



斯克里亚宾 钢琴作品集

VI

奏鸣曲 6-10

SKRJABIN

SONATEN

Nr.6-10

Op. 62, 64, 66, 68, 70

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

斯克里亚宾 钢琴作品集

VI

奏鸣曲 6-10

SONATEN

Nr.6-10

Op. 62, 64, 66, 68, 70

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. VI, 奏鸣曲6-10 / 君特·菲利普编;

周密译. —上海: 上海音乐出版社, 2009. 1

ISBN 978-7-80751-274-5

I. 斯… II. ①君…②周… III. 钢琴-奏鸣曲-俄罗斯-选集

IV. J657. 41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 193292 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 VI 奏鸣曲6-10

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: 王 嘉

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: 15.5 谱文 119 面

2009 年 1 月第 1 版 2009 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-4,000 册

ISBN 978-7-80751-274-5/J.243

定价: 38.00 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，即便它们属于最美好、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-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的起伏，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，在弹奏快速时不应过分的快，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。编者认为在过去的岁月中大多数斯克里亚宾的演奏者由于主观片面的理解，尤其是在速度处理方面的歪曲，妨碍了其音乐的接受度和流传性。此外，演奏者必须要自我控制（由于情绪的原因，在弹奏这种极度兴奋的音乐时常会感到困难），要能够技巧地掌控极为多变的复杂性。再则就是演奏者的胆怯，由于那些乐谱总是非常复杂，从一开始他们就放弃了。

上述特征在十首奏鸣曲中尤为明显，作为斯克里亚宾所有作品中的核心曲目，它们显示了他创作风格的发展。第一首富有激情的奏鸣曲仍旧清楚地表明了肖邦对他的影响和英雄式的基本态度，这些特征在后期的作品中慢慢消失了。在反抗和屈从之间，紧绷的一张弓横跨了四个乐章，直至宏大的并由低音F贯穿始终的葬礼进行曲。双乐章的《幻想奏鸣曲》（Op. 19）以一个音色华丽的行板开始，其旋律被温柔的“最佳图案”和上下来回的分解和弦所缠绕着（我们从第三和第四奏鸣曲的行板乐章中也能找到它）。终曲持续激烈而波澜起伏的三连音令人不禁联想起了大海。戏剧性的《第三奏鸣曲》被富有节奏感、充满力量和紧张度的主题所占据，与抒情部分形成了对比。这四个乐章之间有着多种多样的主题关联。在第二个创作时期的开始，斯克里亚宾用两天时间完成了《第四奏鸣曲》，这是他最美丽的作品之一，带着愉悦的、没有抑郁或痛苦的情绪。在第一乐章中，人们常常提到对特里斯坦的回忆。紧接着的是纵情而充满活力、仿佛“飞舞的”最后一个乐章，其旋律由既短小又被许多停顿分割开的动机组成，有着飞逝的舞蹈般的个性。整首作品呈现了情感与力度大规模的升级，行板乐章开始的主题在最后的振奋中演变成了“以意志为主题”的热情欢欣的号角声。接下来的奏鸣曲都是单乐章并且包含着一个“心理节目”，正如作曲家在乐谱中大量的标注所表露的那样。在《第五奏鸣曲》中已经清晰地显现出完全摒弃所有空洞而不同寻常的趋势。和声、色彩和节奏在旋律线条中占主导地位，随之调性得以解决。这是一首了不起的奏鸣曲，在梦幻般的柔情和飘忽不定突然迸发出的极度狂喜之间充满了强烈的对比，其中也包含了斯克里亚宾典型的号角声和“飘浮”的对比。《第六奏鸣曲》照进了千变万化的潜意识中的灵魂深处，也照进了梦幻的世界。斯克里亚宾尤其钟爱他的

《第七奏鸣曲》，称之为“白色弥撒”。它同我们前面提到的一种“神秘”的想法是有联系的，用更不和谐的和声从神秘的黑暗处向明亮的高空翱翔。此外从第三个时期开始（从《第六奏鸣曲》起），以前的不和谐感已完全消失。联系《第五奏鸣曲》，我们就可以看到《第八奏鸣曲》的类型，当然这首作品表现得更丰富，也更复杂。最后两首奏鸣曲以其简约和纯净的表现手法而出众。在《第九奏鸣曲》“黑色弥撒”中，一个“魔鬼般的动机”影响了整个音乐情节，从骚动中引向一个极度兴奋的爆发，在其漩涡中只有几乎无法辨认的微粒时而亮起。从发展部的中间开始惟有低音F贯穿于作品中，由一开始绝望而无力的主题代替了再现部并结束了全曲。充满渴望的《第十奏鸣曲》看起来是从自然界的生命里得到灵感的。它一连串的颤音和震音使人联想到嗡嗡作响的昆虫或是伤痛时的叫喊……与其他作品相比，主观的语言提示对于所有这些作品来说就更不起作用了。

作为一个整体，斯克里亚宾的奏鸣曲值得给予最高的重视，它们中没有哪首属于平庸之作——尽管《第一奏鸣曲》存在某些形式上的不足。大量弹奏上的疑难问题和音色上的可能性一直令演奏者着迷，此外，若其音乐的丰富内涵能得以充分展开，那么对于作品本身种种不同的观点，无论是演奏还是聆听，都有它存在的理由。单个的说明往往只强调了重要组成部分中某个方面和某个视角，而忽视了其他部分，可是面面俱到的诠释看起来又超出了人类力所能及的范围，至少对于最后几首奏鸣曲来说是如此。

莫斯科-列宁格勒国家音乐出版社发行的斯克里亚宾的钢琴作品全集（第一卷1947年，第二卷1948年，第三卷1953年）是眼前这本出版物的基础，这套全集以手稿和第一版为依据。指法和其他的演奏技巧提示均

来自编者。

粗看这些指法时，会觉得这儿或那儿有些奇怪，但它们却已被证明非常实用，同时还解释了必要的踏板使用和肢体尽可能放松灵活的状态下，臂和手必要的疾速滑奏和跳跃。

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。由此举例来说，一个指定的连奏通常不是光用手指来完成，而要同时配合（连音）踏板一起完成，否则就会出现难听而模糊的声音，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，一些演奏者很快习以为常，并没有注意到）。另一方面（正如前面刚刚提到的），为了能够尽可能推迟踏板的进入，某些音必须用手保持得比谱子上标示的更长。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（Welte & Sohn公司出品的“Welte-Mignon”自动发声钢琴，弗莱堡i.Br.）*上以后，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。

更多关于指法的问题可以参阅已出版的第四卷中的前言。

编者没有标出的踏板标记，一来是因为传统出版使用的标记在这里并不合适，二来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”。根据在“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 Doyent 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 Zukunftstrachtige, 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, klang sinnlichen 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 und vor allem die hektisch-nervöse Komponente Skrjabinscher Musik nicht zu übertreiben. Der Hörer muß „mitkommen“ (ohne daß er etwa jede Einzelheit beachten müßte), er braucht ein angemessenes Zeitmaß und eine klare Darbietung der kompositorischen ebenso wie ein Gemälde die rechte Entfernung und Beleuchtung. Nach der Überzeugung des Herausgebers haben in der Vergangenheit die meisten Skrjabin-Spieler durch subjektiv-einseitige Auffassungen und namentlich rhythmisch-agogische Einstellungen dieser Musik deren Rezipierbarkeit und Verbreitung beeinträchtigt.

PREFACE

Alexander Nicolayevich Scriabin, the son of a diplomat and a pianist, was born on January 6th, 1872, in Moscow. After the conclusion of his studies at the Conservatoire in Moscow (under V.I. Safonov, S.I. Taneiev and A.G. Arensky), he went on a concert tour abroad as a pianist. In 1898 he began to lecture and teach the piano at the Moscow Conservatoire, subsequently again going abroad. In 1910 he finally returned to settle in Moscow. His main works were composed after 1900, including three symphonies, „The Divine Poem“, „Prometheus“ or „The Poem of Fire“, the sonatas No. 4-10 and other piano compositions. His music increasingly served his grand ideal: the creation of a „mystery“, uniting all the arts in a grandiose liturgical and artistic act, in order to lift mankind above itself in a state of supreme ecstasy and deliverance. Death, caused by blood-poisoning, interrupted his work on April 27th, 1915, when he was 43 years old.

Scriabin is undoubtedly one of the most brilliant and fascinating personalities of early 20th century music. His significance as a composer and his influence on contemporary music remained for a long time unrecognized, probably because too much importance was attached to his idealistic philosophical ideas, which were frequently subjective and contradictory, and not enough attached without prejudice to his bold musical works. It is indeed amazing that in particular the rich store of his piano compositions should be almost unknown even today to performers, teachers and music audiences, although they are among the most beautiful and exciting examples of contemporary piano music, with their stirring resonance and perfect harmony of form and content. Whereas his early compositions met with considerable appreciation, the works of the mature master were frequently misunderstood and subject to biased judgement by theoreticians. His critics failed to recognize that his music contained a vision of the future, that it was full of vitality and optimism, and there was no appreciation of the new harmony, with its unusual sonority (on the principle of the „Promethean“ synthetic chord of fourths: C-F sharp-B flat-E-A-D), and of the incessant soaring and gliding of his intensely luminous language of sound. His critics failed to appreciate the development of his work, which passed from the frequent use of minor keys at the beginning to the exclusive use of major keys, and moved towards atonality in an extreme evolution of the means of expression.

The performance of Scriabin's piano works requires of the player the utmost sensibility and exceptional technical and musical skill. He must above all be able to fulfil the requirements of rhythm and resonance and to master the use of the pedal. These works, with their vivid alternation of rapidly fluctuating figures and melodies, demand constant attention on the part of the listener. Without this strenuous concentration he will lose touch with the thread of the music. Although it is understandable that demanding music such as this should not have become „popular“ so far, this need not always be so. The pianist should shape his manner of playing with this in mind, and take care not to exaggerate the fast speed and above all the hectic, nervous element in Scriabin's music. The listener must be able to „follow“ (without having to note every detail); he only needs a suitable tempo and clear presentation of the compositional structures, in suitable acoustic conditions, like a painting requires the right distance and light for proper contemplation. In the opinion of the present editor most Scriabin performers have in the past impeded the understanding and acceptance of his music by subjective, one-sided conceptions and especially by agogic and rhythmic distortions in their renderings. Furthermore the pia-

Hinzu kommt, daß der Pianist sich selbst beherrschen muß (was aus emotionalen Gründen bei dieser ekstatischen Musik oft schwerfällt), um die äußerst differenzierte Vielschichtigkeit technisch beherrschen zu können, und hinzu kommt schließlich die Mutlosigkeit vieler Spieler, die angesichts des oft sehr komplizierten Notenbildes von vornherein kapitulieren.

Dies alles betrifft in besonderem Maße die zehn Sonaten, die mit Recht als Kerstücke des Skrjabinschen Gesamtwerkes gelten und seine stilistische Entwicklung verdeutlichen. – Die leidenschaftliche erste Sonate zeigt noch deutliche Einflüsse von Chopin und eine heroische Grundhaltung, die in den späteren Werken immer mehr verschwindet. Zwischen Protest und Demut spannt sich der Bogen über dem Orgelpunkt F. – Die zweisähtigen Andante, dessen Melodik von zarten „Spitzenmustern“ und auf- und abwärts gebrochenen Akkorden umrankt wird (wie wir es unter anderem in den Andantesätzen der 3. und 4. Sonate wiederfinden). Im Finale verknüpfen sich mit den unablässig stürmisch wogenden Triolen Vorstellungen aus der Welt des Meeres. – Die dramatische 3. Sonate wird von rhythmisch energievoll gespannten Themen beherrscht, denen lyrische Partien gegenübergestellt werden. Zwischen den vier Sätzen bestehen mannigfache thematische Beziehungen. – Am Beginn der zweiten Schaffensperiode vollendete Skrjabin in zwei Tagen die Sonate Nr. 4, eines seiner schönsten Werke, beglückend und ohne depressive oder quälende Stimmungen. Oft ist schon auf die Tristananklänge des ersten Satzes hingewiesen worden. Diesem folgt unmittelbar der dionysisch-schwungvolle, gleichsam „fliegende“ Finalsatz, dessen Melodik sich aus kurzen, durch viele Pausen getrennten Motiven aufbaut und so etwas Tänzerisch-Flüchtiges bekommt. Das ganze Werk bringt eine großangelegte emotionale und dynamische Steigerung, wobei im letzten Aufschwung das Anfangsthema des Andantesatzes zur feurig jubelnden Fanfare eines „Themas des Willens“ verwandelt wird. – Die folgenden Sonaten sind einsätzig und bergen in sich ein „psychologisches Programm“, wie unter anderem aus den zahlreichen Bemerkungen des Komponisten im Notentext hervorgeht. Bereits in der 5. Sonate tritt die Tendenz zum Außergewöhnlichen bei restloser Verbannung alles Banalen deutlich in Erscheinung. Harmonis, Farbe und Rhythmus dominieren über das Melos, die Tonalität löst sich auf. Diese Sonate ist ein großartiges Werk voller Kontraste zwischen verträumter Zärtlichkeit und aus Schwebezuständen hervorbrechender Ekstase, wo auch die typisch Skrjabinschen Fanfarenstöße, und „Aufflüge“ nicht fehlen. – Die 6. Sonate leuchtet in besonders differenzierte seelische Tiefen des Unterbewußten, in die Welt des Traumes. – Ganz besonders liebte Skrjabin seine 7. Sonate, die er „Weiße Messe“ nannte. Sie steht mit der anfangs erwähnten Idee eines „Mysteriums“ in Verbindung und schwingt sich mit dissonanter Harmonik aus geheimnisvollem Dunkel zu lichten Höhen auf. Übrigens tritt mit Beginn der dritten Periode (von der 6. Sonate an) das bisherige Dissonanzgefühl völlig zurück. – Beziehungen zur 5. Sonate finden wir in Nr. 8 dieser Gattung, doch gibt sich dieses Werk weit umfangreicher und komplizierter. – Die beiden letzten Sonaten zeichnen sich durch besondere Ökonomie und Reinheit der Ausdrucksmittel aus. In Nr. 9, der „Schwarzen Messe“, infiziert ein „satanisches Motiv“ das musikalische Geschehen, bringt es in Aufruhr und führt zu einem ekstatischen Ausbruch, in dessen Strudel nur noch kaum erkennbare Partikel aufzucken. Von der Mitte der Durchführung an durchzieht ein einziger Orgelpunkt F das Werk, das anstelle einer Reprise mit dem trostlos matten Anfangsthema endet. – Die sehnsuchtsvolle 10. Sonate scheint aus der Erlebniswelt des Kreatürlichen inspiriert zu sein. Ihre Triller- und Tremoloketten wecken Assoziationen schwirrender Insekten ebenso wie gequälter Schreie... Doch subjektive verbale Andeutungen versagen bei all diesen Werken mehr als irgendwo sonst. Insgesamt verdienen die Sonate des Meisters die allergrößte

nist must keep control over himself (which is frequently difficult for emotional reasons, with this ecstatic music), in order to be capable of technically mastering the extremely differentiated multiplicity; finally, many performers are discouraged and capitulate in the face of the very complicated score.

All this in particular applies to the ten sonatas, rightly considered the essence of Scriabin's musical work, which illustrate his stylistic development. The passionate first sonata still clearly shows the influence of Chopin and a basic heroic attitude, which progressively disappears in his later compositions. The scale of emotions ranges from protest to humility over the four movements, up to the magnificent funeral march over the pedal F. The Fantasy Sonata op.19, in two movements, opens with a brilliantly resonant Andante, the melody of which is accompanied by delicate "lace patterns" and broken chords rippling up and down the scales (as in the Andante movements of the 3rd and 4th sonatas, among others). In the Finale the incessant, turbulent flow of triplets conjures up images of the sea. The dramatic 3rd sonata is dominated by themes of rhythmical, energetic tension, contrasted with lyrical passages. The four movements are linked by manifold thematic relations. At the beginning of his second creative period Scriabin composed the sonata No.4, one of his most beautiful works, joyful and without depressive or painful moods, within two days. The Tristan reminiscences in the first movement have often been pointed out. This is immediately followed by the final movement, almost "flying" with Dionysian élan, the melodious element of which is composed of short motives, separated by many rests, thus assuming somewhat the character of a fleeting dance. The entire work expresses a largescale emotional and dynamic intensification, with the initial theme of the Andante movement transformed in the last upsurge into a fanfare of fiery rejoicing, a "theme of the will". The following sonatas have only one movement and contain a "psychological programme", as revealed by the numerous notes by the composer in the score. In the 5th sonata the tendency towards the unusual, with a radical banishing of all banalities is already clearly discernible. Harmony, colour and rhythm dominate over melody, and tonality is dissolved. This sonata is a magnificent work, full of contrasts between dreamy tenderness and ecstasy breaking forth from suspended emotions, and there is no lack of the fanfare blasts and soaring outbursts so typical of Scriabin.

The 6th sonata shines into the particularly differentiated psychic depths of the subconscious, into the world of dreams. Scriabin himself was particularly fond of his 7th sonata, which he called "The White Mass". It is associated with the idea of a "mystery" mentioned at the beginning, and swings in more dissonant harmonies out of the mysterious dark upwards to lofty heights. It should be noted, that with the third creative period (from the 6th sonata) the previous feeling of dissonance recedes into the background. Kinship with the 5th sonata is to be found in No. 8 of this genre, but the latter work is far more extensive and complicated in its conception. The two last sonatas are distinguished by a particularly sparing use and purity of the means of expression. In No.9, "The Black Mass", a "satanic motive" infects the musical action, brings in tumult and leads to an ecstatic outbreak, in the whirlpools of which only hardly discernible particles still flare up. From the middle of the development a single pedal F runs through the music, which ends, not with a recapitulation, but with the desparately pale initial theme. The yearning 10th sonata seems to have been inspired by the world of living creatures. Its chains of trills and tremolos suggest whirring insects or painful cries... But subjective verbal interpretations are more helpless to all these works, than anywhere else. As a whole the sonatas of Scriabin deserve the greatest attention;

Beachtung, es gibt darunter-trotz gewisser formaler Mängel der ersten Sonate-kein einziges schwaches Werk. Die Fülle der pianistischen Probleme und klanglichen Möglichkeiten vermag den Spieler immer wieder zu faszinieren, vor allem aber hat eine Vielfalt von Auffassungsunterschieden beim Spielen wie beim Hören ihre Berechtigung, will man diese reichhaltige Musik voll ausschöpfen. Die einzelne Interpretation wird immer nur einen Teil der Komponenten und Aspekte auf Kosten anderer hervorheben können, eine umfassend-vollkommene Realisation scheint das Menschenmögliche zu übersteigen, zumindest bei den letzten Sonaten. Die Grundlage für die vorliegende Veröffentlichung bildet die Gesamtausgabe der Klavierwerke Skrjabin im Staatlichen Musikverlag Moskau-Leningrad (Band I 1947, Band II 1948, Band III 1953), die ihrerseits auf Autographen und Erstdrucke beruht. 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.

Beim Spieler 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 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 funktional 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 Skrjabin 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.)*

In bezug auf weitere Fingersatzfragen sei auf die Vorworte der bisher erschienenen vier Bände verwiesen.

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 Vortrags (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

they do not include a single weak work-despite certain formal shortcomings in the first sonata. The abundance of pianistic problems and possibilities of sound will always fascinate the performer, and a multiplicity of different conceptions in playing and hearing is quite justified, if the rich content of this music is to be fully exhausted. The individual interpretation will in every case be able to do no more than to emphasize one part of the components and aspects at the cost of others; a comprehensively perfect rendering appears to be beyond what is humanly possible, at least in the last sonatas.

The present publication is based on the complete edition of the works for pianoforte by Scriabin of the State Music Publishers, Moscow and Leningrad (vol. I 1947, vol. II 1948, vol. III 1953), which in turn are based on manuscripts and first editions. 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 the arms and hands, with the utmost looseness and elasticity of the limbs. The player should possess a sufficiently wide span of the hand and have acquired a basic sense for automatic fingering and a knowledge of the interdependence of manual playing and pedal action. Thus a prescribed legato, for instance, should in many cases not be executed by the fingers when a (binding) pedal is simultaneously applied, otherwise there would be an unpleasant blurring of sound, or base notes with an important function will not be taken up by the pedal (two mistakes only too common and to which some players become addicted without even noticing them). On the other hand, certain notes must be held longer manually than indicated in the score, so that the pedal action may be retarded for as long as possible, for the above-mentioned reasons. This opinion held by the editor is often opposed, yet Scriabin's own performance (with its numerous "resounding rests") has recently unambiguously confirmed it, after exact reconstructions had been made from the recordings on a mechanical piano (Pianola "Welte-Mignon" made by Welte & Sohn, Freiburg i.Br.).*)

With regard to further problems of fingering, reference is made to the prefaces to the four volumes published so far.

The editor has refrained from pedal markings, because the customary markings used by publishers are inadequate for this purpose and because the use of the pedal very often depends 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 performer, etc.)

In order to preserve the original musical score, we have not corrected orthographical notation mistakes.

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.)

*) From the rolls it may be precisely ascertained when pedal and keys were pressed down and when released. Cf. A. Scriabin, op.32 No.1: Poem for the Piano. Text of the execution by the composer, according to a recording of "Welte-Mignon", transcribed by P. Lobanov, State Music Publishers, Moscow 1960(Russian)

目 录

卷 V

第一奏鸣曲

Op. 6 (1893)

Allegro con fuoco $\text{♩} = 104$

f

10

幻想奏鸣曲

(第二奏鸣曲)

Op. 19 (1892-1897)

Andante $\text{♩} = 60$

p

34

第三奏鸣曲

Op. 23 (1898)

Drammatico $\text{♩} = 69$

f

52

第四奏鸣曲

Op. 30 (1903)

Andante $\text{♩} = 63$

p dolciss.

78

第五奏鸣曲

Op. 53 (1907)

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

fp sotto voce

f

93

8... una corda

卷 VI

第六奏鸣曲

Op. 62 (1911-1912)

Modéré

mystérieux, concentré

étrange, ailé

mf

10

第七奏鸣曲

Op. 64 (1911-1912)

Allegro

mp

31

第八奏鸣曲

Op. 66 (1912-1913)

Lento

p

p poco

53

第九奏鸣曲

Op. 68 (1912-1913)

Moderato quasi andante

légendaire

pp

82

第十奏鸣曲

Op. 70 (1912-1913)

Moderato

très doux et pur

p

97

第六奏鸣曲

Modéré

Op. 62 (1911-1912)

mystérieux, concentré

étrange, ailé

6

16 *ailé* 6 *pp*

22 6 6 4 1 6 *p* *cresc. poco a poco*

26 *un peu plus lent* 6 *f* *mp*

28 *pp* 3 *tr* 5 2 *sopra pochiss.*

31 1 2 5 34

*) 这个降e 如果用2指会使踏板不易抓住它。这里的附点四分音符和类似的地方也可以用右手的大指弹，这样其他的指法可以改变。

Der 2. Finger auf es würde das Einfangen mit dem Pedal erschweren. Man kann das punktierte Viertel hier und an ähnlichen Stellen auch mit dem rechten Daumen greifen, wodurch sich die übrigen Fingersätze ändern.

The 2nd finger on E flat would obstruct seizing by the pedal. The dotted crotchet may be fingered here and in similar passages with the right thumb, which will change the remaining fingering.

53

p *poco* *p* *charmes*

57

62

66

p *charmes*

70

p *charmes*

74

74

78

78

avec entraînement 5

82

82

84

84

88

88

92 aile, tourbillonnant

pp cresc.

98

poco a poco

102

f sf

106

f sf

110

l'épouvante surgit

cresc. ff

115

122 *avec trouble* *ritard.* *lento*

p *una corda*

126 *vivace* *pp*

129 *ritard.* *lento* *vivace* *pp*

131 *sotto voce* *charmes* *p*