

# SKRJABIN

Sämtliche Klaviersonaten I

Complete Piano Sonatas I

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Christoph Flamm

Mit einem Geleitwort von / Including a Foreword by  
Marc-André Hamelin



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 9616

# INHALT / CONTENTS

Foreword / Geleitwort .....	III
Vorwort .....	IV
Preface .....	XXXII
Abbildungen / Plates .....	LVIII
Sonate-Fantaisie gis-Moll / G-sharp minor .....	1
Sonate es-Moll / E-flat minor .....	10
Sonate Nr. 1 op. 6 .....	36
Sonate-Fantaisie (Sonate Nr. 2) op. 19 .....	62
Sonate Nr. 3 op. 23 .....	83
Anhang / Appendix	
Sonate cis-Moll / C-sharp minor (Fragment) .....	117
Sonate gis-Moll / G-sharp minor (Fragment) .....	122

Der Critical Commentary ist im Internet auf der Bärenreiter-Homepage  
(im Shop unter den speziellen Informationen zu dieser Ausgabe) auffindbar.

The Critical Commentary is available on the Bärenreiter Homepage  
(see Shop, for information regarding this edition).



**VG MUSIKEDITION**

Gefördert durch den Kulturfonds der VG Musikedition.  
Sponsored by the Kulturfonds of the VG Musikedition.

## FOREWORD

Since I found out about his music in my mid-teens, my fascination with Scriabin has never diminished. Whether or not one embraces his world and his idiom, one must at least admit that he is one of the few true ground-breakers in music history, and one who had a massive influence over following generations of composers. Who else could be said to have had such a personal harmonic language and a totally unique aesthetic?

It is an under-appreciated fact that even a genius like Scriabin suffered from the lack of availability in the West of some of his printed music, and this many decades after his death. There was a time when one had to look long and hard for some of Scriabin's lesser-known opus numbers, even in some major cities. Thanks to reprints and modern editions, we now have access to his entire body of work.

Bärenreiter is to be heartily congratulated for undertaking a definitive edition of Scriabin's Piano Sonatas, one which is sure to be an impeccable reflection of the composer's wishes. It is especially exciting to know that some manuscripts such as the Fifth Sonata have recently come to light, along with new information relating to the creation of the work, information which will not be found in any other source.

I am very proud to have been asked to endorse the wonderful and tireless work of Christoph Flamm in bringing this edition to fruition, and I have no doubt that it will become the one that pianists turn to again and again.

Marc-André Hamelin



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

### GEHETWORT

deckt habe hat  
ngelassen. Auch  
und Tonsprach  
te, muss man zu  
er wenigen wirklich  
ba... Musikgeschichte war und  
zudem... Musikergenerationen einen  
enormen Einfluss ausübte. Wem sonst könnte man  
ein so persönliches harmonisches Idiom und eine so  
gänzlich einzigartige Ästhetik zuschreiben?

Kaum noch ist die Tatsache bewusst, dass selbst ein Genie wie Skrjabin im Westen lange unter einer schlechten Verbreitung seiner Kompositionen zu leiden hatte und einige Werke noch viele Jahrzehnte nach seinem Tod nicht erhältlich waren. Es gab eine Zeit, in der man sogar in größeren Städten nach manchen weniger bekannten Opusnummern lange und mühsam suchten musste. Durch Nachdrucke und moderne Ausgaben steht uns mittlerweile sein gesamtes Werk zur Verfügung.

Der Bärenreiter-Vortrag ist zu beglückwünschen, dass er eine kritische Ausgabe sämtlicher Klaviersonaten von Skrjabin in Angriff genommen hat, in der sich die Intentionen des Komponisten minutiös wiederfinden werden. Ganz besonders spannend ist die Erkenntnis, dass manche Autographen wie das der 5. Sonate erst vor Kurzem aufgetaucht sind, ebenso Dokumente, die Aufschlüsse über die Werkgenese geben, wie man sie in keiner anderen Quelle finden kann.

Ich bin sehr stolz, dass man mich gebeten hat, zu dieser wunderbaren und unermüdlichen Arbeit, die Christoph Flamm als Herausgeber geleistet hat, beizutragen. Ich habe keinen Zweifel daran, dass es seine Ausgabe sein wird, auf welche die Pianisten immer wieder zurückgreifen.

Marc-André Hamelin

(Übersetzung: Alexander von Thannhaus)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Dass Skrjabin mit dem Wunsch einer Überführung von Musik ins Ritual nicht ganz allein stand, zeigt mehr noch als das Vorbild Wagner der Blick auf Stravinskis 1913 uraufgeführtes Ballett *Le Sacre du Printemps*. Wie inspirierend gerade Skrjabins synästhetische Konzeptionen auf die europäische Moderne gewirkt haben, mag die Rezeption des *Prométhée* im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) von Wassily Kandinsky und Franz Marc verdeutlichen: Hier steht Skrjabin unmittelbar neben geistesverwandten Ideen von Kandinsky und Schönberg.

Obwohl Skrjabins Werke etwa ab der Jahrhundertwende ohne eine Berücksichtigung ihrer poetisch-philosophischen Kontexte nicht vollständig erfasst werden können, lässt sich kaum bestreiten, dass die Musik selbst in ihrer konstruktiven Dichte und in der Konsequenz ihrer formal-logischen und harmonischen Entwicklung eigentlich keinerlei ergänzende Zitate benötigt. Im Gegenteil, Skrjabin steht als Komponist auf einer zweifellos viel höheren und bedeutenderen Stufe denn als Dichter und Denker.

Lange Zeit teilte sich die Skrjabin-Forschung in einen strukturalistischen und in einen geistesgeschichtlichen Zweig. Beide haben sich in den letzten Jahrzehnten, besonders im Spätwerk, speziell im G-Dur-Moll-System (Skrjabin, 1909), in der mittleren Skrjabin-Periode (Skrjabin, 1909) und wie etwa bei Scriabin (Skrjabin, 1909) keinerlei Grund, die Kopplungen seiner Werke als ebenso gültig zu betrachten. Musikgeschichtlich bedarf es daher von Skrjabins *Études* op. 8 und *Préludes* op. 11, seiner 3. bis 5. Klaviersonate oder seiner 3. Symphonie und dem *Poème de l'extase* etwas annähernd Vergleichbares an die Seite stellen können? Und was die Trennung von Strukturanalyse und Kontextualisierung betrifft, so lässt sich die ganze Bedeutung von Skrjabins Kunstwerken spätestens ab 1900 nur dann ermessen, wenn ihre musiksprachliche Gestalt als speziell angepasster Träger einer jeweiligen Idee erkannt wird – wenn also musikalische und außermusikalische Aspekte hermeneutisch zusammengeführt werden. In dieser Hinsicht hat die Skrjabin-Forschung noch manches zu leisten.

Nirgends lassen sich die Etappen von Skrjabins beispielloser künstlerischer Entwicklung vollständiger und konzentrierter ablesen als an seinen Klaviersonaten. Einschließlich der frühen und unvollständigen

Sonaten umspannen diese Werke die Jahre von 1886 bis 1913, also nahezu Skrjabins gesamten Schaffenszeitraum. Nach Beethoven hat die Gattungsgeschichte keine dramatischere, tiefgreifendere und konsequentere Verwandlung mehr erfahren.

Die vorliegende kritische Neuausgabe versammelt erstmals alle Sonaten einschließlich der Fragmente. Sie berücksichtigt alle verfügbaren Quellen, auch jene in den von der älteren russischen Forschung ungenutzten westlichen Archiven, und versucht die dort erkennbaren Intentionen des Autors soweit wie möglich aufzudecken.

## JUGENDSONATEN UND FRAGMENTE

Kritiktext

Als Skrjabin in den 1880er Jahren mit der Komposition von Klaviersonaten begann, hatte die Gattung russischen Boden noch kaum betreten.<sup>4</sup> Erst nach 1850 knüpfte Anton Rubinstein mit einer klassizistischen Klaviersonate an Mendelssohn (1877 folgte ein vierter und letzter Beitrag). Ebenfalls in der Mitte der 1850er Jahre arbeitete Milij Balakirev an einer *Grande Sonate* in G-Dur mit Finalet und bis 1957 unveröffentlicht blieb; der II. Satz, eine Mazurka, wurde überarbeitet in seine tonartgleiche Sonate op. 5 (1909) übernommen. Im Zuge seiner Kompositionsbildung am Petersburger Konservatorium schrieb Pëtr Il'ič Čajkovskij zwar 1865 eine vierstimmige cis-Moll-Sonate, doch benutzte er das *Adagio* für seine 1. Symphonie; die Sonate selbst erschien erst posthum 1909 als op. 80 im Druck, herausgegeben von seinem Schüler Sergej Taneev, der seinerseits 1874/75 über das Fragment eines Sonatentallegros nicht hinausgelangt war. Das einzige veröffentlichte und in einem emphatischen Sinn als russische Klaviersonate zu bezeichnende Werk vor Skrjabin war Čajkovskijs *Grande Sonate* G-Dur op. 37 von 1878, die aber trotz ihres monumentalen Zuschnitts auf geringes Echo stieß und vom Komponisten selbst in Briefen als „etwas trocken und schwierig“ sowie als „eines meiner wenig geliebten Kinder“ bezeichnet wurde.<sup>5</sup> Die Gattung Klaviersonate führte also in Russland, als sich Skrjabin ihr zuwandte, ein Schattendasein.

4 Ältere russische Klaviersonaten wie die von Dmitrij Bortnjanskij (3 erhaltene Werke, 1784), Lev Gurilëv (d-Moll, um 1794) und Iosif Geništa (op. 9, um 1840) waren damals weder bekannt noch zugänglich.

5 Briefe an Nadežda von Meck vom 29./30. Oktober und (20. November) 2. Dezember 1879; zit. nach Pëtr Il'ič Čajkovskij, *New Edition of the Complete Works*, Bd. 69b: *Piano Works 1875–1878*, hrsg. von Thomas Kohlhasse, Moskau/Mainz 2001, S. 243.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Durch ihn sollte sich diese Situation grundlegend ändern.

In stilistischer Hinsicht ist in Skrjabins ersten Sonaten neben der Allgegenwart Chopins der Einfluss Čajkovskijs unverkennbar, oder besser gesagt, der russischen Klaviermusik seit Glinka, die grundsätzlich zu einem Großteil Salonmusik war, wenn auch oft mit einem eigenen elegisch-melancholischen Einschlag.<sup>6</sup> Als Formmodelle aber standen ihm Beethovens Sonaten vor Augen. Der mit Skrjabin befreundete Musikforscher Aleksandr Ossovskij gibt Äußerungen des jungen Komponisten aus dem Winter 1890/91 wieder, die diese Vermutung stützen: „Erstaunlich bei diesem Komponisten [Beethoven], sagte er, ist die Macht des Gedankens, erstaunlich die organische Form, die kühne Logik der Modulationspläne, die Kraft der Durchführung. Er, Skrjabin, benötige jetzt nur zwei Komponisten: Chopin auf der individuellen Ebene und Beethoven auf der überpersönlichen Ebene.“<sup>7</sup>

Wie intensiv sich Skrjabin mit Beethoven tatsächlich auseinandergesetzt hat, bezeugt ein wahnwitziges Vorhaben, für die Abschlussprüfung am Konservatorium alle 32 Klaviersonaten auswendig zu lernen. Die Kommission eine heilige Sache zu nennen (am Ende entfiel es schließlich für eine op. 109).<sup>8</sup> Er kannte Beethovens ersten Sonatenkosmos und die Versuche der folgenden Jahre im Schatten Beethovens zu komponieren (er spielte Freilichtkonzerte der Formteile).<sup>9</sup> All das hat Skrjabin nicht direkt an die generelle Tendenz der russischen (diakritische) Fantasien als (diakritische) Fantasien zu schreiben, und zugleich an die gegenläufige Tendenz, der akademischen Norm



6 Insofern sind die Anstrengungen sowjetischer Musikforscher, Skrjabins Anfänge auf russische Wurzeln zurückzuführen, mehr als nur ideologische Pflichtübung. Allerdings handelt es sich bei diesen russischen Traditionslinien eben nicht um die St. Petersburger Tradition, die sich in erster Linie über folkloristische Elemente definierte, sondern um die in Moskau gepflegte Richtung, deren russisches Wesen sich mehr durch den Gehalt als in der Form verkörperte. Siehe hierzu M. Michajlov, „O nacional'nych istokach rannego tvorčestva Skrjabina“ (Zu den national-russischen Grundlagen von Skrjabins Frühwerk), in: A. N. Skrjabin. *Sbornik statej k stoletiju so dnja roždenija (1872–1972)*, hrsg. von S. Pavčinskij, Moskau 1973, S. 160–184; Valentina Rubcova, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, Moskau 1989, Kap. 2 (Erste Werke. Die national-russischen Wurzeln der Musik Skrjabins), S. 39–70.

7 Aleksandr Ossovskij, „Junyj Skrjabin“ (Der junge Skrjabin), in: ders., *Vospominanija. Issledovanija*, Leningrad 1968, S. 66–90, hier S. 67–68.

8 Dies berichtet Ossovskij (ebd.).

durch gleichsam symphonische Monumentalisierung (Brahms) zu neuer Vitalität zu verhelfen, zumindest was die orchestrale Ausweitung des Klaviersatzes betrifft. Dass Skrjabin später, ab der 5. Sonate, zu einer eigenen Modifikation der Sonatenform gelangen wird, die all diese Elemente – die auf Beethoven zurückgehende kontinuierliche Prozessualität, die Verschmelzung der Formteile, die Anreicherung durch poetische Elemente, die fantasieartige Ungebundenheit und Einbindung lyrischer Zonen, der orchestrale Duktus – in sich vereint, ist keine direkte Weiterführung bestehender Ansätze, sondern Ergebnis einer ganz eigenen schöpferischen Entwicklung.

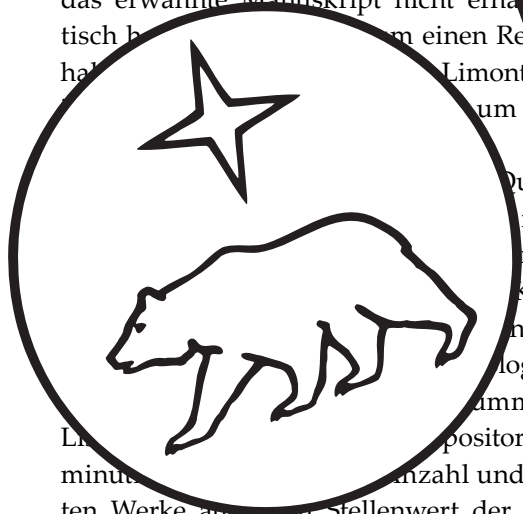
1891 erschien als op. 6 Skrjabins erste offizielle Klaviersonate im Druck. Wie viele Sonaten vor diesem Datum entstanden sind oder begonnen wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit angeben. Einige sind ganz oder teilweise überliefert, anderen nur durch Erwähnungen bekannt. So bezieht sich einer der frühesten Hinweise auf Skrjabins Beschäftigung mit der Sonatenform auf eine Aufnahme in der Kadettenanstalt im Moskauer Stadtteil Zefortowo, in die er im Alter von zehn Jahren eingeschickt wurde, um der Familie die nötige Unterstützung zu leisten, weil seine Mutter seit fünfzehn Jahren verstorben und sein Vater als Diplomat fast immer im Ausland war und die Erziehung ersatzweise seine Tante und Großmutter übernommen hatten. Seiner musischen Begabung wurde im Militärkorps, das er bis zur Aufnahme am Moskauer Konservatorium 1888 besuchte, soweit möglich Verständnis entgegengebracht, Skrjabin von körperlichen Strapazen und Waffendienst befreit, ihm erste Konzertauftritte ermöglicht. Und es entstanden erste Kompositionen. Der Schauspieler Leonid Limontov, der gemeinsam mit Skrjabin einige Jahre in der Kadettenanstalt verbrachte, beschreibt, wie dieser eines Abends – mutmaßlich im 5. Jahr, also um 1886 – nicht gestört werden wollte:

Sascha schrieb Noten. Seine Augen glühten. Das Gesicht war fahl ... er setzte auf die Linien des Notenpapiers Zeichen, Striche, Kreuze, und man spürte, von welcher schöpferischen Ekstase sein ganzes Wesen erfüllt war. Er schrieb lange, lehnte sich von Zeit zu Zeit an den Rücken des Sessels und saß mit geschlossenen Augen – und fing plötzlich wieder zu schreiben an. Dann näherte er sich dem Flügel und spielte, was er geschrieben hatte. Ich behielt dieses Motiv im Gedächtnis und bewahrte es mein ganzes Leben. Er spielte dies:



„Gefällt es dir?“, fragte Sascha leise nach einer langen Pause und nahm die Hände von der Klaviatur. Ich saß verzaubert da. „Ja“, antwortete ich ebenso leise. Und fragte: „Was hast du da gespielt?“ – „Das ist meine Sonate... ich habe sie soeben geschrieben.“ Und Sascha begann wieder zu spielen. Er spielte lang. Er spielte bemerkenswert – vielleicht habe ich niemals mehr ein solches Klavierspiel gehört, solche Melodien, eine solche Tiefe.<sup>9</sup>

Ob dieses nach mehr als einem halben Jahrhundert aus der Erinnerung notierte Thema wirklich in G-Dur stand, wie seine Begleitung gestaltet war und wie tiefen Skrjabin daraus tatsächlich eine größere musikalische Struktur entwickelte, wissen wir nicht, da sich das erwähnte Manuskript nicht erhalten hat. Stilistisch hat es sich um einen Reflex der Unterhaltungsmusik von Limontov zufolge die um ein energiegeloses



Quelle für Informationen ist ein mit dem Titel *„Die Kunst der Komposition“* angelegtes Verzeichnis angelegt hat. In diesem Verzeichnis versehene Limontovs kompositorische Anfänge minutiös in der Anzahl und Art seiner ersten Werke auch den Stellenwert der Sonaten neben kleineren Formen:

1885. No. 1: 4 *Fantasiestücke* (Mai).  
 1886. No. 2: *Nocturne* As-Dur (März); No. 3: *Impromptu* gis-Moll (März); No. 4: 3 *Scherzi* Es-Dur, As-Dur,

9 [Leonid] Limontov, „[Vospominanija]“ (Erinnerungen), in: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin 1915–1940. Sbornik k 25-letiju so dnja smerti*, hrsg. von Stanislav Markus, Moskau/Leningrad 1940, S. 24–31, hier S. 28.

10 Gewisse motivische Ähnlichkeiten lassen sich im Thema eines anderen Frühwerks, nämlich der *Variations sur un thème de Mlle Egoroff* (1887) ausmachen.

11 Skrjabin-Museum, of 26098, No. 180, fol. 2, hier orthografisch und im Erscheinungsbild vereinheitlicht. Die Liste ist vollständig faksimiliert und übertragen bei Daniel Bosshard, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alexander Skrjabin*, Ardez 2002, S. 265–269. Bei Valentina Rubcova, *Skrjabin* (vgl. Anmerkung 6), S. 40, wird die Tonart von No. 5 falsch als „dis-moll“ übertragen.

Des-Dur (Mai); No. 5: *Sonata-fantasia* gis-Moll (4. August); No. 6: 2 *Valses* gis-Moll (August), fis-Moll (September); No. 7: *Valse* Des-Dur (31. Dezember); No. 8: *Marche funebre*.

1887. No. 9: 6 *Etudes* Des-Dur (8. April), b-Moll (Februar), Des-Dur (Februar), cis-Moll (4. April), Fis-Dur (1. Mai), dis-Moll (10. Mai); No. 10: *Variations sur un thème de Mlle. Egoroff* f-Moll (7. Juni); No. 11: *Fantaisie* H-Dur (Juli); No. 12: *Sonate* cis-Moll (September); No. 13: *Nocturne* f-Moll (November); No. 14: *Mazurka* h-Moll (November); No. 15: *Valse-Improptu* Es-Dur (November); No. 16: *Ballade* b-Moll (November).

1888. No. 17: *Nocturne* Des-Dur (Januar); No. 18: *Rhapsodie hongroise* (10.–12. Februar); No. 19: *Valse* f-Moll (1. März); No. 20: *Nocturne* Des-Dur (April); No. 21: *Nocturne* Fis-Dur (Oktober); No. 22: *Tempo di marcia*.

1889. *Valse* es-Moll, *Mazurka* h-Moll, *Polacca*, *Mazurka* b-Moll, *Mazurka* fis-Moll, *Mazurka* h-Moll, *Mazurka* cis-Moll; [am Seitenrand ergab sich] *Etude* f-Moll, *Improptu* fis-Moll, *Sonate* f-Moll, *Fantasia* es-Moll, *Scherzo* 1 fis-Moll, *Scherzo* 2 f-Moll; *Suite* für Streichorchester, *Fantasia* für Orchester, *Sonata* es-Moll, *Sonata* für Orchester.

Die Hauptmasse der Kompositionen dieser Jahre seien in demnach Kleinformaten dar, die eine Orientierung vorrangig an Chopin erkennen lassen. Man findet sich auch größere Stücke: im August 1886 entsteht als Werk Nr. 5 eine *Sonata-fantasia* in gis-Moll, im September 1887 als Werk Nr. 12 eine cis-Moll-Sonate. Zumindest in der Sonatenreihe befand sich vermutlich die *Sonata* in Des-Dur-Fantasia (1887), die uns nicht erhalten ist; noch 1901 schreibt Skrjabin mit der *Fantaisie* op. 28 – wiederum in H (Moll mit Dur-Schluss) – eigentlich ein großes Sonatenallegro, so wie er auch mit dem *Allegro appassionato* op. 4 und dem *Allegro de concert* op. 18 selbständige Sonatensätze veröffentlicht hatte.<sup>12</sup> Unter den 1889 nur noch flüchtig und ohne Werknummern notierten Titeln stehen eine Sonate in g-Moll und eine Sonate in es-Moll. Erhalten haben sich von den genannten Werken die zweisätzigige *Sonate-Fantaisie* gis-Moll (1886), die Sonate cis-Moll (1887) als Fragment eines Kopfsatzes sowie die dreisätzigige Sonate es-Moll (1889). Ob die *Marche funebre* von 1886 bereits mit dem Trauermarsch der Sonate op. 6 in Verbindung steht, lässt sich nicht beantworten.

Unter den auf 1889 zu datierenden Skizzen zum Finale der es-Moll-Sonate befindet sich eine weitere, offensichtlich jüngere (und damit die ältere erset-

12 Solche sonatennahen Werke sind nicht in unsere Ausgabe aufgenommen worden, auch wenn sie in den Rahmen von Skrjabins Auseinandersetzung mit der Sonatenform gehören.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

einsätziges Werk publiziert. Nichtsdestoweniger ist die formale Anlage ganz offensichtlich zweisätzig, da beide Teile in sich geschlossene Formen darstellen: Liedform und Sonatensatz. Die bruchlose Verbindung zwischen den Sätzen sowie die lyrisch-liedhafte statt dramatisch-prozesshafte Anlage des Kopfsatzes konnte Skrjabin von Beethovens Sonaten „quasi una fantasia“ op. 27 übernehmen (auf die letztlich auch der Titel zurückgeht), die zweisätzig Anlage aus seinem Spätwerk. Dieses Grundmodell einer kleiner dimensionierten, auf dem Wechsel von lyrisch zarter Intimität und stürmisch bewegter Leidenschaft beruhenden Kammersonate wird Skrjabin im Schwesterwerk op. 19 wieder aufgreifen, das mit ihm Namen und Tonart teilt, in nochmals weiterentwickelter Form dann in der 4. Sonate op. 30. Die erneut auf Beethoven zurückgehende Idee der attacca-Verbindung zwischen den Sätzen ist dabei nicht immer und nicht nur im zweisätzigen Modell anzutreffen.

In der gis-Moll-Fantasie-Sonate von 1886 zeigt sich bereits die Absicht einer mehrfachen, sowohl in den wie äußeren Verklammerung der Sätze. Die beiden Überleitungen zwischen Haupt- und Mittelteil im Ansatz, während wieder und attacca zum II. Satz überleitet. Darüber hinaus ist der Mittelteil auf schwerer Akzente, die dann an der gis-Moll-Fantasie (cisis-dis) und der folgenden Tonfolge auch des Hauptteils durch Akzente bereits in seinem Erhaltungsanspruchs bewusst, der Entscheidung für eine Fantasie-Sonate ästhetisch auszuweichen scheint. Das ist wichtig zu betonen, weil die konstruktive Seite in Skrjabins Sonaten von Anfang an und bis zu den letzten Werken sehr bedeutsam ist, selbst wenn sie von seinem Ausdrucksbedürfnis vermeintlich überlagert wird.

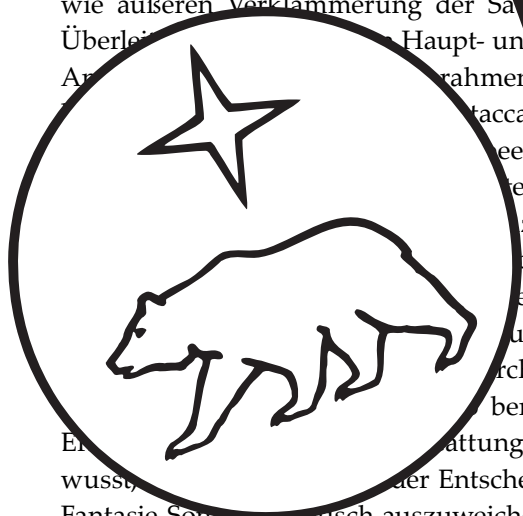
Wohl um den Abstand zu den Stereotypen spätromantischer Charakterstücke zu vergrößern, aus denen sich die Sätze der gis-Moll-Sonate stilistisch ja ableiten, hat Skrjabin die Expressivität dieser Musik zu steigern versucht, insbesondere durch abrupte dynamische Kontraste oder extreme Akzentuierungen. Im I. Satz erinnern diese an stockenden Atem und gleichsam unterdrückte Stoßseufzer, deren emotionales Potential in der brodelnd anwachsenden *inquieta*-Steigerung der Satzmitte kurz aufscheint. Zum Ausbruch kommt die

angestaute Leidenschaft im II. Satz, wo sie in gleich drei Themen plus Mazurka-artiger Schlussgruppe melodisch geradezu überströmt, um dann in der Durchführung in eine Katastrophe zu münden. Die plötzliche Rückwendung nach Moll am Ende der Reprise und mehr noch die Reminiszenz an die dumpfe Lethargie aus dem I. Satz unterstreichen den ruhelos-melancholischen Grundton dieser Sonate. Es dürfte nicht ganz falsch sein, diesen mit dem unausgelebten Liebesverlangen des jugendlichen Komponisten in Verbindung zu setzen: Jugendliche Adelsfräulein waren in den streng reglementierten und familiär kontrollierten Gesellschaftsstrukturen des späten 19. Jahrhunderts schwer erreichbar, für die Zukunft mit unsicherer Zukunft und Hang zum Zügelloswerden nicht.

(Skrjabin, Sonate cis-Moll (1887, Fragment))

Das in Skrjabins frühem Werkverzeichnis als „No. 12“ aufgelistete und auf September 1887 datierte cis-Moll-Sonatenfragment ist ein bemerkenswertes Werk, das bis 1997 unpubliziert war und kaum bekannt ist. Vielleicht nicht ohne Grund, denn zu einer positiven Einschätzung des jugendlichen Skrjabin trägt dieser Ton wenig bei. Die stolze Eröffnung mit einem fundierten Vorhang, der in seiner motivischen Reprise mit monoton stampfende Hauptthema über sieben Seitensatz mit seinen melodischen und harmonischen Plattitüden für auch in der geradezu hilflos mechanisch verarbeitete Wiederholung nicht erträglicher werden: Schon in der thematischen Substanz ist Skrjabin hier mit hinter der Qualität seiner gis-Moll-Sonate aus dem Vorjahr zurückgeblieben, soweit, dass man an der Datierung zweifeln könnte. Auch der Formplan wirkt unklar, da sich der Komponist nach der Vorstellung beider Themen weder für eine (veränderte) Expositionswiederholung noch für einen deutlichen Durchführungsbeginn entscheiden kann.

Interessant erscheint zumindest die harmonische Disposition, etwa wenn der Seitensatz im terzverwandten B-Dur wiederkehrt und dann nach b-Moll umschwenkt: beides keine Tonarten, die in einer cis-Moll-Reprise benötigt würden. Insofern hat die Themenentwicklung doch eher Durchführungscharakter, wenn auch gänzlich beschränkt auf die Harmonik. Genau dies war offensichtlich hier Skrjabins Hauptaugenmerk: die experimentelle Suche nach überraschenden Modulationen, ungewöhnlichen harmonischen Verläufen und exzentrischen Tonarten. Um beispielsweise den Eintritt des Seitensatzes harmonisch vorzubereiten, notiert Skrjabin dessen Doppeldominante in der abstrusen Tonart Ais-Dur und gerät dabei mit den



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Vorzeichen durcheinander. Dass das Manuskript an dieser Stelle Korrektur eintragungen aufweist und für B-Dur plädiert, lässt auf Eingriffe von fremder Hand schließen, möglicherweise durch Sergej Taneev, der Skrjabin schon seit 1885 privat in Musiktheorie unterrichtete. Vielleicht war es derselbe Ratgeber, der Skrjabin dazu bewog, in diese Sonate nicht weiter zu investieren.

#### *Sonate es-Moll (1889)*

Die in beiden eigenhändigen Werkverzeichnissen des jungen Skrjabin genannte und auf 1889 datierte dreisätzigte Sonate es-Moll ist die bekannteste und bedeutendste unter den nicht offiziell gezählten Werken. Anders als ihre Vorgängerin in gis-Moll ist dies eine „große“ Sonate, die sich bewusst mit der Gattungstradition auseinandersetzen will, was bedeutet, dass sie dem allgemeinen Plan von raschen Ecksätzen als konstruktiven Hauptbestandteilen sowie mindestens einem kontrastierenden Mittelsatz gehorcht. Schon in den 1880er Jahren kristallisierten sich also zwei kontrastierende Sonatentypen bei Skrjabin aus: neben der tendenziell lyrischen Form der Fantasie die vier-sätzigte, tendenziell dramatische Form, wie sie nach der es-Moll-Sonate op. 6 mit der Besonderheit der 3-Sonate op. 23 verknüpfte. Eine komplizierte Überlieferungsschichte, die zwischen 1889 und 1894 (vgl. die Quellenangabe) Skrjabin ließ den I. Satz in seiner überarbeiteten Version 1894 als op. 4 drucken; es war seine erste Veröffentlichung im Verlag von Mitrofan Beljaev, und in dieser Gestalt spielte er das Werk erstmals am (7.) 19. März 1895 in einem Solokonzert in Petersburg. Das getrennt von den beiden ersten Sätzen überlieferte Finale wurde erstmals innerhalb der sowjetischen Gesamtausgabe der Skrjabinschen Klavierwerke 1947 als „Presto“ veröffentlicht, obwohl das Manuskript weder Titel noch Tempoangabe trägt; dass es sich tatsächlich um das Finale dieser Sonate handelt, wird durch die zyklische Wiederkehr des Hauptthemas aus Satz I in der Coda deutlich. Die fast ohne Vortragsbezeichnungen und dynamische Angaben überlieferten Originalversionen des I. Satzes und des langsamen II. Satzes, dessen Manuskript abbricht, wurden 1970 von Donald M. Garvelmann als Faksimiles publiziert. Eine erste vollständige Edition samt Komplettierung des II. Satzes brachten 1986 der Musikwissenschaftler Richard

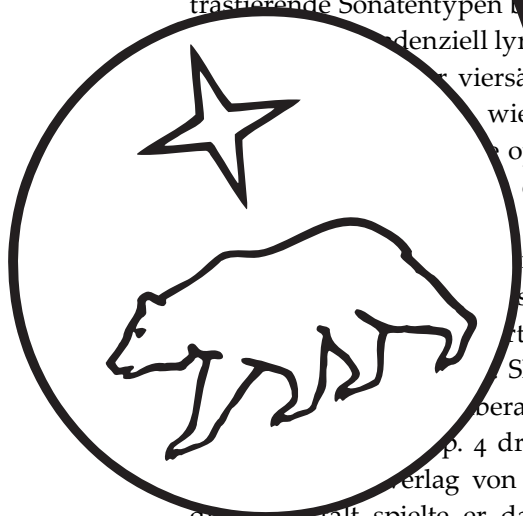
Metzler und der Pianist Roberto Szidon heraus, nachdem diese Version schon 1971 auf Schallplatten aufgenommen worden war und eigentlich im Jubiläumsjahr 1972 hätte im Druck erscheinen sollen.<sup>21</sup> Viktor Blok hat 1993 in Moskau eine eigene, hiervon stark differierende Edition samt Ergänzung des Mittelsatzes vorgelegt, die in Unkenntnis der deutschen Publikation nochmals als Erstveröffentlichung der ganzen es-Moll-Sonate bezeichnet wurde. (Ein trauriges Beispiel dafür, wie gestört der wissenschaftliche Austausch zwischen Ost und West selbst in den 1990er Jahren noch gewesen ist.) Diese Version wurde bereits am 22. Oktober 1981 durch Michail Voskresenskij in Moskau uraufgeführt. Schon kurz nach dem Tod des Komponisten so Elina Bronan-Sčerbina 1918 eine verlustreiche Fassung der Sonate gespielt haben, die von ihr oder von Leonid Sabaneev stammte, doch hat sich dazu kein Notenmaterial erhalten.

Wie Skrjabin den I. Satz abbrechen lassen, falls er jemals beendet war, ist unbekannt; dass, wie stets behauptet, nur eine einzige Notenseite fehlen sollte, ist angesichts der bereits vollständig erfolgten Wiederherstellung beider Satzteile zwar wahr, aber nicht zu beweisen; reine Spekulation liegt der Vermutung, dass der II. Satz attacca zum Finale münden sollte.<sup>22</sup> Doch haben sich beide modernen Rekonstruktionen unabhängig voneinander für eine solche Verbindung entschieden. Die Verbindung zwischen I. und II. Satz meint ein solches Vorgehen zu rechtfertigen, doch ist gerade dieser Anschluss, ein simpler stufenweiser Bass-Abstieg, gänzlich „unorganisch“, wie die doppelten Taktstriche davor und danach zeigen: Er hat keinerlei innere Verbindung zu den Sätzen und ist auch äußerlich kein nahtloser Übergang, sondern im Gegenteil eine ostentative Nahtstelle, ganz im Gegensatz zum gleitenden Satzübergang in der gis-Moll-Sonate.

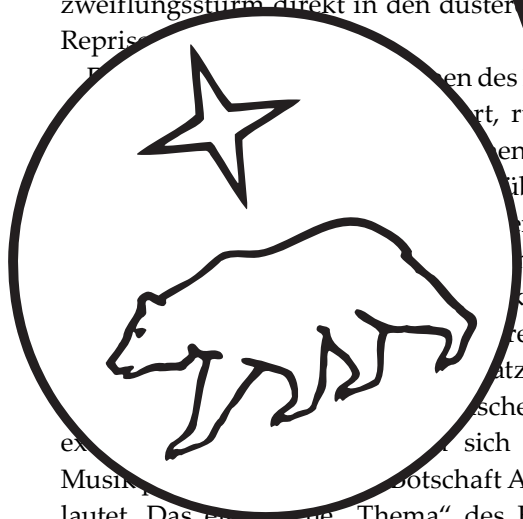
Und doch hat Skrjabin auf andere Weise den gattungsästhetischen Anspruch einzulösen versucht, zum Beispiel durch den dramatischen Charakter der Musik. Das beginnt schon mit dem wuchtigen Pathos des Bass-Hauptthemas (was sich in der 1. Sonate op. 6 wiederholen wird), seiner weit ausholenden, nicht pe-

21 Dieser Hinweis findet sich auf dem Schallplattenbegleittext der Ersteinspielung dieser Sonate durch Roberto Szidon (Deutsche Grammophon 2707 058, © 1972).

22 Ivan Martynov erwähnt in seiner Überblick über Skrjabins Frühwerk „Fakten, die bezeugen, dass der Übergang vom Andante zum Finale ebenfalls auf diesem Thema [dem Hauptthema des I. Satzes] gebaut war“ (Martynov, „O rannem tvorčestve Skrjabina“, S. 32). Allerdings werden diese „Fakten“ nirgends angeführt. Viktor Blok hat diesen Hinweis aufgegriffen und eine zyklische Themenrückkehr in diesem Sinne konstruiert (Blok 1993).



riodisch geschlossenen, sondern immer weiter drängenden melodischen Entwicklung, die von den dichten, atemlos jagenden Akkordmassen davongetragen wird: Hier in der Begleitung erscheint die scharf dissonierende Vorhaltsreibung der kleinen Untersekunde, das Zentralmotiv der gis-Moll-Sonate, ausgeweitet zu einem obsessiven Klangband, als würde die in dieser Dissonanz chiffrierte seelische Qual myriadenfach multipliziert. Die pathetische Dramatik dieses Geschehens birgt genug Konfliktpotential, um den dialektischen Prozess einer groß angelegten Sonate ins Rollen zu bringen. Und tatsächlich steigert Skrjabin die entfesselten Leidenschaften, gegenüber denen das zarte Filigran des Seitensatzes fast wie ein unwirklicher Traum erscheint, in der Durchführung bis zur besinnungslosen Raserei, bis zum frenetischen Akkordgewitter (das in der Revision als op. 4 unverändert als eine auf Presto und *fff* zusteuernde „Cadenza“ im Kleinstich übernommen wird); er führt die Entwicklung also wiederum zu einer Katastrophe, die aber diesmal nicht als Aporie abreißt, sondern den Verzweiflungsturm direkt in den düsteren Triumph der Reprise



den des II. Satzes, eben-  
 ert, rücken Skrjabin  
 en Musikstudenten  
 überbetonte Ges-  
 ns in T. 83–84,  
 nter, tonartglei-  
 könnten wenn  
 reißt die tünd-  
 satzes wieder an  
 schen Bogens eine  
 ex... sich kreisende Un-  
 Musik... Botschaft Ausweglosigkeit  
 lautet. Das eigentliche „Thema“ des Finales ist sein  
 Bewegungsimpuls, ist seine motorische Energie, aus  
 der heraus sich eine prachtvolle Dur-Hymne über ma-  
 jestätischem Wogen erhebt, um doch wieder in das  
 obsessive Stampfen zurückzufallen. Die Reprise des  
 hymnischen Seitensatzes erstirbt schon nach wenigen  
 Takten, fällt in das Nichts einer Generalpause dreier  
 (möglicherweise nicht fertig ausgeführter) Takte, wo-  
 nach das zu einem bleichen Skelett verkümmerte  
 Hauptthema ins Leere läuft, um schließlich apodik-  
 tisch von den wuchtigen Akkordblöcken des Sonaten-  
 anfangs erstickt zu werden.

Was Skrjabin hier auszukomponieren versucht hat,  
 ist Klang gewordener Nihilismus: Aus Seelenqual als  
 Dauerzustand erwächst jähe Verzweiflung, unterbro-  
 chen von Melancholie und gelegentlichem Hoffnungs-

leuchten, das aber Vision bleibt; besinnungsloses To-  
 ben und Wahnsinn führen schließlich zu völliger Aus-  
 löschung. Für eine solche Dramaturgie gibt es nicht  
 viele Vorläufer, vielleicht Chopins b-Moll-Sonate mit  
 dem Trauermarsch und dem apokalyptischen Final-  
 satz. Skrjabin wird dieses Grundmuster in variiertes  
 Form in der 1. Sonate op. 6 und der 3. Sonate op. 23  
 wieder aufgreifen, und auch die beiden gis-Moll-So-  
 naten von 1886 und op. 19 sind in ihren Schlussätzen  
 von der Idee der Auslöschung nicht unbehelligt.

Jedenfalls lässt sich schon in den Jugendsonaten und  
 ganz besonders in der es-Moll-Sonate konstatieren,  
 dass es Skrjabin in der Musik, ähnlich wie Čajkovskij,  
 um den Ausdruck nicht nur seiner Seele, sondern  
 der äußersten emotionalen Extreme geht, sei es zur  
 schöpferischen Bewältigung eigener leid- (oder lust-)  
 voller Erfahrungen, sei es, um gerade an ihnen die  
 Überlegenheit der Kunst über die Grenzen des Lebens  
 zu demonstrieren und diese gleichsam an seiner Kraft  
 zu setzen. Dass die Gratwanderung musikalischer Ex-  
 zessivität letztlich nur durch besonders nüchternes  
 Kalkül und höchste Organisation gelingen kann, dem-  
 onstrieren Skrjabin's Sonaten von mal zu mal be-  
 zeugnender.

Unabhängig von dem inhaltlichen und Ausdruck-  
 ebene denkt Skrjabin auch hier bereits an den (gat-  
 tungsästhetisch reich an obertonalen, motivisch-  
 thematischen) Zusammenhang zwischen den Form-  
 teilen. Wie bei Ravel erweist sich im Kopfsatz die  
 Schlussgruppe als eine Variante des Seitensatzes. Ganz  
 demonstrativ dagegen werden Haupt- und Seitensatz  
 zu Beginn der Durchführung übereinandergeschich-  
 tet, was tendenziell an eine Kontrapunktübung erin-  
 nert, aber doch die Idee des immanenten Grundkon-  
 fliktes plastisch als nunmehr direkte Konfrontation  
 nach außen wendet. Satzübergreifend besteht eine  
 augenfällige Verbindung durch die Wiederkehr des  
 Sonatenanfangs am Sonatenende, wo das Hauptthema  
 in monumentaler Form und anschließend eine flüch-  
 tige Reminiszenz an das Seitenthema den zyklischen  
 Rahmen bilden. Ob dieser Kunstgriff als „äußerlich  
 übergestülpt“<sup>23</sup> oder als „völlig organischer Abschluss  
 des Ganzen“<sup>24</sup> zu werten ist, sei dahingestellt. Viel sub-  
 tiler ist jedenfalls die Verwendung zyklisch wieder-  
 kehrender Motive. So findet sich das erwähnte chro-  
 matisch aufsteigende Kernmotiv auch im II. Satz in der  
 Überleitung zum zweiten Themenkomplex (T. 25ff.)

23 Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München und Zürich 1983, S. 169.

24 Martynov, „O rannem tvorčestve“ (vgl. Anmerkung 20), S. 32.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

mit motivisch-thematischer Arbeit, die möglicherweise auf eine Durchführung deuten, vielleicht aber auch nur auf die Themenentwicklung in der Exposition.

Stilistisch erinnert der Sonatenbeginn weder an die lyrisch-verhaltenen Anfänge der beiden *Sonates-Fantaisies* in gis-Moll noch an die aufgewühlte Dramatik der es-Moll- oder der 1. und 3. Sonate. Viel näher steht der Themenentwurf dagegen Skrjabin in den mittleren 1890er Jahren entstandenen Kleinformen, besonders den Etüden op. 8, speziell der E-Dur-Etüde op. 8 Nr. 5 (zu den Details siehe Critical Commentary). Es könnte sein, dass Skrjabin den musikalischen Ur-Gedanken seines Sonatenfragmentes in dieser Etüde aufgegriffen, dem neuen Zweck entsprechend thematisch abgewandelt und damit gerettet hat – zu einem Zeitpunkt, als seine 1. Sonate op. 6 wohl schon beendet und mit ihr ein neuer Horizont erobert war.

#### SONATE NR. 1

##### Entstehung

Der mittlere Hinweis auf die Entstehung aller Klaviersonate, die aus einem Brief datiert, ist die Erwähnung Natal'ja Sekerina, die die 1. Sonate im Winter in Arbeit war.<sup>29</sup> „In der 1. Sonate fast nicht getroffen, sondern zudem furchtbar bedrohlich für die bevorstehende Publikation durch Beljaev. Er arbeitete an der ersten Sonate und sagte stets, dass ihm die besten musikalischen Ideen nach einem Treffen mit Natal'ja Valer'janovna kommen.“<sup>30</sup> Spätestens Anfang 1894 war das Werk beendet, da Skrjabin es am (11.) 23. Februar 1894 in St. Petersburg in seinem ersten ganz eigenen Werken gewidmeten Konzert uraufführte. Auf Betreiben von Vasilij Safonov saß im Publikum auch Mitrofan Beljaev, der milliarden schwere Holzhändler und wichtigste Mäzen des russischen Musiklebens. Beljaev war von Skrjabin so beeindruckt, dass er fortan nicht nur dessen sämtliche Werke zu außergewöhnlich hohen Honoraren druckte, sondern sich auch um seine Integration auf dem gesellschaftlichen

29 Skrjabin schickte Natal'ja Sekerina zum 16. Geburtstag am (27. März) 8. April 1893 ein Glückwunschtelegramm (*Pis'ma*, S. 55).  
30 Sekerina, „[Vospominanija]“ (vgl. Anmerkung 19), S. 53–54.

Parkett und seine Karriere sorgte, Konzertreisen durch Mitteleuropa organisierte und teilweise auch gemeinsam unternahm, ihm ein monatliches Gehalt als Vorschuss für kommende Kompositionen oder Auftritte gewährte. Beljaev wurde zunächst Skrjamins Vatersersatz, später einer seiner engsten Freunde.

Die Druckvorbereitung der Sonate sollte einige Monate in Anspruch nehmen; Beljaev begann sicher auch aus strategischen Gründen mit der Publikation erst kleinerer Kompositionen. Ende 1894 gab Skrjabin das Manuskript ab. Im Januar 1895 war er sowohl mit der Korrektur der *Impromptus* op. 10 als auch der Sonate op. 6 beschäftigt, zugleich arbeitete er an den *Études* op. 8. Am (4.) 16. Januar 1895 schrieb er Beljaev: „Die Korrektur der Sonate habe ich erhalten. Wenige Tage danach melde ich, diese wieder abgeschickt zu haben.“<sup>31</sup> Am (11.) 23. Februar 1895 erschien das Werk im Druck, worüber sich Skrjabin eine Woche später gegenüber Beljaev äußerte: „Entschuldigen Sie meinen Dank für die Sonate.“<sup>32</sup> Die Moskauer Uraufführung bestritt am 31. März 1895 Feodor Koenen (Theodor Könenan, 1871–1937), der die Skrjabin Schüler von Nikolaj Zverev und Safonov gewesen war und nach Skrjamins eigenen Worten seine Werke besser als er selbst spielte.<sup>33</sup>

Nach der Uraufführung sind es gut wie die weiteren Aufführungen dieser Sonate durch den Komponisten. Angesichts der Vielzahl früher Kompositionen, die Skrjabin bis in seine letzten Lebensjahre immer wieder auf Konzertprogramme setzte, scheint die nahezu völlige Ausblendung der f-Moll-Sonate erklärungsbedürftig. Aleksandr Ossovskij hat überliefert, dass Skrjabin den Trauermarsch der 1. Sonate wegen des zutiefst privaten Charakters niemals in der Öffentlichkeit aufgeführt habe.<sup>35</sup> Es lässt sich heute nicht mehr feststellen, ob der Komponist möglicherweise bei der Uraufführung tatsächlich schon mit einer anderen Schlusswendung des 3. Satzes geendet haben sollte; ganz sicher aber hat er den Trauermarsch, losgelöst vom Rest der Sonate, gelegentlich noch gespielt, so bei seinem Pariser Konzert vom 10. Juli 1900.<sup>36</sup> Zumindest zu diesem Zeitpunkt war dieser Marsch in seinen Augen das einzig wertvolle Element der Sonate. Eine ganze Reihe von Bearbeitungen des Trauermarsches scheint dieser Einschätzung recht zu ge-

31 Brief vom (4.) 16. Januar 1895; *Briefe*, S. 69 (*Pis'ma*, S. 87).

32 Brief nach dem (4.) 16. Januar 1895; *Briefe*, S. 70 (*Pis'ma*, S. 88).

33 Brief vom (11.) 23. Februar 1895; *Briefe*, S. 71 (*Pis'ma*, S. 89).

34 Vgl. Skrjamins Schilderung im Brief an Beljaev vor dem (29. September) 11. Oktober 1895; *Briefe*, S. 97 (*Pis'ma*, S. 118–119).

35 Ossovskij, „Junyj Skrjabin“ (vgl. Anmerkung 7), S. 69.

36 Das Programm dieses Soloabends ist aufgeführt in *Pis'ma*, S. 238.

ben.<sup>37</sup> 1897 erhielt Skrjabin für seine Opera 3, 4, 6, 7 und 9 den (von Beljaev jährlich anonym gestifteten) Glinka-Preis von insgesamt 1000 Rubeln, 200 Rubel davon entfielen auf die f-Moll-Sonate op. 6.<sup>38</sup>

#### Zum Werk

Formal und stilistisch führt die f-Moll-Sonate die Tendenzen der es-Moll-Sonate fort und baut diese weiter aus. Die Folge der Sätze I–III wiederholt den äußeren Bauplan relativ genau: Der Kopfsatz ist ein pathetisch-düsteres Sonatenallegro, der langsame Satz in der Art eines melancholischen Intermezzos (nunmehr zur üblichen dreiteiligen Liedform verkürzt) gehalten, der dritte Satz ein wild-motorisches Presto. Doch an diese insgesamt übernommene Dramaturgie schließt sich eine neue, außergewöhnliche Finallösung an: ein Trauermarsch. Im Erstdruck sind die Sätze nicht römisch numeriert, sie sind es daher sicherlich auch im Autograph nicht gewesen; doch der Anfang des Trauermarschs im ursprünglichen Druckbild nicht eingerückt erscheint, muss weder auf Skrjabin zurückgehen, noch bedeuten, dass er bloß als Coda des III. Satzes

Formal in sich geschlossen, zieht die Summe des ganzen Werks, mit dem insofern ist es eine pure Ausgestaltung zu bezeichnen. Skrjabin hat hier alte Affekte gefunden: die nach völliger Verwüstung, und greift dabei auch die Jugendsonaten an. Die Hoff-Katastrophe führt zu einer gesteigerten Apathie aus dem Sonate, die sich anschließenden Elemente des Dur-Mittelteils an die doppelte Wiederkehr des Seitenthemas im Finale der es-Moll-Sonate. Neu hinzu kommt die Versinnbildlichung des Resultates dieser Zerstörung im Trauermarsch. Damit gerät der III. Satz zum funktionalen Zwitter: Einerseits lebt in ihm die Vorstel-

37 Für Orchester (darunter eine Version von Reinhold Glière), Salonorchester und Bajan; aufgelistet bei Bosshard, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis* (vgl. Anmerkung 11), S. 24.

38 Dies wurde Skrjabin im Dezember 1897 mitgeteilt in einem Brief von Vasilij Stasov (zitiert in *Pis'ma*, S. 188).

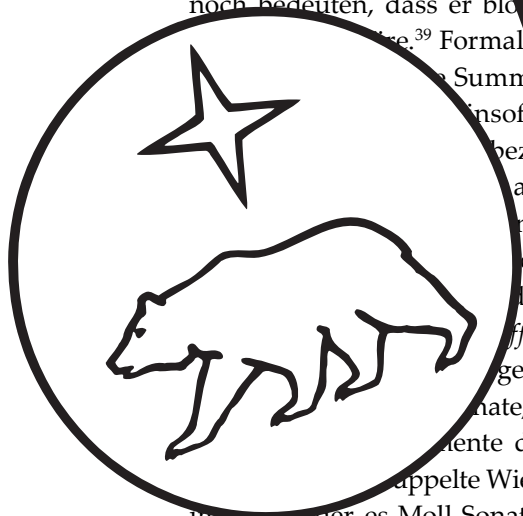
39 Sergej Ėrazmovič Pavčinskij, *Sonatnaja forma proizvedenij Skrjabina* (Die Sonatenform in Skrjabins Werken), hrsg. von V. Bobrovskij, Moskau 1979, S. 11, vertritt diese Ansicht vehement und bezeichnet alle Ausgaben als falsch, in denen der Trauermarsch als IV. Satz erscheint. Als Argument führt er die aus seiner Sicht erkennbare Sonatenrondoform des III. Satzes an, also ein Formmodell mit eindeutigem Finalcharakter. Warum nach einem „regulären“ Finalsatz kein weiterer eigenständiger Satz mehr folgen darf, wird jedoch nicht begründet – in seiner 1. Symphonie ergänzt Skrjabin bekanntlich nach dem symphonischen Finale einen Chorsatz.

lung des rasend schnellen Finales weiter, wie die sonatenförmig gestaltete Disposition der thematischen Hauptgedanken zeigt; andererseits nähert er sich mit seinem deutlich abgesetzten Dur-Mittelteil dem Typus Scherzo mit Trio, der einem eigentlichen Finale vorausgeht.<sup>40</sup>

Die hier entstandene Viersätzigkeit ist nicht nur originell, sie ist auch etwas grundlegend anderes als diejenige der 3. Sonate op. 23, in der Skrjabin eine genormte Satzfolge aufgreift; und doch verbindet beide Werke der attacca-Übergang zwischen III. und IV. Satz. Später, in der 4. Sonate op. 30, wird dieser Moment die Bedeutung einer Durchbruch von passiver Kontemplation zu entlasteter Entgrenzung bekommen, eine Voraussetzung für höchsten Entwicklungs- und Seinsstufen. In Skrjabins frühen Sonaten handelt es sich zwar prinzipiell um dieselbe teleologische Konzeption, aber noch mit umgekehrten Vorzeichen: Die Sonatenentwicklung schließt nicht optimistisch in eine lichtdurchflutete Ekstase ab, sondern in finsterste Düsternis, ganz besonders hier in der 1. Sonate op. 6, wo das trübische Scherzo in die schleppende Gestalt des Trauermarsches mündet.

Begesehen von Chopins Trauermarsch in der Sonate, dem dem Konflikt ja nicht die Rolle des Schlussatzes zufällt, drängt sich eine Parallele zum Final-Adagio von Čajkovskij 6. Symphonie auf, wobei stets darauf hingewiesen wurde, dass Skrjabins Sonate und die *Pathétique* unabhängig voneinander im selben Jahr 1893 entstanden seien. Allerdings wissen wir wenig bis nichts über Skrjabins Leben zwischen Anfang Oktober 1893 und Juni 1894, wissen also nicht, ob er wenn nicht die Petersburger Uraufführung Ende Oktober 1893 so doch die Moskauer Erstaufführung der *Pathétique* im Dezember 1893 gehört hat oder den noch im selben Jahr veröffentlichten Klavierauszug für 4 Hände kannte; auch ist ungewiss, wann er die Arbeit an seiner Sonate tatsächlich abschloss, möglicherweise erst kurz vor der Uraufführung im Februar 1894. Aber auch ohne konkretes Vorbild sind latente stilistische Einflüsse Čajkovskijs deutlich erkennbar, nicht nur im motivischen Detail, sondern auch und vor allem in der pathetisch zugespitzten Gefühlslage und dem Wunsch nach Maximierung des emotionalen Ausdrucks, wie er sich im Einsatz extremer Mittel wie des *pppp* im Trauermarsch zeigt (Čajkovskij benutzt in der *Pathétique* sechsfaches piano).

40 Neben Pavčinskij, *Sonatnaja forma*, betrachtet auch Rubcova, *Skrjabin* (vgl. Anmerkung 6), S. 113, die Form des III. Satzes als Sonatenrondo. Diese Deutung ist aber fraglich, die Struktur ist zumindest als ambivalent zu bezeichnen.



Diese gegenüber den Jugendsonaten nochmalige Steigerung des dramatischen Ausdrucks ist direkt gekoppelt an eine Steigerung des spieltechnischen Aufwands. Spätestens von nun an lotet Skrjabin die Ränder des Ausführbaren immer weiter aus. Dass die Sonate eruptiv in nur wenigen Takten den gesamten Umfang der Klaviatur erobert (wie es nicht ganz unähnlich Brahms' tonartgleiche Sonate op. 5 vorgeführt hat), ist hierfür ein erstes Indiz: Die angestauten Emotionen brechen sich geradezu gewaltsam Bahn. In der Reprise des I. Satzes bläht Skrjabin den Seitensatz, der schon in den Jugendsonaten immer in elaborierter Form wiederkehrte, durch polyrhythmische Verdichtung und akkordische Massivierung in beiden Händen auf. Dabei notiert er hier wie auch in der Schlussgruppe immer breitere und schließlich unspielbar weit gespannte Akkorde, und dies mit gezielter Absicht: damit beim Versuch, die physischen Grenzen zu überwinden, der Ausdruck äußerster Anspannung entstehen. Genau dies hat der Komponist in einem Brief an seinen Verleger hervorgehoben, alles um die gleichzeitig verlaufende Korrektur anderer Stellen in den *Impressos* [...] was aber die weiten Akkorde angeht, so habe ich nur [...] angegeben, wobei die Ausführung nicht haben und; das [...] hängt von der Ausführung der Entwicklung betrifft [...] in Aspekten also [...] sondern auch die [...] finden sich auf [...] „unendlichen“ Melodien [...] von Phrasenende und [...] entstehen, was im Notenbild durch die ungewöhnliche Verschränkung der Phrasierungsbögen verdeutlicht wird. Während sich in der frühen gis-Moll-Sonate Skrjamins melodischer Überschwang in Form von gleich zwei Seitensätzen äußerte, erscheint nun das Wesen der Kantabilität selbst gesteigert zu endlos dahinfließenden Wellenbewegungen. Auch dies ist ein Element der Übersteigerung von Traditionen, vermutlich noch weitgehend unabhängig von Wagner.

Hinter dieser ausladenden, bisweilen überladenen (und dadurch unreif wirkenden) Fassade der f-Moll-Sonate waltet erneut ein ordnender Geist, der sich des Sonatenanspruchs voll bewusst ist. Die Techniken der

41 Brief von Ende Dezember 1894 oder Anfang Januar 1895 (*Briefe*, S. 68; *Pis'ma*, S. 87, die deutsche Übersetzung wurde vom Herausgeber dem russischen Original angenähert).

motivisch-thematischen Arbeit sind weiter verfeinert, neue hinzugekommen. Beispielsweise findet sich in der Durchführung des Kopfsatzes eine vollständige Themenmetamorphose des Seitensatzes, der sich wie in Zeitlupe gedehnt und fast unreal schwebend über dem charakteristisch pochenden Begleitmotiv der Schlussgruppe (T. 47) ausstreckt. Das punktierte Begleitmotiv wiederum wurde von langer Hand vorbereitet und entwickelt (T. 17, 31, 39 usw.) und hier mitsamt dem Akkordabstieg aus T. 51 übernommen. Ein solch komplexes und zugleich in Entwicklung befindliches Beziehungsgeflecht haben die Jugendsonaten nicht aufzuweisen.

Das einigende Band der Sonate aber ist das Motiv des stockenden Aufstiegs – also wieder eine Variante des Grundgedankens aus den Jugendsonaten –, der sich entweder leidenschaftlich Mollterz oder strahlend zur Durterz löst. Diese eigentlich banale, aber durch die auftaktige Verschiebung und Dissonanzbildung große Spannungen in sich bergen, die Motivellendurchzieht als Webfaden die ganze Sonate. Dadurch, dass fast alle Themen der Sonate ihren Anfang in dieser Zelle haben, entsteht eine subtile zyklische Einheit auf der thematischen Ebene. Umgekehrt hat Skrjabin in dieser Sonate auf die zyklische Wiederkehr der Themen verzichtet, also ganz auf die verdeutlichende Wirkung der subtilsten Motivverwandtschaften und Affinitäten verzichtet.

Die zuvor nur vereinzelt erkennbaren autobiographischen Hintergründe der Jugendsonaten sind im Fall der f-Moll-Sonate ganz konkreten Hinweisen auf emotionale Extremsituationen und existenzielle Ängste gewichen. Skrjabin selbst hat sein op. 6 mit einer persönlichen Lebenskrise in direkten Zusammenhang gebracht. Auslöser dieser Krise waren wiederkehrende Probleme der rechten Hand, die er sich erstmals 1891 durch übermäßiges Üben zugezogen hatte: Um seinen Studienkollegen Josef Lhévinne spieltechnisch einzuholen oder gar zu überrunden, studierte Skrjabin heimlich wie ein Besessener an Liszts *Don Juan-Fantasie* und Balakirevs *Islamey*, zwei der anspruchsvollsten und kräftezehrendsten Virtuosenstücke; speziell der Ringfinger und kleine Finger der rechten Hand wurden dabei schwer beschädigt, und sein Lehrer Safonov untersagte ihm erschrocken jegliche weitere Strapaze, als er merkte, dass Skrjamins Leichtigkeit und Eleganz

42 In deutlicherer, aber auch konventionellerer Form, nämlich als absteigender Terzgang, findet sich auf ganz ähnliche Weise ein solches Zentralmotiv auch in Skrjamins Klavierkonzert op. 20, das 1896/97 entstand; hier hat der Komponist das Motiv an vielen Stellen zusätzlich durch Tenuto herausgehoben.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

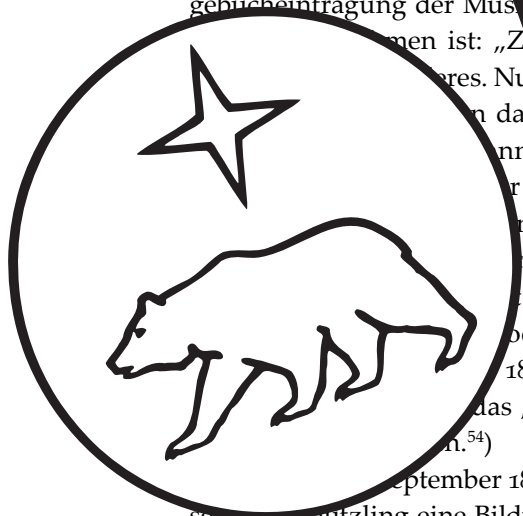


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Sonate finden sich allerdings erst 1895. Auch wenn die ersten Anfänge hier wie anderswo schwer zu eruieren sind, kann eine intensivere Arbeit an der *Sonate-Fantaisie* wohl erst nach der Beendigung der 1. Sonate im Herbst oder Winter 1894 begonnen haben. Kurz nach Ostern 1895 schreibt Skrjabin seinem Patron Beljaev mit vorsichtigem Blick in die Zukunft: „[...] jetzt arbeite ich am 1. Satz der gis-Moll-Sonate (mit dem Presto), die ich vielleicht in einem Monat fertig habe. Ich werde allerdings keinen Termin mehr festlegen, da es in dieser Beziehung unmöglich ist, pünktlich zu sein.“<sup>52</sup> Er konnte das hier erwähnte „Presto“, den späteren II. Satz, schon als bekannt voraussetzen, da er ihn bereits öffentlich gespielt hatte, und zwar am (7.) 19. März 1895 in St. Petersburg als „Presto (gis-Moll)“. Möglicherweise war es dasselbe Presto, mit dem Skrjabin eine gute Woche zuvor während eines von Beljaev organisierten privaten Vorspiels die Begeisterung der Petersburger Musikgrößen wie Nikolai Rimski-Korsakov, Anatolij Ljadov, Felix Blumenfeld und des ehrwürdigen Vladimir Stasov hervorrief. Wie einer Tagebucheintragung der Musikhistorikers Nikolaj Findmen ist: „Zuerst spielte er sein No. 1. Nun, ich denke, sag (Stasov) ... in darf man nichts Neues und ... kann spielte eine Fantasie. ... habe ... geschrieben und ... gebeten.“<sup>53</sup> Es ist sehr ... bei dieser „Fantasie“ ... – um des Presto der 1. So- ... noch in seinen ersten Aus- ... 1896 wird Skrjabin in Paris, ... das „Presto aus der 2. Sonate“ ...“<sup>54</sup>)



September 1895 unternahm Beljaev mit seinem Schützling eine Bildungs- und, angesichts des dauerhaft angespannten Nervenzustands, Erholungsreise durch Deutschland, die Schweiz, an die Riviera und nach Belgien. Zahllose kleinere Klavierstücke (vor allem *Préludes*), die wie ein musikalisches Tagebuch auf dieser Reise entstanden sind, zeugen davon, dass nur bedingt Gelegenheit für die Arbeit an größeren Werken bestanden haben kann. Zurückgekehrt berichtete Skrjabin, dass er als Pianist besser anderen den Vortritt lassen sollte: „Nun nimmt die Sache aber vielleicht eine andere Wendung: ich glaube, ich werde selbst in der Lage sein zu spielen, und wissen Sie, was? Die gis-Moll-Sonate. Übrigens sage ich es ja nur

52 Brief vom (6.) 18. April 1895; *Briefe*, S. 76 (*Pis'ma*, S. 96).

53 Zit. nach *Pis'ma*, S. 90.

54 Siehe ebd., S. 128.

Ihnen.“<sup>55</sup> Einen halben Monat heißt es noch konkreter an Beljaev: „Diese ganze Woche habe ich an der gis-Moll-Sonate gearbeitet, bald wird sie, glaube ich, fertig sein. Vasilij Il'ič [Safonov] findet sie besser als die in f-Moll. Zur Zeit sind nur noch einige zweifelhafte Stellen zu klären, dann heißt es: fertig.“<sup>56</sup> Dass diese offenen Fragen nicht ganz unbedeutend gewesen sein können, geht aus einer weiteren Mitteilung desselben Monats an Ljadov hervor: „In der Komposition habe ich ein bißchen herumgewurstelt, die Sonate ist fast fertig, es sind nur noch ein paar Details übriggeblieben und dann Bedenken wegen der Überleitung, da ich zwei Pläne habe, der zweite ist in logischer Hinsicht besser, und der andere ist schöner; schreib mir: Soll man sich der Logik oder der Schönheit den Vorzug geben?“<sup>57</sup> Angesichts solcher fundamentaler ästhetischer Probleme ist es nicht verwunderlich, dass die Fertigstellung noch lange auf sich warten ließ. Nach den gemeinsam mit Beljaev erzielten ersten Erfahrungen mit Konzerten im Ausland verbrachte Skrjabin einen großen Teil des Jahres 1896 damit, weiterhin in europäischen Ausland aufzutreten, wobei er sich vor allem in Paris aufhielt. Von dort trat er seinen Kollegen im März mit, das nächste volle Jahr ... wurde die 2. Sonate sein, um Anfang April, dass sie tatsächlich beendet wurde: „Ich habe die ganze gis-Moll-Sonate geschrieben und jetzt muss ich sie noch einmal ganz umschreiben.“<sup>58</sup> Skrjabin führte die kompletierte *Sonate-Fantaisie* erstmals in Paris in der Salle Érard am 5. Mai 1896 auf.

Doch damit war das Werk keineswegs abgeschlossen, es sollten für die Druckvorbereitung weitere umfangreiche Überarbeitungen folgen. Aus Rom warnt er seinen Verleger vor: „Die Sonate habe ich zwar beendet, doch bin ich damit völlig unzufrieden, obwohl ich sie siebenmal umgearbeitet habe. Ich muß sie anscheinend eine Zeitlang vergessen.“<sup>59</sup> Zwei größere Stück in Sonatenform hatten mittlerweile mehr Aufmerksamkeit erhalten: ein symphonisches Allegro d-Moll, das erst posthum als „Symphonisches Poème“ vervollständigt und veröffentlicht werden sollte, und das *Allegro de concert* op. 18, mit dem Skrjabin aber im Juli ebenso unzufrieden war wie mit der Sonate.<sup>60</sup>

55 Brief vor dem (29. September) 11. Oktober 1895; *Briefe*, S. 97–98 (*Pis'ma*, S. 119).

56 Brief vor dem (11.) 23. Oktober 1895; *Briefe*, S. 99 (*Pis'ma*, S. 120).

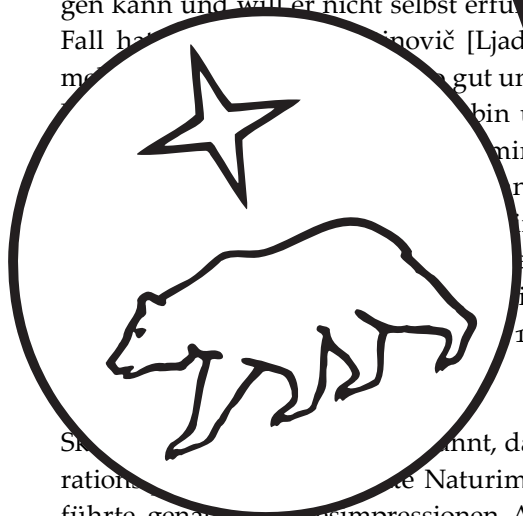
57 Brief vom Oktober 1895; *Briefe*, S. 101 (*Pis'ma*, S. 122).

58 Brief vom 6. April 1896; das russische „perepisivat“ kann sowohl „(ins Reine) abschreiben“ als auch „umarbeiten“ bedeuten (vgl. *Briefe*, S. 115; *Pis'ma*, S. 139).

59 Brief vom 12. Juni 1896 (*Briefe*, S. 124; *Pis'ma*, S. 147).

60 Briefe vom 2. Juli 1896 (*Briefe*, S. 127; *Pis'ma*, S. 151) und 9. Juli 1896 (*Pis'ma*, S. 152).

Dann kamen noch größere Ereignisse: Die Bekanntheit mit Vera Ivanovna Isakovič (1875–1920), Klavierstudentin am Moskauer Konservatorium, führte rasch zur Verlobung und nach ihrem Diplom zur Heirat im Sommer 1897. Gleichzeitig war im Herbst 1896 der Plan eines Klavierkonzertes zur Förderung der eigenen Auftrittsmöglichkeiten entstanden, dem offensichtlich absolute Priorität eingeräumt wurde; schon im Oktober 1897 fand seine Uraufführung statt. Während das op. 18 – als formal und im Klaviersatz eher konventionelles Werk – im Juli 1897 als Korrekturabzug vorlag, blieb die Sonate weiterhin „noch nicht fertig“.<sup>61</sup> Im Oktober 1897 schickte Skrjabin endlich das Manuskript aus Wien an Beljaev, er bestätigte am (20. Januar) 1. Februar 1898 den Erhalt des Korrekturabzugs.<sup>62</sup> Doch noch immer greift Skrjabin, nunmehr auch mit den Korrekturanmerkungen und Anregungen Anatolij Ljadovs konfrontiert, tief in den Notentext ein: Er lässt zwei neue Takte einfügen, zwei andere (I. Satz, T. 105–106) gemäß Ljadovs Vorschlag ändern.<sup>63</sup> Beljaevs Wunsch nach Metronomzahlen entgegen kann und will er nicht selbst erfüllen: „Auf jeden Fall hat Ljadov [Ljadov] die Sonate mit mir gut und bitte ihn, die Sonate zu übergeben.“<sup>64</sup> Skrjabin überzeugt sich, dass er sich nicht für die Sonate einsetzen muss, sondern nur die Metronomzahlen ändern und die Sonate fertigstellen.<sup>65</sup>



Skrjabin nimmt, dass er als Inspirationsquelle die Naturimpressionen anführte, genaue Meeresschiffimpressionen. Al'švang spricht demgemäß von Skrjabins „Meeres-Sonate“ und führt konkret an, dass das Seitenthema des I. Satzes während seines Aufenthalts in Genua entstanden sei.<sup>65</sup> Ob diese in allen Biografien repetierten Hinweise nur spätere Projektionen des Komponisten sind, als die Ausformulierung von programmatischen Texten (wie im Fall der 3., 4. und 5. Sonate) zur Gewohnheit geworden war, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ein Grund, sie deswegen als Deutungsmodell ganz zu verwerfen, besteht gleichwohl nicht, wie ja auch

61 Brief an Beljaev vom (15.) 27. Juli 1897 (*Pis'ma*, S. 178).

62 Vgl. *Pis'ma*, S. 183 und 189.

63 Vgl. *Briefe*, S. 146–147 (*Pis'ma*, S. 190 und 192).

64 Brief aus Paris vom 24. Februar 1898 (*Briefe*, S. 148; *Pis'ma*, S. 193).

65 Al'švang, „Žizn' i tvorčestvo A. N. Skrjabina“ (vgl. Anmerkung 46), S. 81 und 87.

die nur apokryph überlieferte Faust-Thematik von Liszts h-Moll-Sonate nicht generell verworfen wird. Dass das Meer auf Skrjabin, der für Naturstimmungen ohnehin sehr empfänglich war, einen ganz besonders tiefen Eindruck machte, lässt sich bestens belegen: Schon nach seiner ersten großen Schiffsreise über die Ostsee nach Finnland und Riga im Juli 1892 verlieren sich seine Berichte an Natal'ja Sekerina in seitenlangen poetischen Beschreibungen, wo die Naturschilderung den Charakter einer philosophischen Betrachtung annimmt:

Die spiegelglatte Wasseroberfläche reflektierte das Himmelsgewölbe, und an der einen Hälfte des Horizontes war nicht zu erkennen, wo das Gewölbe aufhört und sein Spiegelbild beginnt. Es war, als befänden wir uns im Mittelpunkt einer riesigen blauen Kugel, und diese Kugel, diese blaue Perle öffnete ihre Arme dem Gedanken, der auf den Strahlen des Blickes in die Unendlichkeit davoneilte. Lange auf dieser Bahn nichts auf seinem Weg, und erst eine am Horizont auftauchende Wolke zerstörte die bisherige Erfolglosigkeit. Sie schwebte dahin, wie ein rosiger Schleier der aufgehenden Sonne. Kosmos! Das Wort eines aufkommenden Jünglings überverfüchtigte sie im unermesslichen Himmel. Sie entsteht manchmal ein Traum und ein Traumstrahl der Hoffnung liebte ihn; doch er schenkte sich das Böse und zerstört ihn in unermesslichen Meer des Lebens. [...] Das weisse Licht der Sonne in ihrer ganzen kosmischen Größe am Horizont und übergoß die Gegend, die sie zuerst mit leuchtend purpurrotem, dann mit rotfarbnem und schließlich mit silbernem Glanz. Der Wind hatte inzwischen Wellen hervorgerufen und die See belebt, wodurch sie noch reizvoller wurde. Das Grün des Wassers floß mit dem Blau des sich spiegelnden Himmels zusammen, und die Sonne streute goldene Strahlen über die Kämme der wogenden Wellen. Es war ein Spiel der Farben und Schatten, ein Bild des Sieges des Lichts, des Sieges der Wahrheit [...].<sup>66</sup>

Vielleicht war es wirklich das Ur-Erlebnis der Meeresweite, durch welches das in der Nachschrift zu genau diesem Brief festgehaltene und oben zitierte Vorhaben ausgelöst wurde, jetzt eine Sonate fertigzumachen; vielleicht liegen die Wurzeln der *Sonate-Fantaisie* tatsächlich im Sommer 1892. Sigfrid Schibli hat in seiner Darstellung von Skrjabins philosophischem Denken dargelegt, dass die kosmische Entgrenzung im Naturraum ein entscheidendes, pantheistisches Stadium auf dem Weg von kindlicher Religiosität über den Glaubenszweifel zur Entthronung Gottes ist, zum Solipsismus, in dem der Künstler den Platz Gottes selbst ein-

66 Brief vor dem (14.) 26. Juli 1892 (*Briefe*, S. 37–38, *Pis'ma*, S. 48).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

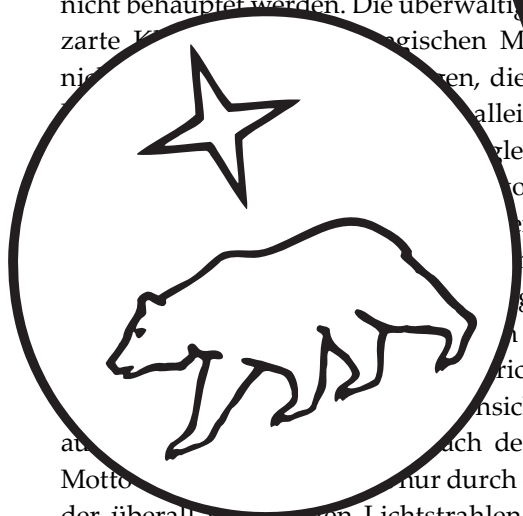


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

spannte Melodie (T. 13ff.) verwandelt, in die das Ruf-Motiv integriert ist. Aus dieser neugefundenen Harmonie der Paralleltonart H-Dur wachsen melodische Arabesken, die sich – nach dem in op. 6 beobachteten Prinzip der „unendlichen Melodie“ – praktisch zäsurlos und motivisch mehr assoziativ-improvisatorisch tastend als logisch-stringent entwickelnd immer weiter fortspinnen, schließlich durch verspielte Diminutionen figurativ variiert werden (T. 31ff. als verzierte Wiederholung von T. 23ff.) – also mit derselben Technik, die Skrjabin in früheren Werken den langsamen Mittelsätzen vorbehalten hatte.

Und dann breitet tatsächlich „die Seele“ gleichsam ihre Flügel aus: Das von Imitationen geprägte idyllische Zwiegespräch mit der Natur öffnet sich im Seitenthema in kosmische H-Dur-Weiten, in denen dem großen melodischen Bogen in allen Registern kleine Echos mit der Arabeske aus T. 19 antworten, die pantheistische Verschmelzung mit der Natur sich in der Allgegenwart der Themensubstanz verannbahnt (T. 46ff.). Dass hier der Verstand schweigt, kann aber nicht behauptet werden. Die überwältigende und doch zarte Kosmologie des Moments beruht nicht auf dem Verstand, sondern auf dem Gefühl.



Die überwältigende und doch zarte Kosmologie des Moments beruht nicht auf dem Verstand, sondern auf dem Gefühl, die Skrjabin beim allein gemacht hat. Gleich übernimmt die Natur die Führung als Hauptmelodie und (T. 46ff.), so dass der Naturruf entsteht. Dass die Natur das „zärtliche“ Motiv – immerhin offensichtlich bezogen auf die Natur – nach dem eröffnenden Motto nur durch die Assoziation der überall reflektierten Lichtstrahlen bestätigt, sondern auch durch die vergleichbar figurativ umspielte Stelle im langsamen Satz der 3. Sonate op. 23, von der Skrjabin sagte, „hier singen die Sterne“ (siehe unten).

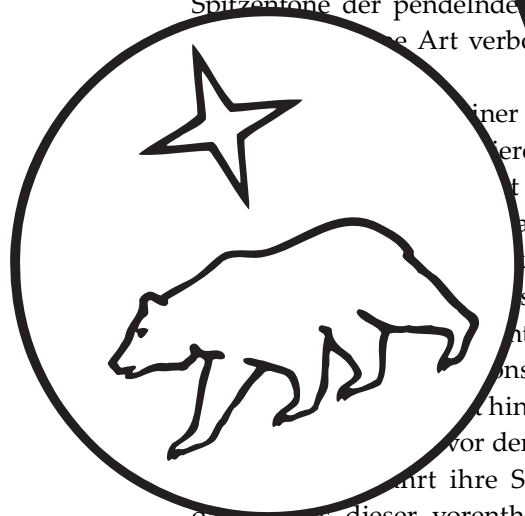
Bis hierhin kann kaum sinnvoll von einer Sonatenexposition gesprochen werden, eher von einem einzigen großen Entwicklungsprozess, der von der Überwindung eines komprimierten Ausgangskonflikts angestoßen wird, durchgehend lyrisch gehalten ist, sich ununterbrochen entfaltet und in einer poetischen Eroberung des gesamten (Klang-)Raums kulminiert. Doch nach der Rahmung durch das wiederkehrende Naturruf-Motto leitet dieses zu einer Durchführung über, die von klassischen Motiv- und Themenverarbeitungstechniken Gebrauch macht (T. 62ff.), indem das „Mondlicht“-Seitenthema mit den vorausgegan-

gen Arabesken kombiniert und enggeführt wird, während das Ruf-Motiv immer prononcierter und dramatischer in den Vordergrund wandert. Die bedrohliche Situation des Sonatenanfangs scheint in verstärkter Form zurückgekehrt. Es kommt zu einer extremen Konfrontation von Arabeske und Motto mit dem lichten Aufstieg des Mondlicht-Themas, in ihrer eintaktigen Kurzatmigkeit an die Stichomythie in Dramentexten erinnernd, und schließlich zur Katastrophe (T. 75), nicht unähnlich der frühen gis-Moll-Sonate von 1886. Die Atmosphäre schlägt abrupt um, wobei die Aufstiegsfigur in die linke Hand wandert und das Motto zunächst friedliche Ruhe spenden will, doch wächst beides unaufhaltsam zu einer verküssten Lawine an, die zur brutalen Wendekehr zum Satzbeginns überleitet, als würde die Natur für einen Moment ihr schreckliches Gesicht zeigen, das der unzählbaren Elemente argwöhnt. Dann aber schließt sich unmittelbar die Idylle an, ohne das Bestehende aufeinanderzugehen, und die gesamte zweite Reprise verläuft analog zur „Exposition“, die sich nun auch in der Natur vollzieht (auch das ein seit den Jugendjahren abartetes Verfahren), und am Ende löst sich die Begleitfiguren auf, zerfließen im polyrhythmisch schwebenden Dunst schwebender Satzketten. Nachsinnend beschließt den Satz das Motto, es kehrt wie ein Abschiedswort wieder. Doch der Schoß der Natur liegt jetzt in E-Dur! Abgesehen von der einleitenden Eröffnung und ihrer auf das Motto verkürzten Reprise spielt die nominelle Haupttonart gis-Moll also keine Rolle – eigentlich besteht der Satz je zur Hälfte aus statischen, wenngleich sich thematisch entfaltenden Blöcken in H-Dur und in E-Dur, die durch nur 25 Takte einer Verarbeitungssektion getrennt werden, welche sich nochmals reduziert, wenn man die Rückleitung zur Reprise abzieht. Diese Verschleifung von Sonatenelementen und Liedform verweist, wie bereits der Titel und die Tonart der *Sonate-Fantaisie*, zurück auf die Vorgängerin von 1886. Die fantasiartigen Freiheiten im thematischen und tonalen Aufbau sowie die lyrische statt dramatische Grundhaltung machen die Titelwahl ebenso verständlich wie die Beschränkung auf nur zwei Sätze.

Entstehungsgeschichtlich ist der II. Satz, der nun tendenziell das Gewicht des eigentlichen Sonatenallegros schultern muss, der ältere. Die Frage drängt sich auf, inwiefern Skrjabin es geschafft hat, gleichsam im Rückwärtsgang dem Werk jene zyklische Einheit zu verleihen, die für alle vorausgegangenen Sonaten doch offensichtlich so bedeutsam war. Diese Aufgabe mag ein Grund für die so oft unterbrochene Arbeit

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

an und Unzufriedenheit mit dem Werk gewesen sein. Die Presto-Achtelwogen des „aufgewühlten Meeres“ stehen motivisch in direkter Verbindung mit dem vererbenden Murmeln am Ende des I. Satz (T. 134). In T. 19 ist erstmals das Rufmotiv des I. Satzes als offensichtliche Zyklusklammer eingeflochten. Das es-Moll-Seitenthema des Presto hat außerdem seine Spuren in der lyrischen Melodie von T. 13 des Kopfsatzes hinterlassen, deren Konturen ja schon in T. 7 aufschienen. Weitere Verbindungen sind wohl nicht auszumachen. Ähnlich wie schon im Finale der es-Moll-Sonate und dem III. Satz der f-Moll-Sonate ist auch im Presto des Opus 19 die unablässig vorwärtsdrängende Motorik das eigentliche „Thema“ des Satzes; wieder benutzt Skrjabin durchgehende Bass-Oktaven, über denen diesmal Perpetuum-mobile-artige Achtel-Triolen der rechten Hand perlen. Aber auch diese auf- und abwogenden Achtelbänder bergen in sich motivisch bedeutsame Elemente, etwa bei der *dolcissimo*-Abweichung nach H-Dur: Die mit Phrasierungsstrichen hervorgehobenen Töne  $dis^2-e^2-h^1-cis^2-h^1$  (T. 2) sind das exakte Echo der Spitzentöne der pendelnden Bass-Oktaven in T. 1–5, die Art verborgenes Kernmotiv gelten



iner Sonatenform auf der Dolerende zwei Gedanken, das mit über der unablässig und aufenden Achtelgrund em damit erst eigentlich da sich im wörtlichen Sinne entlitz der Elemente erkot. konstruiert, dass auf einen hin zusteuert, doch bricht die vor dem Spitzenton ab. Die Satz hirt ihre Schlusskulmination genau dann, dass dieser vorenthaltene melodische Höhepunkt endlich, gewissermaßen unter äußerster Anstrengung, erreicht und sogar überschritten wird (T. 99). Davor liegen eine Durchführung, die das Seitenthema im Wechsel von Dur und Moll durch verschiedene Tonarten und Register wandern lässt, es dadurch farblich immer neu beleuchtet (was an Skrjamins Schilderung vom „Spiel der Farben und Schatten“ erinnert), und eine Reprise, die genau deswegen auf eine reguläre Wiederkehr des Seitenthemas verzichtet und stattdessen gleich zur Kulmination führt. Die kurze Coda führt zurück zu der im wahrsten Sinne elementaren, auf ein nacktes Tonika-Dominant-Pendeln reduzierten Anfangsbewegung (hier ist die Parallele zu den Schlusstakten von Satz I besonders evident).

Auch dieses Presto also, trotz deutlicher Anlehnung an die Sonatenform, ist gewiss kein gewöhnlicher Sonatensatz, sondern eher ein poetisch determiniertes Charakterstück, dem aber aufgrund seiner Ausdehnung, seines Stimmungsgehaltes und seiner Dramaturgie die Bedeutung des zentralen Sonatenhauptsatzes zukommt. In seiner düsteren Grundhaltung entspricht es noch Skrjamins älterer, pessimistischer, Schopenhauerischer Einstellung, die zwar den Titanenkampf gegen die *condition humaine* aufnimmt, die sich in der unbezwingbaren und unbegrenzten Naturgewalt des Meeres verkörpert, aber dabei tragisch scheitert. Der I. Satz dagegen weist in Skrjamins Zukunft: Er formuliert erstmals in einer Sonate die Idee der Überwindung der komischen Begrenzung, die für seine Werke nach 1900 so typisch werden sollte. Und er führt neue Gestaltenelemente ein, die noch im Spätwerk eine wichtige Rolle spielen werden, etwa die Idee des Rufmotivs, die später in der 6. Sonate, als „appel mystérieux“ direkt gebasiert wird.

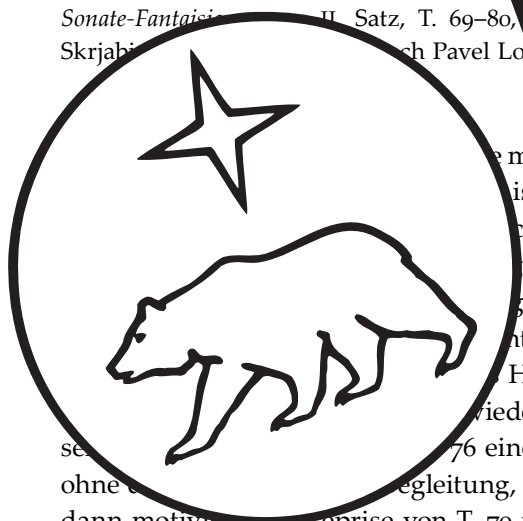
#### Zur Überlieferung und Edition

Wie im Fall der 1. Sonate besitzen wir auch für die *Sonate-Fantaisie* kein Autograph und keine Schriftkriterisch verwertbare Quellen sind wiederum der Erstdruck von 1886 (P) und damit kleinem Revisionsbericht erst heute kritische Neuausgabe durch Nikolaj Zoljajev von 1924, die auf persönlicher Bekanntschaft mit dem Komponisten, direkter Hörerfahrung und intimer Kenntnis des Gesamtwerks beruht (NA). Spätere Ausgaben haben keine neue Quellen eröffnet. Und doch gibt es eine erst seit kurzem bekannt gewordene und geradezu spektakuläre neue Quelle: Eine von Skrjabin 1908 selbst angefertigte Einspielung dieser wie auch der 3. Sonate op. 23 auf Lochstreifenrollen der Leipziger Firma Hupfeld, die auf mechanischen Klavieren der Marke Phonola reproduziert werden konnten. Auf der Grundlage einer wissenschaftlich edierten (Teil-) Transkription durch den Moskauer Experten Pavel Lobanov (Hup1908) und gestützt durch den Höreindruck dieser teilweise verschollen geglaubten Klavierrollen, die anders als Skrjamins 1910 in Moskau entstandene Aufnahmen für das Freiburger Welte-Mignon-System noch nie auf Tonträgern veröffentlicht wurden, konnte einer neuer Grad von Sicherheit bei der Klärung von Zweifelsfällen im Notentext erreicht werden. Im Critical Commentary sind die Stellen, an denen sich Hup1908 wesentliche Erkenntnisse verdanken, aufgeführt. Allerdings muss der Quellenwert solcher Klavierrollen grundsätzlich diskutiert werden, die gewonnenen Erkenntnisse sind nicht immer ein-

deutig und für eine Fixierung des Notentextes nicht immer geeignet (siehe unten). Die spektakulärste Änderung des Notentextes betrifft die Rückleitung zur Reprise:



Sonate-Fantaisie in fis-Moll, II. Satz, T. 69–80, revidiert von Skrjabin, Aufnahme von Pavel Lobanov



...e mehr der vni-  
ist als die f-ung  
ch er verzichtet  
abe, die es an-  
ngende Sequenz,  
nte Dis stark an  
Hauptthemas i  
wiederholt stattdes-  
se... 76 eine Oktave tiefer,  
ohne... Begleitung, und antizipiert  
dann motivisch die Reprise von T. 79 in beiden Hän-  
den. Für diesen „Takt 78“ in Skrjabin's Aufnahme von  
1908 gibt es überhaupt kein Vorbild, er ist vollständig  
neu: im Material, vor allem aber in seiner strukturellen  
Bedeutung. Durch die verringerte Spannung und  
die motivische Vorausnahme verschleiert Skrjabin den  
Reprisesbeginn, der nun bruchlos aus den Vortakten  
hervorgeht. In seiner 5. Sonate, die nur wenige Wo-  
chen vor den Aufnahmesitzungen beendet wurde, ge-  
schieht dasselbe: die Reprise wird mir dem Durch-  
führungsende verschmolzen.<sup>71</sup> Seine Einspielung der  
2. Sonate reflektiert also die Entwicklung seines kom-  
positorischen Denkens – und sein Verhältnis zum No-  
tentext als ein ausgesprochen flexibles.

71 Vgl. die Ausführungen in BA 9617.

### SONATE NR. 3

#### Entstehung

„Ich war mit der Komposition einer Sonate beschäf-  
tigt; aber denke nicht, dass ich sie bald beenden kann.  
Es ist noch viel Arbeit.“<sup>72</sup> Diese Erwähnung in einem  
aus Paris gesendeten Brief an Beljaev vom 5. Dezem-  
ber 1897 gilt als erster Hinweis auf die Entstehung der  
3. Sonate. Am 1. Februar 1898 wiederholt Skrjabin die-  
se Mitteilung;<sup>73</sup> er will seine anhaltende Produktivität  
unter Beweis stellen, sich aber nach den Erfahrungen  
mit den zurückliegenden langwierigen Großprojekten  
und insbesondere der 2. Sonate auf keinen Termin  
festlegen. Diesmal aber kommt es zu keinen Verzöger-  
ungen, im Gegenteil: Die Sonate wird gleichsam in  
einem Zug zu Ende komponiert. Dazu nutzt Skrjabin  
die Sommerfrische in Maidanowo bei Klin südlich  
von Moskau, von wo er am (5.) 17. Juni seinem Ver-  
leger schreibt, dass er im Laufe der Sommer sowohl  
das symphonische Allegro für Orchester als auch die  
neue Sonate fertig machen will. Am 16./28. August 1898  
ist es bereits soweit: „Ich schicke dir die Sonate und  
die Korrekturen der Polonaise op. 21 und der Prélude  
op. 22. In der Sonate habe ich keine Metronomzahlen  
angegeben, da ich hier keines habe.“<sup>74</sup> Dass ihn die  
Arbeit an der Sonate erschöpft habe und das Orches-  
terwerk deswegen nicht bald beendet werden  
könne, teilt er erst eine gute Woche später mit; tatsäch-  
lich muss die Komposition unter Hochdruck erfolgt  
sein. Auch der Korrekturvorgang geschah rasch: Die  
Korrekturabzüge der fis-Moll-Sonate wurden Skrjabin  
am (22. September) 4. Oktober zugeschickt, acht Tage  
darauf sendete er sie bereits zurück mit dem Hin-  
weis, sie so gründlich ausgeführt zu haben, dass kein  
zweiter Korrekturgang notwendig sei.<sup>75</sup> Noch 1898 er-  
schien das Werk im Druck.

Es ist möglicherweise auf unvollständige Überliefe-  
rung zurückzuführen, dass weder im Jahr der Fertig-  
stellung noch 1899 irgendwelche Aufführungen der  
fis-Moll-Sonate belegt sind. Den vorhandenen Doku-  
menten zufolge hat Skrjabin die 3. Sonate op. 23 erst-  
mals nicht als Ganzes, sondern nur die beiden Mit-  
telsätze der Öffentlichkeit präsentiert, und zwar am  
10. Juli 1900 in Paris. Seiner Frau Vera teilte er mit:  
„Ich vergaß, dir zu schreiben, daß mir, als ich die  
zwei Sätze aus der fis-Moll-Sonate gespielt hatte, aus

72 *Pis'ma*, S. 185.

73 „Im Moment bin ich mit der Komposition einer Sonate be-  
schäftigt; es ist noch schwer zu sagen, wann sie ungefähr fertig  
sein wird.“ (*Briefe*, S. 145; *Pis'ma*, S. 189).

74 *Pis'ma*, S. 198.

75 *Pis'ma*, S. 201.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

ein enges Geflecht motivisch-thematischer Verwandtschaft. Die auftaktig einsetzende punktierte Tonrepetition kann als rhythmische Urzelle verstanden werden, die die Themenköpfe des I., II. und IV. Satzes direkt prägt und den des Andantes in leicht abgewandelter Form, ohne Auftakt. Eine weniger augenfällige, aber doch als kompositorische Absicht gut erkennbare Verbindung besteht über eine chromatisch abfallende Linie,<sup>80</sup> die nicht nur wie eine barocke Lamentogeste eingesetzt wird, sondern mit den anderen fallenden Melodielinien korrespondiert und schließlich das Hauptthema des Finales bildet – so, als wäre die ganze Sonate von inneren Stimmen durchzogen, die bereits teleologisch auf das Finale vorausdeuten. Zudem integriert Skrjabin in die Durchführungsteile des Finales Motive der vorangegangenen Sätze, etwa die triolische Antithese von T. 2 des Kopfsatzes. Wie sehr die Sonate auch von der ganz klassischen Idee der motivisch-thematischen Arbeit geprägt ist, zeigt sich in den auffällig vielen und dichten kontrastierenden Passagen, in denen Themen kombiniert (zum Beispiel Satz I, T. 55ff.) invertiert (Satz IV, T. 55ff.) und eingeführt werden. Solches Denken in



prägt Skrjamins mittlere Klavierwerke den Klavierwerken bloßer Klangville monische Erläuterung mit chromatisch men im Finale des Sonatendenarbeit“ nach wisse ermüdend durch den Quinten nicht von der Hand zu we doch die Entfernung zu den Jugendsonaten, die diese Idee auch verkörperten, auf ihre Art. Noch ein Charakteristikum architektonischer Reflexion lohnt der Erwähnung: Dietrich Mast hat nachgewiesen, dass die Taktproportionen von Sonatenteilen in planmäßiger Verbindung stehen; so hat die Exposition des Finales 58 Takte, genauso viele wie das gesamte Andante.<sup>81</sup> Proportionale Berechnungen dieser Art werden in Skrjamins Schaffen zunehmend an Bedeutung gewinnen – hier sind sie bereits angelegt.

Alle Sonaten vor der dritten hatten eine, vorsichtig gesagt, inhaltliche Ebene, die sich mithilfe von Selbst-

80 Analytische Hinweise zur Chromatik in der 3. Sonate bei Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, S. 23ff.

81 Dietrich Mast, *Struktur und Form bei Alexander Skrjabin*, München 1981, S. 66ff. Dass auch die folgenden Teile des Finales der Proportion von 58 Takten gehorchen sollen, hält der Herausgeber für unwahrscheinlich.

äußerungen des Komponisten zumindest grob skizzieren lässt. Wie verhält es sich nun mit dem „Inhalt“ dieser Sonate? Die Pianistin Elena Bekman-Ščerbina, auf die Skrjabin 1912 aufmerksam geworden war und der er angeboten hatte, mit ihm seine Werke einzustudieren, darunter die 3. und 6. Sonate, gibt eine auch für sie wohl besonders charakteristische Deutung des Komponisten wieder, welche die ausgezeichnete Wiederkehr des Hauptthemas im III. Satz betrifft: „Bei seinen Ausführungen behalf sich Skrjabin, ähnlich wie unser gemeinsamer bemerkenswerter Lehrer Safonov, oft mit bildlichen Ausdrücken, die wunderbar erklärten, welchen Effekt er erreichen wollte. Ein Beispiel sagte er an einer Stelle im III. Satz der 3. Sonate: ‚Hier singen die Sterne. Diese äußere, ähnlich poetische Stelle, die einen besonders transparenten Klang erfordert, vermittelt tatsächlich jene Stimmung, in die Seele verfallen, welche die Natur liebt und den grenzenlosen Nachthimmel mit funkelnden Sternen betrachten: [T. 44–45].“<sup>82</sup> Ähnlich wie im ‚Mondenschein‘-Seitenthema des I. Satzes der *Sonate-Fantaisie* op. 19, dessen rhapsodisch umspielter Klaviersatz hier im Gedächtnis hat, gerät das Naturidyll zur komischen Offenbarung (und diese Linie wird weiterziehen bis zu den langsamen Sätzen der 2. und 3. Symphonie). Damit ist die Takt- und Anthematik zumindest in einem allgemeinen Sinn wieder aufgegriffen. Doch bei bloßen bildlichen Vergleichen – die nicht belanglos sind, sondern auf konstante ästhetische Topoi verweisen – blieb es nicht. Es war vermutlich Skrjamins zweite Frau Tat’jana, die um 1905 für eine eigene Aufführung in Brüssel ein veritables Programm zur 3. Sonate in französischer Sprache verfasste: *États d’âme*, Seelenzustände. Auch seiner 3. Symphonie schickte Skrjabin in diesem Jahr eine programmatische Erläuterung für eine Aufführung unter Artur Nikisch hinterher, dies war nichts Ungewöhnliches. Ob und wie er an den *États d’âme* Anteil hatte, ist ungewiss, doch spielt das für die Bedeutung eines derart autorisierten Textes eine marginale Rolle.

#### Seelenzustände

- a) Die freie, ungezähmte Seele stürzt sich mit Leidenschaft in Schmerz und Kampf.
- b) Die Seele hat eine Art von momentaner, trügerischer Ruhe gefunden; ermüdet von dem Leiden, will sie vergessen, singen und blühen – trotz alledem. Aber der leichte Rhythmus, die duftenden Harmonien, sind nur ein Schleier, durch welchen die unruhige, wunde Seele hindurchscheint.

82 Bekman-Ščerbina, „[Vospominanija]“ (Erinnerungen), in: *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin 1915–1940. Sbornik*, S. 62–64, hier S. 63.

c) Die Seele treibt auf einem Meer von sanften Gefühlen und von Melancholie. Liebe, Traurigkeit, unbestimmte Wünsche, undefinierbare Gedanken von zerbrechlichem, schemenhaftem Reiz.

d) Im Aufruhr der entfesselten Elemente kämpft die Seele, wie trunken. Aus den Tiefen des Seins erhebt sich die ungeheure Stimme des Gott-Menschen, dessen Siegesgesang triumphierend widerhallt! Aber, noch zu schwach, fällt sie kurz vor Erreichen des Gipfels zermalmt in den Abgrund des Nichts.<sup>83</sup>

Während manche Autoren dieses Programm ganz verworfen haben und bei der Besprechung der Sonate nicht einmal erwähnen,<sup>84</sup> hat Sigfrid Schibli versucht, seine Bedeutung zu relativieren: „Es entstand nachträglich, als subjektiver – und anfechtbarer – Versuch, das in Tönen einzigartig Gesagte noch einmal verbal zu verdeutlichen; eher ist der literarische Text Reflex der Musik, als die Musik ‚Vertonung‘ des Erbbildes der Fixierten [...]“<sup>85</sup> Unabhängig von der Textreihenfolge scheint aber doch deutlich, dass der Komponist über bildliche Verständnisse für Schüler hinaus das dramatische Innenleben seiner Musik, das aus ästhetischen und philosophischer Anschauung, sich als verbal mitteilbar erstarrt, verdeutlichen wollte. Der Schluss steht im Anschluss an die 3. Sonate, dessen Abschiedswillen auf beiden Klaviersonaten werden oder Textteile aufweisen, die ebenfalls zusätzlich zu literarische „Vorlagen“ auf einer Ebene bezeichnen, nämlich der Dramaturgie. So sieht denn auch erst in der 3. Sonate erstmals den „psychologischen Sonate“ verwirklicht, in der sich ein inneres Drama abspielt.<sup>86</sup> Vielleicht wäre es richtiger zu sagen, dass in der 3. Sonate dieser Typus erstmals deutlich von außen ablesbar ist – denn innere Dramen bilden auch die Grundlage der vorangegangenen Werke, ganz besonders des op. 6.

Die im Programm aufgegriffenen Bilder entsprechen nahezu vollständig denjenigen der früheren Sonaten:

83 Zit. nach Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 174. Die Urheberschaft des Textes ist nicht gesichert; manche Forscher schreiben den Text dem Komponisten selbst zu (Al'švang, „Žizn' i tvorčestvo“ (vgl. Anmerkung 46), S. 88, spricht von einer „Erläuterung des Autors“).

84 So etwa Rubcova, *Skrjabin* (vgl. Anmerkung 6), S. 118–120.

85 Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (vgl. Anmerkung 23), S. 175.

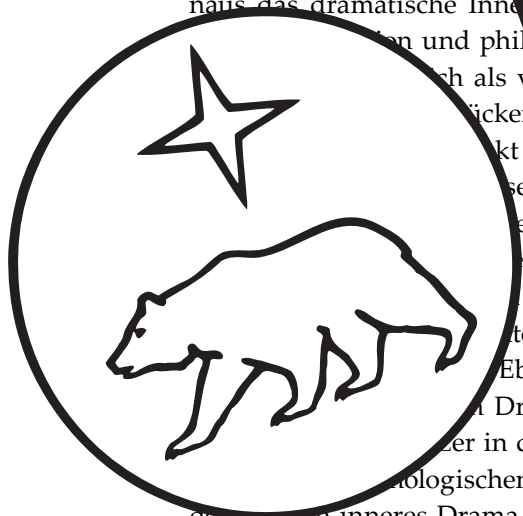
86 Ausgeführt und nachgewiesen bei Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt 1987 (Grundzüge 69), S. 226.

die leidende Seele, das trügerische Glück, die Enttäuschung, das entfesselte Wüten im Bild des Meeres und der Untergang im „Nichts“. Eines nur ist hinzugekommen, aber etwas Zentrales: der triumphierende Gott-Mensch. Hier blitzt nietzscheanisch der Glaube an die in op. 6 noch undenkbare und in op. 19 als Pyrrhus-Sieg erkämpfte Überwindung der vom Schicksal gesetzten Grenzen auf, die Idee von der Göttlichkeit des schöpferischen Menschen. Noch einmal muss er am Ende zermalmt in den „Abgrund des Nichts“ stürzen. Aber es scheint bereits, dass dies eher ein programmatisch erzwungenes denn musikalisch schlüssig herbeigeführtes Ende ist – die in der Schlussbildung gewählte, strudelartige Rückkehr von fis-Moll und der Anfangsthematik wird bereits aufgesetzt.

Die programmatische Dimension dieser „psychologischen Sonate“ für Skrjabin von besonderer Relevanz gewesen sein muss, oder dass der psychologische Gehalt der Sonate in besonderer Weise der Erklärung bedurfte, wird durch die Existenz eines zweiten Programms bestätigt, das ebenfalls ohne Mitwirkung des Komponisten entstanden sein kann, das er aber nicht selbst verfasst hat. Es wurde im November 1901 im Programmheft eines Konzerts von Bujalkin gedruckt, das ein Jahr zuvor die Uraufführung gestritten hatte und mit Skrjabin in enger Verbindung stand. Es ist bekannt, dass Bujalki selbst ausschweifende Erklärungen von Musikwerken erarbeitete, möglicherweise auch diese. Aber Skrjabin kannte den Text,<sup>87</sup> er muss einem Abdruck zumindest zugestimmt haben. Dass er später durch die *États d'âme* für das westeuropäische Publikum ersetzt wurde, kann alle möglichen Gründe haben. Dieser nahezu unbekannt Text liegt jedenfalls zeitlich wesentlich näher an der Vollendung der Sonate. Er kann aufgrund seines Umfangs hier nur teilweise zitiert werden:

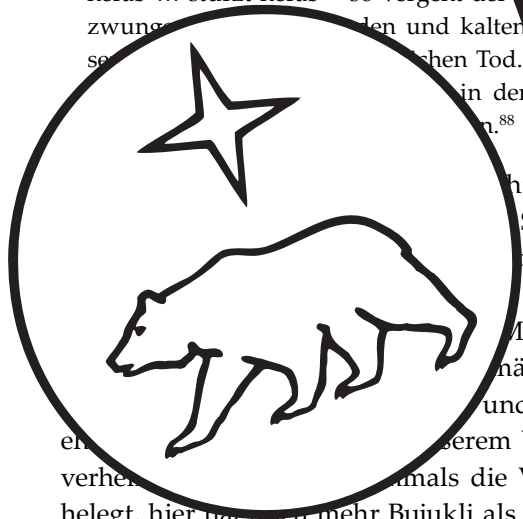
Die fis-Moll-Sonate ist gleichsam der Versuch der musikalischen Umsetzung einiger Ideen und Bestrebungen der menschlichen Seele – ich würde sagen, eine Geschichte der Stimmungen von Byron bis Nietzsche. Im I. Satz: Wut, Verwünschungen, Kummer- und Trauerstöhnen, zu Freiheit und Licht, das Streben, Gott zu erkennen und die unsterbliche Seele des Menschen zu finden, Sehnsucht, Unzufriedenheit und Verzweiflung, unendliche Verzweiflung! Im II. Satz wird gleichsam der Wunsch hörbar, sich von den unangenehmen Eindrücken zu befreien, Sehnsucht und Kummer zu verlassen, – es gibt hier Leben und Blumen, aber alles nur vergiftet: das von Zweifel und Verzweiflung ‚verwüstete‘ Herz kann nirgends Vergessen finden. III. Satz. Im durchscheinenden

87 Nach der Aussage von Aleksandr Gol'denveizer; *Pis'ma*, S. 259.



Halbdunkel, dem Halbdunkel des Lebens, singt eine Stimme, singt mit hoffnungsloser Sehnsucht. Von Zeit zu Zeit wird diese ruhige Trauer von zwei Klängen gestört, die im Halbdunkel wie von ihm geboren erscheinen, unheilverkündend und dumpf erklingen, wie eine Erinnerung, wie eine Warnung... [...] Das frühere Lied kehrt zurück, aber nicht Sehnsucht und Kummer, sondern Beruhigung und zärtliche Trauer strahlt es aus; und es erschallt, hell und nur nachdenklich, im Dunkel und Schweigen der Nacht, unter der Begleitung wie Tränen gemessen fallender und wie Sterne kühl glitzernder Klänge. Fragmente des I. Satzes erscheinen und klingen wie erstandene Visionen des Bösen und der Verwünschungen, verlöschen rasch und ... [IV. Satz] aus den Geistestiefen des unglücklichen, traurigen, tödlichen, verlassenen Gottes und des hier auf der Erde einsamen Menschen erhebt sich alles Elementar-Unsterbliche und Gebieterisch-Mächtige und windet sich aus der Finsternis in die Freiheit [...]; es streben jene Kräfte, reißen sich los, wachsen zum Gott-Menschen – hörst du dort, im Kloster des Lichts, den vom mächtigen Akkorden funkelnden Baumstamm durchdrungen und klingt im Triumph, preist den unsterblichen Namen aus den Sterblichen der Jahrhunderte... [...] stürzt herab ... stürzt herab – so vergeht der Gott-Mensch, bezwungen... [...] kalter, leidenschaftlos... [...] seinen Tod. [...] Die Vorstellung... in den... n.<sup>88</sup>

Skrjabin in seiner... vermeidet die... Lektüre... Maupassant... näßige Konkret... und IV die Musik... unserem Verständnis zu... verhe... als die Vermutung nahelegt, hier hat wohl mehr Bujukli als der Komponist zur Feder gegriffen), lässt sich kaum bestreiten, dass viele Bilder und ganz besonders die Vorstellung vom Gott-Menschen genau dem entsprechen, was Skrjabin an anderer Stelle geäußert hat und was auch im Programm von 1905 wieder erscheinen wird. Insofern wäre es falsch, den Text a priori als wesensfremde Zutat abzutun. Ob die Musik sich aber in den verbal gewählten Grenzen tatsächlich erschöpft, ist eine ganz andere Frage. Das Gleichgewicht zwischen Text und Musik sollte in Skrjamins Schaffen prekär bleiben.



### Zur Überlieferung und Edition

Die Quellsituation der 3. Sonate ist etwas besser als bei den Sonaten Nr. 1 und 2: Zwar gibt es auch hier kein Autograph, aber neben dem Erstdruck (ED) und der kritischen Neuausgabe der 1920er Jahre (NA), die für unsere Ausgabe die maßgeblichen Hauptquellen waren, lässt sich auf Skizzen zum III. und IV. Satz (S) zurückgreifen. Zudem konnte auch für diese Sonate die Rollenaufnahme des Komponisten aus dem Jahr 1908 herangezogen werden. Die Skizzen bergen einige außergewöhnlich wertvolle Hinweise. Geradezu spektakulär ist die Erkenntnis, dass Skrjabin die Oktav-Repetition, die im Andante in das pastorale Idyll hineinruft, ursprünglich als spannungsvollere Doppelpunktierung notiert hatte, und genau so spielt er sie auch 1908 auf der Händel-Klavierenrolle (vgl. dazu ausführlich den Critical Commentary). Dass der später gedruckte Notentext etwas Anderes zeigt, scheint zunächst schwer erklärlich wenn nicht paradox. Und doch hat es innerhalb von Skrjamins autographem Auführungsstil System der Wechselschrittweisen Note lässt sich nicht ana fixieren, wobei von der in jeder Ausführungssituation neu und anders gefühlten, intensiven emotionalen Spannung abhängt. Genau das hat schon die Notation der es-Moll-Sonate gezeigt, in der vermeintlich die Punkte der punktierten Notenwerte fehlten. Es ist weniger die Feinheit, die der herkömmlichen Notation fehlt, als die fehlende Flexibilität, die dazu führt, dass Skrjamins Notentext eine Aufführungsempfehlung ist, aber keine ausformulierte Handschrift – dem musikalischen Kunstwerk fehlt im Notentext ganz bewusst der letzte Schritt, den nur eine frei gestaltete Ausführung gehen kann.

Mit den nötigen Einschränkungen (siehe unten) lassen sich den Rollenaufnahmen der 3. Sonate erneut charakteristische Informationen zu Skrjamins Eigeninterpretation entnehmen. So verschärft er zu Beginn die Dramatik, indem die auftaktigen Oktaven von Sechzehnteln zu Zweiunddreißigsteln verkürzt werden – was genau dem „System“ der offenen Notation von Rhythmen entspricht. Skrjabin nimmt außerdem das rechte Pedal nicht, wie im Notentext angegeben, jeweils mit dem Auftakt, sondern erst zu Beginn des Taktes, so dass der Klang transparenter wird und mehr tonikale Stabilität als dominantische Spannung beinhaltet. Wirklich überraschend aber ist, dass er die gesamte erste Themenpräsentation (T. 1–8) einer im Notentext nicht angegebenen Beschleunigung unterzieht, also mit jedem Takt gleichsam nervöser statt ruhiger wird. Dies steht zu den meisten modernen Interpretationsansätzen im Widerspruch, weniger aber

88 *Pis'ma*, S. 258–259.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Hupfeld-System, auf denen auch die 2. und 3. Sonate verewigt wurden.<sup>93</sup> Als Skrjabin Ende Januar 1908 nach Leipzig fuhr, diente das vermutlich nicht nur dem Zweck der relativ hoch bezahlten Aufnahmesitzungen; er konnte zugleich mit der Notenstecherei C. G. Röder über den Druck seiner 5. Sonate op. 53 verhandeln, die er erstmals im Selbstverlag herausgab, was erhebliche Finanzmittel erforderte.<sup>94</sup> Das Ausmaß seiner monetären Misere schlug sich auch in den ungewöhnlich hohen Geldforderungen nieder, die er an die Firma Hupfeld stellte, die aber in einem Antwortschreiben an Skrjamins Schweizer Agenten Dmitrij Grigor'evič Petrov auf Normalmaß gestutzt wurden:

Aus Ihrem gefl. Antwortschreiben vom 7. d. M. ersehen wir, dass Herr A. Scriabine für 6 Piecen ein Honorar von Fr. 2000.– fordert. Es tut uns aufrichtig leid, diesen Betrag, welcher über die Forderungen anderer Künstler weit hinausgeht, nicht bewilligen zu können, wir wollen dem Künstler jedoch die Summe von Fr. 1500.– garantieren. Wir proponieren das Spiel von 10–12 Kompositionen des Herrn für diesen Betrag, wobei sich für uns einschließlich der Reisespesen versteht [...] Wir hoffen, dass es Herrn Scriabine auf die Zahl [...] Stücke nicht ankommt, er zum Zwecke des Spieles [...] kommt, und so bleiben [...] Honorar nicht wesentlich [...] Aufnahme [...] zuzunehmen zweite Frau [...] 1908 ableiten [...] Arbeit!<sup>96</sup>



93 Skrjabin nahm in Leipzig Mitte Februar 1908 folgende Werke auf: *Étude* op. 8 Nr. 8, *Feuillet d'album* op. 45 Nr. 1, *Mazurka* op. 25 Nr. 1, *Mazurka* op. 25 Nr. 3, *Mazurka* op. 40 Nr. 2, *Poème* op. 32 Nr. 1, *Poème* op. 32 Nr. 2, *Prélude* op. 11 Nr. 10 (zwei Versionen), *Prélude* op. 11 Nr. 13 und 14, *Prélude* op. 17 Nr. 3 und 4, 3. Sonate op. 23 (zwei Rollen) und *Sonate-Fantaisie* op. 19 (zwei Rollen). Nachweise mit Rollennummern verschiedener System bei Latanca, „Avtorskie zapisi“ (vgl. Anmerkung 90).

94 Ausführliche Informationen zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der 5. Sonate finden sich in der Ausgabe A. Skrjabin, *Sonata No. 5 soč. 53 dlja fortepiano: Urtekst + faksimile*, hrsg. von Valentina Rubcova, Moskau 2008 sowie in Band II unserer Ausgabe (BA 9617).

95 Brief der Ludwig Hupfeld Aktien-Gesellschaft Leipzig vom 10. Januar 1908, reproduziert in der Ausgabe von Pavel Lobanov (Skrjabin, *Izbrannje sočinenija. Novye redakcii*, Bd. 2, S. 5).

96 *Pis'ma*, S. 496.

und dem Herausgeber eine hörende Auswertung zu erlauben.

Skrjamins Klavierrollen sind nicht nur für die wissenschaftliche Interpretationsforschung eine wichtige Quelle, sondern auch für die historisch informierte Aufführungspraxis wie für jeden, der sich spielend mit den vorliegenden Werken beschäftigt<sup>97</sup> – und sie sind eine ernste Herausforderung für jede Urtext-Ausgabe. Um den Aussagewert dieser Quelle richtig einzuschätzen, ist ein gewisses Verständnis um die technischen Möglichkeiten und Grenzen des Hupfeld-Systems erforderlich, auf dem Skrjabin 1908 seine Aufnahmen machte.<sup>98</sup> Während des Spieles auf dem Aufnahmeinstrument produzierte eine im handlichen Apparat Linien auf einem durchlaufenden Papierbogen. Diese Linien geben das Drücken der Tasten und zumind. die rezenten Pedals wieder; fünf zusätzliche Linien im Papierband konnten sechs unterschiedliche Lautstärkegrade angeben, und was gegeben ist in eine bei  $f^1/fis^1$  geteilte obere und eine untere Hälfte der Klaviatur. Obwohl alle 88 Töne des Klaviers „aufgenommen“ wurden, besaßen die meistverbreiteten Phonola-Reproduktionsklaviere nur 72 oder 73 Töne, was bedeutete, dass die tiefsten Töne der linken Hand nicht wiedergegeben werden konnten (später) Systeme erweiterten auf den vollen Tonumfang, nachdem der Künstler geahnt hatte, übertragen die Techniker der Firma die Linien auf eine Papierrolle, wo für jeden Tastendruck eine entsprechend positionierte, kürzere oder längere Perforation gestanzt wurde. Durch diese Leichter strömte die Luft eines Vakuumsystems, das über Holzstäbe die korrespondierenden Tasten auslöste. Die Pedalbenutzung wurde am Rand der Rolle fixiert und konnte je nach Phonola-Modell entweder automatisch oder manuell durch die Person, die das Reproduktionsklavier bediente, ausgelöst werden. Dieser Pianola-Spieler musste 1908 nicht nur mit den Füßen das System in Bewegung halten, sondern zudem unablässig mit Handhebeln die Dynamik justieren, die durch eine punktierte Linie in der Mitte der Rolle angegeben war.

Die Hupfeld-Rollen lassen sich also keineswegs mit akustischen Schallaufnahmen vergleichen. Während die Tastenbewegungen in ihren zeitlichen Proportionen ziemlich exakt aufgezeichnet und reproduziert wurden, vermitteln die Rollen nur eine grobe Vor-

97 Anatole Leikin hat Werke von Skrjabin entsprechend den Eigeninterpretationen des Komponisten aufgenommen (Centaur CRC 2364: *Piano Music of Alexander Scriabin*).

98 Die folgenden Hinweise verdanken sich Gesprächen mit Rex Lawson und der Lektüre der von ihm mit betreuten umfassenden Internet-Ressource zu Reproduktionsklavieren, [www.pianola.org](http://www.pianola.org).

stellung von den dynamischen Veränderungen, und der Pedalgebrauch ist auf „an“ oder „aus“ reduziert. Die von seinen Zeitgenossen bewunderten feinsten dynamischen Nuancen in Skrjabins Anschlag, der geradezu magische Einsatz des Pedals in all seinen Schattierungen (Safonov riet seinen Schülern: „Was schauen Sie auf seine Hände! Schauen Sie ihm auf seine Füße!“<sup>99</sup>) – all dies konnte 1908 nicht konserviert werden.<sup>100</sup> Zudem konnten die Techniker nach der Aufzeichnung auf Wunsch des Künstlers oder nach eigenem Ermessen praktisch jede denkbare Änderung vornehmen. Das bedeutete zum einen die Möglichkeit der Fehlerkorrektur, barg aber auch die Gefahr einer schematischen Angleichung an den gedruckten Notentext, wenn dieser als Vorlage diente.

Wie der Transkriptor Pavel Lobanov gezeigt hat, weisen die Hupfeld-Rollen Stellen auf, an denen Tasten gedrückt werden, wo dies physisch unmöglich ist, zum Beispiel bei langen Bass-Tönen, die nur mit dem Pedal gehalten werden können. Dar haben also die Techniker von Hupfeld natürlich nicht, sei es auf Anweisung des Komponisten oder sei es ungefragt, den Notentext in der Hand, eingegriffen und die Ausführung abgeändert. Da konnte es natürlich auch vorkommen, dass sich gewisse Fehler bei der Aufnahme gespielt, aus der Rolle zum Vordruck wurde, etwa im Fall des *Jeux-Fantaisie* op. 19 (T. 70; vgl. Anmerkungen und Unsicherheiten). Bis zu einem gewissen Grad hat Skrjabin seine Werke gespielt, und es handelt sich zweifellos um den Komponisten, der zu haben ist. Wie aber können diese Rollen in einen kritischen Notentext, wie in eine inspirierte Aufführung einfließen? Die meisten Charakteristika, insbesondere die zahllosen agogischen „Verzerrungen“, sind im Notenbild nicht sinnvoll darstellbar: weil die Notenschrift dafür tendenziell zu grob ist, vor allem aber, weil es sich um eine in einem Moment getroffene Entscheidung des Interpreten handelt, die in einem anderen Moment anders ausfallen kann und muss. Die musikalische Substanz, wenn man diese als Ausgangsbasis für zukünftige Realisierungen betrachtet, ist davon nicht betroffen. Eine wörtliche Umschrift der Rollen,

<sup>99</sup> Diese Anekdote ist überliefert bei Heinrich Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, übersetzt von Lothar Fahlbusch, Leipzig 1969, S. 161 (russisches Original: Genrich Nejgauz, *Ob iskusstve fortep'jannoj igry*, Moskau 1958).

<sup>100</sup> Vgl. Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik* (vgl. Anmerkung 23), S. 104–109.

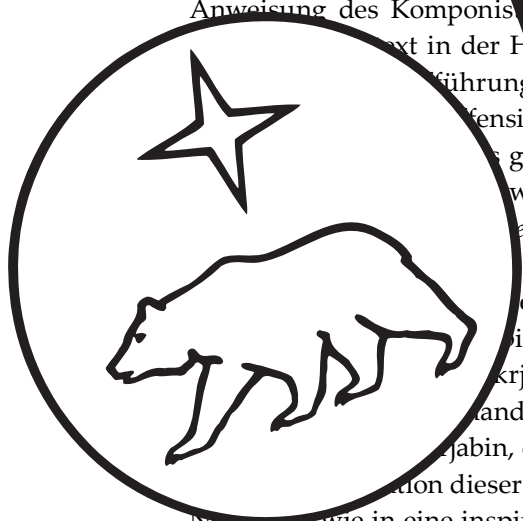
wie sie die Transkriptionen von Pavel Lobanov bieten, kann schlimmstenfalls zu sklavischer Kopie führen und damit zum Gegenteil dessen, was der Komponist intendiert hat: die freie Entfaltung künstlerischer Kreativität. Nicht nur rhythmische Aspekte, auch die Ausführung unspielbar weiter Akkorde hat Skrjabin bewusst offen gelassen und damit die aktive Mitwirkung des Interpreten erzwungen.<sup>101</sup>

Die großen, als „authentisch“ geltenden Skrjabin-Interpreten bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wie Vladimir Sofronitsky und Vladimir Horowitz haben jeder auf seine Weise einen sehr subjektiven Umgang mit dem Notentext gepflegt und dabei mitunter sehr unterschiedliche Resultate erzielt, etwa wenn wir ihre Aufnahmen der 3. Sonate vergleichen. Sie wirken trotz ihrer Unterschiede untereinander und gegenüber Skrjabins eigener Aufnahme dennoch als jeweils „authentisch“ – nicht weil sie eng am Notentext verhaftet sind, sondern im Gegenteil, weil sie sich die Freiheit genommen haben, die emotionalen Dimensionen des Musik auf eigene Weise weiterzuentwickeln. Wenn sie ihre eigenen Erfahrungen solcher Sehnsucht, Freude und Freuden, wie sie Skrjabin im *Jeux* gesetzt hat, hinzugefügt haben und dabei den Notentext in gewissem Umfang hinter sich ließen. Die unverstellte Subjektivität ihrer Darbietung ist der eigentliche Grund, warum wir instinktiv darin übereinstimmen, dass sie trotz ihrer Diskrepanzen als wirklich „authentisch“ gelten können – und nicht etwa deswegen, weil Sofronitsky Skrjabins Tochter geheiratet hat und Horowitz dem Komponisten als 10- oder 11-jähriger Knabe begegnete.

Authentizität ist, wie Richard Taruskin schon vor geraumer Zeit ausgeführt hat, keine Kategorie, die durch Denken in Urtext-Kategorien erreicht werden kann. So wenig, wie der gedruckte Text das fertige Kunstwerk darstellt, so wenig kann eine Interpretation, die sich in nichts vom gedruckten Notenbild abheben will, beanspruchen, den wahren Geist des Werkes zu vermitteln.<sup>102</sup> Dies gilt in ganz besonderer Weise für Skrjabin. Seine Aufführungen bildeten die letzte Stufe in einem kreativen Akt, der nicht damit endete, dass die Partituren gedruckt wurden. Stattdessen zeigt Skrjabins Klavierspiel, dass authentisch in seinem Fall bedeutet, keinerlei Idee von Urtext zu folgen. Schwere Zeiten für Herausgeber.

<sup>101</sup> Vgl. auch das Vorwort von Band II (BA 9617).

<sup>102</sup> Richard Taruskin, „The Limits of Authenticity“, in: ders., *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford 1995, S. 67–82.



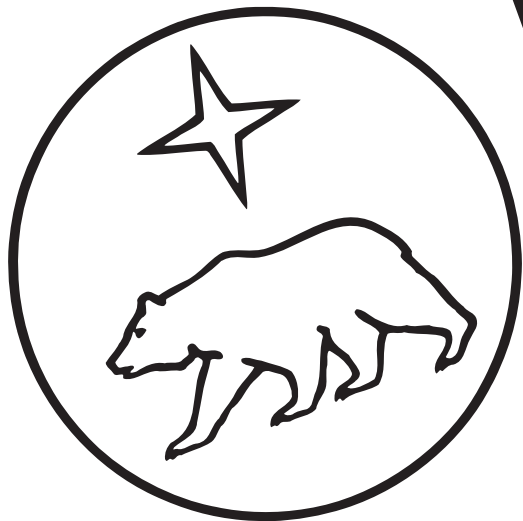
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

## DANK

Mein tief empfundener Dank für die Beschaffung mancher mitunter sehr schwer greifbarer Quellen gilt Olesja Bobrik, Daniel Bosshard und Ekaterina Derzhavina. Für die einzigartige Begegnung mit der Welt der Reproduktionsklaviere und Papierrollen samt ihren sympathischen Hütern, vor allem aber für die persönliche Demonstration von Skrjabins vollständigen Sonatenaufnahmen bin ich Rex Lawson und Denis Hall zu besonderem, kaum in Worte fassbarem Dank verpflichtet. Die Initialzündung für eine Beschäftigung mit den Klavierrollen und die Kenntnis der Transkriptionen verdanke ich einer zufälligen und umso schöneren Begegnung mit Pavel Lobanov im Moskauer Skrjabin-Museum vor vielen Jahren. Für seine Auskünfte zur Forschung und Literatur über Skrjabins Eigenaufnahmen danke ich Anatole Mikin.

Spezieller Dank gebührt Richard Metzler und Roberto Szidon sowie dem Walter Wollenweber Verlag in Gräfelfing für die Erlaubnis, die Rekonstruktion des Satzendes im Mittelsatz der es-Moll-Sonate übernehmen zu dürfen. Für die Genehmigung zur Auswertung des Skrjabin-Archivs im Moskauer Glinka-Museum geht besonderer Dank an dessen Direktor, Herrn Michail Bryzgalov, und an Frau Dr. Irina Medvedeva. Einsicht in seltene Druckausgaben verdankt diese Ausgabe dem Herder-Institut Marburg und der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (Preussischer Kulturbesitz). Für das erneut außergewöhnlich inspirierende und in unzähligen Zeitsfragen hilfsbereite Lektorat sei Rudolf Abel von Herzen gedankt, ebenso Britta Hilg-Wang für die weitere Betreuung im Verlag.

Forst, im März 2011  
Christoph Flamm



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

where Scriabin is placed directly alongside the spiritually similar ideas of Kandinsky and Schoenberg.

Although the works Scriabin composed roughly from the onset of the twentieth century cannot be grasped in their entirety outside of their poetic and philosophical contexts, there is little doubt that the music itself, in the density of its construction and the rigor of its formal and harmonic development, actually requires no further ingredients. On the contrary: Scriabin the composer unquestionably stands on a far loftier and more significant plane than Scriabin the poet and thinker. For a long time Scriabin scholarship was split into two branches, one based on structural analysis and the other on semantics and the history of ideas. Both focused, in teleological perspective, on his late works, especially after he had surmounted the major-minor tonal system (first achieved in *Feuillet d'album*, op. 58, of July 1909), and neither devoted much attention to his early and middle periods. But as with Beethoven or Brahms, there is no reason not to view his early works or the mature creations of his middle period as equally valid, aesthetically riveting, and historically significant. That other Russian composer could be so remotely comparable to Scriabin is a fact that other Russian composers, such as Tchaikovsky, are not. Scriabin's *Préludes*, his Third Symphony, and the relationship between structure and content, the least from too many perspectives, are recognized as their adopted vehicle for their extra-musical aspects. Scriabin scholarship still has much to learn.

Nowhere are the stages of Scriabin's unprecedented artistic development more completely and concisely manifest than in his piano sonatas. Counting the early and incomplete sonatas, they span the years from 1886 to 1913, and thus cover virtually his entire productive career. After Beethoven, the history of this genre has witnessed no more dramatic, profound, and rigorous transformation than in these works.

The present scholarly-critical new edition is the first to gather together all of Scriabin's sonatas, including the fragments. It takes into account every available source, even those in western archives left unused by earlier Russian researchers, and attempts to glean from them the author's intentions to the greatest possible extent.

## JUVENILE SONATAS AND FRAGMENTS

### *The Context*

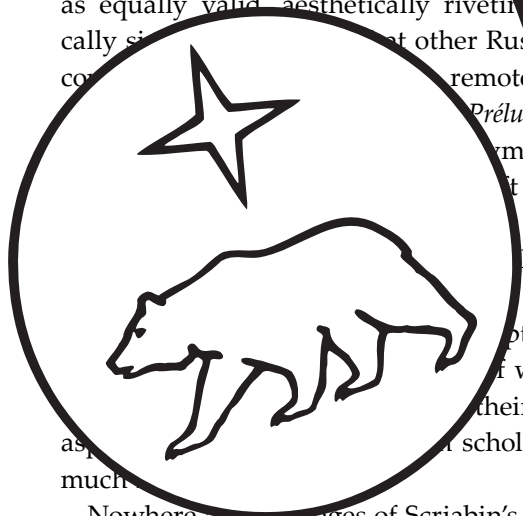
When Scriabin began to compose piano sonatas in the 1880s, the genre had barely touched Russian soil.<sup>4</sup> It was only after 1850 that Anton Rubinstein drew on Mendelssohn with his three classicizing piano sonatas, to which he added a fourth and final sonata in 1877. Similarly, it was in the mid-1850s that Mili Balakirev began to work on a B-flat minor Sonata, which he left without a final movement, and which remained unpublished until 1951. Its second movement, a mazurka, was reworked and incorporated into his Sonata op. 5 in the same key (1905). Earlier Tchaikovsky composed a four-movement Sonata in C minor in 1865 as part of his composition studies at St. Petersburg Conservatory; but his scherzo movement was reused for his First Symphony, and the sonata itself did not appear in print until after his death when it was edited by his pupil Sergei Taneyev and published as op. 80 in 1909. Taneyev himself never proceeded beyond a fragmentary sonata in G major in 1874–75. Before Scriabin, the only published work fully deserving of being called a Russian piano sonata was Tchaikovsky's *Grande Sonate* in C major, op. 37, of 1878, which, despite its monumental scale, attracted little attention; indeed, the composer himself referred to it in his letters as "somewhat dry and difficult" and "one of my less loved children." In short, the piano sonata led a half-hearted existence in Russia until Scriabin turned to the genre, fundamentally altering this state of affairs in the process.

Besides the omnipresence of Chopin, Scriabin's earliest sonatas reveal the stylistic influence of Tchaikovsky – or, more accurately, of Russian piano music after Glinka, which was for the most part intended for the salon, though often with a distinctive admixture of elegiac melancholy.<sup>6</sup> But Beethoven's sonatas

4 Earlier Russian piano sonatas, such as the three surviving works of Dmitri Bortnyansky (1784), Lev Gurilyev's Sonata in D minor (1794), and Josif Genishta's op. 9 (ca. 1840), were neither known nor accessible at that time.

5 Letters of 29–30 October and (20 November) 2 December 1879 to Nadezhda von Meck; quoted from *Peter Ilyich Tchaikovsky: New Edition of the Complete Works*, vol. 69b: *Piano Works 1875–1878*, ed. Thomas Kohlhase (Moscow and Mainz, 2001), p. 243.

6 In this sense, the efforts of Soviet musical scholars to find Russian roots for Scriabin's origins amount to more than ideological lip-service. Still, these Russian lines of tradition are emphatically not the St. Petersburg tradition, which was primarily defined by elements of folk music, but rather the style cultivated in Moscow, whose Russian essence was embodied more in its expression than its form. See M. Mikhaylov: "O natsional'nykh istokakh rannego tvorchestva Skryabina" [On the national Russian foundations of



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

also served as his formal models. Scriabin's friend, the musical scholar Alexander Ossovsky, recounts statements made by the young composer in winter 1890–91 that support this supposition: "The astonishing thing about this composer [Beethoven] is, he said, the power of his thought, as is his organic form, the bold logic of his key schemes, and the power of his development. He, Scriabin, now needs only two composers: Chopin on the individual level, and Beethoven on the 'superpersonal' level."<sup>7</sup>

Just how intensively Scriabin actually studied Beethoven is confirmed by his preposterous plan to prepare all thirty-two piano sonatas from memory for his final examination at the Conservatory (1892) and to allow the examiners to choose one at random for him to play (in the end he decided to prepare a single sonata, op. 109).<sup>8</sup> In other words, he was fully aware of the rich variety of forms in the world of Beethoven's sonatas. Scriabin made no direct effort to draw on the attempts of the post-Beethoven generation to completely reshape the genre with perfectly inspired liberties (Schumann) or by violating its formal securities (Mahler). However, he drew not only on the general trends of the Romantic composers to prefer lyrical and dramatic sonatas, but also on the attempts to breathe new vitality into the genre through what might be called symbolism (Brahms), at least as far as the piano writing is concerned, beginning with the modification of sonata elements – the continuous development of themes, the conflation of Beethoven, the conflation of poetic elements, the inclusion of lyrical expanses, the orchestral impetus – is not a direct continuation of existing approaches so much as the result of his own quite personal creative evolution.

### The Works

In 1895, Scriabin published his first official piano sonata as op. 6. There is no way of knowing for certain how many sonatas he wrote or began before this date:

Scriabin's early music], *A. N. Skryabin: Sbornik statey k stoletiyu so dnya rozhdeniya (1872–1972)*, ed. S. Pavchinsky (Moscow, 1973), pp. 160–84; and Valentina Rubtsova: *Aleksandr Nikolayevich Skryabin* (Moscow, 1989), chap. 2 (Early works: the national Russian roots of Scriabin's music), pp. 39–70.

7 Alexander Ossovsky: "Yuniy Skryabin" [The young Scriabin], idem: *Vospominaniya. Issledovaniya* (Leningrad, 1968), pp. 66–90, quote on pp. 67–68.

8 Reported by Ossovsky, *ibid.*

a few have come down to us intact or in fragments, others are only mentioned in passing. Thus, one of the earliest references to Scriabin's study of sonata form dates from his years in the Cadet Corps in the Lefortovo district of Moscow, to which he was sent at the age of ten, partly to fulfill the family tradition, but surely also because his mother had died while he was still an infant and his father was almost always abroad on diplomatic missions and had entrusted the boy's upbringing to his aunt and grandmother. As far as possible, Scriabin's gift for music was treated with respect in the military corps, which he attended until he enrolled at Moscow Conservatory in 1888; he was exempted from physical education and military service and allowed to make his first concert appearances. It was also in this period that his earliest compositions originated. The actor and conductor Vladimir Limontov, who spent several years in the Cadet Corps with Scriabin, recounted how one evening, presumably in his fifth year (i. e. 1886), the young musician did not want to be disturbed:

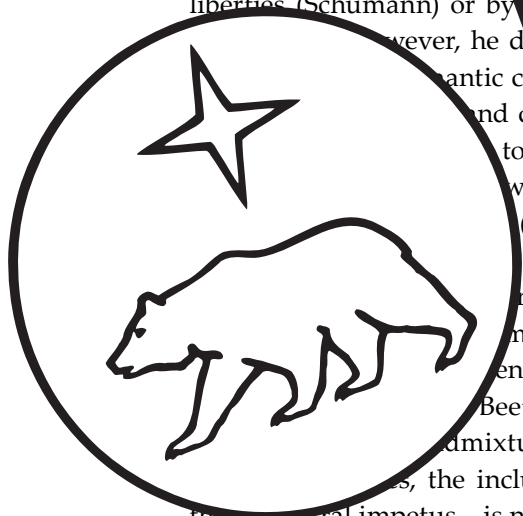
Sasha was writing music, his eyes were aflame, his face ashen. He placed signs, strokes, and crosses on the line of the manuscript paper, and once used the creative rapture that filled his entire being. He wrote for a long while, leaning back from the table on the back of his armchair and sitting with his eyes closed. Suddenly he wrote some more. Then he went to the piano and played what he had written. I have preserved this motif in my memory and cherished it my entire life. This is what I played:



'Do you like it?' Sasha asked softly after a long silence, removing his hands from the keyboard. I sat entranced. 'Yes,' I replied just as softly. And I asked, 'What did you just play?' – 'It's my sonata ... I just wrote it.' And Sasha again began to play. He played for a long time. He played remarkably; perhaps never again did I hear such piano playing, such melodies, such profundity.<sup>9</sup>

Whether the theme, written down from memory after more than half a century, really was in F major,

9 L[eonid] Limontov: "[Vospominaniya]" [Recollections], *Aleksandr Nikolayevich Skryabin 1915–1940: Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti*, ed. Stanislav Markus (Moscow and Leningrad, 1940), pp. 24–31, quote on p. 28.



what its accompaniment may have been, and whether Scriabin actually developed a larger musical structure from it are impossible to know, for the above-mentioned manuscript has not survived. Stylistically, it is more likely to have been a reflection of the light and entertaining dance music that delighted the young cadets (so Limontov informs us) than a fruitful theme for a sonata movement.<sup>10</sup>

The major documentary source of information on Scriabin's earliest sonatas is a sketchbook adorned with the monogram "A.S." and dating from the years 1885 to 1889, when the young composer first began to compile an autograph catalogue of his works (presumably late 1888).<sup>11</sup> This chronological list of numbered works dating from 1885 to 1888 offers a painstaking summary of Scriabin's compositional beginnings. Besides the number and species of his early works, it also bears witness to the relative importance of the sonatas *vis-à-vis* smaller forms:

1885. No. 1: 4 *Fantasiestücke* (May).  
 1886. No. 2: *Nocturne* in A $\flat$  (March); No. 3: *Mazurka* in g $\sharp$  (March); No. 4: 3 *Scherzi* in A $\flat$ , and D $\flat$  (May); No. 5: *Fantasia* in g $\sharp$  (4 August); No. 6: *Mazurka* in F $\sharp$  (September); No. 7: *Marche funèbre* in B $\flat$  (February); No. 8: *Mazurka* in D $\flat$  and d $\sharp$  (May); No. 9: *Allegretto Egoroff* in f (November); No. 10: *Mazurka* in f (November); No. 11: *Valse* in f (November); No. 12: *Sonata* in f (November); No. 13: *Mazurka* in f (November); No. 14: *Ballade* in f (November); No. 15: *Valse* in f (November); No. 16: *Ballade* in f (November); No. 17: *Rhapsodie* in f (January); No. 18: *Rhapsodie* in f (January); No. 19: *Valse* in f (1 March); No. 20: *Nocturne* in D $\flat$  (April); No. 21: *Nocturne* in F $\sharp$  (October); No. 22: *Tempo di marcia*.  
 1889. *Valse* in e $\flat$ , *Mazurka* in b, *Polacca*, *Mazurka* in b, *Mazurka* in f $\sharp$ , *Mazurka* in b, *Mazurka* in c $\sharp$ ; [added in the margin:] *Etude* in f, *Impromptu* in f $\sharp$ , *Sonata* in g, *Fantasia* in f $\sharp$ , *Scherzo* 1 in f $\sharp$ , *Scherzo* 2 in D $\flat$ , *Suite* for string orchestra, *Fantaisie* with orchestra, *Sonata* in e $\flat$ , *Rondo* for orchestra.

10 Certain motivic similarities can be detected in the theme of another early work, *Variations sur un thème de Mlle Egoroff* (1887).

11 Preserved in the Scriabin Museum, of 26098, No. 180, fol. 2. We have standardized its orthography and appearance. A complete facsimile and transcription of this list can be found in Daniel Bosshard: *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alexander Skrjabin* (Ardez, 2002), pp. 265–69. The key of No. 5 is mistakenly given as "D-sharp minor" in Rubtsova, *Skrjabin* (see note 3), p. 40.

In sum, the bulk of Scriabin's compositions from these years were small-scale pieces primarily oriented on Chopin. But we also find works on a larger scale: a *Sonata-fantasia* in G-sharp minor, written in August 1886 (No. 5), and a *Sonata* in C-sharp minor, written in September 1887 (No. 12). The B major Fantasy (1887), which has not survived, was presumably at least related to sonata form. As late as 1901 Scriabin also wrote what amounts to a large sonata-allegro movement, the *Fantaisie* op. 28, again in B minor with a *maggiore* ending. And he had earlier published isolated sonata movements: *Allegro appassionato*, op. 4, and *Allegro de concert*, op. 18.<sup>12</sup> The titles hastily jotted down in 1889, without numbers, include a *Sonata* in G minor and a *Sonata* in E-flat minor. Of the above-mentioned works, the two-movement *Sonata-fantasia* in G-sharp minor (1886), the fragmentary first movement for a *Sonata* in C-sharp minor (1887), and the three-movement *Sonata* in E-flat minor (1889) have all survived. Whether the *Marche funèbre* of 1886 is related to the *Funeral March* of his op. 6 *Sonata* is a matter of conjecture.

Among the sketches of 1889 for the finale of the E-flat minor *Sonata* is another worklist apparently of a later date, thereby superseding the earlier one. This list containsopus numbers, suggesting that Scriabin contemplated the possibility of their publication:<sup>13</sup> five *Mazurkas* (op. 1), two *Waltzes* (op. 2), *Ballade* (op. 3), two *Nocturnes* (op. 4), two *Nocturnes* (op. 5), *Sonata* in E-flat minor (op. 6), *Ballade* No. 2 (op. 7), *Scherzo* (op. 8), three *Mazurkas* (op. 9), and *Valse* (op. 10).

In other words, the year 1889 marked a caesura in Scriabin's artistic development: he gave his music a critical backward glance and discarded many of his earlier works, including all the sonatas he had written before 1889. Only the E-flat minor *Sonata* reappears, now assigned opus no. 6, and thereby singled out as superior in quality.<sup>14</sup>

Between this balance sheet of 1889 and the First *Sonata* op. 6, published in 1895, Scriabin embarked on another sonata, again set in G-sharp minor and headed "Fourth Sonata" in the manuscript. However,

12 Sonata-like works of this sort are not included in our edition, even though they belong to Scriabin's encounter with sonata form.

13 Glinka Museum, fond 31, no. 149 (sketches for the E-flat minor *Sonata*), fol. 21<sup>r</sup>. We have standardized the orthography and appearance of this list.

14 It is perhaps no coincidence that the First *Sonata* in F minor, published in 1895, should again be assigned opus no. 6, especially considering that the choice of this number was not forced upon him by the publication of the other works: op. 1 (Jürgenson, 1892), op. 2 (Jürgenson, 1893 and 1895); op. 3 (Jürgenson, 1893), op. 4 (Belaïeff, 1894), op. 5 (Jürgenson, 1893), op. 7 (Jürgenson, 1895), and opp. 8–10 (Belaïeff, 1895).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

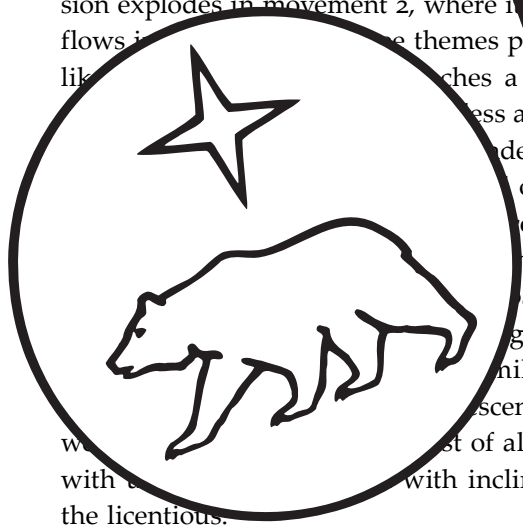


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

producing the pitch sequence  $d\sharp - f\ast - g\sharp$ , also form the motivic germ-cell of the main theme of movement 2, where it is explicitly highlighted with accents. In other words, in this fledgling sonata, Scriabin was already aware of the special demands of the genre, although he seems to avoid them aesthetically by choosing the form of a fantasy-sonata. This is important to note because the constructive aspect of Scriabin's sonatas is highly significant from his very first to his very last works, even if it is allegedly overshadowed by his need for expression.

Perhaps in order to detach himself further from the stereotypes of late-romantic character pieces from which the movements of the G-sharp minor Sonata stylistically derive, Scriabin has attempted to enhance the expressiveness of his music, particularly by means of abrupt dynamic contrasts and extreme accentuation. In the first movement, these devices recall sharp gasps and suppressed sighs whose emotional potential briefly erupts in the churning *quinto* escalation in the middle of the movement. The bottled-up passion explodes in movement 2, where it gradually overflows in the themes plus a mazurka-like flourish. It reaches a catastrophe in the final section, where the melancholy is underscored by the repetition of the motif of the resignation of the dreamer. It is not a basic tenet with nothing to do with longing for love. In the family structures of the aristocratic noblewomen who were the most of all for musicians with their inclinations toward the licentious.



*Sonata in C-sharp minor (1887, fragment)*

The fragmentary C-sharp minor Sonata appears as "No. 12" in Scriabin's early catalogue of works, where it is dated September 1887. This strange and little-known essay was not published until 1997 – perhaps not without reason, for this torso adds little to a positive assessment of the young Scriabin. The vapid opening with its curtain-raising sustained notes; the main theme, pounding monotonously with motivic iteration; the saccharine second theme with its melodic and harmonic platitudes that do not become any less unbearable in their almost helpless mechanical repetition: even in its thematic substance the work lags far behind the quality of Scriabin's G-sharp minor Sonata

of the previous year – indeed, so much so that we are tempted to question its date of origin. No less vague is its formal design: the composer, after stating the two themes, is unable to decide between a (varied) repeat of the exposition and a clear beginning of the development section. At least the key scheme is interesting, as when the second theme returns in the mediant-related key of B-flat major only to swerve into B-flat minor – neither of which are required in a C-sharp minor recapitulation. In this sense, the thematic elaboration has a developmental character, albeit one limited entirely to the harmony. Evidently this was precisely Scriabin's main point of focus: the experimental quest for surprising modulations, unusual harmonic progressions, and eccentric keys. To harmonically prepare the entrance of the second theme, for example, he writes its secondary dominant in the abstruse key of D-sharp major, only to stumble over the resultant accidentals. In this passage, the manuscript has alterations and inscriptions that point in the direction of B-flat major, suggesting that they were added by a third party, possibly Sergei Taneyev, who had been giving Scriabin private lessons in music theory since 1885. It may even have been Taneyev who persuaded Scriabin not to invest any more time in this sonata.

*Sonata in E-flat minor (1889)*

The three-movement Sonata in E-flat minor appears in both of Scriabin's early autograph catalogues under the year 1889. It is the best-known and most important of his unnumbered works. Unlike its predecessor in G-sharp minor, it is a "grand" sonata that deliberately confronts the tradition of the genre, meaning that it adheres to the general scheme of two fast outside movements (the main sections of the work in point of musical construction) and at least one contrasting middle movement. Thus, as early as the 1880s, two contrasting types of sonata had emerged in Scriabin's music: the two-movement form of the fantasy-sonata, tending toward lyricism, and the three- or four-movement form, tending toward a dialectical dramatic structure. It is this latter form that is realized in the E-flat minor Sonata, and later in the First Sonata, op. 6 (with its special solution to the problem of the finale), and the Third Sonata, op. 23.

The history of the transmission and reception of the E-flat minor Sonata is especially convoluted and vacillates between public and private (see the information on sources in the Critical Commentary). Scriabin published an expanded and revised version of the

first movement in 1894 as *Allegro appassionato*, op. 4. It was his first publication from the firm of Mitrofan Belyayev, and he gave the work its première performance in this form at a solo recital in St. Petersburg on (7) 19 March 1895. The finale, which has come down to us separately from the other two movements, was first published in 1947 in the Soviet complete edition of Scriabin's piano music, where it was entitled "*Presto*" although it has neither a title nor a tempo mark in the manuscript. That it is actually the final movement of this sonata is apparent from the cyclic recurrence of the main theme from the first movement in the coda. The original version of the first movement has been handed down almost without dynamic or expression marks, as has that of the slow second movement, whose manuscript breaks off before the end. Both movements were published in facsimile by Donald M. Garvelmann in 1970. An initial complete edition, with a completion of the second movement, was presented by the musicologist Eduard Metzler and the pianist Roberto Szidon in 1976. A version that had already been recorded on disc in 1971 and was said to appear in print in time for the year 1972.<sup>21</sup> In 1993, Viktor Blok published a completely different edition and completion of the second movement, which, being unacknowledged, is likewise called "complete E-flat-minor Sonata on her troubled travels to the East and West remained intact." This version had already been published by Mikhail Voskresensky in 1987. In 1918, shortly after the death of Irina Bekman-Shcherbina is said to have completed the sonata prepared either by herself or by Leonid Sabaneyev, but no musical material of this version survives.

How Scriabin himself ended the second movement, assuming he finished it at all, is unknown. Given the already complete repeats of both sections of the movement, the ubiquitous claim that it lacks only a single page of music, though unprovable, is fairly likely to be true. The assumption that the movement is meant to lead *attacca* into the finale is a matter of pure conjecture.<sup>22</sup> Yet both modern reconstructions decided

21 This reference is found in the liner notes for the first recording of the sonata, issued by Roberto Szidon on Deutsche Grammophon (2707 058, © 1972).

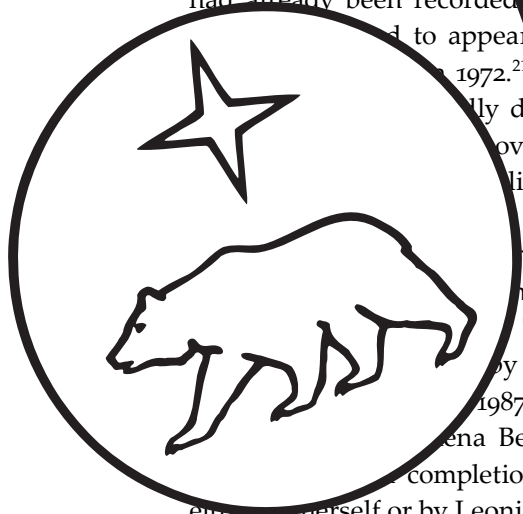
22 Ivan Martynov, on page 32 of his survey of Scriabin's early works (see note 20), mentions "facts proving that the transition from the *Andante* to the finale was likewise constructed from [the main theme of the first movement]." Nowhere, however, are these

independently of each other in favor of just such a solution. Though the connection between the first two movements seems to justify such a procedure, precisely this point of articulation (a simple stepwise descent in the bass) is entirely "inorganic," as can be seen from the double bar lines that precede and follow it. It has no internal connection with the movements, nor is it externally a seamless transition: on the contrary, it is a obvious splice, quite unlike the smooth transition in the G-sharp minor Sonata.

Even so, Scriabin tried to satisfy the demands of the genre in a different way, for example through the dramatic character of the music, which already begins with the mighty pathos of the main theme in the bass (an effect that would occur in the First Sonata, op. 6) with its expressively open-ended, ever-propulsive melodic development sustained by dense and breathlessly racing masses of chords. Here, in the accompaniment, the piercing dissonance of the suspended minor lower second (the central motif of the G-sharp minor Sonata) seems to have devolved into an obsessive wash of sound, as if the mental torment encoded in this dissonance were multiplied a hundredfold. The expressive drama of this process has been enhanced by the conflict to see the dialectical process of a grandly conceived sonata in motion. Indeed in the development section Scriabin takes these unbridled passions, compared to which the gossamer texture of the second theme seems almost like a surreal dream, and magnifies them into insensate fury and a frenzied chordal thunderstorm (he borrowed it intact in the op. 4 revision, where it appears in small print as a "cadenza" heading toward *presto* and triple *forte*). In short, once again he channels the development toward a catastrophe; this time, however, rather than breaking off at an insoluble impasse, it leads the storm of despair directly into the gloomy triumph of the recapitulation.

The melancholy lyricism of the second movement, likewise handed down without a tempo mark, sometimes finds Scriabin unexpectedly close to his fellow student Rakhmaninov. One example is the gestures of upsurge and descent with superposed thirds in bars 83–84, which might have been taken directly from Rakhmaninov's famous *Elegy* of 1892 in the same key (op. 3, no. 1), had Scriabin's piece not been the earlier of the two. The finale returns to the tumultuous basic posture of the opening movement, but now, rather than a grand melodic arch, it presents an extremely com-

"facts" laid out. Viktor Blok took up this notion and constructed a cyclic return of the theme along these lines (Blok1993).



Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page

pressed, grimly spiraling “non-music” whose message spells inexorability. The actual “theme” of the finale is its propulsive motion, its kinetic energy, from which a magnificent hymn in the major mode emerges above majestic waves only to collapse into the obsessive pounding. The recapitulation of the hymnic second theme dies away after a few bars, plunging into the abyss of a three-bar general pause (possibly left incomplete). Then the main theme, shrunken into a pallid skeleton, spins aimlessly only to be finally and irrevocably smothered in the massive chordal blocks of the sonata’s opening bars.

What Scriabin has tried to capture here is nihilism transmuted into sound. A constant state of mental torment gives rise to abrupt despair, interrupted by despondence and occasionally by flashes of hope that remain a mirage. Mindless ranting and madness finally lead to complete extinction. There are few precedents for this sort of dramatic structure, perhaps Chopin’s B-flat minor Sonata with its Funeral March and its apocalyptic finale. Later Scriabin would return to this basic pattern in varied form in his First and Third Sonatas and his sharp minor Sonatas (1886 and 1890), and in their final moments of extinction in their respective finales. Scriabin’s sonatas, and quite particularly his First, clearly bear witness that the composer was concerned with states of inner tension and creative crises, with the limitations of life and the possibility of step by step, with incidents. Scriabin’s sonatas demonstrate that the most musical excesses can ultimately succeed only with especially sober calculation and tight-knit construction.

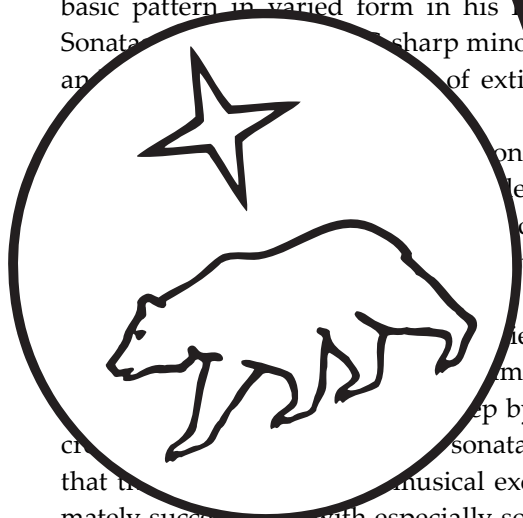
Here, too, quite apart from the level of expression, Scriabin is already thinking of motivic and thematic coherence between the formal sections – a coherence virtually obligatory to the genre. The concluding group of the opening movement proves almost casually to be a variant of the second theme. Conversely, the first and second themes are ostentatiously superposed at the beginning of the development; though this device runs the danger of recalling a counterpoint exercise, it vividly externalizes the idea of an immanent basic conflict, now understood as a direct confrontation. The movements are conspicuously yoked together by the recurrence of the opening of the sonata at the very end, where the main theme, now in monumental form,

and a fleeting reminiscence of the second theme form the cyclic bracket. Whether this artistic device should be considered “superficially imposed”<sup>23</sup> or “a completely organic conclusion to the whole”<sup>24</sup> is a moot question. Whatever the case, Scriabin’s use of cyclically recurring motifs is far more subtle. Thus, the aforementioned ascending chromatic germ-cell is also found in the second movement (in the transition to the second thematic complex in mm. 25ff.) and quite obviously in the third, where it is highlighted with accents to form the general accompaniment figure and, at the same time, the core of the main theme, thereby pointing back to the opening movement. Intensive motivic elaboration is also a feature of the second movement, where ascending and descending strings of thirds are contrasted by each with characteristic rhythms. That these dotted rhythms are practically always notated without dots is a characteristic that goes far beyond caprice or slips of the pen. It points to Scriabin’s own rhythmically flexible execution of such patterns, and has been deliberately retained in our edition. Whether these figures should be regarded as triplets or dotted rhythms is a decision that Scriabin himself eventually made on the spur of the moment during a performance; his, at least, is the conclusion suggested by an examination of his sketches and his piano-roll recordings of his own music (see below). The greater the dramatic expression, the more crisply he executed such rhythms, often even bordering on double dotting. It is left to the discretion of today’s performers whether to choose a consistent solution, as is found in existing editions, or to regain the measure of artistic license that Scriabin himself possessed as a matter of course.

From the standpoint of craftsmanship, the E-flat minor Sonata thus bears witness to a clear awareness of the technical demands of the post-Beethovenian sonata. That said, not all these demands are satisfied in a creative fashion, and some tend to be mechanical. Equally imperfect is Scriabin’s notation of complex enharmonic modulations, leading to a dizzying array of accidentals that he often wrote incorrectly or not at all, especially in the first movement. That he still required a large amount of support in this respect is shown by the fact that he consulted his fellow student Emil Rozenov when he came to revise the opening movement for publication as *Allegro appassionato* in

23 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik: Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes* (Munich and Zurich, 1983), p. 169.

24 Martynov (see note 20), p. 32.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

pressed by Scriabin that from then on he not only published all his works at extraordinarily high fees, but took pains to ease his way into society and to further his career, organized and sometimes accompanied him on concert tours through central Europe, and granted him a monthly salary as an advance on his future compositions or concert appearances. Belyayev was at first Scriabin's substitute father, and later one of his closest friends.

The preparations for the sonata's publication took several months. Belyayev began, surely for strategic reasons, by publishing shorter pieces. Scriabin submitted the manuscript at the end of 1894, and by January 1895 he was not only busy proofreading the op. 10 *Impromptus* and the First Sonata, but working on the op. 8 *Études*. On (4) 16 January, he wrote to Belyayev, "I've received the proofs for the sonata".<sup>31</sup> A few days later he reported that he had returned them.<sup>32</sup> The work appeared in print on (4) 16 February 1895, prompting Scriabin to write to Belyayev a week later, "Please accept my thanks for the sonata". The Moscow première was given on 31 May 1895 by Fyodor Kenner (1867–1937), who, like Scriabin, Zverev and Safonov, works better than

any of these sonatas taken place after nearly composition his concert his life, his and for Sonata stand Ossovsky claimed the Funeral March from the First Sonata owing to its profoundly personal character. Today it is impossible to determine whether, at the première, he actually ended the sonata with the third movement, using a different ending. Whatever the case, it is certain that he occasionally played the Funeral March separately from the rest of the sonata, one instance being his Paris recital of 10 July 1900.<sup>36</sup> At least at this time the march was, in his eyes, the only element of the sonata of any value. A long series of arrangements of the Funeral

March<sup>37</sup> seems to corroborate his assessment. In 1897, Scriabin received the Glinka Prize (awarded anonymously by Belyayev every year) for his opp. 3, 4, 6, 7 and 9. The prize included a cash endowment of one-thousand rubles, of which two-hundred rubles were allotted for the F minor Sonata, op. 6.<sup>38</sup>

#### The Work

Both in its form and its style, the F minor Sonata continues and enlarges upon the trends apparent in the E-flat minor Sonata. The sequence of movements 1 through 3 replicate the larger design fairly accurately: the opening movement is a gloomy and emotion-laden sonata-allegro, the slow movement a series of melancholy intermezzo (now able related to the standard ternary song form), the third movement a wild and propulsive presto. But having adopted this overall dramatic structure, he then followed it with a new and extraordinary solution for the finale: a Funeral March. In the first edition, the movement was not identified with roman numerals, which were starkly missing in the autograph's wall. That the opening of the Funeral March was not included in the original print need not have been Scriabin's doing, nor does it imply that the Funeral March should be regarded merely as a coda to movement 3.<sup>39</sup> Formally self-contained, the Funeral March is the summit of the entire work, both in its motives content and its expression, and in this sense it is entirely appropriate to refer to it as the fourth movement. Here Scriabin found a new solution to his age-old problem: how to depict "nothingness" following total devastation. The latter is represented by movement 3, which takes up characteristic elements from the two juvenile sonatas: the martially pounding catastrophe in triple *forte* recalls the impasse from movement 2 of the G-sharp minor Sonata, magnified into a scream, while the subsequent shadowy fragments of the *maggiore* middle section recall the symbolically

37 For orchestra (including a version by Reinhold Glière), salon orchestra, and *bayan*; see the list in Bosshard, *Verzeichnis* (see note 11), p. 24.

38 This was announced to Scriabin in a letter from Vasily Stasov in December 1897; quoted in *Pis'ma*, p. 188.

39 Sergei Erazmovich Pavchinsky, in his *Sonatnaya forma proizvedeniy Skryabina* [The sonata form in Scriabin's work], ed. V. Bobrovsky (Moscow, 1979), p. 11, energetically advances this viewpoint and calls all editions wrong that publish the Funeral March as movement 4. As his rationale, he mentions what he considers the recognizable sonata-rondo form of movement 3, a formal model that clearly underscores its character as a finale. However, he does not explain why a "regular" final movement should not be followed by another self-contained movement. In his First Symphony, after all, Scriabin followed the symphonic finale with a choral movement.

31 Letter of (4) 16 January 1895; see *Briefe*, p. 69 (*Pis'ma*, p. 87).

32 Letter after (4) 16 January 1895; see *Briefe*, p. 70 (*Pis'ma*, p. 88).

33 Letter of (11) 23 February 1895; see *Briefe*, p. 71 (*Pis'ma*, p. 89).

34 Scriabin's description in his letter to Belyayev, before (29 September) 11 October 1895; see *Briefe*, p. 97 (*Pis'ma*, pp. 118–19).

35 Ossovsky, "Yuniy Skryabin" (see note 7), p. 69.

36 The program of this solo recital is reproduced in *Pis'ma*, p. 238.

crippled return of the second theme in the finale of the E-flat minor Sonata. What is new is that the results of this destruction are now symbolized in the Funeral March. In this way, the third movement devolves into a functional hybrid: on the one hand, it preserves the notion of a madcap finale, as is revealed by the sonata-like placement of the main thematic ideas; on the other hand, its sharply contrasting *maggiore* middle section puts it in close proximity to the species of scherzo *cum* trio that precedes a proper finale.<sup>40</sup>

The resultant four-movement design is not only highly original, it is also fundamentally different from that of the Third Sonata (op. 23), where Scriabin adopted a standard sequence of movements. Yet both works employ an *attacca* transition between movements 3 and 4. Later, in the Fourth Sonata (op. 30), this element will be accorded the significance of a breakthrough from passive contemplation to rapturous liberation, entering upon the uppermost level of human evolution and being. In Scriabin's early sonatas, we are dealing in principle with the same teleological conception, but with roles reversed: rather than turning affirmatively, the course of the sonata changes, and this is quite especially the case with the diabolical "Funeral March" Sonata, where of function as a finale, there is the final adagio of Tchaikovsky's *Pathétique*, though it has always been considered a sonata and the *Pathétique* of each other in the same way. Between early October 1893 and the St. Petersburg première of the *Pathétique* in October 1893 or the first Moscow performance the following December, nor whether he knew the reduction for piano four-hands published in that same year. It is equally uncertain when he actually finished his work on the sonata, which may not have been completed until shortly before the première in February 1894. But even without a specific model, Tchaikovsky's covert influence is plain to see, not only in the motivic details, but also, and especially, in the extremely high-strung state of mind and the desire to maximize the emotional expression, as demonstrated by his use of

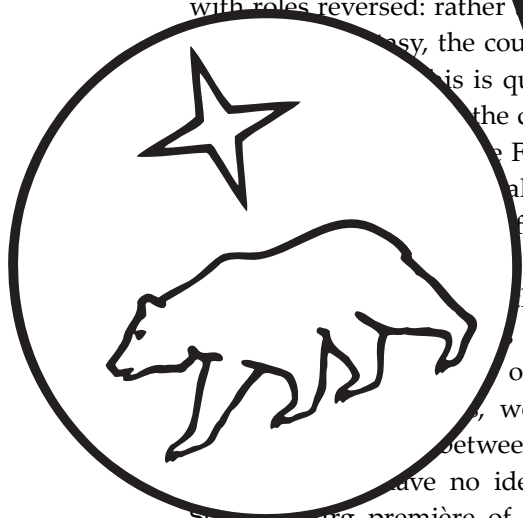
40 Besides Pavchinsky (*ibid.*), Rubtsova, *Skryabin* (see note 6), p. 113, also considers the form of movement 3 to be a sonata-rondo. This interpretation is questionable, however, and the form should at least be regarded as ambivalent.

such extreme devices as quadruple *piano* in the Funeral March (Tchaikovsky used six-fold *piano* in the *Pathétique*).

This further escalation of dramatic expression vis-à-vis the juvenile sonatas is directly linked with a sharp increase in the technical demands placed on the performer. At least from this moment on, Scriabin constantly probed the outermost limits of the performable. This is immediately apparent in the fact that the sonata eruptively conquers the full compass of the keyboard in just a few bars, much as Brahms had done in his Sonata in the same key (op. 5). The bottled-up emotion finds a most violent outlet. In the first-movement recapitulation, Scriabin distends the second theme, which already returns in elaborate form in the juvenile sonatas, by means of polyrhythmic compaction and massive agglomerations of chords in both hands. Here, in the concluding group, he writes in increasingly wide-spaced and ultimately unplayable chords with a specific purpose in mind: to generate the expression of utmost tension and to attempt to transcend the limits of the physically possible. This is precisely what he emphasized in a letter to his publisher at the same time: "I was intent on proofreading analogous passages in the op. 10 *Impromptus* 'I'." As to the wide-spaced chords in the left hand, I had added the mark (*m.d.*) in only a few cases, whereas those that lack this mark are to be played with the left hand alone, for the character of the sound depends on the manner in which they are executed."<sup>41</sup> Scriabin's further stylistic evolution involved not only what we might call the quantitative aspect – the ever-increasing mass of sound – but also the lyrical quality. The F minor Sonata also contains those "endless" melodies that would typify his music from now on. They result from the elision of the end of one phrase and the beginning of another, as is indicated on the page by the unusual overlapping of phrase marks. If Scriabin's melodic exuberance finds expression in the form of two secondary themes in the early G-sharp minor Sonata, the essence of melodiousness now seems to dilate into ceaselessly flowing undulations. This, too, forms part of his heightened amplification of tradition, presumably still, for the most part, independently of Wagner.

Behind the expansive, at times overloaded (and thus immature) façade of the F minor Sonata, there again reigns a spirit of order fully cognizant of the demands

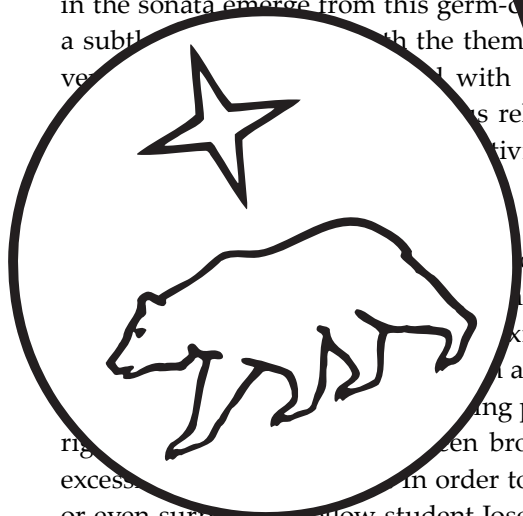
41 Letter of late December 1894 or early January 1895; see *Briefe*, p. 68 (*Pis'ma*, p. 87).



Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page

of sonata form. Existing techniques of motivic-thematic development are further refined, and new ones added. For example, the development section of the opening movement contains a complete thematic metamorphosis of the second theme, which is stretched out as if in slow motion and floats almost surrealistically above the characteristically throbbing accompaniment motif of the concluding group (m. 47). This dotted accompaniment motif is in turn prepared and developed long in advance (mm. 17, 31, 39 etc.) and included here along with the chordal descent from bar 51. None of the juvenile sonatas can boast of a constantly evolving nexus of relations of equal complexity.

What unifies the sonata is, however, the motif of hesitant ascent (another variant of the basic idea of the juvenile sonatas), which resolves either sorrowfully on the minor third or radiantly on the major third. This motivic germ-cell, though actually banal, harbors great tension through the upbeat shift and the generation of dissonance, and it pervades the entire sonata like an interweaving thread.<sup>42</sup> Because almost all the themes in the sonata emerge from this germ-cell, the result is a subtle unity with the thematic level. Conversely, the interplay with cyclic thematic relations is relieved entirely of any specific motivic relations and



the previously mentioned problems in his right hand were brought about by excessive exertion in order to catch up with or even surpass his fellow student Josef Lhévinne, he secretly studied two of the most demanding and debilitating pieces in the virtuoso repertoire – Liszt's *Don Juan Fantasy* and Balakirev's *Islamey* – like a man possessed, thereby doing serious damage specifically to the ring finger and little finger of his right hand. His teacher Safonov forbade him any further exertion when he noticed, with a shock, that Scriabin's deft and elegant touch threatened to disappear. But the problems returned in winter 1892–93 and worsened to such an extent that several physicians had to be consulted. The diagnoses varied; a rest-cure in the

42 A similar central motif can be found in Scriabin's Piano Concerto, op. 20, of 1896–97, where it appears in clearer but more conventional form, namely, as a descending melodic third, and is further emphasized in many passages by means of tenuto.

Caucasus was prescribed, and in summer 1893 the decision finally fell on Samara in Central Asia. When Scriabin returned to Moscow in October 1893, his ability to play had been restored, though his right hand never completely recovered. The immediate upshot of this phase was his *Prélude* and *Nocturne*, op. 9, both of which were composed for the left hand alone in order to spare his right hand. But the unusually demanding parts for the left hand in his subsequent piano music can also be explained by this temporary limitation, one of whose consequences was an especially intensive compensatory training program for his other hand. Conversely, his inner mental confrontation with the temporary loss of his performing ability is documented in the opening sonata. The young artist had suffered a veritable martyrdom, for the threat of incurability, and thus the end of his public career and his life project, were constantly before his eyes. Just how desperate Scriabin was in his situation and how severe his state of denial to appear from an autobiographical note I discovered and quoted in excerpt by his close confidant and early biographer Boris de Schloezer, probably dates from the year 1906 and reads as follows:

Early childhood: love of fairy tales, lively imagination, religious sentiment. Entered the Cadet Corps at the age of ten ... Complete trust in the teachers and priests. Naive faith in the Old Testament. Prayers ... Very serious attitude toward the mystery of Communion ... At sixteen: remarkable lack of analysis at this age ... At twenty: beginning of the affliction in my hand. The most important event of my life. Fate thrust it upon me. An obstacle on the path to my cherished goal: glory, fame. An insurmountable obstacle, according to the physicians. The first serious setback in my life. The first serious reflection: beginning of analysis. Doubts as to the impossibility of a cure, but a very dark mood. First thoughts on the value of life, on religion, on God. Still a strong belief in Him (perhaps more in Yahweh than in Christ). Ardent and ceaseless prayer, attendance at church ... Resentment toward Fate, toward God. Composition of my First Sonata, with Funeral March.<sup>43</sup>

In other words, the surmounting of this crisis had a catalytic effect on the evolution of Scriabin's personality. The above-mentioned naive faith in God is vividly depicted on a slip of paper that the sixteen-year-old boy preserved in the New Testament. Here he wrote down such religious thoughts as "To pray is to strive

43 Boris Shlëtser: *A. Skryabin* (Berlin, 1923), quoted from the French translation, Boris de Schloezer: *Alexandre Scriabine*, Collection Études russes 7 (Paris, 1975), pp. 74–75.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

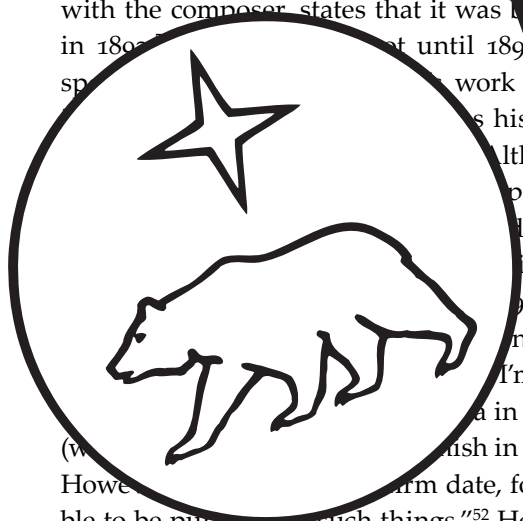
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

be borne in mind that, unlike the case of the later sonatas, neither Zhilyayev nor any other members of the NA's editorial board, all of whom were closely associated with Scriabin, had any personal auditory impression of op. 6 or any additional information uttered in conversation, for Scriabin rarely touched the work after 1900. The Soviet complete edition of Scriabin's piano music,<sup>50</sup> to which most western new editions are beholden, is based on NA. Our edition thus concentrates entirely on ED and NA, though we tend to be more cautious than NA in the addition of expression marks, for example in the case of phrasing.

## SONATE-FANTAISIE (SONATA NO. 2)

### *Genesis*

Scriabin's second official sonata had a prolonged and halting genesis. Until now, its date of origin has usually been given as 1892–97. Even Anatoly Alshvanger's lengthy monograph, based on his long acquaintance with the composer, states that it was begun in Genoa in 1892 and that until 1895 that we find Scriabin working on this sonata as his juvenile work. Although, as with the option of difficult work intended for finishing the First Sonata in 1894. Shortly after the return of Scriabin Belyayev, writes, "I'm now working on the Sonata in G-sharp minor (which I wish to finish in a month's time. However, I can't give a firm date, for it is impossible to be punctual in such things."<sup>52</sup> He could assume that Belyayev was familiar with the "Presto" (later the second movement), for he had already played it in public, namely, in St. Petersburg on (7) 19 March 1895, when it was called "Presto (G-sharp minor)." It may be the same Presto with which he had, a good week earlier, drawn enthusiastic responses from such luminaries of St. Petersburg's musical scene as Nikolai Rimsky-Korsakov, Anatoly Lyadov, Felix Blumenfeld, and the venerable Vladimir Stasov during a private



recital organized by Belyayev. The event was noted in the diary of the music historian Nikolai Findeyzen: "First he played his nocturne. Nothing special. Well, said Stasov, if that's all there is, I think there's no point expecting anything new and good. But then he played a fantasy. It was devilishly good. We all cried out and immediately asked him to play it again."<sup>53</sup> This "fantasy" was most likely the presto of the *Sonate-Fantaisie*, there being no other fantasy from him at that time. (Even in his first recitals abroad, in Paris, Brussels, and Berlin, Scriabin played only the "Presto from the Second Sonata.")<sup>54</sup>

From April to September 1895, Belyayev took his protégé on an educational and (giving the constantly high-strung state of his nerves) recuperative tour through Germany and Switzerland to the Riviera and Belgium. A multitude of small-scale piano pieces (mainly *rêveries*) arose during this journey as a sort of musical diary, bearing witness to the fact that he had little opportunity to work on pieces of a larger scale. On his return, Scriabin reported that as a pianist, he had better yield the floor to others: "Now matters are perhaps taking a different turn: I believe I shall be capable of trying myself. And do you know what I'll play? The G-sharp minor Sonata. By the way, I'm saying this to you alone."<sup>55</sup> Writing to Belyayev half a month later, he was more specific: "This entire week I've worked on the G-sharp minor Sonata, and I feel it will soon be finished. Vasily Ilyich [Safonov] finds it better than the one in F minor. At present there are only a few dubious passages to clarify, then it will be finished."<sup>56</sup> That these still open questions must have been substantial can be gleaned from another letter of the same month, this time to Lyadov: "I've tinkered a bit with the composition, the sonata is almost finished, only a few details are left and then some reservations about the transition, for I have two plans, one better from a logical standpoint, the other more beautiful. Tell me: should logic take precedence over beauty?"<sup>57</sup> In view of such fundamental aesthetic difficulties, it comes as no surprise that the completion was still far in the future. Having gathered his initial experiences of foreign recitals in Belyayev's company, Scriabin spent a large part of 1896 making further concert appearances in Europe. He stayed mainly in Paris, where he wrote to his patron in March that the

*Stat'i, Notograficheskiye zametki, Retsenzii*, ed. N. Shvidko (Moscow, 1983), pp. 75–81.

<sup>50</sup> Aleksandr Skryabin: *Polnoye sobraniye sochineniy dlya fortepiانو*, ed. Konstantin Igumnov, Yakov Mil'shteyn and Lev Oborin, 3 vols. (Moscow, 1947–53).

<sup>51</sup> Al'shvang (see note 46), p. 81.

<sup>52</sup> Letter of (6) 18 April 1895; see *Briefe*, p. 76 (*Pis'ma*, p. 96).

<sup>53</sup> Quoted from *Pis'ma*, p. 90.

<sup>54</sup> *Pis'ma*, p. 128.

<sup>55</sup> Letter of (29 September) 11 October 1895; see *Briefe*, pp. 97–98 (*Pis'ma*, p. 119).

<sup>56</sup> Letter of (11) 23 October 1895; see *Briefe*, pp. 99 (*Pis'ma*, p. 120).

<sup>57</sup> Letter of October 1895; see *Briefe*, p. 101 (*Pis'ma*, p. 122).

next work he completed would be the Second Sonata, and in April that the work was in fact finished: "I've written the entire G-sharp minor Sonata, and now I have to rewrite it all over again."<sup>58</sup> Scriabin gave the completed *Sonate-Fantaisie* its first hearing in Paris's Salle Érard on 5 May 1896.

But this by no means implied that the work was finished: extensive rewriting followed in preparation for its publication. Writing from Rome, Scriabin warned his publisher that "I've finished the sonata, but I'm not completely satisfied with it, although I've rewritten it seven times. Apparently I'll have to forget it for a while."<sup>59</sup> In the meantime, two large pieces in sonata form had attracted more of his attention: a symphonic *Allegro* in D minor (posthumously completed and published as *Poème symphonique*) and the *Allegro de concert* (op. 18), with which Scriabin was just as dissatisfied in July as with the sonata.<sup>60</sup> Then greater events intervened: his acquaintance with Vera Ivanovna Isakovich (1875–1920), a piano student at Moscow Conservatory, quickly led to their engagement and, after she had taken her degree, their marriage in summer of the same time, he conceived the plan to write a concerto to increase his own performance opportunities. He gave this plan top priority, and the premiere had already taken place. A rather conventional work, it was ready for proof, and the sonata continued to remain unfinished. In October 1897, Scriabin sent the manuscript to Belyayev in Vienna, and received the proof sheets on 15 January 1898.<sup>61</sup> But even now, consulting Lyadov, he made far-reaching interventions in the musical text, inserting two new bars and altering two others (movt. 1, mm. 105–06) at Lyadov's recommendation.<sup>62</sup> But he was neither able nor willing to satisfy Belyayev's request for metronome marks: "Anyway, Anatoly Konstantinovich [Lyadov] has heard me play the sonata several times. Please be so kind as to ask him to supply the metronome marks; I'm convinced that he'll do it exactly as I see fit, espe-

cially since the tempo of the second movement can be changed to accommodate the technique of the player, so the lowest and the highest metronome marks can be quite far apart."<sup>64</sup> The *Sonate-Fantaisie*, op. 19, appeared in print on (26 March) 7 April 1898.

#### The Work

Scriabin's contemporaries were aware that he invoked nature – more precisely, impressions of the sea – as a source of inspiration for the Second Sonata. Accordingly, Alshvang speaks of Scriabin's "Sea Sonata" and specifically claims that the second theme of the opening movement arose during his stay in Genoa.<sup>65</sup> Whether these references repeated in every biography, were merely later projections on the part of the composer, or when it had become his habit to spell out programmatic texts (as he did for the Third, Fourth, and Fifth Sonatas), can no longer be determined with any degree of certainty. Still, there is no reason to dismiss them wholesale as a hermeneutic model, just as the programmatic subject-matter of Liszt's *Fantasia in G minor* cannot be dismissed out of hand. Scriabin was in any case highly receptive to nature, and there is solid evidence that the sea made a particularly strong impression on him. After his first long passage across the Baltic Sea to Finland and Riga, in July 1892, his reports to Natalya Bekserina devolve into page after page of rhapsodic descriptions in which his portrayal of nature takes on the character of philosophic contemplation:

The mirror-smooth surface of the water reflected the arc of the sky, and on one half of the horizon it was impossible to discern where the bottom of this arc ended and its mirror reflection began. It was as if we had found ourselves at the midpoint of a gigantic blue sphere, and the tranquil, pale blue distance had opened its arms to our thoughts, which scurried away on the beams of our gaze into the Infinite. For a long time this gaze encountered nothing on its path, and it was not until a cloud appeared on the horizon that the enchanting monotony was dispelled. It floated away, caressed by a rosy glimmer of the rising sun. But driven by a rising breeze, it faded into the measureless sky. Sometimes a dream will arise in just this way, caressed by a rosy glimmer of hope; but then Evil arises and disperses it into the measureless sea of Life. [...] There the sun appeared on the horizon in all its magnificent grandeur and covered the surface of the sea with a sheen at first brilliantly violet, then pink, and finally silver. By then the wind had summoned forth

58 Letter of 6 April 1896; see *Briefe*, p. 115 (*Pis'ma*, p. 139). The Russian word *perepisyvat'* can mean both "to write out in fair copy" and "to rework".

59 Letter of 12 June 1896; see *Briefe*, p. 124 (*Pis'ma*, p. 147).

60 Letters of 2 July 1896 (see *Briefe*, p. 127, *Pis'ma*, p. 151) and 9 July 1896 (see *Pis'ma*, p. 152).

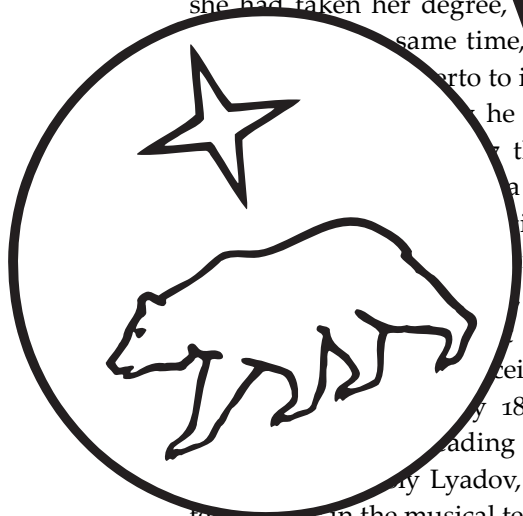
61 Letter of (15) 27 July 1897 to Belyayev; see *Pis'ma*, p. 178.

62 See *Pis'ma*, pp. 183 and 189.

63 See *Briefe*, pp. 146–47, and *Pis'ma*, p. 190 and 192.

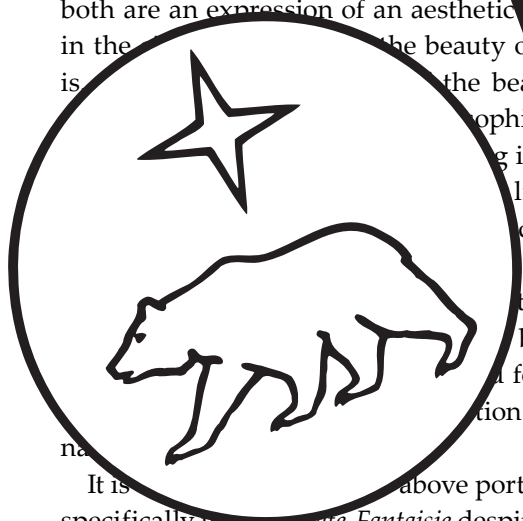
64 Letter of 24 February 1898 from Paris; see *Briefe*, p. 148 (*Pis'ma*, p. 193).

65 Al'shvang (see note 46), pp. 81 and 87.



waves and enlivened the sea, making it more lovely still. The green of the water intermingled with the blue of the reflecting sky, and the sun strewed golden rays on the crests of the undulating waves. It was a game of colors and shadows, an image of the victory of light, the victory of Truth [...].<sup>66</sup>

Perhaps it actually was this primal experience of the vast expanse of the sea that prompted the above-mentioned plan to finish a sonata, a plan captured in the postscript to this very letter. Perhaps the roots of the *Sonate-Fantaisie* actually reside in the summer of 1892. Sigfried Schibli, in his account of Scriabin's philosophical thought, has shown that the dissolution of cosmic boundaries in the realm of nature was a crucial pantheistic stage on the composer's path from childish religious sentiment via questioning of faith to the dethronement of God and the solipsism in which the artist himself takes God's place.<sup>67</sup> Like the orally transmitted "program" of the *Sonate-Fantaisie*, Scriabin's rapturous effusions on nature, as captured in this letter, are anything but marginal in importance; both are an expression of an aesthetic *vision d'être*. As in the case of the beauty of a work of art is the beauty of nature, the beauty of nature is philosophical truth. With regard to the letter in two respects: limited to possibilities, it places the sea alongside the bear as a special mark of the sea becomes something for which Scriabin's definition: the "sound of



It is the above portrayal of the sea specifically to the *Sonate-Fantaisie* despite their chronological distance from each other (a distance shortened by the fact that the key poetic images also recur much later in Scriabin's statements and programs, thus making the letter an initial statement of his fundamental aesthetic tenets). We are emboldened to do so by more specific remarks from the composer that were reported first-hand by one of Moscow's most authoritative music critics and early Scriabin biographers, Yuliy Engel: "Scriabin himself said that it was written under the impression of the sea. The first movement is a tranquil, southerly night on the seashore. In the development section – the dark, agitated, deep sea. The E-major

66 Letter before (14) 26 July 1892; see *Briefe*, pp. 37–38 (*Pis'ma*, p. 48).

67 Schibli, *Skrjabin* (see note 23), pp. 282–83.

section is tender moonlight following upon the darkness. The second movement (Presto) – the sea's broad, tempestuous, turbulent surface."<sup>68</sup>

While the images of the tempestuous and turbulent sea may well derive from Scriabin's long oceanic passages on the Baltic, the idyllic moments may have been inspired by other climes. During his rest-cure in the Crimea, in August 1894, Scriabin mentioned the "wonderful southern sea,"<sup>69</sup> so that Engel's paraphrase may refer not so much to the Riviera near Genoa as to the Black Sea. There is even an explanation for the unusual phrase "tender moonlight" in Scriabin's poetic correspondence with Natalya Sekerina, namely, a highly revealing, philosophically oriented passage that posits the dreamlike appearance of transfigured nocturnal nature as the poetic antipode of modern civilization and elevates emotions above the intellect.

Now [the moon] sends down a slowly shimmering, thrilling light upon the earth; it brightens the world with a gentle, mysterious, caressing glow in which the barely discernible objects seem large and more significant; and though it appears soft and faint, surrounded by a pale distance, and always something new, the light of which one has never experienced before. On nights like these the intellect falls silent – that horrible, intellect, dissecting, analyzing, criticizing, and destroying everything – and one is allowed at least for a moment to submit to contemplation and leisure. And how much leisure is needed by our spiritual, fatigued and morally enfeebled modern man! At times it seems as if Nature herself, this tender mother of humanity, wants to rescue him. It is as if she were whispering: Come to me, you poor creature, hurtling toward perdition; cast away the mendacious husk of knowledge, give your soul broad leeway, and repose silently in inner serenity [...].<sup>70</sup>

Exactly where and when the natural images attributed to the G-sharp minor Sonata originated (perhaps not until after it was finished) is incidental to the actual interpretation of its musical contents. They represent mental states projected onto nature according to romantic models and now expressed in music. The sea stands symbolically not so much for the Sea of Life as for the ubiquitous *fin-de-siècle* metaphor of a wild, free, elemental world existing outside of and contrary to human civilization. The opening movement thus de-

68 Yuliy Engel: *A. N. Skryabin: Biograficheskiy ocherk* (St. Petersburg, 1916), p. 39; quoted from *Aleksandr Nikolayevich Skryabin: [Al'bom]*, ed. Evgeniya Nikolayevna Rudakova (Moscow, 1979), p. 59.

69 Letter of (25 August) 6 September 1893 from Gursuf to Natalya Sekerina; see *Briefe*, p. 62 (*Pis'ma*, p. 73).

70 Letter of (20 June) 2 July 1894; see *Briefe*, p. 63 (*Pis'ma*, pp. 77–78).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

dramatic overall inflection make the choice of title no less intelligible than the restriction to two movements.

With regard to the work's genesis, the earlier of the two movements is the second, which must shoulder the bulk of the actual sonata-allegro form. The question arises as to how Scriabin, working as it were in reverse, managed to give the work the cyclic unity that was of such obvious importance in all his previous sonatas. This challenge may be one reason for the many interruptions in the work's gestation and his dissatisfaction with the work in its early stages. Motivically, the undulating *presto* eighth-notes of the "turbulent sea" are directly related to the murmuring fadeout at the end of the opening movement (m. 134). The first occurrence of the invocatory motif of the opening movement as an obvious cyclic bracket is woven into bar 19. The secondary theme of the Presto, in E-flat minor, also left its mark on the lyrical melody of bar 13 in the opening movement, whose contours are already adumbrated in bar 7. No further connections can be discerned. As in the finale of the E-flat minor Sonata and the third movement of the F minor Sonata, the "game of colors and shadows" of the Presto of op. 19 is its own.

Once again Scriabin, this time following the triplets upon them, that even the undulating motif motivically modulates to (m. 20) high-contrast echo of the octaves in bars 19-20, which offered a sort of clande-

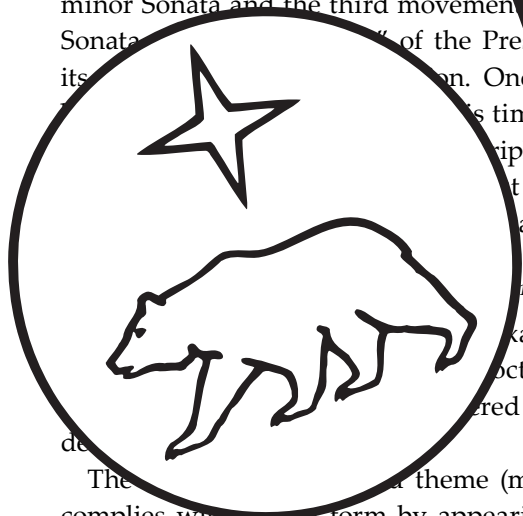
The second theme (mm. 41ff.), fully complies with sonata form by appearing in the contrasting dominant key of E-flat minor. It rises above the ceaseless yet shapeless eighth-note backdrop to lend the music its first aura of sublimity, literally elevated above the monumental façade of the elements. The second theme is constructed in such a way that it heads toward a melodic climax only to have the phrase constantly break off just before reaching its peak pitch. The movement's development reaches its final culmination precisely at the moment when this withheld melodic climax is finally attained and even exceeded, so to speak with maximum exertion (m. 99). Before it lies a development section that allows the second theme to migrate through various keys and registers, alternating between major and minor and acquiring ever-new timbral hues (thus recalling Scri-

bin's "game of colors and shadows"). Then comes a recapitulation which, precisely for this reason, avoids a regular return of the second theme and instead leads immediately to the point of culmination. The brief coda takes us back to the truly elemental opening motion, now reduced to an unadorned tonic-to-dominant oscillation. Here the parallel with the final bars of movement 1 is especially striking.

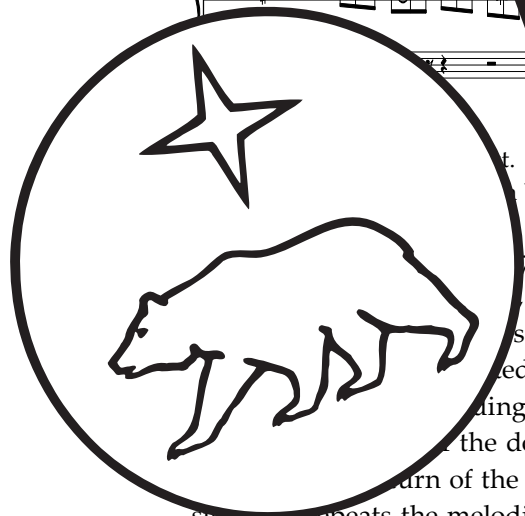
This Presto, though clearly beholden to sonata form, is certainly anything but a standard sonata-form movement. It is more akin to a poetically determined character piece whose length, expressive gravity, and dramatic structure lend it the importance of a central sonata-allegro movement. In spite of its gloomy underlying mood, it still maintains Scriabin's early Schopenhauerian pessimism, tactically taking up arms against the *condition humaine* embodied in the invincible and limitless natural force of the sea, only to fail tragically in the attempt. The opening movement, on the other hand, points toward Scriabin's future: for the first time in his sonatas it incorporates the idea of transcendence and cosmic liberation that will become so typical of his works after 1900. It also introduces compositional devices that will play an important role in his late music, such as the idea of the invocatory motif, which later, in the Sixth Sonata, will even receive a verbal tag (*appel mystérieux*).

#### Source Tradition and Editorial Principles

In the case of the First Sonata, no autograph or sketch material survives for the *Sonate-Fantaisie*. Once again, the text-critically relevant sources are the first edition of 1898 (ED) and Nikolai Zhilyayev's new edition of 1924 (NA), which included a short critical commentary and drew on the editor's personal acquaintance with the composer, his auditory experience of the work itself, and his intimate knowledge of Scriabin's entire oeuvre. Later editions have not unearthed any new sources. Nonetheless, an almost spectacular new source has recently come to notice: a 1908 recording of this sonata and the Third Sonata (op. 23) made by Scriabin himself on piano rolls from the Leipzig firm of Hupfeld, which were capable of being reproduced on Phonola player pianos. Unlike Scriabin's recordings for the Freiburg Welte-Mignon system (Moscow, 1910), these piano rolls, some of which were thought to be lost, have never been issued on sound recordings. Thanks to a (partial) scholarly transcription by the Moscow expert Pavel Lobanov (Hup1908) and the auditory impression of these piano rolls, it proved possible to clarify questions in the musical text with



a degree of certainty never achieved before. Passages based on new knowledge obtained from Hup1908 are listed in the Critical Commentary. Still, the source value of such piano rolls must be thoroughly discussed, and the resultant discoveries are not necessarily unambiguous or always suitable for establishing the musical text (see below). The most spectacular change in the text involves the retransition to the recapitulation:



...t. 2, m. 69—modified by  
by Paul Kobanov

...72, which is a more or less  
thereby compressing the  
instance. But he also counts  
ed edition, which are essen-  
ing sequence that sharply in-  
the dominant D-sharp, thereby  
urn of the main theme in bar 79. In-  
stead, he repeats the melodic line of bar 76 an octave  
lower, leaving out the characteristic accompaniment  
and motivically anticipating the reprise of bar 79 in  
both hands. There is absolutely no precedent for this  
“bar 78” in his 1908 recording; it is completely new  
in its material and especially in its structural impor-  
tance. Owing to the lowered tension and the motivic  
anticipation, Scriabin veils the opening of the reca-  
pitulation, which now proceeds seamlessly from the  
preceding bars. In the Fifth Sonata, written only a few  
weeks before the recording sessions, the same thing  
happens: the recapitulation is elided with the end of  
the development section.<sup>71</sup> His recording of the Sec-  
ond Sonata thus reflects the evolution of his compo-

71 See the discussion in BA 9617.

sitional thought – and his extremely flexible attitude toward the musical text.

### SONATA NO. 3

#### Genesis

“I was busy composing a sonata, but I don’t think I can finish it soon. There’s still much work to be done.”<sup>72</sup> This comment, found in a letter to Belyayev (Paris, 5 December 1897), is considered the earliest reference to the origins of the Third Sonata. Scriabin repeated the message on 1 February 1898<sup>73</sup> intent on demonstrating his continuing productivity, but declining to set a deadline in view of the time-consuming experiences with his previous large-scale projects, especially the Second Sonata. This time, however, there were no delays; on the contrary, the sonata was completed virtually at one fell swoop. To do so, Scriabin took advantage of his summer holidays in Medonovo near Klin to the south of Moscow, where he wrote to his publisher on (5) 16 June that he wanted to finish not only the *Symphonic Allegro* for orchestra but the new Sonata in the course of the summer. On (16) 27 August 1898, he was far enough along that he could write “I finished you the sonata and the proof sheets [for the *Poisonai*, op. 21, and the *Éléves*, op. 22]. I haven’t specified any performance marks in the sonata, because I don’t have one here.” Hardly a week later he reported that his work on the sonata had left him exhausted, and thus unable to complete the orchestral work. Indeed, the composition must have taken place in white heat. The proofreading was also quickly done: the proof sheets for the F-sharp minor Sonata were sent to him on (22 September) 4 October, and eight days later he returned them with a note to the effect that he had read them so carefully that no second set of proofs would be necessary.<sup>75</sup> By the end of 1898, the work had already appeared in print.

Perhaps because the documentation is incomplete, there is no record of any performances of the F-sharp minor Sonata in the year of its completion, nor in 1899. According to existing documents, Scriabin first presented the Third Sonata to the public in Paris on 10 July 1900, albeit not in its entirety, but only the two middle movements. Writing to his wife Vera, he reported that “I forgot to write you that when I played

72 *Pis'ma*, p. 185.

73 “At present I’m busy composing a sonata; it’s still hard to say roughly when it will be finished”; *Briefe*, p. 145 (*Pis'ma*, p. 189).

74 *Pis'ma*, p. 198.

75 *Pis'ma*, p. 201.

the two movements from the F-sharp minor Sonata, calls of ‘Finale’ came from the audience. I actually wanted to say that you would play it in December.”<sup>76</sup> But the Scriabins’ joint recitals never materialized. It is known that the first complete performance was given on (23 November) 5 December 1900 during a Moscow concert by Vsevolod Buyukli (1873–1921), who was closely associated with Scriabin at this time. Several reviews claim that Buyukli played the piece better than its creator,<sup>77</sup> implying that the reviewers must have heard the composer himself play it beforehand. But even if these opinions were formed on the basis of other compositions and auditory impressions, is there any reason why Scriabin would not have played the work earlier, if not in public, then privately? Why should he have waited so long before performing a work that emerged virtually from whole cloth in a creative frenzy, unlike the Second Sonata, which matured apparently with great effort over several years? There is, for the moment, no answer to these questions.<sup>78</sup>

#### The Work

After the completion of the Second Sonata, the question of the work’s form seemed like an act of liberation. Scriabin was freed to the much more than the work on the work and to the multi-movement structure to the standard as at first like a movement is by the quick gestation of the work. Instead of inventing a new form from scratch, Scriabin modified an existing one. On the other hand, the motivic and thematic connections are now spread over the entire cycle, making the external norm he selected more like an extraneous husk. Scriabin would shed this husk entirely in his next sonata.

Op. 23 follows in the line of the early sonatas (up to op. 6) in that Scriabin again employs and expands

<sup>76</sup> Letter of 16 July 1900 from Bendlikon; see *Briefe*, p. 168 (*Pis’ma*, p. 239).

<sup>77</sup> See *Pis’ma*, pp. 257–59.

<sup>78</sup> Scriabin’s first known concert appearance with the complete Third Sonata took place in Moscow on (5) 17 March 1902, when it appeared between his First Symphony (op. 26) and the orchestral piece *Rêverie* (op. 24) along with several smaller piano pieces. In the years that followed, Scriabin often placed the sonata on his programs; even the last surviving letter from the year of his death, 1915, mentions that he had to practice the sonata for concerts, and he played it at his final recital.

every technique of unification. From the Second Sonata, he adopted the idea of the invocatory motto, whose shape is closely related to that of op. 19. Now, however, it assumes a more resolute and extrovert form – not a delicate sound of nature, but a prophetic proclamation of will, with a jagged ascending resoluteness answered by a more pliant descending triplet motif. To Scriabin’s way of thinking, antithetical gestures such as these, whose synthesis “already contains every element of the entire movement”,<sup>79</sup> constitute the opposition between masculine and feminine of the sort that will come openly to the fore in the Fourth Sonata. Even the Tenth Sonata begins with a similar motivic germ-cell. When this motto returns at the end of the third movement, gently absorbing the rushing murmurs of the Andante, the structural idea is borrowed directly from the end of the first movement of the preceding *Sonata Fantaisie* – a cosmic harmony followed in both cases by the raging storm of op. 23, however, the rage is more tightly linked to the preceding events by anticipatory transition, forming a conjunction of causal succession. This thematic break functions as a catalyst for the generation of the finale, which divides the cycle a bipartite division of sorts realized in the Fourth Sonata, where all that remains is a lyrical Andante and a tempestuous finale. Another thematic fragment likewise anticipates the next sonata: the return of the main theme from movement 3 in an apotheosis in the coda of the finale, which blends elements of sonata form and rondo into a higher unity. Precisely this is what places Scriabin’s Third Sonata at a parting of the ways. On the one hand, he again adopts the species of dramatic “doom” finale, beginning and ending in darkness. On the other, for the first time, the “negative” sphere is truly transcended: the music reaches a triumphant breakthrough of the sort that would become characteristic, almost *de rigueur*, in many of his later works. A hermeneutic interpretation of the concluding plunge from triumphant hymn to doom is no easy matter, as can be seen in the surviving programmatic notes (see below).

In addition to a cyclic return, Scriabin unifies the material of the Third Sonata by creating a tight-knit nexus of motivic and thematic relations. The dotted repeated notes, entering on an upbeat, can be viewed as a rhythmic germ-cell that directly impinges on the openings of the themes in movements 1, 2, and 4, and

<sup>79</sup> Hanns Steger: *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin* (Munich, 1979), p. 20.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

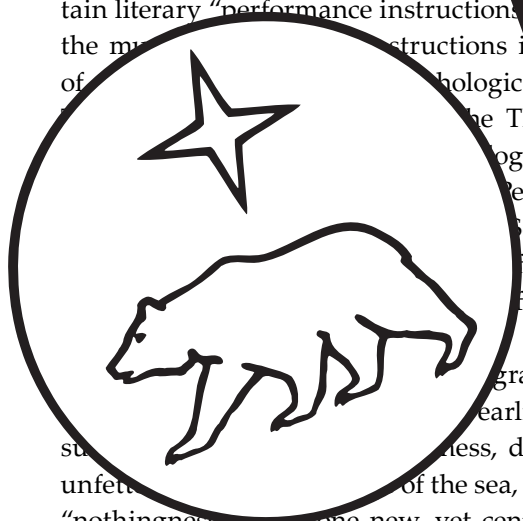


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

it falls, crushed, into the abyss of nothingness shortly before reaching the pinnacle.<sup>83</sup>

Though many writers have rejected this program out of hand and do not so much as mention it in their discussions of the sonata,<sup>84</sup> Sigfried Schibli has attempted to place its importance into perspective: "It arose after the fact as a subjective – and contestable – attempt to clarify in words what had already been expressed uniquely in notes. It is more likely that the literary text is a reflection of the music than that the music is a 'setting' of the verbal text [...]."<sup>85</sup> Regardless of which came first, however, it seems clear that the composer viewed the dramatic interior life of his music, which was based on self-reflection and philosophical contemplation, as capable in principle of being captured in words, and this in a higher sense than as an aid to understanding for pupils. The final chorus of the First Symphony, which followed directly after the Third Sonata, bears eloquent witness to this will to expression. The next two piano sonatas were given programmatic texts or textual passages, and the latter sonata contains literary "performance instructions" in addition to the musical instructions inscribe a level of psychological dramaturgy. The Third Sonata a psychological sonata in perhaps it could be said that the Third Sonata gave this a new dimension, for in Scriabin's program corresponds to earlier sonatas: the struggle with fate, the sea, the plunge into "nothingness". Only one new, yet central, image has been added: the triumphant God-Man. Here a faith in man's triumph over the limits imposed by fate – a triumph inconceivable in op. 6, and a Pyrrhic victory in op. 19 – and the idea of the divinity of man the creator flash forth in Nietzschean splendor. At the end, man must once again fall, crushed, into the "abyss of nothingness". But it already seems as if this ending is



83 Quoted from Schibli, *Skrjabin* (see note 23), p. 174. The authorship of the text has been disputed, with some scholars attributing it to the composer himself. Alshvang (see note 46, p. 88) speaks of an "explanation from the author".

84 One example is Rubtsova (see note 6), pp. 118–20.

85 Schibli, *Skrjabin* (see note 23), p. 175.

86 Discussed and documented in Dietrich Kämper: *Die Klaviersonate nach Beethoven: Von Schubert bis Skrjabin*, Grundzüge 69 (Darmstadt, 1987), p. 226.

forced upon the composer by the program rather than brought about logically by the music: the whirling return of F-sharp minor and the opening theme, chosen to form the conclusion, appears almost artificial. That the programmatic dimension of this "psychological sonata" must have been of special relevance to Scriabin – that the psychological contents of the sonata cry out for special explanation – is corroborated by the existence of a second program which, like the first, cannot have originated without the composer's sanction, assuming he did not write it himself. It was printed in the program booklet of a recital held in November 1901 by Scriabin's close associate Bruch, who had given the work its première a year earlier. Bruch is known to have turned out lengthy explanations of pieces of music, and this may have been one of them. But Scriabin knew the text<sup>87</sup> and must at least have consented to seeing it in print. The fact that it was later replaced by the *États d'âme* for western European audiences can have all sorts of reasons. In any event, this virtually unknown text originates at a time much closer to the sonata's completion. Owing to its length, it can only be quoted in excerpt here:

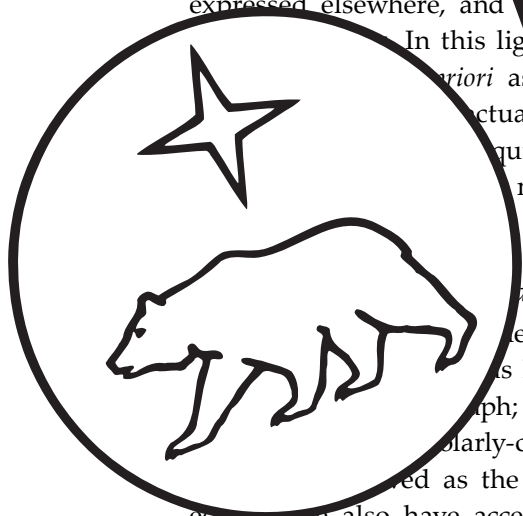
The F-sharp minor Sonata is, as it were, an attempt to translate into music several ideas and aspirations of the human soul – I would say a history of freedom of mind from Byron to Nietzsche. Movement I: rage, curses, groans of sorrow and grief, the striving for freedom and light; the striving to recognize God, to discover Man's immortal soul; longing, dissatisfaction, and despair, unending despair! Movement II makes audible the desire to free oneself from unpleasant sensations, to flee longing and sorrow – here there are life and flowers, but all is poisoned: nowhere can the heart, rent by doubt and despair, find oblivion. Movement III: in the radiant semi-darkness – the semi-darkness of life – a voice sings with hopeless yearning. From time to time its calm sadness is disturbed by two sonorities that seem as if born of it in the semi-darkness, ominous and muffled, like a memory, like a warning... [...] The earlier song returns, but now it radiates not yearning and sorrow but calm and tender sadness; and it resounds, bright and only pensive, in the darkness and silence of the night, accompanied by sounds falling as slowly as tears and glimmering as cool as stars. Fragments of Movement I appear, sounding like risen visions of Evil and imprecations. They quickly subside and ... [Movement IV:] from the depths of the soul of the unhappy, sorrowful, deathly, abandoned God, and of Man, condemned to solitude on Earth, there arises everything elemental and immortal, imperious and powerful, writhing from darkness to freedom [...]; the forces struggle,

87 According to a statement by Alexander Goldenveyzer; see *Pis'ma*, p. 259.

tear themselves away, grow into the God-Man – Hear the radiant edifice in the cloister of light, shimmering in mighty chords! Hear it resound and reverberate in triumph, praising the immortal name from the mortals of the centuries! – and ... it plunges downward ... plunges downward – Thus the God-Man perishes, vanquished by a blind, cold, dispassionate power – inexorable Death. [...] The idea of the final image arose in the Alps at night during a storm in the mountains.<sup>88</sup>

This programmatic text is verbose and overly detailed. It combines Scriabin's own aesthetic musings with the reading of other writers, such as Byron, Nietzsche, Maupassant, and Leopardi – something he strictly avoided in his other poetic writings. The excessive specificity (especially for movements 3 and 4) seems to place a burden on the music rather than contribute to its deeper understanding, suggesting yet again that Buyukli had a greater hand in its creation than the composer. But even so, it is hardly denied that many images, and especially the idea of the God-Man, exactly correspond to things that Scriabin expressed elsewhere, and that will reappear in the

In this light, it would be wrong to see the *Andante* as an alien accretion. Buyukli actually circumscribed within the text quite another question. The music would remain pre-



*Editorial Method* for the Third Sonata is slightly different from Nos. 1 and 2. Admittedly, the text is slightly different; but besides the first edition, the scholarly-critical edition of the 1920s (see below) is regarded as the principal sources of our edition; we also have access to sketches for movements 3 and 4 (S). Moreover, we were able to consult the composer's piano rolls of 1908 for this sonata, too. The sketches contain several extraordinarily valuable references. One almost spectacular discovery is that the repeated octaves that invoke the nocturnal idyll in the *Andante* were originally written as more agitated double dots; indeed, that is exactly how he played them on the Hupfeld piano roll of 1908 (see the detailed discussion in the Critical Commentary). The fact that something different appears in the text of the later print seems at first difficult to explain, if not paradoxical. Yet it is perfectly intelligible in the context of Scriabin's agogic performance style: the length of

the shorter note cannot be precisely codified because it depends on the emotional tension of the individual, which differs and is felt differently from one performance to the next. Precisely this was already shown in the E-flat minor Sonata, where the dots on the dotted note-values were allegedly left out. It is not so much the subtlety lacking in standard notation as its lack of flexibility that causes Scriabin's text to function as a suggestion rather than a codified instruction. In its notation, the musical work of art quite deliberately lacks the final polish that can only be supplied in a freely rendered performance.

With the necessary reservation (see below), the piano-roll recordings of the Third Sonata again provide characteristic information on Scriabin's own interpretation. He heightens the drama of the opening by shortening the upbeat octaves from sixteenth-notes to thirty-second notes, which is fully in keeping with his "system" of open-ended rhythmic notation. Also, rather than using the same *ritardando* on the upbeat, as specified in the musical text, he applies it at the beginning of the first statement of the theme, thus making the sound more transparent and adding more tonic stability than the original text. But the truly surprising thing is that he does not do this at the entire first statement of the theme (measures 1–4), although no acceleration is indicated in the text. As a result, the piano becomes increasingly high-strung rather than more relaxed. This stands in contradiction to most modern performances, but not to the programmatic note of 1901, which speaks of rage and dissatisfaction. Did Scriabin have a different notion of the work's psychological import than later performers?

The 1908 piano rolls also verify something that Nikolai Zhilyayev already pointed out in the commentary to his new scholarly-critical edition of the work and, before that, in an essay on the proper text of Scriabin's music: namely, that Scriabin simplified the intricate motion of the accompaniment figures in the finale (see Critical Commentary) in order to attain an extremely fast tempo.<sup>89</sup> In other words, the published text sets down something akin to an abstract ideal that must, if necessary, be adapted to the technical skills of the performer in order to attain the desired expression. Here, too, the end – the acoustical result – justifies the means, and the meaning of the musical text is placed in perspective. The greatest discrepancy vis-à-vis the printed text of the Third Sonata is found in the final section of the development in the opening movement, where Scriabin entirely omits four bars:

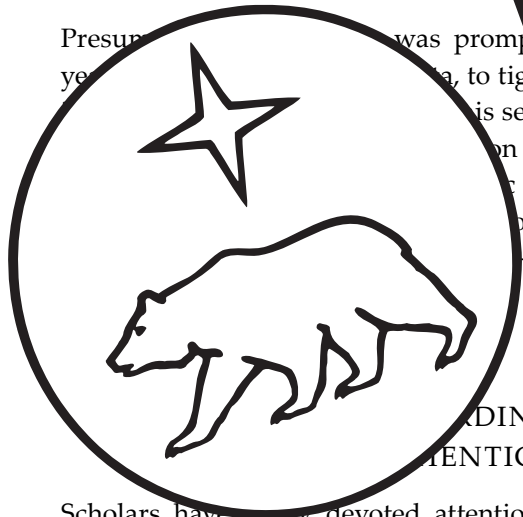
88 *Pis'ma*, pp. 258–59.

89 Zhilyayev, "K voprosu" (see note 49), p. 80.



Piano Sonata, op. 23, movt. 1, mm. 11–23, modified by Scriabin in 1908; transcription by Pavel Lobanov

Presumably, Scriabin was prompted, some ten years later, to tighten the reputation of this section, which he regarded as a matter of pride rather than a mere technical exercise. Scriabin thus had a certain interest in the matter—at least at the time.



RECORDINGS:  
AUTHENTICITY?

Scholars have rarely devoted attention to Scriabin's piano rolls,<sup>90</sup> although they are readily accessible, if not in acoustical form, then at least as study material. Since 1960 Pavel Lobanov (b. 1923), a pupil of Scriabin's son-in-law Vladimir Sofronitsky, has meticulously transcribed the bulk of the piano rolls and published them as musical texts. In 1995, as a *summa summarum*, he published a monograph on the idiosyn-

90 See John W. Clark: "Divine Mysteries: On Some Scriabin Recordings", *19th-Century Music* 6, no. 3 (1983), pp. 264–68; Anatole Leikin: "The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence of the Piano Rolls", *Performance Practice Review* 9, no. 1 (1996), pp. 97–113; and A. Latantsa [Antonio Latanza]: "Avtorskiye zapisi Aleksandra Skryabina na mechanicheskikh fortepiano" [Alexander Scriabin's own recordings for mechanical pianos], *Ucheniye zapiski* 3 (Moscow, 1998), pp. 72–84. Anatole Leikin has prepared a detailed study of Scriabin's piano playing that was scheduled for publication in Moscow in 2010.

crasies of Scriabin's performance style, and in 1998 two further volumes containing all the transcriptions, printed synoptically alongside the normal printed editions.<sup>91</sup> But these editions, sold at the Scriabin Museum in Moscow, have managed to reach practically no western libraries.

A total of twenty piano rolls containing Scriabin's works in his own performance have been in circulation since the early twentieth century. The best-known are the six rolls with smaller pieces that he recorded in Moscow in 1910 for the Welte-Mignon system of Freiburg.<sup>92</sup> These performances have been reissued several times on modern sound recordings. In contrast, the fourteen rolls he made in Leipzig for the Hupfeld system of Leipzig, including his own realizations of the Second and Third Sonatas,<sup>93</sup> have never been transcribed to permit recording and remain practically unknown. When Scriabin traveled to Leipzig in late January 1908, he presumably did so with more in mind than the relatively few unpaid recording sessions; he was also able to negotiate with the music engraving firm of G. G. G. regarding the printing of his Fifth Sonata (op. 53), which, for the first time, he published himself, necessitating a large investment from his own pocket. The extent of his financial plight also left a mark on the unusually high monetary demands for pieces of the Hupfeld company, which, however, were trimmed down to normal proportions in the company's reply to Scriabin's Swiss agent, Dmitry Grigoryevich Petrov:

From your esteemed reply of the 7th of this month we note that Monsieur A. Scriabine demands a fee of 2000

91 A. Skryabin: *Poema, soch. 32 No. 1: tekst avtorskogo ispolneniya, rasshifrovka P. Lobanova* (Moscow, 1960); P. V. Lobanov: *A. N. Skryabin – interpretator svoikh kompozitsiy* [A. N. Scriabin as a performer of his own works] (Moscow, 1995); and Alexander Scriabin: *Izbraniye sochineniya: novyye redaktsii na osnove zapisey avtorskogo ispolneniya, rasshifrovka i kommentarii P. Lobanova / Selected Works: New versions based on the composer's recordings*, transcribed and edited by Pavel Lobanov, 2 vols. (Moscow, 1998).

92 The six rolls contain the following works: *Préludes*, op. 11, nos. 1–2; *Poème*, op. 31, no. 1; *Préludes*, op. 11, nos. 13–14; *Désir*, op. 57, no. 1; *Prélude*, op. 22, no. 1; *Mazurka*, op. 40, no. 2; and *Étude*, op. 8, no. 12.

93 Scriabin recorded the following works in Leipzig in mid-February 1908: *Étude*, op. 8, no. 8; *Feuillet d'album*, op. 45, no. 1; *Mazurka*, op. 25, no. 1; *Mazurka*, op. 25, no. 3; *Mazurka*, op. 40, no. 2; *Poème*, op. 32, no. 1; *Poème*, op. 32, no. 2; *Prélude*, op. 11, no. 10 (two versions); *Préludes*, op. 11, nos. 13–14; *Préludes*, op. 17, nos. 3–4; *Third Sonata*, op. 23 (two rolls); and *Sonate-Fantaisie*, op. 19 (two rolls). References with roll numbers for various systems can be found in Latantsa, "Avtorskiye zapisi" (see note 90).

94 Detailed information on the genesis and publication history of the Fifth Sonata can be found in A. Skryabin: *Sonata No. 5 soch. 53 dlya fortepiano: Urtekst + faksimile*, ed. Valentina Rubtsova (Moscow, 2008), and in vol. 2 of our edition (BA 9617).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

movement 2, bar 70, of the *Sonate-Fantaisie*, op. 19 (see Critical Commentary).

Despite all the technical limitations and uncertainties, the piano rolls reflect to a certain extent the manner in which Scriabin played and understood his works, and doubtless give us the “most authentic” Scriabin we have. But how can the information contained in these rolls find its way into a scholarly-critical music text, or into an inspired performance? The most characteristic features, especially the myriad agogic “distortions”, cannot be meaningfully set down on a page of musical notation, first because notation tends to be too coarse for this purpose, but especially because we are dealing with spur-of-the-moment decisions on the part of the performer that can, and indeed must, turn out differently at a different moment. The musical substance employed as a point of departure for future performances remains intact. In the worst case, a literal transcription of the piano rolls of the sort provided by Pavel Lobanov will lead to slavish imitation, and thus to the very opposite of what the composer intended: the free unfolding of artistic imagination left not only rhythmic aspects, but possibly wide-spaced intervals, by forcing the performer to adhere to the minutiae of the score. Pianists such as Vladimir Sofronitsky and Vladimir Horowitz, each cultivated in the reading of musical text and in the production of recordings, as well as the differences between their recordings and Scriabin’s own recordings, are “authentic”, not because they adhere closely to the musical text, but on the contrary because they grant themselves license to project the emotional dimensions of the music in their own way, adding their own experiences of such longing, suffering, and joy as Scriabin put down in notes, and to a certain extent departing from the musical text. The undisguised subjectivity of their readings is the actual reason why we instinctively agree that they sound truly “authentic”, despite their discrepancies, and not because Sofronitsky married Scriabin’s daughter and Horowitz met the composer at the age of ten or eleven.

Authenticity, as Richard Taruskin argued some time ago, is not a quality that can be attained by thinking in terms of an urtext. Just as the printed text does

not represent the finished work of art, a performance that refuses to depart from the printed page can never claim to convey the work’s true spirit.<sup>102</sup> This dictum applies in particular to Scriabin. His performances constitute the final stage in a creative act that did not end when the score appeared in print. Instead, his piano playing reveals that, in his case, authenticity implies abandoning any notion of an urtext – a prospect that spells hard times for editors.

#### ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express my profound thanks to Olesya Bobrik, Daniel Bosshart, and Ekaterina Zhavina for providing me with source material, some of which was very difficult to obtain. I also owe a special debt of gratitude, far more than words can express, to Rex Lawson and Denis Hall for acquainting me with the unique world of reproducing pianos, paper rolls, and their congenial guardians, and especially for personally demonstrating Scriabin’s complete sonata recordings. The initial impetus for my study of piano rolls and my knowledge of transcriptions came many years ago from an accidental and thus all the more precious meeting with Pavel Lobanov at the Scriabin Museum in Moscow. I also wish to thank Anatole Leikin for supplying information regarding the research into and the literature on Scriabin’s own recordings. I owe special thanks to Richard Metzler and Roberto Adon, as well as the publishing house of Walter Wollenweber in Gräfelfing, for granting permission to include the reconstructed ending of the middle movement of the E-flat minor Sonata. The director of the Glinka Museum in Moscow, Mikhail Bryzgalov, and Dr. Irina Medvedeva deserve my special thanks for allowing me to sift through the Scriabin Archive in their museum. The Herder Institute in Marburg and the music department of the Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz allowed me to consult rare prints for my edition. Finally, I extend my heartfelt thanks to Rudolf Faber for his again extraordinarily inspiring and ever-helpful assistance in numerous editorial questions, and to Britta Schilling-Wang for seeing the publication into print.

Forst, March 2011

Christoph Flamm

(translated by J. Bradford Robinson)

101 See also the preface to vol. 2 (BA 9617).

102 Richard Taruskin: “The Limits of Authenticity,” idem: *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford, 1995), pp. 67–82.



Abb. 1: Skrjabin, 1. Sonate op. 6, Erstdruck, Leipzig: Belaïeff 1895, Titelblatt (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). / Plate 1: Scriabin, First Sonata, op. 6. First edition. Leipzig: Belaïeff, 1895. Title page (Exemplar in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv).

Sonate.

A. Scriabine, Op. 6.

Allegro con fuoco. M.M. ♩ = 104

Piano.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Abb. 2: Skrjabin, 1. Sonate op. 6, Erstdruck, Leipzig: Belaïeff 1895, erste Seite (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). / Plate 2: Scriabin, First Sonata, op. 6. First edition. Leipzig: Belaïeff, 1895. First page (Exemplar in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Deutsche Musiksammlung  
BERLIN  
Bei d. Kgl. Bibliothek

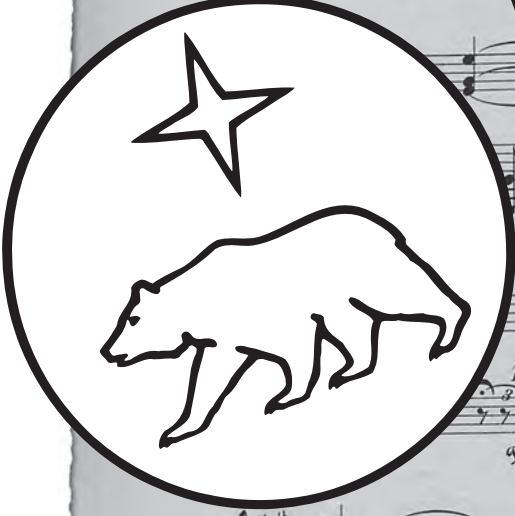
3

# Sonate - Fantaisie. Nº 2.

A. Scriabine, Op. 19.  
1892-1897

Andante. M. M. ♩ = 60

Piano.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Abb. 4: Skrjabin, *Sonate-Fantaisie* (2. Sonate) op. 19, Erstdruck, Leipzig: Belaïeff 1898, erste Seite (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). / Plate 4: Scriabin, *Sonate-Fantaisie* (Second Sonata), op. 19. First edition. Leipzig: Belaïeff, 1898. First page (Exemplar in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv).



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Abb. 5: Skrjabin, 3. Sonate op. 23, Erstdruck, Leipzig: Belaïeff 1898, Titelblatt (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). / Plate 5: Scriabin, Third Sonata, op. 23. First edition. Leipzig: Belaïeff, 1898. Title page (Exemplar in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv).

8

Sonate  
Nº 3.

I.

A. Scriabine, Op. 23.

Dramatico. M.M. ♩ = 69.

PIANO. *f* *m.g.* *m.*

1875

Abb. 6: Skrjabin, 3. Sonate op. 23, Erstdruck, Leipzig: Belaïeff 1898, erste Seite (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). / Plate 6: Scriabin, Third Sonata, op. 23. First edition. Leipzig: Belaïeff, 1898. First page (Exemplar in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

# Sonate-Fantaisie (gis-Moll)

1886

## I

Andante

*pp* *ppp* *ff*

5 *sf* *dolce*

*p* *cresc.* *sf* *ff* *f*

13 *p* [*sf*] [*dolce*] [*p*]

17 *inquieto* *espress.*

*f* *p* *legato*

\* Ped. \*

21

*Ped.*

*3* *3*

*Ped.* *Ped.*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

25 *8va*

*m* *p* *f* *pp*

*p* *poco* *a* *poco* *cresc.*

33

*f* *p*

37

pp [ $\text{<}$ ] [*mp*] 3 [ $\text{^}$ ] *sf*

Musical score for measures 37-40. The piece is in D major (two sharps). Measure 37 starts with a piano (*pp*) dynamic. A slur covers measures 37 and 38. Measure 38 has a *mp* dynamic. Measure 39 has a *sf* dynamic. Measure 40 has a *sf* dynamic. There is a triplet of eighth notes in measure 38 and a fermata in measure 39.

41

*sf* [ $\text{<}$ ] *sf* [*dolce*] [*p*]

Musical score for measures 41-44. Measure 41 has a *sf* dynamic. Measure 42 has a *sf* dynamic. Measure 43 has a *dolce* dynamic. Measure 44 has a *p* dynamic. There is a triplet of eighth notes in measure 42 and a fermata in measure 43.

45

*ff*

Musical score for measures 45-48. Measure 45 has a *ff* dynamic. Measure 46 has a *ff* dynamic. Measure 47 has a *ff* dynamic. Measure 48 has a *ff* dynamic. There is a fermata in measure 46.

49

*p* *cresc.* *sf* [ $\text{>}$ ] [*dolce*] [ $\text{>}$ ] [*p*]

Musical score for measures 49-52. Measure 49 has a *p* dynamic. Measure 50 has a *cresc.* dynamic. Measure 51 has a *sf* dynamic. Measure 52 has a *dolce* dynamic. There is a fermata in measure 51.

53

Musical score for measures 53-56. Measure 53 has a *p* dynamic. Measure 54 has a *p* dynamic. Measure 55 has a *p* dynamic. Measure 56 has a *p* dynamic. There is a fermata in measure 55.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

16 *espressivo* *cresc.* *fp* *cresc.* *pp* *legato* *sf*

19 *a tempo* *sf* *sf sf sf* *p* *cresc.*

22 *sf* *p* *sf* *sf* *cresc.* *[f]*

25 *sf* *cresc.* *[f]*

28 *espress.* *pp* *sf* *pp* *sf* *[pp]* *f* *[p]* *f* *sf* *[pp]* *sf*

31 *sf* *f* *p*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

34

*p* *f* *sf* *fff* *p* *f*

*ff*

Musical score for measures 34-36. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 34 starts with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. Measure 35 features a sforzando (*sf*) dynamic in the right hand and a fortissimo (*ff*) dynamic in the left hand. Measure 36 has a fortississimo (*fff*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand, followed by a forte (*f*) dynamic in the right hand.

37

*sf* *sf n.* *pp cresc.* *f* *pp*

Musical score for measures 37-42. Measure 37 has a sforzando (*sf*) dynamic in the right hand. Measure 38 has a sforzando (*sf*) dynamic in the right hand and a sforzando (*sf*) dynamic in the left hand. Measure 39 has a piano (*p*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. Measure 40 has a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*pp*) dynamic in the left hand. Measure 41 has a piano (*pp*) dynamic in the right hand and a piano (*pp*) dynamic in the left hand. Measure 42 has a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*pp*) dynamic in the left hand.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

43

*pp* *f* *espress.* *pp* *f* *espress.* [*f*]

Musical score for measures 43-48. Measure 43 has a piano (*pp*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. Measure 44 has a forte (*f*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. Measure 45 has a piano (*pp*) dynamic in the right hand and a piano (*pp*) dynamic in the left hand. Measure 46 has a forte (*f*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. Measure 47 has a piano (*pp*) dynamic in the right hand and a piano (*pp*) dynamic in the left hand. Measure 48 has a forte (*f*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand.

46

*p* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

Musical score for measures 46-49. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), with crescendos (*cresc.*) in measures 48 and 49.

50

*sf* *sf* *sf*

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical score for measures 50-56. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) in measures 51, 52, and 53. A circular logo on the left side of the page features a bear walking to the left under a five-pointed star. A large, semi-transparent watermark is overlaid across the center of the page.

57

*p* *poco* *a* *poco*

Musical score for measures 57-60. The right hand has a melodic line with a slur in measure 57. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (*p*), *poco* (a little), *a* (allegro), and *poco* (a little).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

75

[p] [cresc.] [p]

78

sf f sf sf

81

mp sf mp sf sf

85

[Andante]

ppp p dim. mp

89

ppp sf p



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

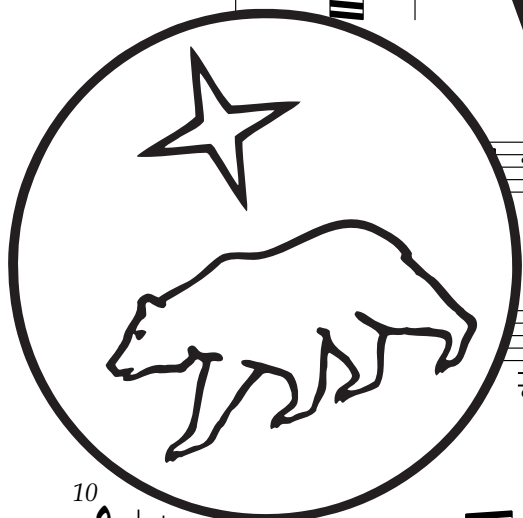
# Sonate (es-Moll)

## I

[Allegro appassionato]

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/4 time and E-flat major. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth-note chords. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment with triplets in the first measure.

Musical notation for measures 4-7. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Musical notation for measures 10-12. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure of this system. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present at the end of measure 12.

Musical notation for measures 13-15. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

16

Musical notation for measures 16-18, featuring a treble and bass clef with various chords and melodic lines.

19

Musical notation for measures 19-21, continuing the piece with similar chordal textures.

22

Musical notation for measures 22-27, including a large circular logo on the left side of the page.

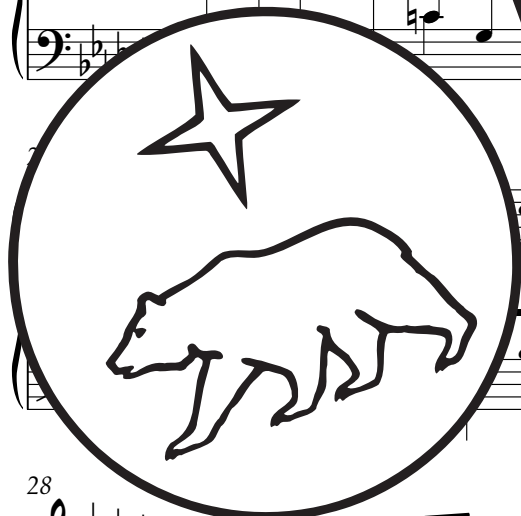
28

Musical notation for measures 28-30, showing a continuation of the musical theme.

31

Musical notation for measures 31-33, ending with a double bar line and a fermata.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

76

Musical score for measures 76-81. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. The music features a steady bass line and a treble line with chords and melodic fragments. Measures 80 and 81 end with a triplet of eighth notes in the treble.

82

Musical score for measures 82-84. The treble line has a rhythmic pattern of eighth notes with chords, while the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

85

Musical score for measures 85-87. The treble line features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, and the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

88

Musical score for measures 88-90. The treble line has a rhythmic pattern of eighth notes with chords, and the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

91

Musical score for measures 91-94. The piece includes first and second endings. The first ending is marked *8va* and the second ending is marked *[8va-1]*. The second ending concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



94

*p* *mp*

Musical score for measures 94-98. The piece is in a minor key. Measure 94 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 95 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

99

*sf*

Musical score for measures 99-102. Measure 99 begins with a sforzando (*sf*) dynamic. The music continues with complex harmonic textures.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

103

*8va*

Musical score for measures 103-108. Measure 103 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 104 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 105 has a sforzando (*sf*) dynamic. Measure 106 has a piano (*p*) dynamic. Measure 107 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 108 has a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

109

*8va*

Musical score for measures 109-112. Measure 109 has a piano (*p*) dynamic. Measure 110 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 111 has a piano (*p*) dynamic. Measure 112 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

112

8va

Musical score for measures 112-114. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 112 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 113 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 114 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A dynamic marking of *8va* is present above measure 114.

115

8va

Musical score for measures 115-117. Measure 115 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 116 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 117 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A dynamic marking of *8va* is present above measure 117.

118

Musical score for measures 118-120. Measure 118 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 119 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 120 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

121

Musical score for measures 121-123. Measure 121 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 122 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 123 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

124

3

*sf*

Musical score for measures 124-126. Measure 124 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 125 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 126 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass clef with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A dynamic marking of *sf* is present below measure 126.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

144

Musical score for measures 144-148. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. A first ending bracket labeled (8) spans measures 147-148. An 8va instruction is present at the end of measure 148.

149

Musical score for measures 149-153. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. A first ending bracket labeled (8) spans measures 152-153. An 8va instruction is present at the end of measure 153.

154

Musical score for measures 154-158. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. A first ending bracket labeled (8) spans measures 157-158.

159

Musical score for measures 159-163. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line.

164

Musical score for measures 164-168. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' over it in measure 164.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



167

170



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

173

179

186

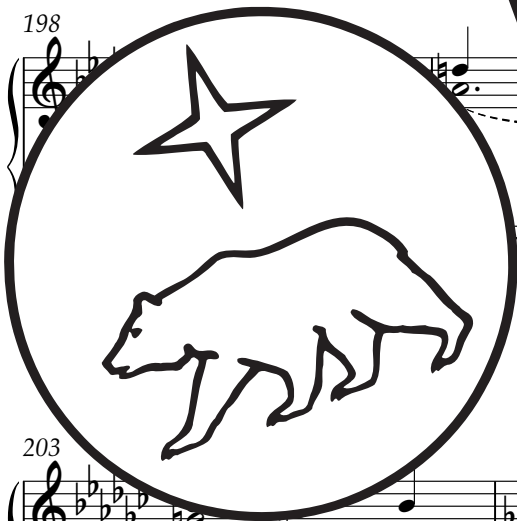
Musical score for measures 186-191. The score is written for piano in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor). It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef has a long note in measure 188. The bass line consists of chords and moving lines.

192

Musical score for measures 192-197. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef has a long note in measure 195. The bass line consists of chords and moving lines.

198

Musical score for measures 198-202. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef has a long note in measure 200. The bass line consists of chords and moving lines.



203

Musical score for measures 203-206. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef has a long note in measure 205. The bass line consists of chords and moving lines. A dynamic marking *8va* is present above the treble clef in measure 205.

207

Musical score for measures 207-210. The score continues from the previous system. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef has a long note in measure 209. The bass line consists of chords and moving lines. A dynamic marking *[8va]* is present above the treble clef in measure 209.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

233

8va-1

This system contains measures 233 to 236. The music is written for piano in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor). The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a steady accompaniment. An 8va-1 marking is present at the end of the system.

237

[8va-1]

This system contains measures 237 to 240. It continues the musical piece with similar notation. A bracketed 8va-1 marking is shown above the first measure of this system.

240

243

This system contains measures 240 to 243. A circular logo is overlaid on the left side of the page, featuring a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The musical notation continues in the background.

This system contains measures 243 to 246. The notation shows the continuation of the piano piece, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

246

8va-1

8vb

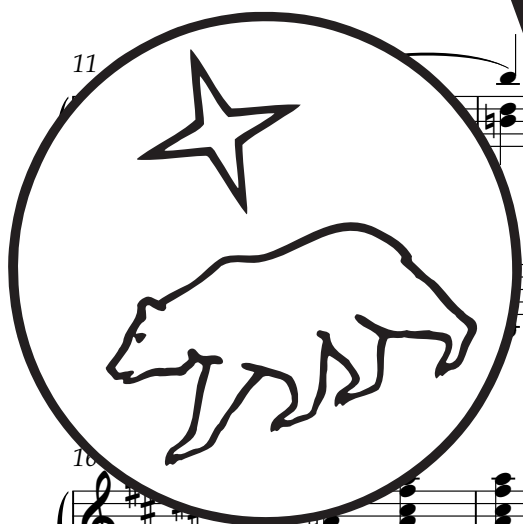
This system contains measures 246 to 249. It concludes the piece with sustained chords in the right hand and a final bass line in the left hand. 8va-1 and 8vb markings are present.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

II

\*)

6



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

11

16

21

\*) Zur Ausführung vgl. das Vorwort. / Regarding the execution see the Preface.

26

31

35

45

50

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

78

Musical notation for measures 78-81. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 78 has a triplet of eighth notes. Measure 80 has a sixteenth-note triplet. Measure 81 has a sixteenth-note triplet. Fingering numbers 6 and 7 are present.

82

Musical notation for measures 82-84. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 82 has a triplet of eighth notes. Measure 83 has a sixteenth-note triplet. Measure 84 has a sixteenth-note triplet. Fingering numbers 6 and 7 are present.

85

Musical notation for measures 85-91. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 85 has a sixteenth-note triplet. Measure 86 has a sixteenth-note triplet. Measure 87 has a sixteenth-note triplet. Measure 88 has a sixteenth-note triplet. Measure 89 has a sixteenth-note triplet. Measure 90 has a sixteenth-note triplet. Measure 91 has a sixteenth-note triplet. Fingering numbers 3, 6, and 7 are present.

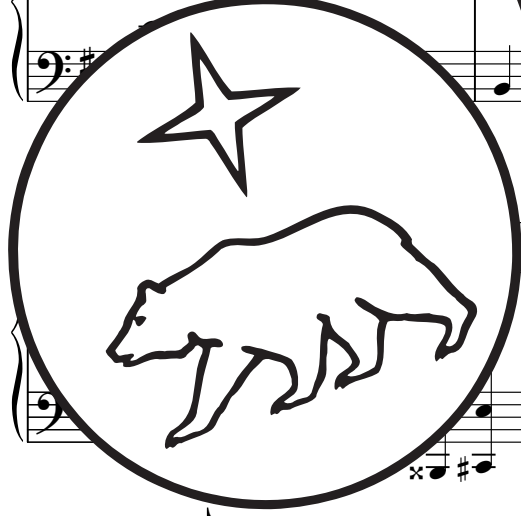
92

Musical notation for measures 92-94. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 92 has a sixteenth-note triplet. Measure 93 has a sixteenth-note triplet. Measure 94 has a sixteenth-note triplet. Fingering number 3 is present.

95

Musical notation for measures 95-98. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 95 has a sixteenth-note triplet. Measure 96 has a sixteenth-note triplet. Measure 97 has a sixteenth-note triplet. Measure 98 has a sixteenth-note triplet. Fingering number 6 is present.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



98

102

106

114

rit.

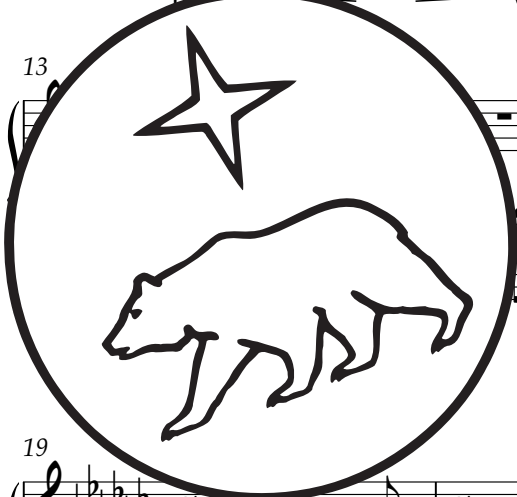
\*) Vervollständigung aus: / Completed from: A. Skrjabin, Sonate es-Moll. Nach dem Manuskript erstmals vervollständigt herausgegeben und erläutert von Richard Metzler und Roberto Szidon, 1986 Verlag Walter Wollenweber, München.

[Presto]

III

Musical notation for measures 1-6, featuring piano accompaniment in a 2/4 time signature with a key signature of three flats.

Musical notation for measures 7-12, continuing the piano accompaniment.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical notation for measures 13-18, continuing the piano accompaniment.

Musical notation for measures 19-23, continuing the piano accompaniment.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

60

Musical notation for measures 60-65, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

66

Musical notation for measures 66-71, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

72

Musical notation for measures 72-77, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

78

Musical notation for measures 78-83, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

84

Musical notation for measures 84-89, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



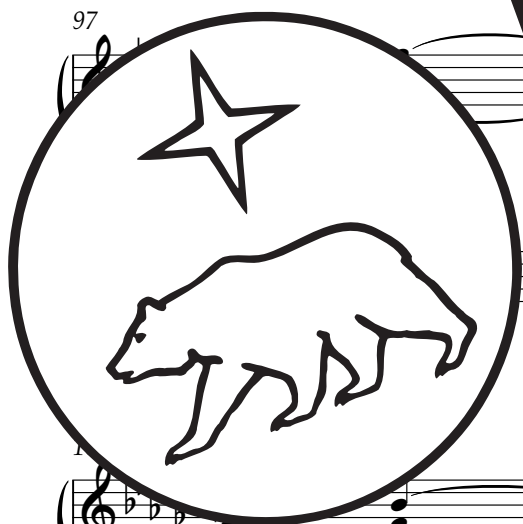
89

Musical score for measures 89-92. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Measure 92 contains a triplet of eighth notes in both hands.

93

Musical score for measures 93-96. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the accompaniment with slurs and accents. Measure 96 features a triplet of eighth notes in the left hand.

97



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical score for measures 97-104. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Measure 104 contains a triplet of eighth notes in the left hand.

105

Musical score for measures 105-108. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Measure 108 contains a triplet of eighth notes in the left hand.

109

Musical notation for measures 109-112, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

113

Musical notation for measures 113-116, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

117

Musical notation for measures 117-120, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

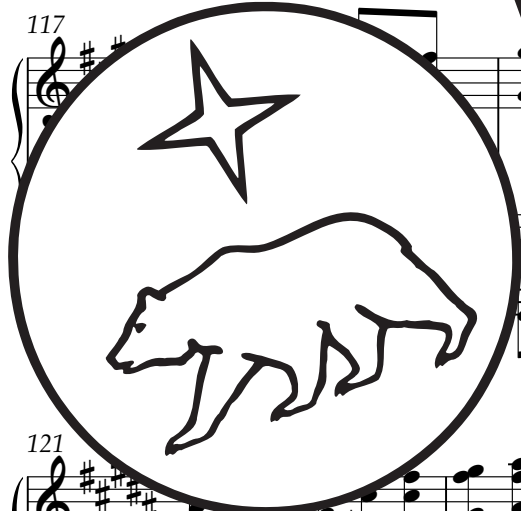
121

Musical notation for measures 121-124, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

125

Musical notation for measures 125-128, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

162

Musical score for measures 162-168. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with chords, while the left hand provides a bass line with chords and occasional eighth notes.

169

*8va*

Musical score for measures 169-175. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand features a more active bass line with eighth notes and chords. A *8va* marking is present above the right hand.

175

180

Musical score for measures 175-186. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords, and the left hand has a bass line with chords. A large circular logo is overlaid on the left side of the page.

187

Musical score for measures 187-193. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords, and the left hand has a bass line with chords. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



194

Musical notation for measures 194-201. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand is mostly silent, while the left hand plays a series of chords and triplets.

202

Musical notation for measures 202-207. The right hand begins to play with chords and triplets, mirroring the left hand's pattern.

208



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical notation for measures 208-219. The right hand continues with chords and triplets, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

220

Musical notation for measures 220-227. The right hand continues with chords and triplets, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

226

Musical notation for measures 226-231. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The music concludes with a final chord in the right hand.

232

Musical notation for measures 232-237. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece ends with a final chord in the right hand.

238

Musical notation for measures 238-242. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The music concludes with a final chord in the right hand.

243

Musical notation for measures 243-247. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The music concludes with a final chord in the right hand.

248

Musical notation for measures 248-253. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The music concludes with a final chord in the right hand.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

12

Musical notation for measures 12 and 13. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melody with a dotted quarter note and an eighth note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final chord of measure 13.

14

Musical notation for measures 14 and 15. The right hand continues the melodic line with a fermata over the final chord of measure 15. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present below the staff.

16

Musical notation for measures 16 and 17. The right hand has a fermata over the final chord of measure 17. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

18

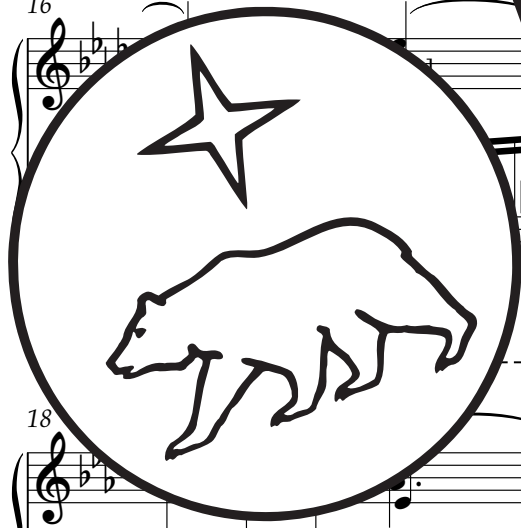
Musical notation for measures 18 and 19. The right hand features a melodic line with a fermata over the final chord of measure 19. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

(8)

20

Musical notation for measures 20 and 21. The right hand has a fermata over the final chord of measure 21. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present above the staff.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Meno mosso ♩ = 84

22

25



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

28

34

37

40

43

46

49

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

65

*mf*  
*rit.*  
*pp con sord.*  
*m.g.*  
*pp*

Musical score for measures 65-67. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 65 features a piano introduction with chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Measure 66 has a melodic line in the right hand with an accent (^) and a ritardando (rit.) marking. Measure 67 continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a mezzo-giochiato (*m.g.*) articulation. A piano (*pp*) dynamic is indicated at the end of the system.

68

Musical score for measures 68-70. Measure 68 features a melodic line in the right hand with a tenuto mark and a piano (*pp*) dynamic. Measure 69 continues the melodic line with a tenuto mark. Measure 70 features a melodic line in the right hand with a tenuto mark and a piano (*pp*) dynamic.

71

*pp*

Musical score for measures 71-73. Measure 71 features a melodic line in the right hand with a piano (*pp*) dynamic. Measure 72 continues the melodic line with a piano (*pp*) dynamic. Measure 73 features a melodic line in the right hand with a piano (*pp*) dynamic.

74

*ff*

Musical score for measures 74-75. Measure 74 features a melodic line in the right hand with a piano (*pp*) dynamic. Measure 75 features a melodic line in the right hand with a fortissimo (*ff*) dynamic.

76

*pp*

Musical score for measures 76-77. Measure 76 features a melodic line in the right hand with a piano (*pp*) dynamic. Measure 77 features a melodic line in the right hand with a piano (*pp*) dynamic.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



78

*f* *cresc.*

Musical score for measures 78-79. The right hand features a melodic line with slurs and accidentals, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* and a *cresc.* (crescendo) hairpin are present.

80

*sfz* *ff* *sfz*

Musical score for measures 80-81. The right hand has a complex texture with slurs and accents. Dynamic markings include *sfz*, *ff*, and *sfz*.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

86

Musical score for measures 86-87. The right hand continues with complex textures and slurs. The left hand features a melodic line with slurs and accidentals.

88

*sf* *sfz* *8va*

Musical score for measures 88-90. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 88 starts with a forte (*sf*) dynamic. Measure 89 features a fortissimo (*sfz*) dynamic. Measure 90 includes an *8va* marking for the right hand, indicating an octave transposition.

91

*dim.* *dim.*

Musical score for measures 91-93. Measures 91 and 92 are marked with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The music continues with a similar melodic and harmonic structure.

94

*cresc.*

Musical score for measures 94-96. Measure 94 is marked with a crescendo (*cresc.*). A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it.

97

*cresc.*

Musical score for measures 97-98. Measure 97 is marked with a crescendo (*cresc.*). The music features a rising melodic line in the bass and a more static accompaniment in the treble.

99

*ff*

Musical score for measures 99-101. Measure 99 is marked with fortissimo (*ff*). The music consists of a rhythmic bass line and a treble line with sustained chords.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

115

*cresc.*

Musical score for measures 115-116. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The right hand features a melodic line with a large slur and a crescendo marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

117

Musical score for measures 117-118. The right hand continues the melodic line with slurs and rests. The left hand maintains the accompaniment.

119

*sva*

Musical score for measures 119-120. The right hand has a *sva* marking. A circular logo on the left contains a stylized bear walking to the right with a five-pointed star above it.

121

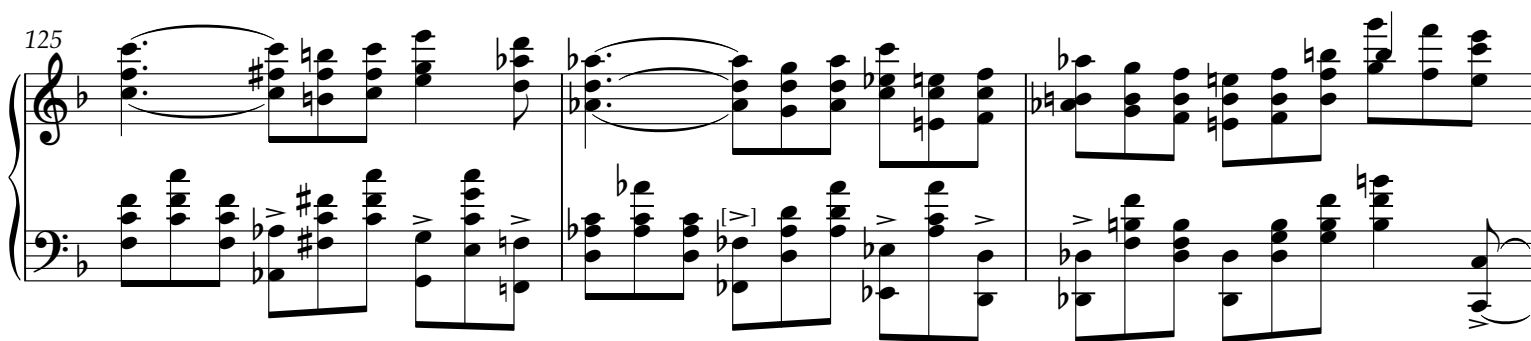
Musical score for measures 121-122. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand continues the accompaniment.

123

[rit.] [Meno mosso]

Musical score for measures 123-124. The right hand has a fermata and a *[Meno mosso]* marking. The left hand continues the accompaniment.

125



128

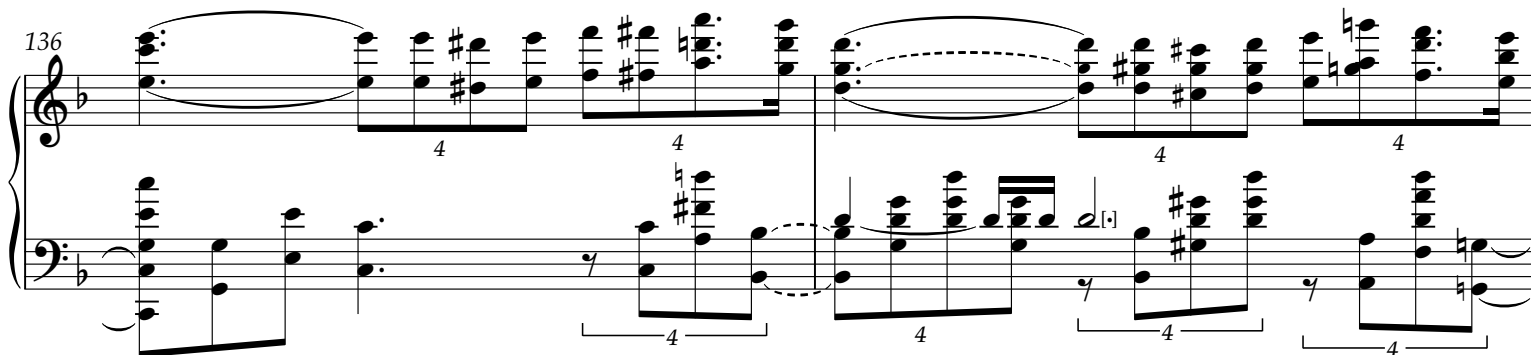


**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

131



136



138

140

143

145

147

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

165

♩ = 40

II

6

16

20

\*) Vgl./see Critical Commentary.

23

*m.g.* *cresc.*

Measures 23-25: Treble clef with a melodic line featuring triplets and slurs. Bass clef with a simple accompaniment. Dynamics include *m.g.* and *cresc.*

26

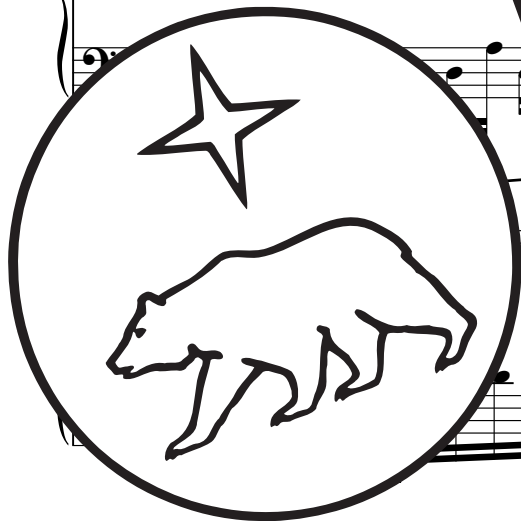
*f* [*m.g.*] *p* *rit.*

Measures 26-28: Treble clef with triplets and slurs. Bass clef with chords. Dynamics include *f*, [*m.g.*], *p*, and *rit.*

29

*pp* *legato*

Measures 29-33: Treble clef with triplets and slurs. Bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *legato*. A large watermark is overlaid on this section.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

34

Measures 34-36: Treble clef with chords and slurs. Bass clef with a rhythmic accompaniment.

37

Measures 37-39: Treble clef with chords and slurs. Bass clef with a rhythmic accompaniment.

40

Musical notation for measures 40-42, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

43

Musical notation for measures 43-45, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

46

Musical notation for measures 46-48, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

49

Musical notation for measures 49-51, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

52

*molto rit.*

5

Musical notation for measures 52-54, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The tempo marking *molto rit.* is present. A fingering number '5' is written above the treble clef staff in measure 53.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 13 starts with a forte (*sf*) dynamic. Measure 14 features a sforzando (*sfz*) dynamic. Both measures contain complex chordal textures with some melodic lines in the upper register.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 begins with a forte (*sf*) dynamic. Measure 16 features a sforzando (*sfz*) dynamic. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 starts with a forte (*sf*) dynamic. Measure 18 features a sforzando (*sfz*) dynamic. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 20 features a piano (*p*) dynamic. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

21

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 22 features a piano (*p*) dynamic. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



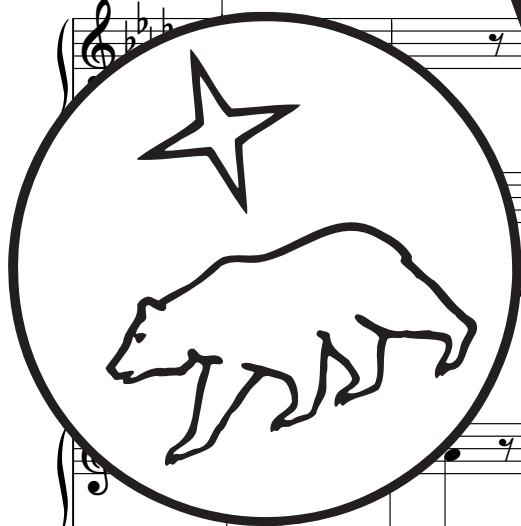
23

Musical notation for measures 23-24. The piece is in a minor key (three flats). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-26. The right hand continues the melodic development with slurs and accents, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

27



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Musical notation for measures 27-30. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a more active accompaniment. A *cresc.* marking is present in the right hand.

31

Musical notation for measures 31-34. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *dim.*, *p*, and *ppp*.

\*) Vgl./see Critical Commentary.

33

*p* *mp* *mp*

*una corda*

Musical score for measures 33-35. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. Measure 33 starts with a piano (*p*) dynamic and a *una corda* instruction. The melody in the right hand features a half note followed by eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

36

Musical score for measures 36-38. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. The dynamics are not explicitly marked in this system.

39

*it.*

Musical score for measures 39-41. Measure 39 includes the instruction *it.* (ritardando). A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it.

42

*m.d.*

Musical score for measures 42-44. Measure 42 includes the instruction *m.d.* (morendo). The right hand features a melodic line with a fermata over a note in measure 43, and the left hand continues with the accompaniment.

45

Musical score for measures 45-47. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

63

Musical notation for measures 63-65. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords and single notes. Dynamics include *sf* and *sfz*.

66

Musical notation for measures 66-68. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment. Dynamics include *sfz*.

69

Musical notation for measures 69-70. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sfz*.

71

Musical notation for measures 71-72. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sfz*.

73

Musical notation for measures 73-75. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *sfz*.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



75

*cresc. ed accel.*

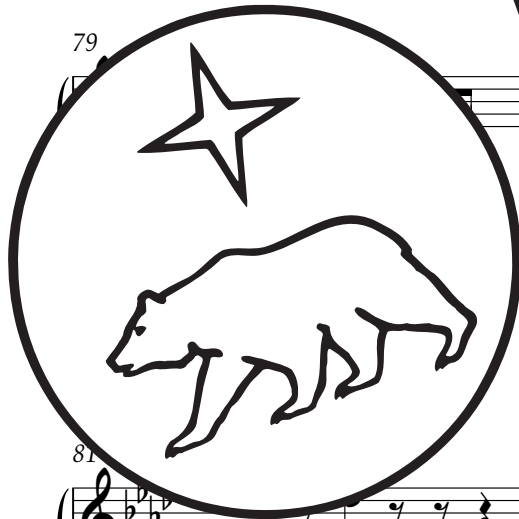
*ff*

*sfz* *sf*

77

*p* *cresc.*

*sf*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

79

*fff*

*pp*

*lento*

84

IV

Funebre ♩ = 50

5

9

13

16

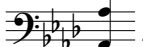
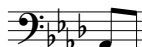
*p*

*cresc.*

*f*

*\*\**

*\*)*

\*) Evtl.: / Possibly: , vgl. / see Critical Commentary. \*\*) Evtl.: / Possibly: , vgl. / see Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

55

58

61

64

68

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



# Sonate-Fantaisie

(Sonate Nr. 2)

I

op. 19

Andante ♩ = 60

The musical score is presented in two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system begins with a piano introduction marked 'p' and includes triplets and a 'rit.' (ritardando) marking. The second system continues the piece, featuring dynamics such as 'mf' (mezzo-forte), 'sf' (sforzando), and 'p' (piano), along with 'cresc.' (crescendo) and 'rit.' markings. The third system starts at measure 12 and includes 'pp' (pianissimo) dynamics. The fourth system starts at measure 15 and includes 'cresc.' markings. Pedal points are indicated by 'Ped.' and '\* Ped.' throughout the score. A circular logo on the left side of the page depicts a bear walking under a star. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is superimposed over the central portion of the score.

18

*mf* *cresc. mf*

22

*dim.* *p rubato* *es*

26

*m* *pp cresc.*

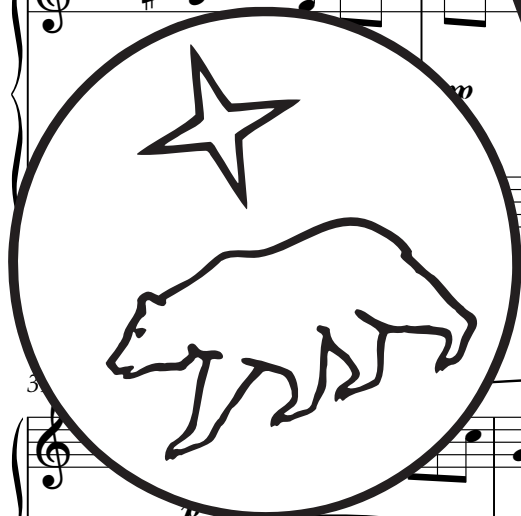
3

*p*

35

*pp* *espress.*

\*) Vgl./see Critical Commentary.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

50

*pp* *mf* *pp* *mf* *mf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

53

*pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*pp*

Ped. \* Ped. \* Ped.

59

*pp* *m.d. p*

\* Ped. \* Ped. \*

\*) Evtl./Possibly: , vgl./see Critical Commentary.

62

Musical score for measures 62-64. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The melody in the right hand features a series of eighth notes with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce).

65

Musical score for measures 65-67. The melody continues with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *m.d.* (mezzo-dolce).

68

Musical score for measures 68-73. The melody features a triplet of eighth notes in measure 70. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* (crescendo).



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical score for measures 74-76. The melody continues with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

74

Musical score for measures 77-80. The melody continues with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). There are asterisks in the bottom right corner of the final measure.

76

*p*  
Ped. \* Ped. \* Ped.

78

*cresc.* *cresc.* *sf*

81

*esc*

84

*ff*

87

*mp*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

104

*cresc.*

Ped. \* Ped. \*

Musical score for measures 104-106. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 104 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the right hand features a series of eighth notes and a half note, with a slur over the first two measures. The left hand plays a bass line with eighth notes and quarter notes. Pedal markings are present: 'Ped.' under measure 105 and '\* Ped. \*' under measures 105 and 106. A 'cresc.' marking is placed above measure 105.

107

*pp*

*ppp*

Musical score for measures 107-112. The piece continues in G major and 3/4 time. Measure 107 starts with a treble clef. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with slurs and ties. A 'pp' marking is under measure 107. A 'ppp' marking is under measure 110. A large watermark is overlaid on the page: 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. A circular logo is on the left, containing a five-pointed star above a bear silhouette.

113

Musical score for measures 113-116. The piece continues in G major and 3/4 time. Measure 113 starts with a treble clef. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and a '3' marking under a triplet. The left hand has a bass line with slurs and ties. A '3' marking is under a triplet in the left hand in measure 113.

117

Musical notation for measures 117-119. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A large slur covers the entire system.

120

Musical notation for measures 120-121. The notation continues with similar melodic and rhythmic patterns. A dynamic marking of *mf* and the instruction *ben marcato il canto* are present.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

122

*8va*

Musical notation for measures 122-125. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *marcato* is present.

126

*8va*

Musical notation for measures 126-129. The notation continues with eighth-note patterns in both hands. A dynamic marking of *mf* is present.

128

130

131 bis

133

135

\*) Vgl./see Critical Commentary.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

11

Musical notation for measures 11-12. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 11 features a treble clef with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 12 continues the treble line with eighth notes and a quarter note, while the bass clef accompaniment remains consistent.

13

*cresc.*

Musical notation for measures 13-14. Measure 13 shows a treble clef with eighth notes and a quarter note, with a *cresc.* marking below. The bass clef accompaniment continues. Measure 14 features a treble clef with eighth notes and a quarter note, with a fermata over the final note. The bass clef accompaniment concludes with a quarter note.

15

*p*

Musical notation for measures 15-16. Measure 15 has a treble clef with eighth notes and a quarter note, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass clef accompaniment continues. Measure 16 features a treble clef with eighth notes and a quarter note, including a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment concludes with a quarter note.

17

*pp*

*Ped.*

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 has a treble clef with eighth notes and a quarter note, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The bass clef accompaniment continues. Measure 18 features a treble clef with eighth notes and a quarter note, with a fermata over the final note. The bass clef accompaniment concludes with a quarter note. A *Ped.* marking is present in the bass clef of measure 17. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side of the page.

19

*Ped.*

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 has a treble clef with eighth notes and a quarter note. The bass clef accompaniment continues. Measure 20 features a treble clef with eighth notes and a quarter note, with a fermata over the final note. The bass clef accompaniment concludes with a quarter note. A *Ped.* marking is present in the bass clef of measure 19.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\*

21

*pp*

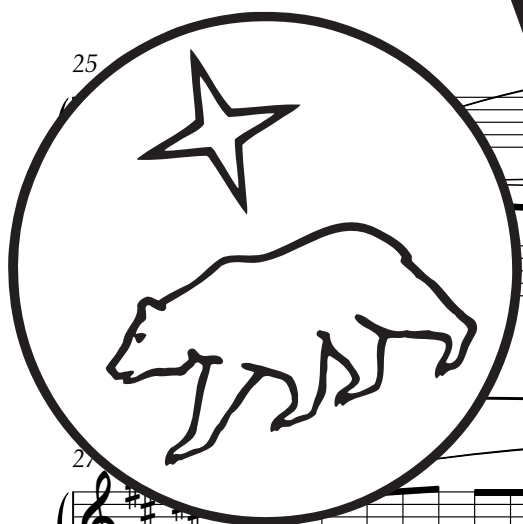
Ped.

\*

Detailed description: This system contains measures 21 and 22. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes. A piano (*pp*) dynamic marking is present. A 'Ped.' marking indicates a pedal point. A small asterisk is located at the end of the system.

23

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. The melodic line in the right hand continues with eighth notes, and the bass line in the left hand consists of quarter notes. The key signature and time signature remain the same.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

25

Detailed description: This system contains measures 25 and 26. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

27

Detailed description: This system contains measures 27 and 28. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

29

*f rit.*

Detailed description: This system contains measures 29 and 30. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. A forte (*f*) dynamic marking with a ritardando (*rit.*) instruction is present. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

*a tempo*

31

*dim.*

33

*f*

35



37

*f*

39

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

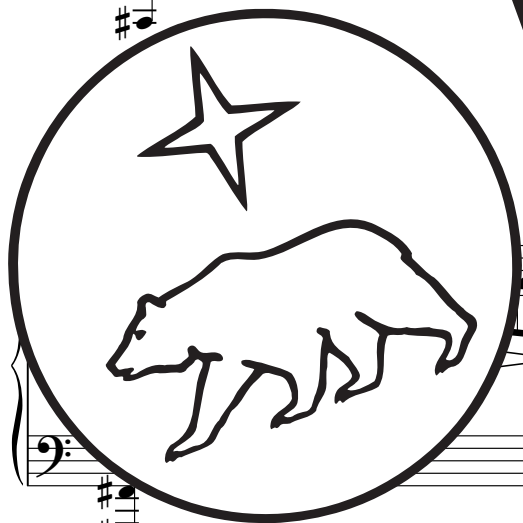
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

51

*cresc.* *sf*

53

*pp*



57

*cresc.* *cresc.*

\*) Vermutlich:/Presumably:  , vgl./see Critical Commentary.

59

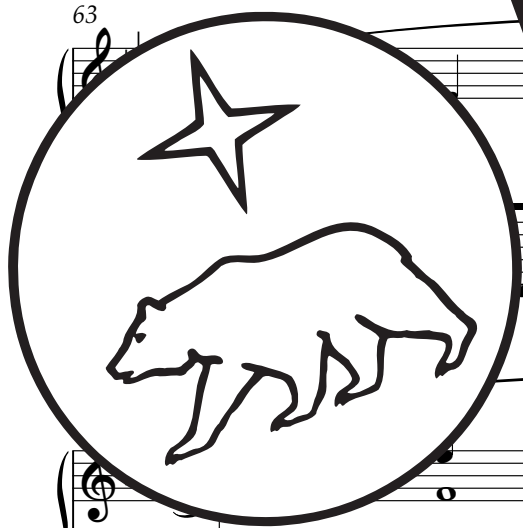
pp

Musical score for measures 59-60. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. Measure 59 starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and rests.

61

*cresc.*

Musical score for measures 61-62. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a bass line with quarter notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in both staves.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

63

*ten.* *m.d.* *m.d.*

Musical score for measures 63-66. The right hand has a melodic line with a *ten.* (tenuto) marking. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 63. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce) in measures 64 and 65. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor) at the end of the system.

67

*fp* *[ten.]* *m.d.* *m.d.*

Musical score for measures 67-70. The right hand starts with a forte piano (*fp*) dynamic. The left hand has a steady eighth-note bass line. A *[ten.]* marking is present in measure 68. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce) in measures 69 and 70. The key signature remains two sharps.

69 *p* *ten.*

71 *p* *m.d. cresc.* *m.d.* *m.d.* *f*

73 *m.d.* *f* *dim.*

75 *mf* *m.d. cresc.* *m.d.* *m.d.* *cresc.* *m.d.* *m.d.* *m.d.*

77 *sf* *dim.* *sf* *dim.*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

89

Musical score for measures 89-90. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 89 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 90 continues the melody and accompaniment, marked with a forte *sf* dynamic.

91

Musical score for measures 91-92. Measure 91 has a *cresc.* marking. Measure 92 also has a *cresc.* marking and includes a fermata over the final note of the treble staff.

93

Musical score for measures 93-94. Measure 93 includes a *rit.* marking. Measure 94 has a *f* marking. A large watermark is overlaid on this section.

95

Musical score for measures 95-96. Measure 95 is marked *p*. Measure 96 has a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes in the treble staff.

97

Musical score for measures 97-98. Measure 97 has a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes in the treble staff. Measure 98 has a *f* marking and a *cresc.* marking.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

99 *pp* *ff* *ff*

101 *ff* *p* *cre.*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

103 *ten.* *mf* *dir.* *p* *ten.*

108 *pp* *sf* *sf* *Red.*

# Sonate Nr. 3

## I

op. 23

**Drammatico** ♩ = 69

*f* *m.g.* *m.g.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.*

4

*mp* *m.g.* *cresc.*

12

*f* *mp*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

32

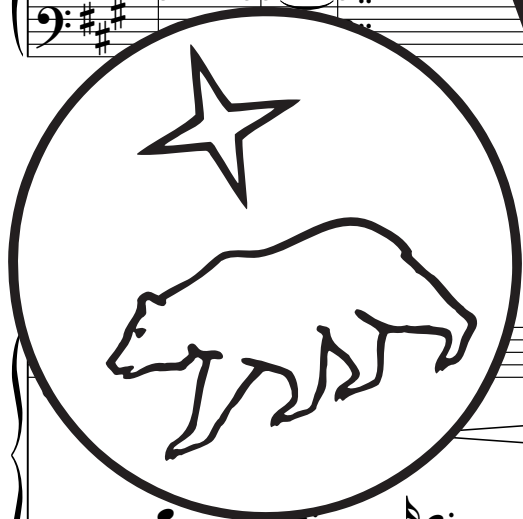
*cresc.* *m.d.* *m.d.*

This system contains measures 32, 33, and 34. It features two staves with treble and bass clefs. Measure 32 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 33 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 34 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *m.d.*, and *m.d.*.

35

*m.d.* *mf* *sf* *dol.* *p* *m.d.*

This system contains measures 35, 36, and 37. It features two staves with treble and bass clefs. Measure 35 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 36 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 37 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Dynamics include *m.d.*, *mf*, *sf*, *dol.*, *p*, and *m.d.*.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*mf* *sf*

This system contains measures 38, 39, and 40. It features two staves with treble and bass clefs. Measure 38 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 39 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 40 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Dynamics include *mf* and *sf*.

41

*dolce* *p* *m.d.* *ritard.* *mp* **Tempo I**

This system contains measures 41, 42, and 43. It features two staves with treble and bass clefs. Measure 41 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 42 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Measure 43 has a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. Dynamics include *dolce*, *p*, *m.d.*, *ritard.*, and *mp*. The tempo marking **Tempo I** is present.

44

47 *espress.* *mf* *p* *mp* *cresc.* *m.g.* *m.d.* *f*

51 *m.* *p* *pp* *dolciss.* *p* *pp* *Ped.*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

\* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

58 *mf* *p* *Ped.* \*

61

mp p cresc. f m.g.

Detailed description: This system contains measures 61 to 64. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the final measure. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include mezzo-piano (mp), piano (p), crescendo (cresc.), forte (f), and mezzo-forte (m.g.).

65

cresc. m.g. ff

Detailed description: This system contains measures 65 to 68. The right hand continues the melodic theme. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include crescendo (cresc.), mezzo-forte (m.g.), and fortissimo (ff).

69

dir

Detailed description: This system contains measures 69 to 72. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *dir* (directional).

73

mp

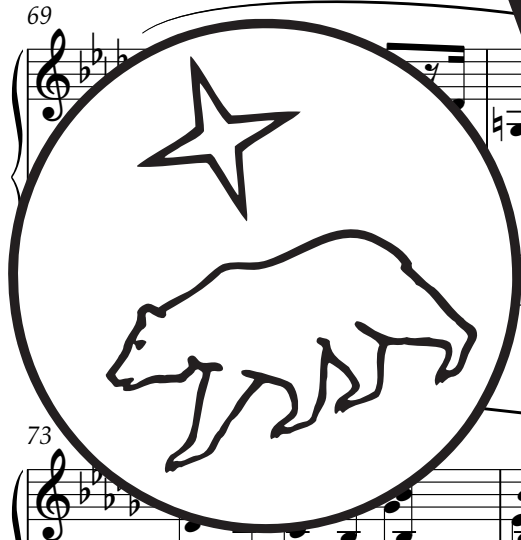
Detailed description: This system contains measures 73 to 76. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include mezzo-piano (mp).

77

mf mp

Detailed description: This system contains measures 77 to 80. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp).

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

98

dim. mp

Detailed description: This system contains measures 98, 99, and 100. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed over measures 99 and 100, and *mp* (mezzo-piano) is at the end of measure 100.

101

dim. p cantabile

Detailed description: This system contains measures 101, 102, 103, and 104. The melody in the right hand is marked *cantabile*. A dynamic marking of *dim.* is placed over measures 101 and 102, and *p* (piano) is at the start of measure 103.

105

Andante cresc. m.d. poco rit.



Detailed description: This system contains measures 105 through 111. The tempo is marked *Andante*. A circular logo on the left side of the page features a stylized bear walking to the left with a five-pointed star above it. The music includes dynamic markings of *cresc.* (crescendo) and *m.d.* (mezzo-diminuendo). A *poco rit.* (poco ritardando) marking is at the end of measure 111.

112

m.d. mf sf dim.

3

Detailed description: This system contains measures 112, 113, 114, and 115. The music features dynamic markings of *m.d.*, *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), and *dim.*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a bracket at the bottom of measure 112.

115 *dolce*

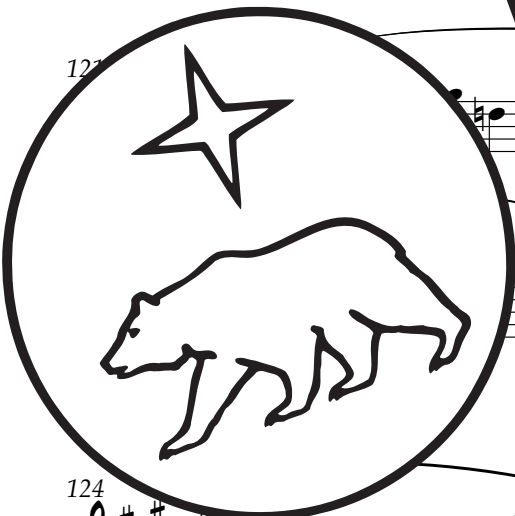
*p* *mf*

This system contains measures 115 to 117. The music is in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 3/4 time signature. The right hand starts with a *dolce* marking and features a melodic line with slurs and ties. The left hand begins with a *p* (piano) dynamic and includes some chords with 'x' marks, possibly indicating muted strings. The dynamic shifts to *mf* (mezzo-forte) in measure 117.

118 *dolce*

*sf* *p* *mf*

This system contains measures 118 to 121. The right hand continues with a *dolce* marking. The left hand starts with a *sf* (sforzando) dynamic in measure 118, then moves to *p* in measure 119, and *mf* in measure 121. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 120.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

122

*mf* *pp* *cresc.*

This system contains measures 122 and 123. The right hand has a *mf* dynamic in measure 122 and a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 123, with a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand also has a *mf* dynamic in measure 122.

124

*f* *m.g.*

This system contains measures 124 to 126. The right hand starts with a *f* (forte) dynamic in measure 124. The left hand has a *m.g.* (mezzo-giochiato) marking in measure 125. There are some rests in the right hand in measures 125 and 126.

127

*cresc.* *m.g.* *fff*

This system contains measures 127 to 130. The right hand has a *cresc.* marking in measure 127. The left hand has a *m.g.* marking in measure 128 and a *fff* (fortissimo) dynamic in measure 129. There are 'x' marks in the left hand in measures 127 and 128.

130

Musical score for measures 130-132. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). Measure 130 features a triplet of eighth notes in the bass clef. Measure 132 ends with a forte (*f*) dynamic marking.

133

Musical score for measures 133-135. Measure 135 includes a fermata over a note in the treble clef.

136

Musical score for measures 136-138. Measure 136 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 137 has a piano (*p*) dynamic. Measure 138 has a *cr.* (crescendo) marking.

139

Musical score for measures 139-141. Measure 139 has a mezzo-giochi (*m.g.*) dynamic. Measure 140 has a mezzo-dolce (*m.d.*) dynamic. Measure 141 has a forte (*f*) dynamic.

142

Musical score for measures 142-144. Measure 142 has a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 144 has a piano (*p*) and *rit.* (ritardando) marking.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

20

*dim.* *mp* *cresc.*

[senza Ped.]

24

*ff* *sff* *p* *p*

28

*dim.* *p* *p* *p* *p* *p*

35

*cresc.* *sf* *sf* *sf* *f*

\*) Vermutlich:/Presumably: , vgl./see Critical Commentary.

39

*animato* *accel.* *cresc.*

42

*ff* *stretto*

46

*f* *dim.* *rita.* *mp*

*pp* *mp* *pp*

55

*p* *pp* *mp* *pp* *cresc.*

\*) Evtl./Possibly:  , vgl./see Critical Commentary.

59

*cresc.*

Musical score for measures 59-62. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 60.

63

*mf* *dim.*

Musical score for measures 63-67. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. A *mf* (mezzo-forte) marking is at the start of measure 63, and a *dim.* (diminuendo) marking is in measure 64.

68

*p* *mf* *mp*

Musical score for measures 68-73. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some triplet patterns. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measure 68, *mf* (mezzo-forte) in measure 70, and *mp* (mezzo-piano) in measure 71.

74

*mp* *mp* *p* *pp*

Musical score for measures 74-78. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some triplet patterns. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) at the start of measure 74, *mp* in measure 75, *p* (piano) in measure 76, and *pp* (pianissimo) in measure 77.

79

Musical score for measures 79-83. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes some triplet patterns. The piece concludes with a final chord in measure 83.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Andante  $\text{♩} = 63$ 

III

\*) Zur Ausführung dieses Motivs vgl. das Vorwort. / Regarding the execution of this motive see the Preface.

$\text{♩} = 72$   
*doloroso*

17

*legato*

19

*p*

*mf*

21

*f*

25

*p*

*f*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

27

Musical score for measures 27-28. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 27 features a piano (*p*) dynamic with a slur over the right hand and a fermata over the left hand. Measure 28 continues the piano texture.

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 has a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 30 has a *f* (forte) dynamic marking. The right hand has a slur over the measures.

31

Musical score for measures 31-34. Measure 31 has a *f* (forte) dynamic marking. A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear silhouette and a five-pointed star. The logo is partially obscured by a large watermark.

35

Musical score for measures 35-38. Measure 35 has a *f* (forte) dynamic marking. The right hand has a slur over the measures. Measure 38 features a fermata over the right hand.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

47 <sup>\*)</sup>

49

51

53

56

\*) Evtl. eis<sup>2</sup>/ Possibly e<sup>#2</sup>, vgl./see Critical Commentary.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

IV

Presto con fuoco  $\text{♩} = 58$

*p*  
*legato*  
*cresc.*  
*mf*  
*dim.*  
*sff*  
*mf*

\*) Vgl./see Critical Commentary.

\*) Vgl./see Critical Commentary.

21

*mf* *accel.*

25

*p poco rit.* *cresc.*

28

*cresc.*

31

*f* *dim.*

34

*dolce* *pp* *rit.*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

59 **Tempo I**

*p*

Musical score for measures 59-61. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Tempo I'. The music features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

62

Musical score for measures 62-64. The music continues with the same melodic and accompaniment patterns as the previous section.

65

*mf*

Musical score for measures 65-70. The dynamic is marked *mf*. A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The music continues with the established patterns.

71

*mp* *cresc.*

Musical score for measures 71-74. The dynamic is marked *mp* and *cresc.* (crescendo). The music features some chords with 'x' marks, possibly indicating fingerings or specific articulation. The accompaniment continues with eighth notes.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

75

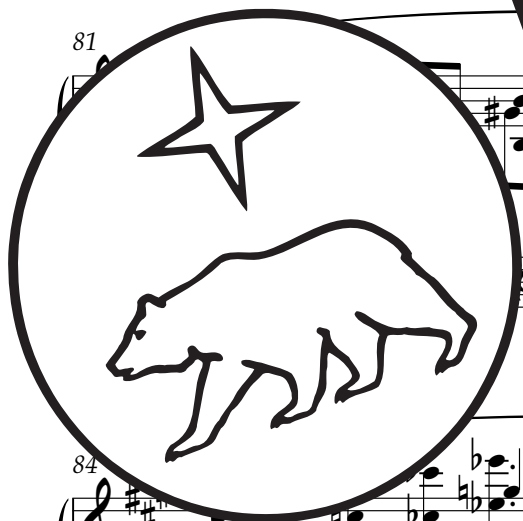
*sf* *p* *cresc.* *f* *dim.*

Musical score for measures 75-77. The piece is in A major (three sharps). Measure 75 starts with a fortissimo (*sf*) chord. The dynamics progress to piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) through measure 76, then to fortissimo (*f*) and decrescendo (*dim.*) in measure 77.

78

*p* *cresc.*

Musical score for measures 78-79. Measure 78 begins with piano (*p*) dynamics, followed by a crescendo (*cresc.*) in measure 79.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

81

*cresc.*

Musical score for measures 81-82. Measure 81 features a crescendo (*cresc.*) leading into measure 82.

84

*f* *dim.*

Musical score for measures 84-85. Measure 84 starts with fortissimo (*f*) dynamics, followed by a decrescendo (*dim.*) in measure 85.

87

*p* *cresc.* *sf* *dim.*

Musical score for measures 87-89. Measure 87 begins with piano (*p*) dynamics, followed by a crescendo (*cresc.*) in measure 88, and then fortissimo (*sf*) and decrescendo (*dim.*) in measure 89.

90

mp cresc.

Musical score for measures 90-92. The piece is in D major (two sharps). Measure 90 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamic markings include *mp* and *cresc.*

93

Musical score for measures 93-95. The key signature changes to B minor (two flats). The score continues with melodic and bass lines.

96

96

cresc.

Musical score for measures 96-98. A circular logo is overlaid on the left side, containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it. The score includes a *cresc.* marking.

99

ff dim.

Musical score for measures 99-102. The score features a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the bass line and a *dim.* (diminuendo) marking in the treble line.

103

mp m.g. ff p cresc. cresc.

Musical score for measures 103-106. The score includes dynamic markings *mp*, *m.g.* (mezzo-giochi), *ff*, *p*, and *cresc.* in both staves.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

125

128

131

134

Meno mosso

137

\*) Vgl./see Critical Commentary.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



141

Musical score for measures 141-143. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 141 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 142 continues with a treble clef half note A4 and a bass clef half note G2. Measure 143 has a treble clef half note B4 and a bass clef half note G2. A large slur covers all three measures.

144

Musical score for measures 144-146. Measure 144 starts with a treble clef half note C5 and a bass clef half note G2, with a *cresc.* marking. Measure 145 has a treble clef half note D5 and a bass clef half note G2, with a *mf* marking. Measure 146 has a treble clef half note E5 and a bass clef half note G2. A large slur covers all three measures.

147

Musical score for measures 147-149. Measure 147 has a treble clef half note F#5 and a bass clef half note G2, with a *dim.* marking. Measure 148 has a treble clef half note G5 and a bass clef half note G2, with a *leiss* marking. Measure 149 has a treble clef half note A5 and a bass clef half note G2. A large slur covers all three measures.



Musical score for measures 150-152. Measure 150 has a treble clef half note B4 and a bass clef half note G2, with a *cresc.* marking. Measure 151 has a treble clef half note C5 and a bass clef half note G2. Measure 152 has a treble clef half note D5 and a bass clef half note G2. A large slur covers all three measures.

153

Musical score for measures 153-155. Measure 153 has a treble clef half note E5 and a bass clef half note G2, with a *f* marking. Measure 154 has a treble clef half note F#5 and a bass clef half note G2, with a *mp* marking. Measure 155 has a treble clef half note G5 and a bass clef half note G2. A large slur covers all three measures.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

156

*cresc.* *f* *dim.*

Musical score for measures 156-158. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 156 starts with a piano introduction marked *cresc.* (crescendo). Measure 157 features a forte (*f*) dynamic. Measure 158 concludes with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment.

[Tempo I]

159

*p*

Musical score for measures 159-161. The tempo is marked [Tempo I]. Measure 159 begins with a piano (*p*) dynamic. The music continues with a consistent accompaniment pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

162

*cresc.*

Musical score for measures 162-164. Measure 162 starts with a piano introduction marked *cresc.* (crescendo). The music continues with a consistent accompaniment pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

165

*cresc.* *f* *mp*

Musical score for measures 165-167. Measure 165 starts with a piano introduction marked *cresc.* (crescendo). Measure 166 features a forte (*f*) dynamic. Measure 167 concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music continues with a consistent accompaniment pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

168

*cresc.* *f*

Musical score for measures 168-170. Measure 168 starts with a piano introduction marked *cresc.* (crescendo). Measure 169 features a forte (*f*) dynamic. The music concludes with a consistent accompaniment pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

188

*f* *dim.* *mf*

3

Detailed description: This system contains measures 188 to 191. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady accompaniment of triplets. Dynamic markings include *f*, *dim.*, and *mf*. A circled number '3' is placed above the first triplet in the left hand.

192

*cresc.*

3

Detailed description: This system contains measures 192 to 195. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes triplets. A *cresc.* marking is present above the right hand. A circled number '3' is placed above the first triplet in the left hand.

197

*ard.*

Detailed description: This system contains measures 197 to 201. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes triplets. A *ard.* marking is present above the right hand. A large circular logo is overlaid on the left side of the system, containing a five-pointed star above a silhouette of a bear.

202

*fff*

Detailed description: This system contains measures 202 to 207. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes triplets. A *fff* marking is present above the right hand.

208

Detailed description: This system contains measures 208 to 213. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes triplets.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

214

dim. f dim. - - - -

Detailed description: This system contains measures 214 to 218. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A large slur covers measures 214-218. Dynamics include *dim.* and *f dim.*

219

dim.

Detailed description: This system contains measures 219 to 223. The music continues with the same key and time signature. A large slur covers measures 219-223. Dynamics include *dim.*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

224

*otto loco*

Detailed description: This system contains measures 224 to 228. The music continues with the same key and time signature. A large slur covers measures 224-228. Dynamics include *otto loco*.

229

cresc.

Detailed description: This system contains measures 229 and 230. The music continues with the same key and time signature. A large slur covers measures 229-230. Dynamics include *cresc.*

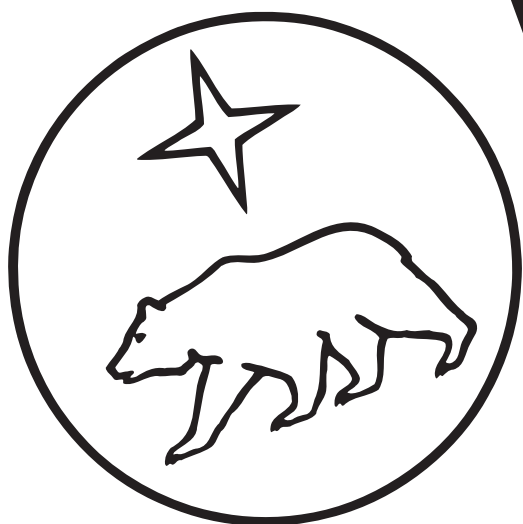
230

ff

Detailed description: This system contains measures 230 to 234. The music continues with the same key and time signature. A large slur covers measures 230-234. Dynamics include *ff*.

Anhang / Appendix

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Sonate  
(cis-Moll)

1887

ff

5

sff p

8

sff p

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

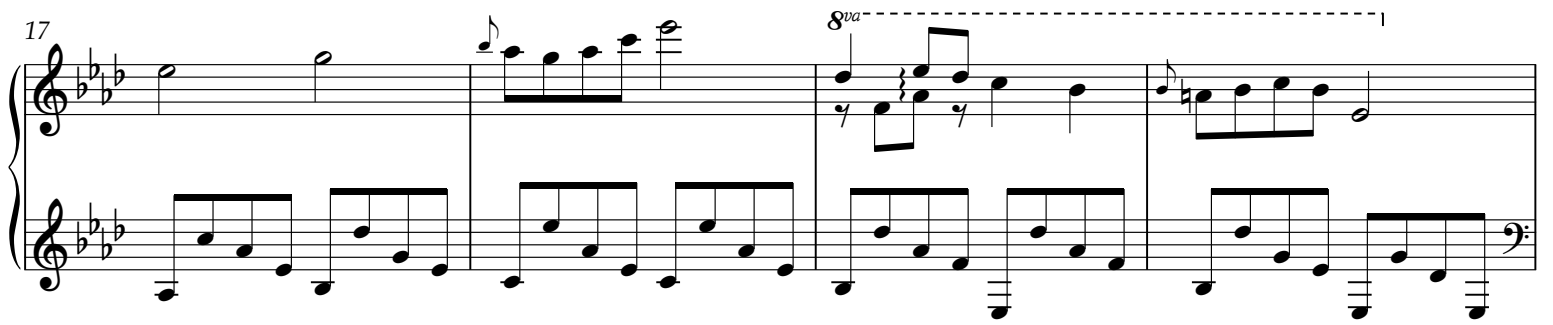
11

sff

14

sff

17 *8va*



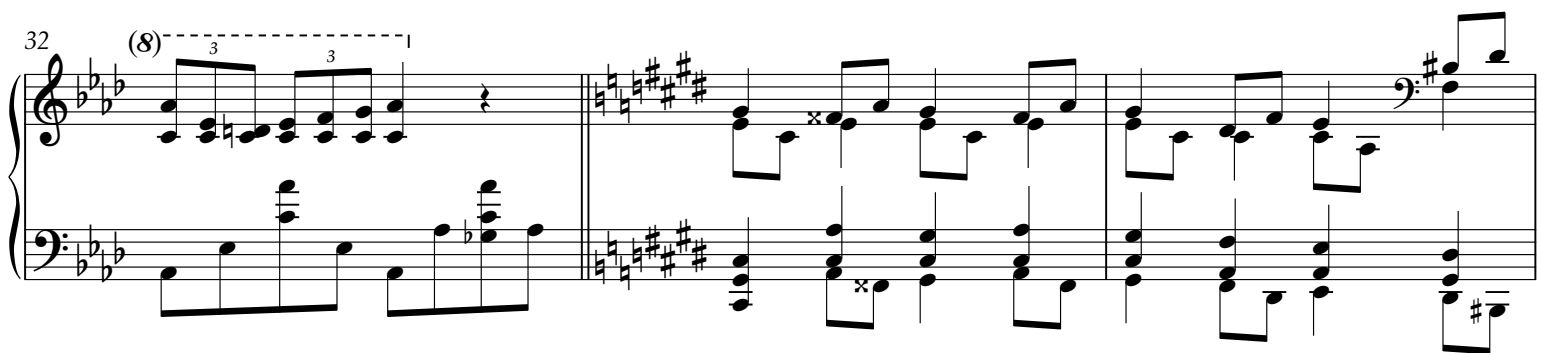
21



25 *8va*



32 (8) 3 3



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

35

Musical score for measures 35-38. The piece is in A major (three sharps). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

39

Musical score for measures 39-42. The right hand continues the melodic theme, and the left hand maintains the accompaniment. A watermark is visible across this section.

43

Musical score for measures 43-46. The right hand has a melodic line with some grace notes. A circular logo is overlaid on the left side of the page.

47

Musical score for measures 47-50. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with some chords marked with 'x'.

51

Musical score for measures 51-54. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and an *8va* (octave) marking. The left hand has a bass line with some chords and a dynamic marking of *ff*.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

71

Red. \* Red.

Musical notation for measures 71-73. Measure 71 features a treble clef with a key signature of three flats and a bass clef with a key signature of three flats. Measure 72 continues the bass line. Measure 73 includes a first ending bracket and a 'Red.' marking.

74

\* Red.

Musical notation for measures 74-76. Measure 74 includes a first ending bracket and a '\* Red.' marking. Measure 75 continues the bass line. Measure 76 includes a first ending bracket.

77

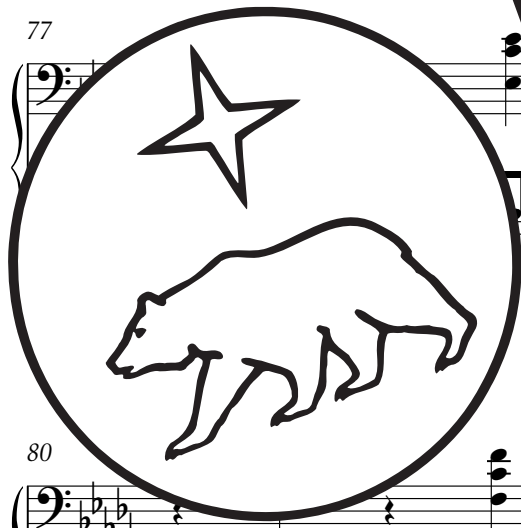
Musical notation for measures 77-79. Measure 77 includes a first ending bracket. Measure 78 continues the bass line. Measure 79 includes a first ending bracket.

80

Musical notation for measures 80-82. Measure 80 includes a first ending bracket. Measure 81 continues the bass line. Measure 82 includes a first ending bracket.

83

Musical notation for measures 83-85. Measure 83 includes a first ending bracket. Measure 84 continues the bass line. Measure 85 includes a first ending bracket.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

# Sonate (gis-Moll)

## Fragment 1

Allegro

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Fragment 2

Musical notation for Fragment 2, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

5

Musical notation for Fragment 2, measures 5-8. The melody continues with similar rhythmic patterns, including some rests and slurs.

Fragment 3

Musical notation for Fragment 3, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The melody in the right hand is characterized by eighth notes and rests.

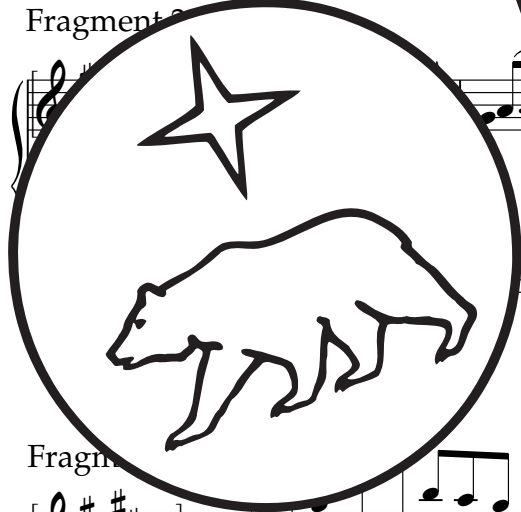
Fragment 4

Musical notation for Fragment 4, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The melody in the right hand consists of eighth notes with frequent rests.

5

Musical notation for Fragment 4, measures 5-8. The melody continues with eighth notes and rests, ending with a final chord in the right hand.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.