VORWORT

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

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

Skrjabins Klavierwerke erfordern vom Pianisten höchste Sensibilität sowie ungewöhnliche technische und musikalische Tugenden. Vor allem muß er in der Lage sein, den rhythmischen, 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 Etüden Op. 8 lassen sofort an Chopin denken, unter dessen Einfluß Skrjabins Schaffen begann. Doch sind sie durchaus eigenartig und als die gehaltvollsten russischen Etüden den Chopinschen Meisterwerken dieser Gattung an Wert gleichzustellen. An Schwierigkeiten übertreffen sie diese teilweise – Schwierigkeiten, von denen der Hörer oft nichts ahnt, da sie von besonderer Art sind. Die spieltechnischen Probleme werden bei Skrjabin mehr als bei Chopin den künstlerischen und musikalischen Absichten untergeordnet. In Op. 42 tritt die komplizierte Polyrhythmik besonders deutlich zutage, die drei Etüden Op. 65 faszinieren durch das konsequente Festhalten eines bestimmten Intervalls in der rechten Hand (Nr. 1 große None, Nr. 2 große Septime, Nr. 3 reine Quinte), wie wir es auch schon bei der Terzenetüde Op. 8 Nr. 10 finden. Besondere Berühmtheit hat die pathetische Etüde dis-Moll Op. 8 Nr. 12 mit ihrem unbeschreiblichen, unaufhaltsam revoltierenden Vorwärtsstürmen der Klangmassen erlangt.

Der Fingersatz des Herausgebers mag zuweilen bei oberflächlicher Betrachtung befremden, hat sich aber praktisch bewährt und erklärt sich teils aus der erforderlichen Pedalanwendung (z. B. Op. 8 Nr. 8 Takt 41 oder Op. 42 Nr. 4), teils aus dem nötigen blitzschnellen Gleiten und Springen von Arm und Hand (z. B. Op. 8 Nr. 4 Takt 10). – 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. (Auf letzteres gibt Skrjabin selbst in seiner Notierung zuweilen deutliche Hinweise, vgl. z. B. die Sechzehntelpause in Takt 50 der Etüde Op. 8 Nr. 11.)

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

Um das originale Notenbild zu wahren, haben wir von einer Korrektur der häufigen orthographischen Notationsfehler abgesehen (vgl. als Beispiele die Etüden Op. 8 Nr. 10 und 11).

Günter Philipp

Sample

INHALT - TABLE - CONTENTS

12 ETUDES Op.8

Allegro — Nr. 1 — Pag. 9

A capriccio, con forza — Nr. 2 — 12

Tempestoso — Nr. 3 — 14

Piacevole — Nr. 4 — 18

Brioso — Nr. 5 — 20

Con grazia — Nr. 6 — 23

Presto tenebroso, agitato — Nr. 7 — Pag 26

Lento (Tempo rubato) — Nr. 8 — 30

Alla ballata — Nr. 9 — 34

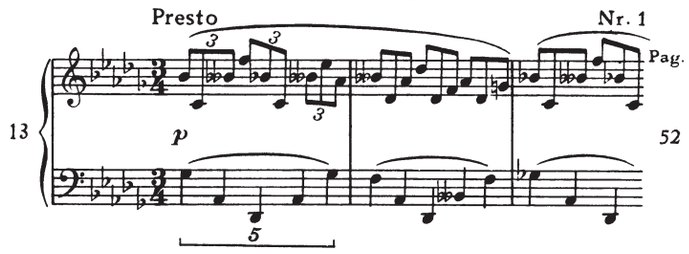
Allegro — Nr. 10 — 40

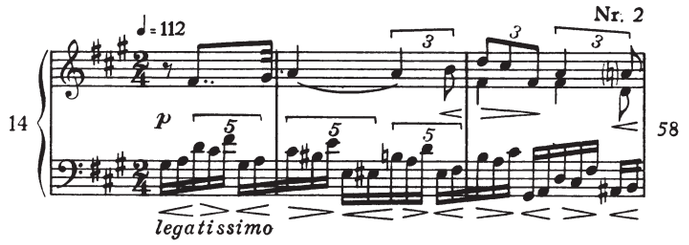
Andante cantabile — Nr. 11 — 45

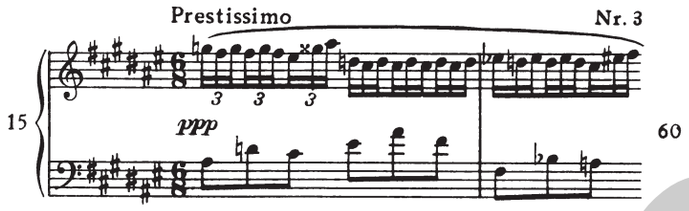
Patetico — Nr. 12 — 48

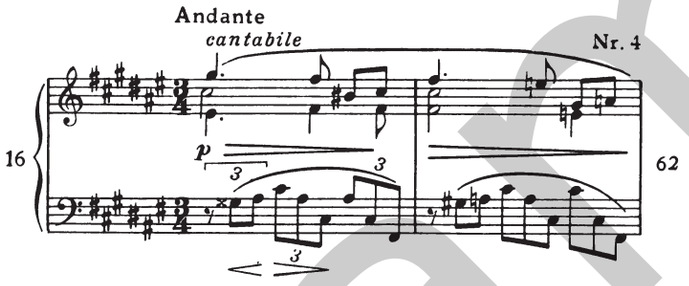
sample

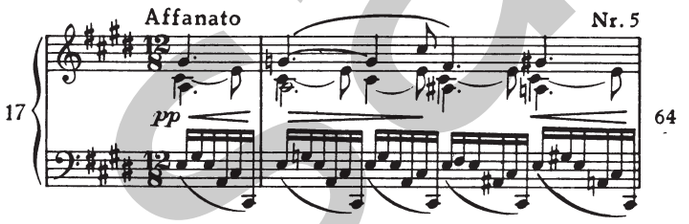
8 ETUDES Op. 42

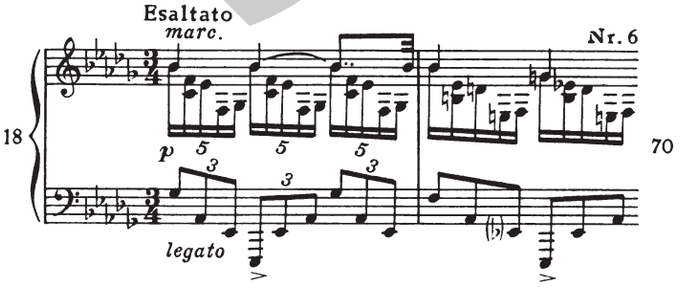


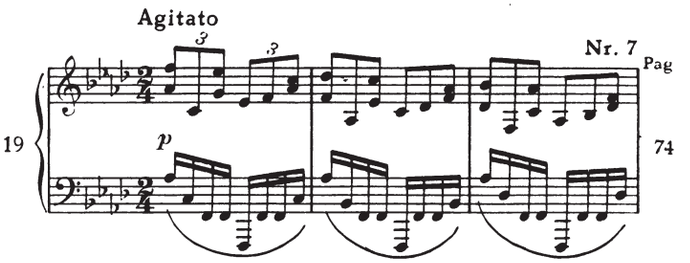


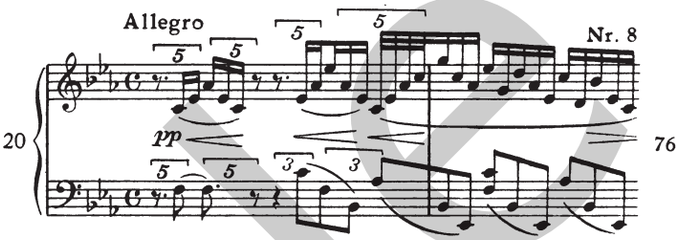




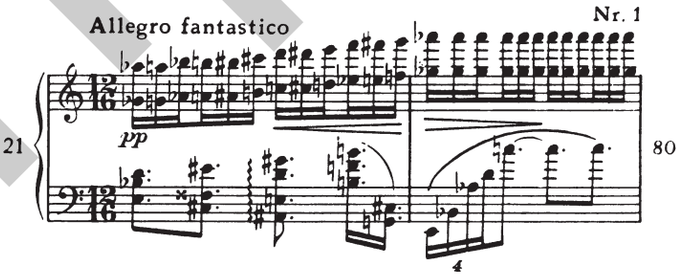


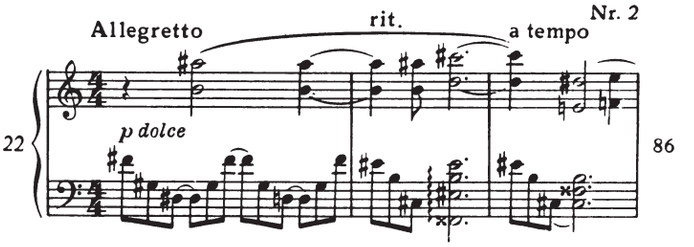


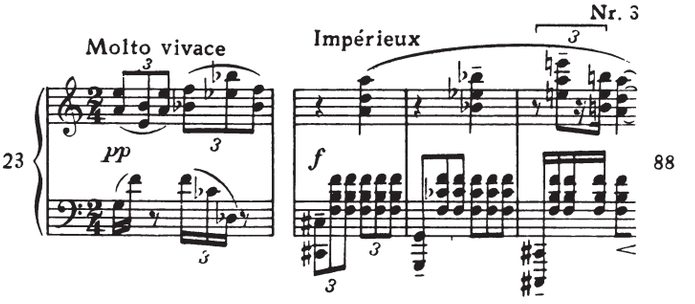




3 ETUDES Op. 65







sample

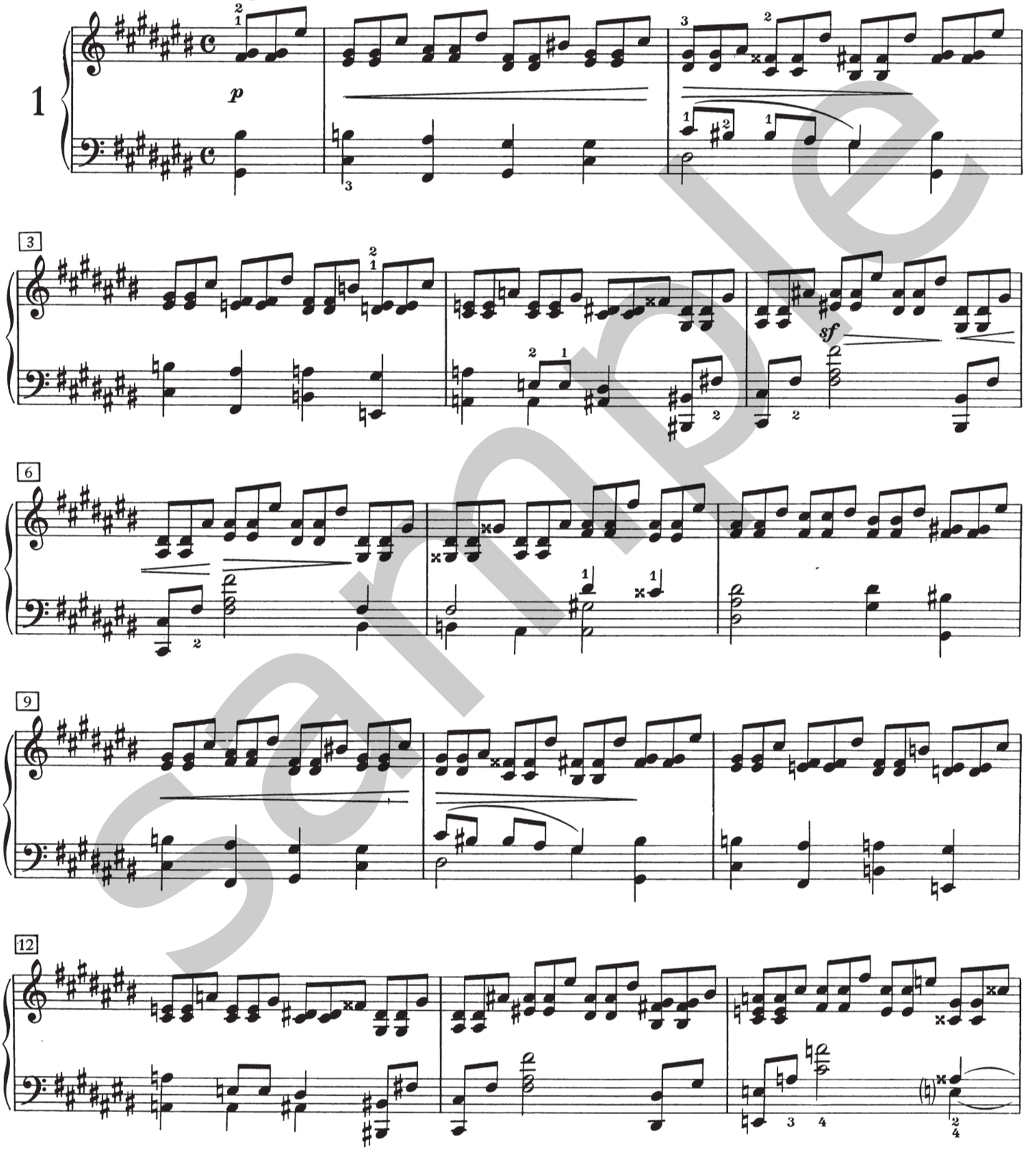
12 ETUDES

(1894)

Alexander Skrjabin
(1872-1915)
Op. 8 Nr. 1

Allegro ♩ = 168

1



sample

© 1966 by Edition Peters, Leipzig

15

cresc.

18

p

21

cresc.

p

24

mf

(pp)

27

(accel.)

30

dim.

p

sample

REVISIONSBERICHT

Grundlegend für die vorliegende Veröffentlichung ist die Ausgabe der Etüden Alexander Skrjabins im Staatlichen Musikverlag Moskau (1962). Für Op. 8 und Op. 42 wurden in Zweifelsfällen auch die Erstausgaben, erschienen bei M. P. Belaieff, Leipzig (1895 bzw. 1904), herangezogen.

Unsere Ausgabe weist im Notenbild Zusätze in Klammern und in kleinerem Schriftgrad auf; diese entsprechen nicht dem Autograph (A) oder der Erstausgabe (B), sondern gehen laut genannter sowjetischer Ausgabe auf *Angaben des Komponisten* zurück, die nicht in gedruckter Form überliefert sind. Die Fingersätze und andere spieltechnische Hinweise stammen, sofern hier nicht anders vermerkt, vom Herausgeber.

Die **Etüden Op. 8** wurden vor ihrer Veröffentlichung im Druck (1895) vom Komponisten mehrmaligen Änderungen unterworfen. Der nachfolgende Bericht enthält hiervon einige wesentliche, ferner die Abweichungen unserer Ausgabe von A und B.

Nr. 1 T. 47 u. 48 r. H. a′ nach Angabe des Komponisten. A und B haben ais′.

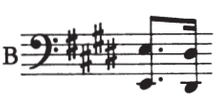
T. 49 l. H. 3. Viertel letzte Note eis laut A. B und andere Ausgaben haben gis.

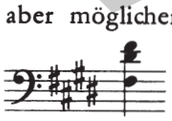
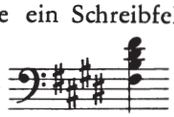
T. 50 l. H. 1. Viertel letzte Note cis′ laut A. B und andere Ausgaben haben eis′.

Nr. 3 Die Bezeichnung *Tempestoso* befriedigte den Komponisten selbst nicht, er hielt sie nicht für völlig dem Charakter der Etüde entsprechend.

Nr. 4 T. 9 l. H. drittletzte Note in A und B ohne ♯, also fisis.

Nr. 5 Die ursprüngliche Tempobezeichnung *Allegro* wurde vom Komponisten in A gestrichen und durch *Brioso* ersetzt. Aber auch diese Bezeichnung befriedigte ihn nicht, er fand sie später nicht dem Charakter der Etüde entsprechend.

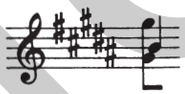
T. 22 l. H. 1. Viertel in A und B 

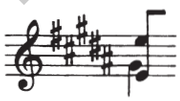
T. 27 l. H. 3. Viertel entsprechend A und B, ist aber möglicherweise ein Schreibfehler und muß  oder  lauten.

Nr. 6 T. 20 r. H. 2. obere Note in A und B ohne ♯, also d‴.

T. 45 r. H. vorletzte untere Note in A und B ohne ♯, also d″.

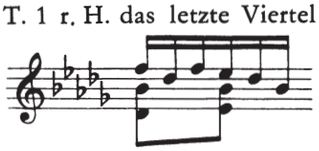
Nr. 7 T. 43 am Taktanfang steht in A *p*.

Nr. 9 T. 16 r. H. 1. Achtel entsprechend A und allen Ausgaben. Der Komponist ergänzte hier jedoch später noch ein h′: 

T. 42 und 92 r. H. 1. Achtel entsprechend A und allen Ausgaben. Der Komponist ergänzte hier jedoch später noch ein gis′ 

Nr. 10 T 12 unter dem letzten Sechzehntel steht in A *Ped.*

Nr. 11 Die Tempobezeichnung fehlte in A ursprünglich, es stand dort nur *cantabile*. Nachträglich wurde von Skrjabins Hand *Andante* hinzugefügt.

T. 1 r. H. das letzte Viertel lautete ursprünglich  . Später wurde das 5. Sechzehntel (des″) weggestrichen.

T. 43–45 in A steht am Ende von T. 43 ein *dim.*, das sich über den ganzen nächsten Takt erstreckt und ins *pp* führt. Der bei uns in Klammern angegebene Verlauf wurde jedoch ebenfalls vom Komponisten für möglich gehalten.

T. 47 in A *pp*.

Nr. 12 T. 1 auf dem 1. Achtel in A *fp*.

T. 2 r. H. Fingersatz laut A.

T. 1, 2, 11 und 17 l. H. Fingersatz laut B.

T. 50 bis zum Schluß dynamische Angaben in Klammern laut A.

sample