

# MUSIKTHEORIE

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Wilhelm Seidel, Klaus Pietschmann und Matthias Schmidt

30. Jahrgang | Heft 2 · 2015

## Aleksandr Skrjabin zum 100. Todestag

— Levon Hakobian

Die harmonische Sprache des späten

Bayer. Staatsbibl. 26.06.2015

Musiktheorie...

Mus.Z 2011.13

30.2015,2

> Hbzs 960-2 a <

— Larisa Gerver

Das System der Fux'schen Gattungen und einige rhythmische Besonderheiten in Skrjabins Klavierstücken

— Friedrich Geiger

Programm und Musik bei Aleksandr Skrjabin

— Wolfgang Mende

Skrjabins Erbe in der frühen Sowjetära

— Christoph Flamm

Philologische Bemerkungen zu Skrjabin

## Programm und Musik bei Aleksandr Skrjabin

### Zum *Poème de l'Extase* und der 5. Klaviersonate

Friedrich Geiger

Peter Petersen zum 75. Geburtstag

Im Jahr 1906 gab Aleksandr Skrjabin bei einer Genfer Druckerei fünfhundert Exemplare eines schmalen Hefts in Auftrag, an dem er zuvor rund zwei Jahre lang gearbeitet hatte.<sup>1</sup> Das Titelblatt<sup>2</sup> verkündet, in russischer und französischer Sprache, folgende Bezeichnung des Werks: »Das Poem der Ekstase / Worte und Musik / von Aleksandr Skrjabin.« Die Formulierung »Worte und Musik« – die vom Komponisten selbst stammen muss, da kein Verlag im Spiel war – ist bemerkenswert, enthält doch die fünfzehn Seiten starke Broschüre ausschließlich Worte, nämlich ein 369 Verse umfassendes Gedicht.<sup>3</sup> Offenkundig schwingt bei der Erwähnung der »Musik« aber der Gedanke an das gleichnamige Orchesterwerk op. 54 mit, das Skrjabin zu komponieren begann, als er noch an dem Gedicht arbeitete, und das er rund ein Jahr nach dessen Veröffentlichung abschloss.<sup>4</sup>

Schon wegen dieses Details scheint die in der Skrjabin-Literatur immer wieder, wenn auch in unterschiedlicher Intensität vertretene Auffassung von einem eher losen oder sogar zufälligen Zusammenhang zwischen dem Gedicht und dem Orchesterwerk wenig wahrscheinlich. Boris de Schloezer Mitteilung, Skrjabin habe keineswegs die Absicht gehabt, beides aufeinander abzustimmen, sondern die Parallelen, auf die ihn de Schloezer hinwies, erst im Nachhinein festgestellt<sup>5</sup>, stellt ein Extrembeispiel dieser Tendenz dar. Letztlich geht es dabei darum, dem Verdikt der Programmmusik vorzubeugen, die schon am Ende des 19. Jahrhunderts vielen als überlebt und ästhetisch fragwürdig galt. Vermittelnd hat Sigfried Schibli deshalb eine »relative Autonomie von Dichtung und Musik« für das *Poème de l'Extase* reklamiert, die »nicht im Sinne einer linearen Übersetzung vom einen Medium ins andere aufeinander bezogen werden können.«<sup>6</sup> Versteht man jedoch wie Carl Dahlhaus unter Programmmusik wertneutral jede Musik, bei der ein »Programm erstens die Konzeption des musikalischen Werkes bestimmt oder beeinflusst und [...] zweitens als publizierter Text einen Kommentar zum Werk oder sogar [...] einen Teil des Werkes bildet«<sup>7</sup>, dann besteht schon nach einem flüchtigen Vergleich von Gedicht und Partitur kein Zweifel, dass es sich bei Skrjamins Opus 54 um Programmmusik in diesem Sinn handelt. Eine Reihe von Zeugnissen erhärtet diese Annahme. So entschied sich Skrjabin zwar nach einigem Schwanken dagegen, das Gedicht in der Partitur mit abzdrukken, da ihm daran gelegen war, dass sich die Dirigenten zumindest »zunächst mit der reinen Musik auseinandersetzen.«<sup>8</sup> Mit Blick auf das Publikum hingegen äußerte er den ausdrücklichen Wunsch, dass die Broschüre mit dem Gedicht am Eingang des Konzertsaals verkauft

- 1 Die Entstehungsgeschichte ist abgehandelt u.a. bei Fabion Bowers, *Scriabin. A Biography of the Russian Composer 1871–1915*, Tokyo und Palo Alto 1970, Bd. 2, S. 126–136.
- 2 Im Faksimile abgebildet bei Clemens-Christoph von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, Bilkoven 1963, S. 112, und in [Aleksandr] Skrjabin, *Sämtliche Klaviersonaten II*, hg. von Christoph Flamm, Kassel u.a. 2009, S. XXXIII.
- 3 Der russische Originaltext und eine deutsche leider nicht durchweg präzise Übersetzung von Ernst Moritz Arndt (einem Gymnasiallehrer aus Parchim mit den Lebensdaten 1885–1962, um Irritationen vorzubeugen) bei von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* (wie Anm. 2), S. 113–121. Die dortige Verszählung wird im Folgenden übernommen.
- 4 Diese und folgende Daten, wo nicht anders vermerkt, nach Daniel Bosshard, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alexander Skrjabin*, Ardez [2002].
- 5 Boris de Schloezer, *Scriabin. Artist and Mystic*, Oxford u.a. 1987 [Übersetzung der russischen Originalausgabe Berlin 1923 von Nicolas Slonimsky], S. 81. Vgl. auch Lew Danilewitsch, A. N. *Skrjabin*, übers. von Margarete Hoffmann, Leipzig 1954, der betont, die Musik entspreche »bei weitem nicht in jeder Hinsicht dem »erläuternden« Text, der vom Komponisten verfaßt wurde« (S. 76); dieser besitze zudem »keinen literarischen Wert« (ebenda, Anm. 43).
- 6 Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München und Zürich 1983, S. 221.
- 7 Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 383f.
- 8 Brief an Nikolaj Arcybušev vom (10.) 23.12.1907, in: Alexander Skrjabin, *Briefe*, hg. von Christoph Hellmundt, Leipzig 1988, S. 288.

werden solle.<sup>9</sup> Dazu passt eine Bemerkung von Leonid Sabaneev, der mit Skrjabin intensiven Umgang pflegte, aus dem Jahr 1925. Sabaneev zufolge liebte der Komponist das *Poème de l'Extase* »bis zuletzt inständig. In seiner Auslegung war diese Tonschöpfung fast die wortgetreue Umsetzung des Verstextes, den er gedichtet hatte.«<sup>10</sup>

Die Frage danach, wie das vorab verfasste Programm die kompositorische Konzeption »bestimmt oder beeinflusst« hat, ist also weder ehrenrührig für den Komponisten noch nebensächlich. Vielmehr zielt sie, indem sie der für Skrjabin charakteristischen »Überschreitung vorgegebener Grenzen«<sup>11</sup> nachgeht, auf Wesentliches seiner Ästhetik. Denn Grenzen überschritt der Komponist hier nicht nur zwischen Wort und Musik, sondern auch zwischen den musikalischen Gattungen. Der Werkkomplex *Poème de l'Extase* lässt sich nicht auf das Gedicht und das Orchesterwerk op. 54 beschränken, sondern umfasst als eine dritte intermediale Komponente auch noch die 5. Klaviersonate op. 53. Skrjabin stellte ihr als Motto V. 227–235 aus dem Gedicht voran und verband sie damit eng sowohl mit der Dichtung als auch mit dem Orchesterwerk. Dieser Zusammenhang besteht auch entstehungsgeschichtlich. Die Sonate entstand, wie Christoph Flamm kürzlich im Rahmen seiner Neuedition klarstellte, keineswegs – wie gemeinhin angenommen – binnen weniger Tage unmittelbar nach dem Abschluss des *Poème de l'Extase*, sondern in chronologischer Verflechtung damit. Die Anfangsarbeiten an dem Klavierwerk reichen, so Flamm, »mindestens bis in den Sommer, vermutlich aber sogar noch weiter bis Anfang 1907 zurück«, also noch vor den Zeitpunkt, an dem Skrjabin mit der Komposition des *Poème de l'Extase* begann. »Die Beendigung der Orchesterpartitur stoppte den Kompositionsprozess ab dem Spätherbst, Anfang Dezember entlud sich die angestaute Kreativität explosionsartig; für letzte Korrekturen hatte Skrjabin dann bis Mitte Januar 1908 Gelegenheit.«<sup>12</sup> Die äußere Beziehung zwischen den drei Werken lässt sich im Überblick folgendermaßen darstellen:

#### Le Poème de l'Extase als Werkkomplex

	Entstehung	Veröffentlichung / Uraufführung	Verweise
Gedicht	Ca. Frühjahr 1904 bis Mai 1906	Mai 1906	Auf »Musik« im Untertitel
Orchesterwerk op. 54	1905 (erste Skizzen) bis 3. Dezember 1907, letzte Korrekturen bis Januar 1908	10. Dezember 1908	Auf das Gedicht im Titel
5. Klaviersonate op. 53	Anfang bis Spätherbst 1907, im Wesentlichen 3.–Ende Dezember 1907, letzte Korrekturen bis Januar 1908	(18. November) 1. Dezember 1908	Auf das Gedicht, aus dem die Verse 227–235 als Motto vorangestellt sind. In Briefen wird die Sonate als »Poème« bezeichnet.

Dass die 5. Klaviersonate zusammen »mit der Dichtung und mit der Orchesterpartitur, trotz des extremen Unterschiedes in der Besetzung, ein künstlerisches Ganzes«<sup>13</sup> bildet, dürfte somit unstrittig sein. Doch wie gestalten sich die Beziehungen zwischen den »Worten« und den beiden unterschiedlichen »Musiken« im Einzelnen? .

- 9 Brief an Nikolaj Arcybušev vom (5.) 18.2.1908, in: ebenda, S. 292. Vgl. hierzu auch Ulrich Tadday, »Mythos und Ekstase bei Skrjabin«, in: *Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900. Zürcher Festspiel-Symposium 2008*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel u.a. 2009, S. 134–157, hier S. 138.
- 10 Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (1925), aus dem Russischen übertr. und hg. von Ernst Kuhn, Berlin 2005, S. 180. Hervorhebung original.
- 11 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 6), S. 220.
- 12 Vgl., auch für die folgende Übersicht, das editorische »Vorwort« in: Skrjabin, *Sämtliche Klaviersonaten II* (wie Anm. 2), S. Xlf.

13 Ebenda, S. XII.

I

Versuche, die Partitur des *Poème de l'Extase* als »wortgetreue Umsetzung« des Gedichts zu interpretieren, sind rar geblieben. Am weitesten ging in dieser Hinsicht 1963 Clemens-Christoph von Gleich, der in seiner Untersuchung über *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* erstmals den Verlauf des Gedichts im Verlauf der Musik minutiös nachvollzog.<sup>14</sup> Seither wird in der Skrjabin-Literatur meist auf seine Deutung verwiesen. Doch bei näherem Zusehen wirft sie mindestens drei Probleme auf, die im Folgenden erörtert seien.

Zunächst muss hierfür kurz der Inhalt des Gedichts in Erinnerung gerufen werden, der als ausführlichstes Zeugnis für Skrjabins transzendental entgrenzte Schöpfungsphilosophie gelten kann. In einer für die Zeit zwar üblichen, von ihm aber programmatisch auf die Spitze getriebenen Gleichsetzung von Sexual- und künstlerischem Schaffensakt feiert Skrjabin die Ekstase als Erfüllung beider. Aus dieser erotischen Fundierung folgt insbesondere eine Art Wellendramaturgie, bei der der »Geist« – eine Metapher für das schöpferische Prinzip – sich in immer größeren Steigerungen der finalen Ekstase nähert. Das Auf und Ab in den einzelnen Phasen verläuft dabei immer ähnlich. Zunächst wird der Geist in einem Zustand der Sehnsucht gezeigt, wobei die Bildsprache des Gedichts sexuelles Verlangen und Schaffensdrang ineins setzt. Sodann schwingt sich der Geist in kühnem Flug in einen Zustand schöpferischer Freiheit von allen (moralischen wie künstlerischen) Konventionen auf, den Skrjabin mit dem Bild von den »Höhen der Verneinung« beschreibt. Hier stellen sich dem Geist wiederholt Bedrohungen, Zweifel und Hindernisse verschiedener Art entgegen. Durch Anstrengung des »göttlichen Willens« kann er sie in einem Akt der »Selbstbehauptung« überwinden. So gelangt er auf eine neue Stufe des Schöpferturns, von der aus die nächste Phase ihren Ausgang nimmt. Schließlich mündet dieser Verlauf in die Ekstase als Apotheose des göttlichen Willens, die das gesamte Weltall zu erlösen verspricht.<sup>15</sup>

Das Gedicht wurde von Skrjabin nicht unterteilt. Die einzelnen Verse sind nicht durch Leerzeilen zu Strophen oder Abschnitten gruppiert, sondern werden ohne Unterbrechung aneinandergereiht: Form bildet sich nicht durch Pausen, sondern durch Entsprechungen, Varianten oder Kontraste im durchgehenden Verlauf. Wenn man so will, kann man hierin eine Analogie zur Form des *Poème de l'Extase* sehen, das als erstes großes sinfonisches Werk Skrjabins einsätzig, mithin ebenfalls ohne tiefere Einschnitte angelegt ist.

Gleichwohl lässt das Gedicht klar eine formale Gliederung erkennen. Der letzte Abschnitt ist dadurch markiert, dass in V. 227 ein Sprecherwechsel stattfindet – hier beginnt, mit den Worten »Ich rufe euch zum Leben auf, / Verborgene Bestrebungen!«, die wörtliche Rede des Geistes, dessen Handeln zuvor aus einer auktorialen Perspektive beschrieben wurde. Die Abschnitte hingegen, die der Rede des Geistes vorangehen, bilden sich nach dem Reprisesprinzip durch das Wiederaufgreifen von bereits Bekanntem. Merkwürdig ist allerdings, dass in der Literatur nahezu durch-

weg von einem *zweimaligen* Neubeginn die Rede ist<sup>16</sup>, während in dem Gedicht *drei* Varianten des Anfangs zu erkennen sind. Auch wenn die zweite davon weniger hervorsticht als die beiden anderen, so ist sie doch eindeutig als Rückbezug auf den Beginn zu identifizieren:

Vers 1ff.	Vers 28ff.	Vers 55ff.	Vers 144ff.
Der Geist, vom Lebensdurst beflügelt, Schwingt sich auf zum kühnen Flug In die Höhen der Verneinung. Dort im Lichte seines Träumens Formt sich eine Zauberwelt Wundersamer Gestalten und Gefühle. Der spielende Geist, Der wünschende Geist, Im Träume allschaffende Geist, Ergibt sich den Wonnen der Liebe.	Und kaum ist errungen Der Sieg seines Selbst, Gibt sich Der spielende Geist, Der kosende Geist, Der freudehoffende Geist Der Wonne der Liebe hin.	Der Geist, vom Lebensdurst beflügelt, Schwingt sich auf zum kühnen Flug In die Höhen der Verneinung. Dort im Lichte seines Träumens. Formt sich eine Zauberwelt Wundersamer Gestalten und Gefühle. Der spielende Geist, Der leidende Geist, Durch Zweifel Kummer schaffende Geist, Ergibt sich der Qual der Liebe.	Aber vom Durst nach Leben Aufs neue beflügelt Schwingt er sich auf In die Höhen der Verneinung. Dort im Lichte seines Träumens Formt sich eine Zauberwelt Wundersamer Gestalten und Gefühle. Und durch nichts beunruhigt Kann er sich ewig ergeben Seinen geliebten Träumen.

Das Gedicht gliedert sich folglich nicht in vier, sondern in fünf Abschnitte. In dem Orchesterpoem<sup>17</sup> sind hingegen nur zwei Reminiszenzen an den Beginn auszumachen, nämlich in den Takten 111ff. und, um einiges deutlicher, in den Takten 313ff. Insbesondere die zweite Reminiszenz greift allerdings nicht auf das »Andante. Languido« T. 1ff. zurück, sondern auf den erst in T. 19ff. beginnenden »Lento«-Abschnitt (Beispiel 1). Aus der Perspektive der Sonatenhauptsatzform fungiert daher, vollständig gattungskonform, das »Andante. Languido« als langsame Einleitung; der »Lento-Abschnitt« als Beginn der Exposition; die erste, stärker variierte Reminiszenz als Beginn der Durchführung und die zweite, genaue Reminiszenz als Beginn der Reprise.

a) Lento. Soavamente.  
19

b) Lento.  
313

Beispiel 1: Skrjabin, *Le Poème de l'Extase* (Klavierauszug), a) T. 19ff., b) T. 313ff.

16 So z.B. auch die beiden in der vorangehenden Anmerkung genannten Titel.

17 Verwendet wurden folgende Ausgaben: Alexander Skrjabin, *Le Poème de l'Extase* for Orchestra Op. 54, London: Schott o. J. (Eulenburg Studienpartituren ETP 497), A. Scriabine, *Le Poème de l'Extase pour grand Orchestre, Réduction pour deux Pianos à quatre mains* par Léon Conus, Leipzig: Belaieff 1908.

b) Lento.  
313

18 Vgl. die Formübersicht bei von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* (wie Anm. 2), S. 67.

19 Ebenda, S. 102.

Von Gleich, der bei seiner Analyse des Orchesterwerks ebenfalls zu diesem Ergebnis gelangt<sup>18</sup>, ist – soweit ich sehe – der einzige Autor, der die unterschiedliche Anzahl der Abschnitte und damit die formale Diskrepanz zwischen dem Gedicht und dem Orchesterwerk thematisiert. Er erklärt sie sich, indem er die erste Reminiszenz im Gedicht als »Zäsur« versteht, »denn der nun folgende Abschnitt (V. 30–54) ist eine freie Wiederholung des Vorangehenden. In der Musik ist die Wiederholung der Exposition nicht realisiert.«<sup>19</sup>

Folgt man dieser Annahme, hätte also Skrjabin im Gedicht die »Exposition« wiederholt, im Orchesterwerk jedoch nicht. Geht man wie von Gleich davon aus, dass das Gedicht als genaues Programm für die Komposition gedacht war, erscheint dies zwar merkwürdig, aber nicht völlig unerklärlich: Skrjabin könnte zwischen der Veröffentlichung des Gedichts, worin er mit Blick auf die musikalische Umsetzung eine Wiederholung der Exposition einplante, und der Fertigstellung der Komposition zu der Überzeugung gelangt sein, dass eine Wiederholung zu viel Redundanz bedeute. Ob dies wahrscheinlich ist, ließe sich nur durch eine genaue Untersuchung der Werkgenese klären.

Allerdings sprechen gegen von Gleichs Annahme, dass die Verse 30–54 nicht kompositorisch umgesetzt worden seien, sehr deutliche Korrelationen zwischen deren Inhalt und dem musikalischen Geschehen im Orchesterpoem. Insbesondere die Verse »Aus innerstem Grund / Des verwirrten Geistes / Wogt schrecklich auf / Stürmischer, wirbelnder, / Furchtbarer Wesen / Wirres Getöse; / Alles droht es / Zu verschlingen« (V. 47–54) entsprechen in vielem dem »Allegro drammatico«-Abschnitt T. 191ff. Hier komponierte Skrjabin eine genuine Tempesta-Szene, bei der das Stürmen, Wirbeln und Tosen geradezu klassisch durch rasend auf- und absteigende Läufe in den Streichern bei gleichzeitigem Wechsel von Crescendo und Diminuendo abgebildet wird (Beispiel 2). Zudem verweist die Ausdrucksangabe »tempestoso« in T. 225 den Abschnitt ausdrücklich in das Genre der Gewittermusik. Doch die zitierten Verse sind die einzigen im gesamten Gedicht, in denen von einem solchen gewitterartigen »Getöse« die Rede ist. Dass gerade sie gezielt ausgelassen wurden, ist folglich höchst unwahrscheinlich. Vielmehr scheinen sie »die Konzeption des musikalischen

Beispiel 2: Skrjabin, *Le Poème de l'Extase*, T. 202–205 (nur Streicher).

schen Werkes bestimmt« zu haben und sind demzufolge als Teil des Programms zu betrachten.

## II

Nicht ohne Schwierigkeiten, was die genaue Zuordnung von Versen zur Musik angeht, erscheint ferner gleich der Beginn. Von Gleich bezieht in seine Interpretation Bezeichnungen einzelner Themen ein, die von Skrjabin selbst stammen sollen, von de Schloezer überliefert und erstmals im Januarheft 1916 der Zeitschrift *Muzykal'nyj sovremennik* veröffentlicht wurden, das dem Komponisten gewidmet war.<sup>20</sup> Vor diesem Hintergrund gelangt von Gleich zu folgendem Ablauf:

»Das einleitende Andante Languido (T. 1–18) stellt mit Th. I, dem Thema der Sehnsucht, die Anfangszeilen der Dichtung dar:

*Der Geist  
Vom Lebensdurst beflügelt,  
Schwingt sich auf zum kühnen Flug  
In die Höhen der Verneinung.*

Sie klingen nach in dem Trompetenmotiv II [T. 13ff.], das keine eigene Bezeichnung hat. So dann hören wir:

*Dort im Lichte seines Träumens  
Formt sich eine Zauberwelt  
Wundersamer Gestalten und Gefühle.*

Dies ist musikalisch illustriert im Th. III (Lento, soavamente, T. 19ff.), das bei Danilewitsch<sup>[21]</sup> Thema des Traumes genannt wird, und Th. IV (ohne Angabe).

Ganz anderen Charakters ist Th. V, das Thema des Schwebens, dessen Schwung, allegro volando (T. 39–70), dem »Höhenflug der Begeisterung« angepasst ist.<sup>22</sup>

Von der Musik her betrachtet wirkt diese Parallelisierung wenig überzeugend, weil sie weder mit dem Ausdruck noch der formalen Logik der betreffenden Passagen übereinstimmt. Folgt man jedoch der Prämisse

von Gleichs, dass eine detaillierte Analogie zwischen textlichem und musikalischem Verlauf gegeben sei, müsste beides genau passen. Die Kritik bezweckt also nicht eine andere Zuordnung, sondern zielt auf die mangelnde Stimmigkeit von Prämissen und Folgerungen in der Interpretation von Gleichs.

Nach deren Logik nämlich müsste, wenn die Verse 1–4 der Dichtung musikalisch tatsächlich durch die langsame Einleitung T. 1–18 zum Ausdruck kämen, diese Einleitung ebenfalls wiederholt werden, wenn in V. 55ff. leicht variiert und in V. 144 völlig identisch die Anfangsverse aufgegriffen werden. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr greifen, wie erwähnt, die musikalischen Reminiszenzen auf den »Lento«-Abschnitt zurück. Die musikformale Logik der Sonatenhauptsatzform mit einer langsamen Einleitung, die in der Reprise nicht mit wiederholt wird, stimmt mit der sprachformalen Logik des Gedichtverlaufs folglich nicht überein.

Auch was den Ausdruck angeht, befriedigt die Zuordnung von Gleichs nicht. Von dem »kühnen Flug«, den die Übersetzung etwas poetisierend in V. 3f. nennt (wörtlich eher »wird mitgerissen im Flug«), ist in den verhaltenen »Andante«-Takten 1–18 nichts zu hören. Erst das »Allegro volando« T. 39ff., das von Gleich aber einer späteren Textstelle (V. 14ff.) zuteilt, entspricht in seinem für Skrjabin typischen aufschwingenden Gestus<sup>23</sup> tatsächlich der Gedichtzeile. Hätte von Gleich jedoch diese musikalisch wesentlich einleuchtendere Zuordnung getroffen, wäre er hinsichtlich des Verlaufs in Widersprüche geraten, da das Motiv des Traumes im Gedicht erst nach dem »kühnen Flug« erscheint, das von Skrjabin mit »Traum« bezeichnete Motiv jedoch schon vor dem »Allegro volando« erklingt.

Die Identifikation des »Allegro volando« mit dem »Höhenflug der Begeisterung« (V. 14) hingegen, die von Gleich vornimmt, scheint unter der Prämisse einer wortgetreuen Text-Musik-Beziehung schon deswegen nicht plausibel, weil dieser »Höhenflug« an keiner späteren Stelle des Gedichts nochmals erscheint, während die Musik des »Allegro volando«, wie erwähnt, in T. 181ff. (variiert), T. 341ff. (repriseartig) und T. 529ff. (stark variiert) aufgegriffen wird. Noch entscheidender ist aber wie gesagt, dass der Gestus des »Allegro volando«-Motivs eben nicht einem horizontalen Dahingleiten – gleichsam bei erreichter Flughöhe – entspricht, sondern eindeutig ein Sich-Aufschwingen in die Höhe impliziert (Beispiel 3). Ein solches Sich-Aufschwingen beschreibt das Gedicht tatsächlich wiederholt (V. 3f., V. 57f., V. 146f., V. 202ff.), so dass die Zuordnung dieses inhaltlichen Moments zu der ausdrücklich mit »volando« bezeichneten Motivgruppe schlüssig erscheint. Damit steht indessen eine verlaufsgetreue Dechiffrierung der Text-Musik-Beziehung nach von Gleich, zumindest was den Beginn angeht, nachdrücklich in Frage.

23 Vgl. hierzu grundlegend Sigfried Schibli, »Skrjamins Flug. Zu einer zentralen Figur in Alexander Skrjamins Leben und Werk«, in: *Alexander Skrjabin und die Skrjabinisten*, hg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (Musik-Konzepte Nr. 32/33), S. 69–80.

20 Vgl. ebenda, S. 101; Danilewitsch, A. N. *Skrjabin* (wie Anm. 5), S. 77–81; sowie Christof Rüger, *Ethische Konstanz und stilistische Kontinuität im Schaffen Aleksandr Nikolaevič Skrjamins unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavierkompositionen*, masch. Diss. Karl-Marx-Universität Leipzig 1971, S. 230–232 und 313. Leider war es trotz intensiver Bemühungen nicht möglich, das betreffende Heft des *Muzykal'nyj sovremennik* einzusehen.

21 Vgl. Danilewitsch, A. N. *Skrjabin* (wie Anm. 5), S. 77–81.

22 Von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* (wie Anm. 2), S. 102f.

T. 39ff. (Fl.): 

T. 181ff. (Ob.): 

T. 341ff. (Fl.): 

T. 497ff. (VI.): 

T. 531ff. (Ob.): 

## III

Bereits von Gleich und achtzehn Jahre später noch entschiedener Dietrich Mast vertraten die These, dass das Orchesterwerk nicht den gesamten Text des Gedichts, sondern nur die ersten drei Teile (V. 1–226) musikalisch verarbeite. Die 5. Klaviersonate könne daher »gewissermaßen als Fortsetzung« des gerade fertig gestellten Orchesterpoems betrachtet werden, und zwar genau von der Stelle ab, die das Motto zitiert.<sup>24</sup> Über diese allgemeine Annahme hinaus schien es von Gleich jedoch »nicht möglich«, mit Blick auf die Klaviersonate »eine deutliche Beziehung zwischen der Musik und dem Text festzustellen.«<sup>25</sup> Für Mast hingegen ist es »kaum zu bezweifeln«, dass Skrjabin mit der 5. Klaviersonate den letzten Teil des Gedichts von V. 227 an »in musikalische Struktur umgesetzt hat.«<sup>26</sup> Als Argumente dafür, dass die Sonate direkt an das Orchesterpoem anschliesse, nennt er neben einer allgemein »großen thematischen Nähe« und einer »großen Ähnlichkeit der formalen Struktur«<sup>27</sup> unter anderem »die Tritonus-Tonartbeziehung« (C-Dur/Fis-Dur) zwischen dem Schluss von op. 54 und dem Anfang von op. 53 sowie deren Verbindung über denselben Ambitus.<sup>28</sup>

Beide Autoren übergehen allerdings eine wichtige Passage in den Erinnerungen Sabaneevs, die gegen ihre Annahme spricht. Sie folgt kurz nach der oben bereits zitierten über Skrjamins lebenslange Wertschätzung des *Poème de l'Extase* und lautet:

Beispiel 3: Das »Allegro volando«-Motiv und seine Varianten im *Poème de l'Extase*.

24 Von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* (wie Anm. 2), S. 104. Vgl. zum Folgenden neben von Gleich auch Dietrich Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, München-Gräfelfing 1981.

25 Von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* (wie Anm. 2), S. 104.

26 Mast, *Form und Struktur* (wie Anm. 24), S. 134.

27 Ebenda, S. 131.

28 Ebenda, S. 139f.

»Besonders mochte er den Schlußteil des *Poème*, und zwar beginnend von den Trillern bei den Bläsern:

»Ich rufe euch zum Leben auf,  
Verborgene Bestrebungen!  
Ihr in dunklen  
Tiefen des schaffenden  
Geistes versunkenen,  
Ihr ängstlichen  
Keime des Lebens,  
Kühnheit  
Bringe ich Euch!«

»Das hier sind die *verborgenen Bestrebungen*«, erläuterte er, während er die Triller in Terzen andeutete. »Und an dieser Stelle *beginnt bereits Indien*!«<sup>29</sup>, sagte er über die nachfolgende Stelle (S. 84<sup>[30]</sup> in der Partitur, Ziffer 34).

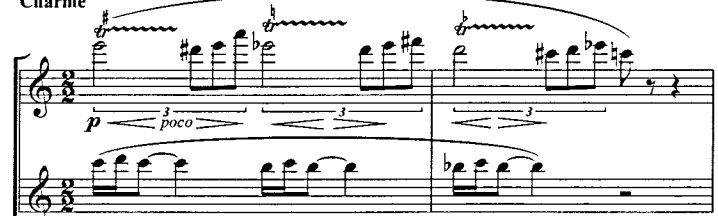
»Das muß Ihnen doch gefallen, Leonid Leonidowitsch«, sagte er zu mir, »diese Seufzer vor dem letzten Aufschwung... Und danach beginnt der große Appell!«

»Ein letztes Flammenmeer erfasst das Weltall!«<sup>31</sup>

Der Vers »Ein letztes Flammenmeer...« eröffnet den letzten Abschnitt des Gedichts (V. 350–369), der unmittelbar an die wörtliche Rede des Geistes anschließt. Schenkt man Sabaneevs Schilderung Glauben, dann hätte Skrjabin das letzte Drittel des Gedichts sehr wohl in dem Orchesterwerk umgesetzt – beginnend bei Ziffer 31 (T. 473) mit dem Abschnitt »Charmé«, wo in der Tat Triller und Terzen in den Holzbläsern erscheinen (Beispiel 4).

Beispiel 4: Skrjabin, *Le Poème de l'Extase*, T. 473f. (nur Flöten).

Charmé



## IV

Aus den drei skizzierten Problemen – (a) der unterschiedlichen Anzahl der Rückbezüge auf den Beginn in Text und Musik sowie der damit verbundenen fraglichen Wiederholung der Exposition; (b) dem Faktum, dass eine musikalisch sinnvolle Zuordnung des »Allegro volando«-Motivs erhebliche Unstimmigkeiten zwischen der inhaltlichen Abfolge im Gedicht und in der Musik nach sich zieht; schließlich (c) der Frage, ob dem Orchesterwerk das gesamte Gedicht zugrundeliegt oder nur ein Teil davon – aus diesen Problemen kann man nur die Folgerung ziehen, dass von einer genauen Verlaufs analogie zwischen Gedicht und Orchesterwerk nicht auszugehen ist. Das Prädikat »wortgetreu«, das Sabaneev unter impliziter Berufung auf den Komponisten der musikalischen Adaption des Gedichts verlieh, trifft mit Blick auf einzelne inhaltliche Momente durchaus

zu, wie die Beispiele des Gewittersturmes und des Auffluges bereits gezeigt haben. Es muss aber offenkundig nicht zugleich bedeuten, dass die inhaltlichen Momente in beiden Medien in derselben Reihenfolge erscheinen.

Um die Rolle und Bedeutung des Programms besser einschätzen zu können, empfiehlt es sich methodisch, statt vom Gedicht auszugehen und dessen inhaltlichen Abläufen das musikalische Geschehen anzupassen, umgekehrt von den authentischen Hinweisen Skrjamins auszugehen und hierzu korrespondierende Motive im Text aufzusuchen. Hinweise auf musikalische Analogien zum Gedicht erreichen uns mit unterschiedlicher Zuverlässigkeit und auf vier verschiedenen Wegen. Am wenigsten mit quellenkritischen Zweifeln behaftet sind (1) die detaillierten Ausdrucksangaben in der Partitur als verbaler Paratext sowie (2) der musikalische Text selbst, der vielfach außerordentlich plastische Gestalten aufweist, die – wie in den Fällen des »Volando«-Motivs und des Gewittersturmes bereits gesehen – aufgrund ihrer eindeutigen Semantik oftmals zwingend mit bestimmten inhaltlichen Momenten des Gedichts zu verbinden sind. Ferner sind (3) die erwähnten, anscheinend von Skrjabin selbst niedergeschriebenen Bezeichnungen einzelner Themen zu berücksichtigen, allerdings mit der Einschränkung, dass sich der entsprechende Bericht de Schloezer bisher nicht überprüfen lässt.

Eine weitere zentrale Quelle, die von Gleich jedoch nicht heranzieht, ist schließlich (4) das so genannte *Poème orgiaque* aus dem Jahr 1904, das erst nach Skrjamins Tod veröffentlicht wurde.<sup>32</sup> Es handelt sich dabei um eine Vorarbeit zum *Poème de l'Extase*, einen noch lückenhaften Entwurf, der aber bereits deutlich die spätere Struktur und wesentliche inhaltliche Momente erkennen lässt. Das *Poème orgiaque* unterteilt Skrjabin mit römischen Ziffern in vier Teile, was etliche Interpreten zu der Annahme veranlasst haben dürfte, dass auch das *Poème de l'Extase* vierteilig sein müsse. Ein genauer Vergleich zeigt hingegen, dass letzteres als eine vielfach tropierende und variierte Ausarbeitung des Entwurfs begriffen werden kann. Zugleich erkennt man, dass zwischen dem ersten Teil des *Poème orgiaque* und dem Beginn des Orchesterwerks eine frappierende Strukturähnlichkeit besteht, die weitaus eindeutiger ist als die zum Beginn des ausgearbeiteten Gedichts. Der erste Abschnitt des Entwurfs lautet:<sup>33</sup>

»1.

1. Thema – Süßigkeit der Sehnsucht, die den Geist beschwingt; Schaffensdrang, Hindämmern und Streben nach neuen Empfindungen.
2. Aufflug zu den Höhen einer tätigen Verneinung, Schaffen.
3. Elemente der Bedrückung, hervorgegangen aus Zweifeln.
4. Anstrengung des Siegerwillens.
5. Der Mensch als Gott.
6. Beruhigung in Tätigkeit.«

Skrjamins Angabe »Thema –« hebt zunächst den Beginn strukturell ab, indem sie ihm die dramaturgische Aufgabe zuweist, gleichsam den Ton des Folgenden anzuschlagen. Dieser funktionale Aspekt spiegelt sich auch im Medium der Musik, transformiert zu einer langsamen Einleitung, der im symphonischen Kontext bekanntlich ein vergleichbarer Stellenwert zukommt.<sup>34</sup> Auf der inhaltlichen Ebene hingegen finden sich die im Ent-

<sup>32</sup> Alexander Skrjabin, *Promethische Phantasien*, übers. und eingel. von Oskar von Riesemann, Stuttgart und Berlin 1924 (russisches Original: Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, *Zapisi. Teksty*, hg. von Michail Abramovič Geršenzon, in: *Russkie Propilei* 6, Moskau 1919), Neuausgabe Essen 2004, S. 100ff.

<sup>33</sup> Ebenda.

<sup>34</sup> Vgl. ausführlich Rudolf Klinkhammer, *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik: ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform*, Regensburg 1971.

wurf genannten Momente exakt in den beiden ersten Abschnitten der Komposition wieder, bis dann, analog zum »Aufflug zu den Höhen«, der Übergang in das »Allegro volando« erfolgt:

Takt	Musikalisches Geschehen	Stichworte <i>Poème orgiaque</i> , Abschnitt I.
1ff.	»Andante. Languido« »dolce, con voglia languido« (Fl.) »con voglia languido« (Vl. solo) »dolce espress.« (Fl. picc.) Motiv »Sehnsucht« (Fl., Vl. solo)	»Süßigkeit der Sehnsucht«
5f., 9f.	Aufsteigende Harfenarpeggien	»die den Geist beschwingt«
13ff.	Trompetenfanfare »imperioso«	»Schaffensdrang«
19ff.	»Lento. Soavamente [sic]« »dolce espress.« (Klar. solo, Vc. Solo, Ob., Fl., Ob. solo) »dolciss.« (Vlc. solo, Ob., Klar., Fl., Vl. solo) Motiv »Sehnsucht« (Klar., Ob.) Motiv »Traum« (Klar. solo) Chromatik, Crescendi	»Süßigkeit«  »der Sehnsucht« »Hindämmern« »Streben nach neuen Empfindungen«
39ff.	»Allegro volando«	»Aufflug zu den Höhen«

In den ersten fünfzig Takten etwa ist somit der Zusammenhang zwischen dem Entwurf und der Orchesterpartitur weitaus enger als zwischen dieser und dem fertigen Gedicht. Danach allerdings finden sich zunehmend inhaltliche Momente in der Partitur, die erkennbar auf das ausgearbeitete Gedicht verweisen, auch wenn sie nicht in der dort gegebenen Reihenfolge erscheinen. Die folgende Übersicht versucht dies – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – wiederzugeben:

Takt	Musikalisches Geschehen	Stichworte Entwurf	Stichworte Gedicht	Vers
71	»Lento« »serioso« (Fl.)	(1.2.) »Schaffen«	»Im Traume allschaffende Geist«	10
71ff.	»dolce espr. carezzando« (Vl. solo)		»Der kosende Geist« »Verweilet er nun küssend«	32 35
87ff.	»molto languido«		»Verweilet er in Sehnsucht«	13
95	Abrupter Wechsel von Taktart (4/4 statt 2/4), Tempo (»Allegro non troppo« statt »Lento«) und Instrumentation (Blechbläser und Pauken)		»Aber plötzlich...«	18
95f.	Hörnerfanfaren »inquieto«	(1.3.) »Elemente der Bedrückung, hervorgegangen aus Zweifeln«	»Drohende Rhythmen«	19
96ff.	»p. cresc.« Motiv »Willen« (Tr.), »imperioso«	(1.4.) »Anstrengung des Siegerwillens«	»Doch einen Moment nur. Durch leichte Erkräftung Des göttlichen Willens«	20ff.
103ff.	»avec une noble et douce majesté« Motiv »Selbstbehauptung« (Tr.)	(1.5.) »Der Mensch als Gott«	»Und kaum ist errungen Der Sieg seines Selbst«	28f.
111ff.	»Moderato avec delice« (= Durchführung) Motiv »Sehnsucht« (Cor. Ing. solo)	(11.1.) »Der Geist gibt sich seiner Liebungssehnsucht hin«	»Verweilet er in Sehnsucht«	66

156ff.	»très parfumé«		»Inmitten seiner blühenden Geschöpfe«	35. 66
	Motiv »Sehnsucht«		»Verweilet er in Sehnsucht«	67
161ff.	»avec une ivresse toujours croissante«		»Und trunken von dem Fluge« »Trunken von ihrem Atem« »Stürzt der Geist sich in trunkene Kämpfe«	16 39 101
169ff.	»presque en délire«	(IV.1.) »Berauschung an Freiheit«	»Vom Rausche besessen« »Spiel der Berauschung«	102 201
191ff.	»Allegro drammatico«	(II.5.) »Kampf«	»Es entbrennet der Kampf«	90ff.
192ff.	Streichergänge, Crescendi/Decrescendi		»Stürmischer, wirbelnder, Furchtbarer Wesen Wirres Getöse«	50ff.
213ff.	»Tragico«	(II.3.) »Verzweiflung, die den Geist knechtet«		
225ff.	»tempestoso«		»Wirres Getöse«	52
240	»imperioso«		»Er hat gesiegt, Er triumphiert!«	130f.
	Motiv »Selbstbehauptung« (Tr.)			
261ff.	»avec une noble et joyeuse émotion«		»Nun kann er freudevoll Heim in die eigene Liebeswelt kehren.«	132ff.
313ff.	»Lento« (= Reprise) (wie oben T. 19ff.)	(wie oben)		
341ff.	»Allegro volando« (wie oben T. 39ff.)	(wie oben)	»Schwingt er sich auf In die Höhen der Verneinung.«	146f.
377ff.	»Lento«	(wie oben) (wie oben T. 71ff.)		
405ff.	»Allegro« (wie oben T. 95f.)	(wie oben)	»Im Lichte seines Träumens« »Wiederum öffnen sich [...] Drohende, alles verschlingende Rachen«	148 176ff.
427ff.	Variiert T. 225ff. (»tempestoso«) (= 2. Durchführung)	(wie oben)	»Wiederum Kämpfe«	178
473ff.	»Charmé«		»Ich rufe euch zum Leben auf, Verborgene Bestrebungen!«	227ff.
497ff.	»Scherzando«	(IV.1.) »freies Spiel«	»Dann werd' ich beginnen Mein Spiel.«	253ff.
505ff.	»avec une volupté de plus en plus extatique«	(IV.1.) »Berauschung an Freiheit«	»Und stets wahnsinniger, Stets stärker wird dein Verlangen.«	326ff.
529ff.	»Allegro molto. Leggierissimo. Volando«		»Auf mächtigen Flügeln Neuen Begehrens Wird er getragen Ins Reich der Ekstase. [...] In diesem ziellosen, göttlichen Fluge Erkennt der Geist sich	202ff.
	Motiv »Willen« (Tr.,		Als Macht des Willens«	
539ff.	»imperioso con sonorità«			
551ff.	»Maestoso«	(IV.1.) »Der Mensch als Gott«	»Der Geist, auf der Höhe des Seins, Fühlt nun Unendlichen Strom Der göttlichen Kraft Des freien Willens«	352ff.
	Repetition Motiv »Willen« (Tr.)			

Gewiss mag diese Übersicht im Einzelnen zu diskutieren sein, doch kann sie insgesamt einen Eindruck vermitteln, welcher Art die Korrespondenzen zwischen Entwurf, Poem und Orchesterpoem sind. Man kann dahingehend zusammenfassen, dass die Komposition sich, wie erwähnt, zu Beginn sehr eng an den Entwurf von 1904 anlehnt, während der Bezug zum 1906 publizierten Gedicht loser erscheint. Im weiteren Verlauf regten dann inhaltliche Momente, die im Gedicht genauer ausgeführt werden als im Entwurf oder hier sogar ganz fehlen, die kompositorische Phantasie erkennbar an. Die Grunddramaturgie der Phasenabfolge: Süße Sehnsucht und Schaffensdrang – Aufflug und Schaffen – Bedrohliche Zweifel – Überwindung, Selbstbehauptung – Erreichen einer neuen Willensstufe, die sich spiralförmig immer weiter in Richtung schöpferischer Ekstase aufwärts schraubt, ist bereits im Entwurf und dann auch in beiden medialen Ausformulierungen erkennbar. Dabei folgt allerdings jede Kunst ihrer eigenen Ordnung: Im Orchesterpoem ist die Anzahl der spiralförmigen »Umdrehungen«<sup>35</sup> geringer als im Gedicht, weil jenes den dichterischen Gehalt über die Konventionen der Sonatenhauptsatzform ausdrückt, während dieses in der Anzahl der Varianten ganz frei ist. Dies führt dann unter anderem dazu, dass Skrjabin – wie gesehen – im Orchesterwerk zwei Phasen des Gedichts (»Gewitter« und »Kampf«) in eine musikalische Phase (Exposition) zusammenzog.

## V

An den Konventionen der Sonatenhauptsatzform, nach denen auch die ausführlichste Coda gewisse Proportionen wahren muss, dürfte es auch gelegen haben, dass die »Rede des Geistes« in dem Orchesterwerk gemessen an ihrer Bedeutung etwas knapp ausfällt: Während sie in dem Gedicht 128 Verse und damit rund 35% des Gesamtumfangs einnimmt, sind es in dem Orchesterwerk knapp sechs von insgesamt rund 23 Minuten und damit etwa zehn Prozent weniger. In dieser medialen Differenz mag eines der Motive dafür zu suchen sein, dass Skrjabin in einem dritten Medium – der Klaviersonate, die als solistische Gattung einer Rede des Geistes sehr angemessen erscheint, zumal hier selbstreflexiv der Pianist Skrjabin mit dem Schöpfergeist zusammenfällt – den Schlussabschnitt des Gedichts in einer alternativen Version vertonte. Dass dies der Fall ist, erscheint nicht nur mit Blick auf die der Komposition vorangestellten Gedichtverse überaus plausibel, sondern auch wegen eines Briefes an Tatjana de Schloezer, in dem Skrjabin Anfang 1907 davon spricht, er komponiere gerade »außer dem *Poème de l'Extase* einen kürzeren Teil des letzten Stückes«, was sich durchaus auf die Rede des Geistes und auf die Klaviersonate beziehen kann.<sup>36</sup> Vor allem aber sprechen etliche signifikante Korrespondenzen zwischen der Musik der Sonate und dem Inhalt der Rede dafür. Gleichwohl ginge man, wie bei dem Orchesterwerk, auch bei der Klaviersonate fehl, wenn man den inhaltlichen Verlauf der einzelnen Verse exakt in der Musik wiederfinden wollte. Die Beziehungen sind vielmehr von derselben Art, wie sie auch für das Orchesterpoem skizziert

<sup>35</sup> Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (wie Anm. 6), S. 221.  
<sup>36</sup> Brief vor dem (19.2.) 4.3.1907, in: Skrjabin, *Briefe* (wie Anm. 8), S. 275; vgl. Skrjabin, *Sämtliche Klaviersonaten II* (wie Anm. 2), »Vorwort«, S. X.



wurden: punktuelle inhaltliche Analogien bei grober Entsprechung der Gesamtdramaturgie.

Die dramaturgische Übereinstimmung zwischen Gedicht und Sonate wird insbesondere durch deren Anfang und den Schluss markiert. Dass die Triller, mit denen die Sonate »Impetuoso. Con stravaganza« beginnt, mit den »Charmé«-Trillern in T. 473ff. des Orchesterwerks verwandt und daher ebenso wie diese als Eröffnung der Rede zu verstehen sind, leuchtet unmittelbar ein (Beispiel 5).

Beispiel 5: Skrjabin, a) *Le Poème de l'Extase* (Klavierauszug), T. 473–477; b) 5. Klaviersonate, T. 1–6.

Ebenso deutlich entspricht der Schluss der Sonate den letzten Versen des Gedichts – es genügt wiederum der Blick auf die Ausdrucksangaben:

Takt	Musikalisches Geschehen	Stichworte <i>Poème de l'Extase</i>	Vers
417ff.	»Con luminosità«	»Ein Flammenmeer erfasst das Weltall«	350f.
433ff.	»Estatico«	»Der Geist, auf der Höhe des Seins Fühlt nun Unendlichen Strom Der göttlichen Kraft«	352ff.
441ff.	»Presto. imperioso impetuoso«	»Des freien Willens. Kühnheit durchdringt ihn« »Vom freudigen Rufe Ich bin!«	356f. 368f.

In vergleichbarer Weise sind durch die ganze Sonate hindurch eindeutige Bezüge auf inhaltliche Momente des Gedichts zu erkennen, etwa der Abschnitt »Presto giocoso« (T. 251ff.), der unschwer mit den Versen »Dann werd' ich beginnen / Mein / Spiel« (252ff.) in Verbindung gebracht werden kann. Diese Bezüge führen in der Regel auch zu Verwandtschaften mit musikalischen Gestalten aus dem Orchesterpoem, was die Konsis-

37 Vgl. hierzu auch Danilewitsch, A. N. *Skrjabin* (wie Anm. 5), S. 87ff.

38 Bis hin zu dem Komplex, den die 8. und 10. Klaviersonate mit dem geplanten *Acte préalable* bilden.

tenz von Skrjabins kompositorischem Idiom zeigt.<sup>37</sup> So weist das Motiv T. 13ff. (»Languido. dolciss. Con voglia«) eine offenkundige Substanzgemeinschaft mit dem Motiv der »Sehnsucht« aus dem Orchesterwerk auf; das Motiv T. 477f. (»Presto con allegrezza«) mit dem »Allegro volando«; das Motiv T. 114ff. (»quasi trombe [!]. imperioso«) mit dem Trompetenmotiv des »Willens« etc.

Bemerkenswert ist schließlich, dass gerade der Schlussteil – der ja nach der Rede des Geistes folgt – sich wiederum maximal einem orchestralen Klangbild annähert, indem Skrjabin den Ambitus voll ausreizt und den ohnehin vollgriffigen Klaviersatz streckenweise (T. 433ff.) auf drei Systeme ausdehnt. Auch daran ist die Tendenz, dass die Rede des Geistes vom Soloinstrument, die auktoriale Schilderung hingegen vom Orchester wiederzugeben ist, als Komponente eines Konzepts erkennbar, das sich möglicherweise erst spät herauschälte und deshalb nicht in letzter Konsequenz umgesetzt wurde. Immerhin aber ist es bis zu einem Grade identifizierbar, der es erlaubt, von einem gleichsam virtuellen Klavierkonzert zu sprechen, bei dem Solo- und Orchesterpart in je eigene Kompositionen ausgelagert sind. Solche Verknüpfungen zwischen Kompositionen für Soloklavier und Orchester sind bei Skrjabin kein Einzelfall.<sup>38</sup> Sie kämen besser in den Blick, wenn die weithin übliche Trennung zwischen dem Klavier- und dem Orchesterkomponisten Skrjabin überwunden und die Werke stärker im wechselseitigen Kontext gesehen und gehört würden – Konzerte, in denen zuerst das *Poème de l'Extase* und danach die 5. Klaviersonate gespielt würden, wären dafür ein guter Impuls.

## Summary

Among Alexander Scriabin's works, the poem *Poème de l'Extase*, published in 1906, forms an intrinsically linked work context with the orchestral piece of the same name, op. 54, and the Fifth Piano Sonata, op. 53, which were completed shortly after the poem. To what extent the poem can be understood as the program for the two compositions is however disputed. This article shows that Scriabin's setting is indeed closely related to the text, but does not follow it verse for verse. On the contrary, its dramaturgical structure as well as individual content-related moments are musically reproduced, whereby characteristic intermedial differences occur.

## АННОТАЦИЯ

Опубликованное в 1906 году стихотворение »Поэма экстаза« Скрибина связано по смыслу и с одноименной оркестровой пьесой op. 54 и с Пятой сонатой для фортепиано, op. 53. В какой мере можно воспринимать это стихотворение как программу для обеих композиций, – вопрос спорный. Стихотворение может рассматриваться как программа для них обеих, но в них нет буквального следования поэтическому тексту строфа за строфой. Напротив, драматургическая структура и отдельные содержательные моменты становятся понятны через музыку, причем это приводит к характеристичным промежуточным различиям.