

SMPH
原版引进
ORIGINAL EDITION
LICENSING



斯克里亚宾 钢琴作品集

II

前奏曲、诗曲

SKRJABIN

PRÉLUDES, POÈMES

and other pieces

Op. 11, 27, 32, 47, 56, 72, 73, 74

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

斯克里亚宾 钢琴作品集

II

前奏曲、诗曲

PRÉLUDES, POÈMES

and other pieces

Op. 11, 27, 32, 47, 56, 72, 73, 74

编者：君特·菲利普(Günter Philipp)

翻译：周 密

德国C.F.彼得斯音乐出版社提供版权
上海音乐出版社出版

图书在版编目 (C I P) 数据

斯克里亚宾钢琴作品集. II, 前奏曲、诗曲 / 君特·菲利普

普编; 周密译. —上海: 上海音乐出版社, 2009. 1

ISBN 978-7-80751-270-7

I. 斯… II. ①君…②周… III. 钢琴-练习曲-俄罗斯-选集

IV. J657.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 190580 号

Copyright©renewed 2007 by C.F.Peters

Chinese translation copyright©2009 by Shanghai Music Publishing House

ALL RIGHTS RESER VED

书名: 斯克里亚宾钢琴作品集 II 前奏曲、诗曲

编者: 君特·菲利普

翻译: 周 密

出 品 人: 费维耀

项目负责: 王 嘉

责任编辑: 陶 天

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 640×978 1/8 印张: 11.5 谱文 86 面

2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-4,000 册

ISBN 978-7-80751-270-7/J.239

定价: 30.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电 话: 021-65414992

序 言

斯克里亚宾(1872-1915)是十九世纪末和二十世纪初俄罗斯音乐界的一位十分重要也十分特殊的人物。他是塔涅耶夫(1856-1915)和阿连斯基(1861-1906)的学生,也是拉赫玛尼诺夫(1873-1943)的同时代人。他生活的时代,在当时的俄罗斯是浪漫主义时代。斯克里亚宾在他短短一生的四十年中,虽然早期深受肖邦的影响,但是大概到1908年(那时他36岁),他就创造了以四度为基础的所谓“神秘和弦”(C-F[#]-B^b-E-A-D),彻底打破了以三度为基础的传统功能和声,不但创造了一种前所未有的色彩,使音乐有了一种不稳定的紧张度和张力,有时甚至达到了歇斯底里神经质的程度,而且指向了未来的无调性。从这以后(大概作品56之2起),他的作品就再也没有用过调号。这是他有别于他那个时代,也有别于他的许多同时代作曲家的一个非常突出的地方。他曾经说:“我是造物的顶峰。我是所有目的的目的,也是所有终结的终结。”斯克里亚宾并不把音乐当作一种独立的艺术,他要把所有的艺术综合起来。他晚年写的钢琴和乐队演奏的第五交响曲《普罗米修斯》(又名《火之诗》),作品60,就把演奏和颜色、灯光结合起来。他的作品长期以来没有被人接受和理解,即使在他的祖国(前苏联)也被认为是颓废和堕落的而长

期被禁止演出。直至上个世纪五十年代下半期,前苏联开禁,他的作品开始出现和演出,才逐渐受到重视和传播。

上世纪五十年代,前苏联国家音乐出版社出版了由奥博林(Lev Oborin, 1907-1974)和米尔斯坦(Yakov Milstein)主编的三卷本斯克里亚宾独奏钢琴作品全集,是第一次用现代音乐学的科学态度编订的斯克里亚宾独奏钢琴作品全集的出版。但是这部全集现在几乎已经不可能得到,因此我们亟需有一部新的斯克里亚宾独奏钢琴作品集。即使在今天,斯克里亚宾作品的出版仍不如肖邦和李斯特那样广泛,每个主要出版社都有自己的版本。因此我们很高兴德国C.F.Peters出版社推出这套由君特·菲利普(Günter Philipp)编订的二卷本斯克里亚宾独奏钢琴作品选集。这套书是1965年由前东德莱比锡的Peters公司出版的,距今已经四十三年,在当时资料收集的音乐学发展的条件,肯定还受到历史和地理的限制。虽然它不是全集,但是还是目前可以找到的唯一比较完整的斯克里亚宾独奏钢琴作品集。我们引进它希望能对国内钢琴界认识和学习斯克里亚宾起到一点推动作用,扩大我们的曲目和视野。

李名强

2008年3月5日于香港

前言

亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾于1872年1月6日出生在莫斯科，父亲是外交官，母亲是钢琴家。在莫斯科音乐学院毕业后（师从W.I.萨富诺夫、S.I.塔涅耶夫和A.G.阿连斯基），他以钢琴家的身份游历国外。1898年起在莫斯科音乐学院担任钢琴教师，之后又去了国外，直到1910年重返并定居莫斯科。1900年后创作了他最重要的作品（三部交响曲、《狂喜之诗》、《普罗米修斯》、第四至第十奏鸣曲及其他一些钢琴作品），这些作品日渐指向他大胆的人生目标：一种“神秘主义”的创建，即把所有艺术形式构建成一种辉煌的宗教艺术行为，在达到极度狂喜的境界中实现人性的自我超越和救赎。1915年4月27日，这位43岁的大师死于败血症，告别了他无法实现的计划。

斯克里亚宾无疑是二十世纪初音乐界最具天赋和魅力的人物之一。他作为作曲家的重要性和他对新音乐的影响在长时期内被忽视，其原因是人们对他充满矛盾的、主观理想化的哲学见解和表述给予了过多的关注，而未能不带偏见地去聆听他独特的音乐。事实上令人感到不解的是，在他钢琴曲中的那些尤为经典的作品直到今天对于演奏者、教育者还有观众都几乎是陌生的，即便它们属于最美妙、最富音色变化、最激动人心、同时在结构和内容上都堪称最完美的近代钢琴音乐创造。他的早期创作尽管得到较高的评价和欢迎，但理论家们对这位成熟大师的作品的诠释和定义常失之偏颇。人们没能体会到他音乐中的未来、生命力和乐观主义，也没能理解由那些不常见的和弦组成的新和声（以《普罗米修斯》中的叠置四度和弦C-F[#]-B^b-E-A-D为基础）以及他光亮的音乐语言中持续灵动的飘荡与滑行。人们还忽略了他在创作发展过程中的倾向性，初期创作中他经常使用小调性，到后期仅使用大调，并且在一种极具革命性的表现手法中向无调性靠拢。

斯克里亚宾的钢琴作品要求演奏者具有极强的敏感度、高超的技巧和音乐修养。但首先必须胜任节奏性、音乐敏感性、踏板技巧性方面的高要求。这些作品还要求听众的注意力随着鲜活的音乐形象和旋律持续而快速地起伏，如果听众没有共同参与这个艰辛的过程，那么他就会失去与整个音乐的联系。可以理解如此这般高要求的音乐至今不适合变成“流行”的演奏曲目，但这并非不可改变。演奏者应从自己的弹奏中认识到，在快速

弹奏时不应过分的快，而且重要的是不能夸张在斯克里亚宾音乐中紧张而激动的元素。听者要“跟得上”（他们不一定注意到每个音），需要在相应的听觉状态中面对一个合适的速度和一个清晰的乐曲结构呈现，就如同欣赏一幅油画需要正确的距离和光线一样。

在我们眼前摆放着的第二卷中包含了斯克里亚宾较小的钢琴作品，在此可以对他风格的发展有一个很好的了解。从深受肖邦影响的二十四首前奏曲（作品11）开始，到晚些时候的诗曲和舞曲（作品72和73），以及他在临终前完成的充满悲剧性色彩的前奏曲（作品74）。

这个版本中的标记说明在谱子的附注处用括弧和较小的字号标注：这些说明没有遵循手稿或是第一版，而是参考了作曲家另外的说明，这些说明在《斯克里亚宾钢琴作品集》（参见“修订说明”）中被引用过。

指法和其他的演奏技巧提示均来自编者。粗看这些指法时，会觉得有些奇怪，但是事实证明它们很实用，这些标记同时还解释了必要的踏板使用方法和在肢体尽可能放松灵活的状态下，手臂和手必要的疾速滑奏和跳跃的技巧。这里有一些例子：作品32第一首第4、5小节的左手和第12小节的右手；第5、6小节表明了分句或停顿也能够影响到指法；第13小节的左手显现了编者的用心，在这小节开始时尽可能长时间地用手指去保持根音，以便于踏板能够晚些进入，从而不会使纯正的音质变得浑浊，绝不要使用5-5-2-1或5-4-1-5的指法；在作品11第五首第8小节中的左手，编者更偏爱1-2-3-1（代替了1-3-2-1），通过这样的指法就可以实现最大可能的放松和轻巧（让手略向左倾斜）；在第7小节中，右手拇指应该放在三连音的第2个八分音符C上，这样能够使全音符E和A保持到这小节第四拍换踏板的时候；在作品11第三首第13小节的左手中，C[#]音不用拇指弹，而用2指，这样便能够让手放松地从琴键上抽离，而E音也能够用在黑键之外的5指来弹奏。

最后，对于演奏者来说，除了要有一双跨度大的手外，还必须要有对指法超群的、本能的驾驭，以及对手指弹奏和使用踏板之间的相互依赖性的了解。例如，一个指定的连奏通常不只是用手指来完成，而同时需配合（连音）踏板一起完成，否则就会出现难听模糊的声音，抑或无法用踏板抓住那些重要的变换功能的根音（这是两个经常犯的错误，一些演奏者很快就习以为

常，并没有注意到）。另一方面，某些音必须保持得比谱子上标示的更长。以便尽可能推迟踏板的进入，正如前面刚刚提到的，编者的这个观点经常受到非议，但当把录音准确复制在一架机械钢琴上以后（Welte & Sohn公司出品的“Welte-Mignon”自动发声钢琴，弗莱堡*），斯克里亚宾自己的演奏（有他的许多“发声的休止”）再次明确证实了这个观点。

为了使乐谱的标记看上去不过于繁重，八度以及平行八度和类似的部分通常不会标示指法。演奏者在碰到八度时可以自己决定，是使用1-5指、1-4指甚至是1-3指；在弹奏很强的部分时，编者有时偏爱让3和4指，4和

5指或是3、4和5指相互协助，同时运用。

编者没有标出踏板标记，一是因为传统出版使用的标记在这里并不适合，二是因为踏板的运用经常取决于弹奏者的主观见解，以及与表演时出现的不可预料的情形（乐器的音色和音量、演奏空间的音响效果、表演者的情绪等等）相关。

为了能够保持乐谱的原貌，我们并未校正记谱的错误。

君特·菲利普
(Günter Philipp)

*) 借助滚轴能够精准地测算出踏板和琴键应何时按下和松开。参见斯克里亚宾作品32第一首：“诗”。根据“Welte-Mignon”上的录音，由作曲家本人完成解说，P.洛巴诺夫抄写，莫斯科国家音乐出版社出版，1960年（俄罗斯）。

VORWORT

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin wurde als Sohn eines Diplomaten und einer Pianistin am 6. Januar 1872 in Moskau geboren. Nach seinem Studium am Moskauer Konservatorium (bei W. I. Safonow, S. I. Tanejew und A. G. Arenski) bereiste er als Pianist das Ausland. 1898 wurde er Dozent für Klavier am Moskauer Konservatorium und ging später wieder ins Ausland, um 1910 endgültig nach Moskau zurückzukehren. Nach 1900 entstanden seine wichtigsten Werke (drei Sinfonien, „Poème de l'extase“, „Prométhée“, 4. bis 10. Sonate und andere Klavierwerke), die in zunehmendem Maße auf sein kühnes Lebensziel hin ausgerichtet sind: die Schaffung eines „Mysteriums“, das alle Künste zu einer großartigen liturgisch-künstlerischen Handlung verbinden und die Menschheit in einem Zustand höchster Ekstase über sich selbst hinaus erheben und erlösen sollte. Der Tod infolge einer Blutvergiftung riß den 43jährigen Meister am 27. April 1915 aus seinen nicht zu verwirklichenden Plänen.

Skrjabin zählt zweifellos zu den genialsten und faszinierendsten Erscheinungen der Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts. Seine große Bedeutung als Komponist und sein Einfluß auf die neue Musik wurden lange Zeit verkannt, wohl nicht zuletzt deshalb, weil man seinen widersprüchlichen subjektiv-idealistischen philosophischen Ideen und Äußerungen ungebührliche Beachtung schenkte, anstatt sich ohne Voreingenommenheit direkt seiner kühnen Musik zuzuwenden. Es ist in der Tat verwunderlich, daß namentlich der Schatz seiner Klavierwerke heute noch bei Interpreten, Pädagogen und Publikum nahezu unbekannt ist, obwohl sie doch zu den schönsten, klanglich farbigsten, erregendsten und dabei in Form und Gehalt vollendetsten Schöpfungen der neueren Klaviermusik gehören. Während sich seine frühen Kompositionen einer größeren Wertschätzung und Beliebtheit erfreuen, wurden die Werke des reifen Meisters oft von Theoretikern einseitig interpretiert und falsch gedeutet. Man sah nicht das Zukunftsträchtige, die Vitalität und den Optimismus seiner Musik und hatte zu wenig Verständnis für die neue Harmonik mit ihren ungewohnten Zusammenklängen (auf der Grundlage des „prometheischen“ synthetischen Quartenakkordes c-fis-b-e-a-d) und für das unablässig bewegliche Schweben und Gleiten seiner leuchtkräftigen Tonsprache. Man übersah die vom anfangs häufigen Moll zum später ausschließlichen Dur tendierende Entwicklung seines Schaffens, das in einer unerhörten Evolution der Ausdrucksmittel bis an die Grenze der Atonalität vorstößt.

Skrjabins Klavierwerke erfordern vom Pianisten höchste Sensibilität sowie ungewöhnliche technische und musikalische Tugenden. Vor allem muß er in der Lage sein, den rhythmischen

PREFACE

Alexander Nicholaievich Scriabin, the son of a diplomatist and a lady pianist, was born on the 6th of January 1872 in Moscow. When he had finished his studies on the Moscow Conservatoire (with V.I. Safonof, S.I. Taneief and A.G. Arensky) he toured abroad as a pianist. In 1898 he became lecturer and teacher of the piano on the Conservatoire in Moscow and later on was leaving again for abroad whence he returned in 1910 to settle for good in Moscow. After 1900 he created his most important works (three symphonies, „Poème de l'extase“, „Prométhée“, the 4th until the tenth sonatas and other works for the piano) which were directed, in an ever increasing degree, towards his bold aim in life viz.: the creation of a „mystery“ which should unite all the arts to a grand liturgic-artistical action and should uplift and redeem humanity above itself into a condition of the utmost ecstasy. Death, as the consequence of blood-poisoning, tore away the master on April 27th 1915, from his plans never to be realized.

Scriabin belongs doubtlessly to the most ingenious and fascinating phenomena in music at the beginning of our century. His great importance as a composer and his influence on up-to-date music failed to be duly recognized for a long time, probably owing to the fact that people conferred an undue consideration to his contradictory, subjective-idealistic, philosophical ideas and utterances instead of turning directly, without any prejudice, to his bold music. Indeed, it is astounding that especially the treasures of his works for the piano are even until today nearly unknown to his interpreters pedagogues and the public, although they belong to the most beautiful, most variegated, sonorous, stirring and simultaneously most perfect creations in form and contents of the more recent piano music. While his earlier compositions enjoy a greater appreciation and popularity, the works of the mature master were often partially interpreted and explained by theoreticians. His critics did not perceive his future-divining element, the vitality and optimism of his music, and had too little understanding for the new harmony with its unusual jointly sounds (on the basis of the Promethian, synthetic chord of fourths C-F sharp-B flat-E-A-D) and the incessantly movable soaring and gliding of the illuminating power of his language of sounds. His critics overlooked the tendency in the development of his creations which in the beginning frequently consisted in a minor key, but latter on changed into an exclusively major key and which in an unheard-of evolution of the means of expression, pushed forward to the limits of atonality.

Scriabin's works for the piano require from the player the highest degree of sensibility, as well as unusual technical and musical virtues. Above all, he has to be in a situation to come up to the mark of the rhythmic, sound-sensitive and pedal-artistic requirements.

schen, klangsinnlichen und pedalkünstlerischen Anforderungen gerecht zu werden. Diese Werke erfordern aber auch mit ihrem lebhaften Auf und Ab der Figuren und Melodien besonders oft ein ständiges, rasches Fluktuieren der Aufmerksamkeit des Hörers. Vollzieht der aber diesen anstrengenden Prozeß nicht mit, so verliert er den Kontakt zum Musikablauf. Daß solcherart anspruchsvolle Musik bisher nicht geeignet war, „populär“ zu werden, ist verständlich, doch nicht unabänderlich. – Der Interpret wird für sein Spiel daraus die Konsequenz ziehen, die schnellen Tempi nicht zu überziehen. Der Hörer muß „mitkommen“ (ohne daß er etwa jede Einzelheit beachten mußte), er braucht ein angemessenes Zeitmaß bei entsprechenden akustischen Verhältnissen ebenso wie ein Gemälde die rechte Entfernung und Beleuchtung.

Die im vorliegenden 2. Band enthaltenen kleineren Klavierstücke Skrjabins geben einen guten Einblick in die Entwicklung seines Stils, ausgehend von den unter dem Einfluß Chopins stehenden 24 *Préludes* Op. 11 bis hin zu den späten *Poèmes* und *Tänzen* (Op. 72 und 73) und den letzten, tragisch anmutenden *Préludes* Op. 74, die kurz vor seinem Tode entstanden.

Die Ausgabe weist im Notenbild Zusätze in Klammern und in kleinerem Schriftgrad auf; diese entsprechen nicht dem Autograph oder dem Erstdruck, sondern gehen auf anderweitige Angaben des Komponisten zurück, die in der benutzten Gesamtausgabe der Klavierwerke Skrjabins (siehe Revisionsbericht) angeführt werden.

Die Fingersätze und andere spieltechnische Hinweise stammen vom Herausgeber. Der Fingersatz mag hier und da bei oberflächlicher Betrachtung befremden, hat sich aber praktisch bewährt und erklärt sich aus der erforderlichen Pedalanwendung und dem nötigen blitzschnellen Gleiten und Springen von Arm und Hand bei größtmöglicher Lockerheit und Elastizität der Glieder. Beispiele hierfür sind Op. 32 Nr. 1 Takt 4/5 links und Takt 12 rechts. Takt 5/6 zeigt, wie auch die Phrasierung oder Zäsuren den Fingersatz beeinflussen können, Takt 13 links veranschaulicht das Bestreben des Herausgebers, den Baßton am Taktbeginn möglichst lange mit dem Finger halten zu können, damit der Pedaleinsatz spät erfolgen und nicht die Klangreinheit trüben kann, also nicht etwa 5 5 2 1 oder 5 4 1 5. In Op. 11 Nr. 5 Takt 8 links zieht der Herausgeber 1 2 3 1 vor (statt 1 3 2 1), wodurch größte Lockerheit und Leichtigkeit (mit kleiner Kippbewegung der Hand nach links) ermöglicht wird. In Takt 7 rechts wird der Daumen erst auf das zweite Triolenachtel c gesetzt, damit die ganzen Noten e und a bis zu einem evtl. im 4. Viertel des Taktes vorgenommenen Pedalwechsel gehalten werden können. In Op. 11 Nr. 3 Takt 13 links wird cis nicht mit dem 1., sondern mit dem 2. Finger gegriffen, so daß die Hand locker aus den Tasten gezogen und e mit dem 5. Fin-

These works also demand, with their vivid ups and downs of figures and melodies, especially often a constant, rapid fluctuation and attention of their listener, for if he does not accomplish this strenuous procedure, he will lose his contact with the issue of the music. It is comprehensible that such an exacting music was not apt to become „popular“ hitherto, but that does not mean that it cannot be altered. The interpreter must draw the consequence of the fact in his performance viz. not to exaggerate the quick tempi. The listener too has to „follow suit“ (that does not mean he has to observe every isolated note), he needs an appropriate time-measure with the prevailing acoustic conditions, just as a picture needs the correct distance and light. Scriabin's small pieces for the piano contained in the present 2nd volume give us great insight into the development of his style, starting from the 24 *Preludes* Op. 11 which show the influence of Chopin, up to the later *Poems* and *Dances* (Op. 72 and 73) and the tragic mood of the last *Preludes*, Op. 74 which were composed shortly before his death.

In this edition some additions are indicated in musical notation in brackets and in smaller print; these do not correspond with the original manuscript nor with the first edition, but go back to the statements of the composer given in the edition of the complete works for pianoforte by Scriabin which was used (see reviewer's report).

The fingering and other technical indications are by the editor. The fingering may appear rather strange at a first glance, yet it has proved its worth in practice, and is explained by the required use of the pedal and the rapid gliding and leaping of arms and hands, with the utmost looseness and elasticity of the limbs. Examples of this are Op. 32 No. 1 bar 4/5 on the left and bar 12 on the right. Bar 5/6 shows how the phrasing or caesuras can also influence the fingering, bar 13 on the left illustrates the efforts of the editor to hold the bass-note at the beginning of the bar as long as possible with the finger so that the entry of the pedal can take place later and will not interfere with the sound, that is, not 5 5 2 1 or 5 4 1 5. In Op. 11 No. 5 bar 8 on the left the editor prefers 1 2 3 1 (instead of 1 3 2 1), which offers the greatest possible lightness and agility (by means of a slight tilting of the hand to the left). In bar 7 on the right the thumb is placed on the first tripler-quaver C so that the semibreves E and A can be held until a possible change of pedal in the fourth quarter of the bar. In Op. 11 No. 3 bar 13 on the left, the C sharp should be played, not with the 1st but with the 2nd finger, so that the hand can be drawn lightly from the keys and E can be played outside the black keys with the 5th finger.

Finally we must be able to take for granted not only a large enough hand-span, but also that the player possesses a thorough and fundamental finger-automatic and the knowledge of the corresponding interdependence between manual playing and the pedal entry. Thus, for example, a prescribed legato must very often not be executed

ger außerhalb der Obertasten gegriffen werden kann. Schließlich muß außer einer nicht zu geringen Spannweite der Hände eine grundlegend erworbene Fingersatz-Automatik und das Wissen um die korrespondierende Abhängigkeit zwischen manuellem Spiel und Pedaleinsatz beim Spieler vorausgesetzt werden. So darf zum Beispiel sehr oft ein vorgeschriebenes Legato nicht mit den Fingern ausgeführt werden, wenn gleichzeitig (Binde-) Pedal angewendet wird, sonst gibt es häßliche Klangverschmierungen, oder funktionell wichtige Bässe werden vom Pedal nicht erfaßt (zwei allzu häufig vorkommende Fehler, an die sich mancher Spieler schnell gewöhnt, ohne sie noch zu bemerken). Andererseits müssen gewisse Töne manuell länger als notiert gehalten werden, um den Pedaleinsatz aus den eben erwähnten Gründen länger hinauszögern zu können. Diese Auffassung des Herausgebers wird von mancher Seite angefochten, doch gibt Skrjabins eigenes Spiel (mit seinen vielen „klingenden Pausen“) neuerdings eine eindeutige Bestätigung derselben, nachdem genaue Rekonstruktionen von Einspielungen auf einem mechanischen Klavier (Pianola „Welte-Mignon“ der Firma Welte & Sohn, Freiburg i. Br.) vorgenommen wurden. *)

Oktaven sowie Parallel- und analoge Stellen wurden im allgemeinen nicht mit Fingersätzen versehen, um das Notenbild nicht zu überladen. Der Spieler möge bei den Oktaven selbst entscheiden, ob er 1 5, 1 4 oder gar 1 3 anwendet; im Fortissimo zieht der Herausgeber zuweilen vor, die Finger 3 und 4, 4 und 5 oder 3, 4 und 5, sich gegenseitig stützend, gleichzeitig zu nehmen.

Auf eine Pedalbezeichnung des Herausgebers wurde verzichtet, einmal weil die verlagsüblichen Zeichen hierfür unzulänglich sind, zum anderen weil die Pedalisierung sehr häufig von der subjektiven Auffassung des Spielers und von den Imponderabilien des Vortrages (Dynamik des Instruments, Akustik des Raumes, Stimmung des Interpreten u. a.) abhängt.

Um das originale Notenbild zu wahren, haben wir von einer Korrektur der orthographischen Notationsfehler abgesehen.

Günter Philipp

with the fingers when simultaneously a (binding-) pedal is applied, otherwise unpleasant blur-rings of the sound will occur, or bass-notes with an important function will not be taken up by the pedal (two mistakes which occur only too often, and to which some players accustom themselves without even noticing them). On the other hand, certain notes must be held longer manually than is given in the notation, so that the entry of the pedal can be retarded as long as possible for the reasons just mentioned. This interpretation of the editor is attacked in some quarters; Scriabin's own playing (with its numerous "resounding rests") has recently given unmistakable confirmation of this interpretation, however, after exact reconstructions were undertaken from recordings on a piano-player (Pianola "Welte-Mignon" of the firm Welte und Sohn, Freiburg im Breisgau) *)

Octaves as well as parallel and analogous passages were generally not marked with fingerings, so that the musical notation would not be overburdened. The player may decide himself with the octaves whether to apply 1 5, 1 4 or 1 3; in the fortissimo the editor sometimes prefers to use fingers 3 and 4, and 4, 4 and 5 or 3, 4 and 5 simultaneously, the one supporting the other.

The editor's pedal-markings were dispensed with, first because the sighs usually employed by the publishing-houses were inadequate here, and secondly because the use of the pedal is very often dependent on the subjective interpretation of the player and on the imponderables of recitals (the dynamics of the instrument, the acoustics of the room, the mood of the interpreter etc.)

In order to preserve the original musical notation, we have refrained from correcting the orthographical mistakes in the notation.

Günter Philipp

*) Anhand der Rollen läßt sich präzise feststellen, wann Pedal und Tasten niedergedrückt und losgelassen wurden. Vgl. A. Skrjabin, Op. 32 Nr. 1: Poème für Klavier. Text der Ausführung durch den Komponisten nach einer Aufzeichnung auf „Welte-Mignon“. Übertragung von P. Lobanow. Staatl. Musikverlag, Moskau 1960 (russ.).

*) By means of the paper-rolls it can be determined precisely when pedal and keys were pressed down and released. Cf. A. Scriabin, Op. 32 No. 1; Poem for piano. Text of the composer's own execution of the work according to a recording of "Welte-Mignon". Transcription by P. Lobanof, State Music Publishers, Moscow 1960 (Russian).

目 录

7

二十四首前奏曲 作品11

24 PRELUDES Op.11

Nr. 1
Moskau, Nov. 1895
Vivace
1 *p* 11

Nr. 2
Moskau, Nov. 1895
Allegretto rit. a tempo
2 *p* 12

Nr. 3
Heidelberg, Mai 1895
Vivo
3 *p* 14

Nr. 4
Moskau, Lefortovo, 1895
Lento
4 *p* 16

Nr. 5
Amsterdam, 1896
Andante cantabile
5 *p* 17

Nr. 6
Kiem, 1889
Allegro
6 *mf* 18

Nr. 7
Moskau, 1895
Allegro assai
7 *pp* 20

Nr. 8
Paris, 1896
Allegro agitato
8 *p* 22

Nr. 9
Moskau, Nov. 1895
Andantino rubato
9 *mf* 24

Nr. 10
Moskau, 1894
Andante rubato
10 *pp* 25

Nr. 11
Moskau, Nov. 1895
Allegro assai
11 *p* 26

Nr. 12
Vitznau, Juni 1895
Andante
12 *pp sotto voce* 28

Nr. 13
Moskau, 1895
Lento
13 *p* 29

Nr. 14
Dresden, 1895
Presto
14 *mf* 30

Nr. 15
Moskau, 1895

Lento

15 32

pp

Nr. 16
Moskau, Nov. 1895

Misterioso

sotto voce

16 33

p

3

una corda

Nr. 17
Vitznau, Juni 1895

Allegretto

accel. rit. a tempo

17 35

p

Nr. 18
Vitznau, Juni 1895

Allegro agitato

18 36

3

Nr. 19
Heidelberg, 1893

Affettuoso

19 38

p *f* *cresc.*

Nr. 20
Moskau, 1895

Appassionato

20 40

f

Nr. 21
Moskau, 1895

Andante

21 41

Nr. 22
Paris, 1896

Lento

rubato

22 42

p

Nr. 23
Vitznau, 1895

Vivo

23 43

p

3

Nr. 24
Heidelberg, 1895

Presto

24 44

p

两首前奏曲 作品27
2 PRELUDES Op.27

Nr. 1

Patetico

25 46

mf

Nr. 2

Andante

26 48

p

两首诗曲作品32
2 POÈMES Op.32

Nr. 1

Andante cantabile

27 49

p ben marcato le due voci, ma dolce

legato rubato

Nr. 2

Allegro, con eleganza, con fiducia

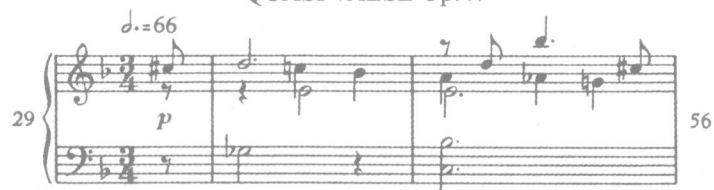
28 53

f 3 3

marcatiss.

准圆舞曲作品47

QUASI VALSE Op.47



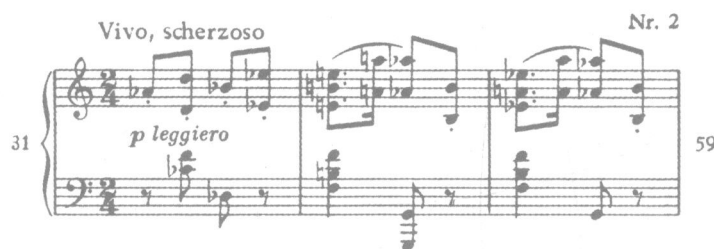
四首小品作品56

4 PIÈCES Op.47

前奏曲 Prélude



挖苦 Ironies



细腻 Nuances



练习曲 Etude



面向火焰作品72

VERS LA FLAMME Op.72

诗曲 Poème



两首舞曲作品73

2 DANSES Op.73

花环 Guirlandes

Avec une grâce languissante



昏暗的火焰 Flammes sombres

Avec une grâce dolente



五首前奏曲 作品74

5 PRELUDES Op.74

Douloureux déchirant



Très lent, contemplatif



Allegro drammatico



Lent, vague, indécis



Fier, belliqueux



二十四首前奏曲

(1888-1890)

Vivace $\text{♩} = 63-76$

Op. 11 Nr. 1

1 *p* *cresc.* *rubato* *cresc.*

5 *cresc.* *f* *dim.* *p*

9 *pp*

13 *cresc.*

17 *ff*

21 *accel.* *ff*

Allegretto $\text{♩} = 138$

Op. 11 Nr. 2

2

p

rit.

a tempo

4 rit.

5

7 a tempo

(9)

(pp)

cresc.

5

4

3

3

13

5

1

5

3

1

dim.

2

1

19

pp

25

cresc.

mf

dim.

32

1 4

5 4

3 5 4

5

3 2 1

37

5 4

4 5

1

1

5

5

43

5 3 4

(accel.)

(rit.)

mf

pp

49

p

55

62

rit.

pp

pp

pp

Vivo $\text{♩} = 184-192-200$

Op.11 Nr. 3

3 *p*

4

8

12

16