

# Zsolt Gárdonyi

## *Alexander Skrjabin (1871 – 1915)* *zum 100. Todestag*

Aktualisierte Fassung des Vortrages, den der Verfasser am 28. Februar 2014 in Den Haag beim gemeinsamen Kongreß der *Dutch-Flemish Society for Music Theory*, der *Royal Society for Music History of the Netherlands* und der *Royal Society for Music History of Belgium* gehalten hat.

Der aktuelle Skrjabin-Jahrestag legt es einmal mehr nahe, die Musik dieses Komponisten gegen analytische Mißverständnisse in Schutz zu nehmen: die ebenso zählebige wie irreführende Gewohnheit in der Musikpublizistik der zurückliegenden Jahrzehnte, die Werke Alexander Skrjabins immer wieder mit dem Schlagwort „Quartenharmonik“ in Verbindung zu bringen<sup>1</sup>, bedarf längst einer Korrektur.

Bereits 1971 hat Arno Forchert darauf hingewiesen, daß die seit 1912 publizistisch verbreitete Quarteninterpretation des Akkord-Aufbaus in Skrjabins Musik<sup>2</sup> „von den meisten Skrjabin-Apologeten übernommen“ wurde und daß dies dann „in der Folge manche Verwirrung gestiftet“ hat.<sup>3</sup> Naturgemäß konnte man in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch nicht über die Retrospektive der heutigen Musikforschung verfügen. Im 21. Jahrhundert kann es indessen bereits als bekannt gelten, dass der zentrale Klang im Spätwerk von Alexander Skrjabin, der in seiner Grundgestalt terzgeschichtete Tredezimakkord organisch zu jener markanten harmoniegeschichtlichen Entwicklungslinie gehört, die von Franz Liszt ausgehend über Claude Debussy, Maurice Ravel und andere Komponisten auch zu Olivier Messiaen führt.

---

1 Zuletzt in den neuesten Artikeln zum 100. Todestag Alexander Skrjabins, z. B. von Michael Schmidt, *Musik als Mysterium und Ekstase*, in: *Neue Musikzeitung*, April 2015, nmz Magazin 4/15, Seite 6.

2 Zuerst von L. Sabanejew, *Prometheus von Skrjabin*, in: *Der blaue Reiter*, München 1912, 1967, S. 116 ff.

3 Arno Forchert, *Bemerkungen zum Schaffen Alexander Skrjabins – Ordnung und Ausdruck an den Grenzen der Tonalität*, in: *Festschrift Ernst Pepping*, Hrsg. Heinrich Poos, Berlin 1971, S. 298.

Die dennoch bis heute anhaltende Vermutung von „Quartenakkorden“ bei Skrjabin hängt mit einem offenkundigen curricularen Defizitproblem in der beruflichen Musikausbildung zusammen: *während die in ihrer engen Lage terzgeschichteten Fünf-, Sechs- und Siebenklänge auch bei Skrjabin zumeist in ihren vielfältigen weiten Lagen, häufig quintlos bzw. unvollständig, auch figuriert und in Umkehrungen auftreten, geht die Beschäftigung mit weit gesetzten Akkorden im üblichen musiktheoretischen Unterricht kaum über die Vierklänge hinaus.* Die aus dieser Divergenz resultierenden Verständnislücken multiplizieren sich dann in späteren musikwissenschaftlichen Publikationen durch entsprechende und gegenseitig zitierte Fehlinterpretationen von komplexeren Harmonien in weiten Lagen.

Der vor allem für das Spätwerk Alexander Skrjabins charakteristische Tredezimakkord weist in der engen Lage seiner terzgeschichteten Grundgestalt folgende Intervallstruktur über dem jeweiligen Grundton auf: große Terz, reine Quinte, kleine Septime, große None, übermäßige Undezime, große Tredezime.

#### Notenbeispiel 1

A. Skrjabin, 8. Sonate op. 66, Anfang und „Guirlandes“ op 73, Nr. 1, Anfang

The image shows two musical excerpts. The left excerpt is from the beginning of Scriabin's 8th Sonata, op. 66, showing a series of chords in a 3/4 time signature. The right excerpt is from the beginning of 'Guirlandes', op. 73, No. 1, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand in a 3/4 time signature. The right hand features a quintuplet of eighth notes, and the left hand features a triplet of eighth notes.

Die skalare Darstellung dieser Harmonie ergibt eine Siebenstufigkeit, die mit den Partialton-Positionen 8 bis 14 des jeweiligen Grundtones vergleichbar ist. Auch wenn die Tonbedeutungen in der Partialtonreihe von denen in der gleichschwebenden Temperatur bekanntlich abweichen, wird eine solche Tonleiter seit Mitte des 20. Jahrhunderts in vorläufiger Ermangelung besserer Begriffsvorschläge als akustische Skala bezeichnet.<sup>4</sup> Daher liegt es auch nahe, den entsprechenden Siebenklang präzisierend und zur praktischen Unterscheidung von den sonstigen (z. B. lydischen) Tredezimakkorden als einen akustischen Tredezimakkord zu bezeichnen.

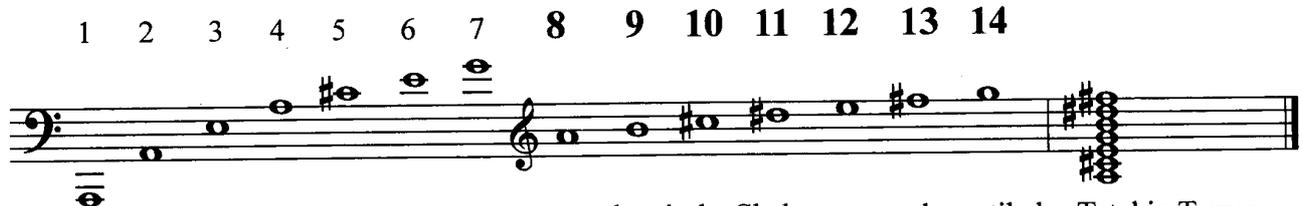
---

<sup>4</sup> In der Bartók-Forschung von Ernő Lendvai seit 1947 in ungarischen Veröffentlichungen, deutsch zunächst in: *Béla Bartók, Weg und Werk*, Hrsg. B. Szabolcsi, Budapest 1957 und Kassel 1972, S. 105 ff.. Vgl. auch Ernő Lendvais spätere Publikationen: *Duality and Synthesis in the Works of Béla Bartók*, New York 1964 / Brüssel 1967 sowie *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest 1983. Auf weitere Namen dieser Skala aus dem Bereich der Jazz-Harmonik wird weiter unten eingegangen.

Notenbeispiel 2

**Partialton-Positionen**

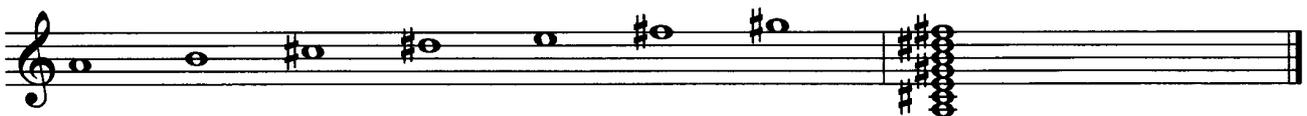
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14



A-akustische Skala . . . . . als vertikales Total in Terzen:  
A-akustischer Tredezimakkord, hier  
in enger Lage (= "Lexikon-Stellung").

Zum Vergleich hier der analoge Zusammenhang zwischen einer lydischen Skala und einem lydischen Tredezimakkord:

Notenbeispiel 3



A-lydische Skala . . .

. . . als vertikales Total in Terzen:  
A-lydischer Tredezimakkord, hier  
in enger Lage (= "Lexikon-Stellung").

Die aus der akustischen Siebenstufigkeit hervorgehende, Melodik und Harmonik gleichermaßen bestimmende Tonhöhenordnung war für Béla Bartók offensichtlich wichtig genug, um dieser „akustischen Tonalität“<sup>5</sup> in seinem *Mikrokosmos* eine entsprechende Komposition zu widmen. Dieser sechsteilige Werkzyklus nach aufsteigender Schwierigkeit verknüpft auf den Spuren früherer Instrumentalschulen eine Anleitung zum Klavierspiel mit differenzierten Anregungen zum Verständnis von Tonalität und Harmonik. Bartók hat seinen pädagogischen Hinweis auf die G-akustische Skala, in der sich sämtliche Töne seiner *Melodie mit Begleitung* bewegen, diesem Stück als gesonderten Notentext ohne terminologische Festlegung vorangestellt. Beim aktuellen Schwierigkeitsgrad (ohne Untersatz) entspricht die Notationsweise der Skala der gegebenen pianistischen Anlage der gesamten Komposition: der linken Hand wird hier der Raum einer reinen Quinte und der rechten Hand der Raum einer verminderten Quinte zugeteilt.

---

5 Vgl. hierzu das Kapitel *Akustische Tonalität* in: Gárdonyi – Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 2002, S. 173 ff.

Notenbeispiel 4

Melody with Accompaniment  
Mélodie avec accompagnement  
Dallam kísérettel

41

Adagio, ♩. = 44

*p*

*sempre legato*

Da die Bedeutung der akustischen Tonalität in Béla Bartóks Kompositionstechnik von der Fachliteratur bereits ausführlich beschrieben worden ist (vgl. Anmerkung 4), sollen hier nur zwei C-akustische Bartók-Themen zitiert werden:

Notenbeispiel 5

B. Bartók, Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 3. Satz, Anfang

8va

B. Bartók, Musik für Saiteninstrumente und Celesta, 4. Satz, T. 210 ff.

Nach einem Exkurs über die Vorgeschichte der akustischen Siebenstufigkeit werden wir sodann zur Harmonik Alexander Skrjabins zurückkehren. Bereits in der Musik Franz Liszts erscheint dieser Tonvorrat, sowohl als melodisches Material als auch im Sinne einer tonalen Hintergrundes beispielsweise für eine Kette von Sextakkorden:

Notenbeispiel 6

F. Liszt, Mephisto-Walzer Nr. 3, T. 67 ff. (F-Akustisch)



Notensbeispiel 7

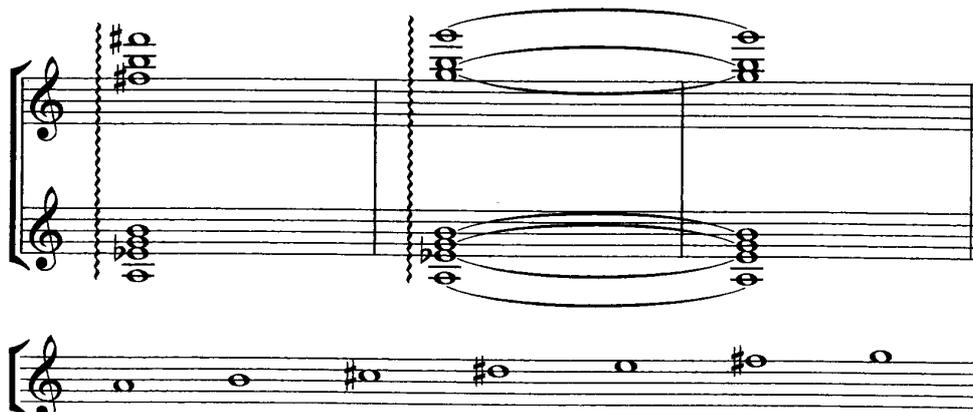
F. Liszt, „Angelus!“ aus „Années de pèlerinage“, Troisième année, T. 175 ff. (H-Akustisch)



Die offene Schlußwirkung am Ende von Liszts Klavierstück „Nuages gris“ geht aus Akkorden hervor, deren Tonvorrat unter Einschluß der Enharmonie *dis/es* als A-Akustisch interpretiert werden kann, auch wenn dabei nicht alle Töne dieser Skala vorkommen. Für den Fall, daß man diesen Umstand etwa als analytisches Problem empfinden sollte, sei darauf hingewiesen, daß in einer „klassischen“ Schlußwendung V – I / D – T auch nicht alle Töne der aktuellen Tonart verwendet werden.

Notensbeispiel 8

F. Liszt, Nuages gris, Schluß



Für die formbildende Bedeutung der akustischen Siebenstufigkeit in der Musik von Claude Debussy sei hier „pars pro toto“ ein weithin bekanntes Thema in H-Akustisch zitiert:

Notenbeispiel 9

B. Debussy, La Mer III, Ziffer 44

The musical score for 'La Mer III, Ziffer 44' consists of two staves. The top staff is labeled 'Trompete' and the bottom staff is labeled 'Streicher-Harmonie'. Both staves are in the key of D major (two sharps). The Trompete part features a melodic line with two triplet markings (indicated by the number '3') over the notes G4, A4, and B4. The Streicher-Harmonie part provides a harmonic accompaniment with sustained chords and a melodic line in the lower register.

Im nächsten Notenbeispiel bildet der D-akustische Tonvorrat den tonalen Hintergrund für eine Kette von Quartsext-Akkorden über dem Orgelpunkt D:

Notenbeispiel 10

C. Debussy, „Hommage à Rameau“ (Images I / 2), T. 44 ff.

The musical score for 'Hommage à Rameau' (Images I / 2), T. 44 ff. is presented in two systems. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is D major (two sharps). The music features a series of quartal and sextal chords (quartsext-Akkorden) over a D pedal point. The first system shows a sequence of chords in the right hand, with a triplet of eighth notes in the final chord. The second system continues this sequence, with the right hand playing chords and the left hand providing a steady bass line.

Stellvertretend für die Vielzahl der entsprechenden Beispiele in der Musik Maurice Ravel's möge hier nur eine G-akustische Klangfläche zitiert werden:

Notenbeispiel 11

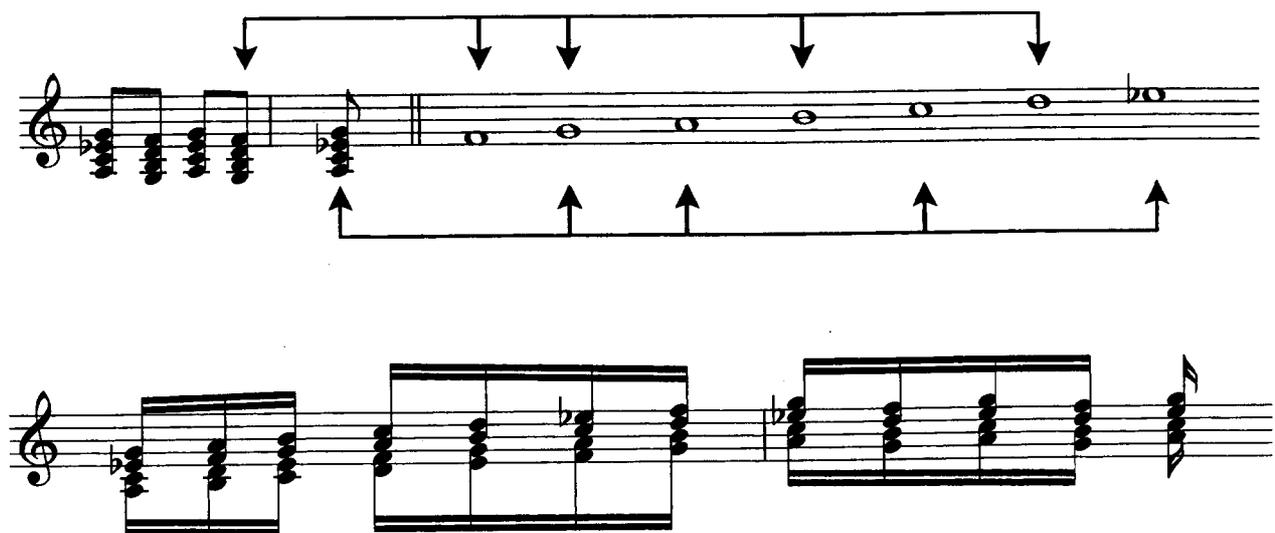
M. Ravel, *Daphnis et Chloé*, T. 47 ff.



In den nachfolgenden Strawinsky-Werkausschnitten dient die F-akustische Siebenstufigkeit als tonaler Hintergrund für das figurative Geflecht des Orchestersatzes. Der vollständige Tonvorrat geht bereits aus dem Achtel-Ostinato der Hörner hervor, auch die anschließend einsetzenden Sechzehntelgänge der Bratschen und Geigen bewegen sich in demselben Tonvorrat..

Notenbeispiel 12

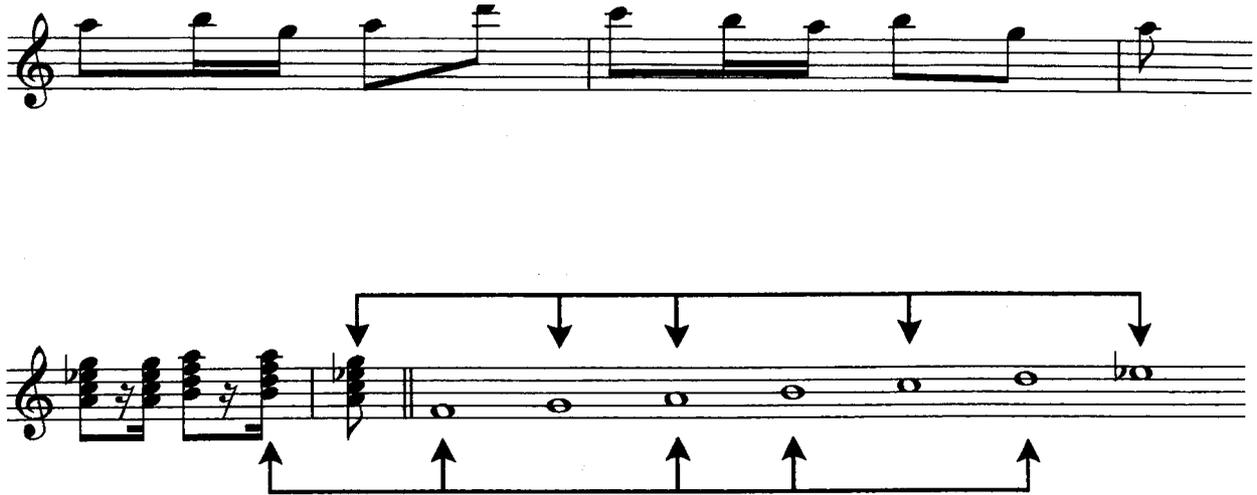
I. Strawinsky, *Le sacre du printemps*, Ziffer 32-33



Die unablässig wiederholte Flötenmelodie und die Akkordschläge der Trompeten verbleiben ebenfalls in F-Akustisch.

Notenbeispiel 13

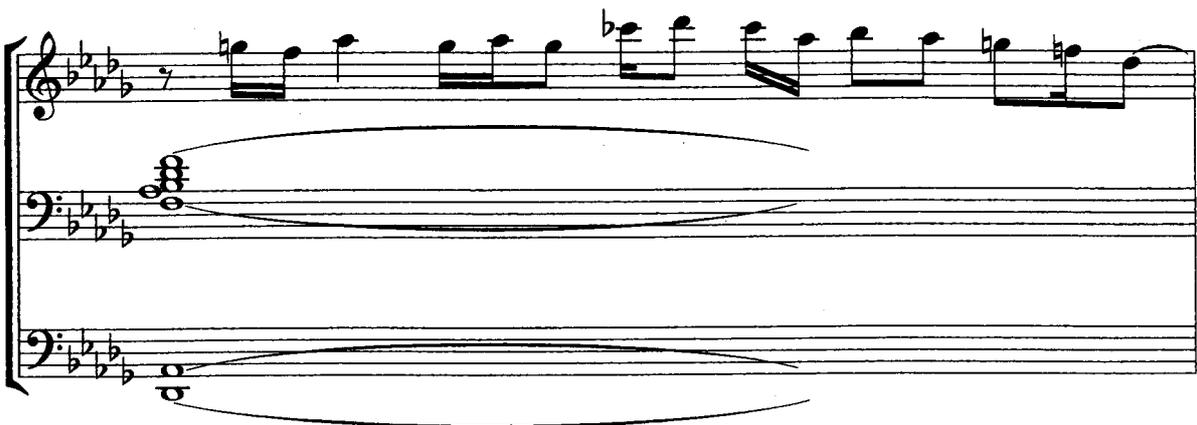
I. Strawinsky, *Le sacre du printemps*, Ziffer 32-33



Die Formulierung des thematischen Geschehens in einer akustischen Tonalität begegnet uns auch in der Musik von Olivier Messiaen.

Notenbeispiel 14

O. Messiaen, „*Joie et clarté des corps glorieux*“, T. 2, Des-Akustisch



Mit einem ebenfalls Des-akustischen, differenziert figurierten Klangzustand kehren wir nun zur Musik Alexander Skrjabins zurück.

### Notenbeispiel 15

A. Skrjabin, Sonate Nr. 8 op. 66, T. 342 (S. 23 in der Originalausgabe),

Solche akustischen Klangzustände treten in Alexander Skrjabins *Prometheus op. 60* besonders anschaulich auf: in dieser Partitur verweist die Luce-Stimme (= „Farbenklavier“) nicht nur auf die jeweils gewünschten Lichtfarben, sondern macht auch gleichzeitig die Grundtöne der jeweils erklingenden akustischen Tredezimakkorde sichtbar. Bildlich gesprochen: der Komponist hat hier gleichsam die Grundton-Analyse seiner Siebenklänge durch die Luce-Stimme bereits vollständig mitgeliefert.

Dementsprechend zeigt die (im nächsten Partiturausschnitt nicht enthaltene) Luce-Stimme während des Fis-akustischen Tredezimakkordes auch den Ton *fis* an. Die enharmonische Symbiose zwischen der Ges-Notation und der Fis-Notation des aktuellen Tonvorrates ergibt sich dabei aus der instrumentengerechten Schreibweise im Orchestersatz.

Notenbeispiel 16

A. Skrjabin, Prometheus op. 60, Partiturausschnitt vier Takte vor Ziffer 1

The image displays a musical score for the horn section of Scriabin's Prometheus op. 60. The score is written for eight horns, labeled Cor. I. II., Cor. III. IV., Cor. V. VI., and Cor. VII. VIII. The key signature is F# major, and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *con sord.* (con sordina). The fourth horn part is marked "IV. Solo impérieux".

Handwritten annotations include:

- A large "F# 13" written in the upper right area.
- A section titled "Trompete (C)" with notes and chord symbols: 3 #M, 13 7 9 #M.
- A "VOICING:" diagram showing notes on a staff with arrows pointing to "9" and "13".
- A section labeled "Hörner" with notes and chord symbols: 3 7 #M 1.
- A section labeled "Streicher-Harmonie (= mystischer Akkord)" with notes on a staff.
- A section labeled "Tr." (Trompete) with notes and the text "9b - Akustisch".
- A section labeled "Str." (Streicher) with notes and the text "F# - Akustisch".

The score also includes parts for 5 Trp. in Bb, V. I., V. II., Violen, Celli, and C. B. (Cymbale).

Unter den vielfältigen Erscheinungsformen des akustischen Tredezimakkordes erlangte der sogenannte „mystische Akkord“ (oder „prometheischer Akkord“) in der Musik Alexander Skrjabins einen besonderen Bekanntheitsgrad. Diese Ausprägung des akustischen Siebenklanges weist folgende Merkmale auf: weite Nonlage, das Fehlen der Quinte und eine tiefliegende, unmittelbar über dem Grundton instrumentierte übermäßige Undezime (nachfolgend als #11 bezeichnet, skalar = Tritonus). Hierzu ein Vergleich von weiten Nonlagen verschiedener Harmonien:

Notenbeispiel 17

weite Nonlagen

The image shows a musical staff with two systems of staves (treble and bass clef). The title 'weite Nonlagen' is centered above the staff. Below the staff, four chords are shown in a sequence from left to right. The first chord is labeled 'A<sup>9</sup>'. The second is 'A<sup>9</sup> quintlos'. The third is 'A<sup>13</sup> quintlos'. The fourth is 'A<sup>9</sup>/#11/13 quintlos = "mystischer" Akkord'. The notes are represented by circles on the staff lines, with a sharp sign (#) indicating the 11th note.

Das Fehlen des Quinttones und die weite Lage ändern auch beim „mystischen Akkord“ nichts an der Präsenz der akustischen Tonhöhenordnung. Zum Vergleich: das häufige Fehlen der Quinte bereits bei „klassischen“ Septimakkorden hindert den Betrachter auch bei weiten Lagen nicht daran, solche Harmonien als unvollständige (quintlose) Vierklänge zu erkennen und zu bestimmen.<sup>6</sup> Analogerweise kann auch ein quintloser Tredezimakkord auch in weiter Lage als solcher erkannt und bestimmt werden. Darum erübrigt sich die Hilfskonstruktion „Quartenakkord“<sup>7</sup> zur analytischen Interpretation der weiten Nonlage eines in seiner Grundgestalt terzgeschichteten Siebenklanges.

Analog zu den verschiedenen Formen der Drei- und Vierklänge können natürlich auch die Fünf-, Sechs- und Siebenklänge in Umkehrungen erscheinen. In der tiefsten Stimme des weiträumig instrumentierten A-akustischen Tredezimakkordes in den Anfangstakten von Alexander Skrjabins *Prometheus op. 60* liegt beispielsweise der Septimton.<sup>8</sup>

---

6 In der Geschichte der Musiktheorie haben sogar grundtonlose Septimakkorde ihren Platz.

7 Arno Forchert hat bereits 1971 darauf hingewiesen, daß Akkorde aus reinen Quartan (wie z. B. in Arnold Schönbergs hierfür mit Recht vielzitiertes *Kammersinfonie op. 9*) nicht ohne weiteres mit Mischungen aus übermäßigen, verminderten und reinen Quartan gleichzusetzen sind. Forchert, a. a. O.

8 Wie die Umkehrungen der überlieferten Fünf-, Sechs- und Siebenklänge heißen sollen, hat die Musikwissenschaft bzw. Musiktheorie noch nicht entschieden, obwohl die Nonenakkorde, Undezimakkorde und Tredezimakkorde in der Musik der letzten hundert Jahre bereits mit selbstverständlicher Häufigkeit verwendet werden.

Unter den vielfältigen Erscheinungsformen der Siebenklänge verdient deren vorletzte Umkehrung mit der übermäßigen Undezime (= # 11) im Baß wegen ihrer Häufigkeit besondere Beachtung. Jener A-akustischer Tredezimakkord, der Skrjabins „Guirlandes“ in unserem ersten Notenbeispiel eröffnete, tritt beispielsweise im drittletzten Takt ebendieses Klavierstückes in einer besonders labilen Umkehrungsform, mit der #11 im Baß auf:

### Notenbeispiel 18

A. Skrjabin, „Guirlandes“ op. 73 Nr. 1, drittletzter Takt

The image shows a musical score for the third-to-last measure of Scriabin's 'Guirlandes'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/8. In the treble staff, there is a five-note melodic line starting with a sharp sign, followed by a slur and the number '5' above it. The bass staff contains a figured bass with notes labeled #13, 7, 3, and #11. The word 'Grundton' is written above the treble staff.

Die analoge Notationsweise bei einem figurierten Des-akustischen Tredezimakkord mit #11 im Baß im nachfolgenden Beispiel belegt die kompositorische Denkweise und den mitgedachten Tonvorrat einmal mehr:

### Notenbeispiel 19

G. Gershwin, Klavierkonzert in F, neun Takte nach Ziffer 4

The image shows a musical score for the ninth measure of Gershwin's 'Konzert in F'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a slur and the number '13' above it. The bass staff contains a figured bass with notes labeled 1, 3, 7, and Ped. \*. There are also some other notes and markings in the bass staff.

Das G im Baß erweist sich bei dieser Notation als #11 eines Des-akustischen Tredezimakkordes, dessen Grundton im Notenbeispiel als 1 angedeutet ist. Solche Siebenklang-Umkehrungen implizieren markante Querverbindungen zur Jazz-Harmonik und zu deren skalaren Perspektiven.

Im Jazz gilt allerdings ein solcher Klang als eigenwertige Grundstellung, als vertikaler Ausdruck der zugehörigen „altered scale“, einer Parallelskala zum melodischen Moll bzw. zur akustischen Skala<sup>9</sup>.

Notenbeispiel 20

Akustisch (Overtone Scale, Lydian Flat Seven, Lydian Dominant, Mixo #11)

Mixo  $\flat 6$  (Hindu Scale)

Lokrisch #2 (Locrian #2, Locrian #9)

Alterierte Skala (Altered Scale, Super Locrian)

Melodisches Moll

Dorisch  $\flat 2$  (Dorian  $\flat 2$ )

Lydisch Übermäßig (Lydian Augmented)

Aus der Perspektive der Jazz-Harmonik gilt nicht die akustische Skala, sondern vielmehr das melodische Moll als „Mutterskala“ dieses sieben teiligen Systems, das in Anknüpfung an die ebenfalls sieben Modi enthaltende „erste“, diatonische Heptatonik um die Mitte des 20. Jahrhunderts als „heptatonia secunda“ beschrieben worden ist<sup>9</sup>. Die Frage nach der Priorität und Benennung der Skalen innerhalb dieses Systems scheint allenfalls von theoretischer Bedeutung zu sein, denn in der Praxis der Improvisation bzw. Komposition werden diese Begriffe nur als eine je nach Stufe unterschiedlich benannte Zugriffsmöglichkeit auf denselben Tonvorrat betrachtet.

---

<sup>9</sup> Durch Lajos Bárdos (1899 – 1986) in seinem Unterricht und in verschiedenen ungarischen Publikationen

Die typische Handhabung von Umkehrungen mit der #11 im Baß (in der Nomenklatur des Jazz dem zugehörigen Skalennamen entsprechend als „alt“ abgekürzt) möge hier auch unter dem Aspekt von Tritonus-Substitutionen in einer VI – II – V – I – Kadenz durch zwei Takte vom blinden Jazz-Pianisten Sir George Shearing (1919 – 2011) angedeutet werden.

### Notenbeispiel 21

„Ill Wind“, Section 0.35 – 0.43 aus der CD-Aufnahme „Get Happy“ von Sir George Shearing & The King’s Singers, EMI Records, CDC 7541902, LC 6646, Nachschrift © Zsolt Gárdonyi

The image displays handwritten musical notation. At the top, a piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clef). Two sections are boxed: the first contains a triad with a sharp 11th (labeled #11) and a 9th; the second contains a triad with a sharp 11th (labeled #11) and a 13th. Below this, a single staff shows a bass line with notes Gb, C, and Gb. Handwritten annotations include 'Galt' with an arrow pointing to the first Gb, 'Calt' with an arrow pointing to the C, and 'im Bass' with an arrow pointing to the final Gb. The notes are labeled 'Gb - Akustisch', 'C - Altered', and 'Gb 13'. A copyright notice is provided below the piano part.

Von der CD "Get Happy"  
mit George Shearing & The King's Singers  
EMI Records, CDC 7541902, LC 6646  
"ILL WIND", Track 5, Section 0.35 - 0.43  
Nachschrift: Zsolt Gárdonyi

Ein Vergleich verschiedener Akkordformen akustischer Siebenklänge gibt den Blick auf einen bemerkenswerten Wandel in der Instrumentierung der übermäßigen Undezime frei: mit zunehmender Komplexität der Harmonien verläßt die #11 ihren ursprünglichen Ort in hohen Lagen, erhält nach und nach immer tiefere Positionen und etabliert sich schließlich vorzugsweise als Baß des akustischen Tredezimakkordes. Dies bedeutet eine starke Labilisierung des Klanggeschehens, die im Laufe der Zeit zum Verlust der einstigen Grundtonempfindung führt.

## Notenbeispiel 22

### Verschiedene Akkordformen aus dem A-akustischen Tonvorrat

*A 9*, enge Nonlage = "Lexikon-Stellung"

*A 9*, zwei verschiedene Nonlagen

*A 9*, quintlos, zwei verschiedene Nonlagen

*A 13*, enge 13-Lage = "Lexikon-Stellung"

*A 13*, quintlos, weite Nonlage ohne # 11, mit relativ tief liegender 13

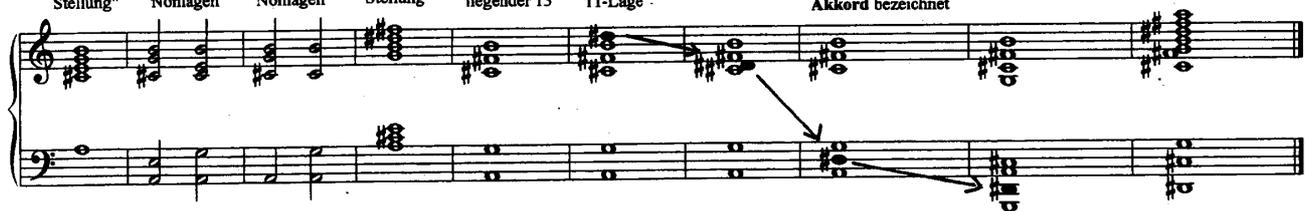
*A 13*, quintlos, # 11 ist der aktuelle Spitzton = 11-Lage

*A 13*, quintlos, Nonlage mit einer tiefer liegenden # 11

*A 13*, quintlos, weite Nonlage mit einer relativ tief instrumentierten # 11; wird als "mystischer" oder "prometheischer" Akkord bezeichnet

*A 13*, Nonlage, quintlos, mit dem *Septimon im Bass*, ein besonders weit instrumentierter *Tredezimakkord in seiner 3. Umkehrung*, mit sehr tiefer # 11. Dies ist der lange Anfangsakkord von Alexander Skrjabin "Prometheus" op. 60

Drittelzter Takt aus Alexander Skrjabin Klavierstück "Guirlandes" op. 73 Nr. 1, (harmonischer Auszug ohne Figuration) mit # 11 im Bass = vorletzte Umkehrung von *A 13* (quintlos, der Grundton ist hier der Spitzton).



Rückblickend wird deutlich, daß die früher in Skrjabin's Musik vermutete „Quartenharmonik“ auf einem Mißverständnis beruhte: *die verschiedenen weiten Lagen eines in seiner engen Lage terzgeschichteten Siebenklanges wurden verkannt, weil die analytische Annäherung an die seinerzeit gerade entstehenden Tredezimakkorde und deren vielfältige Erscheinungsformen noch nicht hinreichend entwickelt war.* Der praktische bzw. wissentliche Umgang mit den weiten Lagen und den Umkehrungen von Tredezimakkorden bleibt selbst im 21. Jahrhundert zumeist ausübenden Musikern, Komponisten und Improvisatoren vorbehalten. Durch die heutige Einsicht in die harmoniegeschichtliche Kontinuität der letzten 150 Jahre kann sich die Musik Alexander Skrjabin's indessen auch für die Forschung, Lehre und Interpretationskunst gleichermaßen leichter erschließen, wenn man *analoge Phänomene mit analoger Begrifflichkeit* belegt.