

# SKRJABIN

---

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Sämtliche Klaviersonaten II

Complete Piano Sonatas II



Bärenreiter

### BÄRENREITER URTEXT

Bärenreiter Urtext ist ein Qualitätssiegel für wissenschaftlich-kritische Ausgaben.

Es garantiert Notentexte auf dem aktuellen Stand der Forschung,  
ediert nach klar formulierten Editionsrichtlinien.

Bärenreiter Urtext: der Begriff für authentische Textgestalt der Werke.



### BÄRENREITER URTEXT

Bärenreiter Urtext is a seal of quality assigned only to scholarly-critical editions.

It guarantees that the musical text represents the current state of research,  
prepared in accordance with clearly defined editorial guidelines.

Bärenreiter Urtext: the last word in authentic text – the musicians' choice.



BA 9617

Skrjabin, Sämtliche Klaviersonaten II  
Complete Piano Sonatas II



Bärenreiter-Verlag · Kassel · [www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# 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 (Poéma êkstasa)</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.“<sup>1</sup>

Selten wurde der geistesgeschichtliche Horizont des russischen Komponisten Aleksandr Skrjabin (geboren am 25. Dezember 1871, nach neuer Zeitrechnung<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

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 ergänzender Zutaten 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 strukturalistisch-analytischen und in einen geistesgeschichtlich-semanticen Zweig. Beide haben sich in teleologischer Perspektive auf das Spätwerk, speziell seit der völligen Überwindung des Dur-Moll-Systems (erstmalig im *Feuillet d'album* op. 58 vom Juli 1909), konzentriert und dem frühen und mittleren Skrjabin selten Aufmerksamkeit geschenkt. Doch wie etwa bei Beethoven oder Brahms auch gibt es keinerlei Grund, die frühen Werke oder die reifen Schöpfungen seiner mittleren Schaffensperiode nicht als ebenso gültige, ästhetisch faszinierende und musikgeschichtlich bedeutsame Etappen zu betrachten: Welcher andere russische Komponist hätte 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 konsequenterere 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.

## SONATE NR. 4

### *Entstehung*

Skrjabin komponierte seine 4. Klaviersonate frühestens seit 1901, überwiegend aber im Sommer und Herbst 1903; sie erschien 1904 im Druck. Ihre Entstehungsgeschichte lässt sich nur teilweise aus brieflichen Erwähnungen rekonstruieren. 1898 hatte Skrjabin seine 3. Klaviersonate op. 23 beendet und veröffentlicht. Als der Komponist im Herbst 1899 an der Instrumentation seiner 1. Symphonie op. 26 saß, erwähnte er seinem Mäzen und Verleger Mitrofan Beljaev (Belaïeff, 1836–1904) gegenüber brieflich neue Projekte: „Übrigens, ich habe noch die 4. Sonate für Klavier in gis-Moll vergessen, nun, bis dahin ist es noch weit.“<sup>4</sup> Sowohl der frühe Zeitpunkt als auch die Tonart legen nahe, dass hier noch ein ganz anderes, später nicht verwirklichtes Sonatenprojekt gemeint war; tatsächlich befindet sich im Nachlass des Komponisten ein 79taktiges Fragment einer gis-Moll-Sonate, das als „4. Sonate“ überschrieben ist.<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang ist zudem eine Erinnerung des mit ihm eng befreundeten Kritikers und Musikforschers Leonid Sabaneev (1881–1968) aus Skrjabins letzten Lebensjahren interessant: „Zu dieser Zeit spielte er uns manchmal Ausschnitte aus seinen unveröffentlichten älteren Werken. Es waren viele, und das bedeutendste darunter die sogenannte ‚Dreieinhalbte Sonate‘, die fast vollständig nach der 3. Sonate komponiert wurde und die er ‚die gotische‘ nannte.“

4 Brief vom (24. September) 6. Oktober 1899; zitiert nach: Alexander Skrjabin, *Briefe*, hrsg. von Christoph Hellmundt, Leipzig 1988, S. 159 (russisches Original: Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, *Pis'ma*, hrsg. von A. V. Kašperov, Moskau 1965, Reprint 2003, S. 220). Sind Briefe nicht in der deutschen Ausgabe von Hellmundt enthalten, stammt die Übersetzung vom Herausgeber der vorliegenden Edition.  
5 Daniel Bosshard, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alexander Skrjabin*, Ardez 2002, S. 251 (Anh. 39); Bosshard datiert das Fragment auf 1892. Das Fragment erscheint in Band I (BA 9616) dieser Ausgabe.

Ihr erster Satz war außergewöhnlich schön, aber leider konnte ich aus seinen fragmentarischen Darbietungen nichts Zusammenhängendes erinnern. Sie war überhaupt nicht notiert, und er spielte sie einfach aus dem Gedächtnis, hatte die Hälfte bereits vergessen. Sie bestand aus zwei Sätzen, wobei das Finale unvollendet war. ‚Warum haben Sie sie nicht beendet?‘, fragte ich. ‚Ich bin damals nicht mit dem Finale zurechtgekommen. Es ist mir nicht so gelungen, wie ich wollte. Und dann war überhaupt dieses Material schon veraltet, denn wie Sie sehen folgt sie noch dem klassischen Plan. Und das war genau der Moment meines stilistischen Wandels. Übrigens, vielleicht schreibe ich sie irgendwie einmal auf, aus Neugier‘, sagte Aleksandr Nikolaevič, aber es war klar, dass er selbst nicht daran glaubte.“<sup>6</sup> Inwiefern dieses unrealisierte Werk oder das im Nachlass befindliche gis-Moll-Sonatenfragment mit der späteren 4. Sonate in Beziehung stehen, ist eine offene Frage.

Im Herbst 1901 erfahren wir wiederum aus der Korrespondenz mit Beljaev: „Also mit der Oper und der 4. Sonate habe ich mich im Sommer nicht beschäftigt.“<sup>7</sup> Die hier angesprochene Idee zu einem Bühnenwerk gelangte bis Anfang 1904 über ein fragmentarisches Libretto, in dem ein Philosoph-Musiker-Dichter und eine jugendliche Prinzessin agieren, nicht hinaus; aufgegangen ist das Projekt in weiteren Dichtungen und letztlich im Plan zum *Mysterium*. Doch gewährt das Libretto tiefe Einblicke in die Geisteswelt des Komponisten zum Zeitpunkt der Entstehung der 4. Sonate wie auch der 3. Symphonie. Es gibt außer den genannten brieflichen Hinweisen keine Dokumente, die den Beginn der Arbeit an der späteren Fis-Dur-Sonate präzisieren könnten.

Zeit für die Ausarbeitung einer neuen Sonate fand Skrjabin frühestens nach der Uraufführung seiner 2. Symphonie op. 29 im Januar 1902, in nennenswertem Umfang allerdings wohl erst, als er seine Professur für Klavierspiel am Moskauer Konservatorium zum Sommer 1902 aufgab, da das Unterrichten und Prüfen von Klavierstudenten seine Schaffenskraft zu stark eingeschränkt und ihn dazu gezwungen hatte, nachts zu komponieren.<sup>8</sup> Erst nach einer Phase völliger Entspannung sah sich Skrjabin gestärkt für neue Werke:

„Zur Zeit bin ich dabei, mich gesund zu machen, indem ich mich der Ruhe und körperlichen Übungen hingebe. Ich will damit eine neue Periode meines Daseins beginnen. Mich mit Musik zu befassen beginne ich im September, und dann mache ich auch alle angefangenen Kompositionen fertig, von denen die Hauptsache die 3. Sinfonie ist.“<sup>9</sup> Doch zog sich die Korrektur des Notendrucks der 2. Symphonie noch bis Ende des Jahres hin. Danach, im Frühjahr 1903, erklärte Skrjabin Beljaev, dass ihn die Arbeit an der 3. Symphonie von allen anderen Werken abhalte: „Ich kann mir nichts anderes vornehmen, solange ich sie nicht fertig habe. Zu Weihnachten habe ich noch ein großes Orchesterstück angefangen, doch bevor ich mir das vornehme, will ich erst einige kleine Klavierstücke in Ordnung bringen, die schon zu lange liegengeblieben sind. (Nach der Sinfonie.)“<sup>10</sup> Doch der Verleger, der seinem Protegé monatlich Geld überwies, übte Druck aus und verlangte, dass Skrjabin zunächst die angefangenen Klavierwerke beenden solle, bevor an eine neue Symphonie zu denken sei; auf diese Weise sollte Skrjabin seine durch langjährige Vorauszahlungen entstandenen Schulden von mehr als 3000 Rubeln abarbeiten. Seinem künftigen Schwager und ersten Biographen Boris de Schloezer (Šlěcer, 1881–1969) schrieb er im Sommer 1903: „Ich muß im August unbedingt 30 Kompositionen abschließen, sonst kann meine Reise nach der Schweiz nicht stattfinden, ich denke aber nur noch daran!“<sup>11</sup> Diese private Mitteilung offenbarte erstmals die – für russische Musiker damals nicht unübliche – Entscheidung des Komponisten, im westeuropäischen Ausland bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen zu suchen.

Die Sommerfrische 1903, während der er am intensivsten an den neuen Klavierwerken arbeitete, verbrachte Skrjabin auf einer Datscha in Obolenskoe an der Eisenbahnstrecke Richtung Kiew. Seine Nachbarn waren die Familie des damals 12jährigen Pasternak, der den ästhetischen Diskussionen seines Vaters mit dem Komponisten nicht folgen konnte, aber von der unerhörten Pracht der damals entstehenden Musik (sicherlich nicht nur der 3. Symphonie) in helle Begeisterung versetzt wurde: „Gott, was für eine Musik war das! Die Sinfonie brach ununterbrochen ein und fiel zusammen wie eine Stadt unter Artilleriebeschuß und erbaute sich als Ganzes und wuchs aus den Trümmern und Zerstörungen. Die ganze Musik war über-

6 Leonid Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabině*, Moskau 1925, Neuausgabe Moskau 2003, S. 217. Sabaneevs Memoiren liegen in deutscher Übersetzung vor: Leonid Sabanejew, *Erinnerungen an Skrjabin*, aus dem Russischen übertragen und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin 2005 (*musik konkret* 14).

7 Brief vom (15.) 28. September 1901; *Briefe*, S. 172 (*Pis'ma*, S. 247).

8 Vgl. dazu den Brief an Beljaev vom (26. März) 8. April 1902; *Briefe*, S. 176 (*Pis'ma*, S. 261).

9 Brief an Beljaev vom (17.) 30. Juli 1902; *Briefe*, S. 179–180 (*Pis'ma*, S. 265).

10 Brief vom (25. Februar) 10. März 1903; *Briefe*, S. 185–186 (*Pis'ma*, S. 284–285).

11 Brief an Boris de Schloezer vom (21. Juli) 3. August 1903; *Briefe*, S. 186 (*Pis'ma*, S. 286).

füllt von einem bis zur Tollheit ausgearbeiteten und neuen Inhalt, so wie der Leben und Frische atmende Wald neu war, den an diesem Morgen, nicht wahr, das Frühlingslaub des Jahres 1903 und nicht des Jahres 1803 bekleidete. [...] Man mochte meinen, daß ein Mensch, der eine solche Musik komponiert, versteht, wer er ist, und nach der Arbeit durchhellt klar und gestillt zufriedener ist wie Gott, als er am Siebenten Tage ausruhte von seinen Werken. Und er war auch so.“<sup>12</sup>

Der Hintergrund, vor dem jene mehreren Dutzend Klavierwerke einschließlich der 4. Sonate entstanden, ist also einerseits der profane Zwang zum Komponieren unter Hochdruck aus monetären Gründen, zum anderen aber sind es die kühnen Gedanken an immer größere Projekte, die nach der 3. Symphonie weitere Orchesterwerke sowie ein dann unrealisiert gebliebenes szenisches Werk umfassen sollten.

Erstmals konkret genannt wird die neue 4. Sonate gegenüber Beljaev im Herbst 1903,<sup>13</sup> was bestätigt, dass sie im Wesentlichen im Sommer des Jahres entstanden ist. Anfang November präsentierte Skrjabin das ganze Konvolut von Klavierkompositionen seinem Verleger, erbat sich aber noch eine letzte korrigierende Durchsicht; kurz darauf im Dezember verstarb Beljaev.<sup>14</sup> 1904 erschienen alle Werke unter den Opusnummern 30 bis 42 im Druck, nachdem die Leitung des Verlagshauses, wie in Beljaevs Testament verfügt, auf ein von Nikolaj Rimskij-Korsakov, Anatolij Ljadov und Aleksandr Glazunov gebildetes Kuratorium übergegangen war – nicht ohne dass Skrjabin vorübergehend auf die monatlichen Zahlungen und später auch auf seine höheren Sonderhonorare verzichten musste, was schließlich zum Bruch mit dem Verlag führte.<sup>15</sup> Skrjabin erhielt noch 1904, dann schon in der Schweiz lebend, für seine 3. und 4. Sonate den Glinka-Preis in Höhe von insgesamt 500 Rubeln, den zuvor Beljaev als anonymes Stifter vergeben hatte und den nun das Verlagskuratorium jährlich zuwies.<sup>16</sup>

Glazunov zeigte sich von der neuen Sonate begeistert und riet Skrjabin, sie auf das Programm eines Kla-

vierabends in Paris zu setzen, der am 15. April 1905 in der Salle Érard stattfand: „Ich habe deine 4. Sonate sehr oft gespielt und bin von ihr sehr begeistert. Wirst du sie aufs Programm setzen oder eine der übrigen Sonaten? Ich würde die 4. nehmen, die originell ist, randvoll mit berückenden Schönheiten, und die Gedanken sind in ihr mit ungewöhnlicher Klarheit und Konzentration ausgedrückt.“<sup>17</sup> In französischen Rezensionen dieses Konzertes ist allerdings nur von einer fis-Moll-Sonate, also von der 3. Sonate op. 23, die Rede, und es ist unwahrscheinlich, dass das jüngere Werk unerwähnt geblieben sein sollte; dass ein von Skrjabin geplanter zweiter Klavierabend am 13. Mai stattgefunden hat, konnte bislang nicht belegt werden.<sup>18</sup> Wann und wo die 4. Sonate uraufgeführt wurde, ist unbekannt.

#### Zum Werk

Skrjabin hat Ende 1907 dem russischen Musikhistoriker Nikolaj Findeizen (Findeisen, 1868–1928) brieflich Fragen zu seiner Biographie und zu seinen Werken beantwortet und dabei angemerkt: „Zu den Poemen: Die meisten davon haben einen bestimmten psychologischen Inhalt, aber nicht alle brauchen ein Programm. Die 4. Sonate besitzt einen Text, der nicht gedruckt ist, er wurde anhand der Musik verfaßt, nachdem sie komponiert war.“<sup>19</sup> Dass Skrjabin diesen Text tatsächlich als Erläuterung ernst nahm, geht aus dem bislang unveröffentlichten Briefwechsel mit Alfred LaLiberté (LaLiberté, 1882–1952) hervor, einem kanadischen Pianisten und Komponisten, der Skrjabin 1907 auf einer Konzertreise in New York kennengelernt und anscheinend ein tiefes Verständnis für die 4. Sonate geäußert hatte, jedenfalls aus Skrjabins Sicht:<sup>20</sup> „Je ne vous dis rien de plus, sinon que c'est avec la plus grande joie que je vous appelle, car celui qui a écrit ce que vous avez écrit sur la 4<sup>me</sup> sonate comprend mon œuvre et il l'aime. Je vous envoie le texte de cette sonate; mieux que mes paroles il vous expliquera ce que j'ai éprouvé en vous lisant.“<sup>21</sup>

17 Brief von Aleksandr Glazunov an Skrjabin vom (20. Februar) 4. März 1905; *Pis'ma*, S. 357.

18 Vgl. dazu Skrjabins Briefe und Kommentare in *Pis'ma*, S. 362–363.

19 Brief vom (13.) 26. Dezember 1907; *Briefe*, S. 290 (*Pis'ma*, S. 493).

20 LaLiberté war ein leidenschaftlicher Freund russischer Musik; er pflegte neben dem Kontakt zu Skrjabin eine ebenso enge Verbindung zu dem Komponisten Nikolaj Medtner, setzte sich vehement für die Verbreitung ihrer Werke ein und erhielt dafür zum Dank von beiden wertvolle Autographen (vgl. unten zur Sonate Nr. 5).

21 Brief von Skrjabin an Alfred LaLiberté, New York, 21. Februar 1907 (Library and Archives Canada, Ottawa, Fonds Alfred LaLiberté). Der Herausgeber dankt Marc-André Hamelin, auf diese Briefe aufmerksam und seine Abschriften für diese Ausgabe verfügbar gemacht zu haben.

12 *Luftwege* (vgl. Anmerkung 1), S. 316.

13 Brief vom (25. September) 8. Oktober 1903; *Pis'ma*, S. 291. Skrjabin spricht in diesem Brief von einer Gesamtzahl von 40 (statt korrekt 36) Stücken, er nennt darunter auch den Konzertwalzer (op. 38) und eine Fantasie, mit der eventuell eines der Poèmes (op. 34 oder op. 36) gemeint sein könnte.

14 Vgl. *Briefe*, S. 189–195 (*Pis'ma*, S. 292–298).

15 Für eine kurze Darstellung von Skrjabins Verhältnis zu Beljaevs Verlag bis zum Bruch vgl. Natal'ja Aleksandrovna Ryžkova, *Muzykal'nye izdatel'stva* (Musikverlage), in: *Istorija russkoj muzyki*, Bd. 10B: 1890–1917, hrsg. von Jurij Keldyš, Ljudmila Korabel'nikova und Evgenij Levašev, Moskau 2004, S. 740–744.

16 Vgl. Brief vom (17.) 30. November 1904; *Pis'ma*, S. 321–322.

Obwohl die Skrjabin-Literatur nicht selten auf dieses Programm zur 4. Sonate eingeht, wird nirgends der Originaltext angegeben, den der Komponist möglicherweise selbst in französischer Sprache verfasste. Die sowjetische Gesamtausgabe der Klavierwerke Skrjamins lieferte 1948 im Anhang eine russische Übersetzung ohne weiteren Nachweis.<sup>22</sup> Fabion Bowers gab 1969 in seiner einflussreichen Monographie eine englische Übersetzung, ebenfalls ohne Quellenangabe (vermutlich der Band der Gesamtausgabe).<sup>23</sup> Auf diese beiden Versionen beziehen sich alle späteren Autoren. Es ist nicht auszuschließen, dass dieser poetische Text (wie wohl schon der 1905 nachträglich zur 3. Klaviersonate entstandene Programmtext *États d'âme*) zumindest teilweise aus der Feder von Skrjamins zweiter Frau Tatjana de Schloezer (Tat'jana Šlēcer, 1883–1922) stammt. Da aber Skrjabin das Programm gegenüber LaLiberté und Findejzen anführt, kann der Text wenn nicht als authentisch, so doch als autorisiert betrachtet werden. Er lautet in deutscher Übersetzung: „In leichtem Schleier, durchsichtigem Nebel / strahlt weich ein Stern, weit weg und einsam. / Wie schön! Das bläuliche Geheimnis / Seines Glanzes winkt zu mir, wiegt mich ein. / Bring mich zu dir, ferner Stern! / Bade mich in deinen zitternden Strahlen, süßes Licht! / Heftiger Wunsch, wollüstiger, wahnsinniger, süßer, / Ohne Unterlaß verlange ich nach dir, kein / Anderes Ziel habe ich, als zu dir zu gelangen. / Jetzt! Freudig schwingen ich mich zu dir empor, / Frei nehme ich meine Flügel. / Toller Tanz, gottgleiches Spiel! / Berausches, glühendes! / Zu dir, vielbewunderter Stern, / Führt mich mein Flug. / Zu dir, frei geschaffen für mich, / Zu dienen bis zum Ende – mein Freiheitsflug! / In diesem Spiel, reine Laune, / Vergesse ich dich für Augenblicke / Im Strudel, der mich trägt, / Drehe ich mich in deinen flackernden Strahlen / Im Wahnsinn des Verlangens, / Du verblassendes, du fernes Ziel! / Du ausgedehntester Stern! Jetzt eine Sonne, / Flammende Sonne! Sonne des Triumphs! / Ich komme dir näher in meiner Sehnsucht, / Bade mich in deiner Wellenbewegung – du Freude-Gott! / Ich sauge dich ein, Lichtmeer, du Licht meiner selbst, / Ich verschlinge dich!“<sup>24</sup>

22 Aleksandr Skrjabin, *Polnoe sobranie sočinenij dlja fortepiano*, Bd. 2, hrsg. von Konstantin Igumnov und Jakov Mil'stejn, Moskau/Leningrad 1948, S. 318. Schon vor dieser Publikation wird das Programm von russischen Autoren erwähnt oder auszugsweise zitiert, allerdings ohne Beleg.

23 Fabion Bowers, *Scriabin: a Biography*, Tokyo 1969, 2<sup>nd</sup> ed., New York 1996, vol. 1, S. 332–333.

24 Zitiert nach Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983, S. 176–177. Andere deutsche Übersetzungen finden sich in: Igor Fjodorowitsch Belsa, *Alexander Nikolajewitsch Skrjabin*, Berlin 1986 (rus-

Unabhängig von der Frage nach der Urheberschaft des Textes ist offensichtlich, dass er die beiden Zustände der Sonate – unerfüllte Sehnsucht im I. Satz, rauschhafte Entgrenzung im II. Satz – in den poetischen Bildern vom fern leuchtenden Stern hinter Nebelschleiern und dem freudigen Flug ins All treffend wiedergibt, einschließlich des Moments des Abhebens („Jetzt!“) und der am Ende erreichten kosmischen Verschmelzung. Die Licht- und Feuer-Symbolik, das schmachtende Sehnen wie auch das Motiv des Fliegens und delirierenden Tanzens als Zeichen der Erdüberwindung sind für Skrjabin typische, in vielen späteren Werken konstitutive Elemente. Hier in der 4. Sonate erscheinen sie erstmals explizit in Form von Vortragsbezeichnungen (*con voglia, volando, focolosamente*) – also vor der nachträglichen Ausformulierung eines Programms.

Zur Darstellung des sehnsüchtigen Verlangens bedient sich Skrjabin motivisch und harmonisch einschlägiger musikalischer Mittel des Fin de siècle wie chromatisch absinkender Nebenstimmen oder permanenter Sept- oder Nonenakkorde. Direkt auf Richard Wagner verweist der zu Beginn von Takt 8 wörtlich zitierte „Tristanakkord“: klingendes Emblem unerfüllter Sehnsucht nicht nur im abstrakten, sondern auch im konkret erotischen Sinn. Dieses Andante weist aber noch mehr bildliche und musikalische Analogien zu *Tristan und Isolde* auf, es beruht insgesamt auf einer erotisch konnotierten Dichotomie von passiven und aktiven, also nach Skrjamins Verständnis weiblichen (Chromatik) und männlichen (aufsteigende Quartan, Fanfaren) Gestalten.<sup>25</sup> Die poetische Vereinigung mit dem Stern ist eine kaum verhüllende Metapher für den hinausgezögerten und schließlich orgiastisch vollzogenen Geschlechtsakt, für den Wagner mit Isoldens Liebestod einen Prototyp geschaffen hatte.

In Skrjamins Notizbuch aus den Jahren 1904 und 1905 wird die Parallelität von transzendenter und körperlicher Vereinigung schon auf den ersten Seiten angesprochen: „Durch mein Schaffen, durch meine göttliche Schönheit will ich die Menschheit fesseln. Ich will das hellste Licht, die leuchtendste (einzige) Sonne sein, ich will (das All) mit meinem Licht erleuchten, ich will alles in mich fassen, alles mit meinem Ich umschließen. Ich will der Welt Seligkeiten schenken. Ich will die Welt nehmen und besitzen (wie ein

sich Moskau 1982), S. 118–119, sowie in: Alexander Alexejew und Wiktor Delson, *Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin*, hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin 2008 (*studia slavica musicologica* 41; *Skrjabin-Studien* 1), S. 177–178.

25 Kenneth Smith, „Erotic Discourse in Scriabin's Fourth Sonata“, in: *British Postgraduate Musicology* 7, June 2005 (unpaginierte Online-Publikation).

Weib).“<sup>26</sup> Dass Skrjabin-Forscher seit Oskar von Riesemann bemüht waren, die Musik vom Vorwurf der Pornographie zu befreien,<sup>27</sup> erscheint aus heutiger Sicht ebenso unnötig wie unsinnig, da für Skrjabin der transzendente Schöpfungsakt im erotischen Akt sein Vorbild und Gleichnis hat. Die maximale Hinauszögerung des musikalisch-poetischen Höhepunktes, impliziter Leitgedanke der Sonate, bewirkt Skrjabin, indem er den Dreiklang der Grundtonart Fis-Dur in beiden Sätzen fast vollkommen ausspart, um ihn dann in den Schlusstakten als Erlösung monumental auszubreiten.

Die Kenntnis der poetischen Hintergründe ist für ein Verständnis der Musik deswegen bedeutsam, weil das erotische Sujet nicht nur die genannten harmonischen und motivischen Strukturen erklärt, sondern auch den Formplan der Sonate als Ganzes vorgibt. Zwar zeichnete schon die 3. Klaviersonate das Modell einer Final-Ekstase auf der Basis einer zyklischen Themenapotheose vor, doch ist der Schritt zur Quasi-Einsätzigkeit, der dann in der 5. Sonate ganz vollzogen und in allen späteren Sonaten beibehalten wird, dennoch gewaltig. Dieser Schritt beruht nicht auf einer produktiven Weiterführung von Lisztschen oder anderen spätromantischen Modellen zyklischer Einsätzigkeit, sondern auf Skrjabins genuiner Vorstellung von einem sich in Stufen vollziehenden „Erlösungsdrama“, wie es explizit in den Satztiteln der 3. Symphonie auftaucht (I. *Luttés*, II. *Voluptés*, III. *Jeu divin*) und für dessen antagonistische Kräfte gerade die dialektische Gattung Sonate das geeignete Ausgangsmuster war.

Doch transformiert Skrjabin dieses Muster schon hier in der 4. Sonate erheblich: Das Eröffnungsthema des Andante ist zugleich das „Überthema“<sup>28</sup> des Werkes; es kehrt in strahlend verwandelter Form in der Durchführung des II. Satzes wieder und bildet als Entwicklungsziel der Sonate deren triumphale Coda. Beide Sätze sind also nicht nur aufgrund des *attacca*-Übergangs (den beispielsweise Beethoven in seiner „Waldsteinsonate“ op. 53 vorgezeichnet hatte) eine untrennbare Einheit: Das Andante, also die (aus der späteren Perspektive

der 5. Sonate) langsame Einleitung beziehungsweise (aus der früheren Perspektive der 3. Sonate) der langsame Satz, bildet zugleich die erste Expositionsstufe des zyklischen „Überthemas“.

Als eine über reine Substanzgemeinschaft hinaus reichende Wesenseinheit erblickte die 4. Sonate auch einer der berühmtesten Vertreter der sowjetischen Klavierschule, Samuil Fejnberg (Feinberg, 1890–1962), der als Komponist und Pianist tief in den gleichsam elektrisierten, hypernervösen Bahnen Skrjabins wandelte: „Eine langsame Melodie entfaltet sich bei Skrjabin gleichmäßig, ohne scharfe Akzente und ohne spürbaren Nachdruck auf dem Taktmetrum. Indem man ihre Bewegung allmählich beschleunigt, lässt sich das Gefühl der Loslösung von materiellen Stützen erreichen, genau jenes ›Schweben‹, das zur Umsetzung der Skrjabinschen Intentionen so unabdingbar ist. Das *Prestissimo volando* der 4. Sonate ist nicht so sehr ein [eigener] schneller Satz als vielmehr das auf eine neue Stufe angehobene *Andante*.“<sup>29</sup>

Solche formalen Umdeutungen oder Verwandlungen des Sonatenmodells wie auch die immer stärkere Rückbindung an poetisch-philosophische Bedeutungen und „Vorgänge“ erklären, warum Skrjabin genau in diesen Jahren dazu überging, viele seiner Werke als „Poèmes“ zu bezeichnen: die 3. Symphonie als *Poème divin*, die folgenden Orchesterwerke als *Poème de l'extase* und *Poème du feu (Prométhée)*, aber auch etliche kleinere wie größere Klavierwerke und im oben zitierten Brief an Findejzen anscheinend auch rückblickend die 4. Sonate sowie während ihrer Entstehung die 5. Sonate (vgl. unten). Dass die formale Anlage des *Prestissimo volando*-Satzes dennoch geradezu sklavisch dem stereotypen Lehrbuchmuster von Haupt- und Seitensatz im Dominantverhältnis mit entsprechender Transposition in der Reprise usw. gehorcht, ist mitunter auf die gedrängte Entstehungszeit des Werkes zurückgeführt worden.<sup>30</sup> Doch ungeachtet solcher traditionellen Elemente ist die Wiederkehr des zyklischen Überthemas auf immer höheren Entwicklungsstufen innovativ und für Skrjabins Schaffen richtungsweisend.

Ebenso zukunftsweisend im Hinblick auf seine späteren Werke sind die musikalischen Grundgestalten, die Skrjabin zur Darstellung der symbolisch oder konkret verstandenen Bewusstseinszustände findet: chromatisch schmachttende *languido*-Linien, gebieterisch weit ausgreifende Fanfaren, und ganz besonders die den

26 Alexander Skrjabin, *Promethische Phantasien*, übersetzt und eingeleitet von Oskar von Riesemann, Stuttgart und Berlin 1924, S. 37 (russisches Original: Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, *Zapisi. Teksty*, hrsg. von Michail Abramovič Geršenzon, in: *Russkie Propilei* 6, Moskau 1919).

27 Riesemann schrieb in seiner Einleitung zu Skrjabins Aufzeichnungen: „Für einen jeden Leser dieses Bandes unterliegt es keinem Zweifel, daß alle ‚pornographischen‘ Vortragsbezeichnungen Skrjabins in rein transzendentalen Sinn zu verstehen sind [...]“; *Promethische Phantasien*, S. 7.

28 Sergej Ėrazmovič Pavčinskij, *Sonatnaja forma proizvedenij Skrjabina* (Die Sonatenform in Skrjabins Werken), hrsg. von V. Bobrovskij, Moskau 1979, S. 47.

29 Samuil Evgen'evič Fejnberg, *Pianizm kak iskusstvo* (Klavierspiel als Kunst), Moskau 1969, Neuausgabe Moskau 2001, S. 69.

30 Dietrich Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, München-Gräfelfing 1981 (*WW-Beiträge zur Musikwissenschaft* 1), S. 122.

II. Satz dominierenden, hektisch irrlichternden Fluggesten, die für seinen Personalstil ebenso unverwechselbar sind wie der Tonfall des „Elfenscherzos“ für Mendelssohn. In Skrjabins Opus 30 bilden sich somit nicht nur die weltanschaulichen Fundamente, sondern auch das zugehörige musikalische Vokabular seiner späteren Werke aus. An beidem wird er, abgesehen von der Entwicklung der Harmonik, konsequent festhalten.

Seit Boris de Schloezer<sup>31</sup> wird Skrjabins 4. Sonate aus solchen inneren wie äußeren Gründen zurecht als Beginn seiner mittleren Schaffensperiode gesehen (die dann mit der Überwindung des tonalen Systems etwa um die Zeit des *Prométhée* endet). Sie ist ein Werk des Sinnenrausches und hierin sicherlich eine der erotischsten Kompositionen nach Wagner überhaupt – eines Rausches, der sich aber auf der Grundlage bezwingender Konstruktivität entfaltet, und das, ganz im Sinne der ätherischen Überwindung der Erdschwere, durchweg im Gestus des gleichsam Improvisatorischen, rasch Hingeworfenen, der schon Glazunov faszinierte. Genau diese Kombination von unmittelbarer Sensualität und rationaler Strategie ist es, die Skrjabin den meisten seiner Zeitgenossen voraus hatte.

#### *Zur Überlieferung und Edition*

Das Autograph von Skrjabins 4. Sonate ist verschollen, Abschriften oder Skizzen zu ihr sind nicht bekannt. Die Hauptquelle stellt somit der 1904 bei Beljaev (Be-laïeff) publizierte Erstdruck dar (ED; vgl. die Quellenbeschreibung im Critical Commentary). Grundlage der vorliegenden Edition ist jedoch die Neuausgabe, die 1924 in der Musikabteilung des Staatsverlages im Rahmen einer kritischen Revision aller Klaviersonaten des Komponisten erschien (NA). Den Herausgebern dieser Ausgabe, für deren Textrevision der zum Skrjabin-Kreis zählende Kritiker Nikolaj Žiljaev (1881–1938) verantwortlich zeichnete, stand schon damals kein Autograph, dafür aber ein vom Komponisten korrigiertes Exemplar der Erstausgabe zur Verfügung. Skrjabins eigene Korrekturen sowie die wichtigsten Texteingriffe der Herausgeber wurden in NA in einem zweiseitigen Bericht vermerkt und dabei die Korrekturen aus dem Handexemplar des Komponisten speziell gekennzeichnet: „Dans l'édition actuelle de la sonate op. 30 on trouvera corrigées toutes les erreurs d'impression et inexactitudes de notation relevées par l'auteur lui-même en un exemplaire revu par lui. Quant aux quelques erreurs et inexactitudes incontestables qui ont échappé à l'au-

31 Boris de Schloezer, „Scriabine“, in: *La Revue musicale* 2 (1921), S. 28–46, hier S. 34.

teur et on été remarquées depuis, elles sont corrigées par la commission.“<sup>32</sup>

Auf der Grundlage von NA lässt sich somit eine Art Ausgabe letzter Hand rekonstruieren. Im Notentext der vorliegenden Neuedition wurden Skrjabins eigene Korrekturen und Ergänzungen, wie sie aus NA hervorgehen, nicht gekennzeichnet, sie finden sich aber vollständig im Critical Commentary erwähnt. Spätere Ausgaben basieren fast grundsätzlich auf NA, ohne neue Quellen auswerten zu können. Deswegen sind die 1947–1953 publizierte sowjetische Gesamtausgabe der Klavierwerke<sup>33</sup> wie auch folgende, meist hierauf basierende jüngere Ausgaben für diese Neuedition nur in Zweifelsfällen konsultiert worden. Eine Ausnahme stellt die spielpraktisch eingerichtete Ausgabe von Skrjabins Schwiegersohn Vladimir Sofronickij (1901–1961) dar (SO), der als einer der mit Skrjabins Klavierspiel am engsten vertrauten Pianisten und daher authentischer Skrjabin-Interpret gilt. Abgesehen von zusätzlichen Fingersätzen und zahlreichen Pedalisierungsangaben ist SO vollkommen identisch mit NA, doch enthält der Notentext an wenigen Stellen im II. Satz zusätzliche, für die Interpretation der Musik zentral scheinende Vortragsanweisungen, die hier übernommen wurden: das „senza pedale“ in T. 48, die Zäsuren vor T. 66 und vor T. 82 sowie das „molto crescendo“ in T. 166. Alle Fingersätze unserer Ausgabe stammen vom Komponisten. Weitere Hinweise und Einzelheiten sind dem Critical Commentary zu entnehmen.

## SONATE NR. 5

### *Entstehung*

Skrjabins 5. Sonate op. 53 entstand 1907 und wurde im Wesentlichen im Dezember des Jahres niedergeschrieben; sie erschien 1908 in Paris im Selbstverlag des Komponisten. Wie die 4. Sonate in enger Verbindung mit der 3. Symphonie steht, so ist auch die 5. Sonate eng mit dem nächsten großen Orchesterwerk, dem *Poème de l'extase* op. 54, verbunden, ja unmittelbar auf dieses bezogen (vgl. unten „Zum Werk“). Möglicherweise sprach Skrjabin genau davon, als er Anfang 1907 aus den USA seiner Lebensgefährtin Tatjana de Schloezer mitteilte: „Für nächstes Jahr bereite ich außer dem *Poème de l'Extase* einen kürzeren Teil des letzten Stü-

32 NA, S. 2.

33 Aleksandr Skrjabin, *Polnoe sobranie sočinenij dlja fortepiano*, hrsg. von Konstantin Igumnov, Jakov Mil'stejn und Lev Oborin, 3 Bde., Moskau 1947–1953.

ckes vor. Ich bin schon beim Komponieren!“<sup>34</sup> Die erste konkrete Erwähnung einer fünften Sonate findet sich im August 1907 in einem Brief von Marija Nemenova-Lunc (1879–1954), die bei Skrjabin am Moskauer Konservatorium Klavier studiert hatte. Aus Skrjamins damaligem Schweizer Domizil schilderte sie einem Pianistenkollegen begeistert ihre Eindrücke: „Wenn du wüsstest, was für eine 5. Sonate, was für Präludien entstehen [...]!“<sup>35</sup> Die Fertigstellung des symphonischen *Poème de l'extase* in der zweiten Hälfte des Jahres 1907 verschlang auch diesmal außerordentlich viel Zeit und Kraft, insbesondere die Orchestrierung. Skrjabin und Tatjana de Schloezer berichten von geradezu extremen Anstrengungen, um die lang hinausgezögerte Absendung der Orchesterpartitur, deren Uraufführung schon angesetzt war, endlich am 3. Dezember 1907 (neuer Zeitrechnung) zu Wege zu bringen: „Wir saßen bis 5 Uhr morgens und standen um 7 auf! Sie können sich nicht vorstellen, wie wir aussahen! Endlich vorgestern wurde die Partitur abgeschickt, und wir sind jetzt noch so zerschlagen, daß wir nur an eines denken: schlafen, schlafen, schlafen!“<sup>36</sup> Kaum war das Orchesterwerk vom Tisch, setzte sich Skrjabin sofort an die nächste Komposition: die 5. Sonate. Tatjana de Schloezer berichtet aufgeregt am 8. Dezember: „Wir sind wieder etwas zu uns gekommen und ausgeschlafen, wir sehen wieder ein bisschen normal aus. Sascha hat es bereits geschafft ... die 5. Sonate zu komponieren!!! Ich traue meinen Ohren nicht, so unglaublich ist das. Die Sonate ist aus ihm wie ein Strom herausgeflossen [...]. Das, was Sie gehört haben – ist nichts, man kann die Sonate nicht wiedererkennen, mit nichts vergleichen. Sascha hat sie schon ein paar Mal ganz gespielt. Sie muss noch niedergeschrieben werden (das ist eine Arbeit von 2–3 Tagen), dann schreibe ich sie ab, und vielleicht wird sie dann schon zum Druck geschickt ...“<sup>37</sup> Noch vor Mitte Dezember meldete er seiner Gönnerin Margarita Morozova (1873–1958), die bei ihm und Medtner Klavierunterricht genommen hatte und bis 1908 durch monatliche Geldzuwendungen jene monetäre Lücke füllte, welche nach Beljaevs Tod entstanden war: „Sicher werden Sie jetzt annehmen, ich widme mich der so lange erwarteten Erholung! Aber nein! Heute habe ich die 5. Sonate fast vollendet, das heißt

ein großes Poem für Klavier. Ich weiß nicht, durch welches Wunder das gekommen ist.“<sup>38</sup>

Da Skrjabin am 14. Dezember brieflich von der Drucklegung und einer möglichen Aufführung der Sonate spricht (vgl. unten „Zur Überlieferung und Edition“), wurde dieser Tag bislang als Terminus ante quem für die Beendigung der Komposition gedeutet. Doch belegt ein bislang unbekannter Brief an Alfred LaLiberté, dass sich der Komponist am 16. Dezember noch gute zwei Wochen von der Fertigstellung entfernt wähnte: „Cher Ami, Me voilà, enfin! Vous ne m'en voulez pas, j'espère[,] d'avoir tant tardé à vous écrire, mais figurez-vous que quand vos lettres nous sont parvenues, le poème de l'Extase était encore sur ma table à écrire et je passais toutes mes journées et toutes mes nuits à le mettre en état de partir pour Leipzig où il était attendu depuis longtemps. Enfin, il est parti, il est arrivé à destination et m'étant reposé quelques jours je me suis remis au travail – cette fois vous serez content car ce qui m'occupe à cette heure est la 5me sonate; elle est presque terminée et je dois dire que cette œuvre me donne beaucoup de satisfaction car en vérité je n'ai rien fait d'aussi bien pour piano jusqu'ici. J'espère l'envoyer chez l'imprimeur d'ici une quinzaine et aussitôt parue vous en recevrez un exemplaire. Je suis convaincu que vous pourrez jouer cet[te] œuvre dans la perfection, elle conviendra à votre genre de feu et à votre tempérament.“<sup>39</sup>

Der oft zu lesende Hinweis, die Sonate sei binnen weniger Tage komponiert worden, nämlich in der kurzen Zeitspanne zwischen dem 3. und 14. Dezember, bedarf demnach in beiden Richtungen der Korrektur. Wie die früheren Erwähnungen zeigen, reichen die ersten Arbeiten an der Sonate mindestens bis in den Sommer, vermutlich aber sogar noch weiter bis Anfang 1907 zurück. Die Beendigung der Orchesterpartitur stoppte den Kompositionsprozess ab dem Spätherbst, Anfang Dezember entlud sich die angestaute Kreativität explosionsartig. Als Skrjabin Ende Januar 1908 Aufnahmen seiner Werke auf Papierrollen der Firma Hupfeld in Leipzig machte, nahm er möglicherweise die Gelegenheit wahr, der dortigen Notenstecherei C. G. Röder das Autograph der 5. Sonate für den Satz und Druck zu überreichen, falls es nicht schon vorab dorthin geschickt worden war, denn die Druckkosten waren ihm schon Anfang Dezember in der Schweiz

34 Brief aus Chicago vor dem (19. Februar) 4. März 1907; *Briefe*, S. 275 (*Pis'ma*, S. 463).

35 Brief von Marija Nemenova-Lunc an Leonid Nikolaev vom (3.) 16. August 1907; *Pis'ma*, S. 475.

36 Brief von Tatjana de Schloezer an Marija Nemenova-Lunc vom (22. November) 5. Dezember 1907; *Briefe*, S. 282–283 (*Pis'ma*, S. 484).

37 Brief von Tatjana de Schloezer an Marija Nemenova-Lunc vom (25. November) 8. Dezember 1907; *Pis'ma*, S. 484–485.

38 Brief zwischen dem (25. November) 8. und (1.) 14. Dezember 1907; *Briefe*, S. 283 (*Pis'ma*, S. 485). Etwa zeitgleich heißt es an Glazunov: „Zur Zeit beende ich ein großes Poem für Klavier.“ *Briefe*, S. 286 (*Pis'ma*, S. 488).

39 Brief von Skrjabin an Alfred LaLiberté, Lausanne, 16. Dezember 1907 (Library and Archives Canada, Ottawa, Fonds LaLiberté).

bekannt (vgl. unten „Zur Überlieferung und Edition“). Jedenfalls ist denkbar, dass er noch bis Mitte Januar 1908 an der Reinschrift des Notentextes arbeiten konnte. Doch selbst dann bleibt die Zeitspanne, innerhalb derer ein derart komplexes Werk wie die 5. Klavier-sonate zu Papier gebracht wurde, erstaunlich klein – im Hause Skrjabin sprach man nicht umsonst von einem „Wunder“.

Auch wenn Skrjabin ursprünglich an LaLiberté als ersten Pianisten des neuen Werkes gedacht haben mag, erfolgte die Uraufführung der Sonate durch Mark Mejčik (1880–1950), der Skrjabin im Sommer 1908 in Lausanne besucht und mit seinem Spiel begeistert hatte, und zwar bei einem Klavierabend am (18. November) 1. Dezember 1908 in Moskau, wo die Sonate neben Skrjabins *Poème* op. 32 Nr. 1, dem *Prélude* op. 48 Nr. 2 und dem *Poème tragique* op. 34 im Zentrum des Programms stand. Skrjabin selbst spielte sie erstmals öffentlich während einer Konzertreise nach Petersburg und Moskau von Januar bis März 1909, die zum Großteil Margarita Morozova organisiert und finanziert hatte. Seiner Mäzenin schrieb er die 5. Sonate betreffend im Vorfeld: „Ich würde mich sehr freuen, im Sinfoniekonzert zu spielen, aber auf keinen Fall mein Klavierkonzert. Am passendsten wäre die 5. Sonate. Man könnte sie auch noch einmal in dem Kammerkonzert spielen, so ein kompliziertes Werk muß man mehrmals hören.“<sup>40</sup> 1909 verlieh das Beljaev-Verlagskomitee Skrjabin für die 5. Sonate den Glinka-Preis in Höhe von 500 Rubeln.<sup>41</sup>

### Zum Werk

#### Poetisch-philosophischer Hintergrund

Es ist kein Zufall, dass Skrjabin in Briefen seine 5. Sonate fast immer erklärend als „großes Poème für Klavier“ bezeichnet. Der im vorangestellten Motto offengelegte poetische Hintergrund des Werkes wurde (anders als beim programmatischen Nachtrag zur 4. Sonate) von

40 Brief vom (15.) 28. Juni 1908; *Briefe*, S. 296 (*Pis'ma*, S. 508). Skrjabin spielte die 5. Sonate in Petersburg am 31. Januar 1909 (die folgenden Daten nach alter Zeitrechnung) im 2. Russischen Sinfoniekonzert unter Leitung von Feliks Blumenfel'd, bei dem neben Solostücken auch das *Poème de l'extase* sowie Orchesterwerke von Nikolaj Rimskij-Korsakov, Jāzeps Vītols und Aleksandr Vyšnegradskij aufgeführt wurden; es war Skrjabins erster Auftritt in Russland seit fünf Jahren. In Moskau spielte Skrjabin die 5. Sonate am 21. Februar in einem von Emil Cooper geleiteten Sinfoniekonzert zwischen seiner 3. Symphonie und dem *Poème de l'extase* sowie nochmals am 24. Februar in einem gemischten Kammerkonzert mit etlichen anderen eigenen Klavierwerken, darunter auch *Enigme* aus op. 52 und die beiden Stücke op. 57, die er ursprünglich für Orchester gedacht hatte; auf das Programm seines Moskauer Solo-Klavierabends vom 12. März setzte Skrjabin bemerkenswerter Weise statt der 5. die ältere 3. Sonate op. 23 (vgl. *Pis'ma*, S. 521 und 525–526).

41 Vgl. *Pis'ma*, S. 541.

Skrjabin lange vor der Musik als Dichtung ausformuliert und schon 1906 in gedruckter Form unter dem Titel *Poème de l'extase* auf eigene Kosten publiziert (Abb. 1a, S. XXXIII; vollständige deutsche Übersetzung auf S. XXXVIII–XLI). Dieser nach Umfang und Inhalt bedeutendste literarische Text Skrjabins bildet zugleich die poetische Grundlage seines gleichnamigen Orchesterwerks op. 54, das der Komponist ebenfalls nicht mehr als „4. Symphonie“ bezeichnet hat, obwohl der Gedanke 1905 im Raum stand,<sup>42</sup> sondern, analog zur Sonate, als „Poème“ für Orchester.

Die neue Gattungsbezeichnung „Poème“ meint also keine abstrakte poetische Qualität der Musik (wie vermutlich noch bei den *Deux Poèmes* op. 32 von 1903), sondern ganz konkret die Wesenseinheit von Musik und Dichtung. Somit bildet die 5. Sonate weniger ein „Bruchstück“ des Orchesterwerks, einen „Funken von dieser Schöpfung und Splitter aus dem Entstehungsprozeß“, wie Leonid Sabaneev (1881–1968) bemerkte,<sup>43</sup> einer von Skrjabins engsten Vertrauten und gründlichsten Biographen, sondern vielmehr ein Schwesterwerk, das mit der Dichtung und mit der Orchesterpartitur, trotz des extremen Unterschiedes in der Besetzung, ein künstlerisches Ganzes bildet. Es spricht manches dafür, dass dieses „Poem für Klavier“ in gewisser Weise sogar die Fortsetzung des unmittelbar zuvor beendeten Poems für Orchester ist.<sup>44</sup>

Verschiedene Autoren haben im Formverlauf des *Poème de l'extase* op. 54 eine Übereinstimmung mit dem ersten Teil (Vers 1–226) der gleichnamigen Dichtung feststellen können und daraus den Schluss gezogen, dass die mit den Versen 227–235 geschmückte 5. Sonate die Umsetzung des restlichen Gedichttextes sein müsse.<sup>45</sup> Anders als im Fall der Sonate hat Skrjabin in die Orchesterpartitur, abgesehen vom Werktitel, keinen Hinweis auf den poetischen Text eingefügt, und er war sich vor der Uraufführung nicht einmal sicher, ob der Textdruck den Konzertbesuchern auszuhändigen sei: So teilte er Nikolaj Arcybušev (1858–1937), dem Nachfolger Rimskij-Korsakovs im Kuratorium des Bel-

42 So in Briefen an Vera Skrjabina, z. B. am (6.) 19. Juni 1905; *Briefe*, S. 236 (*Pis'ma*, S. 376, s. auch S. 389).

43 Leonid Sabaneev, *Skrjabin*, Moskau/Leningrad 1923; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: Leonid Sabanejew, *Alexander Skrjabin – Werk und Gedankenwelt*, Berlin 2006, S. 26.

44 Hierzu gehört auch die von Skrjabin selbst gewünschte gemeinsame Aufführung von Orchesterwerk und Sonate, vgl. dazu Anmerkung 40.

45 Clemens-Christoph von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, Bithoven 1963, S. 101–104. Poetische, motivische, harmonische und strukturelle Argumente für einen direkten Anschluss der Sonate an das Orchesterpoem nennt Mast, *Struktur und Form* (vgl. Anmerkung 30), S. 133–134.

jaev-Verlags, der die Uraufführung organisieren sollte, im Dezember 1907 mit: „Den Text möchte ich nicht zusammen mit der Partitur gedruckt haben. Den Dirigenten, die das *Poème de l'Extase* aufführen wollen, kann man jederzeit mitteilen, daß es einen solchen gibt, doch eigentlich möchte ich, daß sie sich zunächst mit der reinen Musik auseinandersetzen. Was meinen Sie dazu?“<sup>46</sup> Doch nur wenige Wochen später, kurz vor der geplanten Uraufführung, liest Arcybušev das genaue Gegenteil: „Ich würde es sehr wünschen, daß die Broschüre des *Poems der Ekstase* am Saaleingang verkauft wird.“<sup>47</sup> Diese Zweifel bestanden bei der Sonate nicht: Der Partitur des op. 53 hat Skrjabin ostentativ einen achtzeiligen Ausschnitt aus seiner Dichtung vorangestellt, den er sogar mit der Angabe der entsprechenden Seite im Textdruck nachweist (Abb. 1b, S. XXXIII).

Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Text und Musik ist nicht nur für das Orchesterwerk relevant, sie betrifft in mindestens gleichem Maße die 5. Sonate. Skrjabin hat im mündlichen Gespräch die Hauptthemen des *Poème de l'extase* op. 54 mit psychologisierenden Begriffen belegt, die aus der Bildwelt des Gedichtes entlehnt sind, etwa „Thema der Selbstbehauptung“ – ein Verfahren, das an Wagners Leitmotive erinnert. In analoger Weise wurde schon früh versucht, auch die musikalisch ohnehin eng verwandten Themengestalten der 5. Sonate mit solchen Charakterbezeichnungen zu versehen: so T. 1 das „Motiv der verborgenen, ungeheuren Kräfte“, T. 13 das „Frage- und Erleuchtungsmotiv“, T. 47 das „Motiv der Erweckung zum Leben“, T. 120 das „Motiv des erzählenden Schöpfergeistes“, T. 140 das „Kühnheitsmotiv“.<sup>48</sup> Auch wenn man diese Etiketten als apokryphe Zuschreibungen verwirft, kann der poetisch-philosophische Sinngehalt der Themen, wie er in Skrjabins Vortragsanweisungen unmissverständlich aufscheint, anhand der Dichtung konkretisiert werden.

Für ein Verständnis des poetischen *Poème de l'extase* sind kürzere Vorformen hilfreich, die sich als Prosa schon in Skrjabins Notizbuch von 1904/05 finden, darunter auch jener Passus, der später als Motto der Sonate vorangehen wird: „Ihr habt meinen geheimnisvollen Ruf gehört, ihr verborgenen Kräfte des Lebens, und regt euch nun; die Welle meines Daseins, leicht wie ein Traum, berührte die Welt. / Zum Leben, zum

Licht! Ich erwecke euch zum Leben durch meine Zärtlichkeiten, durch den geheimnisvollen Reiz meiner Versprechungen. / Ich rufe euch zum Leben, verborgene Triebe, die ihr im Chaos der Wahrnehmungen untergegangen seid. Erhebt euch aus den geheimnisvollen Tiefen des schöpferischen Geistes. / Gleich mir sollt auch ihr allen und allem, was euch umgibt, zur höchsten Entfaltung verhelfen wollen. Denn alles ist eure Schöpfung, ebenso wie alles, was besteht, meine Schöpfung ist. Ihr und ich – wir sind Götter! Haß und Tod werden wir besiegen und grenzenlose Freude wird herrschen. Gleich einem glitzernden und gleißenden Strom wird das Leben dahinfließen.“<sup>49</sup>

Die Entwicklung von Zuständen passiver Trägheit über sensualistische Erregung hin zu kosmischer Verschmelzung wie auch die Licht-Metaphorik verweisen zurück zum poetischen Hintergrund der 4. Sonate, sie stellen zugleich das direkte Pendant zur musikalischen Entwicklung im *Poème de l'extase* op. 54 dar und lassen bereits die Idee des späteren *Prométhée* erahnen. Auch der erotische Unterton ist kaum gemildert. So bezeichnete Skrjabin das *Poème de l'extase*, Orchesterwerk wie Dichtung, in Briefen und Notizbüchern noch bis mindestens April 1906 als *Poème orgiaque* – ein Titel, der wohl aufgrund seiner obszönen Assoziationen nicht zur Veröffentlichung taugte. Im Notizbuch der Jahre 1905/06, das an anderer Stelle dann auch den nahezu endgültigen Dichtungstext selbst enthält, findet sich ein stichwortartiger Entwurf zum *Poème orgiaque*, in dem die Grundelemente der 3. Symphonie, also Sehnsucht und Lust, Protest und Kampf sowie göttliches Spiel und Rausch, in differenzierterer Form wieder aufscheinen.<sup>50</sup> Der psychologisch-philosophische Ablauf, der in seinen Grundzügen sowohl op. 53 wie op. 54 prägt, entspricht einem zyklisch wiederkehrenden Stufenweg zur Ekstase. Skrjabin sah sich selbst als prometheischen Heilsbringer, als Propheten, der die Menschheit mit seinem Feuer der Erkenntnis in den Weltenbrand und damit in ihre Erneuerung führen könne. Und im Gegensatz zu der von ihm ausgiebig rezipierten Theosophie der Madame Blavatsky, die gemäß hinduistischem Modell eine kosmische Seinsstufen-Entwicklung in unvorstellbar großen Zeiträumen beschwor, hoffte Skrjabin kraft seiner Gottgleichheit den Moment der finalen Ekstase, der kollektiven *unio mystica*, schon bald zu erreichen: „Wenn sie [die Menschheit] die äußerste Grenze ihrer Steigerungsmöglichkeit erreicht hat – und dieser Augenblick ist nicht mehr fern –, so wird ihre

46 Brief vom (10.) 23. Dezember 1907; *Briefe*, S. 287–288 (*Pis'ma*, S. 491).

47 Brief vom (5.) 18. Februar 1908; *Briefe*, S. 292 (*Pis'ma*, S. 499).

48 Vgl. Hanns Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, München-Gräfelfing 1979, S. 46–47; Schibli, *Alexander Skrjabin* (vgl. Anmerkung 24), S. 181–183.

49 *Prometheische Phantasien* (vgl. Anmerkung 26), S. 55.

50 *Prometheische Phantasien*, S. 100–101.

Wonne sich auf den ganzen Organismus übertragen. Wie der Mensch während des Geschlechtsakts, im Augenblick der Ekstase, die Besinnung verliert und sein ganzer Organismus an allen seinen Punkten einen Wonnezustand durchlebt, so wird auch der Gott-Mensch, indem er die Ekstase erlebt, das Weltall mit Seligkeit erfüllen und eine Feuersbrunst der Empfindungen entzünden.“<sup>51</sup>

Im fertigen Text des *Poème de l'extase* schließlich (vgl. S. XXXVIII–XLI) ist die von Zweifel, Kampf und Rückschlägen unterbrochene Aufwärtsentwicklung des „Geistes“, der sich beim Umschlag in direkte Rede (das Motto der Sonate!) als Skrjabin selbst zu erkennen gibt, zu einem in drei großen Anläufen vollzogenen Drama der Menschheitserlösung ausgestaltet. In seiner profunden Darstellung von Skrjamins philosophischem Denken zeichnet Sigfried Schibli das dichterische Grundmuster dieses Wegs zur ekstatischen Erleuchtung nach und betont dabei, dass die zyklisch wiederkehrenden Leiden des „Geistes“ nicht nur aus der Bedrohung durch dunkle Mächte resultieren, sondern auch und besonders aus dem *ennui*, der sich nach erreichten Etappenzielen einstellt: „Es ist das von Skrjabin so häufig musikalisch gestaltete Gefühl der Öde, der Langeweile nach der Lösung eines Spannungszustands, der ‚langueur‘ (verwandt mit dem von Ovid in den Vers gefaßten Gefühl: ‚post coitum omne animal triste‘). Neuer Lebensdurst muß deshalb aufkeimen, neue Verneinung wird gegen ‚Langeweile, Verzagen und Öde‘ gesetzt. [...] Es ist der ‚ewige Rhythmus‘ von Lebensdurst, Kampf, Sieg und neuer, aus der Langeweile entstehender Verneinung; der delirische Tanz, der ins Reich der Ekstase trägt.“<sup>52</sup>

Dass für Skrjabin das Erreichen der delirierenden Ekstase in der 5. Sonate (T. 433: „Estático“) mit der Vorstellung von gleißendem Licht einherging, zeigt seine Anweisung „Con luminosità“ in T. 417. Zudem berichtet Boris de Schloezer von seiner ersten Begegnung mit Skrjabin im Winter 1907/08, dass der Komponist bei dieser Sonate erstmals auch Farben assoziierte.<sup>53</sup> Etwa zur gleichen Zeit muss Skrjabin gegenüber Modest Altschuler (1873–1963), dem Dirigenten der Uraufführung des *Poème de l'extase*, ähnliche Assoziationen auch bezüglich des Orchesterpoems geäußert haben, da dieser prompt eine Aufführung mit Lichteffekten erwog.<sup>54</sup> Der

51 *Prometheische Phantasien*, S. 108.

52 Schibli, *Alexander Skrjabin* (vgl. Anmerkung 24), S. 309–310.

53 Boris Šlěcer, *A. Skrjabin*, Berlin 1923; hier nach der französischen Übersetzung: Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine*, Paris 1975 (*Collection Études russes* 7), S. 51.

54 Vgl. Skrjamins Brief an Margarita Morozova vom (22. August) 4. September 1907; *Briefe*, S. 279 (*Pis'ma*, S. 477).

Wunsch nach Visualisierung seines synästhetischen Farbenhörens – realisiert ab 1909 in der Luce-Stimme des *Prométhée* op. 60 – reicht also bis ins Jahr 1907 zurück. Schloezer schildert ferner, wie Skrjabin den Kompositionsprozess der Sonate als die Entschleierung und Übertragung einer außerhalb seiner selbst stehenden Idee in Töne beschrieb: „En me jouant des fragments de cette sonate à Lausanne, au début de l'hiver de 1908, il m'avoua ressentir pour la première fois avec évidence que cette œuvre existait concrètement en dehors de lui, de façon totalement indépendante, sous une forme inexprimable par des mots; et qu'il avait l'impression non pas de l'avoir créé à partir de rien, mais d'avoir seulement soulevé un voile pour la rendre visible aux hommes, en la faisant passer d'un état caché à un état manifeste. Par conséquent, tout le problème pour lui était de ne pas altérer, de ne pas ternir l'image dont il avait la vision. Scriabine définit alors cette image comme un corps sonore, comme un être sonore et coloré. Il l'entendait et le voyait de l'intérieur, et en même temps séparément, au-dessus de lui. [...] Les thèmes, les enchaînements d'accords naissaient en lui en liaison étroite avec cette sensation particulière. Lorsque plus tard il entreprit le développement de son matériau thématique, érigeant petit à petit l'édifice sonore de la sonate, il eut tout le temps, de façon plus ou moins claire, la perception de cette image préexistante, qui lui semblait exister en dehors du temps. ‚Je suis un traducteur‘, s'exclama-t-il un jour, à propos de cette sonate.“<sup>55</sup>

Wie auch immer der Komponist die Entstehung seines Werkes mystisch empfunden oder nachträglich mystifiziert haben mag: Die 5. Sonate ist in ihren motivisch-thematischen, harmonischen und formalen Strukturen derart komplex, dass man den kognitiv-rationalen Anteil an der Ausarbeitung kaum hoch genug veranschlagen kann. Zudem zeigen die Skizzen (vgl. unten „Zur Überlieferung und Edition“), dass zwar möglicherweise ein Großteil des Themenmaterials und ganze Abschnitte gleichsam en bloc niedergeschrieben werden konnten, dass aber die Ausarbeitung des Materials in einen logischen Entwicklungsprozess minutiöse Feinarbeit und sogar proportionale Berechnungen erforderte.

#### Musikalische Gestalt

Das äußerlich hervorstechende Merkmal der 5. Sonate ist der Schritt zur Einsätzigkeit: Was sich in der 4. Sonate angebahnt hatte, wird hier zu Ende gedacht, nämlich die

55 Zitiert nach der französischen Übersetzung, Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine* (vgl. Anmerkung 53), S. 51–52.

vollständige Integration des langsamen Satzes, der als noch „unerfüllter“ Zustand wie ein Prolog funktioniert, in die „Erfüllung“ des auffliegenden Prestissimo. Dem I. Satz der 4. Sonate entspricht das *Languido* T. 13, dem II. Satz das *Presto*-„Flugthema“ T. 47. Das Lehrbuch-Sonatenmodell ist zwar noch erkennbar, es wird aber vollkommen überlagert von einem eigenen, spiralförmigen Entwicklungsmodell, dessen Grundmuster – analog zum poetischen Ekstase-Gedanken – die Thementransformation auf immer höheren „Entwicklungsstufen“ ist. In der 3. Sonate betraf diese Metamorphose die Apotheose des lyrischen Themas aus Satz III in der Finalcoda, in der 4. Sonate die zweifach abgestufte Steigerung des tristanesken Sehnsuchts-Themas in der Durchführung und Coda. Nun in der 5. Sonate erstreckt sich das Verfahren auf mehrere thematische Ebenen zugleich: Auch hier kehrt das schmachthende *Languido*-Thema (T. 13) in der Durchführung als *Presto giocoso* (T. 251) und am Sonatenende als *fff*-Kulmination (T. 433) wieder. Zugleich aber wird auch das andere langsame Thema, das in der Sonatenform die Stelle des Seitensatzes vertritt (*Meno vivo*, T. 120), in der Durchführung monumental verbreitert (T. 313), um danach in der Reprise im Ausgangszustand zurückzukehren. So wird einerseits aus den schüchternen „Keimen des Lebens“ allmählich der selbstbewusste „Ich bin“-Jubel in der Schluss-Ekstase, andererseits aus der Atmosphäre zärtlicher Sinnlichkeit orgiastische Inbrunst. Zyklische Verschmelzung bewirkt das mottoartig als Rahmen und Zäsur fungierende, aufwirbelnde Anfangsmotiv (T. 1), das nach der Exposition die Durchführung ankündigt (T. 157), dort transformiert als Fluggeste erscheint (T. 247) und die Sonate schließlich offen abreißen lässt (T. 451).

Dass sich die traditionellen Begriffe der Sonatentheorie überhaupt noch sinnvoll auf Skrjabins op. 53 anwenden lassen, mag bezweifelt werden; als Folie für eine Formdiskussion sind sie andererseits unersetzlich. Die weit verbreitete Deutung des gesamten Anfangsteiles (T. 1–45) als „Prolog“ vor einer dann relativ schematischen Sonatenexposition trifft den Kern von Skrjabins neuem Sonatendenken jedenfalls in mehrfacher Hinsicht nicht. So sind (wie im *Poème de l'extase* op. 54) neben den genannten Hauptthemen noch zahlreiche weitere Motive und Themen für den Entwicklungsprozess von größter Bedeutung, eine Bedeutung, der technische Begriffe wie Überleitung, Zwischensatz oder Schlussgruppe nicht gerecht werden.

Zu nennen sind zunächst die dramatisch den glückhaften Aufschwung abbrechende *imperioso*-Fanfare (T. 96), das drohende Pulsieren der *misterioso affanato*-

Akkorde (T. 98) und der steil aufstrebende *quasi trombe*-Siegesruf (T. 114) – allesamt deutliche Blechbläsermotive (Posaune, Hörner, Trompeten), die eine musikalische „Kampfzone“ beschreiben, für welche die Sonatentheorie an dieser Stelle zwischen „Hauptsatz“ und „Seitensatz“ weder terminologisch noch der Sache nach einen Begriff kennt.

Zu nennen sind ferner die Elemente nach dem „Seitensatz“: das *Allegro fantastico*-Fragment (T. 140) und die motivisch synthetisierende „Schlussgruppe“ des *Presto tumultuoso esaltato* (T. 143). Ganz besonders frappant und bezeichnend für Skrjabins Denken in Evolutionen ist der kryptische Einschub des *Allegro fantastico*-Zweitaktters: Erst in der zweiten Hälfte der Durchführung (T. 281) entfaltet sich dieses Motiv des delirierenden Tanzes und entpuppt sich dabei als eine Art Motor oder Energiespender, der zur Exaltation des Siegesrufes (T. 305) und dann des „Seitensatzes“ (T. 313) führt. Seine Bestimmung erfüllt das Motiv erst in der Reprise, wo aus dem Embryo von zwei Takten eine große Steigerungssektion hervorgeht, die nochmals die Apotheose des Siegesrufes (T. 417 analog zu T. 305) und dann des völlig transformierten *Languido*-Themas (T. 433) hervorruft. Eine solche Motiventfaltung auf der Grundlage von Keimen ist völlig ohne Beispiel, eine originäre Idee Skrjabins.

Nicht unerwähnt bleiben darf die extrem weit geführte Verschleifung von Durchführung und Reprise: Schon mit der transformierten Wiederkehr des Sonatenanfangs (T. 247) tauchen die wesentlichen Elemente des „Prologes“ wieder auf, teilweise in metamorphotischer Gestalt (so das *Languido*-Thema T. 251 und nochmals T. 263), teilweise wörtlich (so der „Seitensatz“ T. 271 und das mit ihm dialektisch kollidierende *Allegro fantastico* ab T. 281), teilweise gesteigert (so der Siegesruf T. 305). Hier überlagern sich also repressenartige und durchführungsartige Momente derart, dass die Wiederkehr des „Hauptsatzes“ (T. 329) besser nicht als exakter Moment des Repressenbeginns bezeichnet werden sollte, sondern als Endstufe einer allmählichen Entwicklung hin zur Reprise. Diese funktionelle Mehrdeutigkeit der Elemente ist kein Ausdruck von mangelndem Formbewusstsein, sondern ganz im Gegenteil eine zusätzliche neue Qualität, welche Skrjabins Entfernung vom akademischen Komponieren eindrucksvoll deutlich macht und ihn in gewisser Weise direkt in Beethovens Tradition der prozessualen Individuallösungen stellt.

Doch ganz gleich, welche poetisch-psychologische und strukturell-funktionelle Deutung man den Bestandteilen der Sonate widerfahren lässt: dass diese auf engste Weise miteinander verwoben sind, auch außer-