

Einleitung

Alexander N. Skrjabin (1872–1915) verfasste seine fünf letzten Klaviersonaten (Nr. 6–10) nahezu gleichzeitig zwischen 1911 und 1913. Die Jahre davor waren von einer Reihe einschneidender persönlicher Ereignisse geprägt: 1904 hatte Skrjabin Russland verlassen und danach insgesamt gut fünf Jahre im Ausland verbracht. In dieser von zahlreichen Umzügen bestimmten Zeit verließ er seine Familie, um mit seiner Geliebten Tatiana F. de Schloezer zusammenzuleben, gab etliche Konzerte und versuchte angesichts der erfolglosen Suche nach einem Verleger sogar, seine Werke selbst herauszugeben. Dabei plagten ihn häufig große finanzielle Schwierigkeiten. Diese Situation änderte sich erst im Sommer 1908, als Skrjabin in Lausanne den Dirigenten und Verleger Serge A. Koussevitzky kennenlernte und dieser ihm ein überaus attraktives Angebot vorlegte. Koussevitzky garantierte dem Komponisten Vorschusszahlungen auf in Arbeit befindliche Werke und die sofortige Aufführung und Veröffentlichung abgeschlossener Kompositionen in seinem Russischen Musikverlag. Diese Rahmenbedingungen versprachen Skrjabin eine ruhige und abgesicherte Existenz, die es ihm endlich ermöglichte, sich ganz auf seine kreative Arbeit zu konzentrieren.

Anfang 1909 reiste Skrjabin für eine Reihe von Konzerten nach Moskau und St. Petersburg, und im Januar 1910 kehrte der Komponist mit seiner Geliebten und ihren beiden gemeinsamen Kindern endgültig nach Russland zurück. Dort gab er 1910 und 1911 zusammen mit Koussevitzky Konzerte, denen ein großer Erfolg beschieden war; am 2. März 1911 schließlich fand die Epoche machende Premiere der symphonischen Dichtung *Prométhée* op. 60 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums statt – Koussevitzky stand am Dirigentenpult, während Skrjabin den Klavierpart übernahm. Zu dieser Zeit hatte sich das Verhältnis zwischen den beiden Musikern allerdings bereits merklich abgekühlt; zum endgültigen Bruch führte kurz darauf ein Konflikt um finanzielle Fragen, deren Regelung nicht schriftlich festgehalten worden war. Koussevitzky teilte dem völlig überraschten Skrjabin am 23. August 1911 brieflich mit, dass dieser ihm noch 13.500 Rubel schulde, die der Komponist mit der Anfertigung weiterer Werke abbezahlen müsse.¹

Skrjabin widmete sich damals gerade intensiv einem Großprojekt, dem *Mysterium*, das er als wichtigste Aufgabe seines Lebens begriff. Es handelte sich dabei um ein Gesamtkunstwerk, das Musik, Dichtkunst, Mimik, Tanz, Licht, Farbe, Architektur und sogar Düfte in einer liturgisch-künstlerischen Handlung vereinte und das die Zuhörer auf eine höhere Bewusstseinsstufe heben sollte. *Mysterium* blieb jedoch unvollendet. Um seine „Ehrenschild“ – wie der Komponist sie begriff – zu begleichen, sah er sich nun stattdessen gezwungen, Klavierwerke zu schreiben. Zu den ersten dieser Stücke zählen die beiden zur gleichen Zeit komponierten Sonaten Nr. 6 op. 62 und Nr. 7 op. 64.

Vorarbeiten zur Klaviersonate Nr. 7 op. 64

Ein erster kurzer Entwurf zur Klaviersonate Nr. 7 ist in Aufzeichnungen aus den Jahren 1910–11 überliefert. Skrjabin hatte die Angewohnheit, kurze, meist eineinhalb bis zwei Takte umfassende Entwürfe neuer Themen sowie melodischer und harmonischer Gebilde flüchtig auf losen Blättern oder in Skizzenbüchern festzuhalten. Bisweilen trug er dort sogar mehrere Entwürfe zu verschiedenen Werken in einem System ein. Der mit Bleistift notierte Beginn der Sonate Nr. 7 ist zwischen Entwürfen zu den Sonaten Nr. 6, 8 und 10 (Opus 62, 66 und 70), zu den *Poèmes* op. 63 Nr. 1 und op. 69 Nr. 2 und anderen Stücken zu finden²:



Mit Aufnahme der eigentlichen Kompositionsarbeit fing Skrjabin für gewöhnlich an, in größerem Umfang Themen und Fragmente zur Motivik oder Harmonik zu skizzieren. Derartige Skizzen sind auch für die Klaviersonate Nr. 7 erhalten. Ein solches Skizzendoppelblatt³ enthält folgendes Material:

- den Entwurf des Themas „avec une céleste volupté“, Takte 29 f.
- eine Variante der Unterstimme von Takt 43, enharmonisch umnotiert und ohne Taktstriche. Ungewöhnlich für eine Skizze ist, dass hier eine Pedalisierung notiert ist, die die harmonischen Einheiten zusammenfasst:



- den Entwurf der Takte 61 f., der mit dem 1. Akkord von Takt 63 endet
- den Entwurf von Takt 74 (Ende) bis Takt 75 (Beginn)
- das Notat eines Grundakkords der Sonate, nur durch Notenköpfe angedeutet (vgl. etwa T. 4, oberes System):

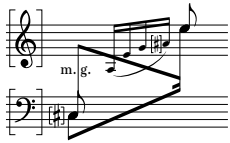


¹ „Unsere derzeitige Beziehung bedarf klarerer Konditionen. Es hat sich nämlich eine etwas unangenehme Situation ergeben: In den vergangenen drei Jahren habe ich dir 16.500 Rubel laut Vertrag und weitere 1.000 Rubel leihweise ausgehändigt; in diesen drei Jahren hast du folgende Werke verfasst: den *Prométhée* und zwei Klavierstücke. Das Honorar, das Du dem Verlag für diese Dinge (inklusive der 5. Sonate und zwei Klavierstücken) überreicht hast, beträgt gerade mal 3.000 Rubel; entsprechend hast du jetzt schon 13.500 Rubel zu viel bekommen. Den erhaltenen Mehrbetrag musst Du also auf jeden Fall irgendwie ausgleichen“ (A. N. Skrjabin. *Pis'ma*, hrsg. von Aleksej V. Kašperov, Moskau 2003, S. 573).

² Moskau, Russischer Museumsverband der Musikkultur M. I. Glinka (Vserossijskoe muzejnoe ob'edinenie muzykal'noj kultury imeni M. I. Glinki), Fond 31, Nr. 129, S. 2.

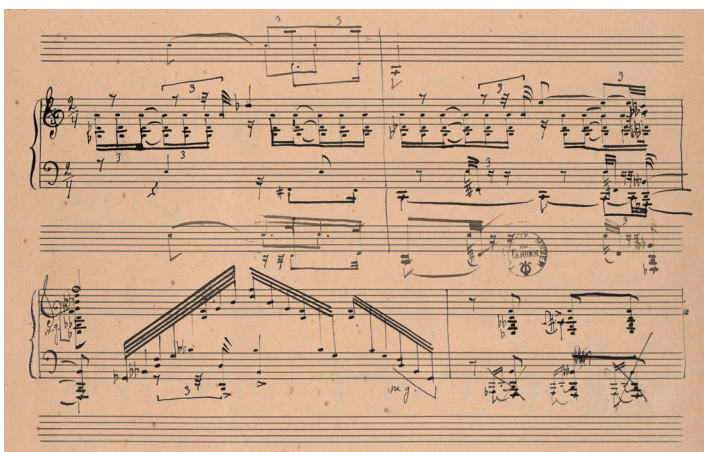
³ Moskau, Russischer Museumsverband der Musikkultur M. I. Glinka, Fond 31, Nr. 26.

- die Takte 156 (Ende) bis 157. Der Schlussakkord von Takt 156 ist dabei über den ganzen Takt 157 übergebunden
- die charakteristische rhythmische Formel des Themas „très doux, joyeux, étincelant“, das erstmals in Takt 73 und erneut in den Takten 119 und 289 erscheint. Die Skizze entspricht – ohne Vorzeichen – dem 2. Achtelwert in Takt 289 der endgültigen Fassung⁴:



Die nächste Etappe der Arbeit an der Sonate Nr. 7 ist in einem weiteren, sechs Doppelblätter umfassenden Skizzennotat dokumentiert.⁵ Skrjabin arbeitete nun einzelne Themen und Abschnitte genauer aus; sie sind häufig willkürlich angeordnet und spiegeln nicht die Chronologie der endgültigen Werkgestalt wider. Blatt 1r enthält Skizzen des Abschnitts „avec une volupté radieuse, extatique“ (T. 253–256) sowie zu den Takten 261–264, 265–268, 282–290. Auf Blatt 3v und Blatt 4r/v befinden sich Skizzen der Takte 193–241; Blatt 5r enthält ein Fragment der Takte 48–80.

Größer angelegte Skizzen, die bereits den Verlauf des ganzen Werkes enthalten, entwickelten sich bei Skrjabin häufig aus ursprünglich als Reinschrift angelegten Manuskripten. Zwei Verlaufsskizzen dieser Art sind auch für die Sonate Nr. 7 erhalten. Dass das erste dieser beiden Dokumente⁶ ursprünglich als Reinschrift vorgesehen war, wird durch die Art seiner Notation bezeugt: Skrjabin schrieb den Text anfangs sehr sorgfältig nieder; für längere Balken verwendete er sogar ein Lineal (T. 3, 7). Nachträglich präzisierete er aber sowohl den Notentext selbst als auch seine Gestalt. So finden sich bereits in Takt 1 unter anderem Korrekturen der Faktur der linken Hand (in den Reinschriften seiner Klavierwerke ließ Skrjabin stets einzelne Zeilen zwischen den Systemen frei; dort trug er dann häufig die erforderlichen Korrekturen ein):



Verlaufsskizze 1, T. 1–4
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung

Sehr spät im Kompositionsprozess, als diese Verlaufsskizze bereits zu Papier gebracht war, änderte Skrjabin noch einzelne Passagen, darunter die mit „mystérieusement sonore“ bezeichneten Abschnitte in den Takten 11–16, 36–38, 92, 204–206, 239–240, 243–244, 273–277 und 281–285.

Die Takte 12 ff. etwa erscheinen in den Skizzen noch in folgender Form:



Auch die Faktur der Takte 73–74, 119–124, 289–290, 290–293, 293–305 bearbeitete Skrjabin in einem vergleichsweise späten Schaffensstadium. Obwohl die erwähnte Skizze den Verlauf der Komposition nahezu vollständig wiedergibt, sind die Takte 213–234, 243–248 und 289 bis Schluss unvollständig notiert und im Fall der Takte 249–252 komplett leer.

Die zweite, vollständige Verlaufsskizze⁷ begann Skrjabin ebenfalls als Reinschrift. Im Arbeitsprozess ergaben sich jedoch erneut Korrekturen und Ergänzungen, sodass mitunter Überklebungen notwendig wurden. Dynamik- und Vortragsbezeichnungen ergänzte der Komponist in dieser Niederschrift kalligraphisch und überaus akkurat. Sie übertrug Skrjabin später hastig und in einem eigenen Arbeitsgang in die Stichvorlage. Dabei übernahm er zwei Anmerkungen – versehentlich oder absichtlich – nicht: Über Takt 1 und 77 steht in der Skizze „Prophétique“ und in den Takten 66 und 234 „Charmé“. Beide Angaben fehlen in Stichvorlage und Erstausgabe (in T. 1 steht nun lediglich „Allegro“).

Im Vergleich zu den beiden Verlaufsskizzen weist die autographe Stichvorlage wiederum zahlreiche kleinere Präzisierungen auf: Einzelne Akkorde werden harmonisch verändert (z. B. die Tritonus-Akkorde in T. 156–159 unteres System), einige Stellen werden enharmonisch umnotiert und die Taktvorzeichnung zu Beginn wird von $\frac{2}{4}$ auf $\frac{4}{8}$ korrigiert.

All diese Arbeiten an der 7. Klaviersonate fanden im Wesentlichen in der zweiten Hälfte des Jahres 1911 statt. Leonid L. Sabanejew, ein enger Freund aus Skrjamins letzten Lebensjahren, erinnerte sich später, dass der Komponist die aktive Arbeit an der Sonate Nr. 7 im Sommer 1911 in einem Landhaus in der Nähe der Stadt Kaschira begonnen hatte.⁸ Im

⁴ Dass Skrjabin die Klaviersonaten Nr. 6 und Nr. 7 zur gleichen Zeit komponierte, wird dadurch bestätigt, dass direkt neben dem Motiv aus Takt 289 der Schlussakkord der 6. Sonate op. 62 in vorläufiger Form notiert ist.

⁵ Moskau, Russischer Museumsverband der Musikkultur M. I. Glinka, Fond 31, Nr. 46.

⁶ Moskau, Russischer Museumsverband der Musikkultur M. I. Glinka, Fond 31, Nr. 45. 12 Blätter, Verlaufsskizze auf den Blättern 2r–11v. Doppelblatt 1/12 dient als Umschlag; es enthält einen flüchtig notierten Entwurf der Takte 140–148.

⁷ Moskau, Russischer Museumsverband der Musikkultur M. I. Glinka, Fond 31, Nr. 44. 17 Blätter. Doppelblatt 1/17 dient als Umschlag.

⁸ Leonid L. Sabanejew, *Vospominanija o Skrjabině*, Moskau 1925, S. 95.

Laufe des Herbstes und der frühen Wintermonate brachte Skrjabin die Komposition dann fast zum Abschluss, wie sein Brief vom 1. Februar 1912 an Matwej L. Presman dokumentiert, mit dem er am Musik-Pensionat Nikolaj S. Swerews und am Moskauer Konservatorium studiert hatte. Skrjabin teilt ihm mit, dass er sich an die Reinschrift der Sonate gemacht habe und hoffe, sie binnen weniger Tage in Druck geben zu können.⁹

Das Autograph

Skrjabin übergab das hier reproduzierte Autograph im Februar 1912 an den Verlag von Koussevitzky; nach dem Druck der Sonate verblieb es in dessen Archiv. Im Jahre 1920 wurde die Handschrift zusammen mit dem gesamten Archiv Koussevitzkys aus Russland geschafft; was in den folgenden Jahrzehnten damit geschah, ist nicht bekannt. Nach dem Tod Koussevitzkys übergab seine Frau Olga das Archiv im Jahr 1950 an die Library of Congress in Washington, wo es mehr als 30 Jahre unsortiert und nicht katalogisiert verblieb. Dass sich das Autograph der 7. Sonate darunter befand, ist unwahrscheinlich, denn am 8. Dezember 2000 wurde es zusammen mit den Opera 59, 61, 62 und 63 vom Auktionshaus Sotheby's an Bruce Kovner versteigert, der seine Sammlung 2006 der Juilliard School, New York, übergab. Es befindet sich nun in der Juilliard Manuscript Collection, Signatur 2 Sk63 AA JMC.

Die Handschrift ist ausgesprochen kalligraphisch notiert. Mit ihrer klaren, großen und gut lesbaren Schrift unterscheidet sich diese Stichvorlage wie auch die übrigen Manuskripte der letzten Werke Skrjabins erheblich von den seinerzeit für den Verleger M. P. Belaieff erstellten Autographen. Skrjabin maß der optischen Gestaltung des Notentexts mittlerweile große Bedeutung zu – ein sehr wichtiger Aspekt im Hinblick auf den Drucklegungsprozess, denn die Faktur seiner Spätwerke war für die damalige Zeit überaus kompliziert; so umfasst das Notat der 7. Klaviersonate gegen Ende stellenweise drei und sogar vier statt der üblichen zwei Klaviersysteme.

Die autographe Stichvorlage zu Opus 64 wurde später mit den Manuskripten anderer Klavierwerke, die Skrjabin an den Russischen Musikverlag Serge Koussevitzkys übergeben hatte, zu einem Band zusammengebunden. Der Rücken des mit braunem Leder bezogenen Kartoneinbands dieses Konvoluts trägt folgenden goldgeprägten Aufdruck: „A. SCRIBINE | DEUX | MORCEAUX | OP. | 59, 61 | 62, 63, 64.“

Das Autograph der Klaviersonate op. 64 verwendet 12-zeiliges Notenpapier des Typs „Zürich | Schutzmarke | No 7“ im Hochformat (250 x 340 mm). Auf der unbeschriebenen Rückseite des Titelblatts erkennt man auf den Kopf gestellt in der rechten oberen Ecke die aufgedruckte Schutzmarke des Papierherstellers (Skrjabin verwendete dieses Blatt also verkehrt herum), während es sich auf allen übrigen Blättern in der linken unteren Ecke auf der Vorderseite befindet. Ab Blatt 2r (1. Notenseite) sind alle Seiten vom Komponisten von 1 bis 24 durchpaginiert.

Das Titelblatt enthielt ursprünglich nur Komponistenamen und Werktitel von Skrjabins Hand. Nach der Über-

sendung des Manuskripts an den Russischen Musikverlag in Moskau wurden dort die roten Stempel mit Eigentumsvermerk (unten auf der Seite) und Rechtshinweis (schräg oben links: „TOUS DROITS D'EXÉCUTION RÉSERVÉS“) angebracht. Der mittlere der drei Stempel unten auf der Seite war für die Eintragung der Plattennummer der Erstausgabe „R. M. V. 184“ vorgesehen (wobei die Zahl „184“ handschriftlich mit roter Tinte nachgetragen wurde). Die drei Stempel vom unteren Rand des Titelblatts finden sich ebenso am Fuß der 1. Notenseite. Die mit blauem Buntstift schräg über den oberen Teil des Titelblatts notierten Hinweise stammen vermutlich von der Stecherei Röder in Leipzig, die für viele Verlage, so auch den Russischen Musikverlag, Stich und Druck übernahm. Röder versah das Autograph mit internen Vermerken, von denen nur die Auftragsnummer „19430“ (letzte Zeile) eindeutig zu entziffern ist. Auf der letzten Notenseite ist in der linken unteren Ecke in Bleistift „22 a“ zu erkennen, ein Fremdeintrag, dessen Herkunft und Bedeutung nicht näher zu bestimmen sind.

Skrjabin verwendete für die Niederschrift schwarze Tinte. Die Stecher-Eintragungen zum Zeilen- und Seitenfall der Druckausgabe waren ursprünglich mit Bleistift und blauem Buntstift eingetragen. Die umkreisten Bleistiftziffern zur Kennzeichnung des Zeilenfalls sind im heutigen Zustand des Manuskripts nur schwer zu erkennen, da sie offenbar später wieder ausradiert wurden (Ausnahme z. B. in T. 90). Seitenwechsel markierte der Verlag mit blauen schräggestellten Strichen (z. B. Ende T. 8, 28). Sie sind jedoch bei Weitem nicht an allen Seitenwechseln zu finden. Ob sie tatsächlich fehlten oder, wie die Bleistifteinträge, wieder aus dem Manuskript entfernt wurden, lässt sich nicht feststellen. An einer einzigen Stelle versuchte Skrjabin sich in die Seitenaufteilung der Erstausgabe einzubringen. Auf S. 23 unten ist für den Stecher der Hinweis „prière d'imprimer a [sic] partir du commencement de la page“ platziert. Das Verweiszichen auf Takt 313 macht deutlich, dass der Komponist sich wünschte, dieser Takt solle, wie in der Stichvorlage, auf einer neuen Seite beginnen. Dieser Bitte kam der Verleger jedoch nicht nach. Takt 313 steht in der Druckausgabe zwar am Beginn einer neuen Zeile, allerdings ungefähr auf Mitte der Seite.

Auffällig sind schließlich etliche mit roter Tinte notierte und mit Fragezeichen versehene Vermerke, die offensichtlich von der Hand des Verlagslektors stammen:

- Takt 5: Die von Skrjabin vermutlich irrtümlich eingefügte ♯ im unteren System ist mit roter Tinte eingekreist. An allen analogen Stellen (siehe vor allem T. 1) ist hier keine Pause eingetragen; in der Erstausgabe fehlt sie ebenfalls.
- Takt 18: Hier trug der Lektor den Notenkopf *dis*¹ ein. Diese Note wurde von Skrjabin offenbar versehentlich vergessen, sie ist gemäß dem Kontext sinnvoll ergänzt und erscheint auch in der Erstausgabe.
- Takt 20: Die vom Komponisten übersehenen Vorzeichen ♯ werden auch hier gemäß Kontext ergänzt und in die Erstausgabe übernommen.

⁹ *Skrjabin. Pis'ma*, S. 590 f.

Takt 90: Hier wurde \sharp zum oberen System ergänzt. Offenbar störte den Lektor das gleichzeitige Erklängen von b und b^1 . Am gleichzeitigen Erklängen von d^1 und des^2 in T. 2 stieß er sich dagegen nicht. Beide Stellen blieben in der Erstausgabe so, wie von Skrjabin ursprünglich notiert.

An nur einer Stelle notiert Skrjabin Fingersatz (T. 147), der zusammen mit allen Angaben „m.g.“ und „m.d.“ in die Erstausgabe übernommen wurde.

Die Stichvorlage weist auf den ersten Blick kaum Korrekturen durch den Komponisten auf. Bei genauerer Untersuchung stellt sich jedoch heraus, dass Skrjabin an zahlreichen Stellen ursprüngliche Notate verwarf und revidierte. Es war ihm offenbar daran gelegen, diese Korrekturen so unauffällig wie möglich vorzunehmen. Es sind jedoch Rasuren erkennbar: In Takt 43 im unteren System beispielsweise war der letzte Akkord der Unterstimme inklusive der Vorschlagsnoten offenbar zunächst später im Takt notiert; in den Takten 145/146 im mittleren System verläuft nach der Rasur die Tinte charakteristisch in die durch die Rasur beschädigten Papierfasern, vor allem beim Balken in Takt 146; nach Takt 328 wollte Skrjabin mit dem Notat in der untersten Akkolade fortfahren, entschied sich dann offenbar aus Platzgründen – vgl. den arpeggierten Akkord in Takt 331 – für einen Seitenwechsel, ließ jedoch die Akkoladenklammer stehen und tilgte durch Rasur die Schlüssel und die Oktave der linken Hand; auch ganz am Ende des Notats in Takt 343 und nach dem Schlusszeichen sind Rasuren zu erkennen. Über diese punktuellen Korrekturen hinaus nahm Skrjabin keine großflächigeren Änderungen vor, die – wie in anderen seiner Manuskripte – Überklebungen nötig gemacht hätten. Vielleicht hängt dies mit der ausführlichen Skizzenarbeit zusammen, welche die meisten Revisionen des Notentexts schon im Vorfeld klärte.

Einige Ungenauigkeiten Skrjabins blieben in der Stichvorlage unkorrigiert stehen, so etwa die falsche Taktangabe $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$ in Takt 93, unteres System. Alle Parallelstellen (T. 29, 39, 81, 197) zeigen, dass hier zweifellos $\frac{3}{8}$ gemeint ist. Auch das Fehlen der Oktavierung für die rechte Hand ganz am Schluss der Sonate (T. 339 ff.) ist im Autograph offenbar ein Versehen. Flüchtigkeiten dieser Art korrigierte Skrjabin erst im Fahnenstadium der Erstausgabe.

Skrjabins Sorgfalt beim Korrekturlesen wird gemeinhin nicht hoch eingeschätzt. Im Fall der 7. Sonate ist jedoch anhand der Stichvorlage nachweisbar, dass der Komponist die Probeabzüge sehr genau prüfte: Neben den oben erwähnten Korrekturen nahm er noch etliche Detailänderungen vor. Diese Korrekturen stammen, wie vergleichbare Fälle zeigen, von Skrjabin selbst, da es dem Verlagslektor nur gestattet war, Fragen zu stellen, nicht aber selbst in den Notentext einzugreifen. Die Erstausgabe weist somit zahlreiche Dynamikangaben, Vortragsbezeichnungen, Vorzeichen und Bögen auf, die in der Stichvorlage fehlen: Gleich zu Beginn wurde in der Erstausgabe die Tempoangabe „Allegro“ ergänzt, in Takt 17 steht zum neuen Thema „avec une sombre majesté“, in Takt 39 weist die Erstausgabe auf die Mittelstimme ab a^1 mit der Angabe „la mélodie bien marquée“ hin, in Takt 43 steht **pp**, in den großen Akkordballungen der Takte 313 und 331 verstärkt Skrjabin die Dynamik

von f zu **ff** und von **ff** zu **fff**. In den eigentlichen Notentext griff Skrjabin jedoch im Fahnenstadium nicht mehr gravierend ein. Lediglich in Takt 157 änderte er eine Akkordlage: Der letzte obere Akkord im unteren System lautet in der Stichvorlage $d-gis-d^1$ und wurde in der Erstausgabe zu $gis-d^1-gis^1$ korrigiert. Die Unterschiede zwischen Stichvorlage und Erstausgabe zeigen, dass Skrjabin über das reinschriftliche Autograph hinaus an der endgültigen Werkgestalt seiner 7. Sonate feilte.

Rezeption

Schon während der Arbeit an der Sonate spielte Skrjabin häufig einzelne Teile seinen Freunden vor und kommentierte sie. Ihren Berichten zufolge bezeichnete der Komponist selbst sein Werk als „weiße Messe“. Sabanejew etwa schrieb, dass Skrjabin die 7. Klaviersonate als ein Werk ansah, „dessen Inhalt einem Mysterium am nächsten kam. Er sah darin eine Art ‚lichterfüllter Messe‘ – ein liturgisches Sakramentale mit feierlichen, strahlenden Elementen. Diese Sonate, die von kraftvollen Ausrufen, von glocken- und posaunenähnlichen Klängen und zugleich von feinsten Nuancen mystischen Erlebens erfüllt ist (zweites Thema), [...] weist eine Reihe von Ähnlichkeiten mit *Prométhée* auf. [...] Gleichzeitig enthält sie ein Moment des Strengen, Heiligen, sogar einer gewissen Grausamkeit“.¹⁰

Die Drucklegung der 7. Klaviersonate op. 64 erfolgte 1913; vor Publikum erklang sie erstmals in einem Konzert, das Skrjabin am 5. März 1912 in Moskau gab. Der Komponist schätzte sein Werk sehr und nahm es häufig in seine Konzertprogramme auf. Aus heutiger Perspektive zählt die „weiße Messe“ zusammen mit den Sonaten Nr. 6, 8 und 9 zum Spätwerk Skrjabins, welches mit seiner avancierten Tonsprache weit das Tor zur musikalischen Moderne aufstößt.

Herzlich gedankt sei der Juilliard School in New York und insbesondere Jane Gottlieb, die die Veröffentlichung des vorliegenden Faksimiles ermöglichte und auf vielfältige Weise unterstützte. Sie stellte nicht nur geeignete Reproduktionsvorlagen zur Verfügung, sondern erteilte hilfreiche Auskünfte zum Autograph.

Moskau, Frühjahr 2015
Valentina Rubcova

¹⁰ Leonid L. Sabaneev, *A. N. Skrjabin, ego tvoržeskij put' i principy chudožestvennogo voploščennija*, in: *Muzykal'nyj sovremennik*, Nr. 4–5, 1916, S. 128 f.

Introduction

Alexander N. Scriabin (1872–1915) composed his last five Piano Sonatas (nos. 6–10) nearly simultaneously between 1911 and 1913. The years before had been marked by a series of momentous personal experiences: in 1904 Scriabin had left Russia and subsequently spent almost five years abroad. During this period, which was marked by numerous relocations, he abandoned his family in order to live with his mistress Tatyana F. de Schloezer, gave a number of concerts and, in view of the unsuccessful search for a publisher, attempted to publish his works himself. At the same time he was often plagued by serious financial problems. This situation only changed in the summer of 1908, when Scriabin met conductor and publisher Serge A. Koussevitzky in Lausanne. Koussevitzky made the composer an extremely attractive offer, guaranteeing him advance payments on works in progress, and the immediate performance and the publication of completed compositions at his publishing house Russischer Musikverlag. These conditions promised Scriabin a quiet and secured existence that finally made it possible for him to concentrate completely on his creative work.

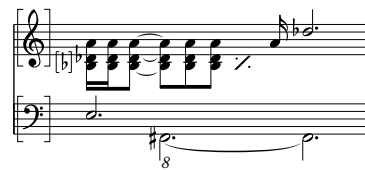
In early 1909 Scriabin travelled to Moscow and St. Petersburg for a series of concerts, and in January 1910 the composer returned once and for all to Russia with his mistress and their two children. In 1910 and 1911 he gave joint concerts with Koussevitzky in Russia which were very successful. Finally, on 2 March 1911 the historic première of the symphonic poem *Prométhée* op. 60 was given in the large hall of the Moscow Conservatoire. Koussevitzky was at the podium, while Scriabin took the piano part. By this time, however, the relationship between the two musicians had already cooled somewhat; shortly thereafter, a dispute over financial questions whose provisions had not been recorded in writing led to a final break. In a letter dated 23 August 1911, Koussevitzky informed the entirely surprised Scriabin that he [Scriabin] still owed him 13,500 rubles, which the composer had to pay off by producing further works.¹

Precisely at this time, Scriabin was immersed in a large-scale project, the *Mysterium*, that he deemed the most important mission of his life. It was a “Gesamtkunstwerk” that combined music, poetry, mimic art, dance, light, colour, architecture and even fragrances in a liturgical-artistic action and was intended to lift its listeners to a higher level of consciousness. However, the *Mysterium* remained unfinished. In order to settle his “debt of honour” – as the composer understood it – he instead saw himself compelled to write piano works. Among the first of these pieces were the two concurrently composed Sonatas no. 6 op. 62, and no. 7 op. 64.

Preliminary work on Piano Sonata no. 7 op. 64

A first short draft for the Piano Sonata no. 7 survives in sketches from the years 1910–11. Scriabin was in the habit of quickly jotting down short sketches, mostly one-and-a-

half to two measures in length, of new themes and melodic and harmonic figures on individual leaves of paper or in sketchbooks. At times he even wrote several sketches for different works on a single staff. Thus the beginning of Sonata no. 7 is found notated in pencil between sketches for Sonatas nos. 6, 8 and 10 (op. 62, 66 and 70), the *Poèmes* op. 63 no. 1 and op. 69 no. 2, and other pieces²:



With the commencement of the actual work of composition, Scriabin usually began by sketching themes and fragments of motifs and harmonies on a larger scale. Sketches of this sort also survive for the Piano Sonata no. 7. One double leaf of such sketches³ contains the following material:

- the sketch of the theme “avec une céleste volupté”, measures 29 f.
- a variant of the lower voice of measure 43, notated enharmonically and without bar lines. Unusual for a sketch is the notation here of a pedalling that groups the harmonic units together:



- the sketch of measures 61 f., which ends with the 1st chord of measure 63
- the sketch of measure 74 (end) to measure 75 (beginning)
- the notation of a foundational chord of the Sonata, only hinted at by note heads (cf., e. g., m. 4, upper staff):



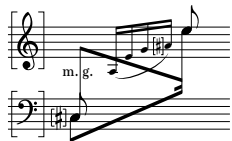
- measures 156 (end) through 157. The final chord of measure 156 is tied over through the whole of measure 157

¹ “Our current relationship requires clearer conditions. A somewhat unpleasant situation has arisen: in the past three years I have given you 16,500 rubles in accordance with the contract, and a further 1,000 rubles as a loan; in these three years, you have composed the following works: the *Prométhée* and two piano pieces. The remuneration that you have handed over to the publisher for these things (including the 5th Sonata and two piano pieces) amounts to merely 3,000 rubles; accordingly, you have already received 13,500 rubles too much. You will in any case have to somehow compensate for the received surplus” (A. N. Scriabin. *Pis'ma*, ed. by Aleksej V. Kašperov, Moscow, 2003, p. 573).

² Moscow, M. I. Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, Fond 31, no. 129, p. 2.

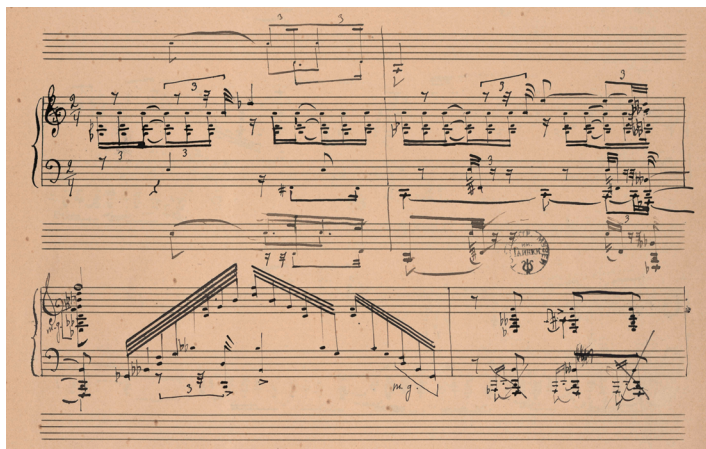
³ Moscow, M. I. Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, Fond 31, no. 26.

- the characteristic rhythmic formula of the theme “très doux, joyeux, étincelant”, which appears for the first time in measure 73 and again in measures 119 and 289. The sketch corresponds – without accidentals – to the 2nd eighth-note value in measure 289 of the final version⁴:



The next stage of work on Sonata no. 7 is documented in a further sketch, encompassing six double leaves.⁵ Scriabin here worked out individual themes and sections in more detail; they are often randomly arranged and do not reflect the chronology of the work’s ultimate form. Leaf 1r contains sketches of the section “avec une volupté radieuse, extatique” (mm. 253–256) and of measures 261–264, 265–268, 282–290. On leaf 3v and leaf 4r/v are sketches of measures 193–241; leaf 5r contains a fragment of measures 48–80.

Scriabin’s larger-scale sketches, which already contain the outline of the whole work, are frequently developed out of manuscripts originally intended as fair copies. Two outline sketches of this kind also survive for Sonata no. 7. The fact that the first of these⁶ was originally supposed to be a fair copy is shown by the manner of its notation: Scriabin initially wrote the musical text very carefully, and for the beams in longer passages even employed a ruler (mm. 3 and 7). Subsequently, however, he refined the musical text as well as its notation. Thus already in the first measure is found, among other things, corrections to the structure of the left hand (in the fair copies of his piano works, Scriabin always left individual lines free between the staves; he then often used these to enter the required corrections):



Outline sketch 1, mm. 1–4
Reproduced by kind permission

Very late in the compositional process, when this outline sketch had already been committed to paper, Scriabin continued to alter individual passages, including the sections designated “mystérieusement sonore” in measures 11–16, 36–38, 92, 204–206, 239–240, 243–244, 273–277 and 281–285. Measures 12 ff., for example, appear in the sketches in the following form:



Scriabin also revised the structure of measures 73–74, 119–124, 289–290, 290–293 and 293–305 at a relatively late stage of the creative process. Although the above-mentioned sketch reflects the outline of the composition almost completely, measures 213–234, 243–248 and 289 to the end are incompletely notated and, in the case of measures 249–252, completely blank.

Scriabin likewise began a second, full outline sketch as a fair copy.⁷ New corrections and additions arose during work on this manuscript, necessitating occasional paste-overs. The composer added dynamic and performance markings to this sketch, writing calligraphically and extremely accurately. Scriabin later transferred them, hurriedly and in a separate operation, to the engraver’s copy. In so doing he – either in error or by design – failed to export two comments: measures 1 and 77 have the heading “Prophétique”, measures 66 and 234 “Charmé”. Both pieces of information are lacking in the engraver’s copy and the first edition (where m. 1 simply has “Allegro”).

In comparison to these two outline sketches, the autograph engraver’s copy displays numerous small modifications: individual chords are harmonically altered (e. g., the tritone chords in mm. 156–159, lower staff), some passages are revised enharmonically, and the time signature at the beginning is corrected from $\frac{2}{4}$ to $\frac{4}{8}$.

All this work on the 7th Piano Sonata took place for the most part during the second half of 1911. Leonid L. Sabaneyev, a close friend from the last years of Scriabin’s life, later recalled that the composer had begun active work on Sonata no. 7 in the summer of 1911 at a country house near the town of Kashira.⁸ During autumn and the early months of winter

⁴ That Scriabin composed Piano Sonatas no. 6 and no. 7 at the same time is confirmed by the fact that the final chord of the 6th Sonata, op. 62, is notated in its provisional form right next to the motif from measure 289.

⁵ Moscow, M. I. Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, Fond 31, no. 46.

⁶ Moscow, M. I. Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, Fond 31, no. 45. It consists of 12 leaves, with the outline sketches on leaves 2r–11v. The double leaf 1/12 serves as a wrapper, and also contains a hastily-written sketch of measures 140–148.

⁷ Moscow, M. I. Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, Fond 31, no. 44. 17 leaves. The double leaf 1/17 serves as a wrapper.

⁸ Leonid L. Sabaneyev, *Vospominaniya o Skryabine*, Moscow 1925, p. 95.

Scriabin all but completed the composition, as is documented by his letter of 1 February 1912 to Matvey L. Presman, his former classmate at Nikolay S. Zverev's music boarding school and at the Moscow Conservatoire. Scriabin informs him that he has made the fair copy of the Sonata and hopes to be able to send it to the printer within a few days.⁹

The autograph

Scriabin handed over the autograph reproduced here to Koussevitsky's publishing house in February 1912; after the Sonata had been printed, the autograph remained in the firm's archive. In 1920 the manuscript, along with Koussevitsky's entire archive, was moved out of Russia; what happened to it in the following decades is unknown. In 1950, after Koussevitsky's death, his wife Olga handed over the archive to the Library of Congress in Washington, where for over thirty years it remained unsorted and uncatalogued. It seems unlikely that it included the autograph of Sonata no. 7, since this was sold, together with op. 59, 61, 62, and 63, to Bruce Kovner at a Sotheby's auction on 8 December 2000 who donated his entire collection to the Juilliard School, New York, in 2006. Today the autograph is part of the Juilliard Manuscript Collection, shelfmark 2 Sk63 AA JMC.

The autograph is notated in a markedly calligraphic handwriting. With its clear, large and legible script, this engraver's copy differs considerably – as do the other manuscripts of Scriabin's last works – from the autographs made earlier for publisher M. P. Belaieff. Scriabin was by this time attaching great importance to the visual appearance of the musical text – a very important aspect in regard to the printing process, since the structure of his late works was extremely complicated for the time; for example, the notation towards the end of the 7th Piano Sonata at times encompasses three or even four staves, rather than the usual two.

The autograph engraver's copy of op. 64 was later bound together in one volume with the manuscripts of the other piano works that Scriabin had consigned to Koussevitzky's Russischer Musikverlag. The spine of the brown-leather-covered cardboard binding of this tome has the following gold-tooled imprint: "A. SCRIBINE | DEUX | MORCEAUX | OP. | 59, 61 | 62, 63, 64."

The autograph of the Piano Sonata op. 64 is written on 12-stave "Zürich | Schutzmarke | No 7" music paper, in upright format (250 x 340 mm). On the blank reverse side of the title page, the printed trade mark of the paper manufacturer can be seen upside down in the upper right corner (Scriabin thus used this folio the wrong way around), while on all the other folios it is found in the lower left corner of the front side. Starting with folio 2r (the first page of music), all the pages are numbered consecutively by the composer from 1 to 24.

The title page originally contained only the composer's name and the title of the work in Scriabin's hand. After consignment of the manuscript to the Russischer Musikverlag in Moscow, the red stamps with the proprietary notice (at the bottom of the page) and legal notice (slanted upwards to the left: "TOUS DROITS D'EXÉCUTION RÉSERVÉS") were added. Of the three stamps at the bottom of the page,

the middle one was intended for entry of the plate number of the first edition "R. M. V. 184" (with the number "184" entered later, in red ink). The three stamps from the bottom margin of the title page are likewise found at the bottom of the first page of music. The indications notated in blue crayon diagonally on the upper portion of the title page probably come from the Röder engraving company in Leipzig, which undertook engraving and printing for many firms, including the Russischer Musikverlag. Röder added markings, of which only the job number „19430“ (on the last line) is clearly decipherable. The last page of music has the inscription "22 a" in pencil in its bottom left-hand corner, a foreign entry whose origin and meaning cannot be determined.

Scriabin used black ink for the musical notation. The engraver's annotations concerning the line- and page-layout of the printed edition were originally entered in pencil and blue crayon. In the manuscript's present condition, the circled pencil numbers indicating the line breaks can only be seen with difficulty, as they were apparently later erased (with exceptions, e. g., in m. 90). The publisher marked page breaks by oblique blue strokes (e. g., at the end of mm. 8 and 28). However, they are not found at anywhere near all the page breaks. It cannot be determined whether they are actually lacking or, like the pencil annotations, were later removed from the manuscript. Scriabin attempted to influence the page layout of the first edition in just one place: at the bottom of page 23 is the instruction for the engraver "prière d'imprimer a [sic] partir du commencement de la page". The indication, referring to measure 313, makes it clear that the composer desired that this measure appear as the first of a new page, as in the engraver's copy. The publisher did not, however, comply with this request; in the printed edition, measure 313 is indeed at the beginning of a new line, but the line is around the middle of the page.

Finally, there are several annotations in red ink and with question marks, clearly in the hand of the publisher's editor:

Measure 5: The ♯, presumably erroneously inserted by Scriabin in the lower staff, is circled in red ink. None of the analogous passages (see, above all, m. 1) has a rest here; it is also lacking in the first edition.

Measure 18: Here the editor added the note head $d^{\sharp 1}$. This note was apparently inadvertently forgotten by Scriabin; considering the context, its addition is logical and it also appears in the first edition.

Measure 20: All the ♯ overlooked by the composer were added here in accordance with the context and taken over into the first edition.

Measure 90: Here a \natural was added in the upper staff. The editor was apparently disturbed by the simultaneous sounding of b and bb^1 . On the other hand, the simultaneous sounding of d^1 and db^2 in measure 2 did not bother him. Both passages remain in the first edition as Scriabin originally notated them.

⁹ *Scriabin. Pis'ma*, pp. 590 f.

Scriabin notates a fingering in only one passage (m. 147), which, together with the indications “m.g.” and “m.d.”, was taken over in the first edition.

At first glance, the engraver’s copy seems to exhibit hardly any corrections by the composer. However, a closer examination reveals that in numerous passages Scriabin discarded and revised the original notation. He apparently wanted to undertake these corrections as inconspicuously as possible. Erasures are, however, discernible: in measure 43 in the lower staff, for example, the last chord in the lower voice, including the grace notes, was apparently first notated later in the measure; in measures 145/146 in the middle staff, the ink ran in a characteristic manner into the paper fibres damaged by erasure, especially in the beam at measure 146; after measure 328 Scriabin wanted to continue with the notation in the lowest system but decided, apparently for reasons of space – compare the arpeggiated chord in measure 331 – on a change of page, but left the system brace and deleted the clefs and the octaves of the left hand by erasure; erasures are also discernible at the very end of the notation in measure 343, and after the fermatas. Beyond these isolated corrections Scriabin did not make any more extensive changes, which – as in his other manuscripts – would have made paste-overs necessary. This may have to do with the extensive work on the sketches, in which most of the revisions to the musical text were already clarified in advance.

Several of Scriabin’s inaccuracies remained uncorrected in the engraver’s copy, for example the incorrect time signature $\frac{3}{8}$ instead of $\frac{3}{4}$ in measure 93, lower staff. All parallel passages (mm. 29, 39, 81, 197) show without any doubt that $\frac{3}{4}$ is intended here. The absence of the octave transposition in the right hand at the very end of the Sonata (mm. 339 ff.) is apparently also an oversight in the autograph. Scriabin corrected careless mistakes of this kind only at the proof stage of the first edition.

Scriabin’s diligence in proofreading is generally not held in high regard. In the case of the 7th Sonata, however, the engraver’s copy shows that the composer checked the proofs very closely: besides the above-mentioned corrections, he modified a number of other details. Comparable cases reveal that these corrections were made by Scriabin himself, since the publisher’s reader was only permitted to ask questions, not to intervene in the musical text. Thus the first edition has numerous dynamic and expression marks, accidentals and slurs that are lacking in the engraver’s copy: right at the beginning, the tempo marking “Allegro” has been added in the first edition; in measure 17, “avec une sombre majesté” appears at the new theme; in measure 39 the first edition emphasises the middle voice, starting at the a^1 , by the marking “la mélodie bien marquée”; in measure 43 *pp* has been added; and in the large chord agglomerations in measures 313 and 331, Scriabin increases the dynamics from *f* to *ff*, and from *ff* to *fff*. However, Scriabin did not make any more major changes to the musical text at the proof stage. Only in measure 157 did he alter the disposition of a chord: the last upper chord in the lower staff reads $d-g\sharp-d^1$ in the engraver’s copy and was changed to $g\sharp-d^1-g\sharp^1$ in the first edition. The differences between engraver’s copy and first edition show how Scriabin continued

to polish the final form of the work beyond the fair-copy autograph.

Reception

Even while working on the Sonata, Scriabin often played, and commented upon, individual sections of it for his friends. According to these friends’ reports, the composer himself designated his work as “White Mass”. For example, Sabaneyev wrote that Scriabin viewed the 7th Piano Sonata as a work “whose content came closest to a mystery. He saw in it a kind of ‘light-filled Mass’ – a liturgical sacrament with solemn, radiant elements. This Sonata, which is filled with powerful exclamations, with bell- and trombone-like sounds and, at the same time, with the most subtle nuances of mystical experience (second theme) [...] displays a series of similarities with *Prométhée*. [...] Simultaneously it contains an element of severity, holiness, even a certain cruelty”.¹⁰

The 7th Sonata op. 64 was printed in 1913; it was played before an audience for the first time in a concert that Scriabin gave on 5 March 1912 in Moscow. The composer prized the work highly, and frequently included it in his concert programmes. From today’s perspective, the “White Mass” numbers, together with the Sonatas nos. 6, 8 and 9, among those of Scriabin’s late works that, by their advanced tonal language opened wide the door to musical modernity.

Our sincere thanks to the Juilliard School in New York and particularly to Jane Gottlieb, who enabled and supported the publication of the present facsimile in many ways. She not only placed suitable reproductions at our disposal, but also provided helpful information about the autograph.

Moscow, spring 2015

Valentina Rubcova

¹⁰ Leonid L. Sabaneyev, *A. N. Skrjabin, ego tvorčeskij put' i principy chudožestvennogo voploščeniya*, in: *Muzykal'nyj sovremennik*, no. 4–5, 1916, pp. 128 f.