

Vorwort

Alexander N. Skrjabin (1872–1915) setzte sich schon früh mit der Gattung der Sonate auseinander und sollte sich ihr auch während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn widmen. Im Alter von 15 Jahren verfasste er eine erste Jugendsonate in gis-moll mit dem Untertitel *Sonate-Fantaisie*; es folgten eine Sonate in cis-moll, die bis auf den Anfang des ersten Satzes verschollen ist, eine nicht erhaltene dritte Sonate in g-moll und ein fast vollständig abgeschlossenes Werk in es-moll. Die beiden letzten Sätze dieser vierten Jugendsonate verwarf Skrjabin später, arbeitete jedoch den Kopfsatz um und veröffentlichte ihn separat unter dem Titel *Allegro appassionato* op. 4.

Der erste Hinweis auf eine weitere Klaviersonate stammt von Juli 1892, als der Komponist seiner einstigen Jugendliebe Natalja W. Sekerina schrieb, er werde die Sonate jetzt fertigstellen (vgl. *A. N. Skrjabin, Briefe*, zusammengestellt und hrsg. von Alexej W. Kaschperow, Moskau 1965, S. 50). Obwohl er keine Tonart angab, kann es sich dabei nur um seine Klaviersonate Nr. 1 f-moll op. 6 gehandelt haben.

Die Komposition dieser Sonate erfolgte unter besonderen Umständen. Ein Jahr vor Beendigung seines Studiums am Konservatorium hatte Skrjabin beim Üben seine rechte Hand überanstrengt. Dank ärztlicher Maßnahmen und eines Spezialtrainings mit seinem Professor Wassili I. Safonow trat zunächst eine gewisse Besserung ein, doch im Frühjahr 1893 machte sich die Hand erneut schmerzhaft bemerkbar. Für den jungen Musiker, dem seine einzige Bestimmung deutlich vor Augen stand, bedeutete dies tiefstes seelisches Leid. So klagte er Ende Mai gegenüber Sekerina: „Bis heute haben die Ärzte kein Urteil gefällt. Noch nie habe ich einen so quälenden Zustand der Unbestimmtheit erlebt. Ach, wäre es doch möglich, zuversichtlich in die Zukunft zu schauen und sich blind auf diese Zukunft zu verlassen! Wie verlockend erschiene dann der Le-

bensweg, wie sicheren Schritts könnte man zum ersehnten Ziel schreiten! Doch im Leben gibt es leider vieles, was den Glauben tötet ... Verzeihen Sie, dass ich Sie an solch düsteren Stimmungen teilhaben lasse, doch ich kann nicht verhehlen: Mir ist furchtbar, furchtbar schwer ums Herz“ (*Skrjabin Briefe*, S. 56).

Diese Stimmungen schlugen sich auch in der Sonate Nr. 1 nieder, die mit einem Trauermarsch endet. In späteren Jahren erinnerte sich der Komponist nur ungern an das Werk; dem Genre des Trauermarsches widmete er sich fortan nie wieder.

Aufschlussreich im Hinblick auf Skrjabins Erkundung der Sonatengattung sind die Erinnerungen seiner Zeitgenossen, die Juli D. Engel zusammengetragen hat. So erfahren wir in seinem Buch, dass Skrjabin während der Entstehungszeit der Sonate op. 6 „eifrig die Sonaten Beethovens studierte, vor allem aus formaler Sicht. [...] Insbesondere interessierte er sich für die Modulationstechnik und die Durchführung“ (*A. N. Skrjabin: Biographische Skizze*, Petrograd, 1916, S. 52).

Die Sonate op. 6 war eines der ersten Werke Skrjabins, das der reiche Industrielle, Mäzen und subtile Musikkennner Mitrofan P. Belaieff veröffentlichte. Das erste gedruckte Opus des Komponisten, der Walzer f-moll op. 1, war im Verlag Jurgenson erschienen. Skrjabin überließ diesem im Jahre 1892 noch eine ganze Reihe von Werken, die zwischen 1893 und 1895 unter folgenden Titeln veröffentlicht wurden: *Trois Morceaux* op. 2, *Dix Mazurkas* op. 3, *Deux Nocturnes* op. 5, *Deux Impromptus à la Mazur* op. 7. Die Sonate op. 6 gehörte nicht dazu, da er sie vermutlich erst 1893 vollendete. Sicher ist, dass sie während eines Konzerts in St. Petersburg im Februar 1894 uraufgeführt wurde; hier lernte Skrjabin dann auch Belaieff kennen. Dieser zeigte sich stark beeindruckt vom Talent des jungen Komponisten und nahm ihn unter seine Fittiche: Im gleichen Jahr brachte er in seinem Verlag das *Allegro appassionato* als Opus 4 heraus, und in einem Brief vom 23. Februar 1895 dankte Skrjabin seinem neu-

en Freund für die Veröffentlichung der ersten Klaviersonate Nr. 1.

In Skrjabins Nachlass sind keine handschriftlichen Quellen zur Sonate op. 6 erhalten. Als Hauptquelle unserer Ausgabe dient daher die zu seinen Lebzeiten erschienene Erstausgabe im Verlag Belaieff. Herangezogen wurde auch die „neue, revidierte Ausgabe“, die die Musikabteilung des Staatsverlages Moskau im Jahre 1925 veröffentlichte. Die Editionscommission, die diese Ausgabe vorbereitete, umfasste eine Reihe herausragender Musiker aus Skrjabins Umfeld, die ihn in seinen letzten Lebensjahren in Moskau bei der Darbietung seiner Werke gehört hatten. Dazu zählten insbesondere der brillante Herausgeber dieser Edition, Nikolaj S. Schiljajew, sowie Konstantin N. Igumnow, der Skrjabin schon seit Jugendtagen nahestand.

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien herzlich gedankt.

Moskau, Frühjahr 2013
Valentina Rubcova

Zum Fingersatz

Wie oben beschrieben, befand sich Skrjabin zur Zeit der Komposition der Sonate Nr. 1 op. 6 in einer extremen seelischen Verfassung. In einem Brief von Dezember 1894 erwähnt der Komponist, er wolle pianistisch-technische Schwierigkeiten bisweilen bewusst einsetzen, um gesteigerten Ausdruck oder einen bestimmten Klangcharakter zu erreichen. Als markantes Beispiel kann hier seine Schreibweise in Takt 48 des ersten Satzes angeführt werden, wo jeder Hand eine extrem große Griffweite abverlangt wird. Da jedoch die Hände in der originalen Verteilung ineinandergreifen, ist es leicht, eine gut spielbare Alternative zu finden.

Als Fingersetzer steht man hier vor einem gewissen Dilemma, denn ein guter Fingersatz sollte einer guten Spielbarkeit dienen. Des Öfteren, vor allem

im ersten Satz, sind deutliche Vereinfachungen alleine durch eine andere Verteilung der Hände gut möglich, ohne den Notentext an sich anzutasten. Es wurde in jenen Fällen versucht, diese Möglichkeiten durch die Zeichen \lceil \lfloor anzudeuten.

Ob der Spieler die Erleichterungen wahrnehmen möchte oder es vorzieht, durch die originale Handverteilung Skrjabins pianistischen und emotionalen Extremzuständen nachzuspüren, bleibt jedem Einzelnen überlassen. Der Fingersetzer gesteht gerne ein, dass zwischen der technischen Spielweise und dem musikalischen Ausdruck ein direkter Zusammenhang besteht. Dennoch kann das Schicksal Skrjabins, den die Überbeanspruchung seiner rechten Hand zu einer langen Spielpause und an den Rand einer Lebenskrise führte, für den heutigen Spieler kein erstrebenswertes Ziel sein.

München, Frühjahr 2013
Michael Schneidt

Preface

Alexander N. Scriabin (1872–1915) took an early interest in the sonata genre and returned to it throughout his composing career. He wrote his first youthful sonata at the age of 15; in $g\sharp$ minor, it bore the subsidiary title *Sonate-Fantaisie*. There followed a sonata in $c\sharp$ minor of which only the opening of the first movement has survived, then a third sonata in g minor that is no longer extant, and a sonata in $e\flat$ minor that is almost complete. The last two movements of this fourth sonata from his youth were later rejected by Scriabin, but he reworked the opening movement and published it separately under the title *Allegro appassionato* op. 4.

The first mention of a further piano sonata is from July 1892, when the composer wrote to his former childhood sweetheart Natalya V. Sekerina that he would now finish the Sonata (cf. *A. N. Scriabin, Letters*, collected and ed. by Alexei V. Kashperov, Moscow, 1965, p. 50). Although he mentions no key, he can only mean the Piano Sonata no. 1 in f minor, op. 6.

This Sonata was composed under unusual circumstances. A year before finishing his studies at the Conservatory, Scriabin had overexerted his right hand while practising. Thanks to the help of doctors and to a special training programme carried out in conjunction with his professor, Vasily I. Safonov, his hand improved at first. But in early 1893 the pain returned. Scriabin had a clear vision of what he regarded as his sole vocation in life, so this was a cause of very great mental anguish to him. Thus he complained to Sekerina in late May that “up to now the doctors have refrained from giving a judgement. I have never before experienced such an agonising state of uncertainty. Oh, if only it were possible to look with confidence into the future and trust blindly in it! How tempting my life’s path would then appear, and how securely would I be able to tread towards the goal I yearn for! But in life there is sadly much that kills off faith ... forgive me that I make you share such sombre feelings, but I cannot conceal it: my heart is terribly, terribly heavy” (*Scriabin Letters*, p. 56).

These feelings also found expression in the Sonata no. 1, which ends with a funeral march. In later years the composer did not like to be reminded of the work, and he never again wrote such a march.

The reminiscences of Scriabin’s contemporaries, as collated by Juli D. Engel, are revealing with regard to his exploration of the sonata genre. Thus we learn from his book that Scriabin “eagerly studied Beethoven’s sonatas, especially with regard to their form” while writing his Sonata op. 6. “He was particularly interested in their modulation techniques and development sections”

(*A. N. Scriabin: Biographical sketch*, Petrograd, 1916, p. 52).

The Sonata op. 6 was one of the first works by Scriabin to be published by Mitrofan P. Belaieff, a rich industrialist, patron and refined music lover. The composer’s first published work, the Waltz in f minor op. 1, had been published by Jurgenson. In 1892 Scriabin gave a whole series of works to Jurgenson that were published between 1893 and 1895, namely the *Trois Morceaux* op. 2, *Dix Mazurkas* op. 3, *Deux Nocturnes* op. 5 and *Deux Impromptus à la Mazur* op. 7. The Sonata op. 6 was not among them, presumably because the composer only finished it in 1893. We know for certain that its first public performance took place in St Petersburg in February 1894, and it was at this concert that Scriabin met Belaieff. The latter was highly impressed with the talent shown by the young composer and took him under his wing. In that same year, 1894, his publishing house brought out the *Allegro appassionato* as Scriabin’s opus 4, and in a letter of 23 February 1895 Scriabin thanked his new friend for publishing his Piano Sonata no. 1.

Scriabin’s archives contain no manuscript sources for his Sonata op. 6. The primary source for our edition is thus the first edition that was published in his lifetime by Belaieff. We have also consulted the “new, revised edition” published by the music department of the State Press in Moscow in 1925. The editorial commission that prepared it comprised a number of exceptional musicians from Scriabin’s own circle who had heard him play his works in Moscow during his final years. These included in particular the brilliant editor of that edition, Nikolai S. Shilyayev, as well as Constantin N. Igunnov, who had been a close friend of Scriabin’s since his youth.

We would like to express our sincere thanks to the libraries mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for having placed copies of the sources at our disposal.

Moscow, spring 2013
Valentina Rubcova

About the fingering

As described above, Scriabin was in an extreme emotional state when composing his Sonata no. 1 op. 6. In a letter of December 1894 the composer mentions that he at times consciously wanted to make use of technical difficulties in the piano writing to achieve a heightened expression or a particular character in sound. A striking example is the layout in measure 48 of the first movement, in which a huge stretch is demanded of each hand. But since Scriabin had originally notated this measure with the hands intertwining, it is easy enough to find an alternative that can be played straightforwardly.

When one has the task of making fingerings, one is faced with a certain dilemma. For good fingerings should aid playability. Often, especially in the first movement, this work can be made easier to perform merely through a different distribution of the hands, without changing a note. In these cases we have identified such possibilities by the signs $\left[\quad \right]$.

It is left to the individual to decide whether he wishes to make use of these simplifications, or prefers to follow the traces of Scriabin's extreme emotional states and his extreme pianism. The present writer gladly admits that a direct connection exists between the technical means of playing and the musical expression. And yet Scriabin's fate – his overexertion of his right hand having led to a long break from playing and, in turn, to a borderline existential crisis – can hardly be a desirable goal for today's performers.

Munich, spring 2013

Michael Schneidt

Préface

Alexandre N. Scriabine (1872–1915) aborda très tôt le genre de la sonate pour piano auquel il allait se consacrer durant toute sa carrière. À quinze ans, il écrivait une première sonate de jeunesse en sol \sharp mineur qu'il intitula *Sonate-Fantaisie*. Suivirent une sonate en ut \sharp mineur, dont n'a été conservé que le début du premier mouvement, une autre en sol mineur, perdue, et une quatrième en mi \flat mineur, quasiment achevée. S'il rejeta dans un deuxième temps les deux derniers mouvements de cette quatrième sonate, il remania cependant le mouvement initial et le publia séparément sous le titre *Allegro appassionato* op. 4.

La première indication dont nous disposons sur la sonate suivante date de juillet 1892, au moment où le compositeur écrit à celle qui avait été son amour de jeunesse, Natalia V. Sekerina, qu'il allait maintenant terminer la Sonate (cf. *A. N. Scriabine, Lettres*, réunies et présentées par Alexeï V. Kachperov, Moscou, 1965, p. 50). Bien qu'il ne donnât pas de tonalité, il ne peut s'agir que de la Sonate pour piano n° 1 en fa mineur, op. 6.

La composition de l'opus 6 se passe dans des circonstances particulières. Un an avant de terminer ses études au Conservatoire de Moscou, Scriabine commence à avoir des douleurs à la main droite à force de travailler son piano. Grâce à un traitement médical et les exercices particuliers que lui donne son professeur Vassili I. Safonov, son état s'améliore, mais au printemps 1893 ses douleurs reprennent. Pour ce jeune musicien dont la destinée était toute tracée, cette rechute a de lourdes conséquences psychologiques. Aussi se lamente-t-il fin mai dans une lettre à Sekerina: «Les médecins n'ont pas tranché à ce jour. Je ne me suis encore jamais trouvé dans une situation d'incertitude aussi pénible. Ah, si seulement je pouvais envisager le futur avec confiance et m'y fier aveuglément! Comme le chemin qui s'ouvre devant moi me paraîtrait attrayant, comme je pourrais me diriger

vers mon but d'un pas assuré! Malheureusement, il y a bien des choses dans la vie qui anéantissent la foi ... Pardonnez-moi de vous faire partager une humeur aussi sombre, mais je ne peux vous le cacher: mon cœur est lourd, terriblement lourd» (*Scriabine Lettres*, p. 56).

Cette humeur se retrouve dans la Sonate op. 6 qui s'achève sur une marche funèbre. Plus tard, le compositeur associera cette œuvre à un mauvais souvenir et il n'écrira plus jamais de marche funèbre.

Les souvenirs des contemporains de Scriabine sont révélateurs de la manière dont le compositeur a abordé le genre de la sonate. Réunis dans un ouvrage de Juli D. Engel, ils nous apprennent par exemple que durant la genèse de la Sonate op. 6, Scriabine «étudiait en profondeur les sonates de Beethoven, notamment d'un point de vue formel. [...] Il s'intéressait en particulier aux façons de moduler et au développement» (*Alexandre Scriabine: Esquisse biographique*, Petrograd, 1916, p. 52).

La Sonate op. 6 est l'une des premières œuvres de Scriabine que publia le riche industriel, mécène et mélomane averti Mitrofan P. Belaïeff. La première partition imprimée du compositeur, la Valse en fa mineur op. 1, était parue chez Jurgenson. En 1892, Scriabine avait encore confié à cet éditeur toute une série d'œuvres qui furent publiées entre 1893 et 1895 sous les titres suivants: *Trois Morceaux* op. 2, *Dix Mazurkas* op. 3, *Deux Nocturnes* op. 5, *Deux Improptus à la Mazur* op. 7. La Sonate op. 6 n'en faisait pas partie parce qu'elle ne fut probablement achevée qu'en 1893. Ce qui est sûr, c'est qu'elle fut donnée en première audition en février 1894 à Saint-Petersbourg, lors d'un concert où Scriabine fit la connaissance de Belaïeff. Celui-ci se montra fort impressionné par le talent du jeune compositeur et le prit sous son aile. La même année paraissait chez Belaïeff l'*Allegro appassionato* sous le numéro d'opus 4, et dans une lettre du 23 février 1895 Scriabine remercia son nouvel ami d'avoir publié sa Sonate pour piano op. 6.

La succession de Scriabine ne comprend pas de sources manuscrites de sa Sonate op. 6. Pour établir notre texte, nous avons donc pris comme source principale la première édition de l'œuvre parue chez Belaïeff du vivant du compositeur. Nous avons également consulté l'«édition nouvelle et corrigée» qui fut publiée en 1925 par la section musique de l'éditeur d'État Gosizdat, à Moscou. Le comité qui prépara cette édition comprenait toute une série de musiciens de premier plan qui appartenaient à l'entourage du compositeur et l'avaient entendu jouer ses œuvres durant les dernières années de sa vie, à Moscou. Parmi ceux-ci figuraient notamment le brillant responsable de l'édition Gosizdat, Nicolaï S. Chiliaïev, et Constantin N. Igoumnov, dont Scriabine avait été proche dès ses jeunes années.

Nous aimerions remercier ici les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition

d'avoir aimablement mis à notre disposition des copies des sources.

Moscou, printemps 2013
Valentina Rubcova

Un mot sur les doigtés

Comme on peut le lire ci-dessus, Scriabine se trouvait dans une situation psychologique extrêmement difficile au moment de la composition de la Sonate n° 1 op. 6. Dans une lettre de décembre 1894, il dit parfois faire appel à des difficultés techniques dans le but d'augmenter l'expressivité ou pour produire un certain caractère sonore. On en trouve un exemple marquant dans sa manière d'écrire la mesure 48 du premier mouvement, où chaque main doit faire un écart extrême. Mais comme les mains se croisent dans la répartition d'origine, il est aisé de trouver une solution plus facile pour exécuter ce passage.

Lorsqu'il s'agit de mettre des doigtés, on se trouve face à un certain dilemme car le but d'un bon doigté est de permet-

tre une bonne exécution. Assez souvent, surtout dans le premier mouvement, il est possible de simplifier sensiblement l'exécution en répartissant les notes différemment aux deux mains sans changer quoi que ce soit au texte musical. À ces endroits-là, nous avons utilisé les signes \lceil \lfloor pour indiquer ces possibilités.

Chacun est libre d'opter pour ces simplifications ou non. On préférera la version originale de Scriabine si l'on veut tenter de sentir les extrêmes pianistiques et émotionnels du compositeur. Disons simplement qu'il y a un rapport direct entre la technique utilisée et l'expression musicale. Pour autant, les douleurs dans la main droite qui obligèrent Scriabine à s'interrompre de jouer pendant une longue période et le menèrent au bord d'une crise existentielle devraient être une mise en garde pour les pianistes d'aujourd'hui.

Munich, printemps 2013
Michael Schneidt