

# ALEXANDER SKRJABIN

AUSGEWÄHLTE KLAVIERWERKE

Œuvres choisies pour piano · Selected Piano Works

Herausgegeben von · Editées par · Edited by

Günter Philipp

Band · Volume

VI

## SONATEN

Sonates · Sonatas

Nr. 6-10

EDITION PETERS · LEIPZIG

Edition Peters, Leipzig  
Bestell-Nr. 9077f  
Ausgabe Eigentum des Verlages  
Vertrieb unter  
Beachtung der jeweils geltenden urheberrechtlichen Schutzfrist  
Lizenz-Nr. 415-330/369/83  
Druck: Polydruck Coswig  
Printed in the German Democratic Republic

## VORWORT

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin wurde als Sohn eines Diplomaten und einer Pianistin am 6. Januar 1872 in Moskau geboren. Nach seinem Studium am Moskauer Konservatorium (bei W. I. Safonow, S. I. Tanejew und A. G. Arenski) bereiste er als Pianist das Ausland. 1898 wurde er Dozent für Klavier am Moskauer Konservatorium und ging später wieder ins Ausland, um 1910 endgültig nach Moskau zurückzukehren. Nach 1900 entstanden seine wichtigsten Werke (drei Sinfonien, „Poème de l'extase“, „Prométhée“, 4. bis 10. Sonate und andere Klavierwerke), die in zunehmendem Maße auf sein kühnes Lebensziel hin ausgerichtet sind: die Schaffung eines „Mysteriums“, das alle Künste zu einer großartigen liturgisch-künstlerischen Handlung verbinden und die Menschheit in einem Zustand höchster Ekstase über sich selbst hinaus erheben und erlösen sollte. Der Tod infolge einer Blutvergiftung riß den 43jährigen Meister am 27. April 1915 aus seinen nicht zu verwirklichenden Plänen.

Skrjabin zählt zweifellos zu den genialsten und faszinierendsten Erscheinungen der Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts. Seine große Bedeutung als Komponist und sein Einfluß auf die neue Musik wurden lange Zeit verkannt, wohl nicht zuletzt deshalb, weil man seinen widersprüchlichen subjektiv-idealistischen philosophischen Ideen und Äußerungen ungebührliche Beachtung schenkte, anstatt sich ohne Voreingenommenheit direkt seiner kühnen Musik zuzuwenden. Es ist in der Tat verwunderlich, daß namentlich der Schatz seiner Klavierwerke heute noch bei Interpreten, Pädagogen und Publikum nahezu unbekannt ist, obwohl sie doch zu den schönsten, klanglich farbigsten, erregendsten und dabei in Form und Gehalt vollendetsten Schöpfungen der neueren Klaviermusik gehören. Während sich seine frühen Kompositionen einer größeren Wertschätzung und Beliebtheit erfreuen, wurden die Werke des reifen Meisters oft von Theoretikern einseitig interpretiert und falsch gedeutet. Man sah nicht das Zukunftsträchtige, die Vitalität und den Optimismus seiner Musik und hatte zu wenig Verständnis für die neue Harmonik mit ihren ungewohnten Zusammenklängen (auf der Grundlage des „prometheischen“ synthetischen Quartakkordes c-fis-b-e-a-d) und für das unablässig bewegliche Schweben und Gleiten seiner leuchtkräftigen Tonsprache. Man übersah die vom anfangs häufigen Moll zum später ausschließlichen Dur tendierende Entwicklung seines Schaffens, das in einer unerhörten Evolution der Ausdrucksmittel bis an die Grenze der Atonalität vorstößt.

Skrjabins Klavierwerke erfordern vom Pianisten höchste Sensibilität sowie ungewöhnliche technische und musikalische Tugenden. Vor allem muß er in der Lage sein, den rhythmischen, klang sinnlichen und pedalkünstlerischen Anforderungen gerecht zu werden. Diese Werke erfordern aber auch

mit ihrem lebhaften Auf und Ab der Figuren und Melodien besonders oft ein ständiges, rasches Fluktuieren der Aufmerksamkeit des Hörers. Vollzieht der aber diesen anstrengenden Prozeß nicht mit, so verliert er den Kontakt zum Musikablauf. Daß solcherart anspruchsvolle Musik bisher nicht geeignet war, „populär“ zu werden, ist verständlich, doch nicht unabänderlich. – Der Interpret wird für sein Spiel daraus die Konsequenz ziehen, die schnellen Tempi nicht zu überziehen und vor allem die hektisch-nervöse Komponente Skrjabinscher Musik nicht zu übertreiben. Der Hörer muß „mitkommen“ (ohne daß er etwa jede Einzelheit beachten müßte), er braucht ein angemessenes Zeitmaß und eine klare Darbietung der kompositorischen Strukturen bei entsprechenden akustischen Verhältnissen ebenso wie ein Gemälde die rechte Entfernung und Beleuchtung. Nach der Überzeugung des Herausgebers haben in der Vergangenheit die meisten Skrjabin-Spieler durch subjektiv-einseitige Auffassungen und namentlich rhythmisch-agogische Entstellungen dieser Musik deren Rezipierbarkeit und Verbreitung beeinträchtigt. Hinzu kommt, daß der Pianist sich selbst beherrschen muß (was aus emotionalen Gründen bei dieser ekstatischen Musik oft schwerfällt), um die äußerst differenzierte Vielschichtigkeit technisch beherrschen zu können, und hinzu kommt schließlich die Mutlosigkeit vieler Spieler, die angesichts des oft sehr komplizierten Notenbildes von vornherein kapitulieren.

Dies alles betrifft in besonderem Maße die zehn Sonaten, die mit Recht als Kernstücke des Skrjabinschen Gesamtwerkes gelten und seine stilistische Entwicklung verdeutlichen. – Die leidenschaftliche erste Sonate zeigt noch deutliche Einflüsse von Chopin und eine heroische Grundhaltung, die in den späteren Werken immer mehr verschwindet. Zwischen Protest und Demut spannt sich der Bogen über die vier Sätze hin bis zum großartigen Trauermarsch über dem Orgelpunkt F. – Die zweisätzliche Fantasie-Sonate Op. 19 beginnt mit einem klangprächtigen Andante, dessen Melodik von zarten „Spitzenmustern“ und auf- und abwärts gebrochenen Akkorden umrankt wird (wie wir es unter anderem in den Andantesätzen der 3. und 4. Sonate wiederfinden). Im Finale verknüpfen sich mit den unablässig stürmisch wogenden Triolen Vorstellungen aus der Welt des Meeres. – Die dramatische 3. Sonate wird von rhythmisch energievoll gespannten Themen beherrscht, denen lyrische Partien gegenübergestellt werden. Zwischen den vier Sätzen bestehen mannigfache thematische Beziehungen. – Am Beginn der zweiten Schaffensperiode vollendete Skrjabin in zwei Tagen die Sonate Nr. 4, eines seiner schönsten Werke, beglückend und ohne depressive oder quälende Stimmungen. Oft ist schon auf die Tristananklänge des ersten Satzes hingewiesen worden. Diesem folgt unmittelbar der dionysisch-schwungvolle, gleichsam „fliegende“ Finalsatz, dessen Melodik sich aus kur-

zen, durch viele Pausen getrennten Motiven aufbaut und so etwas Tänzerisch-Flüchtiges bekommt. Das ganze Werk bringt eine großangelegte emotionale und dynamische Steigerung, wobei im letzten Aufschwung das Anfangsthema des Andantesatzes zur feurig jubelnden Fanfare eines „Themas des Willens“ verwandelt wird. – Die folgenden Sonaten sind einsätzig und bergen in sich ein „psychologisches Programm“, wie unter anderem aus den zahlreichen Bemerkungen des Komponisten im Notentext hervorgeht. Bereits in der 5. Sonate tritt die Tendenz zum Außergewöhnlichen bei restloser Verbannung alles Banalen deutlich in Erscheinung. Harmonie, Farbe und Rhythmus dominieren über das Melos, die Tonalität löst sich auf. Diese Sonate ist ein großartiges Werk voller Kontraste zwischen verträumter Zärtlichkeit und aus Schwebeständen hervorbrechender Ekstase, wo auch die typisch Skrjabinschen Fanfarenstöße und „Aufflüge“ nicht fehlen. – Die 6. Sonate leuchtet in besonders differenzierte seelische Tiefen des Unterbewußten, in die Welt des Traumes. – Ganz besonders liebte Skrjabin seine 7. Sonate, die er „Weiße Messe“ nannte. Sie steht mit der anfangs erwähnten Idee eines „Mysteriums“ in Verbindung und schwingt sich mit dissonanterer Harmonik aus geheimnisvollem Dunkel zu lichten Höhen auf. Übrigens tritt mit Beginn der dritten Periode (von der 6. Sonate an) das bisherige Dissonanzgefühl völlig zurück. – Beziehungen zur 5. Sonate finden wir in Nr. 8 dieser Gattung, doch gibt sich dieses Werk weit umfangreicher und komplizierter. – Die beiden letzten Sonaten zeichnen sich durch besondere Ökonomie und Reinheit der Ausdrucksmittel aus. In Nr. 9, der „Schwarzen Messe“, infiziert ein „satanisches Motiv“ das musikalische Geschehen, bringt es in Aufruhr und führt zu einem ekstatischen Ausbruch, in dessen Strudel nur noch kaum erkennbare Partikel aufzucken. Von der Mitte der Durchführung an durchzieht ein einziger Orgelpunkt F das Werk, das anstelle einer Reprise mit dem trostlos matten Anfangsthema endet. – Die sehnsuchtsvolle 10. Sonate scheint aus der Erlebniswelt des Kreatürlichen inspiriert zu sein. Ihre Triller- und Tremoloketten wecken Assoziationen schwirrender Insekten ebenso wie gequälter Schreie... Doch subjektive verbale Andeutungen versagen bei all diesen Werken mehr als irgendwo sonst.

Insgesamt verdienen die Sonaten des Meisters die allergrößte Beachtung, es gibt darunter – trotz gewisser formaler Mängel der ersten Sonate – kein einziges schwaches Werk. Die Fülle der pianistischen Probleme und klanglichen Möglichkeiten vermag den Spieler immer wieder zu faszinieren, vor allem aber hat eine Vielfalt von Auffassungsunterschieden beim Spielen wie beim Hören ihre Berechtigung, will

man diese reichhaltige Musik voll ausschöpfen. Die einzelne Interpretation wird immer nur einen Teil der Komponenten und Aspekte auf Kosten anderer hervorheben können, eine umfassend-vollkommene Realisation scheint das Menschenmögliche zu übersteigen, zumindest bei den letzten Sonaten.

Die Grundlage für die vorliegende Veröffentlichung bildet die Gesamtausgabe der Klavierwerke Skrjabins im Staatlichen Musikverlag Moskau–Leningrad (Band I 1947, Band II 1948, Band III 1953), die ihrerseits auf Autographen und Erstdrucken beruht. Die Fingersätze und andere spieltechnische Hinweise stammen vom Herausgeber.

Der Fingersatz mag hier und da bei oberflächlicher Betrachtung befremden, hat sich aber praktisch bewährt und erklärt sich aus der erforderlichen Pedalanwendung und dem nötigen blitzschnellen Gleiten und Springen von Arm und Hand bei größtmöglicher Lockerheit und Elastizität der Glieder.

Beim Spieler muß außer einer nicht zu geringen Spannweite der Hände eine grundlegend erworbene Fingersatz-Automatik und das Wissen um die korrespondierende Abhängigkeit zwischen manuellem Spiel und Pedaleinsatz vorausgesetzt werden. So darf zum Beispiel sehr oft ein vorgeschriebenes Legato nicht mit den Fingern ausgeführt werden, wenn gleichzeitig (Binde-) Pedal angewendet wird, sonst gibt es häßliche Klangverschmierungen, oder funktional wichtige Bässe werden vom Pedal nicht erfaßt (zwei allzu häufig vorkommende Fehler, an die sich mancher Spieler schnell gewöhnt, ohne sie noch zu bemerken). Andererseits müssen gewisse Töne manuell länger als notiert gehalten werden, um den Pedaleinsatz aus den eben erwähnten Gründen länger hinauszögern zu können. Diese Auffassung des Herausgebers wird von mancher Seite angefochten, doch gibt Skrjabins eigenes Spiel (mit seinen vielen „klingenden Pausen“) neuerdings eine eindeutige Bestätigung derselben, nachdem genaue Rekonstruktionen von Einspielungen auf einem mechanischen Klavier (Pianola „Welte-Mignon“ der Firma Welte & Sohn, Freiburg i. Br.) vorgenommen wurden.)\*

In bezug auf weitere Fingersatzfragen sei auf die Vorworte der bisher erschienenen vier Bände verwiesen.

Auf eine Pedalbezeichnung des Herausgebers wurde verzichtet, einmal weil die verlagsüblichen Zeichen hierfür unzulänglich sind, zum anderen weil die Pedalisierung sehr häufig von der subjektiven Auffassung des Spielers und von den Imponderabilien des Vortrags (Dynamik des Instruments, Akustik des Raumes, Stimmung des Interpreten u. a.) abhängt.

Um das originale Notenbild zu wahren, haben wir von einer Korrektur der orthographischen Notationsfehler abgesehen.

Leipzig, im März 1970

Günter Philipp

\*) Anhand der Rollen läßt sich präzise feststellen, wann Pedal und Tasten niedergedrückt und losgelassen wurden. Vgl. A. Skrjabin, Op. 32 Nr. 1: Poème für Klavier. Text der Ausführung durch den Komponisten nach einer Aufzeichnung auf „Welte-Mignon“. Übertragung von P. Lohanow. Staatl. Musikverlag, Moskau 1960 (russ.)

## AVANT-PROPOS

Alexandre-Nicolaïevitch Scriabine est né à Moscou le 6 janvier 1872 de père diplomate et de mère pianiste. Après ses études au Conservatoire de Moscou, où il fut l'élève de V. I. Safonoff, S. I. Tanéïeff et A. G. Arensky, il se rendit en tournée de pianiste à l'étranger. En 1898 il fut nommé professeur de piano au Conservatoire de Moscou et repartit plus tard à l'étranger pour rentrer définitivement à Moscou en 1910. Ses principales œuvres furent créées après 1900, dont 3 symphonies, «Poème de l'extase», «Prométhée», des sonates, de la 4<sup>e</sup> à la 10<sup>e</sup>, et autres œuvres pour piano. Sa musique est orientée de façon toujours plus nette vers le but audacieux de sa vie, la création d'un «mystère», réunissant tous les arts en une grandiose action liturgique et artistique, afin d'élever l'humanité au-dessus d'elle-même vers un état de suprême extase et de délivrance. Sa mort, provoquée par un empoisonnement du sang, l'arracha, le 27 avril 1915, à l'âge de 43 ans, à ses plans irréalisables.

Sans aucun doute Scriabine compte parmi les personnalités les plus géniales et fascinantes de la musique du début du siècle. Sa valeur de compositeur et son influence sur la musique nouvelle furent longtemps méconnues. Ceci provenait du fait qu'on attachait trop d'importance à ses idées et propos de philosophe idéaliste, souvent contradictoires et subjectifs, au lieu de s'occuper directement et sans préjugés de sa musique téméraire. Il est en effet étonnant de voir que particulièrement le trésor de ses œuvres pour piano soit aujourd'hui encore presque inconnu par les interprètes, pédagogues et le public musical, bien qu'elles comptent parmi les œuvres les plus belles et excitantes de la nouvelle musique de piano par la beauté de leur timbre sonore comme par l'harmonie parfaite de la forme et du contenu. Tandis qu'on faisait assez grand cas de ses premières compositions, les œuvres du maître ayant atteint l'âge mûr ont souvent été mal interprétées et jugées avec partialité par les théoréticiens. On ne vit pas que sa musique dénotait le pressentiment de l'avenir, était pleine de vitalité et d'optimisme, on ne sut pas apprécier la nouvelle harmonie aux sonorités étranges (sur le principe de l'accord «prométhéen» synthétique de quarts ut - fa dièse - si bémol - mi - la - ré), le flottement et glissement inlassables de son langage sonore aux luminosités intenses. On ne vit pas le développement de son œuvre qui passa du mineur fréquent de ses débuts au seul majeur qui, par une évolution excessive des moyens d'expression, poussa jusqu'à la limite de l'atonalité.

L'interprétation des pièces de piano de Scriabine exige du pianiste la plus grande sensibilité et des vertus techniques et musicales exceptionnelles. Il faut qu'il soit surtout à même de satisfaire les exigences du rythme et de la sonorité et possède l'art de la pédale. Mais ces œuvres, avec leur va-et-vient vif, des figures et des mélodies, exigent également de l'auditeur une attention constante à promptes fluctuations. Si ce dernier se soustrait à ce processus fatigant, il perd contact avec le fil de la musique. S'il est compréhensible qu'une musique aussi prétentieuse n'ait pas, jusqu'ici, pu devenir «populaire», cet état de chose n'est toutefois pas irrévocable. L'interprète en tirera pour son jeu la conséquence de ne pas pousser à outrance les temps rapides et surtout de ne pas exagérer l'élément hectique et nerveux de la musique de Scriabine. Il faut que l'auditeur «suive» (sans, pour cela, s'attarder à chaque détail); il lui faut une mesure du temps et une présentation claire des structures de la composition adaptées aux conditions acoustiques, comme il convient de regarder un tableau de la distance et sous l'éclairage appropriés.

L'éditeur considère, que dans le passé la plupart des interprètes de Scriabine ont porté préjudice à la compréhensibilité et à la divulgation de sa

## PREFACE

Alexander Nicolayevitch Scriabin, the son of a diplomat and a pianist, was born on January 6th, 1872, in Moscow. After the conclusion of his studies at the Conservatoire in Moscow (under V. I. Safonov, S. I. Taneev and A. G. Arensky), he went on a concert tour abroad as a pianist. In 1898 he began to lecture and teach the pianoforte at the Moscow Conservatoire, subsequently again going abroad. In 1910 he finally returned to settle in Moscow. His main works were composed after 1900, including three symphonies, "The Divine Poem", "Prometheus" or "The Poem of Fire", the sonatas No. 4-10 and other piano compositions. His music increasingly served his grand ideal: the creation of a "mystery", uniting all the arts in a grandiose liturgical and artistic act, in order to lift mankind above itself in a state of supreme ecstasy and deliverance. Death, caused by blood-poisoning, interrupted his work on April 27th, 1915, when he was 43 years old.

Scriabin is undoubtedly one of the most brilliant and fascinating personalities of early 20th century music. His significance as a composer and his influence on contemporary music remained for a long time unrecognized, probably because too much importance was attached to his idealistic philosophical ideas, which were frequently subjective and contradictory, and not enough attached without prejudice to his bold musical works. It is indeed amazing that in particular the rich store of his piano compositions should be almost unknown even today to performers, teachers and music audiences, although they are among the most beautiful and exciting examples of contemporary piano music, with their stirring resonance and perfect harmony of form and content. Whereas his early compositions met with considerable appreciation, the works of the mature master were frequently misunderstood and subject to biased judgement by theoreticians. His critics failed to recognize that his music contained a vision of the future, that it was full of vitality and optimism, and there was no appreciation of the new harmony, with its unusual sonority (on the principle of the "Promethean" synthetic chord of fourths: C - F sharp - B flat - E - A - D), and of the incessant soaring and gliding of his intensely luminous language of sound. His critics failed to appreciate the development of his work, which passed from the frequent use of minor keys at the beginning to the exclusive use of major keys, and moved towards atonality in an extreme evolution of the means of expression.

The performance of Scriabin's piano works requires of the player the utmost sensibility and exceptional technical and musical skill. He must above all be able to fulfil the requirements of rhythm and resonance and to master the use of the pedal. These works, with their vivid alternation of rapidly fluctuating figures and melodies, demand constant attention on the part of the listener. Without this strenuous concentration he will lose touch with the thread of the music. Although it is understandable that demanding music such as this should not have become "popular" so far, this need not always be so. The pianist should shape his manner of playing with this in mind, and take care not to exaggerate the fast speed and above all the hectic, nervous element in Scriabin's music. The listener must be able to "follow" (without having to note every detail); he only needs a suitable tempo and a clear presentation of the compositional structures, in suitable acoustic conditions, like a painting requires the right distance and light for proper contemplation. In the opinion of the present editor most Scriabin performers have in the past impeded the understanding and acceptance of his music by subjective, one-sided conceptions and especially by agogic and rhythmic distortions in their renderings. Furthermore the

musique par des conceptions subjectives, unilatérales, et surtout par des déformations agogiques du rythme. En plus, le pianiste doit maîtriser ses émotions (ce qui n'est pas toujours facile avec cette musique extatique), pour surmonter les difficultés techniques résultant de la grande multiplicité différenciée, et un grand nombre d'interprètes sont découragés par les complications extraordinaires de ces compositions.

Tout cela concerne surtout les 10 sonates, considérées à juste titre comme l'essentiel de l'œuvre de Scriabine, et qui démontrent le développement de son style. La première sonate passionnée est encore marquée par l'influence de Chopin et par une attitude fondamentale héroïque, qui disparaît de plus en plus dans les compositions suivantes. L'échelle des émotions s'étend de la protestation jusqu'à l'humilité à travers les quatre mouvements, jusqu'à la marche funèbre magnifique sur le point d'orgue fa. Les deux mouvements de la sonate fantaisie op. 19 commencent avec un andante sonore, dont les mélodies sont enlacées par des «dessins de dentelle» et des arpèges clapotant de haut en bas (comme on les retrouve, entre autres, dans les andante des sonates 3 et 4). Dans le final le flottement impétueux des triolets éveille des images du monde maritime. La troisième sonate, dramatique, est dominée par des thèmes d'énergie rythmique tendue, contrastés avec des passages lyriques. Il y a une diversité de relations thématiques entre les quatre mouvements. Au commencement de sa deuxième période créatrice, Scriabine a complété la sonate no. 4 en deux jours – une de ses compositions les plus belles, heureuse et sans dépressions ou tourments. Les réminiscences de Tristan dans le premier mouvement ont été soulignées à maintes reprises. Celui-ci passe directement au final, qui «vole» d'élan dionysiaque, avec des mélodies composées de motifs brefs, séparés par de nombreuses silences, rappelant la danse volatile. A travers toute l'œuvre l'on trouve une magnifique montée dynamique et d'émotions, avec le thème du début de l'andante transformé dans l'essor final en fanfare fougueusement exubérante d'un «thème de la volonté». Les sonates suivantes n'ont qu'un seul mouvement, et contiennent un «programme psychologique», comme l'indiquent les observations nombreuses du maître dans le texte des notes. Dans la 5<sup>e</sup> sonate la tendance à l'extraordinaire et au bannissement complet de toutes banalités est déjà bien évidente. La mélodie est dominée par l'harmonie, le couleur et le rythme, la tonalité se dissout. Cette sonate est une œuvre magnifique, pleine de contrastes entre la tendresse rêveuse et des états flottants d'extase éclatant avec les coups de fanfare et les «envols» si caractéristiques de Scriabine.

La 6<sup>e</sup> sonate illumine les profondeurs d'âme particulièrement différenciées du subconscient, le monde des rêves. Scriabine lui-même a surtout aimé sa 7<sup>e</sup> sonate, qu'il a appelé «La Messe Blanche». Elle est liée avec l'idée mentionnée au début, d'un «mystère», et elle s'élance des ténèbres mystérieuses vers les hauteurs claires avec une harmonie plus dissonante. Avec le commencement de la troisième période (dès la 6<sup>e</sup> sonate), le sens de dissonance présent jusque là recule entièrement. On trouve des relations entre les sonates no. 5 et no. 8, mais cette dernière paraît beaucoup plus étendue et compliquée. Les deux dernières sonates se caractérisent par une économie et une pureté particulières des moyens d'expression. Dans la 9<sup>e</sup> sonate, «La Messe Noire», un «motif satanique» infecte l'action musicale, l'amène en tumulte et à une éruption d'extase, dans le tourbillon de laquelle il n'y a que des particules sillonnantes, à peine discernables. Un seul point d'orgue fa s'étire à travers l'œuvre dès le milieu du développement central. La sonate se termine, au lieu d'une réexposition, avec le thème du début, désolé, exténué. L'ardente 10<sup>e</sup> sonate paraît inspirée par les créatures animales. Ses chaînes des trilles et de tremolo éveillent des associations d'insectes bourdonnants et de cris tourmentés... Mais les indications verbales ratent leur effet dans toutes ces œuvres plus qu'ailleurs.

pianist must keep control over himself (which is frequently difficult for emotional reasons, with this ecstatic music), in order to be capable of technically mastering the extremely differentiated multiplicity; finally, many performers are discouraged and capitulate in the face of the very complicated score.

All this in particular applies to the ten sonatas, rightly considered the essence of Scriabin's musical work, which illustrate his stylistic development. The passionate first sonata still clearly shows the influence of Chopin and a basic heroic attitude, which progressively disappears in his later compositions. The scale of emotions ranges from protest to humility over the four movements, up to the magnificent funeral march over the pedal F. The Fantasy Sonata op. 19, in two movements, opens with a brilliantly resonant Andante, the melody of which is accompanied by delicate "lace-patterns" and broken chords rippling up and down the scales (as in the Andante movements of the 3rd and 4th sonatas, among others). In the Finale the incessant, turbulent flow of triplets conjures up images of the sea. The dramatic 3rd sonata is dominated by themes of rhythmical, energetic tension, contrasted with lyrical passages. The four movements are linked by manifold thematic relations. At the beginning of his second creative period Scriabin composed the sonata No. 4, one of his most beautiful works, joyful and without depressive or painful moods, within two days. The Tristan reminiscences in the first movement have often been pointed out. This is immediately followed by the final movement, almost "flying" with Dionysian elan, the melodious element of which is composed of short motives, separated by many rests, thus assuming somewhat the character of a fleeting dance. The entire work expresses a large-scale emotional and dynamic intensification, with the initial theme of the Andante movement transformed in the last upsurge into a fanfare of fiery rejoicing, a "theme of the will". The following sonatas have only one movement and contain a "psychological programme", as revealed by the numerous notes by the composer in the score. In the 5th sonata the tendency towards the unusual, with a radical banishing of all banalities is already clearly discernible. Harmony, colour and rhythm dominate over melody, and tonality is dissolved. This sonata is a magnificent work, full of contrasts between dreamy tenderness and ecstasy breaking forth from suspended emotions, and there is no lack of the fanfare blasts and soaring outbursts so typical of Scriabin.

The 6th sonata shines into the particularly differentiated psychic depths of the subconscious, into the world of dreams. Scriabin himself was particularly fond of his 7th sonata, which he called "The White Mass". It is associated with the idea of a "mystery" mentioned at the beginning, and swings in more dissonant harmonies out of the mysterious dark upwards to lofty heights. It should be noted, that with the third creative period (from the 6th sonata) the previous feeling of dissonance recedes into the background. Kinship with the 5th sonata is to be found in No. 8 of this genre, but the latter work is far more extensive and complicated in its conception. The two last sonatas are distinguished by a particularly sparing use and purity of the means of expression. In No. 9, "The Black Mass", a "satanic motive" infects the musical action, brings in tumult and leads to an ecstatic outbreak, in the whirlpools of which only hardly discernible particles still flare up. From the middle of the development a single pedal F runs through the music, which ends, not with a recapitulation, but with the desparately pale initial theme. The yearning 10th sonata seems to have been inspired by the world of living creatures. Its chains of trills and tremolos suggest whirring insects or painful cries... But subjective verbal interpretations are more helpless to all these works, than anywhere else.

As a whole the sonatas of Scriabin deserve the greatest attention; they

Toutes ensemble les sonates du maître méritent la plus grande attention; malgré certains défauts formels de la première sonate, il n'y a pas une seule œuvre faible parmi elles. L'abondance de problèmes pianistiques et de possibilités du son peuvent toujours fasciner le pianiste à nouveau, et surtout une multiplicité de différentes interprétations du joueur et de l'auditeur est justifiée pour épuiser jusqu'au fond cette musique riche. L'interprétation individuelle sera toujours capable de souligner seulement une partie des éléments et des aspects aux dépens d'autres; une réalisation entièrement complète paraît surpasser les possibilités humaines, au moins en ce qui concerne les dernières sonates.

Cette publication est basée sur les œuvres complètes pour piano de Scriabine des Editions Musicales d'Etat de Moscou et Leningrad (volume I 1947, volume II 1948, volume III 1953) qui, elles, sont basées sur des autographes et premières éditions. Le doigté et d'autres notations se référant à la technique du jeu proviennent de l'éditeur.

Le doigté peut, à première vue, surprendre parfois, mais il s'est avéré pratique en vue de la nécessité d'utiliser la pédale et de faire des glissements et sauts du bras et de la main ultra-rapides avec la plus grande souplesse et élasticité. Il faut que l'interprète, en plus d'un empan considérable, possède l'automatisme du doigté et connaisse à fond l'interdépendance du jeu des mains avec l'action de la pédale. Il y a, par exemple, des cas assez fréquents, où un legato ne peut pas être réalisé avec le doigt si la pédale de liaison est employée simultanément; cela produirait de vilains brouillages du son ou il se peut que des basses fonctionnellement importantes ne soient pas saisies par la pédale (deux fautes, hélas, par trop fréquentes auxquelles les joueurs s'habituent facilement, sans même s'en apercevoir). D'autre part certains sons doivent être tenus manuellement plus longtemps que noté, afin de pouvoir retarder l'action de la pédale pour les raisons que nous venons de mentionner. Cette conception de l'éditeur a été attaquée de plusieurs côtés, mais le jeu même de Scriabine (avec ses nombreux «silences sonores») a fourni dernièrement des preuves sûres de la validité de cette conception par des reconstructions exactes des enregistrements sur un piano mécanique (Pianola «Welte-Mignon» de la firme Welte & fils, Fribourg-en-Brigau).\*)

A l'égard d'autres problèmes de doigté: voir les avant-propos des quatre volumes publiés jusqu'à présent.

L'éditeur a renoncé à porter une notation pour pédale, d'une part parce que les signes habituels à l'édition sont insuffisants, d'autre part parce que l'emploi de la pédale dépend très souvent de l'interprétation subjective du musicien et des impondérables de l'exécution (dynamisme de l'instrument, acoustique de la salle, humeur de l'interprète, etc.).

Pour conserver le caractère original de l'écriture musicale, nous avons renoncé à corriger les fautes d'orthographe dans la notation.

Leipzig, mars 1970

Günter Philipp

do not include a single weak work – despite certain formal shortcomings in the first sonata. The abundance of pianistic problems and possibilities of sound will always fascinate the performer, and a multiplicity of different conceptions in playing and hearing is quite justified, if the rich content of this music is to be fully exhausted. The individual interpretation will in every case be able to do no more than to emphasize one part of the components and aspects at the cost of others; a comprehensively perfect rendering appears to be beyond what is humanly possible, at least in the last sonatas.

The present publication is based on the complete edition of the works for pianoforte by Scriabin of the State Music Publishers, Moscow and Leningrad (vol. I 1947, vol. II 1948, vol. III 1953), which in turn are based on manuscripts and first editions. The fingering and other technical indications are by the editor.

The fingering may appear rather strange at a first glance, yet it has proved its worth in practice and is explained by the required use of the pedal and the rapid gliding and leaping of the arms and hands, with the utmost looseness and elasticity of the limbs. The player should possess a sufficiently wide span of the hand and have acquired a basic sense for automatic fingering and a knowledge of the interdependence of manual playing and pedal action. Thus a prescribed legato, for instance, should in many cases not be executed by the fingers when a (binding) pedal is simultaneously applied, otherwise there would be an unpleasant blurring of sound, or base notes with an important function will not be taken up by the pedal (two mistakes only too common and to which some players become addicted without even noticing them). On the other hand, certain notes must be held longer manually than indicated in the score, so that the pedal action may be retarded for as long as possible, for the above-mentioned reasons. This opinion held by the editor is often opposed, yet Scriabin's own performance (with its numerous "resounding rests") has recently unambiguously confirmed it, after exact reconstructions had been made from the recordings on a mechanical piano (Pianola "Welte-Mignon" made by Welte & Sohn, Freiburg i. Br.).\*)

With regard to further problems of fingering, reference is made to the prefaces to the four volumes published so far.

The editor has refrained from pedal markings, because the customary markings used by publishers are inadequate for this purpose and because the use of the pedal very often depends on the subjective interpretation of the player and on the imponderables of recitals (the dynamics of the instrument, the acoustics of the room, the mood of the performer, etc.).

In order to preserve the original musical score, we have not corrected orthographical notation mistakes.

Leipzig, March 1970

Günter Philipp

\*) Par les rouleaux l'on voit aisément quand la pédale et les touches ont été pressées et quand elles ont été relâchées. Comp. A. Scriabine, op. 32 n° 1: Poème pour piano. Texte de l'exécution par l'auteur selon un enregistrement sur «Welte-Mignon». Transcription de P. Lobanoff. Editions Musicales d'Etat, Moscou 1960 (en langue russe).

\*) From the rolls it may be precisely ascertained when pedal and keys were pressed down and when released. Cf. A. Scriabin, op. 32 No. 1: Poem for the Piano. Text of the execution by the composer, according to a recording of "Welte-Mignon", transcribed by P. Lobanov, State Music Publishers, Moscow 1960 (Russian).

# INHALT

## TABLE · CONTENTS

### Band/Volume V

#### SONATE Nr. 1

Op. 6 (1893)

Allegro con fuoco  $\text{♩} = 104$

Pag. 10

#### SONATE - FANTASIE (SONATE Nr. 2)

Op. 19 (1892-1897)

Andante  $\text{♩} = 60$

Pag. 34

#### SONATE Nr. 3

Op. 23 (1898)

Drammatico  $\text{♩} = 69$

Pag. 52

#### SONATE Nr. 4

Op. 30 (1903)

Andante  $\text{♩} = 63$

Pag. 78

#### SONATE Nr. 5

Op. 53 (1907)

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

Pag. 93

8  
una corda

### Band/Volume VI

#### SONATE Nr. 6

Op. 62 (1911-1912)

Modéré  
*mystérieux, concentré* étrange, ailé

Pag. 9

#### SONATE Nr. 7

Op. 64 (1911-1912)

Allegro

Pag. 30

#### SONATE Nr. 8

Op. 66 (1912-1913)

Lento

Pag. 52

#### SONATE Nr. 9

Op. 68 (1912-1913)

Moderato quasi andante  
*légendaire*

Pag. 81

#### SONATE Nr. 10

Op. 70 (1912-1913)

Moderato  
*très doux et pur*

Pag. 96



# SONATE Nr. 6

Alexander Skrjabin  
(1872-1915)  
Op. 62 (1911-1912)

Modéré

*mystérieux, concentré*

*étrange, ailé*

*ailé* 6

*un peu plus lent*

\*) Der 2. Finger auf es würde das Einfangen mit dem Pedal erschweren. Man kann das punktierte Viertel hier und an ähnlichen Stellen auch mit dem rechten Daumen greifen, wodurch sich die übrigen Fingersätze ändern.

Le 2<sup>e</sup> doigt sur mi bémol compliquerait la possibilité de conserver le son à l'aide de la pédale. Ici et à des endroits semblables, on pourrait également prendre la noire pointée avec le pouce droit, ce qui modifie les autres doigts.

The 2nd finger on E flat would obstruct seizing by the pedal. The dotted crotchet may be fingered here and in similar passages with the right thumb, which will change the remaining fingering.

33  $\frac{4}{2}$

5 5 3 7 3

pp Ppp

pochiss.

36

3 3 3

cresc. pochiss.

pochiss.

3 3 3

3 4 1  
5 1 5

le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)

39

p 15 2 2

44

5 1 2 5

48

1 2 1 2 4 5 1

53

5/8

*tr*

*p*

*poco*

3

3

*poco*

charmes

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. The music is in 5/8 time. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include piano (*p*) and *poco* markings. The word "charmes" is written above the right hand in the final measure.

57

5/8

1

1

Detailed description: This system contains measures 57 through 61. The right hand has a melodic line with slurs and first fingerings. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The time signature is 5/8.

62

5/8

*ppp*

1

1

Detailed description: This system contains measures 62 through 65. The right hand continues the melodic development with slurs. The left hand features a prominent triplet in the first measure. The dynamic marking *ppp* is present. The time signature is 5/8.

66

5/8

1

1

charmes

Detailed description: This system contains measures 66 through 69. The right hand has a melodic line with slurs and first fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment. The word "charmes" is written above the right hand in the second measure. The time signature is 5/8.

70

5/8

charmes

Detailed description: This system contains measures 70 through 73. The right hand has a melodic line with slurs and first fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment. The word "charmes" is written above the right hand in the second measure. The time signature is 5/8.

74

78

avec entraînement 5

82

84

88

92 ailé, tourbillonnant

pp cresc.

98

poco a poco

102

f sf

106

f sf

110

cresc. ff l'épouvante surgit

115

Musical score for measures 115-121. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note runs and chords. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The score ends with a fermata over the final chord.

122

Musical score for measures 122-125. The key signature changes to G minor (two flats). The tempo is marked *avec trouble* and *lento*. The right hand features a melodic line with a fermata and a *ritard.* (ritardando) leading into the *lento* section. The left hand has a bass line with a *una corda* instruction and a *p* (piano) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

126

Musical score for measures 126-128. The tempo is marked *vivace*. The right hand has a rapid sixteenth-note passage with a *pp* (pianissimo) dynamic. The left hand has a bass line with a *pp* dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

129

Musical score for measures 129-130. The tempo is marked *vivace*. The right hand has a melodic line with a *pp* dynamic. The left hand has a bass line with a *pp* dynamic. The score includes a *ritard.* and *lento* section. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

131

Musical score for measures 131-134. The tempo is marked *sotto voce*. The right hand has a melodic line with a *pp* dynamic. The left hand has a bass line with a *pp* dynamic. The word *charmes* is written below the right hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

poco più vivo

135

appel mystérieux

139

poco cresc.

141

rit. lento vivo

*p* *pp*

144

rit. lento

*p*

147

vivo

*pp*



poco più vivo

149

sotto voce

appel mystérieux

155

p

de plus en plus entraînant, avec enchantement

158

charmes

poco cresc.

161

trill\*)

mf

165

\*) Herausgeber rät zur Weiterführung des Trillers über das d. | L'éditeur conseille de poursuivre le trille sur le ré. | The editor advises the continuation of the trill over the D.

168

*p*

charmes

*cresc. poco a poco*

1 5 1

171

1 5 5

174

1 3 3

177

3 3 3

180

*joyeux, triomphant*

*f*

*mp*

3 5

183 *joyeux*

*appel mystérieux*

186 *sombre*

*p*

*tr*

*p sotto voce*

*appel mystérieux*

189 *épanouissement de forces mystérieuses*

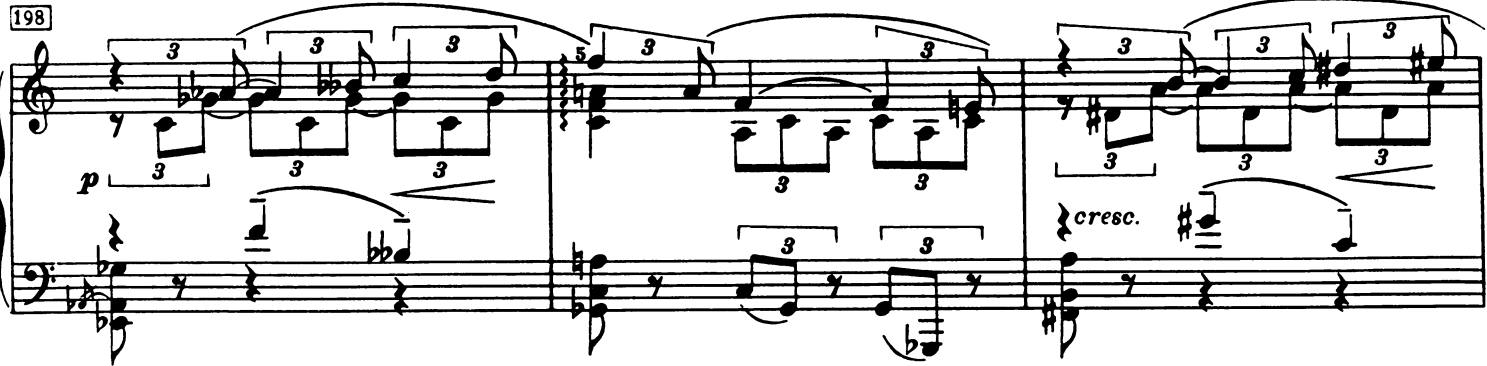
*tr*

192 *dim. poco a poco*

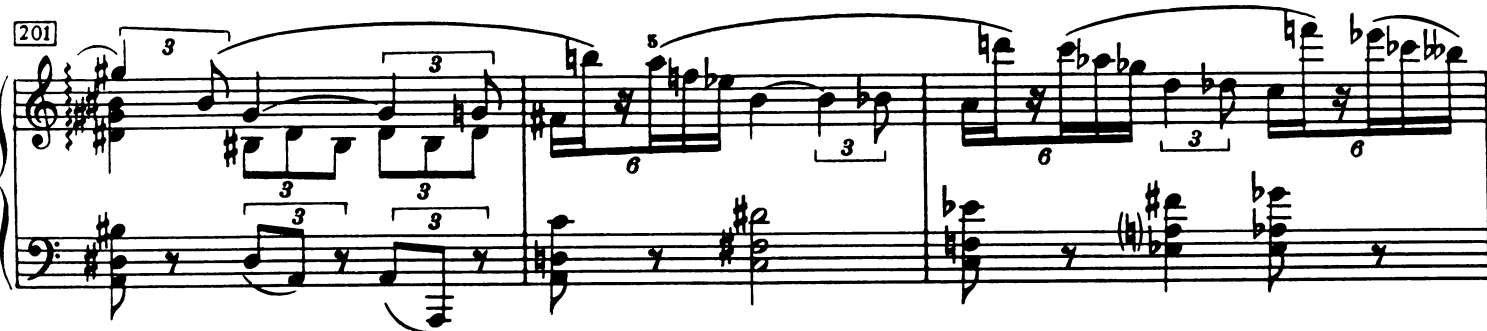
195

*più vivo*  
*avec une joie exaltée*

198

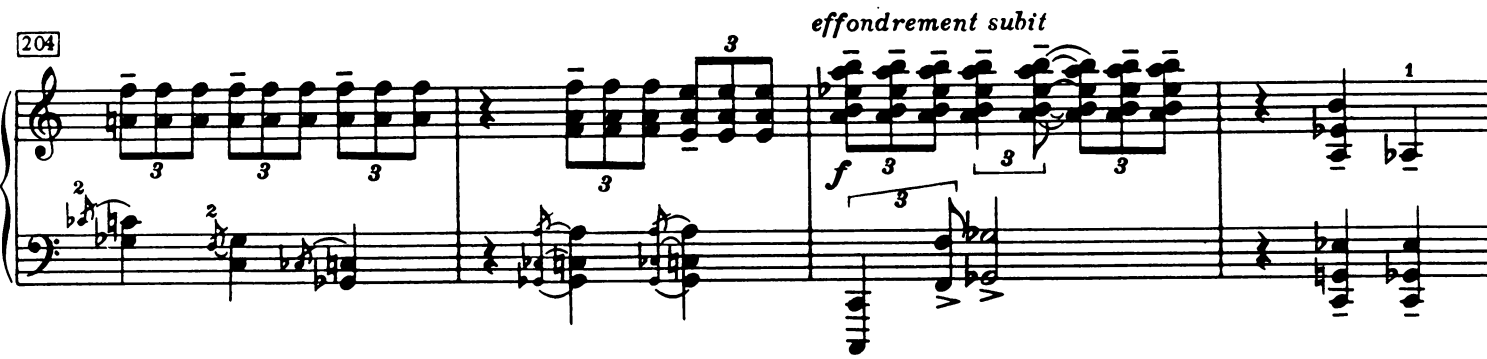


201



204

*effondrement subit*



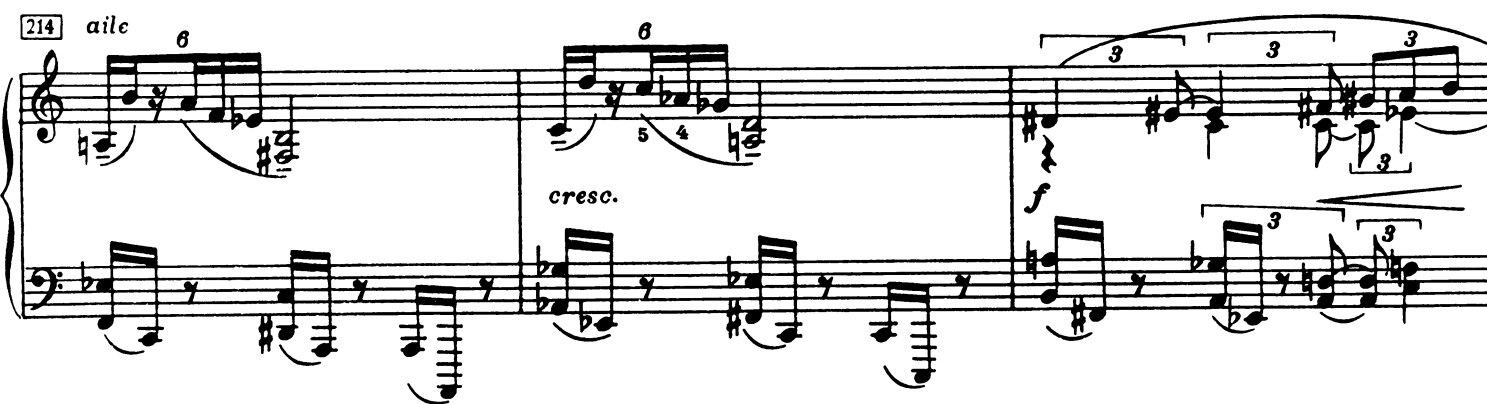
208

*ailé* 6



214

*ailé* 6



217

220

226

230

233

236

Musical score for measures 236-237. The piece is in 3/8 time. Measure 236 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 237 continues the melodic and rhythmic patterns.

238

Musical score for measures 238-240. The piece is in 3/4 time. Measure 238 begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand contains triplets and slurs, with a *trm* (trill) marking. Measure 239 features a *ppp* (pianississimo) dynamic and a *pachiss.* (pizzicato) marking in the left hand. Measure 240 continues the texture with triplets and slurs.

241

Musical score for measures 241-243. The piece is in 3/4 time. Measure 241 starts with a *pachiss.* (pizzicato) marking. The right hand has slurs and triplets, with a *trm* (trill) marking. Measure 242 continues with slurs and triplets. Measure 243 features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand.

244 *tout devient charme et douceur*

Musical score for measures 244-246. The piece is in 3/4 time. Measure 244 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features triplets and slurs. Measure 245 continues with triplets and slurs. Measure 246 features a *pp* (pianissimo) dynamic and a *pp* (pianissimo) dynamic in the left hand. The score includes various fingerings and slurs throughout.

Musical score for measures 246-247. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 246 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 247 includes the instruction *poco cresc.* and contains a descending scale with fingering 1-5-1-5.

Musical score for measures 248-249. Measure 248 shows a descending scale with fingering 1-5 and a tremolo effect. Measure 249 features a descending scale with fingering 3-2-1 and a tremolo effect.

Musical score for measures 250-251. Measure 250 includes a tremolo effect and a descending scale with fingering 1-5. Measure 251 features a descending scale with fingering 3-2-1 and a tremolo effect.

Musical score for measures 251-252. Measure 251 contains a descending scale with fingering 3-2-1 and a tremolo effect. Measure 252 features a descending scale with fingering 3-2-1 and a tremolo effect.

Musical score for measures 252-253. Measure 252 contains a descending scale with fingering 3-2-1 and a tremolo effect. Measure 253 features a descending scale with fingering 3-2-1 and a tremolo effect.

253

Musical score for measures 253-254. Measure 253 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 254 continues with similar rhythmic patterns and includes a dynamic marking of *pp*.

254

Musical score for measures 254-255. Measure 254 includes a dynamic marking of *pp* and a triplet of eighth notes. Measure 255 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes.

256

Musical score for measures 256-257. Measure 256 includes a dynamic marking of *cresc.* and a triplet of eighth notes. Measure 257 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes.

258

Musical score for measures 258-259. Measure 258 includes a dynamic marking of *cresc.* and a triplet of eighth notes. Measure 259 features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes.



260

*f*

*mf*

*mf*

*dim.*

*dim.*

262

*pp*

*ppp*

*ppp*

264

*p*

266

*p*

*avec entrainement*

$\frac{1}{5} 1$

269

Musical score for measures 269-271. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. Measure 269 features a complex chordal texture with a '5' fingering in the bass. Measure 270 includes a first ending bracket with a '1' marking. Measure 271 has a 'mf' dynamic marking and a first ending bracket. The key signature has one flat.

272

Musical score for measures 272-274. The system consists of two staves. Measure 272 has a '5' fingering in the bass. Measure 273 has a '5' fingering in the bass. Measure 274 has an '8va' marking above the right staff. The key signature has one flat.

275

*ailé, tourbillonnant*

Musical score for measures 275-282. The system consists of two staves. Measure 275 has a 'pp' dynamic marking. Measure 276 has a '3' marking in the bass. Measure 277 has an asterisk '\*' in the bass. Measure 278 has a '3' marking in the bass. Measure 279 has a '3' marking in the bass. Measure 280 has a '4' marking in the bass. Measure 281 has a '3' marking in the bass. Measure 282 has a '3' marking in the bass. The key signature has one flat.

283

Musical score for measures 283-287. The system consists of two staves. Measure 283 has a '3' marking in the bass. Measure 284 has a '3' marking in the bass. Measure 285 has a '3' marking in the bass. Measure 286 has a '3' marking in the bass. Measure 287 has a '3' marking in the bass. The key signature has one flat.

288

Musical score for measures 288-292. The system consists of two staves. Measure 288 has a 'trm' marking above the right staff. Measure 289 has a 'trm' marking above the right staff. Measure 290 has a '5' fingering in the bass. Measure 291 has a '5' fingering in the bass. Measure 292 has a 'trm' marking above the right staff. The key signature has one flat.

293

*l'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante*

298

307

315

321

328

Musical score for measures 328-331. Measure 328 features a trill in the right hand and a piano (*p*) dynamic. Measures 329-331 show complex chordal textures with fingerings (1, 5, 3, 2, 1, 5) and a trill in the right hand.

332

Musical score for measures 332-334. Measure 332 has a trill in the right hand. Measures 333-334 continue with complex chordal textures and fingerings (5, 3, 1, 5).

335

Musical score for measures 335-342. Measure 335 includes a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*f*) dynamic. Measures 336-342 show complex chordal textures with a piano (*p*) dynamic at the end.

343

Musical score for measures 343-349. Measure 343 features a trill in the right hand. Measures 344-349 show complex chordal textures with fortissimo (*sf*) and piano (*p*) dynamics.

350

Musical score for measures 350-356. Measure 350 has a trill in the right hand. Measures 351-356 show complex chordal textures with fortissimo (*sf*) and piano (*p*) dynamics.

356

363

367

371

*molto accel.*

378

\*) Das auf der Klaviertastatur nicht vorhandene  $d^5$  ersetzte Scriabin, nach dem Zeugnis von Zeitgenossen, beim Spielen durch  $c^5$ :

Selon le témoignage de certains de ses contemporains, Scriabine remplaçait le  $ré_7$  inexistant sur le clavier du piano par l' $ut_7$ :

The  $D^5$  not existing on the piano keyboard was substituted by Scriabin, according to contemporary witnesses, by playing the  $C^5$ :

