösung" der sinfonischen Handlung weniger überzeugend als die Handlung selbst. Das Finale kann sich trotz allem kaum von einer gewissen äußerlichen, offiziellen Parademäßigkeit freimachen. Der Komponist selbst war mit dem letzten Satz der II. Sinfonie nicht völlig zufrieden, Er gestand, noch nicht gänzlich sein Vorhaben verwirklicht zu haben, "die Welt in der Musik" wiederzugeben. Skrjabin beendete die II. Sinfonie im Jahre 1902. Das folgende Jahr gewann entscheidende Bedeutung im schöpferischen Leben des Komponisten. Sein inneres Wesen hatte sich in vielerlei Hinsicht verändert. Er war fester, entschlossener geworden und glaubte jetzt unerschütterlich an seine Kräfte und seine Begabung. Er schreibt eine seiner besten Sonaten, die IV., arbeitet an der II. Sinfonie, die die Gipfelleistung seines Schaffens darstellt. In ihr findet das schöpferische Suchen vieler Jahre seinen Niederschlag. Reaktionäre Kritiker versuchten, diesen mächtigen Aufschwung in der schöpferischen Tätigkeit Skrjamins dadurch zu erklären, daß er seit 1903 Zugang zu philosophisch-idealistischen Theorien fand, an denen er bis an sein Lebensende festhielt. Angeblich regten diese Theorien den Meister zur Komposition seiner besten Werke an. Es ist völlig klar, daß man sich mit dieser Behauptung unmöglich einverstanden erklären kann. Kann denn all das Machtvolle, Schöne, das in der III. Sinfonie, in der IV. Sonate und anderen Kompositionen dieser Jahre enthalten ist, aus den überspannten idealistischen Phantasien, der Theosophie oder der Mystik geboren sein? Ist es möglich, daß auf einer derartigen durch und durch reaktionären geistigen Grundlage eine Kunst erwuchs, die bis heute ihre Kraft und Lebendigkeit bewahrt hat? Solche grundsätzlich falschen Beurteilungen von Skrjamins Werken müssen entschieden zurückgewiesen werden, da es Urteile sind, die alle fortschrittlichen Tendenzen seiner schöpferischen Tätigkeit negieren wollen. Zweifellos war in seinem Werk vieles tatsächlich mit dem philosophischen Idealismus verbunden, aber vieles widersprach ihm auch, entsprang aus gänzlich anderen, wahrhaft fortschrittlichen Quellen. In der III. Sinfonie und der IV. Sonate versuchte Skrjabin erneut, einige seiner philosophischen Ideen zum Ausdruck zu bringen. Das beweisen schon die Benennung der Sinfonie (Poeme divin), die Überschriften der einzelnen Sätze (Kampf, Genuß, Göttliches Spiel) und auch das ausführliche Programm der IV. Sonate. Jedoch geht auch hier der Inhalt der Musik weit über den Rahmen des vom Komponisten dargelegten Programms hinaus. Skrjabin war es bisher noch nicht gelungen, sein Schaffen ganz und gar idealistischen Gedankengängen unterzuordnen. Das war natürlich nur ein Gewinn für seine Werke. Alles Gute und Wertvolle der III. Sinfonie, der IV. Sonate und anderer Kompositionen wurde nicht aus der idealistischen Philosophie geboren, sondern aus dem Leben selbst, aus der realen Wirklichkeit, die den Komponisten umgab. Gerade in jenen Jahren beginnt die Skrjabin eigene Neigung zum heroischen Stil immer stärker hervorzutreten. Er bestimmt jetzt den Grundcharakter einer Reihe seiner neuen Kompositionen. Kennzeichnend für ihn ist die Verbindung von zarter Lyrik mit monumentaler Gestaltung. Diese Großartigkeit, dieses heroische Pathos entstand unter dem Eindruck der gewitterschwangeren gesellschaftlichen Atmosphäre. Zu Beginn des XX. Jahrhunderts empfand die russische Gesellschaft immer mehr die Nähe großer Ereignisse, die die ganze Welt erschüttern sollten. „Und das schwarze Blut der Erde Verheißt uns, die Adern zum Schwellen bringend, Alle Schranken zerbrechend, Unerhörte Umwälzungen, Noch nie gesehenen Aufruhr“ (A. Blok). Das ganze fortschrittliche Rußland durstete nach "unerhörten Umwälzungen". Von ihnen ließ A.-P. Tschechow durch den Mund einer seiner Gestalten aussprechen: "Die Zeit ist um. Etwas Gewaltiges ist im Anzuge, ein starker, läuternder Sturm zieht über unseren Häuptern auf, man spürt schon seine Nähe; er wird bald die ganze Trägheit und Gleichgültigkeit unserer Gesellschaft hinwegfegen samt dem Vorurteil gegen die Arbeit und der faulen Langeweile." (Aus „Drei Schwestern“); "Sturm! Soll er stärker noch toben, der Sturm!" - so erschallte A.-M. Gorkis Stimme, unterstützend und ermunternd die einen, Angst und Haß hervorrufend bei anderen. Die dekadente modernistische Kunst griff auf ihre Art das Thema der "unerhörten Umwälzungen"

auf. Es wurde als das Thema des "Weltunterganges" gedeutet und in den Bildern des Todes und der allgemeinen Vernichtung verkörpert. Diese Vorgänge standen mit den sogenannten eschatologischen Theorien im Zusammenhange, die damals große Verbreitung unter den Künstlern, die die Dekadenz vertraten, gefunden hatten. Die eschatologischen Theorien entstanden auf Grund der idealistischen Philosophie W. Solowjows, der sich gegen Ende seines Lebens zu der Behauptung verstieg, "das Ende der menschlichen Geschichte" sei nahe. Solowjow gewann großen Einfluß auf die Symbolisten. Das Gefühl, dem Untergang geweiht zu sein, das Gefühl der Angst vor der Zukunft, erfüllt die ganze Poesie des Symbolismus. „Wir haben uns über den Abgrund erhoben, Kinder der Finsternis, erwarten wir die Sonne; Wir werden das Licht erblicken, und wie Schatten In seinen Strahlen sterben“; so schloß Mereshkowski sein Gedicht „Kinder der Nacht“. Die fatalistischen Prophezeiungen fanden einen noch stärkeren Ausdruck in dem dramatischen Schaffen Leonid Andrejews. In seinen unheimlichen, phantasmagorischen Stücken stellte er den Menschen als ein jämmerliches Spielzeug des Schicksals hin. Dem Thema des allgemeinen Untergangs verschloß sich auch das Theater nicht. In der Periode der Reaktion von 1907-1917 wurden viele modernistische Aufführungen in Szene gesetzt. Zu nennen wäre die Wiedergabe von Andrejews Stück „Das Leben des Menschen“ durch das Moskauer Künstler-Theater, das in jenen Jahren vorübergehend diesen Strömungen sehr nahe stand. Die Bühne, ganz mit schwarzem Samt verhängt, sah wie ein Abgrund aus, an dessen Rand jämmerliche Marionetten, die Menschen, herumirrten. Gleichzeitig mit den Stücken von Andrejew waren die "kleinen Dramen" Maeterlincks weit verbreitet - dramatisierte "Novellen vom Tode". Neben Werken neuester Dramatiker, der Beherrscher "von Gedanken und Gefühlen" der bürgerlichen Intelligenz, versuchte das modernistische Theater auch einige klassische Stücke seinen Zielen nutzbar zu machen. So wurde der barbarische Versuch unternommen, Ostrowskis „Gewitter“ in ein mystisches Poem vom Triumph der überirdischen Mächte über die irdische Welt zu verwandeln (in der Inszenierung von Meyerhold im Alexandratheater). Katerina ging nicht durch das "dunkle Reich" der Kabanows zugrunde, sondern durch eine unbekannte Schicksalsmacht, die angeblich durch die Figur der halbverrückten, greisen Herrin symbolisiert wird. Sehr bezeichnend war auch die Aufführung der „Maskerade“ von Lermontow, die im Alexandratheater noch in den letzten Tagen des russischen Zarenreiches stattfand. Die Vorstellung rief den Eindruck eines prunkvollen Requiems hervor. Die Gestalt des Unbekannten sollte, ähnlich der Figur der verrückten Herrin in der obengenannten Aufführung des „Gewitters“, das tragische, schicksalhafte Prinzip verkörpern. Das Thema des Untergangs wurde auch von der musikalischen Kunst aufgegriffen. Wir erinnern nur an die „Glocken“ von Rachmaninow. Die aufgehellte Stimmung der beiden ersten Sätze unterstreicht und verstärkt nur die Tragik des 3. Satzes und des Finales. Skrjabin empfand deutlich die Nähe "unerhörter Umwälzungen", die Nähe des Sturmes. "Jetzt müssen die größten Erschütterungen vor sich gehen", sagte er. "Es kommt der Weltenbrand!". Aber die Erwartung des "Weltenbrandes" rief in Skrjabin keineswegs Unsicherheit oder Angst hervor. Es hat sich die Meinung herausgebildet, Skrjabin hätte sich den revolutionären Ereignissen, deren Zeitgenosse er war, völlig gleichgültig gegenüber verhalten. Das stimmt nicht. Das Thema "Skrjabin und die Revolution von 1905" ist von unseren Musikforschern bisher kaum untersucht worden. Um-so wichtiger ist es, jetzt diese Frage zu berühren. Wir wissen, daß sich Skrjabin in der Tat in seinen Jugendjahren von Politik fernhielt. Das ist das natürliche Ergebnis seiner Erziehung. Es wirkte sich selbstverständlich auch das Milieu aus, in dem der junge Mann lebte. Aber gleichzeitig legte er eine gewisse demokratische Gesinnung an den Tag, die sich z.B. in seinem Verhältnis zu dem privilegierten Teil der Gesellschaft äußerte. "Für Alexander Nikolajewitsch existierten keine hochgestellten Persönlichkeiten", schreibt seine Tante. "Er liebte die Menschen überhaupt, schätzte sie nach ihrem Wert und ihrem Talent, ohne auf Rang und Herkunft zu achten."; es ist sogar der Fall bekannt, daß Skrjabin die Einladung erhielt, bei Hofe vor Nikolaus zu spielen. Er lehnte aber dieses Anerbieten

entschieden ab. Bei dem Studium der idealistischen Philosophie wurde Skrjabin auch mit den sozialistischen Theorien bekannt. Obwohl er schon überzeugter Idealist war, verwarf er dennoch nicht die sozialistischen Ideen. Natürlich war seine Vorstellung vom Sozialismus in vieler Hinsicht nebelhaft, verschwommen und falsch. Späterhin äußerte der Komponist selbst einmal, daß er an den Sieg des Sozialismus glaube. Und wenn reaktionäre Kunstschaaffende wie Mereshkowski die Revolution haßten und fürchteten, so war Skrjabin bereit, den revolutionären Sturm willkommen zu heißen. Er schreibt im Januar 1905 an M.-K. Morosowa aus dem Auslande: "Wie geht es Ihnen und welche Wirkung übt auf Sie die Revolution in Rußland aus? Sie freuen sich, nicht wahr? Endlich wird auch bei uns das Leben erwachen!". In ihren Erinnerungen bemerkt Frau Morosowa, als sie über das Verhältnis Skrjabins zur Weltrevolution spricht, daß er "mit Ungeduld die Revolution erwartete als den ersten Schritt auf dem Wege zur Befreiung der Menschheit". Von bedeutsamem Interesse sind in diesem Zusammenhange die Erinnerungen von R.-M. Plechanowa, besonders jene Stelle, an der die erste Bekanntschaft Skrjabins mit den Plechanows beschrieben wird. Es war im Februar 1906 in dem italienischen Städtchen Boliasco. "Nachdem die ersten Händedrucke und Begrüßungen ausgetauscht waren, ging das Gespräch auf die Ereignisse in der Heimat über, auf die revolutionäre Bewegung, die das ganze Land ergriffen und ihren Höhepunkt in den Dezembertagen 1905 erreicht hatte, schließlich auf die Niederwerfung der Revolution und die Repressalien der Regierung. Es stellte sich heraus, daß Alexander-Nikolajewitsch, obwohl er schon lange Rußland verlassen hatte und ganz in seine neuen musikalischen Werke vertieft war, mit höchstem Interesse den heroischen revolutionären Kampf verfolgte und mit den Revolutionären sympathisierte." (Sammelband A.-N. Skrjabin, S. 65); Frau Plechanowa erzählt weiter, wie Skrjabin beim Vorspiel des Poeme de l'Extase, an dem er damals arbeitete, sagte, "daß diese Musik durch die Revolution und ihre Ideale heraufbeschworen wurde, für die jetzt das russische Volk kämpft". Natürlich berechtigt dieser Ausspruch noch lange nicht, das Poeme de l'Extase als ein revolutionäres Werk zu betrachten. Und doch ist er sehr bezeichnend. Denn Skrjabin glaubte tatsächlich an das, was er sagte. "Bemühe dich, immer einfach und offen zu sein", schrieb der Komponist in sein Tagebuch 1905. Man muß ihm Gerechtigkeit zuteil werden lassen: er war immer offen und sagte das, was er dachte. Skrjabin stritt oft mit Plechanow - ihre philosophischen Ansichten waren diametral entgegengesetzt. Der Komponist versuchte, alle Argumente des Gesprächspartners zu widerlegen. Aber einmal mußte Skrjabin sich doch geschlagen geben. Einst reichte Plechanow ihm die letzte Nummer einer russischen Zeitung: "Alexander Nikolajewitsch, lesen Sie das und sagen Sie mir, ob ich recht hatte, als ich Ihnen bewies, daß der Künstler nicht nur im blauen Äther schweben darf?" Die Zeitung schrieb über eine Strafexpedition, über grausame Erschießungen und über Ausschreitungen der Reaktion. Skrjabin war erschüttert. "Ja, Sie hatten recht", sagte er zu Plechanow (- diese Episode berichtet M.-K. Morosowa in ihren Erinnerungen). In die gleiche Zeit fallen auch einige, wenn auch naive Versuche Skrjabins, sich einfachen Menschen aus dem Volke zu nähern. Als der Komponist 1905 in Wesno (in der Nähe von Genf) lebte, verkehrte er mit den Fischern des Ortes. Seinen Worten nach waren sie Sozialisten und träumten von der Weltrevolution. Einer dieser Fischer namens Otto freundete sich mit Skrjabin an und besuchte seine Konzerte. Seiner ideologischen Engstirnigkeit wegen konnte Skrjabin die Bedeutung der Revolution nicht restlos erfassen, das Wesen jener "größten Erschütterungen", von denen er sprach und die er erwartete. In seiner Vorstellung träumte er von einer wunderbaren Erneuerung der Welt, von einem herrlichen Leben auf einer neuen, wie ein Wundergarten erblühenden Erde. Diese Phantasiegebilde lagen seinen besten Kompositionen zugrunde. Ihre Kraft entsprang dem mächtigen Pathos der Lebensbejahung, die den Symbolisten und übrigen Modernisten von Natur aus fremd war. In den Jahren der düsteren eschatologischen Prophezeiungen, eines apokalyptischen Alpdruckes und anderer mystischer Überspanntheiten schuf Skrjabin eine Musik, die von sonnigem Optimismus erfüllt ist. Seine Bemühungen, die "größten Erschütterungen", den "Weltenbrand"

musikalisch auszudrücken, bestimmten die Verbindung seines Schaffens mit der russischen Wirklichkeit in der Periode der ersten russischen Revolution. Dieses Verhältnis spürten einige Zeitgenossen des Komponisten. So wurde, nach A.-N. Drosdow (Erinnerungen an Skrjabin, Sowjetskaja Musyka 12/1946), Skrjamins dis-Moll-Etüde von der fortschrittlichen Jugend als ein Vorwurf aufgenommen, der dem „Sturmvogel“ Gorkis nahe stand. In dem unveröffentlichten Teil seiner Erinnerungen schreibt Drosdow (- Manuskript im Skrjabin-Museum), daß die III. Sinfonie Skrjamins für die revolutionäre Jugend "eine Hymne auf das revolutionäre Element" bedeutete. Wir kommen nun zu einer eingehenderen Charakteristik der III. Sinfonie und der IV. Sonate. Es muß betont werden, daß beide im Grunde genommen realistische Kompositionen sind. Nicht zufällig wurden sie von den hervorragendsten Vertretern der realistischen russischen Kunst begrüßt. "Mit dieser Sinfonie sind Sie innerlich gewachsen", schrieb W.-W. Stassow (- Brief vom 28. Februar 1906 -) dem Komponisten. "Sie sind bereits ein bedeutender Musiker geworden. So, wie diese Sinfonie geschaffen ist, hat bei uns noch niemand komponiert. Welche Aufgaben stellen Sie sich! Was für einen Plan! Aber auch das Orchester - wie großartig, mächtig und stark, manchmal zart und bezaubernd, manchmal glänzend!"; sehr warm urteilte über die III. Sinfonie auch Glasunow. Er schrieb an den Komponisten (- Brief vom 26. August 1905): "Die ganze Zeit schon studiere ich Deine III. Sinfonie, die mir außerordentlich gefällt. Bei vielen Episoden gerate ich richtig in Begeisterung."; Glasunow beurteilte auch die IV. Sonate Skrjamins (- Brief vom 20. Februar 1906 -) voller Enthusiasmus: "Ich habe sehr viel Deine IV. Sonate gespielt und mich an ihr entzückt; wirst Du sie auf Dein Programm setzen oder eine der übrigen Sonaten? Ich wäre für die IV., weil sie so originell und voll berückender Schönheiten ist, und in ihr die Gedanken mit ungewöhnlicher Klarheit und Konzentration ausgedrückt sind."; in der III. Sinfonie wendet sich Skrjabin noch einmal dem psychologigchen "Thema der Überwindung" zu, das unlösbar mit der Festigung heroischer Vorstellungen in Verbindung steht. Den "Kern" der Sinfonie bildet das machtvolle, energische Thema der Einleitung - "Ich bin!"; es zieht sich wie ein Leitmotiv durch die ganze Sinfonie, leitet sie ein und beendet sie. Das dramatische Allegro (- „Kampf“ hat es der Komponist selbst benannt -) verkörpert am stärksten von allen Kompositionen Skrjamins die scharfen Konflikte des Lebens und seine Widersprüche. Die Musik berichtet von Mißgeschick und drückenden Enttäuschungen. Das sehr bewegte Thema der Hauptpartie ist von herber, männlicher Schönheit. Dieses Thema wird schon in der Exposition breit und kompliziert entwickelt. Es leitet zum Seitenthema über, eine in ihrer Grundhaltung bizarre, vom Kolorit aus betrachtet sogar etwas phantastisch anmutende Melodie, ein anziehendes und gleichsam entschwebendes Gebilde. Das Leben ist nicht leicht; aber es gibt in der Welt keine Hindernisse, die der menschliche Wille nicht überwinden könnte - das scheint der Sinn des 1. Satzes zu sein. Das Prinzip des heroischen Willens, das die Einleitung ausdrückt, wird auch in der Schlußpartie wieder aufgegriffen. Es erklingt gebieterisch und rufend. So festigt sich im Unterschied zu den vorhergehenden Sinfonien im Poeme divin augenblicklich der Gedanke vom unausbleiblichen Sieg der Vernunft und des Willens des kämpferischen Menschen. Die Durchführung färbt den Gedanken des Hauptthemas in düstere, tragische Töne um. Aber in der Reprise und der Coda (eigentlich eine zweite Durchführung) behauptet sich noch einmal der heroische Themenkomplex. Der 2. Satz, seinem Charakter nach ein lyrisches Lento, zerstört die dramatische Grundlinie der Sinfonie. Sein Thema bildet sich aus dem ersten Allegro in der Durchführung. Dort ertönte es wie die Vorfreude auf ein großes Glück. Im 2. Satz blüht diese leidenschaftliche Melodie noch prächtiger auf. Wie im Andante der II. Sinfonie hören wir die "Stimmen der Natur" - das Rauschen des Waldes, das Getriller und Gezwitscher der Vögel. Das ungestüme Finale gleicht einem jubelnden Aufschwung. Skrjabin äußerte, ihm sei es hier gelungen, die ihm schon lange vorschwebende Aufgabe, die "Welt in der Musik" wiederzugeben, vollkommen zu meistern. Ehe er zum Wendepunkt des Schlußsatzes übergeht, "denkt" der Komponist gleichsam noch einmal an das musikalische Material der vorhergehenden Sätze "zurück".

Hier drängt sich ein Vergleich mit dem Finale der IX. Sinfonie von Beethoven auf. Ähnlich Beethoven erweckt Skrjabin die alten Themen noch einmal zum Leben und verwirft sie dann. Es schließt sich der Höhepunkt an. Das Thema des 2. Satzes erklingt jetzt als eine "Hymne der Freude". Alles Düstere, Schwere ist vergessen; „...löscht aus des Zufalls Spiel und du wirst sehen: die Welt ist schön...“; unter den sinfonischen Werken Skrjamins nimmt die III. Sinfonie wegen ihrer reichen und breiten sinfonischen Entwicklung und Dramatik den ersten Platz ein. Scriabin hatte noch nicht die bemerkenswerte Eigenschaft verloren, die den realistischen Künstlern eigen ist: die Welt in ihrer lebendigen Vielgestaltigkeit und Veränderlichkeit, das Fließen der Lebensprozesse zu sehen. Darin wurzelt der Reichtum der sinfonischen Verarbeitung der musikalischen Themen im Poeme divin. Besonders ist in dieser Hinsicht der 1. Satz hervorzuheben. Nicht nur in der Durchführung, sondern auch in der Exposition dieses Allegro vollzieht sich eine Entwicklung. Es dürfte hier angebracht sein, auf den dreiteiligen Bau des Hauptthemas hinzuweisen: 1. und 2. Periode = A - 3. Periode (auf dem Material von A) = B - 4. Periode = A; es ergibt sich also eine Art Miniatursonatenform mit Exposition, Durchführung und dynamischer Reprise. Ebenso baute auch Tschaikowski gern seine Expositionen. Sowohl bei Skrjabin wie auch bei Tschaikowski entsteht "eine Sonate innerhalb der Sonate", weil die Verarbeitung des Hauptthemas schon in der Exposition vorweggenommen wird. Die Vielseitigkeit und der Kontrastreichtum vereinigten sich im Poeme divin mit innerer Geschlossenheit. Die neuen Gedanken stellen das Ergebnis der Entwicklung der alten dar; kontrastierend, sind sie doch gleichzeitig miteinander verwandt. Die Sinfonie ist monothematisch. Das heldische Thema der Einleitung bildet den Kern, aus dem die Reihe der folgenden Gedanken erwächst. Das "Thema des Kampfes" (Hauptthema des 1. Satzes) liegt emotional sehr weit von dem einleitenden Grundgedanken entfernt, aber es hat die Intonationen des Eingangslento in sich aufgenommen. Das Thema der Seitenpartie und der Durchführung beweist die intonationsmäßig-harmonische Verwandtschaft mit dem Einleitungsthema. Der energische Ruf der Bläser aus der Einleitung durchdringt die ganze Sinfonie und erklingt viele Male. Aus diesem Motiv wächst das Thema des Finale. Wir haben schon über die Verwandlungen des "Durchgangs"-Themas gesprochen, das im Höhepunkt des Finale aufgestellt wird. Leider stören in der Sinfonie einige Längen. Außerdem erschwert die pausenlose Aufführung aller drei Sätze ein wenig die Aufnahme dieses umfangreichen Werkes. Es muß auch darauf hingewiesen werden, daß die Sinfonie trotz ihrer Vorzüge teilweise nicht frei von expressionistischer Nervosität und Exaltation ist. In ihr beginnt sich jener Individualismus Skrjamins bemerkbar zu machen, der auf dem Boden idealistischer Theorien entstand und späterhin immer deutlicher hervortrat. Die IV. Sonate Skrjamins besteht aus zwei Sätzen, einer langsamen, variationsmäßigen Einleitung und einem sonatenhaft angelegten Prestissimo. Diese Sätze bilden thematisch eine Einheit und werden ohne Pause hintereinander gespielt. Die Sonate ist also im Grunde genommen einsätzig. Sie ist das erste große Werk des Musikers, in dem bedrückende, trübe Stimmungen völlig fehlen. Die jubelnde und leidenschaftliche Musik der Sonate erinnert an den Ausruf Skrjamins "Zum Leben! Zum Leben! Menschen, Tiere, Blumen und Steine!"; der erläuternde Text des Autors spricht davon, daß der Komponist in der IV. Sonate das romantische Bild des Sternes, das Symbol des Glückes, ausdrücken wollte. Zu Beginn blinkt und lockt dieser Stern irgendwoher aus der Ferne. Das ist der Sinn der Einleitung, die auf einem zarten, durchsichtigen Thema aufgebaut ist. Der Komponist kleidet das Gebilde in eine glänzende harmonische Gewandung und schmückt es mit feinsinnig gemusterten Figurationen. Verblüffend ist die Kunst, mit der Skrjabin aus dem Klavier kristallene, silbrige Klänge hervorholt. Fast sichtbar tritt uns das klare Bild eines lichten Nebelschleiers vor Augen, der von einem schwachen, phantastischen Leuchten erhellt wird. Dann beginnt das Prestissimo, ein Flug dem Stern, dem Glück entgegen. Der charakteristische, Skrjabin eigene Schwung verbindet sich mit tänzerischen, beinahe flatternden Rhythmen. Die Erregung steigert sich musikalisch immer mehr. In der Durchführung erscheint wiederum das Thema der Einleitung, oder, genauer gesagt, sein

Anfang, nun aber umgestaltet zu einem "Thema des Willens" mit "metallenem", "bläserhaften" fff-Charakter. Auf dieser Grundlage baut sich der ungewöhnlich feierliche Schluß auf, der den gewaltigen Aufschwung der Lebenskräfte zum Inhalt hat. Der ferne Stern verwandelt sich in eine blendend funkelnde, gleißende Sonne. Die IV. Sonate unterscheidet sich wesentlich von den traditionellen Sonaten-Allegri durch ihre formale Anlage und die musikalische Dramatik. Grundlage der Sonate ist die immer gewaltiger werdende Steigerung, das emotional-dynamische Crescendo. Haupt- und Nebenthema kontrastieren verhältnismäßig wenig; jedenfalls bestimmt dieser Kontrast nicht die musikalisch-dramatische Konzeption der Sonate. Dagegen ist der Kontrast zwischen dem ersten und letzten Auftauchen des "Durchgangs"-Themas von entscheidender Bedeutung. Unter den übrigen Klavierwerken, die Skrjabin in dieser Periode schrieb, sind seine Poeme bemerkenswert. Die zwei bekannten Poeme op. 32 (1903) in Fis-Dur und D-Dur demonstrieren mit großer Anschaulichkeit die Pole seines Schaffens: verhaltene Lyrik, Großartigkeit und elementarer Schwung. Das Poeme satanique op.36 (1903) enthält einen für die Spätromantik charakteristischen "mephistophelisch"-sarkastischen Zug, der später auch in der IX. Sonate zum Vorschein kommt. Jedoch fanden der Sarkasmus und die Skepsis von Liszt in Skrjabins Schaffen einen nur geringen Niederschlag. Neben Sinfonien und Sonaten schrieb Skrjabin gern sehr kurze Klavierminiaturen, in denen ein musikalischer Gedanke nur ausgesprochen, aber nicht entwickelt wird. Diese Miniaturen sind recht ungleichwertig. Einige von ihnen rufen den Eindruck von Skizzen, von vorläufigen "Materialsammlungen" vor der Komposition irgendeines anderen Werkes (- wie es auch in der Tat geschah -) hervor. Dergestalt ist das Präludium op.31 Nr.4, das ohne jedes Thema lediglich aus einer Harmoniefolge besteht, die in der Art einer Periode geformt ist. Wieviel Liebreiz strahlen dagegen die Präludien op. 33 in E-Dur und Fis-Dur und op. 37 in b-Moll aus! Hier zeigen sich die schönsten, hochpoetischen Seiten der Klavierlyrik Skrjabins. Einen besonders starken Eindruck ruft das Präludium in E-Dur op. 37 Nr. 3 hervor. Beim Hören dieser Musik sieht man einen majestätischen, ruhigen Wald vor sich, der von der glühenden Sonne beschienen wird; man atmet die flimmernde Luft, die mit den herben Düften eines schwülen Sommers gewürzt ist. Die musikalische Sprache Skrjabins wird in diesen Jahren immer komplizierter. Aber trotz der zeitweiligen Verwendung ungewöhnlicher Ausdrucksmittel zerstört er noch nicht die ästhetischen Normen der klassischen musikalischen Denkweise. Im Melos treten jetzt Züge des Deklamatorischen und der betonten Pathetik markanter hervor; es überwiegen aktive, gebieterische Intonationen. Alle diese Erscheinungen sind besonders typisch für die Themen des "Willens" und der "Selbstbehauptung". Sie verkörpern mit Nachdruck das persönliche Prinzip; in späteren Kompositionen sind dann ähnliche Gebilde Ausdruck eines äußersten Individualismus. Der eigentümliche Stil Skrjabins zeigt sich sehr deutlich in seiner Harmonik. Hier strebt der Komponist nach Neuerungen: er will die Mittel des musikalischen Ausdrucks erweitern und individuell-charakteristische finden. Noch hat sich der Komponist nicht vom Dur und Moll gelöst - übrigens begegnet man bei ihm der Molltonart immer seltener -, noch zerstört er nicht das klassische System der funktionellen Harmonieverbindungen. Aber seine harmonische Sprache wird jetzt außergewöhnlich geschärft und gespannt. Er führt in das Durssystem andere Tongeschlechter ein; große Bedeutung erhält in seinem Schaffen die übermäßige Tonleiter mit ihrer Ganztonharmonik. Skrjabin beschritt hier den Weg, den die russische Musikklassik gebahnt hatte. Die russischen Komponisten verwendeten seit Glinka gern alterierte Ganztonleitern und -harmonien. Beispiele sind allgemein bekannt: Glinka - Ruslan (Tsmernomor), Dargomyshski - Der steinerne Gast (Statue des Komtur), Rimski-Korsakow - Snegurotschka (Waldgeist), Sadk'o (Unterwasserreim), Der goldene Hahn (Anfang des II. Aktes), Tschaikowski - Pique Dame (Phantom der Gräfin) usw.; die Tonalitätserweiterung wurde als ungewöhnliches Mittel benutzt und verband sich in einer Reihe von Fällen mit der Darstellung märchenhafter, phantastischer Gestalten. Bei Skrjabin wird sie allmählich ein normatives Mittel und soll nun keineswegs mehr etwas Außergewöhnliches bedeuten.

Skrjabin's Weg führte über die alterierten Harmonien der Dominantgruppe zur Ganztonleiter. Bekanntlich besteht die Harmonik eines gewöhnlichen Nonenakkordes ohne die Quinte oder auch eines Dominantseptakkordes mit der übermäßigen oder verminderten Quinte aus vier Ganztönen. Er kann also in entsprechender Umgebung als Teil einer übermäßigen Tonleiter [= Ganztonleiter] angesehen werden. Der Nonenakkord mit der übermäßigen oder verminderten Quinte besteht harmonisch aus fünf Ganztönen. Schließlich enthält ein Nonenakkord, in dem eine verminderte und eine übermäßige Quinte vorkommen [= Disalteration], alle sechs Töne einer Ganztonleiter. Diese aufgezählten Zusammenstellungen finden bei Skrjabin weitgehend Verwendung. Besonders oft sind sie im Poeme de l'Extase anzutreffen. Häufig benutzt er auch verschiedene (Neben-)Septakkorde; früher begegneten sie sehr selten. Er führt schroffe Harmonierückungen ein, die im Verlaufe des Stückes durch eine Kadenz am Ende einer Periode gleichsam ausgeglichen werden. Mit ihnen wird die Grundtonart wieder erreicht. Die kühne harmonische Sprache verbindet sich bei Skrjabin mit einem einfachen und berühmt gewordenen schematischen Aufbau der Form (- genauer: der musikalischen Syntax). Er hegt eine Vorliebe für exakte quadratische Bildungen, die durch klare Kadenzen und Sequenzwiederholungen abgegrenzt werden. Seit etwa 1903 beginnen sich in seiner Musik Einflüsse des Modernismus bemerkbar zu machen. Sie äußern sich in der impressionistisch lockeren Harmonik und Faktur und in einem gewissen "nervösen" und verkrampften Rhythmus. "Stille" und lyrische Episoden werden manchmal durch die für den Impressionismus charakteristischen "geheimnisvollen", verschleierte Zusammenklänge gekennzeichnet. Aber noch herrschen diese Tendenzen nicht vor. Bei der Beurteilung der schöpferischen Tätigkeit Skrjabin's in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts muß anerkannt werden, daß er in dieser Zeit neue große Erfolge errang. Er schenkte der russischen Musik eine Reihe von Kompositionen, die zum festen Bestand unserer Musikklassik gehören. Aber im Schaffen Skrjabin's beginnen sich nunmehr philosophisch-idealistische Ideen auszuwirken; schon melden sich gefährliche Symptome, die den Übergang von einer realistischen zu einer modernistischen Gestaltungsweise anbahnen. Sie werden in den folgenden Jahren immer deutlicher sichtbar. Im Jahre 1904 verließ Skrjabin das Moskauer Konservatorium und reiste mit seiner Frau Vera-Issakowitsch in's Ausland. Er begann eine ausgedehnte Konzert- und Kompositionstätigkeit fern der Heimat. Zunächst ließ er sich in Wesnoy (Schweiz) nieder. Im Januar 1905 fuhr er nach Paris und gegen Ende des gleichen Jahres nach Italien, nach Bolinasco (in der Nähe von Genua). Später siedelte er nach Genf über. Ende 1906 konzertierte er in den Vereinigten Staaten. Im Frühjahr 1907 kehrte er nach Paris zurück, wo damals die von Djalilew organisierten "Russischen Historischen Konzerte" stattfanden. Später wohnte er erneut in der Schweiz (Lausanne). 1905 trennte sich Skrjabin von Vera-Issakowitsch. Er heiratete bald darauf Tatjana-Fjodorowna Schlözer. Diese Seiten des persönlichen Lebens werden z.T. in den Erinnerungen von M.-K. Morosowa gestreift. Nach ihren Worten liebte Vera-Iwanowna heiß und innig Skrjabin und seine Musik. Aber dem Komponisten genügte das nicht. Eingesponnen in seine philosophischen Studien, sollte seine Frau zusammen mit ihm die gleiche "philosophische Luft" atmen. Aber in dieser Beziehung waren sie zu verschiedene Naturen. In den Briefen an ihre Freundin Morosowa schreibt Vera-Iwanowna, daß sie die philosophischen "Weisheiten" nicht verstünde, in denen damals ihr Mann ganz aufging. Weil sie die Dinge nüchtern und real betrachtete, verhielt sie sich zu seinen idealistischen Träumereien skeptisch und vielleicht auch etwas ironisch. Der Plan des Mysteriums flößte ihr Unglauben und Angst ein. Im Gegensatz dazu teilte Tatjana-Fjodorowna im vollen Maße (- oder gab sich wenigstens den Anschein... -) die philosophischen Ansichten Alexander-Nikolajewitsch's und hegte scheinbar niemals Zweifel, daß das Mysterium nicht realisiert werden könnte. Für Skrjabin war das von gewaltiger Bedeutung. Ohne uns in die Verhältnisse des persönlichen Lebens des Komponisten vertiefen zu wollen, muß doch gesagt werden, daß der Einfluß seiner neuen Gattin auf ihn keineswegs von Vorteil war. Skrjabin wurde nur noch mehr in seinen ganz und gar falschen idealistischen

Anschauungen bestärkt. Skrjabin mußte in diesen Jahren manche Mißgeschicke und Entbehrungen erdulden. In Boliasco (1905) lebte er in einer schlechten Wohnung unmittelbar neben der Eisenbahn. Unter den Fenstern jagten fortwährend Züge vorbei und erfüllten das Zimmer mit Lärm und Rauch. Das Ehepaar Skrjabin ließ sich das Mittagessen in's Haus bringen. Das im Zimmer stehende Pianino war verstimmt und klang einen halben Ton zu tief. Unter solchen Bedingungen arbeitete der Komponist am Poeme de l'Extase! Skrjabin hatte ernsthafte materielle Schwierigkeiten zu überwinden, nachdem er die geschäftlichen Beziehungen zu dem Beljajew'schen Verlage abgebrochen hatte. Nach dem Tode Beljajew's ergaben sich zwischen Skrjabin und dem Verlag Unstimmigkeiten. Daraufhin suchte der Komponist nach einem neuen Verleger. Jedoch war das keineswegs einfach, weil Skrjabins Werk damals noch nicht überall Anerkennung gefunden hatte. Eine Verlagsfirma, mit der er in Verbindung getreten war, schickte ihm die zugesandten Kompositionen zurück und schlug dem Komponisten vor, lieber moderne Tänze zu schreiben. "Dieses letzte Jahr befand ich mich sehr in Not", schrieb Skrjabin an Ljadow im Oktober 1906. "Es gab verzweifelte Augenblicke." Erst 1908 besserte sich seine materielle Lage. Seine musikalischen Arbeiten und interessante Bekanntschaften verschönten dem Komponisten das schwere Leben. 1906 wurde ihm G.-W. Plechanow vorgestellt. Die zwischen ihnen entbrennenden Diskussionen nahmen mehr und mehr den Charakter "philosophischer Turniere" an. "Jeder verteidigte besonders leidenschaftlich seine Weltanschauung." (Sammelband A.-N. Skrjabin, Erinnerungen R.-M. Plemanowas, S. 75). Plechanow blieb Skrjabin keine Antwort schuldig, wenn dieser seine philosophischen Ideen entwickelte. Gleichzeitig schätzte er ihn sehr als Musiker. "Welch ein sympathischer und begabter Mensch! Aber ein unverbesserlicher Mystiker! Seine Musik zeigt einen grandiosen Schwung. Sie spiegelt unsere Revolution vom Temperament und der Weltanschauung eines Idealisten aus gesehen wider!" (ebenda). Seit der Mitte des ersten Jahrzehnts des XX. Jahrhunderts begannen die Kompositionen Skrjabins immer häufiger in den Programmen der Sinfoniekonzerte aufzutreten. Im Mai 1905 fand in Paris eine Aufführung der 3. Sinfonie unter der Leitung von Arthur Nikisch statt. 1907 wurden die gleiche Sinfonie und das Klavierkonzert neben Werken russischer Klassiker in den Pariser "Historischen Konzerten" russischer Musik aufgeführt. In Paris traf Skrjabin mit russischen Musikern zusammen und demonstrierte ihnen am Klavier das Poeme de l'Extase. Anwesend waren Rimski-Korsakow, Glasunow und Rachmaninow. Rimski-Korsakow billigte das musikalische Material, sprach aber die Befürchtung aus, daß im ganzen das Poeme de l'Extase schwierig aufzunehmen sei; die Musik sei dauernd sehr überladen und voller Spannung, was sich ermüdend auswirken dürfte. Später, als Skrjabin weggegangen war, verurteilte Rimski-Korsakow dessen Träumereien als krankhafte Phantasiegebilde. Neben dem Poeme de l'Extase (op.54, 1907) entstanden im Ausland noch die V. Sonate (op.53) und eine Reihe kleinerer Klavierstücke - neue Poeme, Präludien, Zyklen von Klavierminiaturen mit originellen Titeln („Zerbrechlichkeit“, „Beschwingtes Poem“ op. 51, „Ironie“, „Nuancen“ op. 56). Ehe die Kompositionen dieser Periode besprochen werden, muß Skrjabins philosophische Weltanschauung, die sich jetzt völlig herausgebildet hat, eingehender charakterisiert werden. Über seine philosophischen Ansichten können wir an Hand zahlreicher Notizen und Bemerkungen, die nach dem Tode des Komponisten veröffentlicht wurden und an Hand von Erinnerungen ihm nahestehender Personen urteilen. Sehr aufschlußreich sind in dieser Hinsicht das unvollendete Libretto der von Skrjabin geplanten Oper, die erläuternden Texte zu einigen seiner Werke, besonders die Verse zum Poeme de l'Extase und der Text zum „Vorbereitenden Ritual“ - ein Werk, an dem der Komponist in den letzten Jahren seines Lebens arbeitete, ohne es jedoch vollenden zu können. Die philosophische Weltanschauung Skrjabins bildete sich unter dem Einfluß Kants, Fichtes, Schellings und teilweise Nietzsches und Schopenhauers heraus. Welche Bedeutung der Komponist selbst einigen der genannten Philosophen beimaß, geht aus einem von ihm stammenden Satz eines unveröffentlichten Briefes an Frau Morosowa hervor: "Sie müssen so

schnell wie möglich Kant studieren und sich ein wenig mit Fichte, Schelling und Hegel bekanntmachen" (1904). Bedeutende Anregungen erhielt Skrjabin auf dem zweiten Internationalen Philosophischen Kongreß, der 1904 in Genf stattfand. Er nahm an diesem Kongreß teil und studierte aufmerksam die zur Diskussion gestellten Ansichten. Die von einigen Teilnehmern des Kongresses gehaltenen Vorträge waren von religiösem Mystizismus beeinflusst und spiegelten stark die philosophischen Anschauungen Fichtes wider. Skrjabin wurde auch auf einige theoretische "Lehren" aufmerksam, besonders auf die fünfbändige "Arbeit" „Die Geheimlehre“ von E. Blawatskaja. Dieses Buch ist ein Gemisch von reaktionärsten "Theorien" und skrupelloser Scharlatanerie. Jedoch muß man der Äußerung von S.-A. Markus beipflichten, der auf „den gewaltigen Unterschied hinweist, der zwischen den lebensbejahenden Bestrebungen Skrjabins und dem asketischen Dunkelmännertum der Blawatskaja besteht, die dazu aufruft, den Wunsch zu leben in uns zu ersticken.“ (S.-A. Markus: Über die Besonderheiten und die Quellen der Philosophie und Ästhetik Skrjabins, Sammelband A.-N. Skrjabin). Durch Plechanow wurde Skrjabin auch mit marxistischen philosophischen Arbeiten bekannt. Er studierte das Buch „Ludwig Feuerbach“ von Engels, „Zur Frage über die Entwicklung der monistischen Geschichtsbetrachtung“ von Plechanow und andere. Aber sie änderten keineswegs seine Weltanschauung. Die philosophische Lehre, zu der sich Skrjabin bekannte, war der subjektive Idealismus (Solipzismus). Dem subjektiven Idealismus zufolge existiert die Welt nicht als objektive Realität; er betrachtet vielmehr die Natur als einen "Komplex von Empfindungen" ("das Objekt ist ohne das Subjekt nicht denkbar"). Die einzige Realität für den subjektiven Idealisten ist seine eigene Wahrnehmung ("Empfindung"). Außer ihr kann nichts existieren. Schließlich ist der subjektive Idealist geneigt, sich für den "Schöpfer" alles Seins zu halten. Derartige Gedanken kamen Skrjabin schon während seiner Arbeit am Opernlibretto in den Sinn: „...der Religionen freundlicher Betrug schläfert mich schon lange nicht mehr ein, und meinen Verstand verdunkelt nicht mehr ihr zart glänzender Nebel. Mein Geist jedoch, der immer frei war, behauptet mir: du bist allein; Du bist der Sklave des kalten Zufalls, Du bist der Herrscher des Universums. Warum übergibst du den Göttern Dein Schicksal, o erbärmlicher Sterblicher? Du kannst und du mußt selbst des Sieges Ruhmeszeichen auf dem leuchtenden Antlitz tragen!“. In seinen letzten Aufzeichnungen drückt Skrjabin die Anschauungen des Solipzismus mit aller Deutlichkeit aus. "Die Welt", schreibt er, "ist das Resultat meiner Tätigkeit, meines Schaffens, meines Wollens..." (- „Russische Prophyläen“, Bd. 6, 1919 -) "...nur ich existiere, die scheinbare Mannigfaltigkeit ist durch meine schöpferische Einbildungskraft hervorgerufen...". W.-I. Lenin entlarvte in seiner genialen Arbeit „Materialismus und Empirio-kritizismus“ das äußerst reaktionäre Wesen des subjektiven Idealismus. Er zeigte auf, daß diese konfuse Lehre nicht nur der materialistischen Philosophie und der fortschrittlichen Wissenschaft feindlich gegenübersteht, sondern dem elementaren gesunden Denken widerspricht. Die sowjetischen Musikwissenschaftler, die auf der Basis der marxistisch-leninistischen Theorie arbeiten, haben nachgewiesen, daß Skrjabin sich unvermeidlich in die unlösbaren Widersprüche seiner idealistischen Philosophie verwickeln mußte und sich auch tatsächlich darin verwickelt hat. "Der Solipzismus an sich ist eine derart unsinnige Lehre, die auf Schritt und Tritt der Wirklichkeit widerspricht, daß diese philosophische Weltanschauung unvermeidbar sogar im Bewußtsein ihres Adepten eine Niederlage erleiden wird", schrieb A.-A. Alschwang. "Die Ansicht, daß außer meinem schaffenden Geiste nichts existiert, widerspricht in solchem Maße dem Leben und der Wirklichkeit, daß der Solipzist gezwungen ist, bewußt oder unbewußt die Unzulänglichkeit der Ausgangspunkte seiner Philosophie anzuerkennen." (A.-A. Alschwang: „Über das philosophische System Skrjabins“, Sammelband „A.-N. Skrjabin“). Die philosophischen Träumereien gaben Skrjabin den phantastischen Plan des Mysteriums ein. Die Umrisse dieses Vorhabens waren sehr unbestimmt und unklar. Im Übrigen ließ es sich unmöglich realisieren. Das Mysterium stellte sich Skrjabin als einen gewissen kosmischen Akt vor, der den Untergang der materiellen Substanz ("das Ende der Welt") und den Sieg

("Befreiung") des geistigen Prinzips bedeutet. Der Komponist betrachtete diesen Akt gewissermaßen als "historisch gesetzmäßig", als "unausbleibliche" Folge des Entwicklungsprozesses und nahm an, daß gerade er "auserwählt" sei, ihn mit Hilfe der magischen Kraft der Kunst zu verwirklichen. Skrjabin wollte dabei alle Künste zu einer Synthese vereinen, inbegriffen auch jene, die noch nicht existierten, sondern erst von ihm geschaffen werden mußten (z.B: seine "Lichtsinfonie"). Skrjabins Beschreibungen des Mysteriums, seine Gedanken über den "Tempel", der in Indien gebaut werden müßte, seine Vorstellung, daß die ganze Menschheit am Mysterium beteiligt sein werde, wurden von vielen Menschen, sogar von denen, die dem Komponisten sehr nahe standen, als verrückt und sinnlos bezeichnet. Andere schenken diesen Erzählungen einfach keine Aufmerksamkeit und ließen sie an den Ohren vorbeirauschen, wieder andere, z. B. S.-I. Tanejew, spotteten giftig darüber. Aber es fanden sich auch Menschen, die den Komponisten in seinen "mysteriösen" Plänen in vollem Maße bestärkten. Skrjabin sprach gern von seinem Mysterium "im allgemeinen", ohne auf "Einzelheiten" einzugehen, die ihm selbst nicht klar sein konnten. Manchmal jedoch versuchte er, an die "praktische" Verwirklichung auch nur eines Teiles seines Planes zu gehen. Und dann mußte er sich davon überzeugen, daß er etwas Undenkbares und Unausführbares vorhatte, z.B. als er versuchte, "eine Sprache zu konstruieren", in der der Text des Mysteriums geschrieben werden sollte (- weil das Mysterium für "die gesamte Menschheit" geschrieben war, so mußte seine Sprache auch allen Völkern der Welt verständlich sein). Skrjabin kannte vermutlich nicht die Entwicklungsgesetze der Sprache. Und dennoch kam er erst durch den Versuch zu der Überzeugung, daß eine Sprache nicht von 1 Menschen geschaffen wird. Er verzichtete auf weitere Experimente und entschloß sich, den Text russisch zu schreiben. Später begann er, Mitwirkende auszuwählen, die sich in die mystischen Ideen vertiefen könnten, was vom Standpunkt Skrjabins aus unbedingt notwendig war. Er schloß mit W.-I. Katschalow, den er hoch schätzte, und mit Alica Koonen Bekanntschaft. Aber auch diese bedeutenden Schauspieler konnten und wollten nicht fest an das Mysterium und die mit ihm verbundene Erneuerung der Welt glauben. So scheiterte auch dieser Versuch, das utopische Vorhaben durch eine gewisse "materielle Basis" zu untermauern. Und trotzdem kam Skrjabin nicht zu der Erkenntnis, daß seine idealistischen Utopien mit den realen Aufgaben, die sich ein Künstler stellen muß, nichts gemeinsam haben. Er glaubte fanatisch an sein Mysterium, und diesen blinden Glauben konnte nicht einmal Plechanow zum Wanken bringen. In dem Bestreben, sein Werk mystischen Schemata unterzuordnen, betrachtete er seine letzten Kompositionen als "Skizzen" und "Studien" für das Mysterium. Als sich Skrjabin die Anschauungen des subjektiven Idealismus zu eigen machte, schlug er als Künstler den Weg des Modernismus ein. Jedoch kann seine Wendung von der realistischen zur modernistischen Gestaltung nicht allein mit seinen philosophischen Ansichten und der Einwirkung der russischen und ausländischen dekadenten Kunst in Verbindung gebracht werden. Seine Lebensweise und das ganze ihn umgebende Milieu spielten dabei eine gewaltige Rolle. Seit den frühesten Kindheitstagen wuchs er in einer etwas gekünstelten, verzärtelten Atmosphäre auf. Es gab nur wenige Menschen, mit denen er verkehrte, und in der letzten Zeit seines Lebens wurde dieser Kreis immer enger. Skrjabin kannte das Leben und das Volk kaum. Das mußte sich in sehr negativer Weise auf sein Schaffen auswirken. Es war ein großer Fehler Skrjabins, sich längere Zeit, 1904 bis 1909, im Ausland aufzuhalten. Einige Jahre lang losgelöst von Rußland, entzog er seiner Kunst jene Nahrung, die ihm früher der heimatische Boden gespendet hatte. Er beraubte sich ferner der Möglichkeit, wenn auch nicht Teilnehmer, so doch wenigstens Zeuge, Augenzeuge der bedeutsamen Ereignisse des Jahres 1905 zu werden. Die erste russische Revolution hätte fruchtbar auf seine ideologische Entwicklung einwirken können, ähnlich, wie es mit A. Blok der Fall war. Es muß hier erwähnt werden, daß schon in dem früheren Schaffen Skrjabins die Voraussetzungen für den Übergang ins modernistische Lager vorhanden waren. Einige Merkmale seines Werkes, die an und für sich nicht modernistischer Natur waren, mußten bei

weiterer einseitiger und übertriebener Entwicklung zum Modernismus führen. Man denke hierbei an den für Skrjabin so charakteristischen lyrischen Stil mit allen Raffinessen, dem es manchmal nicht an einer erotischen Schattierung fehlt, weiterhin an die zeitweilig sehr starke Vorliebe für eine prunkvolle und farbige Gestaltung der Harmonik und des Klaviersatzes. Negativ wirkte sich auch die Beschränkung des Komponisten auf die Sphäre der textlosen Instrumentalmusik aus. Es ist bezeichnend, daß er zeit seines Lebens nur eine einzige Romanze schrieb, die außerdem noch zu den Jugendwerken gehört. Die Versuche Skrjamins auf dem Gebiet des Oratoriums und der Kantate (Finale der I. Sinfonie) waren nicht von Erfolg gekrönt. Der Plan seiner Oper fand keine Verwirklichung. Sein Schaffen entfaltete sich ausschließlich im Bereich der Klaviermusik und der instrumentalen Sinfonik. Wie oben schon betont wurde, vollzog sich die schöpferische Tätigkeit Skrjamins keineswegs "sprunghaft"; es sind keinerlei schroffe Übergänge von den realistisch gestalteten Kompositionen zu den von mystischen Gedankengängen inspirierten zu bemerken. Die Wandlung ging vielmehr allmählich vor sich und erstreckte sich über den Zeitraum einiger Jahre. Hierin liegt der Grund für den widerspruchsvollen Charakter der in den Jahren von 1904 bis 1909 entstandenen Werke. In ihnen steckt viel von dem Skrjabin der III. Sinfonie und der IV. Sonate, von dem hervorragenden, wahrheitsliebenden Künstler, dem Sänger der Freude und des Kampfes. Gleichzeitig herrschen hier Individualismus, ungesunde expressionistische Nervosität und ästhetisches Feinschmeckertum. Fast jede Komposition dieser Jahre enthält realistische und modernistische Elemente. Diese Widersprüche fanden vor allem ihren Ausdruck in dem zentralen Werk dieser Periode, dem Poeme de l'Extase, der bekanntesten und zugleich schwierigsten Komposition Skrjamins, der wir uns nun zuwenden wollen. Das Poeme de l'Extase ist eine einsätzig Sinfonie, ein sinfonisches Poem (- während der Arbeit am Poeme de l'Extase nannte Skrjabin dieses Werk in seinen Briefen die IV. Sinfonie). Der Aufbau zeigt Sonatenform, die aber durch eine außerordentlich große Anzahl von Themen verunklart ist. Inhaltlich hat das Poeme de l'Extase sehr viel mit der III. Sinfonie gemeinsam. Auch in dieser Musik spürt man etwas von den Vorahnungen der "unerhörten Umwälzungen" und des "Sturmes", sie ist ungewöhnlich schwungvoll und geladen, voll ekstatischen Jubels. Zweifellos entspricht sie bei weitem nicht in jeder Hinsicht dem "erläuternden" Text, der von dem Komponisten verfaßt wurde (- der Text des Poeme de l'Extase ist in Versform geschrieben; er besitzt keinen literarischen Wert). Aus dieser Musik die "Höhen der Verneinung", "geheime Abgründe des Bösen, die die Ewigkeit des Augenblickes ausstrahlen", "Bisse von Panthern und Hyänen" herauszuhören, ist schlechterdings unmöglich; dabei läge es in den Kräften der Musik, derartige Dinge wiederzugeben! Natürlich, Mystiker können aus dem Poeme de l'Extase jegliche Hirngespinnste und "Astralideen" heraushören. Aber dafür sind sie auch Mystiker...; Skrjabin war sich vermutlich dessen bewußt. In einem Briefe aus dem Jahre 1907 spricht er folgende Überlegungen aus: "Den Text möchte ich nicht in der Partitur abdrucken lassen. Den Dirigenten, die das Poeme de l'Extase aufführen wollen, kann jederzeit mitgeteilt werden, daß es Erläuterungen dazu gibt; überhaupt sollen sie sich zu Beginn lieber mit der reinen Musik auseinandersetzen."; im Poeme de l'Extase treten deutlich zwei Grundzüge des reifen Schaffens Skrjamins hervor, die der Komponist selbst mit folgenden Worten definierte: "höchstes Raffinement und überwältigende Großartigkeit". Eine zentrale Stelle nehmen, wie in der III. Sinfonie, musikalische Gedanken ein, die Aktivität, Willen und die Idee der heldischen Tat zum Inhalt haben. Es handelt sich um die Themen des "Willens" und der "Selbstbehauptung". Die Entwicklung dieser Themen bildet die "Mittelachse" der Komposition, ihre "durchgehende Handlung". Die andere Entwicklungslinie, die sich mit der erstgenannten vereint, fußt auf den Themen der "Sehnsucht", des "Traumes" und anderen. Eine besondere Funktion besitzt das "Thema der Unruhe" ("unruhige Rhythmen"). Anfangs symbolisiert dieses Gebilde die "Vorzeichen der Dunkelheit und des Tragischen" und wird den lichten heroischen Themen gegenübergestellt. Im weiteren Verlauf aber erhält das "Thema der Unruhe" eine andere, emotionale Bedeutung;

es vereinigt sich allmählich mit den heroischen Grundthemen und nimmt deren Färbung an. Die Hauptgedanken der Komposition erobern sich erst nach und nach ihre führende Rolle. Das Poem beginnt mit "höchstem Raffinement". Die Musik gibt die Zauberwelt "wunderschöner Vorstellungen und Gefühle" wieder. Das einleitende "Thema der Sehnsucht" erklingt; es taucht später in den verschiedensten Abschnitten des Poems, mit anderen Themen verbunden, wieder auf. Die Einleitung (Andante) strahlt völlige Ruhe aus. Aber in den durchsichtigen Fluß leichter Tremoli der Violinen und Triller der Flöten dringt fast unmerklich das "Thema des Willens" (Trompete) ein; doch wird es hier noch nicht entwickelt und verklingt sofort wieder, wie ein unklarer Hinweis auf das, was im weiteren Verlauf der Komposition eine dominierende Rolle spielen wird. Die Hauptpartie (Lento) baut sich auf dem "Thema des Traumes" auf, das eng mit dem "Thema der Sehnsucht" verwoben ist. Ihrem lyrischen Charakter nach steht die Hauptpartie dem einleitenden Andante nahe. Sie enthält entgegen der traditionellen Gestaltungsweise keine aktiven dramatischen Impulse. Darauf beginnt die Überleitung (Allegro volando). Wir hören ein leichtes "Thema des Schwebens". Sein rhythmischer Bau nimmt intonationsmäßig den zentralen musikalischen Gedanken des Poems, das "Thema der Selbstbehauptung", vorweg. Ruhe und Beschaulichkeit verschwinden und geben ab und zu einer schnellen, fließenden Bewegung Raum, die an einen plötzlich aufkommenden Windstoß erinnert. Dieser Strom wird unvermittelt gehemmt, ohne zu einem musikalisch-dramatischen Höhepunkt zu führen. Die Seitenpartie (Lento) leitet zu beschaulichen, "träumerischen" Stimmungen über, die schon in der Einleitung und der Hauptpartie ihren Ausdruck fanden. Scharfe Gegensätze bestehen nicht zwischen der Haupt- und der Seitenpartie. Beachtenswerterweise sind beide im langsamen Zeitmaß geschrieben. Die Schlußpartie (Allegro non troppo) erweist sich als wichtigster Abschnitt der Exposition und kontrastiert zu dem bisher aufgestellten musikalischen Material. Hier tritt zum ersten Mal der "zweite Plan" des Poems klar zutage. Das "Thema der Unruhe" erklingt ("unruhige Rhythmen dringen brutal in die Zauberwelt ein", erklärte Skrjabin diese Stelle). Der scharf synkopierte Rhythmus, die hartnäckige Wiederholung der gleichen Klänge, die Ganztonharmonien, schließlich das gedämpft klirrende Timbre der gestopften Waldhörner verleihen dem Thema den Charakter eines erregten Kampfsignals. Wie als Antwort setzt die Trompete mit dem "Thema des Willens" ein und zerteilt mit einem Male die düsteren Wolken, die sich zusammengezogen hatten. Der Klang erhält nunmehr eine lichte und grelle Färbung. In diesem Augenblick verkündet die Trompete auf dem zitternden, vibrierenden Klanguntergrund machtvoll das "Thema der Selbstbehauptung". Mit seinen sehr plastischen und "augenfälligen" Umrissen zieht es sofort die Aufmerksamkeit auf sich und prägt sich leicht ein. Aufgrund seiner besonderen Bauweise (- die aufsteigenden Quartintonationen klingen wie Aufrufe, die Hauptrichtung der Melodie schwingt sich nach oben von einem Höhepunkt zum anderen -) ist dieses Thema außerordentlich energiegeladen. Im Unterschied zu einer Reihe anderer Themen des Poeme de l'Extase birgt es große Möglichkeiten des sinfonischen "Wachstums" in sich. Aber in der Exposition wird das "Thema der Selbstbehauptung" noch nicht entwickelt. Somit kann man die Exposition des Poeme de l'Extase in zwei, der Ausdehnung nach sehr ungleiche Teile gliedern. Der erste Teil (bis zur Schlußpartie) ist 94 Takte lang; die Tempi „Andante“ und „Lento“ herrschen hier vor. Der zweite Teil (Schlußpartie) umfaßt nur 16 Takte im Allegro-Tempo. Dennoch ist dieser Teil der Kern der Exposition, ihr thematisches und geistiges Zentrum. Hier konzentrieren sich die wichtigsten Themen, die knapp und "thesenhaft" angedeutet werden. Die große Durchführung besteht aus drei Teilen: Moderato, Allegro, Tempestoso. Der erste Abschnitt verfolgt eine beschaulich-lyrische Linie. Das "Thema der Sehnsucht" blüht gleichsam auf, erklingt immer erregter und leidenschaftlicher und wird figurativ prächtig aufgeputzt. Der zweite Abschnitt gehört zu den dramatischsten Stellen des Poems. Das "Thema der Selbstbehauptung" trifft hier mit dem "Thema der Unruhe" zusammen. Ein hartnäckiger Kampf zwischen Licht und Finsternis entspinnt sich. Fast scheint es, daß die Dunkelheit siegen werde. Drohend und

unheilverkündend erklingen die schweren Akkorde der Blechbläser zusammen mit dem grollenden Donner der Gongs. Aber da ertönt aus der Tiefe das "Thema des Protestes" in Art eines Rezitativen. Es beginnt der "Gegenangriff" (dritter Abschnitt der Durchführung). Erneut taucht das "Thema des Willens" auf. Seine weitere Entwicklung vernichtet unaufhaltsam alles im Wege Stehende. Machtvoll drängt es vorwärts, unentwegt auf das einmal gesteckte Ziel gerichtet. Es vernichtet Hindernisse, vertreibt die „unruhigen Rhythmen“, die noch einmal versuchen, das "Schlachtfeld" zu beherrschen. Das Licht siegt. Die anschließende erste große Kulmination des Poems baut sich auf dem "Thema der Selbstbehauptung" auf. Das Thema entwickelt sich, gedeckt von einem Panorama schillernder Farben - die Triller der Geigen, Flöten, Klarinetten und Becken fließen zu einem einzigen flackernden Feuerstrom zusammen. Der Orchesterklang strahlt gewaltig voll Kraft & Glanz. Schließlich führt das langandauernde, ununterbrochene Crescendo zum Kulminationspunkt. Die Spannung läßt schnell nach, das blendende Licht verblaßt, als ob es sich in einem unklaren Nebelschleier verlöre. Die Durchführung ist beendet. Die Durchführung bestätigt auf diese Weise die Vorherrschaft des heroischen Grundcharakters des Poems. Die zentralen kämpferischen Themen erhielten ihre "Feuertaufe", wurden "im Kampfe gestählt". Die Reprise wiederholt einen bedeutenden Teil der Exposition in geringfügig modifizierter, variiertes Form. Wiederum tauchen die Themen des "Traumes" und des "Schwebens" auf. Erst die Schlußpartie weicht wesentlich von der Exposition ab. Die "unruhigen Rhythmen" klingen jetzt kaum noch düster und unruhig, sondern eher leicht und schwebend. Dieser musikalische Gedanke wird jetzt nicht mehr den lichten, das kämpferische Prinzip verkörpernden Themen gegenübergestellt, sondern fließt mit ihnen zusammen. Im Folgenden sprengt der Komponist den Rahmen der Reprise und führt in sie Material aus der Durchführung ein. Er denkt gleichsam an die stürmischen Ereignisse der nahen Vergangenheit zurück, an den Kampf des Lichtes mit der Finsternis. Aber die dramatischen Bilder dieses Kampfes erhalten jetzt den Charakter eines phantastischen Scherzos...; die große Coda baut sich auf verschiedenen aneinandergereihten und miteinander verflochtenen Themen auf. Beide Grundlinien der Entwicklung ("Raffinement" und "Großartigkeit") werden hier einheitlich verschmolzen. Die Musik vibriert vor freudiger Erregung. Sogar die "unruhigen Rhythmen" klingen jetzt ekstatisch und rufen zu Freude & Jubel auf. In diesem schnellen Wechsel vorbeifliegender Bilder, im kapriziösen Spiel hastiger Rhythmen betört unvermittelt ein zauberhafter Tanz. Man scheint auflodernde Festfeuer zu sehen. Damit beginnt der letzte, majestätische Höhepunkt des Poeme de l'Extase. Skrjabin mobilisiert alle Mittel des gewaltigen Orchesterapparates, um eine maximale Klangfülle zu erreichen. Triller, blitzende Fanfaren, Glockenklang und Lärm der Schlaginstrumente erzeugen alle zusammen ein ununterbrochenes und ständig zunehmendes Getöse. Die ins Überdimensionale wachsenden dicken und herben Harmonien der Orgel decken das ganze Orchester zu. In diesem Augenblick setzen 8 Hörner, ihre Schalltrichter nach oben richtend, mit dem erweiterten "Thema der Selbstbehauptung" ein. So krönt dieser musikalische Grundgedanke des Werkes das Poeme de l'Extase. Im Poeme de l'Extase zeigt sich noch einmal die große Begabung und hohe Meisterschaft des Komponisten. Dieses Werk packt die Hörer bei aller Kompliziertheit und trotz einiger negativer Seiten, von denen weiter unten die Rede sein wird. Durchaus positiv müssen in diesem Poem der sonnige Optimismus, die Energie und die männliche Festigkeit beurteilt werden. Man erinnert sich der Worte Skrjamins, die er lange Zeit vor der Komposition des Werkes niederschrieb: "Ich will den Menschen sagen, daß sie stark und mächtig sind.". Das Poem begeistert durch seinen gewaltigen emotionalen Schwung und ein gewisses "vulkanisches" Temperament. Aber diese Elementargewalt, die den Hörer packt, drückt ihn gleichzeitig nieder, beklemmt ihn und hinterläßt den Eindruck von etwas Großartigem, aber bei weitem nicht völlig Klarem. Einige Zeitgenossen Skrjamins berichteten von merkwürdigen Gefühlen, die sie beim ersten Anhören des Poeme de l'Extase beschlichen: die Musik erregte eher, ja machte sogar nervös, anstatt Freude zu erwecken. A.-A. Krein, damals ein junger Musiker, später Skrjamins Freund,

erzählte dem Verfasser vorliegender Skizze, daß er nach dem erstmaligen Hören des Poeme de l'Extase so niedergedrückt war, daß er sich nicht einmal Rechenschaft geben konnte, ob dieses Werk gut oder schlecht sei. "Ich kam nach Hause, setzte mich an's Klavier und griff einige Akkorde, um mich von der Musik Skrjabins abzulenken, die mich verfolgte und mir in den Ohren dröhnte!". Und obwohl sich Krein späterhin mit diesem Werk auseinandersetzte und es zu lieben begann, ist doch die starke Reaktion der Nerven nach dem ersten Hören des Poems nicht zufällig. Zweifellos unterscheidet sich die Heroik dieses Stückes in vieler Hinsicht wesentlich von der Heroik etwa eines Beethoven. Der "Held" des Poems ist in bedeutendem Maße individualistisch. Skrjabins musikalische Gedanken sind teilweise außerordentlich subjektiv konzipiert. Damit kann man sich die expressionistische "Verzückung" und Nervosität, die der Musik eigen ist, erklären. Die "stillen" Abschnitte, an denen die Themen der "Sehnsucht", des "Traumes" und des "Genusses" erklingen, strömen oft eine übersteigerte Sinnlichkeit und Erotik aus. Im Poeme de l'Extase treten sehr deutlich die Eigenheiten der musikalischen Sprache Skrjabins in Erscheinung, wobei der Stil seiner Opera 40 bis 60 gemeint ist. Der Komponist strebt weiterhin nach einer markanten Melodik und plastisch gearbeiteten musikalischen Einfällen. Diese Eigenschaften bemerken wir auch an den Themen des Poeme de l'Extase. Einige von ihnen, wie das "Thema der Selbstbehauptung", prägen sich gut ein. Aber Skrjabins melodischer Atem wird knapp, gleichsam stockend. Die Themen des Poems zeigen eine außerordentlich lakonische Kürze. Manche brechen ab, hängen in der Luft ("Thema des Schwebens"), andere sind im Gegensatz dazu durchaus abgerundet. Viele Einfälle weisen den bekannten schematischen und rationalen Bau der Intonationen auf. Das thematische Material des Poems ist in solcher Überfülle vorhanden, daß die Aufnahme der Musik sehr erschwert wird. Die Themen wechseln manchmal so schnell und in derartig großer Anzahl, daß es dem Hörer fast unmöglich ist, ihnen zu folgen. Zwar wird das "Thema der Selbstbehauptung" breit entwickelt, dafür aber das andere Material kaum verarbeitet, sondern vielmehr ausgewechselt, kombiniert und miteinander verflochten. Dieses Prinzip der Kombination und Verzahnung von verschiedenen Themen tritt noch anschaulicher im „Prometheus“ zutage. Im Bereich der Harmonik entfernt sich Skrjabin immer weiter vom Dur und Moll, obwohl der Schluß des Poeme de l'Extase ganz entschieden die C-Dur-Tonart behauptet. Die Durtonart verbindet sich mit Harmonien der übermäßigen Tonleiter und anderen komplizierten Zusammenklängen. So entdeckt man im einleitenden Andante eine Reihe von Ganztonharmonien. Sie entpuppen sich aber alle als alterierte Dominant- und Doppeldominant-Harmonien von C-Dur. Der Wechsel dieser Akkorde, ihre Beziehungen zueinander, folgen genau der Reihe nach den harmonischen Grundfunktionen der genannten Tonart. Zwar ist in dieser Reihenfolge die Harmonik komplizierter geworden, aber ihr Funktionsverhältnis schimmert dennoch überall deutlich durch. Die Ganztonleiter kommt auch im wichtigsten Abschnitt des Poems zur Anwendung, in der Schlußpartie, in der alle Hauptthemen zusammentreffen. So basiert das "Thema der Unruhe" in harmonischer Hinsicht auf dem übermäßigen Dreiklang c-e-gis, der wiederum auf dem Baßton „d“ ruht (Ganztonharmonie aus vier Tönen). Skrjabin strebt nach Komplexbildungen verschiedener harmonischer Funktionen. So verbindet der Komponist in den ersten Takten des abschließenden Maestoso Tonika, Dominante und Subdominante zu einem Zusammenklang. Die Tonfülle wirkt sehr geladen, aber dank der gelungenen Stimmenanordnung keineswegs grell. Konsonanzen meidet Skrjabin. Fast nirgends erscheint die Tonika in ihrer "reinen", natürlichen Form. Sie wird durch die Einführung der Septime oder irgendwelcher anderen Töne verunklart. Letzten Endes haben wir es hier mit demselben Mittel wie bei der Übereinanderschichtung von verschiedenen harmonischen Funktionen zu tun. Keine der harmonischen Eigenheiten des Poeme de l'Extase ruft, aus dem Zusammenhang gelöst, Widerspruch hervor. Viele Harmonien dieser Art lassen sich bereits in dem Spätwerk Rimski-Korsakows (Sadko, Kastschei, Goldener Hahn) nachweisen. Aber bei Skrjabin schlägt die "Quantität" in "Qualität" um. Die fast ununterbrochene Verdichtung

harmonischer Farben führt schließlich zu einer "Übersättigung" der Harmoniesprache. Das "Ungewohnte" akzeptiert man gern, wenn auch "Gewohntes" vorhanden ist. Aber bei Skrjabin schwand das Gewohnte immer mehr. Diese Feststellung trifft sowohl auf die emotionale Seite seiner Musik wie auch auf die Harmonik zu. Wie sich Skrjabin allmählich von der Darstellung "irdischer" Gefühle frei machte, so entfernte er sich auch von den gesetzmäßig gewachsenen harmonischen Mitteln. Auf einige Eigenheiten seiner Orchestertechnik sei hier noch eingegangen. Skrjamins Orchesterstil ist im Vergleich zu seinem Klavierstil kaum als vollendet und individuell charakteristisch zu bezeichnen. Aber er bemühte sich beharrlich, alle Möglichkeiten der Instrumentation zu erlernen. Bei der Orchestrierung seiner Kompositionen ließ er sich von den Partituren Rimski-Korsakows und Glasunows anregen und wandte auch seine Aufmerksamkeit R. Strauss und Debussy zu. Von der III. Sinfonie an ist eine charakteristischere, eigenständigere Orchestrierung Skrjamins zu bemerken, obwohl auch hier noch einige wesentliche Mängel vorhanden sind. In dieser Periode neigt der Komponist zu einer riesigen Orchesterbesetzung. Er selbst sagte, daß er in den Höhepunkten seiner Werke mit der physischen Klanggewalt erschüttern wollte, obwohl dazu keineswegs derartig kolossale Besetzungen notwendig gewesen wären. Gleichzeitig lassen sich in der Orchestrierung Skrjamins impressionistische Züge nachweisen. Es überwiegen labile, schwankende, vibrierende Klänge, endlose Figurationen, Tremoli und Triller der Streicher und Holzbläser. Seit der III. Sinfonie räumt Skrjabin im Orchester der Blechbläsergruppe, besonders den Trompeten, eine hervorragende Stellung ein. Ihnen überträgt er die wichtigsten Themen mit kämpferischem, heroischen Charakter zur Ausführung. Auf dem Part der ersten Trompete im Poeme de l'Extase lastet eine derartige Verantwortung, daß er nur außergewöhnlich qualifizierten Spielern anvertraut werden kann (- zum ersten Male spielte diesen Part hervorragend Prof. M.-I. Tabakow). Die Verwendung des Blechs in hohen Tonlagen unterstreicht den gespannt-jubelnden, ekstatischen Charakter der Musik mit farbigen Wirkungen (Höhepunkt im Finale der III. Sinfonie, Kulmination im Poeme de l'Extase). Bei Episoden, in denen eine düstere dramatische Stimmung gefordert wird, verwendet der Komponist gestopfte Blechblasinstrumente. Das "Thema der Unruhe" im Poeme de l'Extase wird z.B. von gestopften Waldhörnern gespielt. Die lyrischen und "schwebenden" musikalischen Gebilde werden in den Kompositionen Skrjamins häufig von dem Timbre der Flöte, Oboe oder Klarinette bestimmt. In intimeren Episoden verwendet er Violinsoli. Skrjabin hatte mit dem Orchester kühne und interessante Pläne, aber nicht immer verstand er es, sie richtig auszuführen. Er stellte mitunter die realen Möglichkeiten der Orchesterinstrumente mit ihren wirksamsten Tonlagen zu wenig in Rechnung. So klingt z.B. am Anfang der III. Sinfonie das Thema, das der Posaune und Trompete anvertraut ist, wegen der tiefen Lage gedrückt und dumpf; und es soll doch, einer Anweisung des Komponisten zufolge, "göttlich" und "großartig" klingen. Im Poeme de l'Extase wird das eckige, aus Septimensprüngen bestehende "Thema des Protestes" von der gestopften Posaune ausgeführt, obwohl es gar nicht dem "Charakter" dieses Instruments entspricht. Im Endergebnis erreicht der Komponist fast komische Effekte, die er keineswegs beabsichtigt hatte. Manchmal gehen in den Klangmassen des Skrjaminschen Orchesters wichtige Einzelheiten und ausdrucksvolle kontrapunktierende Stimmen unter. In der Partitur des Poeme de l'Extase sind manche kontrapunktischen Linien eher "für das Auge" als "für das Ohr" vorhanden. Fast gleichzeitig mit dem Poeme de l'Extase entstand die V. Klaviersonate (einsätzig). Dem Charakter dieser Musik nach zu urteilen steht sie irgendwie an der Grenze zwischen dem Poeme de l'Extase und den letzten Sonaten. Der Einfluß des Modernismus tritt hier deutlich in Erscheinung, obwohl man diese Sonate nicht einfach als modernistisches Werk beiseite legen darf. Als Epigraph zur V. Sonate dienen Worte aus den Versen zum Poeme de l'Extase: „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!“. Dieses Motto bestimmt durchaus eindeutig den Inhalt der Sonate. Ihre Musik verkörpert sowohl die

"dunklen Tiefen" des Bewußtseins als auch den kühnen Aufruf des individualistischen Künstlers. Zarte Träume wechseln mit elementaren Ausbrüchen und ekstatischer Erregtheit. Das musikalische Gewebe besteht aus unruhigen Rhythmen und geheimnisvollen Geräuschen, "Trompeten"-Rufen und grellen, gespannten Harmonien. Eine ihrer musikalischen Diktion nach sehr modernistische Episode ist die eigenartige, in Musik gesetzte "Vignette" - eine turbulente Passage, die dann in der Mitte der Sonate vor der Durchführung und am Schluß wiederholt wird. Anfangs hört man ein dumpfes Tosen wie ein unterirdisches Grollen; aus ihm entspringt ein Wirbel rasanter Töne, der plötzlich jäh abbricht. Hier haben wir ein rein dekoratives, teilweise sogar lärmendes Effektmittel vor uns. Die darauf-folgende Einleitungsepisode basiert auf dem "Thema der Sehnsucht" ("ängstliche Keime des Lebens"), ein typisch impressionistisches Fragment. Trotz der Ausdrucksfülle der einzelnen Intonationen spielt hier die Melodie nur eine untergeordnete Rolle; im Vordergrund stehen vielmehr die farbige Harmonik und das Timbre. Das Presto (Hauptpartie) erweist sich als eine Variante des "Themas des Schwebens". Es gehört zu den fesselndsten musikalischen Gedanken der ganzen Sonate. Die rhythmische Lebendigkeit verbindet sich mit gespannten, weichen und schönen Harmonien. Im Überleitungsteil wird nur sehr kurz das "Thema des Willens" zitiert. Es baut sich auf den Tönen des übermäßigen Dreiklangles auf, bewegt sich aber entgegen der üblichen Gestaltung nicht aufwärts, sondern abwärts. Das tiefsinnige und leidenschaftliche Thema der Seitenpartie wird gleichsam in chromatische Füllstimmen eingebettet und versinkt im Dunst weicher figurierter Passagen. Musikalisch herrscht hier ein lyrisch-romantischer Charakter vor. Jedoch schreibt Skrjabin keine weit ausladende Kantilene; die melodische Linie besteht vielmehr wie früher aus kurzen, dem Intonationsaufbau nach einander verwandten Phrasen. Die Schlußpartie zeigt wiederum einen "schwebenden" Charakter; sie wird durch rufende "Fanfarenklänge" aufgelockert. Auf diese Weise hat Skrjabin in der Exposition ein fast vollständiges "Sortiment" der von ihm bevorzugten musikalischen Gedanken zusammengestellt. Der Komponist kapselt sich immer mehr in einen ganz bestimmten Kreis von Ideen und Emotionen ein. Diesen Emotionen kann man Lebendigkeit und Stärke nicht absprechen, aber sie sind sehr "spezifisch". Wie im Poeme de l'Extase bemüht sich Skrjabin, nur solche seelischen Zustände musikalisch wiederzugeben, die Züge von Ungewöhnlichkeit aufweisen. Sie bannen aus seiner Musik alles "Alltägliche", "Werktägliches", und das führt letzten Endes zu einer einseitigen Widerspiegelung der Lebenserscheinungen. In der Durchführung der V. Sonate lösen sich kaleidoskopartig bunt in schneller Folge verschiedene Bilder ab. Anfangs herrscht das flatternde Thema der Hauptpartie. Die übrigen Themen sind wie Bäche, die sich in einen gemeinsamen Strom ergießen. Die "lyrischen Abweichungen" im Thema der Seitenpartie, die hier in ungewöhnlich prächtiger Umrahmung der Faktur auftritt, macht einer hastigen, drängenden Bewegung Platz und erhält die Schattierung von fieberhafter Eile. Das "Schweben" führt zur "Ekstase", wie es bei Skrjabin gewöhnlich zu sein pflegt. Die Kulmination, die die Durchführung abschließt, ist eine neue Variante der Seitenpartie. Die fast wörtlich der Exposition entsprechende Reprise leitet in die emotional gespannte, schwungvolle Coda über. Wie in der IV. Sonate deutet Skrjabin das einleitende "Thema der Sehnsucht" um. Auf ihm baut sich der letzte pathetische Höhepunkt auf, der dem grellen Aufblühen eines Feuers sehr ähnlich ist. Die letzten Takte gleichen einem Wirbel planlos dahinfliegender Funken. Die Sonate schließt, wie sie begann: mit einem scharf dissonierenden Lauf. Dieser, von keiner Tonalität bestimmte, schroff abbrechende Schluß veranlaßte Tanejew zu den bekannten scharfen kritischen Bemerkungen: die Musik "endet nicht, sondern bricht ab.". Die V. Sonate ist weniger in sich geschlossen als die IV.; sie trägt in vieler Hinsicht fragmentarischen Charakter. Harmonik, Klangfarben und Rhythmen dominieren hier über das melodische Prinzip. Skrjabin benutzt ungewöhnlich viele Septakkorde, den Nonenakkord mit der übermäßigen Quinte und Akkorde, die ohne Terz gebaut sind; aber in der ganzen Sonate kommt nicht ein einziger Dreiklang vor. Der Klaviersatz hat das bei Skrjabin gewohnte hohe Niveau. Uns bleibt nun noch übrig, die letzte

Periode von Skrjabin's Leben und Schaffen zu betrachten. Im Jahre 1909 kehrte Skrjabin nach Rußland zurück. Das russische Publikum bekam seine neuen Kompositionen, das Poeme de l'Extase und die V. Sonate, zu hören. Wiederum wurde seine Musik Gegenstand heftiger Diskussionen, wie es bereits vor der Abreise des Komponisten ins Ausland der Fall war. Skrjabin lebte jetzt in Moskau. In den letzten 3 Jahren vor seinem Tode wohnte er in der „B.-Nikolo-Peskowski-Gasse“ (- heute: „Bachtangow-Straße“ -) in der Nähe des „Arbat“, wo sich jetzt das Skrjabin-Museum befindet. Von Zeit zu Zeit unternahm er größere Konzertreisen. 1910 trat er zusammen mit dem Orchester Kussewizkis in den Wolgastädten auf. 1912 konzertierte er in Holland, 1914 in London. Seine besten Werke der vor 1909 entstandenen Kompositionen wurden überall berühmt. 1910 beendete Skrjabin sein letztes sinfonisches Werk, das „Poeme du feu“, den „Prometheus“ (op. 60). Später erschienen noch die VI., VII., VIII., IX. und X. Klaviersonate und die letzten Poeme und Präludien. Skrjabin verließ Rußland am Vorabend der ersten russischen Revolution und kehrte in den Jahren schwarzer Reaktion zurück. In den Kreisen der Intelligenz waren in diesen Jahren idealistische Theorien und mystische Ideen weit verbreitet. Sie traten in den verschiedensten Formen auf: grauhaarige "Gelehrte" erstiegen die Universitätskathedern, um den Darwinismus zu "widerlegen", um die Unerkennbarkeit der Welt zu "beweisen,"; die Symbolisten besangen "Astral"-Gestalten und die "Morgenröte aus dem Jenseits"; Spießbürger veranstalteten spiritistische Sitzungen. Verschiedene modernistische Kunstanschauungen kamen in Mode; Impressionismus und Symbolismus drangen immer tiefer in Literatur, Theater, Malerei und Musik ein. Diese Erscheinungen mußten die geistigen und ästhetischen Verirrungen Skrjabin's nur noch vertiefen. Er beobachtete, wie in vielen Ländern verschiedene theoretische "Lehren" Verbreitung fanden, und glaubte, hierin die Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges bestätigt zu sehen. Man muß auch den Umständen Rechnung tragen, in denen damals das Leben des Komponisten zur Zeit des „Prometheus“ ablief. Seine nächsten Freunde und Anhänger bildeten einen mehr als engen Kreis, in dem eine ungesunde, verzärtelte Atmosphäre herrschte. Jedes neue Werk Skrjabin's wurde von diesen Vertrauten enthusiastisch aufgenommen und als höchste Errungenschaft der musikalischen Kunst gewertet. Einige Freunde verhielten sich auch genauso exaltiert zu den mystischen "Theorien" des Komponisten. Hierin zeigt sich die Einwirkung der reaktionären Ideen dieser Zeit. Ein großer Teil der letzten Kompositionen Skrjabin's entstand in unmittelbarer Nachbarschaft zum Plane des „Mysteriums“. Sie bedeuteten die völlige Abkehr von den realistischen Traditionen und die Festigung der modernistischen Prinzipien. Noch in unseren Tagen begegnet man Musikern, die daran zweifeln möchten, daß Skrjabin wirklich den modernistischen Weg eingeschlagen habe; denn seine letzten Kompositionen unterscheiden sich außerordentlich von dem Schaffen einer Reihe "allgemein anerkannter" Koryphäen des Modernismus, z.B. Strawinskis. Man kann nicht sagen, daß diese Werke "ideenlos" seien, man kann auch nicht behaupten, Skrjabin habe den Inhalt zugunsten der Form vernachlässigt. Es ist erwiesen, daß das harmonische Neuerertum Skrjabin's frei von Anarchie und Willkür war. Im Gegenteil, seinen neuen Harmonien lag ein bestimmtes strenges System zugrunde, was bei der Harmoniesprache eine Reihe modernistischer Komponisten keineswegs der Fall war. Diese Entgegnungen können jedoch nicht überzeugen. Es wäre naiv zu glauben, daß ein bestimmter ideeller Inhalt von der Beschuldigung, ein Modernist zu sein, freispräche. Es geht darum, wie dieser Inhalt beschaffen ist und welche Ideen Skrjabin in seinen Spätwerken dargestellt hat. Wie schon gesagt: es waren mystische, ganz und gar subjektivistische Ideen und Gefühle. Selbstverständlich kann man Werke dieser Art nicht als realistisch bezeichnen. Was die musikalische Sprache anbelangt, beweist auch hier das Vorhandensein eines bestimmten Systems gar nichts: das System kann voller Fehler sein. "Wollen genügt nicht...", sagte Rimski-Korsakow; "..., es gibt Dinge, die man nicht wollen soll..."; die Prinzipien der harmonischen Denkweise, die von dem "späten" Skrjabin aufgestellt wurden, sind falsch und unzureichend. Manchmal entbrannten Diskussionen: Was wurde Skrjabin nach dem Übergang

in das Lager des Modernismus: Impressionist, Symbolist oder Expressionist? Diese Erörterungen sind unfruchtbar. Der Komponist schloß sich keiner bestimmten "Schule" an, denn es lassen sich in seinem Schaffen einzelne Züge verschiedener "Schulen", verschiedener modernistischer Strömungen nachweisen. Skrjabin verhielt sich den Impressionisten gegenüber ablehnend, weil er glaubte, in ihrer Kunst sei wenig "Sinn" und zu viel ästhetisches Wohlgefallen an Farben. Jedoch wird auch Skrjabins Musik von Einflüssen des impressionistischen Ästhetizismus gekennzeichnet, wie weiter oben schon mehrmals erwähnt wurde. Sie zeigen sich in der Harmonik, im Spiel der Klangfarben und in der ganzen Faktur. Impressionistisch ist auch der fragmentarische Stil einiger seiner Kompositionen, z.B. des Prometheus. Skrjabin teilte nicht alle theoretischen Ansichten des Symbolismus; dennoch enthalten seine modernistischen Kompositionen viel dem Symbolismus Verwandtes. Im Prometheus und in den letzten Sonaten gibt es eine Reihe von Stellen, die durch symbolistische Stimmungen, durch Empfindungen des "Jenseits" gekennzeichnet sind. Wir verweisen nur auf den einleitenden Abschnitt der X. Sonate. In der Hauptpartie der VII. Sonate klingen die zarten, geheimnisvollen Akkorde wie symbolistische "Rufe aus dem Jenseits". Wir verweisen ferner auf Stücke mit charakteristischen Titeln, die deutlich dem Vokabular der symbolistischen Dichtung entnommen sind: „Maske“, „Seltsamkeit“, „Schwarze Feuer“. Auch in seiner Auffassung der musikalischen Erfindung steht Skrjabin dem Symbolismus nahe. Seine letzten Werke enthalten eine Reihe von symbolhaften und maskenartigen Themen, die so schematisch und abstrakt erfunden sind, daß sie jeder wahren Entwicklung spotten. Bekanntlich versuchten einige Symbolisten, als sie die völlige Grundlosigkeit und Absurdität ihrer Hirngespinnste fühlten, diese durch einen äußerst naiven und rein äußerlichen Rationalismus zu "untermauern."; diese Tendenz findet sich besonders bei A. Bely. In dem Aufsatz „Sinnbildlichkeit der Bedeutung“ (Sammlung „Arabesken“) behauptet er z.B., daß der Symbolismus die Verbindung "von Chaos und Zahl, von Religion und Wissenschaft" sei. Seine mystischen, überspannten Theorien versuchte Bely mit Hilfe graphischer Schemata und Zeichnungen darzustellen. Skrjabin bekundete bekanntlich einiges Interesse für die exakten Wissenschaften, für die Optik in Verbindung mit der Idee der Lichtsinfonie, für die Akustik in Verbindung mit den Versuchen, seine neuen Harmonien theoretisch zu begründen. In seiner Musik vermischen sich expressionistische und rationalistische Züge, die schließlich zum Schema erstarren. Diese Schematik kommt vor allen Dingen in seiner betont quadratisch-architektonischen Bauweise zum Ausdruck. Sehr charakteristisch dafür ist die Konstruktion verschiedener Harmonien, Themen und Figurationen aus ein und denselben Tönen. Ging Skrjabin an die Komposition eines neuen Werkes, so pflegte er vorerst genau die Form und den tonalen Plan zu "berechnen." Er legte präzise die "Lage" eines jeden einzelnen Tones fest. Ein solches Komponieren ist nicht frei von konstruktivistischen Elementen. Die Verbindung verschiedener modernistischer Bestrebungen im Schaffen eines Komponisten beweist noch einmal, daß alle diese Strömungen miteinander verwandt waren und eine gemeinsame idealistische und antirealistische Wurzel besaßen. Wollen wir die modernistische Periode im Schaffen Skrjabins kennzeichnen, müssen wir auch darauf hinweisen, daß sich der Komponist von den konkreten, im alltäglichen Leben verbreiteten musikalischen Äußerungen lossagte oder sie in sehr bedingt-modernistischer Form behandelte. Tanzrhythmen nahmen bei ihm den Charakter abstrakt symbolistischer Phantastik an. Schon stößt man in seiner Musik nicht mehr auf nationale Liedintonationen, wodurch seiner musikalischen Sprache die nationale Eigenart genommen wird. Man beobachtet, wie einige Ausdrucksmittel auf Kosten anderer bevorzugt werden, wie außerdem die Akkorde, die Faktur, der Rhythmus und die Konstruktionsschemen höchst kompliziert werden, während andererseits die harmonische Entwicklung, die musikalische Syntax, primitiver wird. Skrjabin sagte sich völlig von Dur und Moll und von dem Terzenaufbau der Akkorde los und verkapselte sich in die Sphäre anderer Tonarten und Harmonien. Neben der übermäßigen Tonleiter wandte er auch die von B.-L. Jaworski so

benannte "Ketten"-Tonart an (- diese Tonleiter ist auf der Verkettung großer Terzen aufgebaut; benachbarte Terzen sind voneinander um eine kleine Terz getrennt): die volle "Tonika" von zwei aneinandergereihten Kettentonleitern enthält acht verschiedene Töne. Bei Skrjabin finden wir nicht nur Achtklänge, sondern auch Neunklänge. In den Skizzen zum „Vorbereitenden Ritual“ gibt es Akkorde, die aus allen zwölf verschiedenen Tönen zusammengesetzt sind! Skrjabins Harmonik wird derartig dissonant, daß sie im schroffen Gegensatz zu jenen ästhetischen Normen steht, die nicht zerbrochen werden dürfen, wenn nicht die natürliche Aufnahme der Musik vergewaltigt werden soll. Die Dissonanz wird zur Regel, die keine Ausnahmen zuläßt; sie büßt ihre frühere dynamische Funktion ein, die auf dem Prinzip der Auflösung eines labilen Zusammenklanges in einen stabilen aufgebaut ist. Das führt zu Statik und zu einer ununterbrochenen, widernatürlichen Schärfe des musikalischen Klanges. Als sich Skrjabin von Dur und Moll löste, engte er damit die Möglichkeiten der tonalen Entwicklung entscheidend ein. Die harmonische "Vertikale" (die Akkorde) wurde komplizierter, während die harmonische "Horizontale" (die tonale Entwicklung) im Gegensatz dazu ärmer wurde. Bekanntlich besitzen die Dur- und Molltonleitern unvergleichlich mehr Entwicklungsmöglichkeiten als die Ganzton- und Kettentonleitern. Dur und Moll gestatten den Gebrauch der verschiedenartigsten Harmonien, von Harmoniefolgen und Modulationen, sie erlauben den Übergang von Dur- und Mollklängen zu schärferen, ungewöhnlicheren Zusammenklängen anderer Tonarten. Vergleichen wir diesen ganzen Reichtum an tonal-harmonischen Mitteln mit den Ausdrucksmöglichkeiten der übermäßigen Tonleiter, bei der der Komponist eine ganze Reihe von Akkorden und harmonischer Zusammenklänge und Modulationen nicht verwenden kann! Natürlich mußte Skrjabin durch seine "Reform" die Musik markanter tonaler und harmonischer Kontraste und Steigerung berauben. Dies verlieh wiederum seiner Harmoniesprache einen statischen, unbeweglichen Charakter. Hier zeigt sich auch die Begrenzung der thematischen Verarbeitung. Damit sind die wesentlichsten Merkmale von Skrjabins spätem Schaffen aufgezeigt. Schließlich seien noch einige charakteristische Züge seines Klavierspiels berührt. In der beschriebenen Periode äußerten sich im Spiel seine Weltanschauung und die Eigenheiten seines Schaffens. Wenn er im engen Kreise naher Freunde seine letzten Kompositionen vortrug, so führte er sie nicht einfach auf, sondern "zelebrierte" sie gleichsam, wobei er versuchte, etwas ähnliches wie einen "mystischen Akt" zu vollziehen. Er bemühte sich, die physikalische Natur des Tones zu "überwinden", um eine "Körperlosigkeit" und Durchsichtigkeit des Klanges zu erreichen. Wenn er seine geliebten "Aufflüge" spielte, so schien es, als ob seine Musik tatsächlich irgendwohin davonflöge. In diesen Jahren wurde Skrjabin nicht nur als Komponist, sondern auch als Pianist den realistischen Traditionen untreu. Man kann unmöglich behaupten, daß Skrjabin seine mystischen und modernistischen Ansichten mit der Konsequenz verwirklicht hätte, nach der er strebte. Er glaubte, er müsse in erster Linie "Denker" (d.h. Mystiker) sein, und dann erst Musiker (die Hauptsache ist das Mysterium, die Musik bildet nur den Weg zu ihm). Und dennoch gewann der Musiker in Skrjabin die Oberhand über den idealistischen Philosophen. So äußerte er einstmals folgenden, in seinem Munde beinahe undenkbaren Satz: "Und wissen Sie was? Alle diese Theorien sind Theorien, das Beste auf der Welt ist doch die Musik, nicht wahr?!" Es ist bezeichnend, daß Skrjabin weiterhin in Konzerten seine frühen Stücke spielte, obwohl sie in keinerlei Beziehung zum Mysterium standen. Der Komponist hätte sich doch von ihnen als von etwas Fremdem, ja seiner neuen Weltanschauung sogar Feindlichen abwenden müssen; aber er vermochte es nicht, er konnte nicht den besten Teil seines schöpferischen "Ich" in Acht und Bann tun. Skrjabin war überzeugt, daß für ihn nichts anderes außer dem Mysterium existiere, daß er ihm von nun an sein ganzes Schaffen widmen werde. Doch das hinderte ihn nicht, die X. Sonate zu schreiben, die, seinen eigenen Worten nach, keine Verbindung zu mystischen Ideen hat. Skrjabin wunderte sich sogar - wie konnte es geschehen, daß er ein solches Werk komponierte? Das alles darf man nicht unbeachtet

lassen; aber man darf auch nicht vergessen, daß ein derartiger Widerspruch im ganzen dennoch nicht die Richtung des Spätschaffens Skrjabin bestimmte. Verweilen wir nun eingehender beim Prometheus. Der Prometheus (Poeme du feu) ist wie das Poeme de l'Extase eine einsätzliche Sinfonie (Sonaten-Allegro) mit einer großen Anzahl von Themen. Neben einem gewaltigen Orchesterapparat findet in diesem Werk ein solistisch behandeltes Klavier Verwendung. Sein Part erfüllt eine außerordentlich wichtige Funktion und steht in einer Reihe von Episoden dem Orchesterklang gegenüber. Nach der Auffassung des Komponisten symbolisiert es die heroische Persönlichkeit, das Orchester aber den Kosmos, das All. Bei dem Höhepunkt vor der Coda und am Schluß des Werkes kommt ein Chor zum Einsatz. Er singt ohne Worte. Sein Klang hat nur die Aufgabe, dem Ganzen eine weitere Farbnuance hinzuzufügen. Skrjabin wies darauf hin, daß diese Komposition nur äußerlich mit der antiken Mythe von Prometheus in Verbindung steht. Für ihn ist Prometheus das Symbol der "ewigen Aktivität", das schöpferische "Ich" des solipzistischen Künstlers. Aus der Anzahl der Themen des Poems ist das "Thema des Prometheus" bemerkenswert. In der Einleitung klingt es düster und dumpf auf dem Grund eines unbestimmbaren Tonsens. Die Hauptpartie baut sich auf der Gegenüberstellung der Themen der "Vernunft" und des "Willens" auf; letzteres ist dem Klavier anvertraut. Weiter kommen noch eine Reihe anderer Themen vor. Sie alle stellen die für Skrjabin charakteristischen Gebilde der "Sehnsucht", des "Traumes" und des "Schwebens" dar. Die Durchführung ist ungewöhnlich lang und zeigt keine durchgängige Entwicklungslinie. Augenblicke einer großen Steigerung wechseln hier mit "stillen" Episoden. Die Themen treten in verschiedenartigen Kombinationen auf und werden zeitweilig äußerst kompliziert miteinander verwoben. Der Kulminationspunkt liegt am Ende der Reprise und bestätigt noch einmal das "Thema des Prometheus". Die Coda ist in der Art eines traditionellen Skrjabinischen "Tanzes" geschrieben. Im Prometheus gibt es bedeutende, ergreifende Abschnitte, z.B. die Kulmination, wo das "Thema des Prometheus" vom Chor gesungen wird und den Charakter teils einer feierlichen Prozession, teils einer Hymne annimmt. Aber im Ganzen gesehen ist die Musik abstrakt und ziemlich schematisch entworfen, so daß man sie kaum mit realen, lebendigen Vorstellungen in Verbindung bringen kann. Die Themen und die Harmonik des Prometheus basieren auf der sechstönigen "prometheischen" Tonreihe (g, a, h, cis, dis, fis). Bei einem Vergleich der mannigfaltigen Einfälle stellt man fest, daß sie nur verschiedenartige Kombinationen ein und derselben Töne darstellen. Auf die gleiche Art und Weise sind auch sämtliche Figurationen und Passagen entstanden. Skrjabin sagte, daß "die Melodie eine aufgelöste Harmonie, und die Harmonie eine zusammengezogene Melodie" sei. Und tatsächlich sind auch die Harmonien dieses Werkes aus den gleichen sechs Tönen gebaut, die gewöhnlich im Quartenenabstand übereinandergeschichtet werden. Der sechstönige Quartenenakkord ersetzt hier den Dreiklang. In der musikalischen Sprache und Struktur des Prometheus spürt man dogmatische Strenge und eine Unterordnung unter ein Schema, das sich der Komponist aufzwang. Die ungewöhnlich komplizierte, zeitweilig sogar verworrene Musik ist gleichsam quadratisch unterteilt. Jedoch bewahrte der "geometrische" Aufbau die Gesamtkonzeption nicht vor architektonischen Mängeln. Diesmal ließ das sonst Skrjabin eigene Empfinden für die Ausgewogenheit der formalen Hauptabschnitte den Komponisten im Stich. Daher die überdimensionale Durchführung! Außerdem zeigt sich im Prometheus besonders deutlich, wie die Form verflacht und die Musik in eine Reihe kleiner kontrastierender Gebilde zerfällt. Ein derartiges architektonisches "Stückwerk" widerspricht dem Plan des Komponisten und zerstört die hier unbedingt notwendige Monumentalität des Stils. Der Prometheus hätte aus Granitblöcken errichtet werden müssen; stattdessen baute ihn Skrjabin aus Steinen und Trümmern. Im Prometheus versuchte Skrjabin, die Idee der „Lichtsinfonie“ zu verwirklichen, von der ein spezieller Abschnitt der Partitur spricht. In ihm werden unter Vorbehalt durch Noten verschiedene Farben dargestellt, die bestimmten musikalischen Gedanken und Harmonien entsprechen. Skrjabin besaß ein "Farbengehör". Jede Tonart verband sich bei ihm

mit der Vorstellung einer bestimmten Farbe. Ihn begeisterten immer grelle visuelle Gebilde, die Licht ausstrahlen, und dieses Wort selbst begegnet sehr häufig in seinen Äußerungen und Kommentaren zu einigen Kompositionen. Oftmals bemühte er sich, in der Musik "Feuer", "Brand" und "Funken" wiederzugeben. Es genügt, Titel derartiger Werke anzuführen wie „Poeme du feu“ [„Das Poem über das Feuer“], „An die Flamme“ [„Der Flamme entgegen!“] oder „Schwarze Feuer“ [„Dunk'le Flammen“]. Mit der Lichtsinfonie beschäftigte sich Skrjabin schon während der Arbeit am Poeme de l'Extase. Er stellte sogar ein Schema der Ton/Licht-Beziehungen auf, das natürlich, wie alle solche Analogien, sehr subjektiv ist. Weiter gedieh der Plan allerdings nicht, weil die Wege zu seiner technischen Realisierung unklar blieben. Natürlich wäre es einfach gewesen, im Saal eine weiße Leinwand aufzuhängen und verschiedenartige Strahlen auf sie zu werfen. Aber Skrjabin wandte sich entschieden gegen eine derartige Methode, die Lichtsinfonie aufzuführen. Er wollte den Saal in "Lichtwellen" versinken lassen. Ein solches "Versinken" wäre natürlich zu verwirklichen gewesen, jedoch hätte sich das sehr negativ ausgewirkt. Wenn wir Licht wahrnehmen, so nehmen wir auch beleuchtete Gegenstände wahr. Im Theater, wo die Beleuchtungstechnik wesentliche Bedeutung für die Aufführung besitzt, sind diese Gegenstände die Dekoration, die Requisiten und die Kostüme. Sie alle gehören unmittelbar zur Aufführung, sind Teil des künstlerischen Ganzen. Im Konzertsaal aber würde das Licht auf die Wände, die Decke und das Publikum fallen. Im Endergebnis würden die Lichteffekte nur die Aufmerksamkeit zerstreuen und von der Musik ablenken. Möglicherweise sah Skrjabin das ein, weil er sich nicht gegen eine Aufführung des Prometheus "ohne Licht" aussprach. Skrjabins letzte, sämtlich einsätzliche Sonaten wurden in verhältnismäßig kurzer Zeit niedergeschrieben (1911-1913). Es nimmt daher nicht wunder, daß sie sich in vieler Hinsicht ähneln. Ihre Themen sind oft miteinander verwandt, und die harmonischen Mittel, die Faktur und Figurationen zeigen gleichartige Merkmale. Skrjabin liebte besonders die VII. Sonate (op. 64, 1912), weil sie sich seiner Ansicht nach am meisten der Idee des Mysteriums näherte. Der Gedanke des Mysteriums fand in dieser Sonate einen konkreten Ausdruck in dem dominierenden thematischen Kontrast zwischen Haupt- und Nebenpartie, in der Gegenüberstellung eines aktiven und eines passiven Elements, von Männlichkeit und Weiblichkeit, von Schwung und Erstarrung. Mit dieser Kontrastierung wollte Skrjabin die "Polarität von Geist und Materie" wiedergeben. Eine bedeutende Rolle spielen in der Sonate hallendes Glockengeläut und typisch Skrjabinsche "Aufflüge". Sie ist mit verkrampften Rhythmen durchsetzt, die jedoch den statischen Klang nicht zu überwinden vermögen. Die Grundharmonien zeigen eine enge Verwandtschaft mit der Kettentonleiter und zeichnen sich durch außergewöhnliche Schärfe und Dissonanz aus. Als Skrjabin die VII. Sonate einmal im häuslichen Kreise vorspielte, kommentierte er dieses Werk eingehend, wobei die Erläuterungen thesenhaft seine philosophischen Theorien darlegten. Einen besonderen "programmatischen" Sinn unterlegte der Komponist der Schlußepisode, in der die Tanzbewegung und das dröhnende Glockengeläut plötzlich durch einen "fünfstöckigen" Akkord gestoppt werden, worauf eine zart verklingende Passage wie ein Windhauch vorüberweht. Die Musik "hört auf" und verflüchtigt sich im Raum. Bei diesem Beispiel wird sehr plastisch deutlich, wie der Komponist bemüht war, die Idee der "Entmaterialisierung" musikalisch wiederzugeben. Die IX. Sonate (op. 68, 1913) führt etwas abseits von der Hauptrichtung des Skrjabinschen Schaffens jener Jahre. Sie steht in keinerlei Beziehung zum Mysterium. Ihre Musik zeichnet sich durch konkretere Bildhaftigkeit und Verständlichkeit aus, als es in den drei vorangehenden Sonaten der Fall ist. Skrjabin gestaltete hier düstere, phantastische Gedanken, die sehr entfernt mit der Phantastik Rimski- Korsakows (Mlada, Kastschei) in Beziehung stehen. Das Hauptthema ist intonationsmäßig mit dem Thema des Prometheus verwandt: hier kommt genau das gleiche "Prinzip der ewigen Aktivität", nur in dämonischer Gestalt, zum Ausdruck. Die musikalische Entwicklung, intensiver und konsequenter als in den anderen späten Sonaten, führt zu einer eigenartigen "Heerschau der bösen Kräfte" auf dem Material

der Seitenpartie. Es ist interessant, daß in der IX. Sonate die Reprise fehlt. An ihre Stelle tritt ein abschließendes siebentaktiges Gebilde, in dem das Einleitungsthema wiederholt wird und so der Sonate einen Rahmen gibt. Die Harmonik basiert auf einer Verbindung von Ganzton- und Kettentonleiter. Skrjabin verwendet hier weniger herbe Zusammenklänge als in der VII. Sonate. In der Mitte der Durchführung beginnt ein Orgelpunkt, der 61 Takte lang bis zum Schluß die Komposition bestimmt. Deshalb klingt: das Werk fest und sicher aus. Die X. Sonate (op. 70, 1913) wird teilweise von Bildern der Natur inspiriert. Aber jetzt nimmt Skrjabin die Natur nicht mehr unmittelbar auf, sondern unter dem Blickpunkt seiner mystischen Stimmungen. In der Musik dieser Sonate tritt jenes geheimnisvolle "überirdische" Kolorit besonders merklich hervor, das Skrjamins Verwandtschaft mit dem Symbolismus deutlich macht. Die Gedanken und Stimmungen, die Skrjabin in seinen letzten Sonaten zum Ausdruck bringt, treten uns auch in seinen letzten Klavierpoemen (Maske, Seltsamkeit), Tänzen (Girlanden, Schwarze Feuer) und Präludien entgegen. Die Präludien, die im letzten Opus (74) zusammengefaßt sind, bilden Skizzen zum Vorbereitenden Ritual. Bemerkenswert ist das Präludium Nr.2, das durch die von Skrjabin in den vorangehenden Werken scheinbar vergessenen tragischen Empfindungen und Bilder des Todes gekennzeichnet wird. Weder der Prometheus noch die letzten Sonaten Skrjamins fanden weite Verbreitung. Schuld daran dürfte weniger die äußerlich komplizierte, eigenwillige musikalische Sprache sein, als vielmehr die Subjektivität des Inhalts, der uns in vieler Hinsicht fremd ist. Aber sogar unter den späteren Kompositionen Skrjamins befinden sich lebensfähigere Werke, die uns noch unmittelbar ansprechen, z.B. das Klavierpoem „An die Flamme“ (op. 72, 1914). Dieses Stück ist auf einem gewaltigen inneren Crescendo aufgebaut, das von einem anfänglich düsteren Gebilde, von Intonationen voller Sehnen und Wünschen zu rufenden, sonnig-leuchtenden Klängen führt. Im letzten Lebensjahr arbeitete Skrjabin am Vorbereitenden Ritual. Es sollte dem Mysterium vorangehen und eine Art "Generalprobe" darstellen. Der Komponist verband das Ritual nicht mit irgendwelchen "Umwälzungen", die angeblich als Ergebnis des Mysteriums zu erwarten waren, vielmehr war die Idee des Rituals real, aber höchst verwickelt und schwierig auszuführen, weil schon hier die "Synthese aller Künste" vollzogen werden sollte. Skrjabin schrieb zum Ritual einen Text in Versform, der deutlich macht, wie seine Anschauungen allmählich zum objektiven Idealismus tendierten. Die Musik dieses Werkes wurde, ganz oder teilweise, komponiert, aber nicht niedergeschrieben. Der Komponist spielte sie einigen Freunden vor. Später konnte man nur fragmentarische Skizzen auffinden, die jetzt im Skrjabin-Museum aufbewahrt werden. Im Frühjahr 1915 konzertierte der Komponist in Kiew und Petrograd. Sein letztes Konzert fand am 2. April statt. Nach Moskau zurückgekehrt, erkrankte Skrjabin plötzlich. Auf der Lippe hatte sich ein Abszeß gebildet. Er unterzog sich einer Operation, worauf sich sein Zustand sofort besserte. Aber bald danach erfolgte ein Rückschlag. Skrjabin starb am 14./27. April an Blutvergiftung. Das Schicksal des Künstlers Skrjabin mutet uns tragisch an. Als Mensch mit reich entwickeltem Intellekt, natürlichem Verstand und leidenschaftlicher schöpferischer Phantasie, verstrickte er sich in ein Netz falscher Theorien. Er wich vom realen Leben ab, um sich darüber "zu erheben" und glich dem Menschen, der, entschlossen, die Alltagswelt hinter sich zu lassen, auf den Gipfel eines riesigen Berges steigt. Unter den Füßen gähnt der Abgrund; kein Weg, um zu gehen, keine Flügel, um zu fliegen: „Welch' entsetzliche Freiheit habe ich, zaubernd, erlangt!"; diese Worte des dekadenten Dichters Sollogub treffen auch auf Skrjabin zu. Er glaubte sich "befreit" von allem, was andere Menschen verbindet. Es war jedoch eine entsetzliche und imaginäre Freiheit. Skrjabin betrachtete sich als Prometheus, und in der Tat lebte in ihm ein prometheischer Geist, der so hervorragend in vielen seiner Schöpfungen zutage-tritt. Aber der Modernist Skrjabin ist mit dem angeschmiedeten Prometheus vergleichbar, der nichts von seinen Ketten ahnt. Erst die Große Oktoberrevolution hätte sie zerschlagen können. Ein sinnloser Tod löschte das Leben Skrjamins am Vorabend der Geburt einer neuen Welt aus, die auf die idealistischen Utopien zugunsten eines wahrhaft großen Glückes, des Sieges der

sozialistischen Ordnung, verzichtete. Zum Schluß dieser Skizze wollen wir noch die Frage streifen, welchen Einfluß Skrjabin auf andere Komponisten ausgeübt hat, und welcher Standpunkt von den verschiedenen musikalischen und gesellschaftlichen Kreisen ihm gegenüber eingenommen wird. Trotz der Opposition von Musikern, die Skrjamins Werk nicht anerkannten, übte es starke Wirkung auf die vorrevolutionäre und später auch auf die sowjetische Musik aus. Dabei spielten jedoch weniger der Inhalt seiner Musik eine Rolle, als vielmehr ihre stilistischen Eigenheiten und einzelnen Ausdrucksmittel. In einigen Fällen ging man bis zu einer direkten Nachahmung, d.h. Kopie charakteristischer Züge der musikalischen Sprache Skrjamins. Sehr tiefgreifend war der Einfluß seines harmonischen Stils. Besonders nachhaltig wurde von Skrjabin das Schaffen A.-A. Krejns, S.-E. Feinbergs und W.-N. Krjukows beeinflusst, und zwar die Werke, die in den 20er Jahren oder etwas früher entstanden, weiterhin einige frühe Kompositionen von A.-N. Alexandrow, N.-J. Mjaskowski, B.-S. Schechter und S.-A. Lewina. Es ist interessant, daß S.-S. Prokofjew, dessen Schaffen sich in völlig anderer Richtung entwickelte, sein erstes Orchesterwerk „Träume“ Skrjabin widmete. Seit den 30er Jahren hat Skrjamins Einfluß merklich nachgelassen, obwohl man sich mit seinem Werk auch weiterhin sehr viel beschäftigte. Auf Grund dieses lebhaften allgemeinen Interesses, das schon zu Lebzeiten des Komponisten bestand, versuchte man, auf diese oder jene Weise sein eigenartig widerspruchsvolles Lebenswerk zu erklären. Schon vor der Revolution kam die Theorie auf, die Idee des Mysteriums sei nicht nur der wichtigste, sondern sogar fast der einzige Inhalt von Skrjamins Musik. Ein solcher Standpunkt mußte ganz und gar den bürgerlichen modernistischen Musikern entgegenkommen, die glaubten, daß die idealistische Philosophie dem Komponisten "half", sich auf die Höhen der Kunst zu erheben. Derartige Ansichterr vertrat Sabanejew, der Verfasser unzureichender Bücher über Skrjabin (eine Monographie und Erinnerungen). Und obwohl Sabanejew den Vorbehalt machte, daß seine Weltanschauung nicht mit der Skrjamins übereinstimme, so begeisterte er sich in Wirklichkeit doch für alle möglichen mystischen Phantastereien und betrachtete Skrjamins Werk unter ihrem Gesichtswinkel. In den Jahren nach der Revolution benutzten einige Pseudo-Theoretiker Sabanejews Konzeptionen, um Skrjabin zu "stürzen", so z.B. die Mitglieder der RAPM (Russische Assoziation proletarischer Musiker), die seine Musik als absolut mystisch verwarfen und ihn für durch und durch reaktionär und unserer Gegenwart feindlich hinstellten. A.-W. Lunatscharski wiederum versuchte zu behaupten, Skrjamins Kunst stünde uns nahe, weil sie wie eine Vorfreude auf unsere Revolution klinge. Mit derartig extremen Urteilen können wir uns nicht einverstanden erklären. Man muß den Künstler so sehen, wie er wirklich war, mit allen seinen positiven und negativen Seiten. Es wäre ein schwerer Fehler, für seine modernistischen Kompositionen Reklame zu machen und die mit ihnen verbundenen "Traditionen" fortsetzen zu wollen. Andererseits aber kann man unmöglich seine wahren Leistungen einfach negieren. Wenn Skrjamins Kompositionen wie der Prometheus und die VII. Sonate auch nur einem beschränkten Kreis von Musikern bekannt sind, so werden doch die I., II. und III. Sinfonie, das Poeme de l'Extase, das Klavierkonzert, die III., IV. und V. Sonate, viele Poeme, Etüden und Präludien oft aufgeführt und erfreuen sich großer Beliebtheit. In diesen Werken fesselt uns vor allem die Kraft der musikalischen Gedanken, die Schärfe und Spannung der musikalischen Dramatik. Skrjabin brachte in seinen realistischen Sinfonien und Sonaten lebendige Konflikte, den Widerstreit von Licht und Finsternis zum Ausdruck und erfüllte so seine Musik mit Kampf, Dramatik und Heroik. Skrjamins männlicher, kraftvoller Schwung erregt und ergreift uns. In ihm spüren wir die gewaltigen Stürme, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts über Rußland dahinbrausten, den Ausdruck der Kraft des menschlichen Geistes. Die Musik dieser Kompositionen spricht davon, wie der Mensch alle Hindernisse auf seinem Lebensweg überwindet und das einmal sich gesteckte Ziel erreicht. Die sowjetischen Hörer lieben auch den Lyriker Skrjabin, den feinsinnigen, zum Herzen sprechenden Dichter der Töne. Wohl gelungen sind die lyrischen Stellen in seiner Musik, die Bilder der Natur und der Liebe behandeln. Ihre Kennzeichen sind

jene Menschlichkeit und Seelenwärme, die gerade die russische Musik so oft zum Ausdruck gebracht hat. Das Studium der realistischen Kompositionen Skrjamins zeigt uns seine Meisterschaft, die Beherrschung der Form und den Reichtum der musikalischen Sprache. Seine Sinfonien und die besten Sonaten geben uns allen Grund, ihren Schöpfer für einen hervorragenden Meister der dramatisch gespannten, abwechslungsreichen thematischen Entwicklung zu halten. Welche feinen und ausdrucksvollen harmonischen Färbungen verwendet Skrjabin auch in den verhältnismäßig frühen Kompositionen und in den um die Jahrhundertwende herum entstandenen Werken! Wie kunstvoll versteht er, die verschiedenen melodischen Linien und Figurationsmuster miteinander zu verflechten. Was für einen Reichtum, welche Erfindungsgabe bemerken wir in dem Klaviersatz! Die sowjetischen Komponisten, die auf dem Gebiet der Klaviermusik arbeiten, können die Errungenschaften des Skrjaminschen Klavierstils nicht außer acht lassen. Mit ihm beginnt ein neuer Abschnitt in der Entwicklung der russischen Klaviermusik. Vor verhältnismäßig kurzer Zeit wurden einige Versuche unternommen, korrekt und auf wissenschaftlicher Grundlage die musikalische Hinterlassenschaft zu untersuchen, die uns von dem Komponisten des Poeme de l'Extase überliefert ist. Es sei auf eine Sammlung von Aufsätzen und Materialien über Skrjabin aufmerksam gemacht, die im Jahre 1940 erschien. Jedoch ist dieser Sammelband nicht ganz fehlerfrei. Vor allen Dingen sind in ihm die späten Werke des Komponisten objektivistisch bewertet worden. Sehr bekannt wurden auch die Arbeiten von A.-A. Alschwang. Sie sind besonders in den Abschnitten von Wert, in denen der Verfasser die Weltanschauung Skrjamins behandelt. Trotzdem steht die Skrjabin-Forschung erst am Anfang. Zwar wurde seine Philosophie einigermaßen vollständig untersucht, jedoch harrt noch heute ein bedeutender Teil seines musikalischen Schaffens einer ausführlichen Analyse und Würdigung. Die Erforschung der gesamten Musik Skrjamins erscheint deshalb so notwendig, weil seine Kompositionen bei uns weite Verbreitung gefunden haben. Vorzügliche Interpreten setzen sich in der Sowjetunion für sie ein, z.B. die Pianisten K.-N. Igumnow, G.-G. Neigaus [Heinrich Neuhaus], S.-E. Feinberg, A.-B. Goldenweiser, W.-W. Sofronizki, E.-A. Bekman-Stscherbina, die Dirigenten N.-S. Golowanow und E.-A. Mrawinski. Die sowjetischen Künstler zeigten auf eine neue Art die schöpferische Gestalt Skrjamins, da sie das hervorhoben, was früher für gewöhnlich vertuscht wurde. Es bildete sich eine neue Tradition der Skrjabin-Interpretation heraus. Wenn früher viele Pianisten und Dirigenten in seinen Werken gern alles das in den Vordergrund rückten, was mit seiner idealistischen Weltanschauung und dem Modernismus in Zusammenhang steht, so hat sich jetzt eine andere, eine realistische Behandlung des Schaffens des hervorragenden russischen Komponisten durchgesetzt. Begründer dieser Tradition war Rachmaninow. Er nahm bald nach Skrjamins Tode einige von dessen Kompositionen in sein Repertoire auf und spielte sie ganz neuartig, wodurch er bei einigen "rechtgläubigen" Skrjabin-Anhängern Anstoß erregte. Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht ein Abschnitt aus Prokofjews Selbstbiographie: "Im Herbst spielte Rachmaninow in einem Skrjabin-Gedächtniskonzert und brachte u.a. die V. Sonate zu Gehör. Wenn Skrjabin diese Sonate interpretierte, so strebte bei ihm alles irgendwie nach oben; bei Rachmaninow dagegen ruhten alle Töne ungewöhnlich sicher und fest auf der Erde. Den Tenor Altschewski (einer der "Rechtgläubigen" - L.D.) mußte man am Frackschoß festhalten, als er rief: „Warten Sie nur, ich werde mich mit ihm noch auseinandersetzen!“; ich bemühte mich, einen objektiven Standpunkt einzunehmen und erwiderte, daß, obwohl wir an die Auslegung des Komponisten gewöhnt waren, offensichtlich auch andere Arten der Interpretation möglich sind. Als ich ins Künstlerzimmer trat und meine Gedanken äußerte, sagte ich zu Rachmaninow: „Und trotzdem, Sergei-Wassiljewitsch, haben Sie sehr gut gespielt.“...“. Diese von Rachmaninow begründete Skrjabin-Interpretation wurde in den Aufführungen der sowjetischen Musiker fruchtbar weiterentwickelt. Große Bedeutung erlangten auch die neuen sowjetischen Ausgaben sämtlicher Werke Skrjamins. Nach sorgfältigen Vorarbeiten wurden verschiedene zufällige Entstellungen und Ungenauigkeiten

beseitigt und der originale Notentext wiederhergestellt. In Moskau errichtete man ein Skrjabin-Museum, das die Wohnung des Komponisten im alten Zustand zeigt und außerdem wertvolle unveröffentlichte Dokumente aufbewahrt. Skrjabins Musik erklingt heute in den Konzertsälen und im Rundfunk. Die sowjetischen Hörer lieben die vergeistigte Lyrik, den heroischen Schwung und die Lebensbejahung seiner Kunst; sie strahlt echt menschliche seelische Stärke und Schönheit aus. Und wir verstehen, wenn in dem von W.-I. Lenin unterzeichneten Dekret über die Errichtung von Denkmälern für Künstler und Wissenschaftler unter anderem auch der Name Skrjabins stand. 1951..."; soweit des Marxisten Lew Danilewitschs Buch, das erste (und einzige) AS-Buch, was ich 10jährig, also 1959, in der DDR bekam & las...: es reichte immerhin aus, um mich neugierig zu machen - ein spätromantischer Mystiker und alles Andere als Marxist war ich inzwischen dank der „knallhart“ antikommunistischen Erziehung meiner Eltern schon selber, zum Entsetzen der DDR-Herrschenden/Macht(in)haber...

ASs „I.“

Die erste Sinfonie ASs ist noch "echte (Spät)Romantik" (- besser: "späte Hochromantik"), echtes "19. Jh.!" Christiane Beer schreibt: ""Ich bin Gott - ich bin nichts!"; diese Worte sind die zentrale Botschaft des umfangreichen Gedichts Le Poème de l'extase, das Skrjabin 1907 verfaßte und in einem gleichnamigen fulminanten Orchesterwerk auszugsweisevertonte. Sie verdeutlichen die Ich-Bezogenheit des Komponisten und seine Gedanken zu Philosophie, Theosophie und Mystik. Seit etwa 1907, der Entstehungszeit des Poème de l'extase, lebte Skrjabin fast ausschließlich für sich und sein Werk, im Mittelpunkt seiner Welt stand er allein. Geboren wird Skrjabin am 6. Januar 1872 in Moskau. Da seine Mutter, eine Konzertpianistin, bereits ein Jahr nach der Geburt an Tuberkulose stirbt und sein Vater als Diplomat fast ständig im Ausland lebt, wächst er bei Tante, Großmutter und Großtante auf, die ihn alle sehr verwöhnen. Den ersten Klavierunterricht erhält Skrjabin von seiner Tante, und mit zehn Jahren hat er bereits seinen ersten pianistischen Auftritt. Ein Jahr später kommt er zu Georgij Konjus, der bei dem Liszt-Schüler Paul Pabst studiert hat. Aus dieser Zeit stammt das erste erhaltene Klavierstück Skrjabins. Mit zwölf Jahren wird er Privatschüler des Direktors des Moskauer Konservatoriums, Sergej Taneev, sowie des renommiertesten Moskauer Privatlehrers Nikolaj Zverev, der ihn auf das Konservatorium vorbereitet. 1888 bis 1892 studiert Skrjabin Klavier (bei Wassilij Safonov), Musiktheorie und Komposition am Moskauer Konservatorium. Danach beginnt seine Pianistenkarriere, die ihn auf Konzertreisen ins europäische Ausland und in die USA führt. Sehr bald spielt er nur noch seine eigenen Kompositionen. Gefördert wird er durch seinen Mentor und Verleger Mitrofan Belaieff. 1897 heiratet Skrjabin die Pianistin Vera Isakovic und lebt ab 1905 in zweiter Ehe mit Tatjana Schloezer, ebenfalls einer Pianistin, zusammen. Aus beiden Ehen hat er insgesamt sechs Kinder. Von 1898 bis 1902 unterrichtet Skrjabin am Moskauer Konservatorium Klavier, lebt dann für acht Jahre in der Schweiz und in Brüssel, bevor er 1910 nach Moskau zurückkehrt. Während er seinen Vater in Lausanne besucht, lernt er Igor Strawinsky kennen. 1914 reist Skrjabin nach Paris und England und sucht wie zuvor schon in Brüssel Kontakt zu Theosophenkreisen. Die Theosophie ist eine mystische Lehre von Gott und der Welt, die durch visionäre Schau und Offenbarung zum „Wissen von Gott“ gelangt. Sie wurde von indischen Lehren beeinflusst. Außer mit der Theosophie beschäftigt sich Skrjabin in seinen letzten Lebensjahren zunehmend mit dem Symbolismus. Zum Ausdruck seiner von Nietzsche und der Theosophie beeinflussten philosophischen Ideen genügt Skrjabin bald nicht mehr die Musik, und so unternimmt er bei seiner sinfonischen Dichtung Prometheus (1908/10) den Versuch, ein Farbenklavier in die Partitur zu integrieren. Dieses bekommt eine eigene Stimme, die sogenannte LUCE-Stimme, und ergänzt die Musik um Farben und Formen. Das

Farbenklavier ordnet jeder Tonart eine Farbe zu und untermalt jeden Harmoniewechsel mit einem korrespondierenden Farbenwechsel. Höhepunkt dieser Bemühungen um synästhetische Erlebnisse bildet zum Ende seines Lebens die Idee des Mysteriums. In einem indischen Tempel soll es als siebentägiges Ritual zelebriert werden, das als Symbiose aus Wort, Ton, Farbe, Duft/Parfüm, Berührungen, Tanz und Architektur alle Sinne anspricht. Die Teilnehmer sollen damit auf eine höhere Daseinsstufe, zu „kosmischem Bewusstsein“ geführt werden. Skrjabin kann für dieses utopische Projekt nur Skizzen zu einer vorbereitenden Handlung, einen Text und wenige musikalische Bruchstücke fertig stellen. Am 14. April 1915 stirbt Skrjabin 43jährig an einer Blutvergiftung, ohne seine große Vision des synästhetischen Kunstwerkes realisiert zu haben. Seit Skrjamins Tod gibt es immer wieder Versuche, die Fragmente seines Mysteriums aufzuführen. Meist scheitern sie jedoch an der Komplexität der Anweisungen Skrjamins in der Partitur, vor allem bei der Umsetzung seines LUCE-Systems. Skrjabin komponierte mit Ausnahme weniger Orchesterwerke ausschließlich Klavierstücke. Dabei entwickelte er die klassisch-romantische Sonatenform in seinen eigenen Klaviersonaten weiter. Dies wird zu den bemerkenswerten Leistungen in der Instrumentalmusik nach 1900 gezählt. Seine Orchesterwerke stellen dagegen eine Art Endpunkt in der russischen Sinfonik dar. Beides spricht für die außergewöhnliche Bedeutung des Komponisten Skrjabin. In seinen späteren Kompositionen verliert die Harmonik nach und nach jede Funktionalität, er verlässt allmählich die Gesetze der Tonalität. Es verschwinden die festen Strukturen, das Metrum der Kompositionen ist häufig nicht mehr zu bestimmen. Skrjabin gelang es, eine Musik außerhalb der Grenzen von Zeit und Raum zu schaffen. Erste Sinfonie E-Dur op. 26 (1900) Seine erste Sinfonie schreibt der erst 19-jährige Skrjabin 1899 bis 1900 wohl in einem Anflug von Kühnheit und Sorglosigkeit. Die Erwartungen der Gattungstradition scheinen ihn nicht daran zu hindern, eine riesenhafte, sechssätzigige Sinfonie zu schreiben, deren Finale eine Hymne an die Kunst bildet, gesungen von Solisten und einem Chor. Obwohl um 1900 die Verbindung von instrumentalen und vokalen Partien in der Sinfonik nichts Ungewöhnliches war, hatte Skrjabin dabei allzu deutlich Beethovens Neunte Sinfonie als Vorbild gewählt. Sein Mentor und Verleger Belaieff sah seine Pläne, Skrjabin allmählich von den Klavierkompositionen zu größeren Gattungen und Besetzungen zu führen, durchkreuzt und reagierte verbittert. Bei der Uraufführung am 11. November 1900 in St. Petersburg musste der Schlusssatz entfallen, da Belaieff die zusätzlichen Kosten für den Chor nicht tragen wollte. Erst ein halbes Jahr später erklang Skrjamins erste Sinfonie vollständig bei einer Aufführung in Moskau unter der Leitung seines ehemaligen Klavierlehrers Safonov. Dieser hatte die Partitur den Orchestermusikern als „neue Bibel“ präsentiert. Jedoch war die Presseresonanz durchweg negativ. Skrjabin selbst sah den Misserfolg der Sinfonie beim breiten Publikum. Die Aufführungsorganisation brachte auch in späteren Jahren Schwierigkeiten mit sich, was Belaieff bissig kommentierte: „Da hast du es anschaulich, welchen Vorzug das Komponieren von Neunten Sinfonien hat.“ Die Form der Sinfonie ist eine Erweiterung der traditionellen Viersätzigkeit: Als eigenständige Introduction wird der erste Satz (1. Lento) vor den eigentlichen Kopfsatz (2. Allegro drammatico) gestellt sowie eine thematische Zusammenfassung (6. Andante) hinter das eigentliche Finale (5. Allegro) gesetzt. Die mittleren Sätze (3. Lento, 4. Vivace) entsprechen mit einer langsamen Liedform und einem Scherzo mit Trio dem üblichen Schema. Der erste Satz (Lento) beginnt mit einem Tremoloklangteppich von Hörnern, Fagotten und tiefen Streichern, bevor dann das erste Thema mit auffallend steigenden großen Septimen von der Klarinette vorgetragen wird. Die Flöte stellt das zweite Thema vor, das anschließend von Oboe, Klarinette und Violine fortgesetzt wird, bevor ein drittes Thema einsetzt. Den nächsten Abschnitt bildet ein Thema, das eine variierte Form des ersten ist (Klarinette und Violoncello). Als Schluss des ersten Satzes erscheint erneut das dritte Thema, variiert von der Flöte vorgetragen. Das Thema des zweiten Satzes (Allegro drammatico) zeigt die für Skrjabin typische Kombination von Triole und punktiertem Rhythmus. Der Satz folgt der regulären Sonatenform von Exposition,

Durchführung, Reprise und Coda. Dabei kontrastiert das lebhaftes Hauptthema mit dem vorangegangenen langsamen Einleitungssatz; in der Reprise erscheint ein Klarinettenseitenthema. Der dritte Satz (Lento) gilt als Meisterstück der Instrumentation und Formbehandlung. Das erste Thema stellt erneut die Klarinette vor, dann wird es von den Violinen imitiert. Ein zweites Thema auf der Dominante wird von den Holzbläsern, ersten Violinen und Violoncelli vorgetragen, von einem düsteren Echo des gestopften Hornes begleitet. Im folgenden Mittelteil wird Skrjabin's Musik nahezu elegisch, bevor ein weiteres Holzbläserthema eine heitere Färbung einbringt. Der folgende Satz (Vivace) ist als Scherzo in der Tradition der romantischen Scherzos konzipiert. Dies zeigt besonders der leichtfüßig dahineilende Trioteil mit Piccoloflöte, Glockenspiel und Solovioline. Der fünfte Satz (Allegro) trägt bereits Finalcharakter, obwohl noch ein weiterer Satz folgt. Dies liegt in der anfangs erläuterten Erweiterung der traditionellen Viersätzigkeit der Sinfonie um zwei Rahmensätze begründet. Das Thema dieses Satzes ist mit dem Klarinettenmotiv der Introduction verwandt. Skrjabin vereint im sechsten Satz, dem Finalsatz der Sinfonie, das Themenmaterial der vorangegangenen Sätze und knüpft damit an das in Beethovens Neunter Sinfonie angewandte Verfahren an. Die hinzukommenden vokalen Partien mit idealistisch-erhabenem Inhalt werden von Mezzosopran, Tenor und Chor gesungen. Der Text dieser Hymne an die Kunst verfasste Skrjabin selbst. Da die Solisten und der Chor die Hymne auf Russisch vortragen sollten, wird nachfolgend der Text in deutscher Sprache vorgestellt; zum einen als Übersetzung aus dem Russischen und zum anderen, wie er in deutscher Sprache gesungen würde. Alexander Skrjabin - Hymne an die Kunst (- zuerst die Übersetzung aus dem Russischen durch Margarete Hoffmann, danach die deutsche Nachdichtung/Fassung aus der Partitur von Hans Schmidt): Mezzosopran / Tenor / Mezzosopran & Tenor / Mezzosopran / Tenor / Mezzosopran & Tenor / Chor: O wunderbares Bild der Gottheit, der Harmonien reine Kunst! Dir bringen wir in Freundschaft das Lob des begeisterten Gefühls. Du bist des Lebens lichter Traum, Du bist ein Festtag, bist Erholung. Als Geschenk bringst Du den Menschen Deine Zauberbilder. In jener düsteren und kalten Stunde, in der die Seele voller Verwirrung ist, findet in Dir der Mensch die lebendige Freude des Trostes. Du rufst die Kräfte, die im Kampfe sanken, auf wunderbare Weisen in's Leben zurück; im müden und kranken Geist zeugst du neue Gedanken. Du gebärst der Gefühle uferlosen Ozean im entzückten Herzen und der schönsten Lieder Lied singt Dein Priester, durch Dich erneuert. Es herrscht, allmächtig auf der Erde, Dein Geist, frei und machtvoll; durch Dich emporgehoben, vollbringt der Mensch ruhmvoll die größte Tat. Kommt herbei, ihr Völker der Welt! Wir singen der Kunst zum Ruhme! Heil der Kunst, auf ewig Heil! -

*O du des Lebens höchste Zier,
 du hehre Kunst der Harmonien:
 dich loben wir, dich preisen wir
 im Feierklang der Melodien!
 Du trittst in unsres Daseins Kreis,
 daß hold sich unser Los verschöne;
 dir Ruhm und Ehr', dir Lob und Preis,
 du wunderhehre Kunst der Töne!
 Wo Not und Kummer aller Art
 den Menschen drücken und bedrängen,
 nahst du von Himmels Höhen zart
 und linderst sie mit deinen Klängen.*

*Wo kraftberaubt in heißer Schlacht
 der Kämpfer droht zu unterliegen,
 stehst du ihm bei mit deiner Macht
 und hilfst ihm streiten, hilfst ihm siegen.
 Der Urquell bist du reinster Lust,
 die Gott gesandt, erquickst die Herzen;
 wo du erfüllst die wunde Brust,
 da schwinden sachte alle Schmerzen.
 In dir wird Alles uns zuteil,
 was Glück und Frieden gibt den Seelen;
 mit deinem Schirm nur bei uns weil
 - und nie kann Trost in Leid uns fehlen.
 So tönt denn Lippen laut und Kehlen;
 der Kunst erschalle preisend Heil!
 Heil sei der hehren,*

der hehren Kunst sei Heil!..."; so-weit also Chr. Beer. Die 1. Sinfonie ASs sollte also, da mit Chor, so-etwas wie "Beethovens "X."" werden...

Paralipomena (Thesen/Diverses/.../Verschiedenes/Ergänzungen)

- 1.: „...ich bin erschienen, um euch zu künden das Geheimnis des Lebens...“ (A. Skrjabin)
- 2.: Ein kurzer Blick (- ausnahmsweise... -) von der Sozialsphäre über die Privatsphäre in die Intimsphäre meiner Wenigkeit sei mir hier gestattet, da die Beschäftigung mit AS für mich Liebe ist und nicht Dienstpflicht: AS ist für mich der größte Komponist aller Zeiten überhaupt. Noch nie hatte zuvor ein Mensch jemals so groß von Musik gedacht wie er und post-„Tristan“-ische Harmonik so gekonnt destilliert. Er wird dereinst zum Gipfelpunkt/Klimax der „(jugendstiligen) Spätromantik“, ihre letzte Über-Verfeinerung und ihr hybrider Untergang: Selbstmord einer Musikstil-Epoche durch Übersteigerung. Ich sehe mich als „Echo-Nachruf“ dieser Kunst: mit mir geht, so vermute ich, am Ende des 20. Jahrhunderts & zu Beginn des 21. Jh.s das 19. Jahrhundert (- nunmehr sicher endlich-endgültig -) zu Ende... - Es ist einfach pikant: AS, dieser zarte kleine kranke feingliedrige elegante dandyhafte bedauernswerte superheroische bestaunenswerte hypersensible „Elfe & Fee“-Kindmann, ist/war tatsächlich der Onkel des späteren sowjetischen Stalinzeit-Ministers imeni Molotow (- „Molotov-Cocktail“ = Schleuder-Brandsatz -)
- 3.: Sein gesamtes Klavierwerk (- insbesondere das spätere, ab in etwa (der in „Poème de l'EXTASIS“-Nähe stehenden) „5. Klaviersonate“ -) sah ASkrjabin als „Vorübungen“ zum „MYSTERIUM“ an.
- 4.: Sonate f. Klv. 6: Die tiefenpsychologisch-unheimlichste...; Skrjabin spielte sie nie: er sah bereits beim Gedanken an sie Satans Qualm-Gegenwart aus Wand/Fußboden-Ritzen dringen.
- 5.: Klaviersonate VII („Weiße Messe“): „prophetique“; raffinierter Beginn (- die „Tritonante“ wird per Enharmonik erreicht: der „zyklische Akkord“ „g-h-des-f“ (7D5>)

verbindet, als „des/cis-f/eis-ases/g-ces/h“ interpretiert, „T/t = C/c-moll/Dur“ mit „T/t = fis/Fis/Ges/ges-moll/Dur“: 3D7 - 7D3...

6.: Klaviersonate IX („Schwarze Messe“): Teufelsmusik: „mysterieusement murmure“- „appels mysterieux-sataniques“: Satansmusik...

7.: Sonate f. Klv. 8 (ASs Letzte): Die monumental-magischste...; der Schluß (- s. Liszts (einzige) h-moll-Sonate): 2A... -

8.: Seltsam, unheimlich, faszinierend und beklemmend auch die verführerisch schmeichelnden fesselnden letzten (eigenartig morbid-müd-„tot“ quasi-nekrophilen) Klavier-Préludes des jungverstorbenen Meisters - Musik wie Gogols „Tote Seelen“, das großartige Musik gewordene Nichts, der Anblick des ur-grauenhaft Unanblickbaren, der Klaviermusik gewordene Aufstand des Nichts gegen das Sein: SATANAS... - - -

9.: Das „fis-moll“-Klavierkonzert ist eine grandiose „Jugendsünde“ AS's. -

10.: Das Farbenklavier ist ein Instrument zur Kombination optischer Eindrücke mit Musik im Dienste der Farbenmusik. Bekannt wurde das von A.-N. Skrjabin für seine sinfonische Dichtung "Promethee" vorgeschriebene "clavier a lumiere", mit dem (erstmal 1915) mittels einer Steuertastatur gleichzeitig zur Musik über Projektoren farbiges Licht auf eine Leinwand geworfen wurde. Das "clavilux" des Amerikaners T. Wilfred (1922) erzeugt nach musikalischen Gesichtspunkten verlaufende Farbkompositionen ohne Musik. Versuche synästhetischer Ton-Farbe-Verbindung in der jüngsten Zeit sind vorgenommen worden u.A. von:

- J. A. Riedls (audiovisuelle Elektronik, wie z. B. "Akustisch und optische Landschaft", 1960; "Vielleicht", 1970)
- D. Schönbach (Environments, wie z. B. "Canzona", 1969; Multimediaopern, wie z. B. "Hysteria", 1972)
- P. Sledgleys ("Light Sound", 1972)
- W. Haupt ("Linzer Klangwolke", 1980; mit A. Bruckners 8. Sinfonie)

11.: „...Scriabin's „Divine Poem“ has more convolutions than the „Sinfonia Domestica“ of Strauss and it is charged with more shrieking discords than anything that Vincent d'Indy ever conceived in his most abandoned moments. It was performed with deadly effect. When it was past, the audience called out Mr. Scriabin and took a good look at him...“ (NewYork 1907)

12.: „...as a kind of drug, no doubt Scriabin's music has a certain significance, but it is wholly superfluous. We already have cocaine, morphine, hashish, heroin, anhalonium, and innumerable similar productions, to say nothing of alcohol. Surely that is enough. On the other hand, we have only one music. Why must we degrade an art into spiritual narcotic? Why is it more artistic to use eight horns and five trumpets than to use eight brandies and five double whiskies?...“ (London 1924)

13.: „...wir entdecken Scriabin als unser bitter-fremdartiges musikalisches Rätsel. Warum? Weil seine Musik zu ungesundem Erotizismus tendiert; außerdem zu Mystizismus, Passivität und Realitäts- & Lebensflucht...“ (D. Schostakowitsch 1931)

14.: Das „Poème languide“ H-Dur für Klavier zeigt wundervoll Skrjabins harmonische Denkweise.

15.: Die 2. Sinfonie zeigt bereits den kühnen Gedanken, Beethovens „per aspera ad astra“ mit DeBussy's Klangzauber zu verbinden.

16.: Helene-Petrwovna Blavatsky gilt als Gründerin der Theosophischen Gesellschaft. Sie wurde in Jekaterinoslaw (Südrußland) 1831 geboren und starb am 8. Mai 1891 in London; sie gründete 1875 zusammen mit Henry Steele Olcott die „Theosophische Gesellschaft“ in New York. Ihr Hauptwerk, die "Geheimlehre" (London 1888; deutsch, 3 Bde., 1898-1906), ist ein Versuch, den gemeinsamen Ursprung aller Religionen und Philosophien nachzuweisen, deren Quelle die von den Mahatmas gelehrt "Göttliche Weisheit" oder auch "Theosophie" sei. Blavatsky gilt als Begründerin der modernen Theosophie und ihr Werk "Geheimlehre" als deren grundlegendes Werk. Die Blavatskaya soll nach der Aussage ihrer Anhänger über außergewöhnliche mediale Fähigkeiten verfügt und auch mit Mahatmas aus Indien in Kontakt gestanden haben. - 3 Hauptwerke:

- „Isis unveiled“ (Boston 1877, deutsch 1907) -
- „The secret doctrines“ (London 1888, deutsch 1898-1906) -
- „The key to theosophy“ (London 1920 (3.Aufl.), deutsch 1907) - -

17.: Die „II.“ ist bereits keine Jugendsünde mehr. Skrjabin, der wohl genialste Spinner aller Zeiten, ist auf dem Weg zu sich... -

18.: Die Gassenbuben riefen den stadtbekannt gewordenen AS in Paris „Monsieur „sans chapeau(-claque)““, da der eitle feine Dandy-Geck stets super-supervornehm pretentiös-gespreizt mit dem Zylinder in der Hand herumließ...

19.: Ceterum censeo: Als HBlawatzkaja getauft wurde, ging die ((russisch-orthodoxe) Holz-)Dorfkirche in Flammen auf: sie wurde also im/mit Feuer getauft... -

20.: Mit der „III.“ betritt ASkrjabin seine „Wagner-Phase“, die „Poème“-Epoche, das Forum des spätromantischen „Richard Strauss“-Riesenorchesters.

21.: FUTURISMUS: Die Bewegung beginnt in Italien 1909. Skrjabin ist ihr eigentlich nicht, höchstens unter großen Vorbehalten indirekt in gewisser Weise zuzurechnen.

22.: Hauptmotto der 3. Sinfonie ist das göttliche „ICH BIN!“ . Skrjabin verlagerte peu-a-peu sein GOTTesbild ausschließlich in sein stets solipsistischer werdendes Selbst/Ich hinein...

23.: Mit dem „Poema ekstasa“ = dem „Gedicht vom Extatischen“ (4. Sinfonie) ist AS auf voller Höhe seines orchestralen Schaffens.

24.: „...Kokain und Regenbögen...“ schrieb Henry Miller über „Le Poeme de l'Extase“... -

25.: Nach und nach stellt sich heraus (?), daß AS eigentlich nur 1 Werk schuf: das Erlösungs-„Mysterium“ samt Vorstudien (= „Rest“ davor (= das eigentliche Gesamtschaffen ohne „Mysterium“(-Skizzen), also quasi Alles „in/per-vers“ gesehen bzw. zu sehen, je nach Standpunkt)).

26.: Kritiker behaupteten, der „Prometheus“ ASs (- es gibt auch einen „Pr.“ von Liszt (mit dem raffinierten ((„romantic“-)Plagal-)Schluß „... - A-dur - f-moll - A-Dur“ (...-T-sp-T)) -) sei aus Trümmern/Steinen und Bruchstücken gebaut statt aus monumentalen Riesenquader-

Monolithen. Das ist wahr und falsch. AS kehrt (á la „I.“) zur Chor-Verwendung („Fis-Dur“-Vokalisieren) zurück.

27.: Skrjabin beeinflusste Sabanejew, Medtner, Krein, Szymanowski, Mjaskowski, Prokofieff („Reves“ op. 6), Strawinski („Le Oiseau de Feu“), Rebykow, Schönberg, ...

28.: Die Farbenorgel („Luce“ (Coloring-Clavier)) des „Prometheus“ (= „Das Poem vom feuerflammenden Weltbrand“): c - rot / g - orangerosa / d - gelb / a - grün / e - blau-weißlich / h - ähnlich wie „e“ / fis - grell-blau / des - violett / as - purpurlila / es - stählern mit Metallglanz („graublau-„metallic““) / b - ähnlich „es“ / f - dunkelrot; heute via Laserlighting (- der Saal muß lt. AS „in Lichtwellen versinken“ -) verifizierbar, damals Utopia... (Skrjabin, der erste „Multi media“-Künstler der Welt!)

29.: Der mystische Expressionist A. Scriabine überträgt die harmonische Formel „II-V“ auf alle diatonische Stufen; erst „„T/t“ + „„ü4/v5“-„T/t“““ ergeben die „Skrjabin-„T/t““, ein „Tonikafeld“ (z.B.: „eisis/Deses/his/C/fis/Ges/ges/Fis/c/His/deses/Eisis“-Dur/Moll). Skrjabins und Messiaens geheimnisvoll schwebende Tonsprache basiert auf der Verwendung von enharmonisch zu lesenden (- unser Notationssystem basiert halt (- in diesem Fall: leider (- die Zyklusstruktur existiert nur im Klang-, nicht Notenbild -) -) auf der unregelmäßigen 7-stufigen Stammtönereihe -) Akkordstrukturen aus zyklisch-symmetrischen (stets dadurch begrenzt transponiblen) Skalen mit gerader Tonzahl (meist 4/6/8) und regelmäßigem Oktavschluß-Intervallaufbau, z.B.:

g⁹
<5D5>
7

(= quinttondisalterierter Dominantseptgroßakkord = Ganztonleiter = „Messiaen(-„Mode de transposition limitée“) I“ (es gibt nur 2: „...-cis/des/hisis-dis/es/feses-f/eis/geses-g/fisis/ases-a/bes/heses/doppel-Be/gisis-h/ces/aisis-...“ oder „...c/his/deses-d/cisis/eses-e/fes/disis-fis/ges/eisis-gis/as-ais/b/hes/ceses-his/deses/c-...“, jede ist Dominante der anderen (also ein „hermetisches“ (quasi „submarine = U-Boot“-)System („Hermes“ = mediterran-antike Gottheit))))

7D5> (quinttonsubalterierter Dominantseptakkord (z.B.: „g-h-des-f“ (Dominante von „C/c-Dur/moll“) wird umgedeutet zu „ases-ces-des-f“/„g-h-cis-eis“ (Dominante von „Ges/Fis-Dur & ges/fis-moll“))

„verminderte Skala“ (etwas „hemdsärmelige“ Jazz/Pop-Bezeichnung) = „Messiaen II“ = „„Halbton/Ganzton/...“-Skala“ = „„(Nikolai)Rimski-Korsakow“-Tonleiter“ (z.B.: „...-c/his/deses-des/cis/hisis-dis/es/feses-e/disis/fes-fis/ges/eisis-g/fisis/ases-a/heses/bes/doppel-Be/gisis-b/ais/ceses-c/his/deses...“)

k⁹

(1)D7: „verminderter Septakkord“ („B.c.“-Bezeichnung); z.B.: „gisis-his-dis-fis“ (Dominante von ais-moll) wird umgedeutet zu „bes-deses-es-ges“ (Dominante von Fes-Dur)

30.: „Luce“ (Farben-Klavier/Orgel/Keyboard) wurde 1895 von dem Engländer A.-W. Rimington erfunden. Bereits G.-Ph. Telemann(!) beschreibt etwas Ähnliches.

31.: Im „Promethée“ (op. 60), einer der Vorstudien zum „MYSTERIUM“, zeigt AS die „Welt“ (Orchester (Chor = „Engel-Himmel“) und „Gegenwelt“ (das ICH = Klavier = AS(s messianisches weltallerlösendes Supermonster-EGO)); zusammen = KOSMOS.

32.: Vergleiche:

- Liszt: „Prométhée“ (Sinfonische Dichtung)
- Strauss: „Also sprach Zarathustra (Thus spoke Zoroaster)“ (Sinfonische Dichtung)
- Skrjabin: „Prométhée“ (Sinfonische Dichtung)
- Leidel: „Luzifer & Ahriman“/„DER ANTICHRIST“ (Oratorium)
- Orff: „de temporum finis comoedia“ (Opern-Oratorium)

und suche Differenzen/Analogien/... -

33.: „Sonate VI“ (für Klavier; opus 62 (- dieses unheimliche gespenstische „opus mysticum“, ein in tiefste psychische Untiefen hinabtauchendes musikalisch-okkultes Phantom-Gespinnst mit finsterem Atem wie ein „Schwarzes Feuer“, war dem Schöpfer selbst nicht recht geheuer; er spielte das Stück nie, als ob man bereits den Dampf Satans aus den Wänden und Fußbodenritzen qualmen sähe...)) -

34.: „Sonate VII“ (= „Weiße Messe“ (= „Schwarze Messe“ mit Tarnung „weiß“ (GOTT = weiß, Satan = schwarz)); für Klavier; opus 64) -

35.: „Vers la Flamme“ („...der Flamme entgegen!“; Poem für Klavier; opus 72) -

36.: „5 Preludes“ (für Klavier; opus 74; „Jenseitsmusik“...) -

37.: A. Skrjabins „6. Sinfonie“: die (Gesamtkunstwerk-),„Oper“ imeni „Mysterium“ samt „Vorbereitem Ritual“

38.: „...I call you to Live, o mysterious forces submerged in depths obscure of the Creator-Spirit, timid embryos of live to you I now bring Courage...“ - „...Je vous appelle à vie, ó Forces mystérieuses, noyées dans les obscures profondes de l'Esprit créateur. Craintives ébauches de vie à vous j'apporte l'audace...“ - „...ich rufe euch zum Leben, o ihr geheimnisvollen Kräfte und mystischen Bestrebungen, versunken und verborgen in den dunklen Tiefen des Schöpfergeistes; ihr ängstlichen Schatten des Lebens: euch bringe ich Kühnheit...“ -- (Alexander-Nikolajewitsch Scriabin (Vorwort-Motto zur am 18. 11. 1908 in MOSKAU von Mark Meitschik uraufgeführten 5. Klaviersonate opus 53 (Selbstzitat aus dem Gedicht „Poème orgiaque“ (= Vorwort der „Le Poème de l'Extase“-Partitur)))

39.: Krönung & „opus maximum summum totale“ des kompositorischen Lebens-Gesamtwerkes Alexander-Nikolajewitsch Skrjabins, des Erfinders der „Multi-Media“, der sich ein Exemplar seines prometheischen „Farbenklaviers“ (- auf Tastendruck leuchteten bunte Glühlampen auf, was besonders den Kindern gefiel und die Stromrechnung der ohnehin nicht begüterten Familie auf entsetzliche 30 Rubel pro Monat erhöhte... -) in's Moskauer Wohnzimmer neben den Flügel (- es gibt Papierwalzendokumente mit seiner von ihm (- seine zarten Spitzentaschentuchprinzessin-Frauenhändchen konnten nicht einmal 1 Oktave spannen, dafür schrieb er die größten Akkorde der Klaviermusik überhaupt... -) selbst gespielten Musik an seinem altmodisch-weichem Flügel! -) stellte, ist sein eigentliches „Chef d'OEuvre“: das „MYSTERIVM“, in das er sogar Sonnenauf- & -untergang miteinbeziehen wollte, mit seinem einstimmen sollenden „Prélude“-„Acte préalable“ namens/imeni „Vorbereitem Ritual/Initialakt/.../Predwaritelstwoje Dejstwije“ (- ahnte der „Messias“, daß er es nicht mehr schaffte...?); das Ziel war, durch Musik nichts Geringeres als den Weltuntergang (- folgerichtig begrüßte Skrjabin den Ausbruch des Ersten Weltkriegs als (- wenn auch verfrühten... -) „Beweis“ für die „Wahrheit“ seines Plans...! -) hervorzurufen (- geplant war u.v.a.a. ein 2600-Mann-Orchester (- dagegen ist die fast gleichzeitig komponierte

Gustav Mahlersche „Sinfonie der Tausend“, seine/dessen „VIII.“, fast ein Streichtrio; auch Richard Strauss' gerade fünf Jahre junge „Elektra“-Oper mit „nur“ etwa 130 Mann Orchester ist vergleichsweise sehr harmlos dagegen, selbst wenn der Schweizer und Reger-Schüler Othmar Schoeck die 8 „Elektra“-Klarinetten Strauss' in seiner eigenen Oper „Penthesilea“ mit 13 Klarinetten etwas übertraf... -) -), durch sämtliche vorhandenen und neuzuschaffenden (!) Künste (- bis hin zu u.v.a.a. „Eurythmie“-Kunst, deren Erfinder Skrjabin ist und nicht etwa Rudolf Steiner... -) via Kollektivorgasmus (- per u.v.a.a. Sexualberührungskünsten -) aller Erdenbewohner untereinander-gleichzeitig das Weltall zu entzünden und den Gesamtkosmos in überglücklich-befreiten Geist zu verwandeln... -

40.: AS: Nicht der größte Komponist aller Zeiten (- den gibt's nie... -), wohl aber der Komponist mit den in Ewigkeit unübertreffbar größten Konzeptionen/Gedanken aller bisherigen (und künftigen) Zeiten im feinen Stehkragen-Look der damaligen konservativen Mode...

41.: A.S. über „Pause(n) in Musik“:

- in merkwürdig(!)-„prophetischer“ Antizipation der Ästhetik John Cages (- der dieses Programm denn auch prompt („)kompositorisch(“) verwirklichte... -), zu Sabanejew: „...ich denke, es sind sogar musikalische Werke möglich, die aus Schweigen bestehen...“ - Die Idee wurde von Cage tatsächlich plagiiert...

- Humor (und/oder Größenwahn? - : AS am 4. 4. 1906 an Margarita Morosowa: „...es wird die Zeit kommen, da jeder Mensch von einem Pol zum ander'n galoppieren wird, um eine Pause aus meinem Schaffen zu hören...“

42.: Bereits als Kind interessierte mich AS; hier meine ersten Excerptiones von 1962:

- Alexander-Nikolajewitsch Skrjabin: * 25. 12. 1871 nach julianischem Kalender (der Gregorianische wird erst 1923 in der SU eingeführt: 6. 1. 1872, also „Weihnachten/Epiphania“...!)

- Mutter: die Pianistin (- Schülerin des Lisztschülers Theodor Leschetitzky -) Ljubow-Petrowna Skrjabina hustet Blut und stirbt 1 Jahr danach an Tuberkulose

- Vater: Nikolai = alter russischer Militäradel

- A. Skrj. ist 7 Jahre jung: Nervenarzt; wächst unter „Tante(n)“ auf (siehe Nietzsche: Naumburger Betschwernfrömmigkeit macht ihn, den Pfarrersohn, zum „religiösen“ Atheisten!)

- „Sascha“ liebt das Klavier wie eine Frau, baut selbst kleine Klaviere aus Holz/.../Karton, schreibt Dramen mit viel Toten (siehe Richard Wagner als Kind: „Leubald (Ein Trauerspiel)“!), „Schurinka“ komponiert

- Moskauer „Tschaikowski“-Konservatorium

- Sehnenscheidenentzündung der rechten Hand; heilt fast, dank Willenskraft

- Reisen

- 27. 8. 1897 Heirat (25,5-jährig) mit der Pianistin (- Ödipus-Komplex? -) Vera-Iwanowna Issakowitsch

- Drang nach Orchester (sein Verleger Beliajew)

- Freund: Boris Pasternak (Sohn des Malers Leonid Pasternak)

- Tod am 13./14. 4. 1915 (Karfreitag!)

43.: Wer war der schweizer Fischer, der AS aus dem Genfer See rettete? Otto Hauenstein, ein „Original“-Kauz aus dem Nachbarort „LaBellotte“ (- AS, der sonst, wie auch der verhaßte reiche GMD Prof. h.c. Dr. h.c. Richard Strauss, mit „blöden Proleten“ eigentlich keinen rechten dauerhaften Kontakt pflegte, war mit Otto und seinen „Kumpels“, die das „Göttliche Gedicht“ z.B. für „...hochstudierten Lärm des befreundeten Akademikers...“ hielten, aber gern

mit AS „Einen sofften und draufmachten“, interessanterweise doch echt befreundet: AS, der „Messias“, erkor sie sich nämlich als seine „12 Apostel“ aus, die sein(e) „Revolution/Mysterium“ vorbereiten und dazu überall den bevorstehenden Weltuntergangsbrand verkünden sollten; behufs dessen mußten sie auch - wie damals Sankt Petrus, Andreas, Johannes, Jakobus major, Jakobus minor, Judas etc. am Genesaret - sich vom Boot aus am Genfer See an einer bestimmten Uferböschung ASs „Predigten“ anhören; eines Tages erschien sogar eine bettelarme Italienerin mit todkrankem Kleinkind, um es von AS wunderheilen zu lassen, was natürlich ebenfalls mißglückte... -).

44.: AS war m.E. einer der sehr-sehr seltenen Menschen(-Medien), die Zugang zum „C.-G. Jung“-„kollektiven Un(ter)bewußten“ hatten. Diese extreme Gnade wurde nur von wenigen Heiligen, Mystikern, Propheten, etc. zuteil.

45.: Skrjabins „harmonische Evolution“ in „sophisticated“ „modo brevissimo“:

- von Chopin: „Schubert/Bruckner/Wagner/Liszt-Mediantik“ (= (Verdurung/Vermollung (= Variantisierung/Tongeschlechttausch) von)Terzverwandtschaft(en); z.B.: statt Sp sP) (z.B.: frühe Mazurken (also um ab etwa op. 3))

- progressiv-häufigere Dominantisierung von Subdominanten & Subdominantisierung von Dominanten, also „falsche“ (plagalisierte) Tritonusauflösungen (z.B.: Vertauschung von unalterierbarem (- stets auf den „Normalschluß“ („... - S/s oder D(d) - T/t“), nicht „Trugschluß“ („... - S/s oder D(d) - „VI.““) bezogen! -) eindeutigen (unalterierbarem) Leittonziel (- D(d)-Terzton zum T/t-Grundton -) und alterierbarem (- D(d)-Septton zum T/t-Terzton -) Leittonziel (z.B.: Varianttrugschluß: statt Tp TP oder statt tG tg: das (immer subsemitonium bleibende) subsemitonium des eindeutigen „eigentlichen“ Leittones (= der, der nur (diatonischen, also „k 2“) ½-Tonschritt gehen darf) wird zum sub(semi)tonium des verschiebbaren („alterierbaren“) Leittones (= „Gleitton“) (= der, der („echt“-)diatonisch“) mit „k 2“ (= ½)- oder „g2“-Schritt weiterschreiten darf); die Variant-VI ist insofern o.g. Phänomen der „D(d)-&-S/s“-Vertauschung, als daß VI funktional zwischen T/t & S/s (Tp = Sg und tG = sP (- ein Trugschluß bedeutet also sowohl abgebrochene (Tp/tG) als auch Neubegonnene (Sg/sP) Kadenz)) steht und T/t der D(d) näher steht (- Grundtonquintfall = Obertonreihenbeginn = „authentisch“, Grundtonquartfall (Quintanstieg (Inversion/Umkehrung)) = Untertonreihenbeginn = „plagal“ -) als der S/s)) (um op. 10 etwa)
- alle leitereigenen Nebenseptakkorde (Optionstöne: T/t-„major 7“ („Amalgamierung“ von „T“+„Tg“ (Hauptdreiklang & „second substitution“)), „T7t-„sixte ajoutée“ („Amalgamierung“ von „T“+„Tp“ (Hauptdreiklang & „first substitution“))) in allen Umkehrungen (Stellungen) und Lagen (um op. 15)

- entfernte Terzverwandtschaften höheren Grades: sg bei T, DG bei t, etc. (um op. 22)

- Dysalteration/Tonspaltung (Tonverdopplung mit Alteration/Chromatik „sub“ und „super“) und „Spalt-Alteration“ (Tonverdopplung: 1 normal unalteriert, 1 sub/super-alteriert) von Dominant-Quint/Non-Tönen (z.B.: statt „g-h-d-e/es-f-a/as“ „g-h-des-dis-f-es-e-as-ais“) und („quinte substituée“-)Subdominant-„sixten“ (z.B.: statt „f-a-c-d“ „f-as-des-dis“) (um op. 38)

- alle, auch alterierte Nebenseptakkorde (um op. 44)

- Integration höherer Partialtöne als (nicht-auflösungsbedürftige) Konsonanzen statt (auflösungsbedürftiger) Dissonanzen (z.B.: statt „c-e-g“ „c-e-g-b-d-fis(-a-h-des-es(-...))“) (um op. 52)

- „Tritonus-Tonika“-Nähe (schnellste enharm. Modulation bzw. gar ((ziel)kadenzloser) Tonika-Sprung): z.B. „7D5>“ von C-Dur wird/ist (enharmonisch) dasselbe von fis-moll (um op. 47)

- Tonikaisierung alterierter Dominanten (andeutungsweise um op. 55, endgültig im „Promethée“)

- entgültige Kadenzvernichtung (Tonika-Feld(er (z.B.: „Klaviersonate V“: G-Dur - Cis-Dur - E-Dur (zwar noch („brahms7reger-isch“) im Kadenzsinn deutbar bei „G-Dur = T“ enharmonisch als via „Akkord der „dorischen Sext““ (= Dur-S bei Moll-t), also variant-plagal eingeführte „sg“ (Variantsubdominantvariantgegenparallele) mit Trugschluß-Auflösung (= „harmonische Ellipse“ (Riemann)), also statt „sg“ „(sg)G“ = Fes-Dur = E-Dur; bzw. aber eigentlich (- zwar immer noch im Kadenzsinn, aber „skrjabinistischer“ -) bei „T = E-Dur“ als „tP-TP-T“ (wie (transponiert) Dvorak: 9. Sinfonie, Satz II: „... - E-Dur - B-Dur - Des-Dur - ...“)))) (um op. 60)
- „Total chromatique“ („Acte préalable“) (op. posthum.)

46.: Hier eine kurze „Kostprobe“ (Anfang & Schluß + Einiges) des von Skrjabin noch selbst-verfaßten „Acte préalable“-Textes:

- Prolog: „Noch einmal will DAS EWIGE in euch die Wohltat der Liebe empfangen; noch einmal will DER UNENDLICHE sich im Unendlichen erkennen!“ --
- Chor: „Im blitzenden Aufflug...“ -
- Stimme des Weiblichen: „DIR, Aufdämmernder, DIR, Drängender, gilt mein Stöhnen...“ -
- Stimme des Männlichen: „Wer bist Du, ...“ -
- Beide: „...Kinder des Lichtes, der Sonne, haben wir uns über den Abgrund erhoben; losgerissen werden wir uns in dir finden, und wie Schatten in seinen Lichtstrahlen sterben...“ -
- erwachende Empfindungen: „Die zärtliche Freude erster Berührungen...“ -
- eine flammende Welle von Liebe: „...ein süßes Vergehen der Sinne hat sich im feuchten Körper ausgebreitet...o sink' hernieder...“ (- alle Wetter:!= Wagner(- „Tristan & Isolde“-Zitat (2. Akt der Oper) pur!!! - WGL -) („...ich erhebe mich, und mich, zart-aufschäumend, festgesaugt in dem, was sich feucht-schmachtend über mich neigt...“ -
- ein Strahl des Geisteslichts(, mit der Welle coitierend): „...nur in der triumphierenden Gestalt, der furchtbaren, schicksalträchtigen Gewitterwolke könnte ich, nachdem ich die Götterversammlung verlassen habe mich mit dir treffen...“ -
- die Schöpfung, beider Kind, entsteht -
- Tanz des/der Gefallenen (s.u. (op. 73-2)): „...wir atmen den Gestank schwarzen Blutes; es giert nach abscheulichen Lüsten... ..im prunkenden Glanz des Letzten Erblühens zeigen wir uns einander in der enthüllten Schönheit leuchtender Seelen werden wir entschwinden uns auflösen...“ ---

47.: Karl Kellner & Franz Hartmann gründen um 1900 den „O.T.O.“: „Ordo Templis Orientis“; Aleister Crowley, einer der berühmtesten Satanisten der Welt neben AS (- allerdings ein „echter“ Satanist, kein „Salonsatanist“ wie AS...), tritt ein...; 1925 ging er, wegen sadistischer „Schwarzer Messen“ (- rituelle Kindermorde etc. -) ausgewiesen, nach Weida in Südostthüringen (!) als „Das Tier“ (Apokalypsis Ioannis)... - Im Jahre 1925 in den Straßen/Gassen der Stadt namens „WEIDA“; ein seltsamer Haufen Fremder hatte bereits tagelang die Stadt heimgesucht: die Weidaer vermuten mit Recht Unheimliches; ein Weidaer Bürger - vorsichtig, den letzten Rest Courage hervorholend/zusammennehmend - zu einem der seltsamen „Sektenbrüder“: „...wer seid ihr alle eigentlich ?...“ - einer der Fremden: „...du Ochse, hör' zu: es geht um unsern Chef (- mit Lady Frieda Harris macht er g'rade Tarock-Karten... -) Aleister Crowley dort vorne: er ist achzehnhundertundfünfundsiebenzig gebor'n als Kind christlich-„frommer“ Eltern, hat in Cambridge studiert, war Lektor eines katholischen Verlages, bei Cefalu in Sizilien gründete er das Satanskloster „Thelema“... - und jetzt wird er sich hier bei euch Hinterwäldlern als „Welt-Heiland“, das ist „to mega therion“, das ist „Das Große Tier „666““ hier ausrufen; kapiertst du das, du Nachtwächter...?...“ - 1947 stirbt Crowley in England; er gibt letzte Anweisungen: „...und die OTO-Zentrale kommt in den Ort namens „Stein“ bei Appenzell in der Schweiz (!); ihr wißt, warum...“... -

48.: Der stets hypochondrisch-neurasthenisch-neurotische und psychisch gefährdete Menschheitserlösungs-Gott AS (- 2 Beispiele: 1.: ein Brief an Tatjana mit Bazillenangst (vom 31. 3. 1914 aus dem wegen der Selbstdisziplin der Engländer geliebten London (- AS „plante“ seinen (angeblich in weiter Ferne, wenn überhaupt, liegenden) Tod in England (London), weil dort so distinguiert-würdevoll stolz gestorben würde...)): „...auf diesen Brief ist versehentlich Geld gefallen! Halte das Papier an den Ecken! Die vierte Seite ist am meisten infiziert...“ / 2.: beim Husten im Gespräch mit Sabanejew: „Oh! Ich habe etwas Ernstes! Könnte es Schwindsucht sein? Was meinen Sie?...“ -) wurde von Dr. Wilhelm Erb in Heidelberg sogar mit Elektroschocks behandelt, um seine Nerven zu stählen und zu stärken - medizinisches Wissenschafts- & Praxis-Niveau von 1911... -

49.: Der (Ur-)Vater der französischen Symbolisten, Charles Baudelaire, ein (u.v.a.a.) opiumsüchtiger Synästhesist, syphilitischer Freund Richard Wagners (- „...wer „Wotans Abschied“ schrieb, muß ein Halbgott sein...“ -) und begeisterter „Edgar-Allan Poe“-Übersetzer (- Edgar Allan-Poe (- so die unoffizielle, aber eigentlich richtige Schreibweise -) war ebenfalls alkohol- & rauschgiftsüchtig... -), blieb natürlich nicht ohne Einfluß (- HA: lies sein Gedicht „Correspondances“ und untersuche die Bedeutung des Terminus „Correspondance“ im Gedichtsinne auf ASs Entwicklung (- seines Denkens)... -) auf den russischen Symbolisten und Synästhetiker AS; er schrieb einen Gedichtzyklus „Die Blumen des Bösen“; aus den von der Zensur verbotenen Carmina daraus sowie aus anderen Zyklen (- in der deutschen Nachdichtung von Sigmar Löffler):

Die Litanei SATANs

*O weisester und schönster aus den Engelsheeren,
GOTT, vom Geschick verraten und beraubt der Ehren -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*O Fürst in der Verbannung, dem man Unrecht tat,
und der, besiegt, sich stärker noch erhoben hat -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*O Du, der Alles weiß, HERR unterhalb der Erde,
vertrauter Helfer aller menschlichen Beschwerde -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*O Du, der den leprösen Paria gelehrt,
daß Liebe ihm ein Stück vom Paradies beschert -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*O DU, der aus dem Tode, der uns all' bedrückte,
die Hoffnung uns erzeugt', die reizende Verrückte -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*O Du, durch den der Blick Verfeimter schweigend flammt,
und das gesamte Volk rund um's Schafott verdammt -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*Du, der es weiß, in welcher neidvollen Erdenecke
(„Gott“) ließ voll Eifersucht den ed'len Stein verstecken -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*Du, Dessen Auge kennt das tiefe Arsenal,
wo wie im Sarge schläft ein jegliches Metall -
 erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!*

*Du, dessen Hände breit die Abgründe verdecken,
daß die Mondsüchtigen am Dachrand nicht erschrecken -*

erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!
Du, Dessen Zauberei die Knochen biegsam macht
im Trunkenbold, den Pferde treten in der Nacht -
erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!
Du, Der den zarten Mensch', den Qualen drängen
gelehrt hast, Schwefel mit Salpeter zu vermengen -
erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!
Du, der dem harten Krösus, der kein Mitleid kennt,
in die gemeine Stirn voll List ein Zeichen brennt... -
erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!
Du, der den Dirnen in die Augen und die Herzen
die Anbetung des Plunders gab, den Kult der Schmerzen -
erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!
Du, der Vertrieb'nen Stab und der Erfinder Licht,
Beichtvater, der Gehenkten letzte Tröstung spricht -
erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends!
Du wahrer Vater derer, die im Zorn verbannte
vom Erdenparadies er, der sich „VATER“ nannte -
erbarme Dich, o SATAN, meines langen Elends! - Gebet: Dein
Ruhm und deine Ehre, Satan, werde kund
im hohen Himmel, wo du herrschtest, und im Grund
der Hölle, wo besiegt du weilst in stummem Traume!
Laß' meine Seele unter dem Erkenntnisbaume
nah' bei die ruh'n dereinst, wenn wie ein Tempelbau
er über deiner Stirn die Krone reckt in's Blau!

== =

ÜBER DEN „TASSO IM GEFÄNGNIS“ von Eugène Delacroix

Der Dichter muß zerlumpt und krank im Kerker büßen.
 Er tritt ein Manuskript mit krampfdurchzuckten Füßen
 Und mißt mit einem Blick, aus dem der Schrecken sieht,
 Des Taumels Treppe, die den Geist zum Abgrund zieht.
 Betäubend dröhnt durch das Gefängnis wildes Lachen,
 Sein Hirn für Fremdes und Absurdes reif zu machen;
 Der Zweifel hüllt ihn ein, und vielgestaltig fliehn
 Greuliche, lächerliche Ängste rund um ihn.
 Dieses Genie, im dumpfen Loche festgehalten,
 Die Gesten, das Geschrei, der Schwarm der Spukgestalten,
 Der wirbelnd sein Gebell ihm in die Ohren gellt,
 Der Träumer, den das Graun der Kammer wach erhält,
 Er ist dein Abbild, Seele mit dem dunklen Traume,
 Welchen die Wirklichkeit erstickt im engen Raume!

== =

WEIT, WEIT VON HIER

In diesen weihevollen Wänden
 Ruht, schmuck vom Kopfe bis zur Zeh,

Die stille, stets bereite Fee.
 Die Brüste fächernd mit den Händen,
 In weichen Kissen Arm und Lenden,
 Lauscht sie den Brunnen in der Näh.
 Die Hütte ist's der Dorothee.
 - Her zum verwöhnten Kinde senden
 Ein Wiegenliedchen Wind und See,
 Den Singsang schluchzend voller Weh.
 Ihr zarter Leib ist allerenden
 Gesalbt mit Öl und Benzoe,
 Die ihre leisen Düfte spenden
 Zum Duft, den Blumen rings verschwenden.

= = =

DER SPRINGBRUNNEN

Die schönen Augen laß geschlossen,
 Du armes Lieb, sie sind so matt.
 Bleib ruhig liegen, hingegossen,
 Wie dich die Lust ergriffen hat.
 Im Hof des Wasserspiels Geplauder,
 Das niemals schweigt bei Tag und Nacht,
 Nährt immer neu die Wonnescdauer,
 Die mir die Liebe heut gebracht.
 Aus tausend Stiehlen blühend
 Die Garbe schnellt,
 Der Phöbe froh erglühend
 Ihr Licht gesellt
 Und die zuletzt zersprühend
 In Tränen fällt.
 So fliegt, entflammt von jäher Lohe
 Der Wollust, deine Seele auf
 Und jagt in kühnem Schwung ins hohe,
 Zaubrische Paradies hinauf.
 Doch dann verströmt sie sterbensbange
 In einer Flut von trübem Schmerz
 Und rinnt auf unsichtbarem Hange
 Hinunter in mein tiefstes Herz.
 Aus tausend Stiehlen blühend
 Die Garbe schnellt,
 Der Phöbe froh erglühend
 Ihr Licht gesellt
 Und die zuletzt zersprühend
 In Tränen fällt.
 Die Nacht macht schöner dich, du Schöne!
 Wie süß, auf deine Brust geneigt,
 Zu horchen auf das Klanggetöne,
 Das ewig aus den Becken steigt!
 Mond, Bäume schauernd in der Runde,
 Gesang des Wassers, Nacht so mild,

Die reine Schwermut dieser Stunde
 Ist meiner Liebe Spiegelbild.
 Aus tausend Stiehlen blühend
 Die Garbe schnell,
 Der Phöbe froh erglühend
 Ihr Licht gesellt
 Und die zuletzt zersprühend
 In Tränen fällt!

= = =

VERSE AUF DAS PORTRAIT DES HERRN HONORÉ DAUMIER

Er, den man hier beschauen kann
 Und dessen kluge Künste machen,
 Daß wir uns schließlich selbst belachen,
 Er, Leser, ist ein weiser Mann.
 Ein Spötter ist er ohne Gnade.
 Doch daß sein Herz untadelhaft,
 Zeigt er, wenn er voll Schwung und Kraft
 Das Böse malt durch alle Grade.
 Sein Lachen ist das Grinsen nicht
 Auf Melmoths und Mephistos Mienen,
 Wenn der Alekto Fackel ihnen
 Einheizt, doch uns wie Eis durchsticht.
 Ihr Lachen, ach, ist voller Schmerzen,
 Ein Zerrbild nur der Fröhlichkeit;
 Das seine leuchtet frank und breit,
 Ein Strahl aus einem guten Herzen!

= = =

ABEL UND KAIN

Geschlecht des Abel, schlaf, iß, trinke,
 Gott lächelt huldvoll her auf dich.
 Geschlecht des Kain, im Schlamme hinke,
 Im Schlamm ertrinke jämmerlich.
 Geschlecht des Abel, deine Brände
 Gehn süß in Seraphnasen ein!
 Geschlecht des Kain, wird je zu Ende
 Wohl deine schwere Strafe sein?
 Geschlecht des Abel, es gedeihen
 Die Saaten, und dein Vieh ist rund;
 Geschlecht des Kain, vor Hunger schreien
 Die Därme in dir wie ein Hund.
 Geschlecht des Abel, komm und brate
 Den Wanst am Patriarchenrost;
 Geschlecht des Kain, in kalter Kate,
 Du armer Schakal, beb vor Frost!
 Geschlecht des Abel, lieb und mehre

Dich, grade wie dein Geld es macht.
 Geschlecht des Kain, was auch begehre
 Dein Herz, nimm dich vor ihm in acht!
 Geschlecht des Abel, Läuserasse,
 Die auf dem Holze frißt und heckt!
 Geschlecht des Kain, schlepp auf die Gasse
 Die Deinen, bis sie all verreckt!
 Geschlecht des Abel, dein Gebeine
 Gibt für den Boden fetten Mist.
 Geschlecht des Kain, es harrt noch eine
 Arbeit, die nicht erledigt ist!
 Geschlecht des Abel, nun erkenne:
 Vorm Spieße ward der Stahl zum Spott!
 Geschlecht des Kain, zum Himmel renne
 Und auf die Erde schmettre Gott!

== =

DER FREMDE

Sag, rätselhafter Mann, wen liebst du am meisten? Deinen Vater? Deine Mutter? Deine Schwester? Deinen Bruder?
 - Ich habe weder Vater noch Mutter, weder Schwester noch Bruder.
 Deine Freunde?
 - Ihr gebraucht da ein Wort, dessen Sinn ich nie zu deuten vermochte.
 Dein Vaterland?
 - Ich weiß ja nicht, unter welchem Himmel es liegt.
 Die Schönheit?
 - Die Göttin, die Unsterbliche – wie gern möcht ich sie lieben.
 Das Gold?
 - Ich hasse es, wie ihr Gott hasset.
 Was dann aber liebst du, seltsamer Fremdling?
 - Ich liebe die Wolken ... die Wolken, die vorüberziehn ... dort ... die wunderbaren Wolken!

== =

DAS CONFITEOR DES KÜNSTLERS

Wie ergreifend Herbsttage sind, wenn sie sich neigen! Ach – ergreifend bis zum Schmerz! Denn es gibt gewisse köstliche Empfindungen, deren Unbestimmtheit Tiefe nicht ausschließt, und es gibt keinen schärferen Stachel als den des Unendlichen. Welche Lust, den Blick ins Grenzenlose zu tauchen von Himmel und Meer! Einsamkeit, Schweigen, unvergleichliche Keuschheit des Blau! Ein kleines, zitterndes Segel am Horizont, winzig und verlassen, ein Abbild meines heillosen Daseins – und dann der ewige Singsang der Dünung: all diese Dinge denken durch mich, oder ich denke durch sie (denn rasch verliert sich das Ich in der Größe des Traums), sie denken, sage ich, aber als Melodie, als farbiges Bild, nicht als Sophismus und logischer Schluß. Indessen, mögen diese Gedanken von mir ausgehen oder von den Dingen – bald werden sie übermächtig. Die Gewalt der Lust schafft Leiden und wirkliche Qual. Meine überspannten Nerven vibrieren, schmerzhaft nur noch und schrill... -

50.: „...ich erlitt als Kind durch meinen Vater, einen gelernten Schuhmacher, viele harte Schläge; dadurch wurde mein Wesen zurückhaltend und ebenfalls hart...“ (Adolf-Alois Schickelgruber-Hitler („Mein Kampf“ (1924))) - - - Der Vater Stalins war Schläge austeilender Schuster; der Weihnachten 1990 von 13 „Mann“ hingerichtete rumänische Ex-Staatschef K.-N. Ceaucescu war Schuster... - - - AS wurde als Kind „verzärtelt“...

51.: Das „MYSTERIUM“: Der „Messias-GOTT“ Skrjabin wollte mittels des „Mysteriums“ die Menschheit erlösen. Was war dieses ominöse „MYSTERIUM“ ? Das Eine Einzige Einmalige Große Gesamtkunstwerk. Durch einen via „Mysterium“ erzeugten Kollektivorgasmus (!) der gesamten Menschheit sollte sich das Weltall entzünden (!) und in ewig-glücklichen „GEIST“ verwandeln – ein neuer Aion beginnt. Größer hat noch nie ein Komponist konzeptionell und überhaupt von Musik je gedacht und wird es auch nie wieder tun! Seiner Frau flößte der übergigantische Plan Angst ein. Der Tod erlöste den 43jährigen von seiner Wahnsinnsidee. „...er hielt sich für GOTT und starb an einem Pickel...“, sagte Henry Miller... – AS hielt den Ausbruch des 1. Weltkrieges tatsächlich für den Beweis, daß er allein durch das Konzipieren von Musik durch Selbige den offensichtlich beginnenden Weltuntergang herbeirufen könne und werde bzw. dies bereits tat. Überwindung (?) der Romantik durch ihre letzte überriesengroß-paroxystische grenzüberschreitende Übersteigerung... - - - Wenn Schönberg sozusagen der „Chirurg“ der Musikgeschichte am Beginn des Jahrhunderts ist, ist Skrjabin ihr dazu notwendiger „Hypnotiseur/Anästhesist/Narkotiseur/Chloroformierer/...“... -

52.: „...ein Mystiker muß den Krieg begrüßen...“ meinte AS, als der 1. Weltkrieg ausbrach, den er als Beweis-&-Beginn seines „Mysteriums“ wertete und für den „Reinigungs-Weltbrand“ vor dem „Vorbereitungsritualen“ hielt. - Erich Fried schreibt: „...„Was hast du getan?“ - „Ich habe sie schreien lassen...“ - „Was haben die Anderen getan?“ - „Ihnen das Maul gestopft...“ - „Was haben sie geschrien?“ - „Sie haben um Hilfe geschrien...“ - „Um Hilfe für wen?“ - „Ich glaube (jetzt manchmal): um Hilfe für mich!“...“.

53.: Julian/Yulien Skrjabin/Scriabine: Der in Bruxelles/Brüssel geborene Sohn Tatjanas & Alexanders ertrank leider 9-jährig im Fluß „imeni“ (- „namens“ -) „Dnepr“, hinterließ aber ein beachtenswertes Klavierwerk, in dem Papa ihm lediglich die „...sinnlosen häßlichen „Richard Strauss“-Oktavverdopplungen...“ (- die er selbst als Kind/Jugendlicher schrieb... -) verbat! Der „authentischste“ („Skrjabinist“) also!

54.: „...die ungerechten und schweren Prügel, die ich von meinem Vater, einem gelernten Schuhmacher, bezog, machten mich noch verschlossener und härter, als dieser selbst es war...“ (Yosif-Wissarionowitsch Dschugaschwili-Geladse, genannt „Stalin“ („der Stählerne“) („Memoiren“ (1947)))

55.: positiv (= „echte“ Skrjabinisten) & negativ beeinflusste und sonstige (weniger bis nicht beeinflusste) Personen/Zeitgenossen im Umkreis ASs; Skrjabin-„Fan“s sind mit „*“ gekennzeichnet:

- Sergej Tanejew: Der Lehrer Skriabins war das Gegenteil seines Schülers: zuchtvoll-streng, „unextatisch“... - Die harte Kontrapunktschulmeisterei hatte aber ASkrjabin nicht geschadet - im Gegenteil!

- Nikolaj Medtner: Ein Konjus-Schüler

- Sergei Rachmaninov: Der (Komponist und) Pianist, ASs Studienkommilitone (- die beiden konnten sich nicht sonderlich riechen: für den Rebellen Sascha, der eine Silbermedaille zum Studienende vom Konservatorium erhielt, war Sergej, der für anpassungsfreudiges Benehmen eine Goldmedaille bekam, ein Tschaikowski-Anhänger, also ein Anti-Avantgardist... -) ging später nach USA, wo AS wegen „wilder Ehe“ nie hindurfte.

- Igor Strawinsky: Seine Mutter war mit A. Skrjabin befreundet und schwärmte mehr für ihn als ihren Sohn, was den verständlicherweise eifersüchtigen RimskiKorsakow-Schüler Igor (fast) zum Skrjabingegner machte. Aber u.a.a. die „Feuervogel“-Partitur enthält mehr „Skrjabin“ als „Rimski-K.“ jemals...
- Balakirew: Seine „Islamei“ zeigte ASkrjabin den Weg russischer Klaviermusik vom „Westlertum“ zum Orientalismus hin.
- Modest-Petrowitsch Moussorgsky: Die „Bilder einer Ausstellung“ (Victor Hartmanns) studierte ASkrjabin mit Interesse wegen eigener Projekte bezüglich „„Bild/Licht/Farbe“-„Ton“-Beziehungen.
- Wladimir-Iwanowitsch Rebykow: Der Opernkomponist war/ist ein leider als „décadent“ verschrieener, noch unentdeckter „1 a“-Skrjabinist, den ASkrjabin selbst bewunderte.
- Georgij-Edouardovitch Konyus (1862-1933): Ebenfalls Tanejew-Schüler, schuf der begabte Musiktheoretiker, zu dessen großem Studentenkreis u.v.a.a. ASkrjabin zählte, sein System des „Metrotektonismus“: u.a.a. die „Theorie vom „Gesetz des „Gleichgewichtes der Zeitgrößen““.
- Nikolai Rimski-Korsakoff: Der große Kompositionslehrer-Pädagoge (- die „Petersburger Schule“ gab sich mitunter als Gegner des „Moskauer Skrjabinismus“... -) schrieb raffiniert orchestrierte Orient-Märchenoperen.
- Reinhold(-Moritz(ewitsch)) Glier: Der ideologisch linke Konjus-Schüler und Lehrer Mossolows Rejngol'd-Moricevic Glier schrieb ein Ballett „Roter Mohn“.
- S. Vasilenko: Ein Konjus-Schüler
- A. Gedike: Ein Konjus-Schüler
- Evgenij Gunst (*): Der Moskauer Publizist war der wohl erste „Skrjabin-Fan“ (- hoffentlich ist der Weimarer Musiktheorieprofessor WGLEidel nicht der Letzte...).
- Boris Pasternak (*): Die Mutter dieses (auch komponierenden) Schriftstellers, Rosalie Kaufmann, war eine mit ASkrjabin freundschaftlich verbundene Pianistin. Der Vater, der Kunstmaler Leon Pasternak, portraitierte ASkrjabin mehrfach.
- Wolf-G. Leidel (1949-?; *): Er entdeckte ASkrjabin, dessen Kohlezeichnungs-Porträt des Berliner Malers/Grafikers Jan Hofmann über seinem Arbeitszimmer-„Steinway (1920)“ hängt, um 1963 via Rundfunk und war sofort bis heute (1997) „Feuer & Flamme“. Also weiter: „vers la flamme“...
- Nikolai-Andrejewitsch Roslawetz (5. 1. 1881 - 23. 8. 1944; *): Der Wasilenko/Skrjabin-Schüler prägte den musiktheoretischen Terminus „Klangkomplexe“ bezüglich ASkrjamins „accord prométhée“ u.Ä. - Stalins „proletarische Einfachheit“ schnürten sein Genie bis zum Aufführungsverbot ein... - Wiederentdeckung ist dringlich angesagt!
- Nikolai-Sergeevitch Ziljajew (1881-1938, *): Der Pädagoge und Tanejew-Schüler war ASkrjamins Verlags-Korrekturleser (8./9./10. Klaviersonate). Seine populärsten Schüler sind Aram Chatchaturyan, dessen „Gayaneh“-Ballett wohl jeder kennt und Evgenij Golubev, dessen bekanntester Schüler wiederum Alfred Schnittke ist, der in Skrjamins Wohnhaus kompositorisch musikelektroakustizierte... - Der „Abweichler“ Ziliaiev starb 1938 in einem der vielen Stalin-KZs; erst Kremlfürst & Stalin-Successor N.-S. Chrustschjov lockerte diese Ideologiequarantaine etwas...
- Leonhard Bernstein: Er zeigte stolz seinem Kompositionsprofessor sein erstes Orchesterstück; Reaktion: „Was ist das? Aufgewärmter Skrjabin?! Schreib' 'was Eigenes!“ - Lenny ging betrübt von dannen, aber...
- Boleslav-Leupol'dowitsch Yavorskij (1877-1942): Der „*-Musiktheoretiker konstruierte (u.a.a.-)skrjabinbezogen interessante Prinzipien des Dranges von 2 entgegengesetzten Typen von Klangbeziehungen: akonstante Klangballungen möchten als konstante akzeptiert werden. 1912 führte er den Terminus „harmonischer Rhythmus“ („...ladovyj ritm...“), die „Theorie des musikalischen Denkens“, in die Musiktheorie ein, um Analysebefunde zu konkretisieren. Sein Schüler, der Dirigent Sergej-Vladimirovitch Protopopov (1893-1954) entwickelte dies weiter: „Semimodulation“, „akustische Harmonisierung“, et-c.
- Aleksandr-Vasil'evic Mosolov (1900 KIEW - 1973 MOSKAU): Der „Nikolai-Jakowlewitsch Mjaskowski“-Schüler Mossolow schrieb u.a.a. die interessante und oft be-debattierte „Eisenwalzwerk“-Partitur. 3 Komponier-Phasen: Skrjabinepigonie / Konstruktivismus / Sozialistischer Realismus.
- Nikolai-Jakowlewitsch Mjaskowski: Ein „N. Rimski-K.“-Schüler/Fan

56.: Manfred Machlitt schreibt in seinem Aufsatz „Der unterbrochene Marsch (- Arthur Lourié und Nikolai Roslawetz: 2 Avantgardisten der frühen sowjetischen Musik)“ im DDR-Musikperiodikum „Musik & Gesellschaft (X/87)“ (Henschel-Verlag BERLIN (ISSN 0027-4755)): „.....,Was haben Sie denn gedacht? Daß die Revolution eine Idylle sei? Daß die schöpferische Kraft auf ihrem Weg nichts zerstöre? Daß das Volk ein Musterkind sei? Daß Hunderte von Gaunern, Provokateuren, Schwarzhundertschaftlern, von Leuten, die sich gesundstoßen wollen, nicht alles mitnehmen, was ihnen unter die Finger kommt? Und schließlich, daß der ewige Zwist zwischen „Blaublut“ und „Plebs“, zwischen „Gebildeten“ und „Ungebildeten“, zwischen „Intelligenz“ und „Volk“ ganz „unblutig“ und „schmerzlos“ gelöst werde?“ Alexander Block, 18. Januar 1918 - Drei Tage bevor die Geschützsalven der „Aurora“ das Zeichen zum Aufstand gaben, traf im Petersburger Marienhof, wo die Provisorische Regierung tagte, folgendes Telegramm ein: „Am Ort. Marienpalast. Provisorische Regierung. An alle! An alle! An alle! Die Regierung des Erdballs hat auf ihrer Sitzung vom 22. Oktober beschlossen: 1. Die Provisorische Regierung als provisorisch nicht vorhanden und den Oberinsektierenden A.-F. Kerenski als unter strengem Arrest befindlich zu betrachten. „Wie bleischwer ist der Druck der rechten Hand aus Stein.“ Die Vorsitzenden des Erdballs: Petnikow, Lourié, D. und P. Petrowski, das Standbild des Komturs - ich (Chlebnikow)“ (- Petersburger Futuristen hatten Kerenski in einer Vorstellung von Mozarts „Don Giovanni“ gesehen, deshalb die Anspielung auf die steinerne rächende Komthurhand). Einer der Unterzeichner dieses denkwürdigen Telegramms ist Musiker: Arthur Lourié, einziger Komponist im engeren Kreis der jungen Petersburger Futuristen um Chlebnikow, Majakowski, Krutschonych, die Brüder Burljuk, Tatlin, Mituritsch, Bruni, Jakulow und andere - Dichter, Maler, Bühnenbildner, Formgestalter, Theoretiker. Die meisten von ihnen waren ungemein begabt und vielseitig, aber noch Außenseiter, besessene, sich gegenseitig inspirierende Enthusiasten und Sucher, verstrickt in nächtelange philosophische, kunsttheoretische und religiöse Debatten. Sie kleideten sich exzentrisch, kümmerten sich kaum um Gelderwerb und lebten doch „sorglos wie die Vögel“, ja bohemienhaft. Beliebter Treff war das Nachtkabarett „Streunender Hund“, wo Lourié nicht selten als Pianist auftrat. Die russischen Futuristen waren eine Großstadt-Generation (in Petersburg gab es längst ausgedehnte Fabrikviertel). Ihr Lebensgefühl sträubte sich angesichts Tanks und Gaskriegs auf den Schlachtfeldern des ersten Weltkrieges gegen romantisches und klassizistisches Kunstgebaren. Sie spürten die extremen sozialen Widersprüche in Rußland, die gefährliche Trägheit bäuerlichen Lebens in den riesigen Provinzen, die Ohnmacht des Hakenpflugs, gegen die sie die Hoffnung auf Ingenieurkunst und Wissenschaft, Rationalität und konstruktives Denken setzten. Schließlich haßten die jungen russischen Futuristen Bourgeois und Philister jeglicher Couleur, hierin nicht unähnlich den Arbeitern und Soldaten, die das Winterpalais erstürmten. Als Alexander Block im Januar 1918, besorgt und leidenschaftlich, in seinem Aufsatz „Intelligenz und Revolution“ die Künstler und Wissenschaftler des Landes aufruft, ihre Ohren vor der Musik der Revolution nicht zu verschließen, sich ihr zu stellen, gehört Arthur Lourié zu den ersten, die sich im Volkskommissariat für Bildungswesen zur Mitarbeit melden. Lunatscharski, der Lourié möglicherweise schon bei den Diskussionsrunden im „Turm“ des symbolistischen Dichters und Theoretikers Wjatscheslaw Iwanow begegnet war, beruft den Komponisten zum Leiter der Musikabteilung (MUSO). Arthur Lourié ist zu diesem Zeitpunkt 24 Jahre alt. Er leitet die Musikabteilung des Volkskommissariats während der ersten vier schweren Jahre der Sowjetmacht, während Bürgerkrieg, Intervention, Hungersnot und Zerrüttung der Wirtschaft. Er ist verantwortlich für die Orchester des Landes und ihre Spielpläne, für Reformen an den Konservatorien und Musikschulen, für die Verstaatlichung der Musikverlage und für ihr Verlagsprogramm, für die Anleitung der Musikinstruktoren im Land. Von dem, was Lourié als „Musik-Kommissar“ leistete, ist bisher wenig bekannt. Jedenfalls fanden in den ersten Jahren nach der Revolution in Moskau, Petrograd und anderen Städten Hunderte von kostenlosen Konzerten für Arbeiter,

Bauern und Soldaten statt, auch solche unter freiem Himmel und in Fabrikhallen. Spezielle „Konzert-Monographien“ wurden geschaffen (Konzerte mit Einführungsvorträgen). Eines der denkwürdigsten Konzerte war 1918 in Petrograd die Aufführung von Mozarts „Requiem“ für die Opfer der Revolution. Als Leiter der Musikabteilung scheint Lourié in jugendlich-futuristischem Eifer gelegentlich recht forsch vorgegangen zu sein. Seine Reformversuche am Moskauer Konservatorium führten zu einer Beschwerde des Direktors Ippolitow-Iwanow und dessen Stellvertreters Goldenweiser bei Lenin. Lenin ließ den jungen Lourié zu sich rufen, unterhielt sich mit ihm über die Probleme seiner Arbeit in der Musikabteilung und wies wohl die Beschwerde der Professoren zurück, denn Ippolitow-Iwanow trat von seinem Amt zurück. Auch mit der Gewerkschaft der Orchestermusiker scheint Lourié in Konflikt gekommen zu sein, da er ihren mangelnden Idealismus und ihre Geldforderungen kritisierte. Name und Werk des ersten „Musik-Kommissars“ Sowjet-Rußlands sind in Vergessenheit geraten. Er ist ein Ahasver der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts. Arthur Lourié wurde am 14. 10. 1893 in Petersburg als Sohn eines jüdischen Ingenieurs und Holzfabrikanten geboren. Er studierte etwa zur gleichen Zeit wie Sergej Prokofjew am Petersburger Konservatorium Klavier, unter anderen bei der Busoni-Schülerin Barinowa, und Komposition bei Alexander Glasunow. Auf Grund kompositorischer Meinungsverschiedenheiten mit Glasunow verließ Lourié vorzeitig das Konservatorium, suchte eigene Wege. Um 1912, etwa zur gleichen Zeit wie Skrjabin in Moskau, gelangte Lourié in der Klavierminiatur „Ivresse“ zu Zwölfton-Komplexen, die in den Klavier-„Synthesen“ von 1914 dann planmäßig in Reihungsformen gebracht sind. 1915 veröffentlichte er in der Futuristenzeitschrift „Der Bogenschütze“ einen Artikel über Vierteltonkomposition und ordnete im Picasso gewidmeten Klavierstück „Formes en l’air“ die Notensysteme nach graphischen Gesichtspunkten. Schon 1916/17 wandte er sich von solchen Experimenten zu einem modal-linearen Stil, einer „neuen Sachlichkeit“. Solche rapiden stilistischen Wechsel vollzog Lourié noch mehrmals in seinem Leben. Oft kam er dabei um Jahre allgemeinen Tendenzen zuvor, etwa dem Stil Kurt Weills schon 1919 oder der minimal music in den 20er und 30er Jahren. Obgleich in der frühen Phase der Revolution täglich engagiert in der praktischen Arbeit der Umgestaltung des Musiklebens, in seinen Kompositionen aus jenen Jahren sind kaum direkte Einflüsse der bewegten Zeitereignisse nachweisbar. Eine Ausnahme bildet die 1918 seinen Futuristenfreunden gewidmete Vertonung von Majakowskis „Unser Marsch“. Daneben entstanden in dieser Zeit unter anderem Lieder nach Puschkin und Sologub sowie die Kantate „In den Tempeln des goldenen Traumes“ (1919) nach Alexander Block. Mit seiner Zurückhaltung bei der Gestaltung unmittelbar revolutionärer Themen stand Lourié allerdings nicht allein. Ganz im Gegensatz zu vielen ihrer Kollegen in Literatur, bildender Kunst, Theater und Film, schrieb die Mehrzahl der russischen Berufskomponisten, Traditionalisten wie Neuerer, in den Jahren nach der Revolution wie zuvor. (Das gab nicht wenig Vorwand für Attacken der „Proletkult“-Leute.) Einer der wenigen Avantgardisten, die sich revolutionären Themen zuwandten, war der Viertelton-Komponist Iwan Wyschnegradsky (1893-1979) - er lebte später in Berlin und Paris. 1918 komponierte er in Petrograd auf Worte des Revolutionsdichters Wassili Knjasew den Liedzyklus „Das rote Evangelium“. Auch Wyschnegradsky vertonte damals Majakowskis Text „Unser Marsch“. Eine verstärkte Hinwendung zu revolutionären Themen bei sowjetischen Komponisten, auch Versuche sinfonischer Gestaltung, findet erst um die Mitte der 20er Jahre statt. Da lebte Arthur Lourié aber bereits in Paris. 1922 war Lourié auf eine Dienstreise nach Berlin und Paris geschickt worden. Er kehrte nicht in die Sowjetunion zurück. Als ehemaliger „bolschewistischer Kommissar“ wurde er zunächst aus Frankreich ausgewiesen, lebte 1923/24 in Wiesbaden, durfte 1924 nach Paris zurück, wo er bis zum Einmarsch der Faschisten, 1940, blieb. In den unbesetzten Teil Frankreichs geflohen, ermöglichte ihm Kusnezow 1941 die Einreise in die USA. Er lebte in New York und San Francisco und starb am 12. 10. 1966 mittellos, krank, einsam und vergessen in Princeton/New Jersey. Wie immer die Wertung seines Werkes und seiner politischen Haltung einst ausfallen

wird - seine Hauptwerke (darunter zwei Sinfonien und die Oper „Der Mohr Peter des Großen“) sind für uns nicht einsehbar - , bei der Erforschung des frühen russischen Futurismus, der Herausbildung der Dodekaphonie, der Frühphase der sowjetischen Musik, werden wir immer wieder auf Louriés Namen stoßen. Er war mit bedeutenden Dichtern und Malern dieses Jahrhunderts befreundet (zeichnete übrigens auch selbst und war ein talentierter Musikschriftsteller). Lourié vertonte als einer der ersten Block, Chlebnikow, Majakowski und Anna Achmatowa (er war um 1913 ihr Geliebter, noch 1959 komponierte er einen Zyklus zu Texten aus ihrem „Poem ohne Held“). Mit Strawinsky und Varèse war Lourié zeitweilig befreundet. Lourié und Varèse standen als einzige Musiker 1945 bei Bartóks Beerdigung an dessen Grab. Die Gründe für die Emigration von Lunatscharskis erstem Abteilungsleiter der MUSO sind bis heute nicht recht klar. Lourié war kein finsterner Reaktionär, sicher auch kein Kommunist. Er protestierte 1938 gegen Franco, schrieb während des zweiten Weltkrieges Essays gegen den deutschen Faschismus. Seine amerikanische Librettistin Irina Graham betonte in Erinnerungen, daß Lourié bis zum Lebensende an seinen „Überzeugungen nichts änderte und vom Geist revolutionären Feuers erfüllt“ war. In den Jahren des Exils sei er „loyal und vollkommen treu in seinem Verhältnis zu Rußland“ geblieben. In den einsehbaren Quellen gibt es nur wenige Hinweise, die auf Louriés Exilmotivation deuten. Lourié sagt einmal, er habe Lenin, Lunatscharski, die Krupskaja und einige andere Bolschewiken verehrt, aber die Bolschewiki als Partei sei ihm fremd geblieben. Viele Intellektuelle des Symbolisten- und Futuristenkreises, die mit der Oktoberrevolution aufrichtig sympathisierten, sahen in ihr nicht einfach einen Übergang zu einer neuen sozialökonomischen Gesellschaftsformation, sondern einen Akt kosmischen Ausmaßes, einer universellen Verbrüderung, einen Aufbruch zum kreativen „Künstler-Menschen“ und zur grundlegenden Erneuerung des „erschlafften“ Europa durch die unverbrauchten Völker des Ostens, so auch Louriés Idol Alexander Block. Als nach den Jahren des Kriegskommunismus die Prosaik des wirtschaftlichen Aufbaus begann, die Neue Ökonomische Politik vorübergehend Zugeständnisse zur kapitalistischen Kleinwirtschaft notwendig machte, Spießertum und Unterhaltungstingel wieder aufblühten, waren viele Intellektuelle befremdet. Auch die straffe Disziplin innerhalb der Partei, andererseits heftige Dispute zwischen Leninisten und Trotzlisten um die richtige Strategie des Aufbaus sowie erste Eingriffe in die künstlerische Arbeit, Beschwerden gegen die „linken“ Künstler seitens Proletkult und Traditionalisten, verwirrten solche, die ihre Kunst- und Gesellschaftsutopien schnell in die Tat umgesetzt sehen wollten. Möglich, daß Lourié vor solchen Schwierigkeiten kapitulierte. Nicht nur Lourié ist in Vergessenheit geraten, beinahe eine ganze sowjetische Musikepoche. Dutzende von Namen, Hunderte von Werken der ersten zwei Jahrzehnte nach der Revolution. Zuerst machten die triumphalen Wiederaufführungen von Schostakowitschs Opern „Die Nase“ und „Lady Macbeth“ auf jene Jahre wieder aufmerksam, dann die Neubewertung seiner II. und III. Sinfonie. Inzwischen ist ein reges Interesse am Frühwerk Alexander Mossolows entstanden. 1981 erschien in Moskau ein aufsehenerregender Band mit Klaviermusik der 20er Jahre - Kompositionen von Nikolai Roslawetz, Wladimir Deschewow, Leonid Polowinkin und Alexander Mossolow... Das ließe sich fortführen bis hin zur steigenden Zahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen über diese Zeit. Die Vielfalt des sowjetischen Musiklebens von 1917 bis Anfang der 30er Jahre ist faszinierend und von extremer sozial und ästhetisch geprägter Unterschiedlichkeit: Volks- und Revolutionslieder, freche Tschastuschki und städtische Romanzen, Massenaufführungen von Revolutionsspielen, experimentelles Theater und Opern-Aufführungen alten Stils, Kammermusik und Sinfonik in der Weiterführung der Petersburger Tradition des „Mächtigen Häufleins“ oder der Moskauer Tschaikowski/Tanejew-Tradition, Agitationsmusik, Vierteltonversuche, Experimente mit elektronischen Klangerzeugern, Geräusch-Musiken mit Dampf-Pfeifen, Fabrik- und Schiffssirenen. Schließlich gab es eine Moderne unterschiedlichster Schattierung im Bereich von Sinfonik, Kammermusik und Oper - eine spätromantische Richtung um Mjaskowski und Schaporin, eine Gruppe, die sich

dodekaphonischen Systemen näherte, um Nikolai Roslawetz und eine große Gruppe älterer und junger Musiker, die „antiromantisch“, linear komponierte. Zu letztgenannter Tendenz, die zuerst in Leningrad, dann auch in Moskau Einfluß gewann, sind neben Prokofjew und dem jungen Schostakowitsch auch Mossolow, Deschewow, Schterbatschow, Schebalin, Knipper, Popow und andere zu zählen. Als sich das Musikleben nach dem Bürgerkrieg und den ersten wirtschaftlichen Erfolgen der NÖP wieder normalisierte, schlossen sich 1923/24 in Moskau und Leningrad die meisten der Berufskomponisten und Musikwissenschaftler zur „Assoziation für zeitgenössische Musik“ (ASM) zusammen. Sie unterhielten Kontakte zur IGNM und zur Universal-Edition Wien, veranstalteten zahlreiche Konzerte mit in- und ausländischer zeitgenössischer Musik und gaben auch eigene Zeitschriften heraus. Viele Mitglieder der ASM hatten wichtige Funktionen im öffentlichen Musikleben, im Staatsverlag, an den Philharmonien, Musiktheatern, Konservatorien, am verschiedenen Musikzeitschriften und somit einen beträchtlichen Einfluß auf die Musikpolitik des Landes. Ebenfalls 1923 war die „Russische Assoziation Proletarischer Musiker“ (RAPM) gegründet worden, der zunächst vor allem Musiker des Proletkults angehörten, darunter nur wenige Berufsmusiker wie Wassiljew-Buglai und der Komponist und Folkloreforscher Kastalski. Die RAPM nahm in ihre Reihen nur Kommunisten und Musiker mit „eindeutig proletarischer Klassenhaltung“ auf, kämpfte für eine den Massen verständliche Musik mit proletarischer Aussage. Zum Erbe hatten viele Musiker der RAPM ein distanzierendes Verhältnis. Die Musik wurde einer „soziologischen“ Analyse unterzogen, alle Kunstmusik nach der Aufstiegsphase des Bürgertums (also etwa nach Beethoven) geriet so zwangsläufig in den Verdacht der Dekadenz. Deshalb lehnten sie „alles Geschwätz von irgendwelchen Errungenschaften der Musik zur Zeit des Verfalls der Bourgeoisie rundweg ab: Hier mag es einzelne formale Erfindungen geben, vielleicht auch solche von Nutzen für die Zukunft, aber im Großen-und-Ganzen können wir nicht umhin, ihre Dekadenz festzustellen. Selbst wenn wir hier eine außergewöhnliche Lebendigkeit und Eleganz hätten, so müßte man sich doch vor Augen halten, daß dies nur ein geschmücktes Grab ist, in dessen Innern Staub und Knochen sind.“. Solche Argumentation, die auf Theorien Bogdanows von einer zu schaffenden autarken proletarischen Kunst zurückging, Lenin hatte diesen Standpunkt schon 1920 als unreal kritisiert, bestimmte die RAPM-Polemik ein ganzes Jahrzehnt lang und wirkte auch später weiter. Demnach war schon Debussy dekadent, Schönberg und Strawinsky, zum Teil auch Prokofjew, galten als „Vertreter einer erzbourgeoisen Richtung“. 1924/25 spitzten sich die musikpolitischen Auseinandersetzungen zwischen RAPM und ASM erheblich zu. Fast alle Mitglieder der ASM, selbst so gemäßigte wie Nikolai Mjaskowski, gerieten unter die Kritik der kampflustigen Theoretiker „proletarischer“ Musik, besonders aber Nikolai Roslawetz. Er war zu jener Zeit Leiter der Politabteilung des Musiksektors des Staatsverlages, Vorstandsmitglied der ASM und Chefredakteur der Zeitschrift „Musik-Kultur“. Er wagte es, Strawinsky, Prokofjew und Schönberg zu verteidigen, ja, er galt mit seinen Kompositionen selbst als „russischer Schönberg“, was freilich kaum zutraf. Auch Nikolai Roslawetz war Jahrzehnte vergessen. 1962 machte der Amerikaner Georg Perle in seinem Buch „Serial Composition and Atonality“ auf Roslawetz als frühen Vorläufer der Dodekaphonie aufmerksam. In verschiedenen Publikationen hat inzwischen Detlef Gojowy das Tonsatzsystem dieses sowjetischen Komponisten untersucht. Aber Roslawetz ist nicht nur ein eigenwilliger Komponist und Urheber eines eigenständigen seriellen Tonsatzsystems, er ist in den 20-er Jahren als Musikpublizist und Organisator auch eine der Schlüsselfiguren in den Auseinandersetzungen um die Dialektik von musikalischem und politischem Fortschritt. Nikolai Roslawetz entstammte als einer der wenigen sowjetischen Komponisten seiner Generation nicht der Intelligenz, sondern den untersten Schichten des Volkes. Am 5. 1. 1883 an der ukrainisch-belorussischen Grenze im Dorf Duschatino als Sohn ehemaliger Leibeigener geboren, lernte er im Kindesalter nach dem Gehör Geige, zunächst bei seinem Onkel, dann bei einem jüdischen Hochzeitsgeiger. Schon mit 12 Jahren mußte er sich seinen

Lebensunterhalt selbst verdienen, als Hilfsschreiber in niederen Kanzleien. In einer Kursker Musikschule erhielt er zum ersten Mal professionellen Unterricht im Violinspiel, in Theorie und Harmonielehre. Mit 21 Jahren hatte er sich musikalisch so weit fortgebildet, daß er am Moskauer Konservatorium aufgenommen wurde. Er studierte dort Violine bei J. V. Hrmalý und Komposition bei Alexander Iljinski und Sergej Wassiljenko. Als Examensarbeit legte er 1912 die Opernkantate „Himmel und Erde“ nach Byron vor und erhielt dafür die Große Silbermedaille. Schon in der Konservatoriumszeit träumte er von „neuen, nie erhörten Klangwelten“ und begann atonal zu komponieren (um 1909). 1913 fand er den Schlüssel für seine Kompositionsmethode, die er dann bis 1919 konsequent weiterentwickelte. Roslawetz bildet aus 6 bis 10 Tönen Klangzentren, ähnlich denen des späten Skrjabin, „Synthetakkorde“ nennt sie Roslawetz. Die Töne dieser Synthetakkorde sind die harmonischen und melodischen Bausteine seiner Stücke. Er transponiert sie, bildet Umkehrungen und Krebse, entwickelt mit ihnen auch eine Methode des polyphonen Satzes. Im Unterschied zu Schönberg ist die Reihenfolge der Töne nicht festgelegt, er gewinnt dadurch mehr Freiheiten. Trotzdem wirkt sein Satz streng durchstrukturiert, die Expression gebändigter als bei Skrjabin. Die Tatsache, daß mehrere russische, ukrainische und litauische Komponisten (Ciurlonis, Skrjabin, Lourié, Roslawetz, Obuchow und Golyschew) zwischen 1908 und 1919 dodekaphonieähnliche Tonsatzsysteme erprobten, wird hinsichtlich der Priorität der Zweiten Wiener Schule um Schönberg eine musikhistorische Korrektur notwendig machen! Unter den russischen Avantgardisten hat Roslawetz zweifellos das am weitesten durchdachte System ausgearbeitet und kompositorisch umgesetzt. Seine Hauptwerke sind eine Sinfonie, die sinfonischen Dichtungen „Mensch und Meer“ nach Baudelaire (1921), „Weltende“ nach Lafargue (1922), ein Violinkonzert (1925), 5 Streichquartette, 3 Klaviertrios, Sonaten für Klavier, für Violine und Klavier, für Violoncello und Klavier, des weiteren viele Lieder, unter anderem nach Texten von Block, Sologub und Jelena Guro. Roslawetz beschränkte sich in seiner kompositorischen Arbeit nicht nur auf „esoterische“ Kunstmusik, die seine Gegner in der RAPM so bissig angriffen, er schrieb ab 1924 auch eine Vielzahl politischer Gebrauchsmusik, ähnlich wie Eisler dabei das „musikalische Material“ auf seinen „Gebrauchswert“ zurücknehmend. Aber auch diese politischen Kompositionen, darunter viele Lieder und Chöre, ein Sportlermarsch und eine große „Oktoberkantate“ für Chor a capella, wurden von den Kritikern der RAPM als nicht „echt proletarisch“ bespöttelt. Ob sie Recht hatten? Wir können es nicht entscheiden, denn auch diese Werke sind bisher für uns nicht einsehbar. Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre kamen kaum noch Kompositionen von Roslawetz zur Aufführung. Er verließ Moskau, ging nach Usbekistan, wo er in Taschkent für das usbekische Nationalballett arbeitete. Ende der 30er Jahre ist er nach Moskau zurückgekehrt, unterrichtete an einem Musik-Technikum und einer Militärmusik-Schule. Am 23. 8. 1944 starb er in Moskau. In seinem Nachlaß sollen sich noch zahlreiche unveröffentlichte Werke befinden. Sein Violinkonzert ist unlängst vom sowjetischen Rundfunk aufgezeichnet worden. So viele abgebrochene Möglichkeiten - , bei Roslawetz, Mossolow, Deschewow, Protopopow und vielen anderen - , die harte Kritik 1936 an Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth“ auf direkte Anweisung Stalins ! Das Machtwort eines einzelnen kann jedoch nicht über den tiefen Konflikt hinwegtäuschen, der zwischen den einzelnen Gruppierungen des sowjetischen Musiklebens, den Verfechtern einer massenwirksamen proletarischen und den Komponisten einer hochentwickelten Kunstmusik, die ganzen 20er Jahre hindurch immer wieder zum Ausbruch kam. Lenin hatte jenen Konflikt auf den Satz gebracht: Darf man einer Minderheit süßen Biskuit reichen, während es den Millionen Massen an Schwarzbrot fehlt? Dieses moralische Paradoxon ist bis heute nirgends gelöst, am wenigsten in der bürgerlichen Welt, in der so gern auf die Wunden jener Länder gezeigt wird, die einen sozialistischen Weg wählten. Ein selbst tief von den Auseinandersetzungen jener Jahre Betroffener, Majakowski, schrieb in seinem letzten Brief 1930, „An Alle“: „...Unnützlich und peinlich von wechselseitiger Kränkung zu sprechen.“ - Nikolai Roslawetz am 14. 11. 1924: „Nach allen sozialen Vorzeichen bin ich,

wie man so sagt, ein „geistesschaffender Proletarier“. Meine revolutionäre, meine Tätigkeit im Sowjet und in der Gesellschaft geschieht vor aller Augen, so daß ich keine Notwendigkeit verspüre, über meine „politische Plattform“ zu reden. Kann ich nach allem Vorausgeschickten, ein „Fäulnisprodukt der bourgeoisen Gesellschaft“ sein, wie mich Hurrapatrioten manchmal so malerisch bezeichnen, denen mein Werk nicht zusagt? Freilich bin ich kein „proletarischer Komponist“ in jenem Sinn, daß ich für die Massen schlechte Musik im Stil Bortjanskis oder Galupins schreibe. Im Gegenteil, ich bin soweit „verbürgerlicht“, daß ich den russischen Proletarier - den gesetzlichen Erben aller ihm voraufgehenden Kultur - des besten Teils der Musik für würdig halte, und deswegen schreibe ich eben für ihn meine Sinfonien, Quartette, Trios, Lieder und sonstigen „Hirngespinnste“, wie sie meine Kritiker in glücklicher Ignoranz bezeichnen. Ich bin fest davon überzeugt, daß ich die Zeiten noch erleben werde, da meine Musik für das Proletariat ebenso verständlich und zugänglich sein wird, wie sie heute den besten Vertretern der russischen fortschrittlichen musikalischen Gesellschaft verständlich und zugänglich ist. Und dann - wer weiß? - wird vielleicht der Moment eintreten, da das russische Proletariat meine Kunst sein eigen nennt.“...“ - - - Lies dazu:

- Aleksandr Blok: „Intelligenz & Revolution“ („Ausgewählte Werke“ ((Ost-)Berlin 1978)) -
- Welimir Chlebnikow: „Werke“ (Reinbek 1972) -
- Detlef Gojowy: „Arthur Lourié, der Futurist“ in: „Hindemith-Jahrbuch“, 1979/VIII -
- V. Belyi: „Linke“ Phrase von der „musikalischen Reaktion“, in: „Musikalnoje Obrasowanije“ 1/1928, zit. nach Detlef Gojowy: „Neue Musik der 20er Jahre“ -
- Irina Graham: „Arthur-Sergeevic Luorié“ (Biographische Notizen, in: Hindemith-Jahrbuch VIII, Mainz 1979) -
- Detlef Gojowy: „Nikolaj Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist“ in: Die Musikforschung XXII/1969, Heft I, S. 22-38 -
- Nikolai A. Roslawetz über sich und sein Schaffen, in: Sovremenaja Musyka, V/1924, zit. nach Detlef Gojowy, Neue Musik der 20er Jahre, a.a.O., S. 396 -
- Wladimir Majakowski: „Ausgewählte Werke“ ((Ost-)Berlin 1966) -
- „Musik-Konzepte 32/33“ (von Heinz-Klaus Metzger & Rainer Riehn) --

57.: Die Satansbrut-Ungeheuer aus Österreich und Georgien krochen aus ihren Höhlen: Adolf Hitler und Jossip-Vissarionowitch Dschugaschwili (- der „Stählerne“ = „Stalin“; für „Westler“ quasi-unaussprechbar, deshalb statt „Dschugaschwili“ lieber „Gulasch-Willy“ u./o. Ä. ... -). - - „...was haben Sie denn gedacht? Daß die Revolution eine Idylle sei? Daß die schöpferische Kraft auf ihrem Weg nichts zerstöre? Daß das Volk ein Musterkind sei? Daß Hunderte von Gaunern, Provokateuren, Schwarzhundertschaftlern, „Sich gesund Stoßern“, etc. nicht alles mitnehmen, was ihnen unter die Finger kommt? Und schließlich: daß der ewige Zwist zwischen „Blaublut“ und „Plebs“, „Gebildeten“ und „Ungebildeten“, „Intelligenz“ und „Volk“ ganz unblutig-schmerzlos gelöst werde? - ...“ (Aleksandr Blok am 18. 1. 1918 („Intelligenz und Revolution“ in „Ausgewählte Werke“ (BERLIN 1978 (Band II (Seite 175))))))

58.: Resumé & (trostlos-trostreiche) Ausblicke: Die frühsowjetische Avantgarde der „Lunatscharski/Mayakovski-Periode“ ist „scriabinistisch“ orientiert, von sehr indirekten Einflüssen bis zum plumpen Epigonentum hin; ab Januar 1936 (- Stalins „welikaja Tschistka“ = „große Säuberung“ -) wurde Shostakowitch strenger gerügt, Termini wie „staatsfeindlich(-westlich(-imperialistisch(-kapitalistisch))er) Formalismus“-&- „Modernismus“-&- „Konstruktivismus“-&-etc. blühten auf. Die Shdanow-Ära überstrich die UdSSR und ihre Satellitenstaaten mit grauroter Farbe, die KZs wurden voll („(Archipel) Gulag“), erst Nikita Chruschtschew brachte eine gewisse Tauwetterperiode, einen „Soft-Stalinismus“, der sich in der DDR bis November 1989 hielt. Der traditionalistische „Beljajev-Kreis“ bis hin zur (KPdSU-geförderten) „R.A.P.M.“ (- sowjetrussische Assoziation

proletarischer Musiker -) versuchte, „proletarisch-sozialistische“ Musik vor feindlich-„westlichen“ „Harmonie/Kadenz-Destruktoren“ zu retten... - Die „postskrjabinistische“ Periode war durch Stalin abgewürgt worden, ihre Erz-Verfechter landeten in Workuta; jetzt mögen sie (neu-)entdeckt werden, so GOTT und die Demokratie wollen. Dann käme endlich an's Licht, daß Vieles im Westen an Gutem nicht immer neu und an Neuem nicht immer gut war: die Musikgeschichte müßte evtl. korrigiert werden... - - - Der große heilige, bestens (!!!) vororganisierte, von Wagner/Skrjabin/etc. erträumte (- voll-globale -) Weltkrieg „Arm gegen Reich“ mit Abschaffung von Geld/Privateigentum/etc., der Letzte und Ganz-Andere aller Kriege, die Endschlacht von „Armagedon“ zur en-d/t-gültigen Befreiung (- es gibt auch ein „Leben vor dem Tode“... -) der Menschheit (- „...mein REICH ist nicht von dieser (- Matthäus-Ev. ?, ? -) Welt...ich bin nicht gekommen, Frieden, sondern Krieg (- Markus-Ev. ?, ? -) zu bringen...“ (CHRISTVS) = „...SEIN REICH kann nicht von einer solchen wie aktuellen Welt sein...“ (Leidel) -), steht uns Allen jedenfalls noch bevor und dringend aus...

59.: Paralipomenon: Dem genial-liebenswert-hochmütigen russisch-pantheistischen Mystiker-„AntiChrist“ ASkrjabin, der „heilandsgemäß“ Weihnachten geboren wurde, 12 Fischer-Jüngern - allerdings am „Lac du Geneve = Genfer See“ statt dem „Meer „Tiberias““ = „See „Genezareth““ - wie sein „Vorbild“ vom Boot aus predigte und 10 Jahre „zu spät“, dafür aber wieder „präzis“ am (Fast-)Karf Freitag starb, folgte (- in puncto „Harmoniefarbigkeit“ -) der bescheiden-demütige französisch-katholische Mystiker-Christ Messiaen; beide sind sowohl in o.g. als auch überhaupt meiner Hinsicht die größten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Eifere ihnen insoweit nach!

60.: Man lese:

- „S. Rachmaninov...“ (Diplomarbeit von Janka Voigt (HfM Weimar; Lesesaal der Hauptbibliothek (Gutachter: Prof. Dr. Marggraf/Prof. Leidel)))
- Konjus: „Metrotektonitscheskoje issledovanije problemy muzikal'noj formy“ (MOSKAU 1906-'09)
- Jevgeni Gunst: „A.-N. Skrjabin i jego tvortschestvo“ (MOSCOW 1915)
- N. Roslavec: „Novaya sistema organizaciizvukov“ (1913)
- Jaworski: „Stroienie muzykalnoj retschi“ (1908 MOSKAU)
- Protopopow: „Elementy stroienija muzikalnoj reci“ (MOSKAU 1930)
- Ziliaiev: „A. Skrjabin i ego tvortschestwo“ (1909)
- dito: „K voprosu o podlinnom tekste socinenij Skrjabina“ (1923)

61.: Man höre:

- „Das Ende der Welt“ (Roslavetz (1922))
- „Zawod“ (Mosolov (1926 („Eisengießerei/Fabrik/Walzwerk“))), vergleiche mit Honeggers „Pacific 231“-Filmmusik... -
- „Wind kommt auf“ (= „V'tr naletit“ (Romanze für Gesang & Klavier); Text: A. Blok, Musik: N. Roslawetz (1913))
- A. Skrjabin: „Kejstut & Birute“ (Opernfragment)
- „Das Erwachen“ (Rudi Hild)
- „scriabiniana piccola“ (Wolf-G. Leidel (op. 25-26))

62.: Sashenka Scryabin hat sich seine Unsterblichkeit gesichert - wird meine länger als 14 Tage dauern?...

..., und außerdem...

AS ist die wohl faszinierend-schillerndste Figur der Musikgeschichte überhaupt; Antony Beaumont meint: "...die Faszination Alexander Skrjabins liegt vor allem in der Steilheit seines Entwicklungsgangs von der schwermütigen Eleganz und brodelnden Virtuosität des Frühwerks (Busoni schreibt - ungalant - von einem "Magenkrampf mit Chopin") bis hin zu dem zeitlos-mystischen Fundamentalismus des Spätwerks. Einem seiner letzten Klavierstücke gibt er den Titel "Vers la Flamme" ("Der Flamme entgegen"). Das Stück stellt das Bild eines flatternden Schmetterlings dar, der einer Kerze immer näherkommt, bis die Flamme ihn zuletzt versengt. So ist es zugleich Sinnbild für Skrjabins eigene Lebens- und Leidensgeschichte: das Feuer als Zeichen der schöpferischen Kraft, aber auch als Symbol der Zerstörung. Bald nach der Geburt des Einzelkinds stirbt die Mutter an Tuberkulose. Da der Vater sich infolge-dessen in der Türkei niederläßt, wird Skrjabin zunächst von seiner Großmutter und einer Großtante umsorgt. Die greisen Damen himmeln den Jungen dermaßen an, daß er als Hätschelkind aufwächst, dessen selbstgefällig-feminines Auftreten ihn auf dem Weg durchs Leben auch späterhin stets begleitet. Mit seiner diminutiven Statur wird er bald - obwohl er kaum in der Lage ist, mehr als eine Oktave zu greifen - zu einem Giganten des russischen Klavierspiels. Erste Kompositionen des 19jährigen Skrjabins erscheinen bei dem Verleger Jürgenson (Op. 1, 2, 3, 5 und 7). Kurz-darauf macht der junge Skrjabin jedoch die Bekanntschaft des Holzhändler-Millionärs und Musikverlegers M.P. Belaieff, der von nun an seinen Werdegang lenkt und im Leben des Künstlers die Rolle des Ersatzvaters übernimmt. Zunächst erscheinen bei Belaieff die Erste Sonate und die Zwölf Etüden op. 8. Außerdem organisiert Belaieff Konzerttourneen und vereinbart mit Skrjabin einen Komponistenvertrag, der diesem ein monatliches Einkommen zuzüglich gesonderter Werkhonorare garantiert. Diesem Umstand hat es Skrjabin zu verdanken, daß er in den Jahren 1895/96 als Klaviervirtuose Europa bereisen und sich intensiv seinem kompositorischen Schaffen widmen kann (- aus dieser Zeit stammen die Zweite Sonate und die Préludes op. 11, 13, 15, 16 und 17). Nach der Rückkehr in seine Heimat komponiert er das Klavierkonzert in fis-moll op. 20, ein Werk, das überraschend knapp, unbrillant und nachdenklich anmutet. Des Weiteren entstehen in dieser Zeit die Dritte Sonate und Skizzen zu seiner ersten sechssätzigen Symphonie mit dem Chorfinale «zum Lob der Künste» nach einem selbstverfaßten Text. Im darauffolgenden Jahr gelingt es ihm, die Partitur der Symphonie fertigzustellen. Skrjabin sieht sich der russischen Schule verpflichtet, lernt aber bald, die nationalen Grenzen zu überschreiten. Zunächst folgt er den Fußstapfen Chopins, doch bald wendet er sich auch Liszt und Wagner, Franck und Debussy zu. Da er an einer angeborenen Faulheit leidet und darüberhinaus sein Vertrag mit Belaieff keinen Werkumfang vorsieht, widmet er sich zunächst vor allem der Kleinkunst, wobei er seinem Verleger nicht selten Werke liefert, die keine zwei Seiten lang sind. Doch werden seine Pläne mit der Zeit immer monumentaler, und um sie auszuführen, schont er sich nicht. Bald hat Skrjabin auch die Kunst des Instrumentierens gemeistert und versteht es nun wie kein Anderer, das charakteristisch Flatterhafte seines Klaviersatzes auf das Orchester zu übertragen. Außerdem interessiert er sich brennend für das Verhältnis zwischen Harmonie und Farbe. Nach und nach verliert seine Harmonik jegliche Funktionalität, seine Musik beginnt zu schweben und befreit sich allmählich von den Gesetzen der Tonalität. Farbe und Charakter werden nun nicht mehr in feste Strukturen eingebunden, sondern bestimmen selbst die Form. Auch die Rhythmik wird bis zu einem Punkt verfeinert, der die Physiognomie seiner Kompositionen nicht mehr von einem erkennbaren metrischen Unterbau bestimmt sein läßt. Am Ende gelingt es ihm, selbst in kurzen Stücken wie "Vers la flamme", eine Musik zu schaffen, die sich außerhalb aller Zeit- und Raumesgrenzen zu bewegen scheint. Im Jahre 1901 entsteht die Zweite Symphonie op. 29, ein weit überzeugenderes Werk als die Erste. Von nun an beschäftigt sich Skrjabin zunehmend mit Fragen der Philosophie und Esoterik. Seine Auseinandersetzungen mit Nietzsche, Madame Blavatsky u.A. verleiten ihn dazu, seine künstlerische Perspektive gründlich zu überdenken. Aus diesem allmählichen Sinneswandel, der erstmals in der als

"Divin poème" bekannten Dritten Symphonie verkündet wird, entspringt eine neue, unbändige Schaffenskraft, die im Jahre 1903 zu einer Reihe Reihe neuer Klavierwerke führt (- darunter die Vierte Sonate sowie die Préludes und Poèmes op. 31-42). Diese Energiewelle löst in Skrjabins Privatleben einen radikalen Wandel aus: er verläßt Frau und Familie und verbringt mit der jungen Pianistin Tatjana Schloezer, die er später heiratet, sechs Jahre im Ausland. Die Anhimmlung und erotische Ausstrahlung dieser jungen Dame verleiten ihn dazu, seinen geistigen und menschlichen Horizont stark einzugrenzen. Von nun an lebt er fast ausschließlich für sich und sein Werk, im Mittelpunkt seiner Welt steht er alleine, einzig und ewig. «Ich bin Gott - ich bin nichts». Diese Worte sind die zentrale Botschaft eines umfangreichen Gedichts "Le Poème de l'extase", das er im Jahre 1907 verfaßt. Sowohl das gleichnamige fulminante Orchesterwerk als auch die ebenso beeindruckende Fünfte Sonate stehen im Dunstkreis dieser frevelhaften, stellenweise faschistisch anmutenden Dichtkunst. Beide Werke tragen auch Zitate aus dem Gedicht (- bei der fünften Sonate etwa: «Ihr geheimnisvollen Kräfte, euch rufe ich zum Leben! Ihr, die von dunklen Tiefen überschwemmt seid, die vor dem Schöpfergeist bangen, die vor dem Leben verzagen, euch schenke ich meine Kühnheit!»). Nach Fertigstellung eines weiteren Meisterwerkes, der Tondichtung "Prometheus" für Orchester, Soloklavier und Lichtorgel, arbeitet Skrjabin am Plan eines Mysterium, eines Projektes, das nur mit der Ausdauer eines Prometheus zu schaffen sei: im Vorgebirge des Himalaya soll der Komponist als Ministrant und Klaviersolist einen sieben Tage dauernden Ritus zelebrieren. Eine Synthese aller Künste, die alle Beteiligten zugleich geistig und körperlich stimulieren und bewegen soll. Zum Geleit folgen die Zuschauer dem Ruf von Himmelslocken; als Präludien erklingen Sonnenaufgänge; blendende Lichtstrahlen und ein dichtes Flammenmeer beleuchten den Schauplatz. Eigens angepaßte Düfte durchdringen die Luft. Am Ende soll die Welt vor lauter Glückseligkeit vollends aufgehen. Zwölf Jahre tüftelt Skrjabin an dieser Mutter aller Kunstwerke. Während eines London-Besuches im Jahre 1914 bildet sich auf seiner Oberlippe ein kleiner Abszeß. Gegen das Fieber, das es schließlich auslöst, weiß die damalige Medizin keinen Rat. So stirbt er 43jährig, vergiftet durch's eigene Blut - verzehrt vom eigenen Feuer -, ohne seine große Vision auch nur ansatzweise realisiert zu haben..."; so-weit also Antony Beaumont.

„Von Kündern, Käuzen und Ketzern“

Friedrich Saathen schreibt (- mit geringfügigen/vernachlässigbaren kleinen Änderungen meinerseits -) in seinem lesenswerten und so wie eben oben-genannt betitelten Buch (- Untertitel: „Biographische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts“ (1986 - „Böhlau“-Verlag WIEN/KÖLN/GRAZ - ISBN: 3-205-05014-2)): „...er hat sich durch seine Eigenart früh den widersprüchlichsten Urteilen ausgesetzt, und das sehr ambivalente Verhältnis seiner Mitwelt, das sich in diesen Urteilen offenbart, vererbte sich auf die Nachwelt im ganzen Umfange seiner Spannung. Das rückt ihn in die Nähe Erik Saties. Aber auch Hauer ereilte ein ähnliches Schicksal. Daß Scriabine ein Genie gewesen ist, darüber waren und sind sich freilich die Meisten einig. In der Einschätzung des Faktums nach positiven oder/und negativen Faktoren scheiden sich die Geister hinwiederum, und das Beste, was man ihm darüber nachsagen kann, ist, daß die Befunde extrem positiven und jene extrem negativen Inhalts einander die Waage halten. Danach ist Alex Skrjabin ein Jahrhundertgenie und Megalomane gewesen, ein Weiser und Narr, ein Monomane und Menschheitsbeglückter, ein Prophet und Phantast, ein Heiliger und Frevler. Er hat in seinem Verhalten, seinem Dichten und Trachten auch in der Musik und auch in seinen eigenen Äußerungen über sich selbst gewiß manchen Anlaß zu solchen Widersprüchen geliefert. Ein Wort, seinem Freund Leonid Sabanejew anvertraut, ist kennzeichnend dafür, weil es auf die Entgrenzung gemünzt ist, nach deren Gesetz Skrjabin antrat: „...es wäre schrecklich für mich, nichts als ein Komponist von Sonaten und Sinfonien

zu bleiben...“. Damit korrespondiert auf's Genaueste, was Oskar von Riesemann, ein anderer verlässlicher Zeuge aus Skrjabins Freundeskreis, über seine eigentlichen Intentionen zu sagen wußte: „...alle, die A.S. näher gekannt haben, wissen, daß er seiner musikalischen Befähigung, die im rein technisch-zunftmäßigen Sinn des Wortes außerordentlich stark war, keine allzugroße, jedenfalls keine ausschlaggebende Bedeutung für sein künstlerisches Schaffen zumaß, und daß ihm seine künstlerische Tätigkeit nie als Selbstzweck, sondern immer nur als geeignetes Mittel zur Erreichung ferner Ziele erschien. Er glaubte und fühlte sich zu Dingen berufen, die weit außerhalb seines künstlerischen, rein musikalischen Wirkungskreises lagen...“. Den höchsten Wert dieses exzessiven Selbstgefühls definiert das oft-zitierte und auch mitunter falsch-interpretierte Dictum „...ICH BIN GOTT...“. Den Mann solcher Extravaganzen wegen zu belächeln, wäre nichtsdestoweniger ein gefährlich-billiger Scherz. Sigmund Freud, der an seiner Neurosenlehre arbeitete, als Skrjabin über seinen „...künstlerischen, rein musikalischen Wirkungskreis...“ leichten Schritts bereits hoch hinausging, hätte wahrscheinlich noch so Manches lernen können von ihm. Pathogene Persönlichkeitsstruktur-Komponenten sind unübersehbar: in den Symptomen psychischen Defektes zeichnet sich ein merkwürdig-seltsames klinisches Bild seltener Perfektion ab: Hypersensibilität, Reizbarkeit, Stimmungsschwankungen („...einmal beunruhige ich mich, ein andermal bin ich auf der Höhe der Seligkeit, in Minuten falle ich in Schwermut...“ (Zitat aus einem Brief an Leonid Sabanejew)), Phobie(n), Hypochondrie, Wankelmut, Depressionsanfälligkeit, Trunksucht, Reinlichkeitsfanatismus (- ASkrjabin wusch sich die Hände oft nur unter einem neurotischen Zwang (- wie später einst auch Hitler und dessen Zeitgenosse Papst Pius XII.), besonders nach dem Kontakt mit einer fremden Hand beim Gruß; Geld rührte er nie ohne Handschuhe an...), etc.; daß er geisteskrank gewesen sei, glaubten nicht nur diejenigen, die dies aus seiner Musik heraushören zu müssen meinten, sondern auch sein bester Freund L. Sabaneyev, der ihn liebte, verehrte und vielleicht besser kannte als manch' andere „Zeit-&-Weg“-Genossen...; er sah in ASs („Wahnsinn“) allerdings nur die Kehrseite seiner Genialität. AS mußte an seiner Verfassung, vor allem an den nervösen Störungen und an seiner Labilität, sehr gelitten haben, seit seiner frühen Jugend. Seither nahmen sich seiner mehrere Ärzte an, aber keiner konnte ihm helfen. In der Regel wurde eine somatische Erkrankung diagnostiziert. Man verordnete Badekuren und Ruhe. Auch der Heidelberger Neurologe Wilhelm Erb, den AS im Sommer '95 sogar 3-mal aufsuchte, eine Kapazität in seinem Fach, wußte anscheinend kein besseres Mittel. Zusammenhänge psycho-somatischer Natur, wie Freud sie aus seiner praktischen Erfahrung beschrieb, waren damals den meisten Ärzten (noch) unbekannt, und die Methoden psychotherapeutischer Behandlung, soweit sie überhaupt Notiz nahmen davon, so dubios wie die Symptome psychotischer & neurotischer Krankheiten. In der Regel wurden sie ignoriert! Der Patient mußte allein mit sich fertig werden, wenn er das konnte. AS konnte das nicht. „...nichts kann ich sicher tun...“, schrieb er '95 seinem Verleger und Freund Beljajew in bezug auf die extremen Schwankungen, denen auch der Zustand seiner zarten Physis unterlag. „...ich sage, daß sich bei mir das Herz zum Verstand verhält wie der verständige Künstler zur Kritik: er hört sie an, aber er setzt seinen einmal gewählten Weg fort...“. Den „verständigen Künstler“ AS mußte aber natürlich verkennen, wer seine Neigung zu extrem gegensätzlichen Verhaltensweisen, seine extatischen „Aufflüge“ und seine Depressionen, die Ausbrüche leidenschaftlichen Gefühls und die apathisch-lethargische Niedergeschlagenheit, die Schwermütigkeit und die unbändige Lebenslust nur aus der kranken Psyche zu erklären sucht und nicht auch zum guten Teil aus einer natürlichen Veranlagung des slawischen Menschen, der die „Seele“ selbst in ihren exzessivsten Regungen immer schon anders zu definieren geneigt war als die Psychopathologie. AS verstehen kann aber auch derjenige nicht, der die Welt und die Zeit nicht (- oder: nicht mehr/noch nicht -) verstehen kann, in der dieser Mann gelebt hat. Zwar fehlt es nicht an offenkundigen Parallelen und Analogien in den historischen Positionen Rußlands und des europäischen Westens um die Jahrhundertwende; die

industrielle Revolution bringt hier wie dort dieselbe Aufschwung-Euphorie mit sich; auch die Russen erleben ihre Gründerzeit. Wirtschaft, Kultur und Kunst blühen auf; gewaltige Energien sowohl materialistischen (realistischen) als auch idealistischen (spirituellen) Geistes werden freigesetzt, einander konfrontiert und gegeneinander ausgespielt; die „soziale Frage“ schwellt in beiden Teilen Europas heran und entzündet sich im Westen wie im Osten an den gleichen Problemen - Wetterleuchten hier & dort; das Krisenbewußtsein, das es anzeigt, weitet sich aus. In all' diesen Zeitphänomenen unterscheidet sich das Jahrhundertwende-Rußland kaum von den übrigen Ländern Europas dem Wesen, wohl aber der Dimension nach. Im zaristischen Rußland sind die Gegensätze zwischen unterschiedlichen Gesellschaftsformen so groß wie nirgendwo sonst, und nirgendwo sonst prallen sie so heftig aufeinander: einer relativ sehr kleinen Oberschicht, deren Feudalherrschaft sich in den Städten, vor allem in MOSKAU/ST.PETERSBURG/KIEW konzentriert, stehen riesige Völkerschaften von Besitzlosen gegenüber. Nirgendwo sonst ist das Industrieproletariat, das „Lumpenproletariat“ der Ärmsten, Hilflosesten, Verkommensten so weit verbreitet, sind Unterdrückung, Polizeiterror und -willkür so schrankenlos wie in diesem alt und brüchig („morbid“) gewordenem Zarenreich. Knute und Nihilismus: russische Erfindungen zwecks Demonstration der größeren Stärke - sie gewinnen jetzt eine neue Aktualität. Ivan Turgenieff, der Anfang der 60er in seinem Roman „Väter & Söhne“ den Nihilismus literatur- & gesellschaftsfähig gemacht hat(te), erlebt an den Enkeln seine fortgesetzte Radikalisierung. AS, der '71 zur Welt kommt, erlebt sie in der eigenen Familie an seinem Neffen Wjatscheslaw-Michailowitsch, der sich während der 90er-Revolution als 16-Jähriger in's Lager der „Bolschewiki“ schlägt und nach dem Krieg später einer der engsten Mitarbeiter Stalins wird, unter dem Namen Molotov dereinst ein weltberühmter Mann! Andererseits (- um die Extreme in's rechte Licht zu rücken -): das strenge Regiment der Ostkirche, der Glaubenseifer dieses Volks, die Aktivität(en) religiöser Compagnien/Gesellschaften: die vielen Sekten, unter denen es ja auch (noch ?) Geißler („Chlysti“) gab (- aus den Chlystisten ging Väterchen Grigori-Jefimowitsch Rasputin hervor, der böse Daimon des Zarenhofs, ein Altersgenosse ASs...); und dann: der epochale Widerstreit realistischen und symbolistischen Geistes vor allem in Dichtung und Philosophie mit so bedeutenden Repräsentanten wie Turgenjew/Gontscharow/Dostojewski/Tolstoi/Gorki/Tschechow/... auf der einen und Bely/Balmont/Blok/Iwanow/Berdjajew/Solowjoff/... auf der anderen Seite. Und dann: die Atheisten, die Anarchisten, die Pantheisten, die religiösen Schwärmer, die Apokalyptiker: durchaus keine Minderheiten in der Vielfalt antinomistischer Gruppierungen. Und dann auch noch: die Ewig-Gestrigen, die die Lektion des „Petersburger Blutsonntags“ nicht lernen mochten, und die „Modernen“, die „Futuristen“ gar, die „Mir Iskusstwa“- (Kunstwelt-) Gruppe mit Sergej Dhiaghilew als ihrem Meister, die „Hylaia“-Gruppe: Alexej-Jelissenewitsch Krutschonich, Mayakovski, Chlebnikow (- Letzterer nennt sich „Velemir I., Herrscher der Welt“, ein Lautmaleroet) - dies war ASs Welt: noch immer Heimat der russischen Seele, seine Zeit, um 1900, Wendezeit(!)... - Das Geburtsdatum Skrjabins sollte dem Julianischen Kalender nach registriert werden. Nach der Zeitrechnung „Neuen Stils“, die in (- nunmehr „Sowjet“-)Rußland erst 1923 eingeführt wurde, ist es der 6. 1. 1872, damals schrieben die Russen aber den 25. 12. 1871, und weil just dieser Erste Weihnachtstag (auch (!)) ASs Geburtstag war (- etwa 2500 (!) Kirchenglocken gleichzeitig läuten in MOSKAU an jenem gewissen Weihnachtsabend die (Wieder-)Geburt „Jesu Christi & Alexander Skrjabins“ ein... -), wurde er von der Familie nicht nur doppelt gefeiert (- mit Champagner), sondern das Zusammentreffen galt ihr als eine Fügung GOTTes und dessen Fingerzeig: AS sah später darin die Offenbarung seines messianischen Auftrages... - Die junge Mutter mußte sich aber bald von dem Neugeborenen trennen, weil man unheilbar-tödlich ansteckende Tuberculosis an ihr diagnostiziert hatte; erst 7 Monate später bekam sie ihr „CHRIST“-Kind wieder. Danach blieb Saschenka nur 1,5 Jahre bei ihr, dann starb sie und ein Onkel nahm sich des kleinen Alex' an. Der Vater, der aus altem Militair-Adel stammte und nach dem Studium

orientalischer Sprachen seine Juristenlaufbahn zugunsten einer Stelle im diplomatischen Dienst abgebrochen hatte, hielt sich in der Regel im Ausland auf. Als Sascha 3 Jahre alt ward, nahm ihn eine Tante, Ljubow-Alexandrowna Skrjabina, zu sich in's Haus ihrer Mutter, das sie ihrerseits auch noch mit einer Tante teilte; unter diesen 3 Frauen wuchs Alexander-Nikolajewitsch auf, dreifacher (!) Fürsorge anheimgegeben... - vielleicht zuviel des Guten ? Tante Ljubow (= russ.: „Liebe“ (lat.: „Venus/Amor/Cupido/Caritas/...“, grch.: „Eros/Aphrodite/Philia/Agape/...“)), die 2 Jahre jünger war als die verstorbene Kindesmutter, identifizierte sich mit Selbiger bis zur Preisgabe des eigenen Ichs, der eigenen Interessen, der eigenen Freiheit, ja sogar der Neigung, selbst zu heiraten und Kinder zu kriegen ! Sie spielte - wie alle „besseren“ Damen - Klavier, wenn auch nicht so profihaft wie die verstorbene Ljubow-Petrowna, die immerhin Leschetitzky-Schülerin war; in mütterlicher Hingabe, Pflichttreue, Sorgfalt bei der Erziehung des Knäbleins stand sie der Schwägerin kaum nach. Daß Sasha die Zuwendung erwiderte, als wäre sie die Liebe der natürlichen Mutter gewesen, ist eingedenk seiner eigenen Liebesfähigkeit nicht im Geringsten zu bezweifeln. So mag er denn trotz der problematischen Familienverhältnisse am eigenen Anteil sein Gutes gehabt und selbst dazu beigetragen haben. Der eigenen Schwierigkeiten hatte er allerdings auch schon in der Kindheit genug. Er war von zierlichem Wuchs, weshalb er bereits im frühen Knabenalter für jünger gehalten wurde, als er war; er sah blaß und fragil aus, kränkelte auch. Mit sechseinhalb Jahren machten sich bedenkliche nervöse Störungen an seinem Verhalten bemerkbar, so daß man einen Nervenarzt konsultierte. Der fand nichts wirklich Krankhaftes und überließ es der Selbsthilfe der Natur, die allerdings zu keinem Ergebnis führte, weil die eigentliche Ursache der Irritation eine zu große Gewalt über die Natur hatte, daß ihre Beseitigung eine noch größere Irritation hervorgebracht hätte... - diese Ursache war das Faszinosum „Musik“ ! Alex hatte mit 5 unter seiner 3-Damen-Aufsicht Klavierspiel begonnen. Sein phänomenales Gehör/Gedächtnis befähigte ihn, wie Jung-Mozart Gehörtes fehlerlos nachzuspielen. Mit 8 spielte er den gesamten Mendelssohn/Schumann/JSBach fehlerlos-virtuos, improvisierte gern mit erstaunlich-stupender Leichtigkeit und begann zu komponieren. Das existenzangreifende Notenschreiben war oft von fiebriger Erregung und sogar Halluzinationen begleitet - das Faszinosum, das „Rauschgift Musik“, forderte seinen Preis...! Dieser große Zauber manifestierte sich in sogar sinnlicher (!!!) Liebe zum Klavier. Der Flügel wurde gestreichelt, liebkost, geküßt. Diese innige, durch den Zauber intensiver Berührung vertiefte Beziehung bestimmte den Vortragsstil: wer ihn spielen hörte und sah, bemerkte, daß er das Klavier wie eine geliebte Frau behandelte. Einige Kritiker fanden dieses Spiel trotz unüberhörbarer Konzentriertheit und Brillanz unmännlich-kraftlos; vielleicht etwas zu Recht...; Sascha blieb über die Zeit seiner Kindheit und Adoleszenz hinaus ein Mensch zarter Statur und Natur. Zur Entfaltung großer Kraft war er auch physisch unfähig, auch seinem seelischen Antrieb und seiner Geisteshaltung nach kaum disponiert. Daß das Klavier bereits in frühester Jugend Geliebte(-Ersatz) war, zeigt auch die extrem nervöse, mitunter zur Verzweiflung hochgesteigerte Unruhe, die ihn befiel, wenn er das Klavier (un)absehbar längere Zeit entbehren mußte, wie z.B. stets in den Sommermonaten. Das Klavier wanderte zwar in's Sommerurlaubsquartier mit, doch allein der Gedanke, daß es während des Transportes nicht verfügbar war und evtl. Schaden nahm, brachten den Jungen so aus der Fassung, daß er sich weinend auf's Bett warf und den Kopf im Kissen vergrub ! Mit 7 Jahren baute sich der Kind-Erotomane daher selbst eine Ersatzgeliebte: ein Pappklavier, was zwar nicht so gut klang, aber immer da war... - Bald produzierte sich der Jung-Pianist öffentlich, mit Ausdauer und dem Publikum zum Plaisir. Mit 8 dichtete und verkomponierte er seine erste Oper: „Elisa“ (- Inspiration: ein gleichnamiges Nachbarmädchen...). Das Opusculum ist heute leider vergessen. Selbstgedichtete Dramen pflegte der Multi-Jungkünstler der Familie als Ein-Mann-Theater mit selbstgebauter Szenerie darzuführen. In diesen Aktivitäten (Klavierspiel / Theaterspiel / Dichten / Komponieren / Phantasieren / ...) ging das Wunderkind voll-&-ganz auf. Ljubow-Alexandrowna nannte diese Hingabe „Studium“; in ihren Memoiren schreibt sie:

„...er studierte täglich ohne Unterlaß - Klavier und Schreiben. Keine Rast. Nachts sagte er, seine vielen Gedanken ließen ihn nicht schlafen. Er wurde nervöse, hatte Angst, allein im Salon oder Zimmer zu sein; selbst im Bett war er so nachdenklich-wach, daß ich nicht von seiner Seite gehen durfte...“ - Als Alex 9 war, schickte man das zart-feine Bübchen alter Familientradition und gewisser Privilegien halber auf die Moskauer Kadettenschule, wo sein Onkel ein Lehramt innehatte und auch andere Privatkontakte ihm den dortigen Aufenthalt erleichterten. Zu Militair-Ausbildung ohnehin untauglich, dispensierte man ihn von Exerzierpflichten: statt soldatische Disziplin zu üben, spazierte Sashenka mit der von ihm auch im Klavierspiel unterwiesenen (kleineren) Tochter des Schulanstaltsdirektors... - Mit 11 erhielt er laut einhelligen Familienrat-Beschlusses von dem jungen Pianisten Georgi Konjus, den die Skrjabins aus der Nachbarschaft kannten, die erste „richtige“, professionelle Klavierspielunterweisung. Konjus ging auch etwas Harmonielehre und Kontrapunkt mit ihm durch und ermunterte ihn zur Komposition eines Kanons. Zwecks Vorbereitung auf das Studium am Moskauer Konservatorium halfen danach der ehemalige Schüler und nunmehr Amtsnachfolger Pjotr-Iljitsch Tschaikowskis, Sergej Tanejew, und Nikolai Swer(d)jew, beide jeweils privatim und überzeugt, ein Genie unter den Fingern zu haben, nach. Als Sascha 14 war, trat er, obwohl noch nicht eingeschriebener Student dieser Bildungsanstalt, im Konservatorium-Konzert auf: er spielte Schumanns „Papillons“, war aber in nicht sonderlich guter Tagesform. Zwei Jahre später nahmen sich seiner regulären Conservatoire-Ausbildung o.g. S. Tanejew (Tonsatz) und Wassili Safonow (Klavier), gefolgt von Alexandre Siloti und Paul Schloezer, an. Nach Taneyevs Abgang erteilte Anton Arenski AS Musiktheorieunterricht - bilateral ungerne, da der Vorwärtsstürmer den alten Lehren des Pädagogen nicht sonderlich gehorsam war. Das ging bis zum Anschreien und Türknallen; dann mieden sich die Kampfhähne. Zum Studienabschluß im April '97 erhielt AS eine Goldmedaille zum Diplom „Freier Musiker“, aber nur die kleine; die große erhielt der weniger aufsässige unkompliziert-gefügigere (- nichtsdestotrotz Freund-&-Studienkollege) Sergei Rachmaninoff... - Rachmaninow stand dem 33 Jahre älterem Tschaikowski nahe, der in den 80ern bereits weitgereist und vielerorts gefeiert war, im Westen als Hauptrepräsentant der russischen Musik überhaupt galt, seinen jüngeren Landsleuten aber wegen der starken Bindung an die Stil Kategorien romantischer deutscher und französischer Musik bei allem Respekt vor seiner geistigen Potenz in der Regel aber bereits nicht mehr maßgeblich war. In der „Nogutschaja Kutschka“, dem „Mächtigen Häuflein“ der 5 „Novatoren“ (Mili Balakirew, Alexander Borodin, Zesar Kjuj, Modest-Petrowitsch Moussorgsky und Nikolai Rimski-Korsakow) hatte sich unter dem Einfluß allgemein-slowaphiler Tendenzen eine national-russische Schule etabliert, die ernsthaft an das alte Erbe russischer Musik anknüpfte, aber gegen den „verwestlerten“ Tschaikowski zu wenig Innovativkraft hatte; in den 90ern löste sie sich auf. Für die Jüngeren - Skrjabin/Rachmaninow/... - waren diese Novatoren bereits Neu-Konservative und daher kein ausschlaggebender Alternativfaktor gegen die turmhohen westlichen Herausforderungen a la „Richard Wagner/Strauss + DeBussy-&-Ravel + c.“; AS wich dem Dilemma-Problem vorerst dadurch aus, daß er seinem körper-&-seelenverwandten Idol Friedrich Chopin nacheiferte. Die tiefe Zuneigung, die er seit frühester Jugend für den (- so, wie er dereinst... -) frühverstorbenen (- Tbc wie seine Mutter... -) großen Polen hegte, bewahrte er Diesem lange Zeit, wengleich er sich später auch Anregungen von Liszt/.../Debussy öffnete, um zuletzt folgerichtig dann doch nur schließlich noch sich selbst gelten zu lassen... - ; das Kind AS jedenfalls schlief mit Chopin-Noten unter'm Kopfkissen...! Der junge Mann huldigte seinem Idol auch als Pianist, indem er am Beginn seiner märchenhaften Carriere nur Chopin und sich spielte. In der Musik ASs im und kurz nach dem Studium ist der Chopin-Einfluß unüberhörbar. Cesar Cui, der auch Zeitungsrezensent war, merkte einmal nach einem Klavierabend des jungen AS in St.Peterburg an, daß man, wenn AS AS spiele, glauben könne, er spiele Unveröffentlichtes von Chopin. Der Epigone, zu dem die Petersburger Novatoren-Anhänger nationalrussischer Erneuerung ihn abgestempelt hatten,

war er aber nicht; der Vorwurf, rußlandverräterisch West-Musik verfallen zu sein (- a la Tschaikowski), trifft nicht. AS pflegte ihn mit einer vornehmen Spitze abzutun: „...bin ich kein Russe, weil ich keine Ouverturen/Capriccios über russische Melodien schreibe?...“. Das Chopin-Verfallensein ist auf die Affinität slawischen Wesens zurückzuführen: ASs passioniert-obsessive Klavier-Fixierung und die lang-gehegte konstitutionsbedingte Inklination zur Klaviermusikminiaturik erklären dies. Neun Zehntel ASs Klavierkompositionen sind Kleinformen a la Chopin, trotz des eindeutigen Vorbildes aber keine billigen Imitate: 90 „Préludes“, 26 „Etudes“, 23 „Mazurken“, 23 „Poèmes“, 10 „Nocturnes“, 5 „Valse“, 4 „Fantasies“ und 4 „Foillets d'Album“, „Charakterstücke“ die meisten. Unter den circa 60 Frühwerken bis etwa '94 sind auch 3 Klaviersonaten:

- die 1., eine „Phantaisie-Sonata“ in gis-moll, ist der damals (1886) 9(!!!!!)-jährigen Freundin Natalya Sekerina dediziert -
- die 2.: ein einzelner Sonatensatz in es-moll („Allegro appassionato“) ist das erste originelle Stück, an dem der Autor lange feilte -
- die 3. Sonate: HA: s. selbst! - -

Der Verleger Pjotr Jurgenson nimmt 4 kleine Stücke (- 1 Prelude, 3 Impromptus -) in seinen Katalog auf, zahlte allerdings nur 50 Rubel dafür... - immerhin: die erste Anerkennung in Barmünze für den schwärmerisch verträumten Jungkomponisten ASkrjabin! Er war jetzt 20, fühlte sich aber immer noch sehr schwach und hilflos, wie ein Kind. Die Überanstrengung seiner zarten Physis durch das harte Exercitium am Klavier, das er sich auferlegt hatte, forderte einen hohen Preis: im Sommer '92 begann die rechte Hand zu schmerzen; dieser Zustand, dessen Ursache eine Nervenentzündung war, verschlimmerte sich rapid und stark, so daß er die Hand nicht mehr gebrauchen konnte!!! Wieder, wie schon in der Kindheit bei den nervösen Störungen, versagten die Profi-Mediziner...; er sah sich am Beginn seiner hoffnungsvollen Pianisten-Weltkarriere nach ersten großen Erfolgen plötzlich vor dem unwiderruflichen Ende. Alle Zukunftshoffnungen brachen in sich zusammen! Die erste Konsequenz, die er daraus zog, ist beispielhaft für die ungeheuere Willenskraft des kleinen zarten jungen Mannes, die er sofort mobilisierte, um den Zustand und den dadurch ausgelösten Trübsinn zu überwinden: er komponierte... - diese Situation erinnert an den ertaubenden Beethoven, der sich entschloß, „...dem Schicksal in den Rachen zu greifen...“ - Freilich: ganz ohne seelische Blessuren ging dieser Kampf nicht ab. Der Kämpfer, der keiner war, setzte zudem alles auf eine Rechnung/Karte; 'mag sein, daß ihm die Worte wieder in den Sinn kamen, die er 4 Jahre vorher auf ein Blatt Papier niedergeschrieben und Großmutter's Exemplar des „Neuen Testament“s beigelegt hatte (- die Skrjabins waren strenggläubige Mitglieder der russ.-orthodox. Kirche); der Anfang dieses philosophisch versponnenen Privat-Credos lautet: „GOTT, im allgemeinen Sinn des Wortes, ist die Ursache der Gesamtheit der Erscheinungen...“; zur Situation des Jahres '92 notierte er, 4 Jahre später, aus der Erinnerung: „...Beginn der Erkrankung der Hand. Das wichtigste Ereignis in meinem Leben. Das Schicksal auferlegt es mir, Hindernis auf dem Weg zum Ziel: Glanz/Ruhm/Pracht. „Unüberwindliches Hindernis“ sagen die Ärzte. Erster schwerer Mißerfolg im Leben. Erste ernsthafte Reflexion: Beginn der Analyse. Zweifel an der Unmöglichkeit, gesund zu werden, aber dennoch düstere Stimmung...“ und (- überliefert von Skrjabins Freund Boris deSchloezer -) „...erste Gedanken über den Wert meines Lebens, über die Religion, über GOTT. Immer noch starker Glaube an IHN (- an JEHOVA vielleicht mehr als an CHRISTUS). Flammende, unablässige Gebete, Kirchenbesuche. ... Grollen gegen das Schicksal und gegen GOTT. Komposition der ersten Sonate mit dem Trauermarsch...“ - Diese f-moll-Sonate (op. 6 (- der vollständigen Zählung nach die 3.)) ist mit ihren 4 thematisch dicht-verwobenen Sätzen eine der längsten Klavierkompositionen ASs, eine Musik von leidenschaftlichem Ausdruck, der seelischen Gebärde nach aber weniger ein Aufbegehren als ein verzweifelt Gnadenvorlangen. In dem abschließenden Trauermarsch meint man die Klage nicht nur des leidenden Alex/Sasha Scriabine, sondern des ganzen russischen Volkes zu

hören. Der schöpferische Ertrag der nächsten 2/3 Jahre war begreiflicherweise nicht sehr groß. AS nutzte die Sommermonate zu Erholungsaufenthalten im finnischen IMATRA, in SAMARA (- später in „KUIBYSCHEW“ umbenannt -) an der Wolga, auf der Krim und im Kaukasus. Er übte mit nur 1 Hand - Triumph des Willens über die Anfechtungen der Seele - und komponierte - sich selbst zum Trotz - 2 Stücke für die linke Hand allein: ein Prélude in cis-moll und eine Nocturne in Des-Dur ! Der treu geliebten Freundin Natalja Sekerina schrieb er im Sommer 1894: „...und wieviel Ruhe braucht der heutige, geistig übermüdete und moralisch entkräftete Mensch. Und es scheint manchmal, daß die Natur selbst, diese zärtliche Mutter der Menschheit, ihn zur Ruhe ruft. Als ob sie flüsterte: „...komm' zu mir, armes zugrundegehendes Geschöpf; wirf von dir den falschen Mantel der Erkenntnis, gib deiner Seele Raum und atme ruhig und still. Ich habe für dich noch wunderbare Märchen, ich gieße auf die müden Jahrhunderte zauberische Träume...“...“. Die junge Geliebte hat der junge Liebende vergeblich an sich zu binden versucht. Die Eltern des Mädchens, die bald nach der ersten Annäherung ein Hausverbot über ihn verhängten, drängten, nach 10 Jahren brieflicher Heimlichkeiten, auf eine Auflösung des Verhältnisses. Als Skrjabin danach den Kontakt noch einmal zu erneuern suchte, war „seine“ Natalya bereits die Frau eines Ander'n... - Diese Zeit in der Mitte der Neunziger war eine Zeit bedeutsamer Veränderungen in ASs Leben. Im Sommer '94 hatte er den ebenso rührigen wie einflußreichen Verleger Mitrofan-Petrowitsch Beljajew kennengelernt, der ihm nicht nur ein vermöglicher Geschäftspartner, sondern auch ein großzügiger Mäzen und ein fürsorglicher väterlicher Freund werden sollte. In Petersburger Musikkreisen hatte Belyayev kraft seiner vielseitigen Aktivitäten eine dominierende Stellung. Die außergewöhnliche Reputation, die er sich sowohl durch seine Geschäftserfolge als auch durch sein persönliches Engagement in verschiedenen Bereichen des öffentlichen Musikbetriebes verschafft hatte, reichte weit über die Hauptstadt des Zarenreiches und über dieses hinaus, wozu die seit der Gründung des Verlags 1885 bestehende Leipzig-Niederlassung (!) einiges beitrug. Im Westen firmierte das Unternehmen, dessen Sitz später nach Frankfurt/Main verlegt wurde, von Anfang an unter dem Namen in seiner damaligen transliterierten Form: „Belaieff“. In Petersburg hatte der agile Mann, der aus Industriekreisen gekommen war und eigentlich nur ein Liebhaber der Musik gewesen ist, aber ein zünftiger sozusagen, auch die „Russischen Symphonie-Concerte“ in's Leben gerufen, eine Institution von gleichfalls überregionaler Bedeutung, und in seinem Haus empfing er seit '91 an jedem Freitagabend die Crème der Petersburger Musikgesellschaft zu ad hoc dargebotenem Quartettspiel. Junge Musiker förderte Beljajew in einer für die damalige russische Oberschicht-Mäzenatentätigkeit beispielhaften Weise. AS nahm er für's erste mit dessen Sonate opus 6 und dem „Allegro appassionato“ in Verlag, zahlte dafür 400 + 150 Rubel, organisierte in St. Peterburg ein Konzert für ihn, sicherte ihm ein Stipendium von 200 Rubel/Monat zu und schickte ihn danach auf Reisen, damit er vor allem seine rechte Hand ganz auskuriere und die Gelegenheit wahrnehme, sich im Westen als Pianist-&-Komponist ein würdiges Entrée zu verschaffen. So kam der hübsche vielversprechende junge Mann im Frühjahr und Sommer '95 nach Berlin, Dresden, Heidelberg, ins schweizerische Vitznau, nach Genua und Nizza, auf der Rückreise über Genf nach Basel, Mannheim, Frankfurt/M., Lübeck, Brüssel, Aachen, und Anfang '96 auf einer zweiten Reise für ein halbes Jahr nach Paris ! Dort hatte er sein französisches Debut nicht nur als excellenter Pianist, sondern auch als fröhlicher Flaneur und passionierter Adept der verschiedensten Vergnügungen... - Im Winter '96 lernte der 24-Jährige die 21-jährige Wera-Iwanowna Issakowitsch kennen, die zu dieser Zeit noch Klavierschülerin des Moskauer Konservatoriums war. Ein halbes Jahr später schloß sie ihr Studium mit Goldmedaille ab und wurde kurz darauf die Frau ihres bereits hochangesehenen Kollegen, allerdings gegen mancherlei Widerstand in beiden Familien. Tante Ljubow hatte wegen ihrer Bedenken zuletzt noch versucht, die Beiden zu einer zivilrechtlichen Trauung zu bewegen, um ihnen die Folgen einer möglichen späteren Trennung bewußt zu machen. Offensichtlich hätten sie die „wilde Ehe“, als die eine solche

Verbindung gegolten hätte, jedoch als die größere Schmach empfunden, deshalb heirateten sie nach dem Ritus der (russisch-)orthodoxen Kirche. Wera gebar ihr erstes Kind, ein Mädchen, in angemessener Frist, und sie nannten es „Rimma“. In diesem Jahr '98 übernahm AS auf Anraten seines Freundes Safonov, der jetzt Direktor des Moskauer Konservatoriums war, wohl aber auch den neuen wirtschaftlichen Verhältnissen zuliebe, die durch Paul Schlözers Tod vakante, mit 1.200 Rubel/Jahr dotierte Klavierprofessur an. Diese äußere materielle Absicherung der Ehe schien durch den inneren ideellen Halt durchaus motiviert gewesen zu sein. Wera war nicht nur eine hingebungsvoll liebende Gattin im Sinne des Heiligen Sakramentes, sondern auch eine ebenbürtige Kunstgefährtin. Sie konzertierte gemeinsam mit Alexander, besprach sich mit ihm in den aktuellen Fragen des Metiers und inspirierte ihn zu einer großen Anzahl von Klavierwerken. 1900 gebar sie das 2. Kind „Elena“ und danach in knappen Jahresabständen das 3. („Maria“) und 4. („Lew“). Da aber stand es mit der inneren Festigkeit der Ehe bereits nicht mehr sonderlich zum Besten, denn AS nahm es mit der Treue nicht sehr genau. Seine Neigung zur Libertinage war unmäßig wie alle Neigungen seiner extremen Natur. Er war ein Erotomane mit großer Schwäche für junge Mädchen, die durch seine Lehrtätigkeit sehr gefördert worden zu sein scheint, zumal als er nach der wegen Überlastung durch den Schuldienst erwirkten Suspendierung von seinen Pflichten im Jahr 1902 in der Wahl seiner Schüler(innen) nach eigenem Gutdünken fort-verfahren konnte. In diesem Jahr wurde Tatjana de Schloezer, eine belgische Nichte des verstorbenen Vorgänger-Klavierpädagogen, seine Kompositionsschülerin. Sie kannte ihn seit 4 Jahren und hatte sich in ihn verliebt; jetzt war sie 19 Jahre jung...; die Liaison führte zu einer schweren Ehekrise, deren einzige Konsequenz AS in einer definitiven Trennung von Vera sah; diese war aber dazu nicht bereit...! - Den Frühling 1904 verbrachten alle 3 in der Schweiz. AS hatte in Vesensatz am Genfer See ein Chalet gemietet, „Villa les Lilas“ („Fliedervilla“). Sie bewohnte er abwechselnd(!) mit Vera & Tatjana. Wenige Monate davor, im Januar 1904, hatte er im Moskauer „St. Katharina“-Mädchenpensionat während des Klavierunterricht-Erteilens bereits wieder eine neue „Flamme“ - Maria Bogoslowkaja - entzündet! Den engeren Freunden gegenüber sprach er nur von seiner „Flamme“; er liebte die Metapher mit dem Stolz des Erweckers. Die Eltern bekamen Wind von der Zündefei und fuhren in der klösterlichen Mädchen-Erziehungsanstalt mit schwerem Geschütz auf. Lehrer & Schülerin bekamen Hausverbot und durften sich auch woanders nicht mehr sehen. AS glaubte die Situation dadurch retten zu können, indem er das Mädchen zur Flucht in's Ausland samt dortiger Heirat(!) zu überreden versuchte...; die Lage war allerdings hoffnungslos. Daß er das Kind liebte, ist zweifelsfrei - er liebte alle Kindfrauen - für ihn Inbegriff des „zarten Geschlechtes“, in diesem Typus die Idealgängung seines Selbst findend..., denn er war ein Kindmann! Nicht, daß die eifrige Fürsorge der 3 Frauen, die ihm die Mutter zu ersetzen trachteten, ihn dazu gemacht haben muß. Er war es seiner Veranlagung nach, wofür der Hang zu extrem libidinösem Verhalten und die Unschuldsgelüste, in der dieser sich auszudrücken pflegte, nur eines von mehreren Indizien ist. Er war ein Kindmann auch der äußeren Erscheinung nach: die schmächtige Statur, die feingliedrige Physis, die Leichtigkeit, Eleganz und Behendigkeit seiner Bewegungen zeugten davon. Er hatte auch als längst Erwachsener noch ein Kindergesicht und konnte es hinter dem ausladenden Schnurrbart, den er über den kurzen spitzen Kinnbart kultivierte, feinpinselig in die Breite zog und schließlich sogar stramm hochzwirbelte, nicht ganz verbergen. Das spricht dafür, daß die unwiderstehliche Wirkung, die er auf Frauen ausübte, weniger auf bestimmte Merkmale seines Äußeren zurückzuführen ist als auf vielmehr eine diffuse erotische Ausstrahlung. Manchen Zeitgenossen ist der seltsam-mystische, zugleich verhangene und trotzdem durchdringende Blick seiner Augen aufgefallen. Sein Schwager Boris de Schloezer spricht von einem „trunkenen“ Blick, der englische Dirigent Sir Henry Wood von „sehr träumerischen Augen“. Im Übrigen weichen die Beschreibungen seiner Person, seines Auftretens und der Art seines Verhaltens anderen gegenüber ziemlich weit voneinander ab. Die einen bezeichneten ihn als heiter-umgänglich, ja

sogar liebenswürdig; andere fanden ihn arrogant-abweisend überheblich. Der Moskauer Musikprofessor Nikolai Kaschkin hatte nach seiner ersten Begegnung mit Skrjabin „einen höchst angenehmen Eindruck“ und hob sein „unaffektiertes Verhalten“ (!) hervor. Er habe auf ihn zugleich frei und zurückhaltend gewirkt. Aber Nikolai-Andrejewitsch Rimski-Korsakow, der freilich eine sehr ambivalente Beziehung zu AS hatte, sagte von ihm: „...ein „Stern „Erster Ordnung““; verbildet, sich zierend, von sich eingenommen...“; worin sich die verschiedenen Ansichten deckten: Gewandtheit des Auftretens und Eleganz der Erscheinung! Skrjabin kleidete sich stets sehr korrekt und vornehm, wenn auch etwas altmodisch, pflegte Haupt- & Barthaar mit größter Sorgfalt und ging an keinem Spiegel vorbei, ohne sein stets untadeliges Aussehen kritischen Blicks zu prüfen. - Einer seiner glühendsten Verehrer war der spätere Autor des Bürgerkriegsromans „Dr. Schiwago“ - Boris Pasternak; er war 19 Jahre jünger, also ein Knabe, AS im Elternhaus des Öfteren begegnend. Sein Vater Leonid, der Maler, war auch mit AS befreundet. Es gibt Portraitzeichnungen ASs von seiner Hand. Boris widmete ihm einen ganzen Abschnitt in seinem „Geleitbrief“, dem „Entwurf zu einem Selbstbildnis“ (- deutsch 1958 in KÖLN erschienen). AS muß eine ungeheuere Faszination auf ihn ausgeübt haben, obgleich er sich (- oder etwa deshalb...? -) „schlicht und ungezwungen“ (!) gab. Boris wagte kaum, seinen Abgott anzureden. Nach dem letzten Zusammentreffen im Familienkreis vor der o.g. Übersiedlung ASs in die Schwyz im Winter 1904 mochte er sich nicht trennen von ihm und lief ihm noch eine ganze Weile nach dem Abschied auf die Straße nach, um ihn nocheinmal zu sehen. Wäre der große Frauenheld/Tonsatz/Klavier-Meister im Land geblieben - Boris wäre sein Jünger/Schüler geworden! „Ich liebe die Musik über alles in der Welt“ steht im „Geleitbrief“, „und Skrjabin am meisten“. Seine Musik habe ihn zu Tränen gerührt. Als Kind hatte er ihn oft belauscht, wenn er bei offenem Fenster spielte. Als er anfang, Orchestermusik zu schreiben, war AS 25 Jahre jung; möglich, daß er zu diesem Zeitpunkt einen ausreichenden Abstand zu den ersten fehlgeschlagenen Versuchen gehabt zu haben glaubte; der Drang zur Entfaltung großen orchestralen Klanges, auch zu den großen Formkategorien der Orchestermusik, prägt jedenfalls schon das Konzept und den Charakter der Klavierkompositionen, die dem „symphonischen Allegro“ von 1896 unmittelbar vorausgingen: „Konzertallegro“ op. 18 b-moll und op. 19 gis-moll „2. Phantasie-Sonate“; merkwürdigerweise ist aber jenes „symph. Allegro“ (auch) nicht fertig-geworden. AS brach die Arbeit im ersten Stadium der Instrumentation ab und nahm sie nicht wieder auf, vermutlich, weil Beljajew ihn dazu anhielt, erst einmal den Erfolg, den er landauf-landab seiner Klaviermusik erspielt hatte, nach Kräften auszunützen. Skrjabin, das Klaviergenie: das war ein Image, das weiterer Pflege würdig zu sein schien. AS mochte dies einleuchten, aber er wollte sich dem Image nicht opfern! Das op. 20 erschien unter diesem Aspekt als Kompromißversuch. Es ist ein Konzert für Klavier und Orchester, justament in der Lieblingstonart fis-moll...“ (- Messiaen: = Fis-Dur...! - (WGL)) „...“, das die Beiden nicht als Rivalen konfrontiert, sondern Klavier & Orchester als ebenbürtige („symphonische“) Dialogpartner miteinander-vereint. Neben den Mustern von Chopin und Liszt ist es der Gattung selbst zum Muster geworden. Das Publikum reagierte sowohl bei der Uraufführung '97 in ODESSA als auch bei der MOSKAUer Erstaufführung 2 Jahre später zugleich mit Ablehnung und Zustimmung. ASs eigene Einstellung dem Werk gegenüber näherte sich nach geraumer Zeit dem fast offenen Zwiespalt. Er spielte es nicht sonderlich gern. Uneingeschränktes Lob zollten Fürst Sergej Trubezkoi, Haupt der MOSKAUer Philosophischen Gesellschaft und später Rektor der Universität; in einer der Musikkritiken, die er für die Zeitung schrieb, machte er es auch publik. Ihn verband mit AS eine engere Beziehung allerdings dadurch, daß er ihn persönlich kannte und in der Gesellschaft, in die er ihn eingeführt hatte, persönliche Kontakte auch zwischen ihm und seinen Freunden aus dem Kreis um den Philosophen/Theologen Solovieff/Solowjow unterhielt. ASs Verhältnis zur Philosophie hatte in seiner Zugehörigkeit zur philosophischen Gesellschaft Moskaus eine selbstverständliche, vielleicht sogar notwendige Konsequenz, durchaus aber nicht seine

Grenzen. Er war ein philosophisch gebildeter, wenn auch nicht geschulter Mann, sehr belesen, mit Platon gleichermaßen vertraut wie mit Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Wundt und den engeren Zeitgenossen unter den Russen, aber auch von einem wahrhaft faustischen Drang nach eigener Erkenntnis besessen, dem er peu-a-peu schließlich alles Andere nachordnete ! Gern sprach er von seiner „philosophischen Doktrin“. In den späteren Jahren empfand er sich denn auch nicht mehr als Musiker - Pianist/Komponist, sondern als Denker. Sein Freund Boris de Schloezer, Bruder seiner zweiten Frau Tatjana, selbst Philosoph, nannte ihn einen typischen Nietzscheaner. Der „Zarathustra“ und „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“, vor allem die Idee des Übermenschentums und des Dualismus von dionysischem und apollinischem Geist, gehören zu den zentralen Inhalten seines Denkens, genauso, wie in seinen späteren Gedankengängen Solowjows Vorstellung göttlicher All-Einheit und der Begriff des GOTT-Menschen. Schwager Boris DeSchlözer erinnerte sich, in ASs Bibliothek neben Platos „Symposion“ in der russischen Übersetzung Wladimir Solowjews und Sergej Trubezkoi's „Lehre vom LOGOS“ und eine 5-bändige französische Ausgabe (- AS sprach französisch genauso-gut wie russisch... -) der „Geheimlehre“ der Helene Blawatzky gesehen zu haben. Unter den Schriften Skrjabins, meist flüchtigen Notizen und unzusammenhängenden Aufzeichnungen auf losen Blättern und in Heften verschiedenen Umfangs aus der Zeit um 1900-1906 fand sich das Fragment eines Opernlibrettos, dessen Held der Übermensch in einer Gestalt eines „Philosophen-Musiker-Dichter“'s ist...; man kann darin einen ersten Versuch ASs sehen, seine teils noch unausgegorenen, teils bereits übergorenen philosophischen Ideen in die Form einer künstlerischen Botschaft zu kleiden, die zu verkünden er später nie müde geworden ist: der messianischen Botschaft von der Erlösung der Menschheit zu einem höheren Dasein. Eine Oper wäre daraus auch dann nicht geworden, wenn AS damit über den Entwurf des Librettos hinausgekommen wäre, weil den Poemen & Philosophemen, aus denen er sich zusammensetzt, nicht die geringste dramatische Kraft innewohnt, und das ist wohl auch der Grund, warum der Poet/Musiker/Philosoph das Fragment Fragment sein und fahren ließ. Die Fabel, soweit solche zu erkennen ist, ist sehr romantisch: die Prinzessin, die es nicht nach Glanz-Pracht & Ruhm-Macht verlangt, sondern nach „Freiheit/Wissen/Liebe“, das Hofgepränge, der Zaubergarten, das Meer, die Melancholie und, endlich, der Philosoph/Musiker/Dichter, in dem sie sogleich ihren Befreier/Geliebten/Propheten erkennt...! Er aber sagt ihr voraus, daß er in einer Liebesfeier sondergleichen nicht nur sie selbst, sondern die ganze Menschheit miterlösen werde. Dieser Erlösungsidee eiferte Skrjabin dann bis an sein Lebensende in immer neuen Aufschwüngen mit der frenetischen Verve eines Besessenen nach. Etwas davon ist schon in seine erste (6-sätzige) Sinfonie (1900) eingegangen; der letzte Satz von ASs „I.“ ist ein Hymnus für Vokalsolisten und Chor mit Orchester: Verherrlichung der Musik als einer Gottheit, als Trösterin und Freudenbringerin, als völkerverbindende All-Harmonie. ASs Gedicht klingt teilweise an den Text des Schubertliedes „An die Musik“, teils an Schillers „Ode an die Freude“ an. Die Musik nähert sich dem Konzept nach kühnlich dem Chorfinale der „IX.“ Beethovens...; leider verfängt sie sich in kraftlosem Akademismus. In der Konzertpraxis pflegt man mitunter den Satz wegzulassen. Bei der Moskauer Premiere wurde die Sinfonie ohne dieses Chorfinale gespielt, weil Beljajew, der die symphonischen Extratouren seines Schützlings ohnehin mißbilligte, nicht bereit war, die Mehrkosten zu tragen...; die Publikumsresonanz war gering, war es aber auch, als man 1 Jahr später die komplette Sinfonie spielte und sang. Dieser Mißerfolg, der Skrjabin sehr schmerzte, war gewiß unverdient. Aus der Distanz mehrerer Jahrzehnte nimmt sich diese Musik so übel nicht aus: ein artiges, stellenweise sogar mitunter recht eigenartiges Produkt in der Nachfolge Tschaikowskis. Seine „II.“ ließ AS ohne längeres Zögern der „I.“ folgen. Er plante, sie per Chorsatz einzuleiten. Das aber redete ihm Beliaieff energisch aus. Die 5 Sätze (1.+2. und 4.+5. Attacca; also eigentlich 3 Sätze (1/2-3-4/5)) haben auch in ihrer Binnenstruktur einen dichten Zusammenhang und wirken insgesamt geschlossener und ausgewogener als die 5

Sätze der „I.“. Der langsame Mittelsatz, der mit einem vielstimmigen kontrapunktisch ausziselierten Tirilieren anfängt, ist ein Stück musikalischer Naturlyrik von hohem Reiz. Leider fällt der letzte Satz mit den nach „Meistersinger“-Art apotheotisch schmetternden Bläserchören ab, weil die Lautstärke dieses C-Dur-Fanals kein Äquivalent in der musikalischen Substanz hat. Ceterum geht diese Symphonie in ihrer harmonischen Zusammensetzung über traditionelle Schemata bereits weit hinaus. Skrjabins Ex-Lehrer Arenski unterstellte dem Programmtext einen groben Fehler: s.E. nach hätte dort „Kakophonie“ statt „Sinfonie“ stehen müssen, und Anatoli Ljadow, der die Petersburger Uraufführung dirigierte hatte, wettete: „...Herr im Himmel! Wohin ist die Musik gekommen! Aus allen Ecken und Enden kriechen die Décadents - nach Skrjabin ist Wagner ein Säugling mit angenehmem Gelalle geworden...“. Die Kritiker äußerten sich maßvoller. Nach einem Bericht der Tante Ljubow soll es bei der Premiere tumultuarische Szenen gegeben haben: „...je mehr die Einen tobten, umso mehr klatschten die Anderen Beifall...“. Das erinnert an andere ähnliche Premieren von historischer Bedeutung. Mit Schönbergs „Kammersymphonie“ (1906) oder Strawinskys „Sacre“ (1913) ist ASs „II.“ allerdings schwer zu vergleichen. Eine seiner annähernd gleich-alten Klaviermusik adäquaten kompositionstechnische Perfektion hat er mit den Mitteln des damals modernen „Richard Strauss“-Großorchesters erst in der „III.“ erreicht, die aber eigentlich keine Sinfonie mehr ist, sondern eine Sinfonische Dichtung, nach der ihm schon lange der Sinn stand... - Eigentlich ist sie aber auch keine gewöhnliche Dichtung, sondern (- höher als hoch hatte AS schon immer gewollt... -) ein „Divin Poème“, also eine „GÖTTLICHE DICHTUNG“. Die 3 Sätze, die das Formgerüst bilden, sind zu 1 Einzigen zusammengezogen, ihrer Bedeutung nach aber ihrerseits durch poetische Titel differenziert: „Luttes“ („Kämpfe“) - „Voluptes“ („Wonnegefühle-Genüsse“) - „Jeu Divin“ („göttliches Spiel“). Tatjana de Schloezer gab dem Werk ein differenzierteres Programm, das von AS autorisiert wurde. Danach schildert der 1. Satz die Auseinandersetzung des freien, seiner eigenen Göttlichkeit bewußt gewordenen Menschen mit einem personifizierten Gott, der ihn sich zum Sklaven gemacht hat. Der Mensch geht als Sieger daraus hervor, fühlt sich aber noch nicht stark genug, seinen Sieg zu verkünden. Deshalb taucht er in die Wonnen der Sinnenwelt ein (2. Satz), die ihm die erhabene Kraft verleihen, alle Fesseln abzuwerfen und (3. Satz) das freie Dasein zu genießen. Die Musik zeichnet sich nunmehr durch eine beeindruckend exemplarische Geschlossenheit der Form aus und durch eine außergewöhnliche Dichte des thematischen Zusammenhangs. Der bedeutungsvolle c-moll-Gestus des Anfangs macht freilich viele Metamorphosen durch, ehe sich die C-Dur-Replik des Schlusses mit dem entsprechenden Effekt artikuliert. Das gravitatische Hauptthema, „divin, grandiose“, das eingangs vom Chor der Posaunen vorgetragen, im Sinne eines Leitgedankens fast durchweg dominiert, hat Boris de Schlözer mit dem Wort „ICH BIN“ gedeutet und Skrjabins volle Zustimmung dazu erhalten, weil es sich in dem gegebenen Zusammenhang mit seinem eigenen Wort „ICH BIN GOTT“ voll-inhaltlich deckt. Fatalerweise setzt sich dieses Thema mit einer geringfügigen Abweichung aus denselben Tönen zusammen wie Richard Strauss' Eulenspiegel-Thema ! Auch der versteckte Tritonus, der Eulenspiegels Septsprung hinab in die Tiefe der Realität quasi-halbiert, ist dem „göttlichen“ Thema nicht fremd... - Was hat es nun mit ASs vielberedter „Ich bin Gott“-These auf sich ? Sie einfach aus seinem Egozentrismus zu erklären, ist vielleicht ein zu billiges Auskunftsmittel. Denn den Satz in seinem engen Sinn zu verstehen, würde bedeuten, den personifizierten Menschengott mit dem Gottmenschen zu identifizieren; dazu war der Mann zu klug bzw. nicht närrisch genug. Viel mehr spricht dafür (- und damit gegen eine allzu atheistische, ketzerische oder schlicht megalomanische Intention -), daß er sich nach der Auseinandersetzung mit Nietzsche und seinem „Über-Menschen“ mehr und mehr von den panpsychistischen/pantheistischen Ideen russischer Symbolisten inspirieren ließ. Gut und billig wäre es, ihm einzuräumen, daß er genaugenommen doch kein Philosoph, sondern ein philosophierender Künstler war, gut und billig auch, seine Philosopheme im Zusammenhang

zu studieren, obgleich (- oder gerade: weil -) sich Vieles darin wiederholt. Eine Sammlung von Skrjabins Aufzeichnungen insbesondere der Jahre 1900 bis 1906 hat Oskar von Riesemann unter dem Titel „Prometheische Phantasien“ herausgegeben. Eine kleine Auswahl sei hier eingerückt. Nietzsches Vorbild ist nicht zu verkennen; also sprach Skrjabin: „...Ich bin Gott! Ich bin ein Nichts, ein Spiel, bin Freiheit, bin das Leben. Ich bin eine Grenze, ein Gipfel. Ich bin Gott. Bin ein Erblühen, bin die Wonne, bin die Alles versengende, Alles verschlingende Leidenschaft. Ich bin eine Feuersbrunst, die das All erfasst und in die Tiefen des Chaos geschleudert hat. Ich bin die Ruhe. Ich bin das Chaos. Ich beginne meinen Spruch, den Spruch von der Welt, den Spruch vom All. Ich bin und nichts ist außer mir. Ich bin nichts und doch alles. Das Einzige, was ist, bin Ich; in Mir ist die Vielheit Eins geworden. Ich will leben; ich bin bebende Lebenslust, bin ganz Wunsch, bin Sehnsucht. O, du meine Welt, die ich ausstrahle, mein Erblühen und mein Hinwelken. Schillernder Strom du meiner unerforschten Empfindungen! Mehr und immer mehr erstrebe ich, Anderes, Neuere, Stärkeres, Zarteres, neue Zärtlichkeit, neue Qualen, neues Spiel! Bis ich verschwinde, bis ich mich verzehre, bis ich verbrenne. Ein Feuer bin ich! Ich bin das Chaos. Nicht nur zu lehren bin ich gekommen, sondern um zu lieben; nicht Wahrheit bringe ich, sondern Freiheit. Liebe das Leben mit deinem ganzen Wesen, und du wirst glücklich sein! Fürchte dich nicht, der zu sein, der du sein möchtest, fürchte dich nicht vor deinen Wünschen. Fürchte weder das Leben noch das Leiden. Es gibt nichts Höheres als den Sieg über die Verzweiflung. Ein Leuchten des Glückes soll für und für von dir ausgehen. Betrachte jede Bedrückung nur als Hindernis, als Zeichen dafür, daß du noch die Kraft hast, zu siegen, und das, was dich bedrückt, zu überwinden. Jedes Ende ist gleichzeitig ein Anfang. Die Reihe der Bewußtseinszustände ist ununterbrochen. Einen bestimmten Komplex dieser Zustände nenne ich „ICH“, alles übrige ist „Nicht-ICH“. Die Welle meines Seins wird die Welt überfluten. Die Welt wird widerhallen vom Freudenschrei „Ich bin!“, und dieser Tempel der Wollust wird in Flammen aufgehen. In diesen Umarmungen, in diesen Liebkosungen, in diesem Feuer wirst auch du, göttlichen Mutes voll, verbrennen - Ich werde verbrennen. Und auf's neue werde ich von diesen göttlichen Höhen in den Abgrund des Chaos hinabstürzen. Eine neue Welle des Schaffens beginnt, neues Leben, neue Welten! Wie der Mensch während des Geschlechtsaktes, der Extase, die Besinnung verliert und sein ganzer Organismus an allen seinen Punkten einen Wonnezustand durchlebt, so wird auch der Gott-Mensch, indem er die Extase durchlebt, das Weltall mit Seligkeit erfüllen und eine Feuersbrunst der Empfindungen entzünden. Ich bin erschienen, um euch zu künden das Geheimnis des Lebens, das Geheimnis des Todes, das Geheimnis von Himmel und Erde...“; eine Verkettung gravierender Umstände führt 1903 zu einer neuen Wende im Leben Alexander-Nikolajewitsch Skrjabins. Er bindet sich fest an Tatjana, sagt sich innerlich von Vera los, was natürlich auch eine Entfremdung seiner Kinder zur Folge hat, er verliert seinen Gönner und väterlichen Freund: Beljajew stirbt, was eine Trennung auch von seinem Verlag zur Folge hat, denn die neuen Herren sind ihm nicht sonderlich wohlgesonnen; sie streichen ihm unverzüglich das monatliche Stipendium und stellen für künftige Abschlüsse, wenn überhaupt, weit geringere Honorare in Aussicht - der Philosophemusikerdichter steht subito vis-a-vis de rien. Der Verleger Jurgenson wäre zwar bereit, mit ihm zu verhandeln, will aber nur halb soviel zahlen, wie Skrjabin verlangt; bei den kleineren Verlagen ist eh Hopfen & Malz verloren; AS ist ratlos; da begegnet ihm erneut Margarita-Kyrillovna Morosova, die einst seine Schülerin war. Sie ist 2 Jahre jünger als er, jetzt Witwe eines reichen Großgrundbesitzers. Sie verehrt ihn. Und sie hilft ihm. Sie finanziert ihm ein neues Stipendium, 2.400 Rubel/Jahr, und nimmt alle Kosten auf sich, die im Zusammenhang mit der Übersiedelung in die Schweiz anfallen. Sie nimmt sich auch der prekären psychischen Situation ASs an. Auf seinen Wunsch spricht sie mit Vera, um sie dazu zu bewegen, in die Scheidung einzuwilligen. Sie kann offen mit ihr reden; die beiden Damen kennen einander...; Wera will aber darüber nicht mit sich reden lassen - sie fährt mit in die Schweiz! Im Februar ziehen alle in Vézenaz in die bekannte „Fliedervilla“ („Villa les Lilas“)

ein. Am gegenüberliegenden Ufer des Genfer Sees hat AS ein Haus für MaDame Morosowa gemietet. Sie kommt nach. Nach und nieder kommt allerdings auch Tatjana; sie läßt sich vorerst in der Nähe von Vézenaz nieder und bringt eine Tochter zur Welt: „Ariadna“. Im Fliederhaus vollendet AS gerade sein „Divin Poème“: das „jeux divine“-Jubelfinale seiner „III.“... - Die u.a.a. mittels der stets griffbereiten Cognac-Flasche auf dem überteuert gemieteten Flügel komponierte Symphonie Nr. 3 wird nunmehr im Mai 1905, also „anno „Salomae““ (- Richard-Georg Strauss, den man ob seines rein-dekorativen äußerlichen und deshalb „unphilosophisch“-sinnlosen Luxus auf dem Notenpapier und überhaupt nicht sonderlich mochte, war zwar weit weg: in Berlin, aber seine ultra-neoromantischen, prächtig im flirrenden Klangrausch funkelnden Monster-Riesenopernorchesterbesetzungen konnte man liebäugelnd durchaus schon auch selbst für die eigenen „prometheischen“ Extasen gebrauchen... -), in PARIS in einem „Concert Collone“ unter dem Dirigat von Arthur Nikisch zum erstenmal gespielt. Die Kosten der Materialherstellung und Aufführung trägt M.-K. Morosowa. Skrjabin zwischen Weber und Wagner: man spielte u.a.a. die „Freischütz“-Ouvertüre, das „Siegfried“-Idyll“, aus „Tristan...“ (!!! - : I-Vorspiel & „Liebestod“) und das „Meistersinger“-Vorspiel - das ergibt eine recht bunte Mischung, entbehrt aber bezüglich der Konvergenzen und Divergenzen nicht eines gewissen stilistischen Reizes. Jedoch: AS hat es schwer, sich durchzusetzen. Das Publikum folgt seinem ungeheueren Höhenflug nicht, kaum, oder wieder einmal nur sehr zögerlich. Am Ende Beifall, Zischen, Pfiffe: die Kritik gibt sich höflich-reserviert. In Rußland aber löst das „Göttliche Gedicht“ noch im selben Jahr helle Begeisterung aus. Die Jugend ist hingerissen. Sie sieht ein Fanal der Revolution darin wie in Gorkis „Sturmvogel“... - AS am 22. 3. (= 4. 4.) 1906 an MKMorosova: „...die politische Revolution in Rußland in ihrer gegenwärtigen Phase und die Umwälzung, die ich will - das sind verschiedene Dinge, obwohl gerade diese Revolution, wie jede Gärung, den Eintritt des gewünschten Momentes näherbringt. Indem ich das Wort „Umwälzung“ verwende, mache ich eigentlich einen Fehler. Ich will nicht die Verwirklichung von etwas, was noch nicht vorhanden wäre, sondern den unendlichen Aufstieg der schöpferischen Tätigkeit, der durch meine Kunst hervorgerufen wird...“ - „Gärung“ ist zweifellos das richtige Wort für das, was in AS damals vorging. Sein Interesse für Theosophie hatte ihn das Jahr zuvor in Paris theosophischen Zirkeln nahegebracht. Seither beschäftigte ihn die Lecture von Elena Blavazkayas „Clef de la Théosophie“ u.a. einschlägiger Schriften, wie derer z.B. von Annie Besant. Vieles davon ging, mehr oder weniger subjektiv-gefiltert, modifiziert durch seine persönliche Schau, in sein eigenes Denken ein, und verband sich in ihm mit neuen anderen Anregungen, die er 1904 in GENF, zum Internationalen Philosophenkongreß, an dem er natürlich selbstverständlich teilnahm, erfahren hatte, zu einem wunderlichen Konglomerat. In Geneve hielt sich der Meister öfter auf, seitdem er, Anfang 1906, in dem nahe-gelegenen Servette ein neues Quartier gefunden hatte. Seine Frau Vera kehrte nach Moskau zurück, nachdem sie widerwillig eingesehen hatte, daß der Bruch ir-reparabel war. Die institutionelle eheliche Bindung hielt sie jedoch á la Richard-Wilhelm Wagners erster Ehefrau Christine-Wilhelmine („Minna“) Planer-Wagner (- damals auch Schwyz... -) aufrecht. Tatjana, die „Blaublütige“, fand sich schließlich ebenso-widerwillig damit ab, eine „Con-Cubina“ zu sein... - In Genf bahnten sich neue Freundschaften an. Hier lernte AS den Bildhauer Rodo (alias „August Niederhäuser“) kennen, der Okkultist war - ein idealer Partner nicht nur für spirituelle Gespräche, sondern auch für den Genuß kräftiger Spirituosen. Ein anderer Gesinnungs-Genosse, auch einer ganz anderer Art, den er 1904 in Italien kennengelernt hatte, war Georgij Plechanow. Er lebte seit 1880 in Genf, hatte hier 1883 die erste marxistische Gruppe „oswoboschdenije truda“ („Befreiung der Arbeit“) gegründet und war seit 1904 Exekutivmitglied der „Zweiten Kommunistischen Internationale“. Er gab AS Marx-&Engels zu lesen. Es fehlte aber auch sonst nicht an brisantem Gesprächsstoff. Skrjabin war nicht engstirnig. Er nützte die Gelegenheit zur Horizonterweiterung, die der marxistische Denker ihm anbot, und Plechanow hinwiederum vermochten die versponnenen Philosopheme des

eleganten Jungen gleichfalls eine abenteuerliche „terra incognita“ erschlossen haben. Natürlich gingen die Beiden trotz hitziger Streitgespräche (- oft auf Spaziergängen am Genfer See oder in dem nahen Hügelland -) über die Grenze freundschaftlicher Auseinandersetzung nicht hinaus. Die extrem divergenten Ansichten deckten sich andererseits nur in der Beurteilung der damaligen politischen Situation(en) Rußlands. Plechanow liebte Skrjabins Musik freilich; er hatte sich in Genf Teile des gerade entstehenden „Poème de l'EXTASE“ auf dem Klavier vorspielen lassen und dabei bei sich den Eindruck verstärkt, daß sich in dieser Tonsprache (- AS hatte auf diese (- inzwischen noch weit mystisch-erotischer als vorherige Werke erscheinende... -) Partitur als Motto den Anfangstext/Textanfang des kommunistischen Kampfliedes „Wacht auf, Verdammte dieser Erde...“ gesetzt, was sein Konkurrent, der ebenso dandyhaft-feine Igor Strawinsky, der in AS lediglich einen verrückt-genialen Charlatan erblickte, später in einer Havard-University-Vorlesung („Musikalische Poetik“) häßlichst verbal „beschmunzelte“... -) der Geist der Revolution artikuliere: „...er destilliert unsere revolutionäre Epoche in der Retorte (s)einer idealistischen Mystik...“ - Die äußerste Grenze der Verständigungsmöglichkeit zwischen dem Idealisten und dem Materialisten kam zum Vorschein, als die beiden auch sonst recht ungleichen Freunde eines Tages in Italien im Gespräch auf eine felsige Anhöhe gerieten und ihre Ansichten bewußt gegeneinander ausspielten. Die geistigen Kräfte, über die er inzwischen verfüge, meinte AS, seien so gewaltig, daß er vermöge ihrer auch allein die Schwerkraft überwinden könne: wenn er jetzt von diesem Fels in die Tiefe spränge, würde er nicht zu Tode stürzen, sondern frei über die Ebene schweben und nach Hause fliegen. Die Szene erinnert seltsam an die zweite der 3 Versuchungen Satans des in der Wüste meditierenden Jesus CHRISTVS...; Plechanow, unbeeindruckt: „Versuchen Sie's bitte: springen Sie doch!“ . Skrjabin sprang GOTTseiDank nicht... - Tatsächlich versuchte AS einmal in eine Art Levitation zu geraten, vermutlich im höhenflugartigen Wahn-Extasezustand; sei es ein Moment total übersteigerten Selbstgefühls, Alkohol- und/oder Drogenrausch o.Ä.; jedenfalls war das Motiv die ungeheuerer Vorstellung, wie CHRISTOS über Wasserflächen schreiten zu können. Skrjabin stieg tatsächlich am Ufer des Genfer Sees an einer ihm unvertraut steilen, nicht gerade zum Schwimmen bequem einladend geeigneten Böschungsstelle auf's (- besser: in's -) Wasser und - - - versank! Ein beherrzter Fischer, der zufällig(?) vorbeikam, zerrte den tiefend-sinkend gurgelnden befrackten Lackschuh-DandyGentleman samt Zylinder und Glacélederhandschuhen aus dem schwarzdunkel-nächtlichen Gewässer und rette ihn vor dem sicheren Tod!!! - Das also war die Zeitepoche der „Poèmes“ in ASs Leben. Zwar hatte er schon früherer Stücke solchen Charakters, kleine Miniaturen musikalisch-poetischer Phantasieen, komponiert; auch das Orchester-Allegro von 1897 ist solch ein „Poem“, und auch unter den Klavierstücken der Jahre 1903/'04 gibt es gelegentlich Musikgedichte dieser Art; eines davon ist das „Poém satanique“. In der Entstehungszeit des „Poème de l'Extase“ (1905-'08) hat Skrjabin diese Gattung unter dem progressiv wachsenden Einfluß visionären Gedankenguts erheblich bereichert, nicht nur in diesem seinen ebengenannten „Chef d'Oeuvre“ (- von vielen Musikologen wird es zumindest dafür gehalten -), sondern auch in seiner „kleine(re)n“ Klaviermusik. Charakteristische Beispiele sind das mit Sextakkord schließende (!) „Poème fantasque“ („phantastisches Gedicht“), das „Poème ailé“ („beflügeltes Gedicht“) und das bezaubernde „Poème languide“ („sehnsuchtsvoll-schmachtendes Gedicht“). „Das Gedicht vom Extatischen“ ist ein Produkt poetisch-musikalisch-philosophischer Spekulation großen Stils, wie es AS schon bei Konzeption seines Opernlibrettos vorgeschwebt haben mußte/mochte, obgleich es einen relativ zeitlich „geringen“ äußeren Umfang hat (- die Aufführung dauert nicht viel länger als etwa 18 Minuten). Dem spezifischen Gewicht nach verhält sich das Stück, das der Urheber (Dichter/Musiker/Philosoph) in seinen schaffensgeschichtlich-historiegenetischen Anfängen gelegentlich (- völlig richtig (WGL) -) als seine „vierte Sinfonie“ bezeichnet hat, zum „Poème divin“ wie dieses zur „II.“ und in etwa auch diese zur „I.“. Die kompakt-einsätzig, in sich aber thematisch reichgegliederte Form ist

das Ergebnis einer durchgreifenden, der zügigen Steigerung des Geschehens analogen Substanzverdichtung. Der Text des poème, den AS dichtete, bevor er zu komponieren anfing, ist keine programmatische „Inhaltsangabe“, wie gewisse Begleittexte Sinfonischer Dichtungen, sondern ein Korrelat der Musik im Sinne des poetisch-philosophischen Konzepts. Das ihm zugrundeliegende Gedankenschema ist das der meisten Wort/Ton-Dichtungen ASs, das quasi-beethovensche „per aspera ad astra“ („durch Nacht zum Licht“ (wörtlich: „auf (rauh) Pfaden zu den Sternen“)); differenzierter und vielfältiger freilich gestaltet sich in etwa 370 (!) Zeilen der (- von den Musikverlegern meist leider der Partitur vorenthaltene -) Gedichtinhalt. Das handelnde und leidende, liebende und kämpfende, träumende und siegende lyrische Subjekt ist abwechselnd „der Geist“ und, in direkter Rede artikuliert, das „Ich“. „Der GEIST,/Vom Lebensdurst beflügelt,/Schwingt sich auf zum kühnen Flug...“, heißt es verheißungsvoll am Anfang. Die Schlußworte sind: „...Und es hallte das Weltall/Vom freudigen Rufe/„ICH BIN!““. Die in des großen russischen Mystikers Alexander Skrjabins Denken omnipräsenten Topoi („Sehnsucht“ / „Leid & Qual“ / „Kampf“ / „Liebe“ / „Freude“ / „Wonne“ / „Flamme“ / „Feuerbrand“ / „Extasis““) haben natürlich auch in diesem Poème ihren festen Platz, und sie haben auch hier (- und besonders ausgeprägt hier -) einen deutlichen „vordergründig“-erotischen Hintersinn. Nikolai Rimski-Korsakow, der AS nicht mochte, bezeichnete das für seine Begriffe „bunt lärmende“ „Poem del'extase“ schlicht als „obszön“ („...es gibt Dinge, Herr Skrjabin, die man nicht wollen sollte!“); ein Kritiker sprach gar von „Pornophonie“... - Die Musik beginnt (- „beginnt“ und „endet“ des Super-Superromantikers ASs Musik überhaupt? (WGL) -) pp-geheimnisvoll mit einem schmachtenden Flötenmotiv, schwingt sich alsbald zum ersten Höhenflug auf („allegro volando“ (!)) und strebt mit nur wenigen „Unterbrechungen“ durch kurze lyrische Episoden zielbewußt einem gewaltigen Höhepunkt zu, bricht plötzlich danach ab, fährt noch einmal hoch, strahlt, C-Dur, fff, „Ich bin!““. Das Sonderbarste an dem Stück ist jedoch, daß die rhapsodisch freie Appassionata-Gebärde des Ausdrucks und sein lockerer, quasi „obszöner“ Charakter nur äußere Erscheinungsmerkmale eines eigentlich von extrem strenger innerer Disziplin und kompositorischer Zucht diktierten Formablaufs nach den Prinzipien des Sonatenhauptsatzes sind. Beide „Extase“-Carmina, das musikalische und das verbale, sind auf den Proportionsschemata des „Goldenen Schnitt“ aufgebaut/aufgetragen. Nach Leonid Sabanejew soll AS gesagt haben: „...ich finde immer, daß die Mathematik in der Musik eine große Rolle spielen muß. Ich mache manchmal viele geradezu sozusagen Berechnungen beim Komponieren, Berechnungen der Form et cetera...“. Ähnliches sind wir von Johann-Sebastian Bach auch gewohnt. Das „Le Poème de l'Extase“ ist im Dezember 1908 unter der Leitung von Modest Altschuler in New York uraufgeführt worden. Skrjabin hielt sich zu dieser Zeit in Brüssel, seiner Geliebten/Zweitfrau Tatjanas Heimatstadt, auf. Er war mit ihr ein Jahr zuvor in Amerika gewesen, hatte aber keine Lust, wieder dorthin zu fahren, weil die Puritaner, denen sie dort mehr oder minder freiwillig begegneten, ihnen den Aufenthalt, ihres Konkubinats wegen, unangenehm gründlich verleidet hatten. Im September 1908 sind sie mit der Tochter Ariadna und dem eben erst halbjährigem Sohn Julián aus Biarritz nach Bruxelles übersiedelt, entschlossen sich aber bald nach der erfreulich triumphalen Petersburger Erstaufführung des „Poema ekstasa“ im Februar 1909, endgültig nach Rußland zurückzukehren. In Brüssel blieben sie bis Januar 1910. - Bruxelles ist deshalb eine wichtige Stadt im Leben ASs, weil er dort das „Poème du Feu“ komponiert hat (- der bei aller Größe auch Eitle ließ sich nach/während der Niederschrift des Schlußakkordes (- der letzte Durdreiklang (fis-ais-cis (- von dem verhaßten Moll hatte er sich als Russe (!) bereits verabschiedet...)) in seinem Leben... -) photographieren... (WGL)), seinen „Promethée“, dem vollständigen Wortlaut des Titels zufolge, und freundschaftliche Kontakte zu Mitgliedern der „Theosophischen Gesellschaft“ unterhielt, die für die dichterische Konzeption des Stücks gewiß nicht unbedeutend waren. Skrjabins jüngste Tochter Marina, 1911 in Moskau geboren, sagte später in ihren „Erinnerungen“ aus, daß ihr Vater selbst einige Jahre lang Mitglied der

Theosophischen Gesellschaft gewesen sei; das ist aber leider nicht mehr zu beweisen (- das Archiv der Gesellschaft verbrannte wenige Jahre später durch Artilleriebeschuß (WGL)), genaugenommen aber auch fast gleichgültig, weil der Einfluß der Theosophie auf sein Dichten-&-Trachten nicht erst aus der Bruxeller Zeit datiert und in seinem Werk unübersehbare Spuren hinterlassen hat. Eine konkrete Illustration des Faktums ist das Umschlagblatt-Bild der ersten russischen „Prometheus“-Partitur in der Edition Belaieff (- der Verlag hatte sich schließlich mit dem Komponisten arrangiert... -): es zeigt in stilisierter Sonnenstrahlenkranz-Glorie eine in Lotosblütenform sich öffnende siebenstimmige Lyra und in der Mitte, schemenhaft, das Zwittergesicht des Prometheus, unterhalb des Strahlenkranzes aber, als emblematisches Ornament im Joch der Lyra, das Zeichen des Davidsternes, das Symbol der Theosophie. Der Entwurf dieses Covers/Titels stammt von Jean DelVille, der ein enger Freund Skrjabins, aber auch des „Sar Péladan“ war, dem er sich gleichfalls als Illustrator künstlerisch verbunden hatte. „Prometheus“ oder „Das Gedicht vom Feuer“ (op. 60) ist die letzte große Orchestermusik, die AS komponierte; sie dauert allerdings auch nicht länger als 19', erfordert aber einen riesigen Aufführungsapparat, in den außer dem großen Symphonieorchester mit erweitertem Streicher- und Bläserchor Glocken, Glockenspiel, Celesta, 2 Harfen, Orgel, Klavier und ein 4stimmiger Chor einbezogen sind, letzterer gleichfalls in der Funktion eines Instrumentalkörpers: er singt nicht wie der Chor in Beethovens „9.“ Text, sondern wie der in Ravels „Daphnis & Chloe“ „nur“ Vokalisieren, steigert aber bei seinem Eintritt auf dem Höhepunkt des Feuerwerks das ohnehin bereits ozeanisch tobende, sybillisch funkelnde, in geheimnisvoll opalisierenden Farben oszillierende/szintillierende Klanggeschehen mit dem Glanz der „vox humana“ zu gigantisch-optimaler Pracht... - Dieser Aufwand hat AS allerdings noch nicht genügt. Er suchte durch die Einbeziehung optischer Valeurs mittels Farblichtprojektionen die Idee des Gesamtkunstwerkes zu erneuern. In der „Prométhée“-Partitur sind seine Vorstellungen in einer durchgehenden „Luce“-Stimme („Farbenorgel“) präzisiert, in der bestimmten Tönen und Klangzonen ((„)Tonika(“)feldern) aufgrund eines vorangegebenen Systems bestimmte Lichtfarben zugeordnet sind. Der Ausführung dieser Stimme sollte ein „Farbenklavier“ dienen, das AS sich zu diesem Zweck bauen ließ. Das Ergebnis war mangels entwickelter Technik unbefriedigend. Er verzichtete für's erste auf die Farbkomponenten, hielt aber heimlich-resigniert am gesamtkunstwerklichen Farblichteffekt-Konzept fest. Bei seiner Moskauer Premiere am 15. 3. 1911, die sein inzwischen reich verheirateter Ex-Gönner Sergej Kussewitzky pseudo-wohlwollend/gnädig dirigierte, wurde „Le poeme du feu“ ohne den ominösen „Luce“-Part dargeboten. Das Soloklavier, das in seinem Verhältnis zum Orchester die Rolle des Individuums gegenüber dem großen Kollektiv, jedoch als völlig ebenbürtiger Partner, als „Gegenwelt“, verkörpert, spielte Meister Skrjabin - trotz seiner kleinen Hände nach wie vor ein Weltklasse-Pianist der allerersten Garnitur - selbst. Daß er sich selbst als Prometheus empfand, ist nicht zu bezweifeln. Der Mythos des Lichtbringers (lat.: „luci-fer“) illustriert in der stilisierten Form, die er ihm im „Poème du Feu“ gab, seine philosophische „Doktrin“ von der Erlösung der Menschheit durch die Kraft des schöpferischen Geistes. In diesem Sinne deutete auch die englische Theosophin Rosa Newmarch den „Inhalt“ der Musik in dem „Programm“, das sich Skrjabin für die Uraufführung von ihr schreiben ließ. Sie geht dabei analog zu dem mystischen Klang („accord prométhée-mystique“: c-fis-b-e-a-d), der das seltsam-heimlichträchtige Werk einleitet, von der Vorstellung eines schattenhaften Urzustandes der Menschheit „ohne Karma“ aus und stellt die Tat des Prometheus ähnlich wie die Tat CHRISTI als einen Akt der Befreiung zu einem höheren Dasein dar. Ein nachgeborener Landsmann der Dame, Hugh McDonald, plädiert hingegen für eine gründliche Säuberung der skrjabinschen Ideenwelt von allem angeblich „kosmischen Hokuspokus“, der sich darin angesammelt hätte. Gelänge das aber je Einem (- der Säuberer müßte mindestens ein Prometheus sein...), dann stünde zu befürchten, daß er mit dem Bad schillernder Mystik auch das Kind ausschütten würde. Denn der Teufel sitzt wie immer im Detail. AS hatte eine

Kombination von 6 Tönen erfunden, die simultan und sukzessiv in beliebiger Anordnung ein gleichbleibendes, auf alle Tonstufen transponibles Strukturmuster bilden. Da sowohl im harmonischen als auch melodischen Kontext ebenfalls beliebig viele Gestalten davon ableitbar sind, ist es ein Idealmittel, in der Vielheit Einheit herzustellen, wie das von Arnold Schönberg etliche Jahre nach Skrjabins Tod (- eigentlich genaugenommen noch von Skrjabin selbst im „initial act“ kurz vor seinem Tode entdeckt! (WGL) -) entdeckte Prinzip der Zwölftonkomposition. AS sagte It. Sabaneev über diese Tönekomplexion: „...das ist keine Dominanharmonie, sondern eine Grundharmonie-(Pseudo-), „Tonika“, eine Konsonanz! Das ist wahr: sie klingt weich, ganz wie eine Konsonanz...Melodie & Harmonie: das sind 2 Seiten von 1 Prinzip, von 1 Wesenheit; sie haben sich zunächst in der klassischen Musik getrennt...und jetzt beginnt bei mir die Synthesis. Harmonie wird Melodie und umgekehrt. Bei mir gibt es keinen Unterschied zwischen Melodie und Harmonie: das ist Einunddasselbe. Im „Prometheus“ ist dieses Prinzip konsequent-streng durchgeführt...“. Der sogenannte „Prometheus“-Akkord („mystischer Akkord“), mit dem das Poem anhebt, findet sich vereinzelt auch schon in früheren Kompositionen; in späteren Werken ist er das Um-&-Auf melodischer/harmonischer Konfigurationen. Es ist ein Quartenakkord (s.o.), die beiden „Grundtöne“/Klangwurzeln/Fundamente des Akkordes sind Tritoni (Übermäßigquarten)/Vermindertquinten. Der Teufel steckt also bereits (s.o.) im Detail... - Boris deSchloezer, ASs Zweit-Schwager, sah das Satanische in der Musik Skrjabins als eine eigene Kategorie verwirklicht. Skrjabin habe die Motive seiner Werke mehr als einmal dem Bereich des Dunklen entlehnt, stellt er in einer Studie über den Freund fest. Das Satanische habe ihn oft in Versuchung geführt, er habe es mit größter Aufmerksamkeit erforscht und sei manchmal sogar das Risiko eingegangen, sich davon überwältigen zu lassen. In diesen Zusammenhang wären das „Poème satanique“, die „Flammes sombres“, die 9. Klaviersonate („Missa nigra“), etc. einzuordnen. Zu erinnern wäre auch daran, daß Prometheus durch Luzifer mit dem Satan verwandt ist, was in der Geheimlehre der Blavatskaya unter dem Aspekt der „coincidentia oppositorum“ näher erörtert wird. In seinen letzten Lebensjahren beschäftigte sich AS weniger mit Theosophie als mit indischer Mystik. Er begann Sanskrit (- das „Latein/Griechisch“ der indischen Antike -) zu studieren, machte Yoga-Übungen, las die Schriften von Ram Charak und freundete sich mit dem indischen Sänger und Schauspieler Inyat Khan an, nachdem er ihn bei einem seiner Auftritte in Moskau kennengelernt hatte. Worauf er sich zuletzt fast ausschließlich konzentrierte, war sein Projekt „totaler Kunst“, das er in einem Mysterium von nie dagewesenen Dimensionen zu verwirklichen gedachte. Er stellte sich das als einen liturgischen Akt von 7 Tagen Dauer in einem riesigen Tempel von der Form einer Halbkugel vor, die sich in dem sie umgebenden Gewässer zum allumfassenden Sinnbild der (Kosmos/Welt/.../Erde-)Kugel ergänzen sollte. Im Innern sollten sich wie unter einer gläsernen Kuppel rund 2.000 Gläubige versammeln, die Eingeweihten in der Mitte, die anderen in hierarchischer Ordnung um sie herum, und alle sollten sich als Handelnde zu einem kosmisch-künstlerischen Total aus Poesie, Musik, Tanz, Licht, Farbe, Duft und taktilem Reiz(!) vereinen, um sich in der Extase über sich selbst zu erheben und die Einheit mit GOTT zu feiern. Skrjabin scheint sich dessen bewußt gewesen zu sein, daß es ihm nicht mehr vergönnt war, das „MYSTERIUM“ zu vollenden. Deshalb konzentrierte er sich eine Zeitlang auf einen „Acte préalable“, einen „Initial-Akt“ als „Vorbereitende Handlung“, die als „Prélude-Ritual“/„Initiationsritus“ zum MYSTERIUM hinführen sollte, kam jedoch auch damit über Skizzen, Entwürfe und einzelne Textteile nicht weit hinaus. Genaugenommen ist freilich alles, was er seit seiner „I.“ gedichtet, komponiert, gedacht und gemacht hat, ein solcher „acte préalable“. Wie er sich das Ende vorstellte, ist im Schlußwort zum letzten ausgeführten Teil des „Akts“ überliefert: „...im Freudentaumel des ALLs werden wir entschwinden, in diesem letzten Harfenklang, in diesem letzten Augenblick; stillschweigend weihen wir EWIGKEIT ein. Wie ein jäher Windstoß werden wir neu geboren und wachen im Himmel auf. Wir vermischen unsere Sinne mit Der einen-einigen

flammenden Welle von Liebe, und im prächtigen Flimmern des letzten/ersten Morgenrotes entbieten wir zum Gruß die nackte Schönheit unserer leuchtend-glänzenden Seelen, und so werden wir uns auslöschen, so werden wir uns überselig vernichten...“. Im Mittelpunkt alles Geschehens steht natürlich immer der „creator spiritus“, der Prophet, der Philosoph/Dichter/Musiker Aleksandr Skrjabin... - In den ersten zehner Jahren traf er in seiner großen Wohnung am Boulevard „Nikolai Peskow“ oft mit den Dichtern imeni Ivanov und Bely und mit anderen bedeutenden Männern des Moskauer Symbolistenkreises zusammen. In LONDON, wo er 1914 konzertierte, begegnete er noch einmal den Freunden von der „Theosophischen Gesellschaft“, die durchblicken ließen, daß sie durchaus geneigt wären, den Bau seines Tempels in Indien (- dort sollte er (- an der Menschheitswiege also... -) mit Himalaya-Blick stehen... -) aus Eigenmitteln zu finanzieren...! Verleidet wurde ihm der Londoner Exkurs durch eine kleine merkwürdige Geschwulst an der Oberlippe, Folge einer vereiterten Fistel, die ihn auch psychisch sehr irritierte...; Sir Henry Wood erzählte: „...ich fand, er sehe bei weitem nicht so aus, als gehe es ihm gut; er schien mir ein einziges Nervenbündel zu sein...“. AS hatte nach dem „Feuerpoem“ noch 5 Klaviersonaten komponiert und an die etwa 20 kleinere Klavierstücke. Das Merkwürdige an diesem „Spätwerk“ ist, daß es in der Zurücknahme auf die kleine Form und abstrakte Inhalte (- er selbst sprach von „Ent-Materialisierung“... -) seiner „totalen Kunst“ eine Anti-Welt mikrokosmischer Monaden gegenüberstellt, die sich selbst genügt. Merkwürdig ist auch ein von Sabanayev tradiertes Wort ASs, das tatsächlich wie der Weisheit letzter Schluß anmutet: „...Schweigen ist auch Klang; ich glaube, es gibt Kompositionen aus Stille...“. Darauf reimt sich ein anderes Wort des Denkers AS, in den „Prometheischen Phantasieen“ nachzulesen: „...wenn der Mensch wüßte, wie schön der Tod ist! - ...“ - Sein eigener Tod war allerdings nicht schön: im April '15 bildete sich an der Oberlippe, an der Stelle, an der zuerst der Pickel entstanden war, erneut ein Abszeß. AS bekam Fieber und mußte seine finanziell nötigen Konzertverpflichtungen schweren Herzens absagen. Sein Freund Bogorodski, der sich seiner ärztlichen Hilfeleistungsfähigkeiten nicht mehr sicher war, zog Spezialisten zur Behandlung des bereits mütterlicherseits (Tbc) von Geburt an und nun sogar durch Elektroschocks eines Heidelberger Universitätspsychiaters einige Jahre zuvor geschwächten Körper(chen)s des grazil-kleinen Meisters hinzu. Diese versuchten, dem Übel per (- schmerzhafter Prozedur! -) Einschnitt beizukommen, darauf wegen Erfolgslosigkeit mit einem zweiten. Es trat aber kein Eiter mehr aus: er hatte sich bereits in die Blutbahn ergossen...!!! - ; vorübergehend besserte sich der Zustand des Kranken - die „Stille vor dem Sturm“. Dann klagte er über entsetzliche, unerträgliche Brustschmerzen. Ein Lungenspezialist stellte eine Brustfellentzündung (Pleuritis) fest. Am Mittwoch, dem 14. (= Dienstag, dem 27.) 4. 1915 starb (!) Alexander Skrjabin: „...das bedeutet das Ende, aber...“, soll er zuletzt geflüstert haben, „...es ist eine unglaubliche Katastrophe - wer ist denn hier? Ist hier jemand/niemand?...“ - Tatjana DeSchloezer-Skrjabina war „hier“, seine zweite Ehefrau; der Ehebund war wenige Tage vorher via Zarendekret legalisiert und somit offiziell „geschlossen“ worden...; AS starb „pünktlich“ am letzten Tag seines Mietvertrages. Tatjana saß nun mit allen Kindern beider Ehen auf der Straße; Freunde versuchten, mehr oder minder erfolgreich, zu helfen... - Das Merkwürdigste ist vielleicht aber jedoch dabei, daß dieser „Sasha“--Alexander-Nikolajewitsch Skriabin, Musiker/Philosoph/Dichter/Prophet/Gott/etc. Anhänger & Fans nicht nur unter den Sozialrevolutionären seiner Zeit bis hin zu Marxisten, unter anderen Denkern und Philosophen, unter Theosophen und Mystikern gehabt hat, sondern auch unter Sexisten vom Schlag Henry Millers, der sich in „Nexus“ expressis verbis zu ihm bekannt hat: „...„Poème de l'Extase“: es war wie ein Eisbad, wie „Kokain und Regenbögen“. Wochenlang ging ich umher wie in Trance. Der göttliche Skrjabin... - ...er hielt sich für GOTT und starb an einem Pickel...“. Es wäre aber auch kein Wunder, wenn die jungen Freunde der Meditationsmusik und der fernöstlichen Weisheiten, die aktuellen Esoteriker und Sekten, die Träumer & Schwärmer, die Mystiker von heute ihn für sich reklamierten. Eine Grabschleife

trug die Inschrift: „Dem Prometheus der Musik, der für uns das Feuer der Extase vom Himmel holte und darin umkam!“. Seine letzte(?) Ruhstatt ist der Friedhof des Moskauer „Nowodewitschi“-Klosters. „„Lenin“-Hügel“ heißt der Ort heute (1985). Auf dem Grab steht ein Kreuz aus reinem Kristall...“; soweit Fr. Saathen. Inzwischen (2007) heißt der letztgenannte Ort sicher nicht mehr „Leninhügel“... - was wird 2013 sein?

ASs „II.“

Die 2. Sinfonie (- Andante / Allegro / Andante / Tempestoso / Maestoso -) war gegenüber der „1.“ sicher ein Fortschritt: aus dem Jüngling ist ein Mann geworden; sie wird das „missing link“ zur „3.“; ein „beethoven'sch“-kämpferischer Geist durchzieht diese „II.“, aber auch viele wundervoll zart-poetische Episoden sind enthalten.

Kunst – eine „...Tochter aus ELYSIVM...“?

Wir haben an seinen ersten Symphonieen erlebt, wie „AS“ versucht, Beethoven nachzufolgen und trotzdem (spätromantisch-), „modern“ sein zu wollen; ich danke für Ihre Geduld & Aufmerksamkeit - mit herzlichem Gruß verabschiedet sich Ihr



Wolf-G. Leidel