

SKRJABIN

Sämtliche Klaviersonaten II

Complete Piano Sonatas II

Herausgegeben von / Edited by
Christoph Flamm

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

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9617

INHALT / CONTENTS

Foreword / Geleitwort	III
Vorwort	IV
Preface	XIX
Abbildungen / Plates	XXXIII
Aleksandr Skrjabin, <i>Le Poème de l'extase (Poème ekstasa)</i> , Genf / Geneva 1906	
Deutsche Übersetzung von Ernst Moritz Arndt	XXXVIII
English Translation by Faubion Bowers	XLII
Sonate Nr. 4 op. 30	2
Sonate Nr. 5 op. 53	18
Critical Commentary	40

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

GELEITWORT

Seit ich seine Musik als Teenager entdeckt habe, hat meine Faszination für Skrjabin nie nachgelassen. Auch wenn man seine Vorstellungswelt und Tonsprache nicht vorbehaltlos akzeptieren möchte, muss man zumindest eingestehen, dass er eine der wenigen wirklich bahnbrechenden Figuren der Musikgeschichte war und zudem auf spätere Komponistengenerationen 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 suchen musste. Durch Nachdrucke und moderne Ausgaben steht uns mittlerweile sein gesamtes Werk zur Verfügung.

Der Bärenreiter-Verlag 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)

VORWORT

„Die Skrjabinschen Gedankengänge über den Übermenschlichen waren der ureigene russische Hang zum Außergewöhnlichen. Wirklich, nicht nur die Musik muß eine Übermusik sein, um etwas zu bedeuten, sondern alles auf der Welt muß über sich hinausgehen, um es selbst zu sein. Der Mensch, die Tätigkeit des Menschen müssen ein Element der Unendlichkeit einschließen, das der Erscheinung Bestimmtheit verleiht, Charakter. [...] Wie Dostojewski nicht nur ein Romancier und Blok nicht nur ein Dichter, so war Skrjabin nicht nur ein Komponist, sondern ein Anlaß zu ständigen Gratulationen, ein menschengewordener Sieg und ein Festtag der russischen Kultur.“¹

Selten wurde der geistesgeschichtliche Horizont des russischen Komponisten Aleksandr Skrjabin (geboren am 25. Dezember 1871, nach neuer Zeitrechnung² am 6. Januar 1872 in Moskau, gestorben am 14. bzw. 27. April 1915 ebenda) so treffend erkannt wie von Boris Pasternak, dem weltberühmten Schriftsteller, der als Jugendlicher so sehr unter den Bann von Skrjabins Musik geraten war, dass er selbst Komponist werden wollte. Gleich ihm erlagen viele der namhaftesten Künstler seiner Zeit, insbesondere Dichter, der Faszination, die von Skrjabins Werken und Person ausging und noch heute ausgeht. Inmitten des enormen künstlerischen Aufschwungs der russischen Kultur vor dem Ersten Weltkrieg, den man ihr Silbernes Zeitalter genannt hat, steht Skrjabins Musik mehr als die irgendeines anderen Komponisten für das zeittypische Transzendieren der Realität, für die Lösung vom Materiellen, den spirituellen Aufschwung in eine höhere, bei Skrjabin ekstatisch befreite und strahlende Seinsform.

Während sich dieser Wunsch nach Transformation im künstlerischen Medium bei Skrjabin anfangs im Wesentlichen in Klavierstücken anhand der emotionsgeladenen Muster von Chopin äußert, wird um 1900 in seiner Tonsprache wie auch in der immer deutlicher hervortretenden symbolischen Bildwelt der Einfluss Wagners prominent. Skrjabin wendet sich nun großen

symphonischen Werken zu, die – hierin Mahler nicht unähnlich – seiner Weltanschauung Ausdruck verleihen. Diese in Tagebüchern, Briefen, Notizbüchern und literarischen Texten sich langsam auskristallisierende Gedankenwelt des Komponisten spiegelt eine ebenso intensive wie planlos eklektizistische Aneignung philosophischer Ideen, die vom deutschen Idealismus über Nietzsche bis zur Theosophie der Madame Blavatsky und den okkulten Geheimlehren der Jahrhundertwende, von asiatischer Spiritualität bis zur Wundtschen Psychologie reichen und schließlich ein idiosynkratisches Amalgam bilden, das in extremer Weise auf die eigene Person fixiert ist. Skrjabins missionarischer Verkündigungswille, sein von Pasternak angesprochenes Übermenschentum, ist trotz des mitunter eng verwandten Tonfalls keine simple *Also sprach Zarathustra*-Nachfolge, sondern entspricht einem den russischen Symbolismus kennzeichnenden Glauben an die Allmacht der Kunst, an das weltenerschaffende und menschheitserlösende Potential des Künstlers, der damit zum Theurgen wird: zu einem gottgleichen Schöpfer und Heilsbringer. Wenn es einen musikalischen Vertreter des russischen Symbolismus geben sollte, so ist es zweifellos Skrjabin.³

Skrjabins Schaffen reicht in einem ganz konkreten Sinn über das rein Musikalische hinaus, indem seine Werke die Kunstgrenzen zunehmend überschreiten und diese schließlich ganz aufheben. Dies beginnt mit immer tiefer in den Notentext eindringenden Verbalisierungen des psychologischen Gehalts der Musik, führt über die Verbindung mit Chorstimmen (bereits in der 1. Symphonie) zum Einschluss von farbigem Licht im letzten Orchesterwerk *Prométhée* bis hin zum *Mysterium*: der Vision eines alle Sinne umfassenden Weiherituals, das in einem kugelförmigen Tempelbau in Indien die Trennung von Kunst und Leben vollkommen aufgehoben hätte. An einer Vorstufe, der sogenannten „vorbereitenden Handlung“ (*Acte préalable, Predvaritel'noe dejstvie*), hatte Skrjabin zu arbeiten begonnen, und seine späten Klavierwerke lassen sich als Teilverwirklichungen dieser Vorstufe begreifen. Eine Blutvergiftung riss den Komponisten genau dann aus dem Leben, als die russische Kultur vor ihrer tiefgreifendsten Umwälzung stand.

3 Vgl. dazu vom Herausgeber den Artikel „Symbolismus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 5–12.

1 Boris Pasternak, *Ljudi i položenija. Avtobiografičeskij očerk* (Menschen und Standorte. Autobiographische Skizze), geschrieben 1956/57, Erstveröffentlichung in *Novyj mir* 1967, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Boris Pasternak, *Luftwege. Ausgewählte Prosa*, Leipzig 1986, S. 320–321.

2 In Russland galt bis 1918 der julianische Kalender, der im 19. Jahrhundert dem gregorianischen Kalender um 12, im 20. Jahrhundert um 13 Tage hinterher ging. Im Folgenden werden alle Datierungen mit beiden Angaben versehen.

PREFACE

“Scriabin’s thoughts on the *Übermensch* were the quintessential Russian penchant for the extraordinary. In truth, not only must music be *Übermusik* in order to mean anything at all, everything in the world must transcend itself in order to be itself. Humankind and its activities must include an element of Infinity to lend the phenomenon definition and character. [...] Just as Dostoyevsky was more than a novelist, and Blok more than a poet, Scriabin was not only a composer but an occasion for ceaseless congratulations, a victory in human form, and a feast day for Russian culture.”¹

Rarely has the intellectual purlieu of the Russian composer Alexander Scriabin (b. Moscow, 25 December 1871 old style,² or 6 January 1872 new style; d. Moscow, 14/27 April 1915) been more accurately recognized than by the world-famous writer Boris Pasternak, who fell so completely under the spell of Scriabin’s music in his youth that he wanted to become a composer himself. Like Pasternak, many of the leading artists of the day, especially poets, succumbed to the magnetic attraction exuded then as now by Scriabin’s music and personality. In the midst of the huge artistic upsurge in Russian culture preceding the First World War – a period known as the Silver Age – Scriabin’s music remains unequalled by any other composer for the manner, typical of its time, in which it transcends reality, for its detachment from the material world, for its spiritual uplift into a higher, radiant form of existence ecstatically set free in Scriabin’s art.

At first Scriabin’s urge toward transformation within the medium of art found expression primarily in piano pieces patterned after the emotion-laden model of Chopin. Around 1900, however, the influence of Wagner made itself felt in his musical language and his increasingly conspicuous symbolic imagery. At that time Scriabin turned his attention to large-scale symphonic works which, much like Mahler’s, lent expression to his view of the world. This ideational universe, which gradually crystallized in his diaries, letters, notebooks, and literary writings, reflects an at once intense

and randomly eclectic assimilation of philosophical ideas ranging from the German Idealists and Nietzsche to the theosophy of Madame Blavatsky and *fin de siècle* doctrines of the occult, and from Oriental religion to the psychology of Wilhelm Wundt. Ultimately it forms an idiosyncratic amalgam associated uniquely and radically with him alone. Scriabin’s missionary drive – the urge toward *Übermenschen* touched on by Pasternak – is not a simple extension of Nietzsche’s *Thus Spake Zarathustra*, despite the occasional similarities in their diction. Rather, it corresponds to a belief characteristic of Russian Symbolism: a belief in the omnipotence of art, in the potential of the artist to forge new worlds and to redeem mankind. The artist thereby becomes a *theurge*: a godlike creator and bringer of salvation. If Russian Symbolism has a musical representative at all, it is unquestionably Scriabin.³

Scriabin’s works extend beyond the purely musical in a very real sense by constantly stretching and finally dissolving the borders of art. He began by increasingly filling the musical text with verbal expressions to convey the psychological dimension of his music and then proceeded to incorporate choral parts (already in the First Symphony) and colored light (in his final orchestral work, *Prométhée*). Finally, in *Mysterium*, he conjured up the vision of a benedictory ritual embracing all the sensory faculties and completely nullifying the separation of art and life in a spherical temple in India. He had already started work on a preliminary stage, the so-called “preparatory act” (*Acte préalable*, or *Predvaritel’noye deystviye*), and his late piano pieces can be understood as partial realizations of this preliminary stage. Then, precisely as Russian culture stood poised to witness its most profound upheaval, the composer was wrested from this life by a case of septicemia.

That Scriabin was not alone in his desire to transform music into ritual is confirmed by a glance not only at his model, Wagner, but even more so at Stravinsky’s ballet *Le Sacre du Printemps*, premiered in 1913. Just how much inspiration his aesthetic conceptions imparted to European modernism can be judged from the reception given to *Prométhée* in Wassily Kandinsky and Franz Marc’s almanac *Der Blaue Reiter* (1912),

3 See the present author’s entry “Symbolismus” in the revised second edition of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, *Sachteil* 9 (Kassel and Stuttgart, 1998), cols. 5–12.

1 From Boris Pasternak: *Lyudi i polozheniya: avtobiograficheskiy ocherk* [People and places: autobiographical sketch], written in 1956–7, first published in *Novy mir* (1967); trans. from the German edn. Boris Pasternak: *Luftwege: Ausgewählte Prosa* (Leipzig, 1986), pp. 320–21.

2 The Julian calendar, which remained in force in Russia until 1918, was twelve days behind the Gregorian calendar in the nineteenth century and thirteen days in the twentieth. All dates below are given in both forms.