

## SONATE NR. 7

Erschienen 1913

Opus 64

**Allegro**

*mp* *cresc.* *f*

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

*mystérieusement sonore\**

*mp* *m.g.*

\*) Die Vortragsbezeichnungen stammen vom Komponisten. Übersetzung siehe S. 27.

\*) The expression marks were supplied by the composer. For a translation see p. 27.

\*) Les indications d'exécution proviennent du compositeur. Traduction p. 27.

9 *mystérieusement sonore*

Musical score for measures 9-11. The piece is in a minor key (three flats). Measure 9 starts with a piano (p) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Measure 10 continues the melodic development. Measure 11 is marked *mystérieusement sonore* and features a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

12 *pp*

Musical score for measures 12-15. Measure 12 is marked *pp*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Measure 13 continues the melodic development. Measure 14 is marked *p*. Measure 15 is marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

16 *avec une sombre majesté*

Musical score for measures 16-23. Measure 16 is marked *f*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Measure 17 continues the melodic development. Measure 18 is marked *f*. Measure 19 is marked *f*. Measure 20 is marked *f*. Measure 21 is marked *f*. Measure 22 is marked *f*. Measure 23 is marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

20 *pp*

Musical score for measures 20-23. Measure 20 is marked *pp*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Measure 21 continues the melodic development. Measure 22 is marked *f*. Measure 23 is marked *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

24 *And.te*

Musical score for measures 24-27. Measure 24 is marked *f*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Measure 25 continues the melodic development. Measure 26 is marked *And.te*. Measure 27 is marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

29 *avec une céleste volupté*

*p*

32 *très pur; avec une profonde douceur*

*pp*

35 *mystérieusement sonore*

*impérieux*

*f*

*pp*

*p*

*m.d.*

*m.d.*

38 *la mélodie bien marquée*

*p*

*m.g.*

*m.d.*

41

*pp*

*m.g.*

*p*

## Vorwort

Alexander Skrjabin (1872–1915) komponierte seine Klaviersonaten Nr. 6–10 in den Jahren 1911–1913. Bezeichnend für diese Spätwerke ist eine mystische Grundstimmung. Die Auseinandersetzung mit theosophischen Schriften hatte Skrjabin in seinen letzten Lebensjahren dazu angeregt, ein Gesamtkunstwerk zu planen, in dem Musik, Dichtkunst, Mimik, Tanz, Licht, Farbe, Architektur und sogar Düfte in einer liturgisch-künstlerischen Handlung zusammenwirken und die Menschen auf eine höhere Bewusstseinsstufe heben sollten. Dieses „Mysterium“ genannte Werk, das Skrjabin ganz erfüllte, wurde nicht vollendet. Die späten Klaviersonaten waren als Vorstudien dazu gedacht.

Die 7. Sonate konnte er im Winter 1911/12 fertig stellen. Leonid Sabanejew, Musikkritiker und Komponist, der zu Skrjabins engsten Freunden zählte, schreibt in seinen Erinnerungen, dass Skrjabin ihm im Sommer 1911 in einer Datscha (Ferienhaus) in Kaschir Skizzen zeigte und Teile der 6. und 7. Sonate vorspielte (Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Skrjabin*, Moskau 1925, S. 95). In einem Brief vom 19. Januar / 1. Februar 1912 (das spätere Datum entspricht dem westeuropäischen gregorianischen Kalender – in Russland galt die Datierung nach dem julianischen Kalender) schreibt Skrjabin aus Moskau an Matwej Presman, seinen ehemaligen Mitschüler im Pensionat von Nikolaj Zwerew und am Moskauer Konservatorium: „Ich habe mich gleich an die Abschrift der Sonate gesetzt und hoffe, sie in den nächsten Tagen zum Druck abzuschicken.“ (A. N. Skrjabin, *Briefe*, zusammengestellt und herausgegeben von Alexej W. Kaschperow, Moskau 1965, S. 590 f.) Einige Zeit später, am 21. Februar / 3. März 1912, führte Skrjabin sie in einem Konzert erstmals öffentlich auf. Auch später spielte er dieses Werk besonders gern und häufig.

Die Erstausgabe der 7. Sonate erschien 1913 im Russischen Musikverlag, der dem mit Skrjabin befreundeten Dirigen-

ten und Verleger Sergej Kussewitzky gehörte. Skrjabin, der Schulden bei seinem Verleger hatte, überließ ihm das Autograph und verzichtete auf ein Honorar. Die Sonate wurde bald nach Erscheinen unverändert nachgedruckt.

1920 verließ Kussewitzky Russland. Seither waren dieses und andere Autographen für die Forschung nicht mehr zugänglich. In Russland blieben nur Skizzen und Entwürfe zur Sonate erhalten. Für die vorliegende Ausgabe konnte neben der Erstausgabe und den Skizzen zum ersten Mal seit vielen Jahren auch das Autograph der 7. Sonate herangezogen werden.

Hauptquelle für unsere Edition ist die Erstausgabe, die Skrjabin selbst Korrektur las. Die wichtigsten Abweichungen des Autographs sind in den *Bemerkungen* (am Schluss der Ausgabe) wiedergegeben. Im Hinblick auf den komplizierten musikalischen Text wurde es mit einer für den Komponisten außergewöhnlichen Sorgfalt erstellt. Im Gegensatz zu anderen Handschriften Skrjabins fehlen nur wenige Pausen und Verlängerungspunkte; einige Warnungsakzidentien wurden von der Herausgeberin stillschweigend ergänzt, zum Teil aber auch eliminiert, um das Notenbild zu vereinfachen (solche Fälle werden in den *Bemerkungen* nicht erwähnt). Im Autograph fehlen außerdem viele dynamische Angaben, Pedal- und Tenuto-Zeichen. Skrjabin hat sie offenbar erst in den Korrekturfahnen nachgetragen. Dies ist in den *Bemerkungen* ebenfalls nicht einzeln aufgeführt. Die wenigen eingeklammerten Zeichen fehlen in den Quellen, stellen aber nach Meinung der Herausgeberin notwendige Ergänzungen dar. Herausgeberin und Verlag danken dem Besitzer der Handschrift, der ungenannt bleiben möchte, dafür, dass er Kopien des Autographs für die Auswertung zur Verfügung stellte.

Besonders problematisch sind die Pedalbezeichnungen. Es finden sich hier mehr Angaben als etwa in der 6. Sonate, jedoch nur an ausgewählten Stellen, und manchmal brechen sie unvermutet ab. Selbstverständlich muss das Pedal auch dort eingesetzt werden, wo die entsprechenden Eintragungen Skrjabins fehlen.

Skrjabin selbst war nach Aussagen seiner Zeitgenossen äußerst geschickt im Umgang mit dem Pedal. Seine Pedalangaben folgen oft der Notwendigkeit, wichtige Bässe zu halten, um im Gesamtklang die Fülle der Obertöne darzustellen. Dies ist beim Vortrag der Sonate unbedingt zu beachten, wurde doch Skrjabins erstaunliche Fähigkeit, beim Klavierspiel auf den Klang der Obertöne zu hören und ihn zu formen, von den Zeitgenossen hervorgehoben. Zweifellos handelt es sich hierbei um eines der Geheimnisse der skrjabinschen Klavierkunst.

An einer einzigen Stelle, in Takt 147, trägt Skrjabin im Autograph Fingersätze ein; diese finden sich auch in der Erstausgabe. Sie werden in der vorliegenden Ausgabe kursiv gesetzt.

Moskau, Herbst 2004  
Valentina Rubcova

## Preface

Alexander Skryabin (1872–1915) composed his sixth through tenth piano sonatas between 1911 and 1913. These late works are striking for their underlying mood of mysticism. Skryabin's deep study of theosophy in the final years of his life led him to plan the creation of a "Gesamtkunstwerk" in which music, poetry, mime, dance, light, color, architecture, and even aromas would interact within a liturgico-artistic design and elevate human beings to a higher level of consciousness. This work, entitled "Mysterium", occupied his full attention but was left unfinished. The late piano sonatas were conceived as preliminary studies to that work.

The Seventh Sonata was completed in the winter of 1911–12. Leonid Sabaneyev, a music critic and composer who numbered among the composer's closest

friends, wrote in his memoirs that Skryabin showed him sketches and played through parts of the Sixth and Seventh Sonatas in a *dacha* in Kashir during the summer of 1911 (Leonid Sabaneyev: *Vospominaniya o Skryabina* [Memories of Skryabin], Moscow, 1925, p. 95). Writing from Moscow in a letter of 19 January / 1 February 1912 (the latter date is taken from the western Gregorian calendar, the earlier one from the Julian calendar used in Russia), Skryabin informed Matvey Presman, a former fellow-pupil at Nikolai Zverov's boarding school and Moscow Conservatory: "I have set out to copy the sonata at once, and hope to send it to the printers in the next few days." (A. N. Skryabin: *Pis'ma* [Letters], ed. by Alexey W. Kashperov, Moscow, 1965, pp. 590 f.) A short while later, on 21 February / 3 March 1912, he gave the piece its first public performance at a recital. He was particularly fond of the sonata and played it often on later occasions.

The first edition of the Seventh Sonata was issued in 1913 by the Édition Russe de Musique, a music publishing firm owned by Skryabin's friend, the conductor and publisher Serge Koussevitzky. As the composer owed money to Koussevitzky, he left him the autograph manuscript and declined to accept a fee. The sonata was reissued without changes shortly after its initial publication.

In 1920 Koussevitzky emigrated from Russia. From then on, this autograph and others were no longer available for scholarly research. Only sketches and drafts of the sonata were left behind in Russia. Our edition is the first in many years to be based not only on the original print and the sketches of the Seventh Sonata, but also on the autograph manuscript.

The principal source for our edition is the original print, for which Skryabin himself read proof. The most important conflicting readings in the autograph are listed in the *Comments* at the end of the present volume. Owing to the complexity of the musical text, it was prepared with a meticulousness quite unusual for this composer. Unlike Skryabin's other manuscripts, the autograph lacks very

few rests and augmentation dots. A few warning accidentals have been added without comment by the editor, while others have been eliminated to simplify the appearance of the music on the page (these instances are not mentioned in the *Comments*). The autograph also lacks many dynamic marks, pedalling instructions, and tenuto signs, all of which Skryabin evidently entered in proof. These, too, are not itemized in the *Comments*. A few signs have been added in parentheses to indicate that they are missing in the sources but deemed necessary by the editor. The editor and the publishers wish to thank the owner of the manuscript, who wishes to remain anonymous, for kindly providing copies of it for their perusal.

The pedalling marks have proved particularly troublesome. There are more such marks than we find in, say, the Sixth Sonata, but only in a few select passages, and they sometimes break off unexpectedly. It goes without saying that the pedal should be used even where Skryabin has neglected to add appropriate instructions. According to contemporary reports, Skryabin himself was extremely adroit in his use of the pedal. His pedalling instructions often reflect the need to sustain important notes in the bass in order to capture the richness of the overtones in the overall sonority. This feature must be observed at all costs in any rendition of the sonata, particularly as contemporaries emphasized Skryabin's astonishing ability to hear and sculpt the sound of the overtones in his performances. There can be little doubt that this was one of the secrets of Skryabin's art of playing the piano.

Skryabin entered fingering marks in only one passage, namely in bar 147. These marks are also found in the first edition. We include them in our edition in italics.

Moscow, autumn 2004  
Valentina Rubcova

## Préface

Alexandre Scriabine (1872–1915) a composé ses Sonates pour piano N° 6–10 au cours des années 1911–1913. L'atmosphère générale mystique de ces compositions est caractéristique de ces œuvres de maturité. L'étude d'écrits théosophiques avait incité Scriabine à envisager, au cours de ses dernières années, la création d'une œuvre d'art universelle, dans laquelle la musique, la poésie, la mimique, la danse, la lumière, la couleur, l'architecture, et même les parfums contribueraient à constituer une action liturgico-artistique destinée à élever la conscience humaine à un niveau supérieur. Cette œuvre nommée «Mystère», ne fut jamais terminée. Les Sonates tardives pour piano devaient lui servir d'études préliminaires.

Le compositeur termina la 7<sup>ème</sup> Sonate au cours de l'hiver 1911/12. Leonid Sabanejev, critique musical et compositeur, qui faisait partie des amis les plus intimes de Scriabine, note dans ses souvenirs que ce dernier lui montra des esquisses, au cours de l'été 1911, dans une *datcha* à Kashir, et qu'il lui joua des passages de la 6<sup>ème</sup> et de la 7<sup>ème</sup> Sonate (Leonid Sabanejev, *Souvenirs de Scriabine*, Moscou 1925, p. 95). Dans une lettre du 19 janvier / 1<sup>er</sup> février 1912 (la seconde date correspond au calendrier grégorien de l'Europe occidentale, la Russie utilisant alors encore le calendrier julien), Scriabine écrit de Moscou à Matvej Presman, son ancien compagnon de classe au pensionnat de Nikolai Zverev et au Conservatoire de Moscou: «Je me suis tout de suite mis à recopier la Sonate et espère pouvoir l'envoyer à l'imprimerie au cours des prochains jours.» (A. N. Scriabine, *Lettres*, réunies et éditées par Alexei W. Kashperov, Moscou 1965, p. 590s.) Peu de temps après, le 21 février / 3 mars 1912, Scriabine l'interpréta pour la première fois en public au cours d'un concert. Par la suite, il joua volontiers et souvent cette composition.

La première édition de la 7<sup>ème</sup> Sonate parut en 1913 chez l'éditeur de musique

et chef d'orchestre ami de Scriabine, Sergeï Koussevitzky. Scriabine, qui avait des dettes auprès de son éditeur, lui abandonna l'autographe et renonça à des honoraires. La sonate connut bientôt une seconde édition inchangée.

En 1920, Koussevitzky quitta la Russie. Depuis lors, cet autographe, tout comme d'autres, était inaccessible aux musicologues. Seules des esquisses et ébauches de la sonate restèrent en Russie. Pour la présente édition, nous avons pu utiliser, pour la première fois depuis de nombreuses années, outre la première édition et les esquisses, l'autographe de la 7<sup>ème</sup> Sonate également.

La source principale de notre publication est la première édition, dont Scriabine lut personnellement les épreuves. Les principales divergences par rapport à l'autographe sont indiquées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* (à la fin de l'édition). Du fait de la structure musicale compliquée de la sonate, le compositeur y apporta un soin tout à fait inhabituel. Contrairement à ce qui est le cas sur d'autres manuscrits de Scria-

bine, il manque ici peu de pauses et de points d'augmentation de la durée; certains accidents de rappel ont été complétés implicitement par l'éditrice, mais parfois aussi éliminés, pour simplifier la lecture (dans ce cas, ils ne sont pas cités dans les *Bemerkungen* ou *Comments*). De nombreuses indications dynamiques, de pédale et de tenue ne sont pas indiquées sur l'autographe. Scriabine semble les avoir ajoutées seulement sur les épreuves de correction. Elles ne sont pas non plus notées séparément dans les *Bemerkungen* ou *Comments*. Les rares signes indiqués entre crochets manquent dans les sources mais constituent des ajouts indispensables aux yeux de la responsable d'édition. La responsable d'édition et la maison d'édition remercient le propriétaire du manuscrit, qui souhaite demeurer anonyme, d'avoir mis des copies de l'autographe à leur disposition.

Les indications de pédale sont particulièrement problématiques. On trouve ici plus d'indications que dans la 6<sup>ème</sup> Sonate, par exemple, mais elles ne sont

mises qu'à des endroits bien déterminés, et s'arrêtent parfois sans raison. Bien sûr, il convient d'utiliser la pédale également là où les indications de Scriabine manquent. Au dire de ses contemporains, Scriabine était très habile dans l'emploi de la pédale. Ses indications de pédale sont souvent dues à la nécessité de tenir des basses indispensables, pour souligner l'ampleur des harmoniques dans la sonorité générale. Il convient de les suivre absolument lorsqu'on joue la sonate, d'autant plus que les contemporains ont toujours souligné que Scriabine faisait ressortir avec une habileté étonnante la sonorité des harmoniques lorsqu'il jouait du piano. Il s'agit ici sans conteste de l'un des secrets de l'art pianistique de Scriabine.

Sur l'autographe, Scriabine ne donne des indications de doigté qu'à un seul endroit, à la mesure 147; elles ont été reprises dans notre édition et sont imprimées en italiques.

Moscou, automne 2004  
Valentina Rubcova