

und zu Busonis selbsternannter Propagatorin Gisella Selden-Goth (Marc-André Roberge) schließen sich an; Fiamma Nicolodi beleuchtet die Rezeption Busonis in Italien bis ca. 1950 (die es also durchaus gegeben hat), Austin Clarkson zieht eine Verbindungslinie zu ästhetischen Positionen der New York School.

Die versammelten Texte bewahren ganz überwiegend den Charakter mündlicher Rede. Allerdings hätte man sich zumindest für den aus dem Italienischen übersetzten Beitrag Marco Vincenzis zur *Fantasia contrappuntistica* eine gründlichere Lektorierung gewünscht: Dass mit dem Akkord „von 15a“ (S. 97) ein Quintdezimenakkord gemeint ist, erschließt sich nur durch Rückübersetzung bzw. Konsultation des Notentexts (auf den mit pauschalen Seiten-, nicht mit Taktangaben verwiesen wird).

An den werkorientierten Beiträgen schließlich fällt eine gewisse Fixierung auf Fragen der Titelgebung auf (Albrecht Riethmüller zur *Sonatine ad usum infantis Madeline M* Americanae*, Joseph Willmann zu den *Sechs Elegien* für Orchester, Insa Bernds zum Klavieralbum *An die Jugend*). Auch herrscht insgesamt die Tendenz, Busonis „Junge Klassizität“, deren Bewertung zwischen einem „über die Maßen oft zitierte[n] Mini-Manifest“ (Riethmüller, S. 138) und dem „reinsten Ausdruck einer idealistischen Musikphilosophie“ (Anna Ficarella, S. 178) schwankt, in den betrachteten Kompositionen bestätigt zu finden.
(Juni 2006) Markus Böggemann

MARTIN MÜNCH: *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjamins. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XXII, 295 S., Nbsp. (musicologica berlinensia. Band 11.)

MARINA LOBANOVA: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 364 S., Abb., Nbsp.

Rechtzeitig zum 90. Todestag des russischen Komponisten Aleksandr Skrjabin sind zwei Publikationen erschienen, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Der Pianist und Komponist Martin Münch legt eine analytische Arbeit vor, die sich unter der Prämisse „Was den Weg zu Skrjabin wohl vornehmlich behindert, ist seine Philosophie“ (S. 2; Begründung S. 45)

ausdrücklich auf kompositionstechnische bzw. „syntaktisch-grammatikalische“ (S. 168) Aspekte konzentriert. Die Musikwissenschaftlerin Marina Lobanova dagegen betrachtet die sprachlich-philosophisch-geistige Komponente „als organischen Bestandteil seiner Werke“ (S. 18) und arbeitet neben den Quellen und Einflüssen auch das Individuell-Eigenständige von Skrjamins Gedankenwelt heraus. Auf diese Weise nähern sich beide Autoren dem Komponisten und seinem Werk von diametral entgegengesetzten Seiten. Dass hinsichtlich der klingenden Musik keine der beiden Arbeiten wirklich befriedigt, haben diese beiden neuen mit allen bisherigen westeuropäischen Publikationen über Skrjabin gemein.

Münchs Untersuchung basiert auf einer schon 1986 eingereichten Prüfungsarbeit für das Lehramt an Gymnasien (Universität Mainz). Die Zielrichtung ist freilich noch heute vielversprechend, denn der Verfasser betrachtet seine Ausarbeitung als Grundlagenforschung für eine neue Form von Harmonielehre, Kontrapunkt und Stilkunde. Zu diesem Zweck entwickelt er eine musikanalytische Zugangsweise (vgl. S. 178 f.), die der Auflösung der harmonischen Tonalität (im Sinne Skrjamins ebenso wie Schönbergs) und der Lehre von den begrenzt transponierbaren Modi (Messiaens wie Hauers) gleichermaßen gerecht werden soll. Das mathematische Rüstzeug dazu bietet ihm der Computer – 1986 noch eine Hürde, die Münch so begeistert genommen hat, dass er in seiner Arbeit zudem ein weiterhin gültiges Potenzial für die Musik-Softwareentwicklung sieht.

Im Mittelpunkt von Münchs musikanalytischem Denken steht die Wechselbeziehung zwischen Harmonie und Melodie, laut Skrjabin „zwei Seiten eines Prinzips“, die in seinem Schaffen zur Synthese gelangen sollen (Zitat auf S. 47). Abgesichert durch Textauszüge aus der nicht russischsprachigen Skrjabin-Literatur, stellt Münch Skrjamins Weg zur Moderne gegen den Schönbergs (ein Leitthema der Arbeit) und beginnt nach etwa einem Viertel seines Buches mit einer Auflistung der harmonischen und melodischen Merkmale von Skrjamins Musik. Diese erfolgt zeitlich gegliedert (wobei es amüsieren mag, dass dem mit 43 Jahren verstorbenen Komponisten neben seinem Spätwerk noch ein „Ultraspätwerk“ [S. 73] zugebilligt wird), ist in der Darstellung knapp, sprachlich schnör-

kellos und durch Verweise auf den Notentext im Allgemeinen nachvollziehbar.

Münchs Deutung von Skrjabins Klangzentrentechnik könnte sodann den Einstieg in die im Titel versprochene Darstellung der Klaviersonaten und späten Préludes bieten; wer solches erwartet, wird jedoch enttäuscht. Zwar ist knapp ein Drittel der Arbeit Münchs Analyseverfahren gewidmet; dieses besteht aber überwiegend aus 60 „Definitionen“, deren Sinn sich nur dem erschließt, der ein grundsätzliches Interesse an Computeranalyse hat. Denn Münch entwirft hier lediglich das Modell einer hypothetischen Basis für eine computergestützte Untersuchung und verzichtet vollständig auf Verknüpfungen mit dem Notentext. Dass bereits ohne Computer ähnliche Denkrichtungen aus der Musik abgeleitet (und für den Verstehensprozess fruchtbar gemacht!) wurden, zeigen die Arbeiten von Hanns Steger (*Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten*, die Münch zitiert) und Detlev Gojowy (dessen zentrale Dissertation zur *Neuen sowjetischen Musik der 20er Jahre* Münch nicht zitiert, dessen Erkenntnisse zur „linearen Moderne“ für das Verständnis von Skrjabin und seinen Nachfolgern aber höchst erhellend sind).

So gesehen, ist Münchs Arbeit ganz im Skrjabinschen Sinne eine *Vorbereitende Handlung*, die nicht etwa zum tieferen Verständnis des Kunstwerks vordringt, sondern die Absicht verfolgt, die gefundenen Einzelfakten später einmal „in ihrer Gesamtheit als algorithmisches System eines Random-Generator [sic] konditionieren zu können“ (S. 259) – mit dem Fernziel „der Extrapolation von Skrjabins Stil“ (S. 260). Das Problembewusstsein angesichts einer Arbeit, die sich lediglich als Zwischenergebnis versteht, ist deutlich vorhanden (S. 263 ff.), lindert aber nicht die Enttäuschung, dass der Titel etwas verspricht, was das Buch an keiner Stelle einlöst.

Umso begieriger greift man zu dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten, schön gebundenen, aber streckenweise miserabel redigierten Buch von Marina Lobanova, das den Komponisten Skrjabin aus der russischen Geistesgeschichte heraus verstehen will.

Wie kaum eine zweite Autorin ist Lobanova dafür prädestiniert, den Künstler in die unterschiedlichen gedanklichen Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts einzubinden. Sie plat-

ziert Skrjabins individuellen geistigen Kosmos „zwischen Sobornost-Idee [auf S. 59 als „geistige Gemeinschaft aller Menschen“ definiert] und Theosophie“ und kann auch die Bezüge zu Symbolismus und Slawophilie überzeugend herausarbeiten. Durch ihre reiche Kenntnis der entsprechenden Schriften und slawischen Denkmodelle zeigt sie – vielleicht zum ersten Mal derart materialreich –, dass Skrjabin kein abgehobener Mystiker und Ästhet war, sondern dass seine Vorstellungen von Welt, Kunst und Künstler fest in seiner Zeit wurzeln.

Lobanova widmet sich der Frage, welche Bedeutung das Schaffen und die Schöpferpersönlichkeit in Skrjabins Kunst- und Weltgebäude einnehmen, berücksichtigt die Aspekte Okkultismus, Mystik und Magie, Ekstase, Panerotik, Wahnsinn, Genie und das Satanische mit einer Fülle von ausführlichen Zitaten, um dann „Zur Poetik, Theorie und Kompositionstechnik Skrjabins“ vorzudringen.

Diesen zweiten Teil ihrer Ausarbeitung beginnt Marina Lobanova mit Untersuchungen zur Harmonik – im Unterschied zu Martin Münch hauptsächlich unter Berücksichtigung der Bereiche „Obertonharmonik“ und „Ultrachromatik“, die Lobanova für stilprägend hält. Obwohl der gedankliche Hintergrund weiterhin im Zentrum der Erörterungen steht, betont Lobanova die Rationalität des eigentlichen Kompositionsprozesses (z. B. S. 240) und zeigt anhand bestimmter motivischer und rhythmischer Floskeln, wie Struktur und Ausdrucksgehalt der Musik einander bedingen.

Seitenblicke auf die Weiterentwicklung Skrjabinscher Errungenschaften bei Nikolaj Roslawez, Leonid Sabanejew und Georgi Konjus führen schließlich zum Ton-Farbe-Problem in Skrjabins letztem vollendetem Orchesterwerk, *Prométhée*. Die Musik und ihre synästhetische Realisierung werden in das Evolutionskonzept der Theosophie gestellt, so dass die Verbindung von geistiger Idee und musikalischer Konzeption erklärt, aber leider nicht anhand von Partiturauszügen präzisiert wird.

Lobanova nimmt den Menschen, Denker, Künstler und Ästhet Skrjabin ernst und stellt seine sprachlichen Äußerungen in einen komplexen gedanklichen Kontext, den es gilt nun endlich auch einmal für die Musik und ihre klingende Realität fruchtbar zu machen.

(September 2006)

Kadja Grönke