

ALEXANDER SKRJABIN

AUSGEWÄHLTE KLAVIERWERKE

Œuvres choisies pour piano · Selected Piano Works

Herausgegeben von · Editées par · Edited by

Günter Philipp

Band · Volume

III

PRÉLUDES, POÈMES

und andere Stücke

et autres pièces · and other pieces

Opus 13, 16, 38, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 57, 58, 59, 61, 63, 67, 69, 71

EDITION PETERS · LEIPZIG

Edition Peters, Leipzig
Bestell-Nr. 9077c
Ausgabe Eigentum des Verlages
Lizenz-Nr. 415-330/207/77
Stich und Druck: Offizin Andersen Nexö, Leipzig III-18-38
Printet in GDR

VORWORT

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

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

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

Die im vorliegenden 3. Band enthaltenen Klavierstücke Skrjabins geben einen guten Einblick in die Entwicklung seines Stils, ausgehend von den unter Chopins Einfluß stehenden, doch sehr persönlich geprägten Préludes Op. 13 und 16 über den großartig virtuosens und von Polyrhythmik durchsetzten Walzer Op. 38 bis hin zu den späten Préludes und Poèmes Op. 59, 61, 63, 67, 69 und 71 mit ihrer improvisatorisch und impressionistisch anmutenden, seltsam schwebenden Zärtlichkeit. Das Poème-Nocturne Op. 61 darf man im Hinblick auf Konzeption und künstlerischen Wert den einsätzigen Sonaten des Meisters zuordnen. Das Prélude Op. 51 Nr. 2 ist das letzte Stück mit Mollschluß, Enigme Op. 52 Nr. 2 das erste, das nicht mit einem Tonikadreiklang schließt, und Caresse dansée Op. 57 Nr. 2 das letzte mit abschließendem Dreiklang.

Mit diesem Band liegen in unserer Ausgabe die kleineren Klavierstücke Skrjabins ab Op. 45 vollständig vor. Wir berücksichtigen also neben einer Auswahl aus dem früheren Schaffen in besonderem Maße die Spätwerke von 1904 bis zum Lebensende des Meisters.

Die Fingersätze und andere spieltechnische Hinweise in der Ausgabe stammen vom Herausgeber. Der Fingersatz mag hier und da bei oberflächlicher Betrachtung befremden, hat sich aber praktisch bewährt und erklärt sich aus der erforderlichen Pedalanwendung und dem nötigen blitzschnellen Gleiten und Springen von Arm und Hand bei größtmöglicher Lockerheit und Elastizität der Glieder. Beispiele hierfür bieten Op. 16 Nr. 1, linke Hand, Op. 16 Nr. 5, Op. 51 Nr. 1 und Op. 71 Nr. 2 (Gleiten der linken Hand). Bei Op. 13 Nr. 5 Takt 28 empfiehlt sich in der rechten Hand 1 4 bei ohnehin vorhandener Pedalbindung, weil 2 5 den 2. Finger zwischen die Obertasten zwänge. In Op. 16 Nr. 5 Takt 11 ermöglicht in der rechten Hand die Folge 1 1 1 längeres Aushalten des *cis* zugunsten späteren Pedaleinsatzes und damit verbundener Klangreinheit. Ähnlich demonstrieren in Op. 49 Nr. 3 der vorletzte Takt sowie die Fußnoten in Op. 38 und 48 die Meinung des Herausgebers zum Fingersatz-Pedal-Problem.

Schließlich muß außer einer nicht zu geringen Spannweite der Hände eine grundlegend erworbene Fingersatz-Automatik und das Wissen um die korrespondierende Abhängigkeit zwischen manuellem Spiel und Pedaleinsatz beim Spieler vorausgesetzt werden. So darf zum Beispiel sehr oft ein vorgeschriebenes *Legato* nicht mit den Fingern ausgeführt werden, wenn gleichzeitig (Binde-) Pedal angewendet wird, sonst gibt es häßliche Klangverschmierungen, oder 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 Skrjabins eigenes Spiel (mit seinen vielen „klingenden Pausen“) neuerdings eine eindeutige Bestätigung derselben, nachdem genaue Rekonstruktionen von Einspielungen auf einem mechanischen Klavier (Pianola „Wette-Mignon“ der Firma Welte & Sohn, Freiburg i. Br.) vorgenommen wurden.*)

Auch in diesem Band war es angebracht, manchmal von mehreren Fingersatzmöglichkeiten wenigstens zwei zu notieren, um auch kleineren Händen gerecht zu werden.

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

Auf eine Pedalbezeichnung des Herausgebers wurde verzichtet, einmal weil die verlagsüblichen Zeichen hierfür unzulänglich sind, zum anderen weil die Pedalisierung sehr häufig von der subjektiven Auffassung des Spielers und von den Imponderabilien des 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.
Leipzig, im Dezember 1967

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 „Wette-Mignon“. Übertragung von P. Lobanow. Staatl. Musikverlag, Moskau 1960 (russ.).

AVANT-PROPOS

Alexandre-Nicolaïevitch Scriabine est né à Moscou le 6 janvier 1872 de père diplomate et de mère pianiste. Après ses études au Conservatoire de Moscou, où il fut l'élève de V. I. Safonoff, S. I. Tanéïeff et A. G. Arensky, il se rendit en tournée de pianiste à l'étranger. En 1898 il fut nommé comme professeur de piano au Conservatoire de Moscou et repartit plus tard à l'étranger pour rentrer définitivement à Moscou en 1910. Ses principales œuvres furent créées après 1900, dont 3 symphonies, «Poème de l'extase», «Prométhée», des sonates, de la 4^e à la 10^e, et autres œuvres pour piano. Sa musique est orientée de façon toujours plus nette vers le but audacieux de sa vie, la création d'un «mystère», réunissant tous les arts en une grandiose action liturgique et artistique, afin d'élever l'humanité au-dessus d'elle-même vers un état de suprême extase et de délivrance. Sa mort, provoquée par un empoisonnement du sang, l'arracha, le 27 avril 1915, à l'âge de 43 ans, à ses plans irréalisables.

Sans aucun doute Scriabine compte parmi les personnalités les plus géniales et fascinantes de la musique du début du siècle. Sa valeur de compositeur et son influence sur la musique nouvelle furent longtemps méconnues. Ceci provenait du fait qu'on attachait trop d'importance à ses idées et propos de philosophe idéaliste, souvent contradictoires et subjectifs, au lieu de s'occuper directement et sans préjugés de sa musique téméraire. Il est en effet étonnant de voir que particulièrement le trésor de ses œuvres pour piano soit aujourd'hui encore presque inconnu par les interprètes, pédagogues et le public musical, bien qu'elles comptent parmi les œuvres les plus belles et excitantes de la nouvelle musique de piano par la beauté de leur timbre sonore comme par l'harmonie parfaite de la forme et du contenu. Tandis qu'on faisait assez grand cas de ses premières compositions, les œuvres du maître ayant atteint l'âge mûr ont souvent été mal interprétées et jugées avec partialité par les théoréticiens. On ne vit pas que sa musique dénotait le pressentiment de l'avenir, était pleine de vitalité et d'optimisme, on ne sut pas apprécier la nouvelle harmonie aux sonorités étranges (sur le principe de l'accord «prométhéen» synthétique de quarts ut - fa dièse - si bémol - mi - la - ré), le flottement et glissement inlassables de son langage sonore aux luminosités intenses. On ne vit pas le développement de son œuvre qui passa du mineur fréquent de ses débuts au seul majeur qui, par une évolution excessive des moyens d'expression, poussa jusqu'à la limite de l'atonalité.

L'interprétation des pièces de piano de Scriabine exige du pianiste la plus grande sensibilité et des vertus techniques et musicales exceptionnelles. Il faut qu'il soit surtout à même de satisfaire les exigences du rythme et de la sonorité et possède l'art de la pédale. Mais ces œuvres, avec leur va-et-vient vif des figures et des mélodies, exigent également de l'auditeur une attention constante à promptes fluctuations. Si ce dernier ne se soustrait pas à ce procès fatigant, il perd contact avec le fil de la musique. S'il est compréhensible qu'une musique aussi prétentieuse n'ait pas,

PREFACE

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

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

Scriabin's works for the piano require from the player the highest degree of sensibility, as well as unusual technical and musical virtues. Above all, he has to be in a situation to come up to the mark of the rhythmic, sound-sensitive and pedal-artistic requirements. These works also demand, with their vivid ups and downs of figures and melodies, especially often a constant, rapid fluctuation and attention of their listener, for if he does not accomplish this strenuous procedure, he will loose his contact with the issue of the music. It is comprehensible that such an exacting music was

jusqu'ici, pu devenir «populaire», cet état de chose n'est toutefois pas irrévocable. L'interprète en tirera pour son jeu la conséquence de ne pas pousser à outrance les temps rapides. Il faut que l'auditeur «suive» sans, pour cela, s'attarder à chaque détail; il lui faut une mesure du temps adaptée aux conditions acoustiques comme il convient de regarder un tableau de la distance et sous l'éclairage appropriés.

Les pièces pour piano de ce troisième tome de Scriabine donnent un bon aperçu du développement de son style, commençant par des préludes op. 13 et 16, imprégnés de sa personnalité, mais où l'on sent encore l'influence de Chopin, aux préludes et poèmes op. 59, 61, 63, 67, 69 et 71 de l'époque mûre, pleins d'une étrange sensibilité vaporeuse qui frisent l'improvisation et l'impressionisme, en passant par la valse op. 38 d'une virtuosité grandiose, pleine de polyrythmie. Selon sa conception et sa valeur artistique le nocturne op. 61 doit être classé avec les sonates à un mouvement du maître. Le prélude op. 51 n° 2 est la dernière pièce pour piano qui se termine en mineur, l'énigme op. 52 n° 2 la première qui ne se termine pas en accord parfait tonique et caresse dansée op. 57 n° 2 le dernier morceau se terminant en accord parfait.

Ce tome complète la série éditée par nous des petites pièces pour piano de Scriabine qui ont suivi l'op. 45. À côté d'un choix des créations musicales du jeune Scriabine, l'on y trouve surtout des œuvres tardives des années écoulées entre 1904 et la mort du grand maître.

Le doigté et d'autres notations se référant à la technique du jeu dans cette édition proviennent de l'éditeur. Le doigté peut, à première vue, surprendre parfois, mais il s'est avéré pratique en vue de la nécessité d'utiliser la pédale et de faire des glissements et sauts du bras et de la main ultra-rapides avec la plus grande souplesse et élasticité des articulations. L'opus 16 n° 1, main gauche, op. 16 n° 5, op. 51 n° 1 et op. 71 n° 2 (glissement de la main gauche) en sont des exemples. Dans op. 13 n° 5, mesure 28, il est recommandé d'utiliser le 1 4 de la main droite, une liaison étant donnée par la pédale, car 2 5 forcerait le 2^{ème} doigt entre les touches noires. Dans l'op. 16 n° 5, mesure 11, la suite 1 1 1 de la main droite permet de tenir l'ut dièse, plus longtemps, afin que la pédale n'intervienne que plus tard et ne vienne pas troubler la pureté du son. L'avant-dernière mesure de l'op. 49 n° 3, ainsi que la note explicative au bas de la page dans op. 38 et 48 démontrent la même intention de l'éditeur sur le problème des corrélations entre le doigté et la pédale.

Il faut enfin que l'interprète, en plus d'un empan considérable, possède l'automatisme du doigté et connaisse à fond l'interdépendance du jeu des mains avec l'action de la pédale. Il y a, par exemple, des cas assez fréquents, où un legato ne peut pas être réalisé avec le doigt si la pédale de liaison est employée simultanément; cela produirait de vilains brouillages du son ou il se peut que des basses fonctionnellement importantes ne soient pas saisies par la pédale (deux fautes, hélas, par trop fréquentes auxquelles les joueurs s'habituent facilement, sans même s'en apercevoir). D'autre part certains sons doivent être tenus manuellement plus longtemps que noté, afin de pouvoir retarder l'action de la pédale pour les raisons que nous venons de mentionner. Cette conception de l'éditeur a été attaquée de plusieurs côtés, mais le jeu même de Scriabine (avec ses nombreux

not apt to become "popular" hitherto, but that does not mean that it cannot be altered. The interpreter must draw the consequence of the fact in his performance viz. not to exaggerate the quick tempi. The listener too has to "follow suit" (that does not mean that he has to observe every isolated note), he needs an appropriate *aime-measure* with the prevailing acoustic conditions, just as a picture needs the correct distance and light.

Scriabin's pieces for piano contained in the present 3rd volume give a good insight into the development of his style. They begin with Preludes Op. 13 and 16, which show Chopin's influence at the same time as his own personal imprint, continue with the magnificently virtuosic Waltz Op. 38 interspersed with polyrhythm, and conclude with the later Preludes and Poems Op. 59, 61, 63, 67, 69 and 71 with their tenderness appearing improvised and impressionistic, singularly floating. In regard to concept and artistic value, the Poème-Nocturne Op. 61 can well be grouped with the master's single-movement sonatas. The Prelude Op. 51 No. 2 is the last piece with a minor close; Enigme Op. 52 No. 2 the first that does not finish with a tonic triad; Caresse Dansée Op. 57 No. 2 is the last with closing triad.

With this volume, Scriabin's short pieces for piano from Op. 45 are completely presented in our published works. We have, therefore, taken into consideration the later works from 1904 to the master's death, to a certain extent, besides a selection from his earlier creative period.

The fingering and other points of playing technique in the edition have been supplied by the editor. The fingering may at first sight have a startling effect. It has, however, proved its practical value, and the explanation for it is the requisite application of the pedal and the necessary sliding and jumping of the hand and arm with the greatest possible lightness and flexibility of the limbs. Examples of this are Op. 16 No. 1, left hand; Op. 16 No. 5, Op. 51 No. 1 and Op. 71 No. 2 (gliding of the left hand). In case of Op. 13 No. 5, bar 28, 1 4 is recommended for the right hand with pedal tie existing anyway, because 2 5 would force the 2nd finger between the black keys. In Op. 16 No. 5, bar 11, the sequence 1 1 1 for the right hand allows C sharp to be sustained longer, favouring a later pedal entry and consequently purity of sound. The editor's view of the fingering-peddalling problem is similarly demonstrated by the second last bar of Op. 49 No. 3 as well as by the footnotes in Op. 38 and 48.

Finally we must be able to take for granted not only a large enough hand-span, but also that the player possesses a thorough and fundamental fingering-automatic and the knowledge of the corresponding interdependence between manual playing and the pedal entry. Thus, for example, a prescribed legato must very often not be executed with the fingers when simultaneously a (binding-) pedal is applied, otherwise unpleasant blurrings of the sound will occur, or bass-notes with an important function will not be taken up by the pedal (two mistakes which occur only too often, and to which some players accustom themselves without even noticing them). On the other hand, certain notes must be held longer manually than is given in the notation, so that the entry of the pedal can be retarded as long as possible for the reasons just mentioned. This interpretation of the editor is attacked in some quarters; Scriabin's own playing (with its

«silences sonores») a fourni dernièrement des preuves sûres de la validité de cette conception par des reconstructions exactes des enregistrements sur un piano mécanique (Pianola «Welte-Mignon» de la firme Welte & fils, Fribourg-en-Brisgau).*)

Dans ce tome également il semblait indiqué de noter deux au moins des différentes possibilités du doigté pour tenir compte des joueurs à petites mains.

Les octaves ainsi que les passages parallèles et analogues n'ont en général pas été pourvues d'un doigté, afin de ne pas surcharger l'image des notes. L'emploi de 1 5, 1 4 ou même 1 3 reste à la discrétion du pianiste. Dans le fortissimo l'éditeur préfère parfois l'emploi simultané des doigts 3 et 4, 4 et 5 ou 3, 4 et 5, qui se soutiennent l'un l'autre.

L'éditeur a renoncé à porter une notation pour pédale, d'une part parce que les signes habituels à l'édition sont insuffisants, d'autre part parce que l'emploi de la pédale dépend très souvent de l'interprétation subjective du musicien et des impondérables de l'exécution (dynamisme de l'instrument, acoustique de la salle, humeur de l'interprète, etc.).

Pour conserver le caractère original de l'écriture musicale, nous avons renoncé à corriger les nombreuses fautes d'orthographe dans la notation.

Leipzig, décembre 1967

Günter Philipp

numerous "resounding rests") has recently given unmistakable confirmation of this interpretation, however, after exact reconstructions were undertaken from recordings on a piano-player (Pianola "Welte-Mignon" of the firm Welte und Sohn, Freiburg im Breisgau).*)

In this volume as well, more than one – at least two – fingering techniques have been sometimes indicated to allow adaptation by smaller hands.

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

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

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

Leipzig, December 1967

Günter Philipp

*) Par les rouleaux l'on voit aisément quand la pédale et les touches ont été pressées et quand elles ont été relâchées. Comp. A. Scriabine, op. 32 n° 1: Poème pour piano. Texte de l'exécution par l'auteur selon un enregistrement sur «Welte-Mignon». Transcription de P. Lobanoff, Editions Musicales d'Etat, Moscou 1960 (en langue russe).

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

INHALT - TABLE - CONTENTS

6 PRELUDES Op. 13

Nr. 1
Maestoso
Moskau, Nov. 1895
Pag. 11

Nr. 2
Allegro
sotto voce
Moskau 1895
Pag. 13

Nr. 3
Andante
Moskau, Nov. 1895
Pag. 15

Nr. 4
Allegro
Moskau, Nov. 1895
Pag. 16

Nr. 5
Allegro
Moskau 1895
Pag. 18

Nr. 6
Presto
Moskau 1895
Pag. 20

5 PRELUDES Op. 16

Nr. 1
Andante
Moskau, Jan. 1894
Pag. 22

Nr. 2
Allegro
Vitznau, Juni 1895
Pag. 24

Nr. 3
Andante cantabile
Moskau 1894
Pag. 25

Nr. 4
Lento
Petersburg 1895
Pag. 26

Nr. 5
Allegretto
rubato
Moskau 1895
Pag. 27

VALSE Op. 38

Allegro, agevole
rit. a tempo
affabile
p
Pag. 28

3 MORCEAUX Op. 45

Feuillet d'album

Nr. 1
Andante piacevole
p legato
poco cresc.
Pag. 37

Poème fantasque

Nr. 2
Presto
p
Pag. 38

Prélude

Andante
rubato

Nr. 3

SCHERZO Op. 46

Presto

4 PRELUDES Op. 48

Impetuoso fiero

Nr. 1

Poetico con delizia

Nr. 2

Capricciosamente affannato

Nr. 3

Festivamente

Nr. 4

3 MORCEAUX Op. 49

Etude

Nr. 1

Prélude

Bruscamente irato

Nr. 2

Rêverie

Con finezza

Nr. 3

4 MORCEAUX Op. 51

Fragilité

Allegretto
limpide

Nr. 1

Lugubre

Prélude

Nr. 2

Poème ailé

ritard. a tempo

Nr. 3

Danse languide

Nr. 4

3 MORCEAUX Op. 52

Lento

Poème

Nr. 1

Enigme

Etrange, capricieusement

Nr. 2

29 58

p *pp*

Pag.

Poème languide

Pas vite

Nr. 3

30 60

2 MORCEAUX Op. 57

Désir

Nr. 1

31 61

pp

Caresse dansée

Nr. 2

32 62

pp *pochiss.*

FEUILLET D'ALBUM Op. 58

Con delicatezza

33 64

pp *p*

legato

2 PIÈCES Op. 59

Allegretto Poème

avec grâce et douceur

Nr. 1

34 65

p

Prélude

Sauvage, belliqueux

Nr. 2

35 67

p

POÈME-NOCTURNE Op. 61

avec une grâce capricieuse

molto rit.

36 70

mp *poco* *pp*

2 POÈMES Op. 63

Masque
Allegretto accel.
avec une douceur cachée

Nr. 1

37 79

p

Pag.

gracieux, délicat

Etrangeté

Nr. 2

38 80

p

2 PRELUDES Op. 67

Andante

Nr. 1

39 84

pp *vague, mystérieux*

Presto

Nr. 2

40 86

pp *inquiet*

2 POÈMES Op. 69

Allegretto

Nr. 1

41 88

p *tendre, délicat*

Allegretto

Nr. 2

42 90

p *poco* *aigu, capricieux*

2 POÈMES Op. 71

Fantastique

Nr. 1

43 92

p

En rêvant, avec une grande douceur

Nr. 2

44 94

p

6 PRELUDES

(1895)

Alexander Skrjabin
(1872-1915)
Op. 13 Nr. 1

Maestoso ♩ = 66-63

1

6

12

17

21

*)
m.s.

26

29

33

38

*) Andere Ausführungsmöglichkeit:
Autre possibilité d'exécution:
Other way of execution:

Allegro $\text{♩} = 72-69$

Op. 13 Nr. 2

sotto voce

2 *p*

3 *cresc.*

6 *dim.*

9 *p*

12 *cresc.*

15

cresc.
f

18

ff

21

sf
sf
p

24

pp
accel. sin al fine

26

pp
presto

Andante ♩ = 52-54-56

3

pp dolce

4

cresc.

mf

8

pp

cresc.

mf

12

pp

16

ppp

dolciss.

ppp

Allegro ♩ = 92

4

*p**legato**cresc.*

4

*mf**dim.*

8

*dim.**p**cresc.*

12

*mf**dim.* $\frac{5}{4} \frac{4}{5}$ rall.

16

2

cresc.

20

tr
cresc.

24

tr

28

poco accel. rall. Piu vivo

pp

32

accel.

accel.

36

40

stretto

stretto

Allegro ♩ = 116-120

Op. 13 Nr. 5

5

p

4

8

pp

12

16

20

Handwritten musical notation for measures 20-23. The treble staff contains a melodic line with various fingerings (e.g., 4 1, 3 1, 5 2, 4 1, 5 1) and a crescendo marking (*cresc.*). The bass staff provides a harmonic accompaniment with fingerings (e.g., 2, 3, 1, 1, 3, 5, 1, 5, 1, 2).

24

Handwritten musical notation for measures 24-27. The treble staff continues the melodic line with fingerings (e.g., 4 1, 3 1, 4 1, 5 2, 5 2). A decrescendo marking (*dim.*) is present. The bass staff has fingerings (e.g., 1, 1, 3, 1).

28

Handwritten musical notation for measures 28-31. The treble staff features complex fingerings (e.g., 5 1, 5 2, 4 1, 4 1, 5 2, 4 1, 5 2, 2 1). A piano marking (*pp*) is indicated. The bass staff has fingerings (e.g., 2, 5, 5, 5, 5).

32

Handwritten musical notation for measures 32-35. The treble staff has fingerings (e.g., 4 1, 5 2, 3 1). The bass staff continues the accompaniment with various note values and rests.

36

Handwritten musical notation for measures 36-39. The treble staff has fingerings (e.g., 4 1, 5 2, 3 1). The bass staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Presto $\text{♩} = 104-108$

6 *mp*

6 *f* *ten.* *cresc.*

12 *p*

18 *f p* *dim.*

24 *f*

29 *cresc.* *ff* *sf p*

E. P. 12422

35

System 35: Treble and bass staves. Treble staff has a *sf* dynamic marking. Bass staff has a *cresc.* marking. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

41

System 41: Treble and bass staves. Treble staff has a *fff* dynamic marking. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

47

System 47: Treble and bass staves. Treble staff has a *dim.* marking. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

53

System 53: Treble and bass staves. Treble staff has a *dim.* marking. Bass staff has a *p* marking. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

59

System 59: Treble and bass staves. Treble staff has a *dim.* marking. Bass staff has a *pp* marking. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

65

System 65: Treble and bass staves. Treble staff has a *ppp* marking. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

*) Herausgeber zieht die Fassung des Autographs vor:
L'éditeur donne la préférence à la version de l'autographe:
Editor prefers the autographed version:

