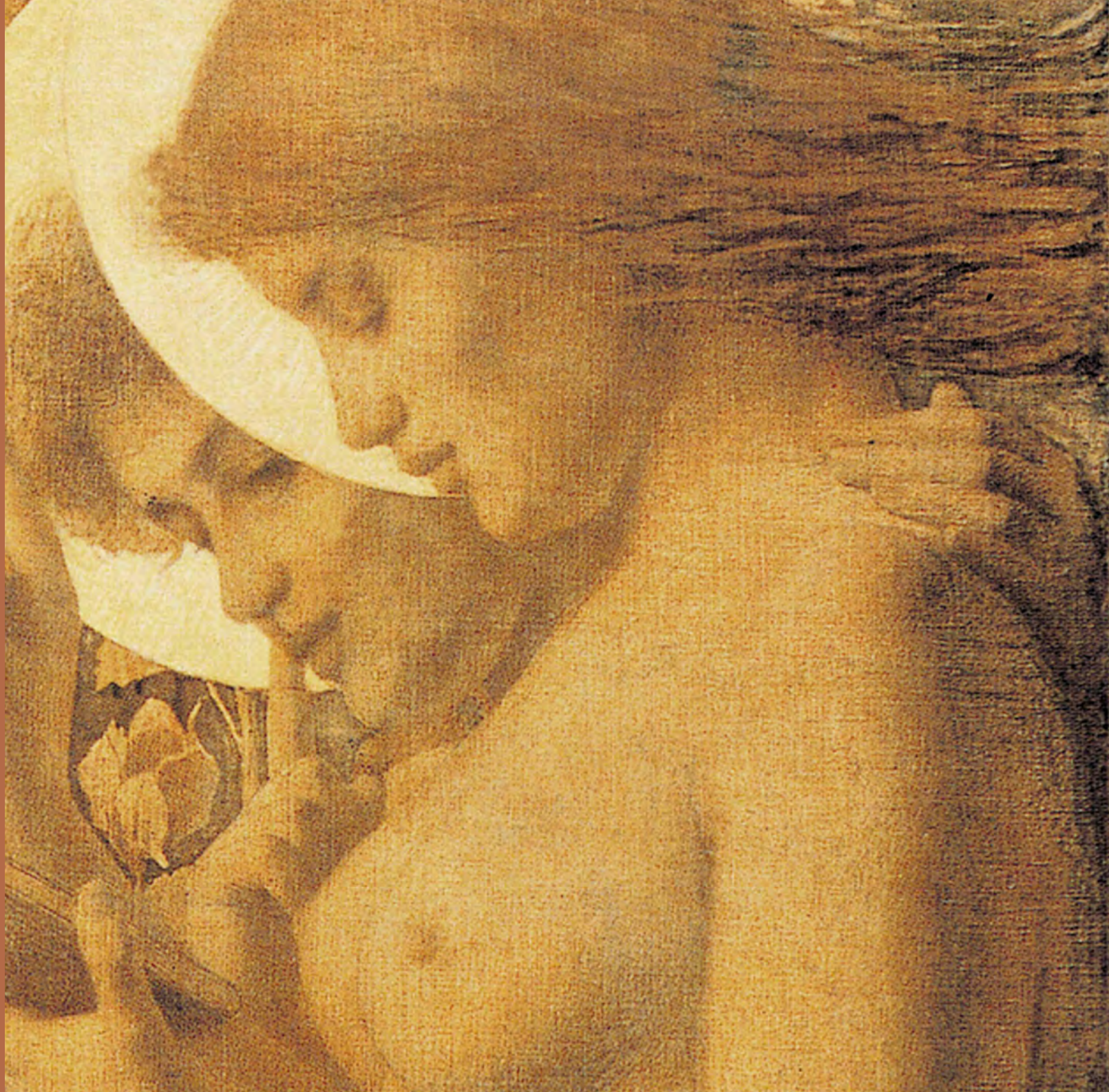


THE
COMPLETE
PRELUDES
of
ALEXANDER
SCRIABIN

PIERS
LANE



hyperion





ALEXANDER SCRIBIN

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ <i>page 4</i>
ENGLISH	☞ <i>page 6</i>
FRANÇAIS	☞ <i>page 16</i>
DEUTSCH	☞ <i>Seite 24</i>



The complete Preludes of Alexander Scriabin

PIERS LANE piano


COMPACT DISC 1

[60'17]

1	Prelude in B major Op 2 No 2 (1889)	[0'55]			
2	Prelude for the left hand in C sharp minor Op 9 No 1 (1894)	[3'14]			
	Twenty-Four Preludes Op 11	[31'03]			
	PART I (1888–1896)	[8'07]			
3	No 1 in C major: Vivace (1893)	[0'49]			
4	No 2 in A minor: Allegretto (1895)	[1'59]			
5	No 3 in G major: Vivo (1895)	[0'49]			
6	No 4 in E minor: Lento (1888)	[2'03]			
7	No 5 in D major: Andante cantabile (1896)	[1'29]			
8	No 6 in B minor: Allegro (1889)	[0'42]			
	PART II (1894–1896)	[8'05]			
9	No 7 in A major: Allegro assai (1895)	[0'53]			
10	No 8 in F sharp minor: Allegro agitato (1896)	[1'06]			
11	No 9 in E major: Andantino (1894)	[1'33]			
12	No 10 in C sharp minor: Andante (1894)	[1'12]			
13	No 11 in B major: Allegro assai (1895)	[1'41]			
14	No 12 in G sharp minor: Andante (1895)	[1'26]			
	PART III (1895)	[8'08]			
15	No 13 in G flat major: Lento	[1'36]			
16	No 14 in E flat minor: Presto	[0'57]			
17	No 15 in D flat major: Lento	[2'12]			
18	No 16 in B flat minor: Misterioso	[1'35]			
19	No 17 in A flat major: Allegretto	[0'40]			
20	No 18 in F minor: Allegro agitato	[0'55]			
	PART IV (1895–1896)	[6'33]			
21	No 19 in E flat major: Affettuoso (1895)	[1'13]			
22	No 20 in C minor: Appassionato (1895)	[1'02]			
23	No 21 in B flat major: Andante (1895)	[1'43]			
24	No 22 in G minor: Lento (1896)	[1'05]			
25	No 23 in F major: Vivo (1895)	[0'32]			
26	No 24 in D minor: Presto (1895)	[0'44]			
	Six Preludes Op 13 (1895)	[8'23]			
27	No 1 in C major: Maestoso	[2'30]			
28	No 2 in A minor: Allegro	[0'41]			
29	No 3 in G major: Andante	[1'20]			
30	No 4 in E minor: Allegro	[1'09]			
31	No 5 in D major: Allegro	[1'08]			
32	No 6 in B minor: Presto	[1'20]			
	Five Preludes Op 15 (1895–1896)	[7'07]			
33	No 1 in A major: Andante (1895)	[3'58]			
34	No 2 in F sharp minor: Vivo (1895)	[0'49]			
35	No 3 in E major: Allegro assai (1895)	[1'03]			
36	No 4 in C sharp minor: Andantino (1896)	[1'38]			
37	No 5 in C sharp minor: Andante (1895)	[1'29]			
	Five Preludes Op 16 (1894–1895)	[8'24]			
38	No 1 in B major: Andante (1894)	[2'58]			
39	No 2 in G sharp minor: Allegro (1895)	[1'22]			
40	No 3 in G flat major: Andante cantabile (1894)	[1'59]			
41	No 4 in E flat minor: Lento (1895)	[1'20]			
42	No 5 in F sharp major: Allegretto (1895)	[0'34]			




Seven Preludes Op 17 (1895–1896)		[10'36]			
[1]	No 1 in D minor: Allegretto (1896)	[1'22]	[29]	No 1 in F sharp major: Allegro	[0'51]
[2]	No 2 in E flat major: Presto (1896)	[0'55]	[30]	No 2 in D major: Elevato	[1'30]
[3]	No 3 in D flat major: Andante (1896)	[1'53]	[31]	No 3 in G major: Languido	[1'17]
[4]	No 4 in B flat major: Lento (1895)	[1'25]	[32]	No 4 in A flat major: ♩ = 63–66	[1'00]
[5]	No 5 in F minor: Presto (1895)	[1'07]	[33]	Prelude in E flat major Op 45 No 3	[1'24]
[6]	No 6 in B flat major: Andante doloroso (1895)	[2'26]		Andante (1904)	
[7]	No 7 in G minor: Allegro assai (1895)	[1'08]	Four Preludes Op 48 (1905)		[3'41]
Four Preludes Op 22 (1897)		[4'54]	[34]	No 1 in F sharp major: Impetuoso fiero	[0'31]
[8]	No 1 in G sharp minor: Andante	[1'30]	[35]	No 2 in C major: Poetico con delizio	[1'26]
[9]	No 2 in C sharp minor: Andante	[1'07]	[36]	No 3 in D flat major: Capricciosamente affannato	[0'50]
[10]	No 3 in B major: Allegretto	[1'00]	[37]	No 4 in C major: Festivamente	[0'46]
[11]	No 4 in B minor: Andantino	[1'07]	[38]	Prelude in F major Op 49 No 2	[0'45]
Two Preludes Op 27 (1900)		[3'04]		Bruscamente irato (1905)	
[12]	No 1 in G minor: Patetico	[2'00]	[39]	Prelude in A minor Op 51 No 2	[2'30]
[13]	No 2 in B major: Andante	[1'00]		Lugubre (1906)	
Four Preludes Op 31 (1903)		[5'16]	[40]	Prelude in E flat major Op 56 No 1	[0'51]
[14]	No 1 in D flat major / C major: Andante	[2'09]		Violent, très accentué (1907)	
[15]	No 2 in F sharp major: Con stravaganza	[0'55]	[41]	Prelude Op 59 No 2	[1'31]
[16]	No 3 in E flat major: Presto	[0'33]		Sauvage, belliqueux (1910)	
[17]	No 4 in A flat major: Lento	[1'28]	Two Preludes Op 67 (1912–1913)		[2'53]
Four Preludes Op 33 (1903)		[4'24]	[42]	No 1: Andante	[1'50]
[18]	No 1 in E major: ♩ = 96	[1'32]	[43]	No 2: Presto	[1'01]
[19]	No 2 in F sharp major: Vagamente	[1'25]	Five Preludes Op 74 (1914)		[6'08]
[20]	No 3 in C major: ♩ = 88	[0'30]	[44]	No 1: Dououreux, déchirant	[1'09]
[21]	No 4 in A flat major: Ardito, bellicoso	[0'48]	[45]	No 2: Très lent, contemplatif	[1'34]
Three Preludes Op 35 (1903)		[5'18]	[46]	No 3: Allegro drammatico	[0'40]
[22]	No 1 in D flat major: Allegro	[0'50]	[47]	No 4: Lent, vague, indécis	[1'36]
[23]	No 2 in B flat major: Elevato	[3'23]	[48]	No 5: Fier, belliqueux	[0'58]
[24]	No 3 in C major: Scherzoso	[1'03]	Four Preludes Op 37 (1903)		[6'05]
Four Preludes Op 37 (1903)		[6'05]	[25]	No 1 in B flat minor: Mesto	[2'02]
[25]	No 1 in B flat minor: Mesto	[2'02]	[26]	No 2 in F sharp major: Maestoso, fiero	[0'56]
[26]	No 2 in F sharp major: Maestoso, fiero	[0'56]	[27]	No 3 in B major: Andante	[2'03]
[27]	No 3 in B major: Andante	[2'03]	[28]	No 4 in G minor: Irato impetuoso	[0'55]
[28]	No 4 in G minor: Irato impetuoso	[0'55]			



THE MUSICAL AMBITIONS of Alexander Scriabin (1872–1915) leaned towards the gigantic: five symphonic works, an opera project and the millennial *Mysterium* bear witness to this. But by natural inclination he was a miniaturist, writing throughout his career many pieces ‘short as a sparrow’s beak or a bear’s tail’, as one commentator caustically put it. These evocations, sometimes a page or less in length, can be seen as forerunners of the ‘fleeting visions’ of a Prokofiev and as descendants of the equally compact preludes of Chopin. The first piece on this recording dates from 1889; the bleak final set of Preludes was composed after both of Debussy’s cycles, in 1914, shortly before Scriabin’s sudden death from septicaemia. Like a musical Fabergé, Scriabin is capable of creating a glittering world in a tiny space; the exquisite writing reflects the composer’s own subtle pianism, which he liked to describe as ‘crystalline’ and ‘perfumed’, but moods of disturbance, energy, even violence recur throughout the long curve of stylistic development traced by these short pieces.

The idea of a prelude as an improvisatory curtain-raiser to a performance goes back to the beginning of the history of keyboard instruments, and improvisation was still regarded as an essential skill for a concert artist in the nineteenth century. Just ten years before the Chopin Preludes were published, Carl Czerny remarked in his *Systematic Introduction to Improvisation* (Op 200!) that ‘it is one of the pianist’s adornments ... to prepare the listeners and put them into the right frame of mind by a suitable prelude’. The importance of mood in these short improvisations led naturally to the prelude’s independent existence, most famously in Chopin, Rachmaninov and Debussy. In *Safe Conduct*, Boris Pasternak recounts Scriabin’s warning against ‘the harm of improvising’, but improvisation was clearly instinctive for Scriabin and an essential element in composing. Many sets of short pieces were sent off to publishers by Scriabin when cash was short: Belaiev exhorted the youthful composer to



systematise this spontaneous production, with the 24 Preludes of Op 11 as the result.

That major cycle is preceded by the pieces of Op 2 (1887–9) and Op 9 (1894). As a foil to the sombre C sharp minor Etude of **Op 2** (recorded by Piers Lane on Hyperion CDA66607), Scriabin provides a Prelude of just seventeen ethereal bars – it opens with a horn-call like the one which later begins the Piano Concerto.

The Prelude for the left hand **Op 9** (1894) dates from the time when, as a student at the Moscow Conservatoire, Scriabin damaged his right hand by over-practice (the works he was struggling with were Liszt’s *Réminiscences de Don Juan* and Balakirev’s *Islamey*; the rival student egging him on was none other than Joseph Lhévinne). This occurred in 1891, but the injury persisted for several years and doctors advised Scriabin (wrongly) that it would be permanent. This piece and its nocturne companion artfully exploit the natural ability of the left hand, with the thumb and strongest fingers playing the upper part, to produce a singing line with its own accompaniment. This one-handed polyphony had its effect on the later music, where an intricate left hand makes an important contribution to the luxuriant texture.

The **Twenty-Four Preludes Op 11** bear witness not only to Belaiev’s organisatory efforts but also to Scriabin’s nomadic existence of concert tours and protracted ‘cures’ from 1894 to 1896, when the majority of the preludes were composed. Perhaps remembering the importance of Majorca in the history of Chopin’s Preludes, Scriabin appends a date and place-name to each piece. The key-scheme is Chopin’s, ascending through the circle of fifths with each major key followed by its relative minor. Unlike Chopin, Scriabin subdivides his cycle into four parts of six preludes each: Part I (1888–96), Nos 1 to 6; Part II (1894–96), Nos 7 to 12; Part III (1895), Nos 13 to 18; and Part IV (1895–6), Nos 19 to 24.

Analysis of the preludes of Op 11 by date and place reveals how much juggling (and transposition?) took place

to produce the existing order. No 4 was composed first, at the age of sixteen, in Moscow; one year later No 6 followed in Kiev; in 1893/4 Nos 1 and 10 followed, again in Moscow. No 14 was written in Dresden, Nos 3, 19 and 24 in Heidelberg, and 17, 18 and 23 in Witznau (a Swiss resort on the Lake of Lucerne) on the tour of 1895. Later that year a group was written in Moscow: 7, 13, 15, 20, 21; Nos 2, 9 and 16 are dated November of that year, a date which may refer to the composer's approaching split with his first love, Natalya Sekerina.

Prelude No 1 in C (Moscow, November 1893) reflects a Chopinesque influence, but the bar-by-bar waves of Chopin's first prelude here become longer, 'undulating, caressing' lines (Scriabin later suppressed this descriptive marking in favour of a simple 'Vivace'). **No 2 in A minor** (Moscow, November 1895) is a melancholy, hesitant dance; **No 3 in G** (written the previous May on tour in Heidelberg) flutters incessantly with the sound of a summer breeze led by the right hand, whereas Chopin's prelude in the same key gives this movement to the left. **No 4 in E minor** is given the marking 'Moscow, Lefortovo, 1888', but is in fact a reworking of a Ballade in B flat minor from the previous year. Scriabin appended a visionary poem to the Ballade:

Beautiful country;
And life is different here ...
Here there is no place for me ...
There, I hear voices,
I see a world of blessed souls ...

The poem is prophetic of the intense inner world which Scriabin was to build for himself, and the 'difference' of that world is evoked by augmented harmonies – significant because of their tendency to suspend the 'normal' laws of tonality.


No 5 in D (Amsterdam, 1896) is an idyll, spun out on an endless thread of steadily moving left-hand quavers. Its variations on a simple recurring four-note ascent demand

the most sensitive voicing and an improvisatory freedom of approach. The spell is broken by the closely imitating, rushing octaves of **No 6 in B minor** (Kiev, 1889 – was Scriabin visiting his uncle who lived here?). The mood is one of headlong, impulsive heroism – there may be a reminiscence here of No XIII in Schumann's *Davidsbündlertänze* in the same key.

No 7 in A (Moscow, 1895) represents a considerable advance in technical demands, with its three strands – arching melody, restless middle part and impetuous bass figures – all to be balanced in dynamics ranging from *pp* to *ff* and propelled along at a never-resting 'Allegro assai' (Scriabin was supplying metronome marks for his music at this period, a practice he abandoned in later life). The speedy metronome mark of **No 8 in F sharp minor** (Paris, 1896) was flatly ignored by Sergei Rachmaninov in his own performances, which led to a dispute between the two young composer-pianists. ("It's my interpretation"; "But it's my music".) Characteristically, Rachmaninov stressed the nostalgia, Scriabin the airborne impetus of this prelude. More stylistic thumbprints can be observed in **No 9 in E** (Moscow, November 1895) – the active left hand which the right hand seems to be commenting on and the skipping dotted triplet figure (a Chopin rhythm) which recurs three times with tender melancholy – in December Scriabin's teenage love, Natalya Sekerina, was to refuse decisively his proposal of marriage.

No 10 in C sharp minor (Moscow, 1894) is even more characteristic in sonority, with the horn-like middle part established near the beginning and sustained through four final punctuating chords, and the chiming sevenths which run throughout. With **No 11 in B** we return to Moscow and to November 1895 (the next ten preludes were written in this year) but the regret has been replaced by a palpitating heart-in-mouth excitement, enhanced by a virtuosic left-hand part. The free-floating right-hand rubato of the middle section is typical of the pianistic style Scriabin developed from his idol Chopin. **No 12 in G**






sharp minor (Witznau, June) was written in a resort on Lake Lucerne. It shares a tonality with Op 16 No 2, written in the same place – and with the Second Sonata Op 19 (1892-7), which was inspired by the Ligurian and Black Seas. A typically slow ‘Russian’ andante, its brooding quality is created by suspended harmonies of the kind whose importance would steadily increase in Scriabin’s musical language.

Part III starts with another slow prelude, **No 13 in G flat** (Moscow), exploiting the velvety quality of six flats and ending with a typical ‘horn call’ sonority. Its companion piece, **No 14 in E flat minor** (Dresden), depicts a mountain stream at Bastei dashing itself against the rocks. The time signature, then unusual, is $\frac{3}{8}$ (Tchaikovsky, of course, had written a $\frac{5}{4}$ movement in the *Symphonie pathétique* in 1893): Prokofiev might have marked it ‘precipitato’. Back to Moscow for **No 15 in D flat**: a cloistral hush and an airborne, suspended quality created by two-part writing in the middle register (very like that at the beginning of *The Dream of Gerontius*, part 2) introduce a song of deep peace. Its negative counterpart was written in November (**No 16 in B flat minor**). Here, endlessly repeated sequences are unbalanced by asymmetric rhythm (very rare in Scriabin): $\frac{3}{8}$ and $\frac{4}{8}$ alternate in a nightmarish march into the abyss.


The next two preludes were written in Witznau in June 1895. **No 17 in A flat** is brief and blissful, like Chopin’s A major Prelude. The key of F minor, relatively rare during the classical period, was associated with anger or outbursts of passion: Mozart used it for Count Almaviva’s rage in *Figaro*. Chopin’s F minor Prelude is extraordinarily violent, and was characterised by Alfred Cortot as a ‘malediction’; Scriabin’s Prelude **No 18** in the same key is a tempestuous study in left-hand octaves, taken over later by the right hand.

The first prelude of the final section, **No 19 in E flat** (Heidelberg, 1895) is mature early Scriabin: the phrase shapes are characterised by a ‘swooping’ short descent



followed by upward flight, with skipping dotted rhythms contributing to the sensation of weightlessness. The demanding left-hand accompaniment is rhythmically ahead of itself, each figure starting on the final semiquaver of the beat – a device perhaps derived from Schumann. **No 20 in C minor** (Moscow, 1895) has a meteoric career not unlike Scriabin’s own, blazing with the most elevated of ideals and abruptly snuffed out after brief protest. Interestingly, the composer’s son-in-law Sofronitsky preferred to play the manuscript version, where this tragedy is softened by a major-mode ending. The arrangement of the cycle seems to go against this: the tranquillity of **No 21 in B flat** (Moscow, 1895) is repeatedly interrupted by silences and **No 22 in G minor** (Paris, 1896) has an insistent falling, regretful cadence. The mood lightens with **No 23 in F**, written the previous year in the idyllic surroundings of Witznau. Its rustling broken-chord figurations are a clear homage to Chopin’s own F major Prelude – a backward glance before the heaven-storming **No 24 in D minor** (Heidelberg, 1895) which wisely avoids meeting Chopin on his own ground, concentrating instead on the pulsating chordal writing which had concluded the *Etudes* of Op 8.

Twenty-three preludes in the next four opuses bear witness to a project to write a set of forty-eight: the key scheme is followed again in Op 13 and Op 15 but begins to break down in the next set. To follow the circle of fifths as far as possible one would have to play Op 16 Nos 1, 2, 5, 4, Op 17 Nos 3, 4 (A flat is missing), 5, 2 (C minor is missing), 6, 7 (F is missing), 1. The order of composition is another matter, and overlaps greatly with the times and places of Op 11: in Moscow in 1894 Scriabin composed Op 16 Nos 1 and 3; in the same city the following year he wrote all of Op 13, Op 15 Nos 1–3, Op 16 No 5 and Op 17 Nos 4 and 6. Op 17 No 7 comes from the same year but from a visit in April to St Petersburg, where Op 16 No 4 was also composed. Other preludes result from the trips abroad: Op 16 No 2 was written in Witznau in June 1895,




and the romantic surroundings of Heidelberg produced Op 15 No 5 and Op 17 No 5 in the same year. The Paris trip of 1896 was the origin of Op 15 No 4 and Op 17 Nos 1–3.

Scriabin clearly sets out to give contrasting characters to those in the preludes of Op 11: **Op 13** No 1 is a solemn chorale, No 2 an airborne *moto perpetuo*, No 3 reflective and still, with a delightful tertiary harmonic shift, No 4 agitated (here each hand gets a chance to provide the semiquaver movement), No 5 a gentle study in sixths rather like the A major Etude, Op 8 No 6 (also on the recording by Piers Lane of the complete *Etudes* mentioned above), and No 6, a fine buildup in octaves with some kinship to Op 8 No 9 in C sharp minor, rounds off the set – both pieces attain grand climaxes but have quiet ‘dissolving’ endings, a characteristic feature of the later sonatas.

Op 15 is on a smaller scale: No 1 is an inconsequential improvisation on an unpretentious turn figure, No 2 another *moto perpetuo*, originally marked ‘agitato’ – a marking later replaced by a more non-committal ‘vivo’. There are two E major preludes in Op 15: No 3 is an expansive essay in arpeggiated chords while No 4 is a peaceful miniature. The meandering rubato of No 5 closes this rather introverted set.


With **Op 16** we reach a more elevated plane: this is the Scriabin idolised by the young Pasternak. Characteristically, Op 16 No 1 sustains one dominant harmony for much of its length, supporting an aspiring, soaring melodic line. No 2 is built on obsessively repeated poly-rhythmic figures. Its tonality has already been remarked on in connection with Op 11 No 12. No 3 is serene in its recurring pattern of sixths, around which a filigree solo line is spun. The twelve bars of No 4 stand all under one slur: Scriabin is obsessive in his construction of four-bar phrases, but this despairing page is constructed of four phrases each three bars long, which have to sing in one breath. No 5 is an exquisite, elegant dance miniature.



Op 17 is far less often performed as a set, but contains some of Scriabin’s loveliest pages. No 1 is a melancholy waltz whose ‘flying’ right-hand line, supported by restless left-hand cross-rhythms, reaches passionate heights. It is the left hand (as so often) of No 2 which provides the motive power, with octave figures across the beat; above floats a magisterial line particularly reminiscent of Chopin. No 3 is in Scriabin’s weightless, filigree manner, and No 4 spins a melodic line over an evenly moving bass similarly to Op 11 No 13, which is in a related key. The scenery of Heidelberg evokes an heroic response in No 5: widespread broken chords in the right hand complement a left hand whose opening gesture anticipates Rachmaninov’s Sonata No 2 of 1913. The ‘doloroso’ marking of No 6 is expressed by ceaseless suspensions, but there is an underlying serenity. These sets often close with a lightweight number, but No 7 is an exception with its long, mobile lines and virtuosic left hand.

1897, the year of Scriabin’s marriage and of work on the Third Sonata, brought four more preludes, **Op 22**. The chromaticism of No 2 is remarkable and No 3 could be marked ‘A la Mazur’, with a characteristic rhythmic catch in its melodic figures.

In 1900 Scriabin was working on his First Symphony; the two preludes **Op 27** date from this time, showing complementary moods of heroic assertion and luxuriant abandon similar to the popular *Poèmes* of Op 32. An increased harmonic richness is already noticeable, and this is taken a step further with no fewer than nineteen preludes in 1903 – a year when Scriabin abandoned teaching and worked on piano music which was to include the *Etudes* of Op 42 and the Fourth Sonata, and on the Third Symphony (the ‘Divine Poem’). The four faces of **Op 31** reveal characteristic Scriabin moods: Wagnerian opulence in No 1, imperious gestures and rhythms in the ‘con stravaganza’ of No 2, a shadowy chase ending in tragedy in No 3, and a strong flavour of harmonic experimentation in the brief No 4.




Op 33 starts with a limpid E major and a dreamy F sharp major (a key central to Scriabin's consciousness), but the mood is shattered by an alarming outburst of anger in No 3 ('con collera'), and Scriabin's burgeoning ego shows itself further in the 'daring, warlike' No 4. Scriabin did not live long enough to reassess the idealistic illusions besetting that era; musically, the prelude's impetus is increased by its $\frac{5}{4}$ time signature, a feature shared with Op 11 Nos 14 and 16.

The three preludes of **Op 35** come the closest to the manner of Scriabin's middle set of *Etudes*, Op 42, particularly the swirling figures of No 1. Self-assertion, the 'I am' which opens the 'Divine Poem', is the ruling passion of No 2, but a rare and welcome touch of humour is brought by the experimental harmonic shifts of No 3. **Op 37** opens with troubled soliloquy, but No 2 with its massive chordal writing is Scriabin at his most self-assured. Here, in the sixth bar, as Gottfried Eberle has pointed out, the 'Mystic Chord' is heard for the first time – that sonority which is unveiled fully in the Fifth Sonata – although it appears here conventionally spaced in thirds. No 3, a peaceful interlude, gives a respite before the wrathful gestures of No 4. The leaping octaves and tumultuous arpeggios here point directly to the late style.

The four preludes of **Op 39** open with a strong harmonic flavour of the 'Divine Poem', but there is a suspicion here that Scriabin is applying his harmonic innovations to a familiar musical content. Not so with the startling twists, turns and mood shifts of No 2, truly improvisatory in manner. The mysterious languor of No 3 rests partly on Scriabin's favourite three-against-five cross-rhythm. In No 4 the harmonic progression is enigmatic, elliptical, labyrinthine, like a sentence in very late Henry James.


Op 45 No 3 concludes a little trilogy along with an *Album leaf* and a *Poème fantasque* – as literary and philosophical ideas grew in importance, the *poème* became a favoured form. This short opus accompanies a crisis point in Scriabin's life: living in Geneva, preaching



an 'artistic and political gospel', in 1904 he left his wife for the twenty-year-old Tatiana Schloezer. The fantastical upward arpeggios at the end of each phrase here symbolise Scriabin's flight (in both senses) into experimental, speculative realms.

The four preludes **Op 48** (1905) were written about the time that work began on the *Poem of Ecstasy*, and the harmonic language has advanced considerably – so much so that the tonal endings come as something of a surprise. The marking at the head of each prelude is colourfully suggestive: 'Impetuously, haughtily; poetically, with delight; capriciously, breathlessly; festively'. The snatched, hopping basses and impulsive rhythms and harmonic shifts of No 1 will become familiar in the later music. 'Con delizio', the marking of No 2, was to be associated with the unveiling of the 'Mystic Chord' in the Fifth Sonata of 1907: here, as there, the mood is rapt and transcendent. The downward twisting chromaticisms of No 3 contribute to its atmosphere of 'breathless caprice' and to a strange, Mephistophelian mocking character to be found elsewhere: in the 'Enigme' Op 52 No 2, 'Ironies' Op 56 No 2 or the *Poème* Op 69 No 2. No 4 reveals a Nietzschean mood of self-assertion at its most blatant.


The following four preludes were all written as part of cycles of short pieces. **Op 49 No 2**, from the same year, is another outburst of ill-temper, emphasised by hammered rhythms. **Op 51 No 2** (1906), one of the most overtly Russian of all Scriabin's works, obsessively repeats the same lugubrious phrases and harmonies; as it descends into silence one senses the endless hostile expanses of the steppes, waiting. **Op 56 No 1** (1907/8) dates from the same time as the *Poem of Ecstasy*. Its virtuosic octave and chordal writing combines aggression and aspiration, and though nominally in E flat major it seems to be written in A flat with a cadence onto the dominant – a step away from the traditional tonal ending. **Op 59 No 2** (1910) takes us decisively into the late period, the time of *Prometheus* and the return to Moscow. This is a terrifying



vision of approaching war and destruction, built exclusively on the hopping basses of Op 48 No 1 and as insanely monothematic as the ideologies that brought (and bring) those wars. Here, for the first time in the preludes, there is no key signature and the final cadence ends with a discord (the Fifth Sonata and 'Désir', Op 57 No 1, had already ended away from the tonic and key signature is dispensed with in the Album Leaf Op 58).

The two preludes **Op 67** (1912–13) come from the time of the last sonatas and with their rarified dynamic level provide a welcome contrast. The first circles mysteriously around the same few enigmatic harmonies; the second, with its rapid, velvety, chromatic left hand, led the early biographer A E Hull to write in 1916 of a vision of 'hundreds of multi-coloured night moths fluttering about in the semi-darkness'.

With the five preludes of **Op 74** (1914) we come to the last completed works of Scriabin before his sudden and unexpected death from blood-poisoning. At this period all his music was pointing towards the *Mysterium* project mentioned at the beginning of these notes, and in a public letter he welcomed the onset of war with naive idealism. But on Scriabin's visit to London the previous year the practically minded Henry Wood observed that 'he looked far from well and seemed to be a mass of nerves'. The unconscious mind, the wellspring of creation, is often wiser than the conscious, and these pieces impress us, not as millennial visions but as scarifying documents of individual and social catastrophe; not as tending towards some vast *Gesamtkunstwerk* but as returning to the improvisatory personal 'miniature' framework which had



accompanied Scriabin throughout his career. This is, of course, an unprovable personal reaction, and Scriabin said of these last pieces that, as a crystal reflects many lights and colours, they could be played to express differing concepts.

The marking of No 1 can be translated as 'painful, heartrending'; repeatedly it returns to the same wrenching dissonance as if obsessively seeking out a source of pain or grief. Of No 2 (where the bass never leaves Scriabin's tonal centre of F sharp) the composer said, 'Here is fatigue, exhaustion ... all eternity, millions of years ...'. The vague tumult of No 3 rises to a 'cry' (Scriabin's marking), like a shout in the night. The harmonic language is close to that of 'Flammes sombres' ('Dark Flames'), Op 73 No 2. No 4 has the effect of a parenthesis: its style of strict four-part harmony and meandering 'undecided' harmony are unique in a composer who wrote so pianistically and always, as he said, 'according to principle'. Does this signal what could have been a new point of departure for Scriabin? Unique, too, is the simultaneous major and minor third in the final harmony. Phrases from Wells and Shaw come to mind: 'Mind at the end of its tether', 'As far as thought can reach'. No 5 connects with the end of No 3 and with the bellicose vein noted previously. The elements: two-note bass figures, tumultuous up-and-down arpeggiations, are familiar from Op 59 No 2, but the harmonic language and thematic development are taken incalculably further; and, as A E Hull pointed out long ago, the final great descent seems to end Scriabin's output, intended to be so affirmative, with a tremendous question.

SIMON NICHOLLS ©2001

Piers Lane

Piers Lane was born in London but grew up in Brisbane with his Australian mother and British father. He studied at the Queensland Conservatorium of Music, the University of Washington and the Royal College of Music (London). His principal teachers were Dr Nancy Weir (a pupil of Schnabel), Bela Siki and Yonty Solomon. He also received many masterclasses from Jorge Bolet. Piers Lane is based in London where he is a Professor of Piano at the Royal Academy of Music.

Since his London recital debut in 1983, Piers Lane has appeared frequently at Wigmore Hall and has given three recitals at the Queen Elizabeth Hall. As a renowned chamber musician he plays regularly with Tasmin Little and has appeared with the Vellinger String Quartet in the BBC Proms Chamber Music Series.

Piers Lane is also a well-known broadcaster for BBC Radio 3. He wrote and presented a weekly hour-long programme called 'The Piano', and is a critic for 'CD Review'. His CD recording of the concertos by Kullak and Dreyschock (his fourth CD in Hyperion's Romantic Piano Concerto series) was recently released, to wide critical acclaim.

Piers Lane's wide-ranging repertoire of some 60 concertos has led to engagements with many great orchestras, including the London Philharmonic, Philharmonia, Royal Philharmonic, City of Birmingham Symphony, Halle, the six BBC orchestras, five of the ABC orchestras, Australian Chamber Orchestra, New Zealand Symphony Orchestra, Auckland Philharmonic, Aarhus Symphony, and Gothenburg Philharmonic. He has appeared five times at the BBC Proms. Conductors with whom he has collaborated include Sir Andrew Davis, Sir Charles Groves, Richard Hickox, Hiroyuki Iwaki, Sir Charles Mackerras (who chose him as soloist with the Royal Philharmonic Orchestra for his 70th birthday Gala at the Barbican Centre), Jerzy Maksymiuk, Norman del Mar, Maxim Shostakovich and Vladimir Verbitsky.

Piers Lane's active interest in little-known repertoire is reflected in recordings of concertos by Moszkowski, Paderewski, D'Albert, Stanford, Parry, Kullak and Dreyschock in Hyperion's Romantic Piano Concerto Series. He has also recorded the Brahms Piano Quintet (with the New Budapest Quartet), the complete Scriabin Etudes, and highly acclaimed CDs of Johann Strauss transcriptions and piano music by Eugen d'Albert.





© Simone de Peak

PIERS LANE



PIERS LANE ON HYPERION

'Lane is a dynamic, insightful pianist who is able to bring a new perspective to the repertoire'

'Piers Lane plays with a blend of grace and expertise which makes light of the many challenges offered by music which tests any artist to the full'

'No praise could be high enough for Piers Lane whose playing throughout is of a superb musical intelligence, sensitivity and scintillating brilliance'

'Once again Piers Lane demonstrates his supreme virtuosity and brilliant technique'



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 26–28 January and 14–16 June 2000

Recording Engineer TONY FAULKNER

Recording Producer AMANDA HURTON

Piano STEINWAY & SONS

Front Design TERRY SHANNON

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMI

Front illustration: *Halos* (1894)

by Louis Welden Hawkins (1849–1910)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, 4 Pancras Square, Kings Cross, London N1C 4AG, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1R 3HG

L'intégrale des Préludes d'Alexandre Scriabine



DE PAR SES AMBITIONS MUSICALES, Alexandre Scriabine (1872–1915) aspirait au gigantesque : cinq ouvrages symphoniques, un projet lyrique et le millénariste *Mysterium* en sont autant de témoignages. De par son inclination naturelle, il était cependant porté à la miniature, écrivant durant toute sa carrière maintes partitions aussi « minuscules que le bec d'un moineau ou la queue d'un ours » comme le faisait remarquer narquoisement un commentateur. Concises, ces évocations de parfois une page ou moins semblent non seulement préfigurer les « visions fugitives » d'un Prokofiev, mais sont aussi les héritières des préludes de Chopin dont elles épousent la nature compacte. La première œuvre au programme de ce disque date de 1889 ; la dernière – un recueil de *Préludes* austères – fut conçue en 1914, après les deux Livres de *Préludes* de Debussy. Peu après, Scriabine succombait à une septicémie soudaine. Tel un Fabergé musical, Scriabine avait le don de créer un monde chatoyant en un espace infime. Dans sa manière exquise d'écrire, on devine sa maîtrise du piano tout en finesse. Si lui-même aimait à la qualifier de « cristalline » et de « parfumée », des accès de troubles, d'énergie, voire même de violence, jalonnent le long diagramme de son évolution stylistique que tracent ces courtes pièces.

Comme préliminaire improvisé à l'exécution, le prélude remonte aux prémices de l'histoire des claviers. Jusqu'au XIX^e siècle, l'improvisation faisait partie du bagage indispensable de tout concertiste. Dix années avant la parution des *Préludes* de Chopin, Carl Czerny soulignait dans son *Introduction systématique à l'improvisation* opus 200 qu'il « s'agit d'une des grâces du pianiste [...] que de préparer les auditeurs et de les mettre dans une bonne disposition d'esprit par un prélude adéquat. » Dans ces courtes improvisations, la place prépondérante accordée à l'atmosphère conduisit naturellement à l'existence indépendante du prélude, avec notamment

Chopin, Rachmaninov et Debussy. Dans *Sauf-Conduit*, Boris Pasternak se souvient de la mise en garde de Scriabine à l'encontre « des méfaits de l'improvisation » et pourtant, il est clair que chez ce dernier, improviser était un élément essentiel de l'acte créateur. Quand l'argent venait à manquer, de nombreux recueils de courtes pièces trouvaient le chemin des éditeurs : Belaïev exhorta le jeune compositeur à systématiser sa production spontanée, une incitation qui trouva sa concrétisation dans la composition des *24 Préludes opus 11*.

Ce cycle majeur est précédé par l'*opus 2* (1887–9) et l'*opus 9* (1894). Comme contrepartie à la ténébreuse *Etude en ut dièse mineur* de l'**opus 2** (enregistrée par Piers Lane sur Hyperion CDA66607), Scriabine conçut un *Prélude* de seulement dix-sept mesures éthérées qu'il inaugura par un motif évoquant un appel de cor identique à celui par lequel débute le *Concerto pour piano*.

Le *Prélude pour la main gauche opus 9* (1894) date de l'époque où, encore étudiant au Conservatoire de Moscou, Scriabine souffrait d'une blessure à la main droite contractée à la suite d'un labeur excessif (les *Réminiscences de Don Juan* de Liszt et *Islamey* de Balakirev lui donnaient du fil à retordre, tandis que l'étudiant rival qui l'aiguillonnait ainsi n'était autre que Joseph Lhévinne). Si les événements remontaient à 1891, il en ressentit les effets pendant plusieurs années au point que les docteurs l'informèrent (à tort) de n'en attendre aucune guérison. Ce *Prélude* et le *Nocturne* qui l'accompagne exploitent avec art la capacité naturelle de la main gauche : le pouce et les doigts les plus robustes soulignent la voix supérieure de façon à faire chanter une mélodie sur son propre accompagnement. Cette polyphonie à une main eut des répercussions sur sa production ultérieure puisqu'on y retrouve sous la forme de dessin intriqué, une main gauche qui contribue largement à la réalisation d'une texture luxuriante.

Les **Vingt-quatre Préludes opus 11** témoignent non seulement des efforts organisationnels de Belaïev, mais aussi de l'existence nomade de Scriabine. Ce fut de 1894 à 1896, partagé entre des tournées de concerts et des « cures thermales » prolongées, qu'il composa la grande majorité de ses préludes. Se souvenant peut-être de l'importance de Majorque dans la genèse des *Préludes* de Chopin, Scriabine prit soin d'annoter chacune de ses pièces d'une date et d'un lieu. La macrostructure suit celle de Chopin, un cercle de quintes ascendantes où chaque tonalité majeure est suivie de son relatif mineur. Contrairement à Chopin, Scriabine subdivise son cycle en quatre cahiers de six préludes chacun : Cahier I (1888–96) nos 1 à 6 ; Cahier II (1894–96) nos 7 à 12 ; Cahier III (1895) nos 13 à 18 ; Cahier IV (1895–96) nos 19 à 24.

L'analyse par date et lieu de l'*opus 11* révèle à quel point il jongla avec les préludes (voire les transposa?) afin d'atteindre l'ordre définitif. Le n°4 fut composé en premier alors que Scriabine, âgé de seize ans seulement, vivait à Moscou. Un an plus tard, il fut suivi du n°6 écrit à Kiev ; en 1893–4, les n°s1 et 10 virent le jour, de nouveau à Moscou. Le n°14 fut écrit à Dresde, les n°s3, 19 et 24 à Heidelberg et les 17, 18 et 23 à Witznau (une ville balnéaire suisse située sur les rives du Lac de Lucerne) durant la tournée de 1895. Plus tard cette année-là, plusieurs furent composés à Moscou, les n°s7, 13, 15, 20, 21. Quant aux n°s2, 9, et 16, ils portent la date de novembre 1895, une date qui pourrait faire référence à la rupture imminente entre le compositeur et son premier amour, Natalya Sekerina.

Le **Prélude n°1 en ut majeur** (Moscou, novembre 1893) reflète une influence chopinesque, mais les vagues qui dans le premier prélude de Chopin fluctuaient de mesure en mesure, sont ici plus amples et épousent des lignes « ondulantes, caressantes » (Scriabine supprima par la suite cette notation descriptive en faveur d'un simple « Vivace »). Le **n°2 en la mineur** (Moscou, novembre 1895) est une danse mélancolique, hésitante ; le

n°3 en sol majeur (écrit au mois de mai précédent lors d'une tournée à Heidelberg) est un frémissement infini sous les palpitations sonores d'une brise estivale animée par la main droite, alors que le *Prélude* de Chopin de la même tonalité donnait le mouvement à la gauche. Le **n°4 en mi mineur** porte l'indication « Moscou, Lefortovo, 1888 ». Pourtant, il s'agit d'une version remaniée de la *Ballade en si bémol mineur* écrite l'année précédente. Scriabine ajoutait en postlude à celle-ci un poème visionnaire :

Magnifique pays ;
Et la vie y est différente ...
Ici il n'y a pas de place pour moi ...
Là-bas, j'entends des voix,
Je vois un monde d'âmes bénies ...

Ce poème laisse deviner l'intensité de l'univers intérieur que Scriabine allait se forger et c'est par des harmonies augmentées qu'est évoquée la « différence » de ce monde – des harmonies significatives de par leur tendance à suspendre les lois « normales » de la tonalité.

Le **n°5 en ré majeur** (Amsterdam, 1896), est une idylle née du fil continu de croches à la main gauche évoluant avec régularité. Ses variations sur un motif ascendant de quatre notes, un motif simple et récurrent, requièrent une finesse digitale extrême ainsi qu'une démarche orientée vers la liberté d'improvisation. La magie est brisée par les octaves bousculées qui s'élancent en imitations serrées du **n°6 en si mineur** (Kiev, 1889 – Scriabine y rendait-il visite à son oncle qui y habitait?). L'atmosphère est celle d'un héroïsme impérieux et impulsif – ce prélude recèle peut-être une évocation de la treizième des *Davidsbündlertänze* de Schumann, écrite dans la même tonalité.

Le **n°7 en la majeur** (Moscou 1895) s'illustre par des exigences techniques infiniment plus élevées ; ses trois éléments – une mélodie en arche, une section centrale agitée et de grands déplacements impérieux d'octaves et

d'accords à la main gauche – nécessitent un équilibre des nuances allant de *pp* à *ff* tout en étant propulsés par un « Allegro assai » qui ne laisse aucun répit. (Il est à noter que Scriabine notait même sur les partitions de cette période des indications métronomiques, une habitude qu'il abandonna par la suite.) A cet égard, Sergueï Rachmaninov ignorait d'ailleurs complètement l'indication métronomique élevée du **n°8 en fa dièse mineur** (Paris, 1896), si bien que les deux jeunes compositeurs–pianistes en vinrent à se quereller. (« C'est mon interprétation » ; « Mais c'est ma musique ».) Il est tout à fait caractéristique que Rachmaninov ait choisi d'en accentuer le caractère nostalgique et Scriabine l'envolée impérieuse. Le **n°9 en mi majeur** (Moscou, novembre 1895) comporte des traits supplémentaires spécifiques au style scriabinesque – une main gauche affairée à laquelle la droite semble offrir un commentaire et le motif en triolet pointé (un rythme chopinesque) qui apparaît à trois reprises dans la tendre mélancolie. En décembre, le premier amour de Scriabine, Natalya Sekerina, refusait définitivement sa demande en mariage.

Le **n°10 en ut dièse mineur** (Moscou, 1894) dévoile des sonorités encore plus caractéristiques, avec une voix médiane aux sonorités de cor apparaissant dès les premiers instants et maintenue durant les quatre accords finaux, avec des carillons de septièmes qui parcourent la page. Le **n°11 en si majeur** nous ramène à Moscou en novembre 1895 (les dix *Préludes* suivants virent le jour cette année-là). Le regret y fait place à une excitation palpitante accentuée par l'écriture virtuose de la main gauche. Dans la section centrale, planant librement, le



ALEXANDER SCRIBIN

rubato indiqué à la main droite est caractéristique du style pianistique que Scriabine s'était forgé à l'image de son idole, Chopin. Le **n°12 en sol dièse mineur** (Witznau, juin) vit le jour sur les rives du Lac de Lucerne. Sa tonalité est également commune à l'*opus 16 n°2*, une œuvre écrite au même endroit – et à la *Sonate n°2 opus 19* (1892–97), une partition inspirée de la Mer noire et du

Golfe de Gênes. Les qualités pensives et sombres de cet « Andante » lent typiquement « russe » résultent de retards harmoniques d'un genre qui occupera une place de plus en plus prépondérante dans le langage musical de Scriabine.

Le troisième cahier débute par un autre prélude lent, **n°13 en sol bémol majeur** (Moscou), qui exploite la texture veloutée de six bémols et qui se conclut sur une sonorité caractéristique « d'appel de cor ». Sa contrepartie, le **n°14 en mi bémol mineur** (Dresde), dépeint un torrent de montagne à Bastei, en Suisse, bouillonnant entre les rochers. Sa mesure à $\frac{3}{8}$ sort de l'ordinaire d'alors (même si Tchaïkovsky avait

écrit, bien entendu, un mouvement à $\frac{5}{4}$ dans sa *Symphonie Pathétique* en 1893) : Prokofiev aurait pu noter « precipitato ». De retour à Moscou pour le **n°15 en ré bémol majeur** : un calme digne d'un cloître et une qualité diaphane et aérienne créés par l'écriture à deux voix du registre médian (comparable à la deuxième partie de *Dream of Gerontius*) introduisent une mélodie d'une profonde sérénité. Son contre-pied – le **n°16 en si bémol mineur** – vit le jour en novembre. Des séquences répétées à l'infini sont déséquilibrées par un rythme asymétrique (une rareté chez Scriabine) : $\frac{3}{8}$ et $\frac{4}{8}$ sont alternés en une marche cauchemardesque vers les abysses.

Les deux *Préludes* suivants furent écrits à Witznau en juin 1895. Le **n°17 en la bémol majeur** est à la fois concis et serein, comme le *Prélude en la majeur* de Chopin. La tonalité de *fa* mineur, relativement rare durant la période classique, était associée à la colère ou aux éclats de passion : Mozart s'en servit pour décrire la rage du comte Almaviva dans *Les Noces de Figaro*. Le *Prélude en fa mineur* de Chopin est extraordinairement violent. Cortot le qualifia d'ailleurs de « malédiction ». Le *Prélude n°18* de Scriabine, dans la même tonalité, est une étude tempétueuse d'octaves à la main gauche reprises ensuite à la droite.

Le premier *Prélude* du dernier Cahier, le **n°19 en mi bémol majeur** (Heidelberg, 1895), s'inscrit dans la période de première maturité du jeune Scriabine : les contours mélodiques se caractérisent par de courts mouvements descendants « en piqué » suivis par une remontée en chandelle et assistés de rythmes pointés sautillants qui contribuent au sentiment d'apesanteur. L'accompagnement de la main gauche, particulièrement difficile, est rythmiquement en avance sur lui-même, chaque motif débutant sur la dernière double croche du temps – une tournure peut-être empruntée à Schumann. Avec ses idéaux élevés coupés courts après une brève protestation, le **n°20 en ut mineur** (Moscou, 1895) s'illustre par une carrière météorique qui ne diffère guère de celle de Scriabine lui-même. Il n'est pas sans intérêt de souligner que gendre du compositeur, Sofronitsky, préférerait jouer la version manuscrite où cette tragédie est adoucie par une conclusion en majeur. L'arrangement du cycle semble aller à l'encontre de cette solution : la tranquillité du **n°21 en si bémol majeur** (Moscou 1895) est sans cesse interrompue par des silences tandis que le **n°22 en sol mineur** (Paris, 1896) voit sa cadence pleine de regrets suivre avec insistance un mouvement descendant. L'atmosphère s'éclaircit avec le **n°23 en fa majeur**, écrit l'année précédente dans le paysage idyllique de Witznau. Ses contours en accords brisés bruissent

avec fluidité et rendent clairement hommage au propre *Prélude en fa majeur* de Chopin – un dernier regard jeté sur le passé avant que ne se déchaîne le feu tout puissant du **n°24 en ré mineur** (Heidelberg, 1895). Evitant sagement de se confronter à Chopin, il se concentre au contraire sur le martèlement pulsé d'accords par lequel se concluaient les *Etudes de l'opus 8*.

Avec les vingt-trois préludes répartis dans les quatre numéros d'opus suivants, nous contemplons les vestiges d'un projet qu'avait eu Scriabine : la composition d'un recueil de 48 *Préludes*. Si le schéma tonal est à nouveau adopté dans l'*opus 13* et dans l'*opus 15*, il se désagrège progressivement dans le prochain recueil. Pour suivre le cercle de quintes aussi longtemps que possible, il faudrait jouer l'*opus 16 n°s 1, 2, 5, 4*, l'*opus 17 n°s 3, 4* (*la* bémol fait défaut), *5, 2* (*ut* mineur fait défaut), *6, 7* (*fa* majeur fait défaut), *1*. Quant à l'ordre de composition, c'est une autre histoire. Les dates et lieux se superposent en grande partie à ceux de l'*opus 11* : à Moscou en 1894, Scriabine composa l'*opus 16 n°s 1 et 3*. Dans la même ville l'année suivante, il écrivit tout l'*opus 13*, l'*opus 15 n°s 1–3*, l'*opus 16 n°5* et l'*opus 17 n°s 4 et 6*. L'*opus 17 n°7* fut bien conçu cette année-là, mais en avril à Saint Pétersbourg où l'*opus 16 n°4* vit aussi le jour. Les autres préludes sont nés lors de voyages à l'étranger : l'*opus 16 n°2* fut écrit à Witznau en juin 1895 et l'atmosphère romantique d'Heidelberg produisit l'*opus 15 n°5* et l'*opus 17 n°5* de la même année. Le voyage à Paris de 1896 fut à l'origine de l'*opus 15 n°4* et de l'*opus 17 n°s 1–3*.

Scriabine avait clairement l'intention de faire contraster tempéraments et caractères avec ceux de l'*opus 11*. L'*opus 13 n°1* est un choral solennel, le *n°2* un *moto perpetuo* aérien, le *n°3* pensif et calme, avec une délicieuse transformation harmonique, le *n°4* agité (chaque main s'y voit offrir une chance d'énoncer les doubles-croches du mouvement), le *n°5* une douce étude de sixtes évoquant l'*Etude en la majeur opus 8 n°6* (figurant également dans l'enregistrement des *Etudes*

réalisé par Piers Lane cité ci-dessus). Le recueil prend fin sur le n°6, un travail d'octaves tout en finesse ressemblant parfois à l'*opus 8 n°9 en ut dièse mineur* – les deux œuvres libèrent un paroxysme puissant mais s'illustrent par une conclusion tranquille qui se « dissout » pratiquement, une caractéristique des sonates à venir.

L'**opus 15** est de proportions moindres : le n°1 est une improvisation anodine sur une tournure sans prétentions. Autre *moto perpetuo*, le n°2 portait initialement l'indication « agitato » qui fut remplacée par la suite par un « vivo » moins exigeant. L'*opus 15* comprend deux préludes en *mi* majeur : le n°3, un ample essai en accords arpégés et le n°4, une miniature paisible. Le rubato sinueux du n°5 conclut ce recueil plutôt introverti.

Avec le recueil **opus 16**, nous atteignons des sphères plus élevées : voici le Scriabine que le jeune Pasternak portait aux nues. De manière tout à fait caractéristique, le n°1 s'illustre par la place accordée à la dominante qui prévaut durant une bonne partie du morceau et sur laquelle s'envole une ligne mélodique ambitieuse. Le n°2 est élaboré sur des répétitions obsessives de motifs polyrythmiques. On a déjà souligné sa parenté tonale avec l'*opus 11 n°12*. Serein, le n°3 dévoile une phrase récurrente de sixtes autour de laquelle une ligne solo s'inscrit en filigrane. Les douze mesures du n°4 figurent toutes sous une seule liaison : si Scriabine faisait montre d'une propension à l'obsession dans sa construction de phrases de quatre mesures, cette page désespérée est constituée de quatre phrases de trois mesures qu'il faut chanter en un seul souffle. Le n°5 est une miniature de danse, exquise et élégante.

Moins souvent exécuté sous la forme de recueil, l'**opus 17** contient pourtant quelques-unes des pages les plus charmantes de Scriabine. Le n°1 est une valse mélancolique dont la ligne mélodique « virevoltante » de la main droite est soutenue par les contretemps agités de la main gauche, atteignant un apogée passionné. Comme bien souvent, c'est la main gauche du n°2 qui alimente

l'impulsion motivique, avec des sauts d'octaves par delà le cadre métrique sur lequel plane une ligne magistrale suggérant clairement Chopin. Le n°3 retrouve le Scriabine de l'immatérialité, du filigrane tandis que le n°4 tresse une ligne mélodique sur une basse au mouvement régulier comparable à celle de l'*opus 11 n°13*, lui-même dans une tonalité voisine. Le paysage de Heidelberg évoque une réponse héroïque dans le n°5, d'amples mouvements d'accords brisés à la main droite s'associent à la main gauche dont le motif initial anticipe la *Seconde Sonate* (1913) de Rachmaninov. L'indication agogique « doloroso » du n°6 trouve son expression musicale dans des retards continus, mais ce prélude possède néanmoins une sérénité sous-jacente. Si ces recueils se concluent le plus souvent sur une note légère, le n°7, avec ses lignes longues et mobiles, avec sa main gauche virtuose, est bien l'exception qui confirme la règle.

1897, l'année où Scriabine convola en justes noces et entama sa *Troisième Sonate*, apporta quatre préludes supplémentaires réunis sous l'*opus 22*. Le chromatisme du n°2 est remarquable et le n°3 pourrait indiquer « A la Mazur » avec son trait rythmique caractéristique incorporé à la mélodie.

En 1900, Scriabine travaillait à sa *Première Symphonie* ; les deux préludes de l'**opus 27** datent de cette époque, et s'illustrent par des tempéraments complémentaires, entre affirmation héroïque et abandon luxuriant, comparables aux populaires *Poèmes opus 32*. Ils témoignent d'une richesse harmonique accrue qu'approfondiront encore plus les dix-neuf préludes composés en 1903 – une année cruciale où Scriabine abandonna l'enseignement et se consacra à la composition pour son instrument avec des œuvres comme les *Etudes opus 42*, la *Sonate n°4* et à sa *Symphonie n°3* (« Le divin poème »). Les quatre faces de l'**opus 31** révèlent des traits du caractère scriabinesque : une opulence wagnérienne dans le n°1, des gestes et rythmes impérieux dans le n°2 « con stravaganza », une poursuite fantomatique qui

se termine en tragédie dans le n°3 et une forte saveur d'expérimentation harmonique dans le n°4 tout en concision.

L'opus 33 débute par un *mi* majeur limpide et un *fa* dièse majeur rêveur (une tonalité essentielle de sa sensibilité), mais l'atmosphère est bouleversée par un éclat inquiétant de colère dans le n°3 (« con collera ») et l'ego bourgeonnant de Scriabine se dévoile un peu plus dans le n°4 « ardent, belliqueux ». Scriabine ne vécut pas assez longtemps pour réexaminer les illusions idéalistes qui foisonnaient à cette époque ; musicalement, l'impulsion du prélude est accentuée par la mesure à $\frac{5}{4}$, à l'image des *n°s 14 et 16 de l'opus 11*.

Ce sont les trois préludes de l'opus 35 qui se rapprochent le plus des *Etudes opus 42*, un cycle essentiel de la période « transitoire » de Scriabine, et plus particulièrement le n°1 avec ses motifs tourbillonnants. Affirmation de soi, le « Je suis » par lequel s'ouvrait « Le divin poème », est la passion dominante du n°2, secondée toutefois par une touche humoristique rare et bienvenue avec les déplacements harmoniques expérimentaux du n°3. L'opus 37 débute par un soliloque inquiet, mais le n°2, avec son écriture en accords massifs, révèle un Scriabine des plus confiants en soi. C'est là, comme le souligne Gottfried Eberle, que dans la sixième mesure se fait entendre pour la première l'« accord mystique » – cette sonorité dévoilée pleinement dans la *Sonate n°5* – même s'il y est énoncé conventionnellement en tierces. Paisible interlude, le n°3 offre un temps de répit avant que n'entrent en scène les gestes courroucés du n°4. Les sauts d'octaves et les arpèges tumultueux sont autant de signes annonciateurs de sa dernière manière.

Les quatre préludes de l'opus 39 inaugurent une couleur harmonique fortement teintée de celle du « divin poème ». On pourrait supputer que Scriabine ait choisi d'appliquer ses innovations harmoniques à une structure musicale familière. Tel n'est pas le cas du n°2 avec ses sautes d'humeur, ses changements de tournures et ses

virevoltes époustouflantes. La langueur mystérieuse du n°3 est en partie due au rythme préféré de Scriabine, des superpositions rythmiques de triolets sur des quintolets. Dans le n°4, la progression harmonique demeure énigmatique, elliptique, labyrinthique, à la manière d'une phrase de l'ultime période d'Henry James.

L'opus 45 n°3 conclut la petite trilogie autour de *Feuille d'album* et du *Poème fantasque* – avec l'importance croissante des idées littéraires et philosophiques, le poème devint une de ses formes préférées. Cet opus concis coïncide avec une période de crise dans la vie de Scriabine : ayant élu résidence à Genève, prêchant pour un « évangile artistique et politique », il quitta sa femme en 1904 pour la jeune Tatiana Schloezer de vingt-deux ans. Les arpèges ascendants fantastiques ponctuant la fin de chaque phrase symbolisent au propre comme au figuré l'envolée de Scriabine dans les royaumes d'expérimentation et de spéculation.

Les quatre préludes de l'opus 48 (1905) furent écrits à l'époque où débutait la composition du *Poème de l'extase*. Le langage harmonique a considérablement évolué – au point que les conclusions tonales sont perçues comme autant de surprises. Les annotations agogiques en tête de chaque prélude sont colorées et suggestives « impétueux fier ; poétique, avec délice ; capricieusement haletant ; festivement ». Les basses heurtées en grandes enjambées ainsi que les brusques déplacements harmoniques et rythmiques du n°1 deviendront des éléments familiers de son style à venir. L'indication « Con delizio » du n°2 sera associée à la révélation de « l'accord mystique » de la *Sonate n°5* écrite en 1907 : dans les deux cas, on retrouve une atmosphère de félicité et de transcendance. Les chromatismes sinueux et descendants du n°3 contribuent à son atmosphère de « capricciosamente affannato » et à son caractère étrange, méphistophélique et moqueur que l'on retrouve ailleurs, dans l'*Enigme, opus 52 n°2, Ironies, opus 56 n°2* ou du *Poème, opus 69 n°2*. Le n°4 révèle un


tempérament nietzschéen où l'affirmation de soi est des plus assurées.

Les quatre préludes suivants font partie de cycles de courtes pièces. L'**opus 49 n°2**, écrit au cours de la même année, est un autre éclat de mauvaise humeur accentué par les rythmes martelés. Une des œuvres les plus ouvertement russes de Scriabine, l'**opus 51 n°2** (1906) répète de manière obsessionnelle les mêmes phrases et harmonies lugubres : comme il se tait peu à peu, on perçoit les étendues infinies et hostiles des steppes qui attendent. L'**opus 56 n°1** (1907/8) date de la même période que le *Poème de l'extase*. Son écriture en octaves et accords virtuoses associe agression et aspiration, et quoique l'armature soit en mi bémol majeur, ce prélude semble être en fait écrit en la bémol avec une cadence à la dominante, gravissant ainsi une marche supplémentaire dans l'affranchissement des conventions tonales. L'**opus 59 n°2** (1910) nous amène significativement à l'ultime période créatrice de Scriabine, celle de *Prométhée* et de son retour à Moscou. Vision terrifiante de guerre et destruction imminentes, il est élaboré exclusivement sur les basses heurtées de l'**opus 48 n°1** et se double d'un monothématisme aussi maladif que les idéologies qui ont conduit (et conduisent encore) à la guerre. Pour la première fois dans les préludes, il n'y a aucune armure à la clé et la cadence finale s'achève sur une dissonance (la *Sonate n°5* et *Désir*, *opus 57 n°1* avaient déjà conclu sur des régions bien éloignées de la tonique tandis que l'armure était omise dans *Feuille d'album*, *opus 58*).

De la même période que les dernières sonates, les deux préludes de l'**opus 67** (1912–13) présentent avec leur niveau sonore raréfié un heureux contraste. Le premier tourne mystérieusement autour des quelques mêmes harmonies énigmatiques ; le second, avec sa main gauche vélocité, veloutée et chromatique, a conduit un des premiers biographes, A E Hull, à évoquer en 1916 une vision de « centaines de papillons nocturnes multicolores tournoyant dans le clair-obscur ».

Avec les cinq préludes de l'**opus 74** (1914) nous atteignons les derniers ouvrages que Scriabine compléta avant de succomber à une septicémie foudroyante. A cette époque, toute sa musique était tournée vers son projet *Mysterium* que nous avons évoqué au début. Dans une lettre publique, il accueillit le début des hostilités avec un idéalisme naïf. Lors de sa visite à Londres l'année précédente, Henry Wood, doué d'un esprit pratique, notait que Scriabine « semblait loin d'être bien portant et donnait l'impression d'être une boule de nerfs ». L'inconscient, les sources vives de la création, sont souvent bien plus avisés que l'être conscient : ces courtes pièces nous touchent non pour leurs visions du millénium, mais comme autant de documents terrifiants de catastrophes individuelles et sociales. Ce n'est pas vers le vaste *Gesamtkunstwerk* qu'elles tendent les bras, mais vers le cadre de la miniature personnelle et improvisée qui avait accompagné Scriabine durant toute sa carrière. Ceci est, bien entendu, une conviction intime difficile à prouver. Scriabine disait de ces œuvres qu'à la manière du cristal qui reflète une multitude de lumières et de couleurs, elles pouvaient être exécutées pour exprimer des points de vue différents.

Noté « Dououreux, déchirant », le n°1 retrouve sempiternellement la même dissonance âpre, violente, comme s'il cherchait répétitivement à découvrir la source d'une douleur ou d'un chagrin. Du n°2 (dont la basse ne quitte jamais fa dièse, le centre tonal de Scriabine), le compositeur disait : « il y a la fatigue, l'épuisement [...] toute l'éternité, des millions d'années ... ». Le vague tumulte du n°3 s'élève « comme un cri » dans la nuit. Le langage harmonique est proche de celui de *Flammes sombres*, *opus 73 n°2*. Le n°4 fait l'effet d'une parenthèse : écrit dans le style d'une stricte harmonie à quatre voix, d'une harmonie sinueuse et « indécise », il s'agit d'un cas unique chez Scriabine qui possédait une écriture tellement pianistique et créait toujours, disait-il, « selon le principe ». Serait-ce l'indication qu'il était sur le point de s'embarquer dans une nouvelle voie ? Autre cas



unique, les tierces mineure et majeure énoncées simultanément dans l'harmonie finale. Des phrases de Wells et de Shaw viennent à l'esprit: « L'âme à fleur de peau », « Aux confins de la pensée ». Le n°5 rejoint la conclusion du *Troisième Prélude* ainsi que la veine belliqueuse notée précédemment. Si les éléments – un motif de deux notes à la basse, de tumultueux arpèges ascendants et descendants – sont familiers à l'*opus 59 n°2*, le langage

harmonique et le développement thématique sont poussés nettement plus loin. Comme A E Hull le faisait remarquer, il y a bien longtemps, le dernier trait descendant semble conclure la production de Scriabine, non pas sur l'assertion prévue, mais sur une question vertigineuse.

SIMON NICHOLLS ©2001
Traduction ISABELLE BATTIONI



Skrjabin: Die Préludes

DIE MUSIKALISCHEN AMBITIONEN Alexander Skrjamins (1872–1915) gingen ins Gigantische: Das bezeugen fünf sinfonische Werke, ein Opernprojekt und das epochale *Mysterium*. Doch von Natur aus neigte er zur Miniatur und schrieb im gesamten Verlauf seiner Karriere viele Stücke, die „so kurz wie ein Spatzenschnabel oder ein Bärenschwanz“ waren, wie ein Kritiker bissig bemerkte. Diese Evokationen, manchmal kaum eine Seite lang, lassen sich als Vorläufer der „flüchtigen Visionen“ eines Prokofjew deuten, und als Abkömmlinge der ebenso kompakten Préludes von Chopin. Das erste Stück der vorliegenden Einspielung stammt aus dem Jahr 1889; die karge letzte Gruppe von Préludes wurde 1914 kurz vor Skrjamins unvermitteltem Tod durch Blutvergiftung komponiert, also später als die beiden Zyklen von Debussy. Wie ein Fabergé der Musik ist Skrjabin fähig, eine glitzernde Welt auf winzigem Raum zu schaffen; die exquisite Stimmführung spiegelt des Komponisten eigene subtile Klavierkunst wider, die er gern als „kristallen“ und „duftend“ beschrieb, aber im Verlauf der langen stilistischen Entwicklung, die diese kurzen Stücke nachvollziehen, kehren auch öfter Stimmungen wie Unruhe, Energie, ja sogar Gewalttätigkeit wieder.

Die Idee eines Prélude als improvisatorischer Auftakt zu einer Darbietung geht auf den Anfang der Geschichte der Tasteninstrumente zurück, und Improvisation wurde noch im 19. Jahrhundert als wesentliche Fähigkeit eines professionellen Musikers erachtet. Nur zehn Jahre vor der Veröffentlichung der Chopin-Préludes bemerkte Carl Czerny in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (op. 200!), es gereiche dem Pianisten zur Zier, seine Hörer vorzubereiten und sie mit einem geeigneten Prélude einzustimmen. Die Bedeutung des Stimmungsvollen in diesen kurzen Improvisationen führte ganz natürlich zur unabhängigen Existenz des Prélude, insbesondere bei Chopin,

Rachmaninow und Debussy. In seiner autobiographischen Skizze *Geleitbrief* berichtet Boris Pasternak von Skrjamins Warnung vor der „Schädlichkeit des Improvisierens“, doch war das Improvisieren für Skrjabin eindeutig etwas Instinktives und ein wesentliches Element des Kompositionshandwerks. Er schickte, wann immer ihm das Geld ausging, zahlreiche Sammlungen kurzer Stücke an die Verlage: Beljajew ermahnte den jungen Komponisten, diesen spontanen Ausstoß zu systematisieren, und das Ergebnis waren die 24 Préludes op. 11.

Diesem bedeutenden Zyklus gehen die Stücke des op. 2 (1887–1889) und op. 9 (1894) voraus. Als Kontrast zur düsteren cis-Moll-Etüde **op. 2** (von Piers Lane auf Hyperion CDA66607 eingespielt) legt Skrjabin ein Prélude von nur siebzehn ätherischen Takten Länge vor – es beginnt mit einem Hornsignal wie jenem, das später das Klavierkonzert eröffnen sollte.

Das Prélude für die linke Hand **op. 9** (1894) stammt aus der Zeit während Skrjamins Studium am Moskauer Konservatorium, als er seine rechte Hand durch übereifriges Üben beschädigt hatte (bei den Stücken, mit denen er rang, handelte es sich um Liszts *Réminiscences de Don Juan* und Balakirews *Islamey*, und der Kommilitone, der ihn dazu angestachelt hatte, war kein anderer als Joseph Lhévinne). Das war 1891, doch die Verletzung währte mehrere Jahre und die Ärzte teilten Skrjabin (fälschlich) mit, sie werde ihm auf Dauer erhalten bleiben. Das vorliegende Werk und sein Gegenstück, ein Nocturne, nutzen insofern kunstvoll die natürlichen Fähigkeiten der linken Hand, als der Daumen und die kräftigsten Finger die höhere Stimme spielen und so eine sangliche Linie mit eigener Begleitung hervorbringen. Diese einhändige Polyphonie hatte Auswirkungen auf spätere Musik, in der die komplex geführte linke Hand einen wesentlichen Anteil an der reich ausgeschmückten Struktur hat.

Die **Vierundzwanzig Préludes op. 11** zeugen nicht nur von Beljajews Bemühungen um Ordnung, sondern auch von Skrjabin's Nomadenleben mit Konzertreisen und ausgedehnten Kuren zwischen 1894 und 1896, als die meisten der Préludes entstanden. Vielleicht im Gedenken an die Bedeutung Mallorcas bei der Entstehung von Chopins Préludes versieht Skrjabin jedes Stück mit Datum und Ortsangabe. Das Tonartenschema hält sich an Chopin – es steigt durch den Quintenzirkel an, wobei auf jede Durtonart deren Paralleltonart folgt. Anders als Chopin teilt Skrjabin seinen Zyklus in vier Teile zu je sechs Préludes auf: Teil I (1888–1896), Nr. 1–6; Teil II (1894–1896), Nr. 7–12; Teil III (1895), Nr. 13–18; und Teil IV (1895/96), Nr. 19–24.

Eine Analyse der Préludes op. 11 nach Kompositionsdatum und -ort macht deutlich, wieviel Umstellung (und Transposition?) nötig war, um die gegenwärtige Abfolge herzustellen. Nr. 4 wurde zuerst komponiert, und zwar in Moskau, als Skrjabin sechzehn war; ein Jahr später entstand Nr. 6 in Kiew; 1893/94 folgten Nr. 1 und 10, wiederum in Moskau. Nr. 14 wurde in Dresden geschrieben, Nr. 3, 19 und 24 in Heidelberg, und Nr. 17, 18 und 23 in Vitznau (einem Schweizer Kurort am Vierwaldstätter See) auf der Tournee von 1895. Im weiteren Verlauf des Jahres entstand eine Gruppe von Stücken in Moskau: Nr. 7, 13, 15, 20 und 21; die Nummern 2, 9 und 16 sind auf den November jenes Jahres datiert – der Zeitpunkt steht möglicherweise in Verbindung mit der damals anstehenden Trennung des Komponisten von seiner ersten Liebe Natalja Sekerina.

Im **Prélude Nr. 1 in C-Dur** (Moskau, November 1893) spiegelt sich Chopins Einfluß wider, doch die Takt für Takt heranrollenden Wellen von Chopins Erstem Prélude werden hier zu längeren, „wogenden, zärtlichen“ Linien (Skrjabin hat später seine deskriptive Bezeichnung zugunsten eines schlichten 'Vivace' zurückgenommen). **Nr. 2 in a-Moll** (Moskau, November 1895) ist ein melancholischer, zögernder Tanz; **Nr. 3 in G-Dur** (geschrieben


im Mai 1894 auf Tournee in Heidelberg) flattert unaufhörlich im Klang einer von der rechten Hand angeführten sommerlichen Brise, während Chopins Prélude in der gleichen Tonart diesen Satz der linken Hand überläßt. **Nr. 4 in e-Moll** ist mit der Angabe „Moskau, Lefortowo, 1888“ versehen, ist jedoch die Bearbeitung einer Ballade in b-Moll aus dem vorangegangenen Jahr. Skrjabin hat der Ballade ein visionäres Gedicht angefügt:

Schönes Land;
Und das Leben ist anders hier ...
Hier ist kein Platz für mich ...
Dort höre ich Stimmen,
Ich sehe eine Welt gesegneter Seelen ...

Das Gedicht gibt prophetische Einsichten in die eindringliche Innenwelt, die Skrjabin sich aufbauen sollte, und das 'Anderssein' dieser Welt wird durch übermäßige Akkorde heraufbeschworen – was wegen ihrer Tendenz, die „normalen“ Gesetze der Tonalität aufzuheben, bedeutsam ist.


Nr. 5 in D-Dur (Amsterdam, 1896) ist eine Idylle, ausgesponnen an einem endlosen Faden stetig fortschreitender Achtel der linken Hand. Seine Variationen über eine einfache, wiederkehrenden Folge von vier ansteigenden Tönen verlangt überaus empfindsamen Intonation und ein improvisatorisch freies Herangehen. Der Bann wird gebrochen durch die in enger Imitation dahineilenden Oktaven von **Nr. 6 in h-Moll** (Kiew, 1889 – war Skrjabin zu Besuch bei seinem Onkel, der dort lebte?). Die Stimmung ist von überstürztem, impulsivem Heroismus geprägt – möglicherweise ist hier auch eine Reminiszenz an den dreizehnten von Schumanns *David's-bündlertänzen* enthalten, der in der gleichen Tonart steht.

Nr. 7 in A-Dur (Moskau, 1895) stellt hinsichtlich der technischen Anforderungen einen beachtlichen Fortschritt dar: Die drei Stränge – weit ausholende Melodie, rastloser Mittelteil und stürmische Baßfiguren – müssen einander angeglichen werden im Sinne einer Dynamik,



die von *pp* bis *ff* reicht und im nimmermüden Tempo „Allegro assai“ vorangetrieben wird (Skrjabin versah seine Musik zu jener Zeit mit Metronomangaben, eine Gepflogenheit, die er später aufgab). Die schnelle Metronomangabe von **Nr. 8 in fis-Moll** (Paris, 1896) wurde von Sergei Rachmaninow bei seinen eigenen Aufführungen schlicht ignoriert, was zu einem Disput zwischen den beiden jungen komponierenden Pianisten führte. („Es ist meine Interpretation.“ – „Aber es ist meine Musik.“). Rachmaninow betonte typischerweise die Nostalgie, Skrjabin die beflügelte Kraft dieses Préludes. Weitere stilistische Eigenheiten lassen sich in **Nr. 9 in E-Dur** (Moskau, November 1895) beobachten – die aktive linke Hand, zu der die rechte einen Kommentar abzugeben scheint, und die hüpfende Figur aus punktierten Triolen (ein Chopinscher Rhythmus), die dreimal in zärtlicher Melancholie wiederkehrt – im Dezember sollte Skrjabins Jugendliebe Natalja Sekerina seinen Heiratsantrag kategorisch ablehnen.

Nr. 10 in cis-Moll (Moskau, 1894) ist vom Klangcharakter her noch bezeichnender: eine hornsignalartige mittlere Stimme, die gegen Anfang eingeführt und bis hin zu vier abschließenden akzentuierenden Akkorden durchgehalten wird, und durchweg erklingende glockenhelle Septimen. Mit **Nr. 11 in H-Dur** kehren wir nach Moskau und in den November 1895 zurück (die nächsten zehn Préludes sind in diesem Jahr entstanden). Das Bedauern ist durch unverhohlenen bebende Erregung ersetzt worden, betont durch eine virtuose Stimme für die linke Hand. Das freischwebende Rubato der Rechten im Mittelteil ist typisch für den pianistischen Stil, den sich Skrjabin von seinem Idol Chopin abschaute. **Nr. 12 in gis-Moll** (Vitznau, Juni) wurde in einem Kurort am Vierwaldstätter See geschrieben. Es hat die gleiche Tonalität wie op. 16 Nr. 2, das am selben Ort komponiert wurde – und wie die vom Ligurischen und vom Schwarzen Meer inspirierte Zweite Sonate op. 19 (1892–97). Die düstere Atmosphäre des typisch langsamen „russischen“ Andante wird durch



Akkorde mit Vorhalt jener Art hervorgerufen, deren Bedeutung in Skrjabins Musiksprache stetig wachsen sollte.

Der dritte Teil beginnt mit einem weiteren langsamen Prélude, **Nr. 13 in Ges-Dur** (Moskau), das den samtigen Charakter der sechs Erniedrigungszeichen ausnutzt und mit einem typischen „Hörnerklang“ endet. **Nr. 14 in es-Moll** (Dresden), sein Gegenstück, stellt einen Gebirgsbach dar, der gegen die Felsen der Bastei brandet. Als Takt sind damals unübliche $\frac{5}{8}$ vorgegeben (Tschai-kowski hatte natürlich schon 1893 für die *Symphonie pathétique* einen Satz im $\frac{5}{4}$ -Takt geschrieben); Prokofjew hätte ihn möglicherweise „precipitato“ überschrieben. Zurück nach Moskau geht es für die **Nr. 15 in Des-Dur**: Klösterliche Stille und eine luftig schwebende Atmosphäre, die durch zweistimmigen Satz im mittleren Register erzeugt wird (ganz ähnlich dem am Anfang des zweiten Teils von Elgars Oratorium *The Dream of Gerontius*), leiten ein zutiefst friedliches Lied ein. Das negative Gegenstück dieses Préludes wurde im November komponiert (**Nr. 16 in b-Moll**). Hier werden endlos wiederholte Sequenzen durch den asymmetrischen Rhythmus aus dem Gleichgewicht gebracht (was bei Skrjabin sehr selten vorkommt): $\frac{5}{8}$ und $\frac{4}{8}$ wechseln sich ab bei einem alptraumhaften Marsch in den Abgrund.

Die nächsten beiden Préludes wurden im Juni 1895 in Vitznau geschrieben. **Nr. 17 in As-Dur** ist kurz und glücklich wie Chopins Prélude in A-Dur. Die Tonart f-Moll, die in der Klassik relativ selten vorkam, wurde mit Zorn bzw. leidenschaftlichen Ausbrüchen assoziiert: Mozart hat sie im *Figaro* für die Wut des Grafen Almaviva eingesetzt. Chopins Prélude in f-Moll ist außerordentlich ungestüm und wurde von Alfred Cortot als „Verwünschung“ bezeichnet; Skrjabins Prélude **Nr. 18** in der gleichen Tonart ist eine stürmische Übung in Oktaven für die linke Hand, die später von der rechten Hand übernommen werden.

Das erste Prélude des letzten Teils, **Nr. 19 in Es-Dur** (Heidelberg, 1895) entstammt der frühen Reifezeit Skrjabins: Die Form der Phrasen ist gekennzeichnet


durch einen 'herabstoßenden' kurzen Abstieg, gefolgt von einem Höhenflug, wobei hüpfende punktierte Rhythmen zum Gefühl der Schwerelosigkeit beitragen. Die schwierige Begleitung durch die linke Hand ist sich selbst rhythmisch insofern voraus, als jede Figur auf dem letzten Sechzehntel eines Takts beginnt – ein Stilmittel, das von Schumann herrühren könnte. **Nr. 20 in c-Moll** (Moskau, 1895) erlebt einen meteorhaften Aufstieg ähnlich dem von Skrjabin, entflammt von den hehrsten Idealen und nach kurzem Aufbegehren jäh ausgelöscht. Wladimir Sofronizki, der Schwiegersohn des Komponisten, zog es interessanterweise vor, die Manuskriptfassung des Werks zu spielen, wo die beschriebene Tragik durch einen Abschluß in Dur gelindert wird. Die Anordnung des Zyklus scheint dem zuwiderzulaufen: Die Ruhe von **Nr. 21 in B-Dur** (Moskau, 1895) wird wiederholt durch Pausen unterbrochen, und **Nr. 22 in g-Moll** (Paris, 1896) hat eine immer wieder versagende, reuevolle Kadenz. Die Stimmung hellt sich auf im Prélude **Nr. 23 in F-Dur**, das im Jahr zuvor in der idyllischen Umgebung von Vitznau entstanden ist. Seine raschelnden, aus gebrochenen Akkorden zusammengesetzten Figurationen sind eine eindeutige Huldigung an Chopins eigenes F-Dur-Prélude – ein Blick zurück vor dem Himmelssturm von **Nr. 24 in d-Moll** (Heidelberg, 1895), das weise darauf verzichtet, Chopin auf dessen eigenem Terrain zu begegnen und sich statt dessen auf die pulsierende akkordische Stimmführung konzentriert, die die *Etudes* von op. 8 beschlossen hatte.

Die dreiundzwanzig Stücke der nächsten vier Opera legen Zeugnis von dem Vorhaben ab, insgesamt achtundvierzig Préludes zu komponieren: Das Tonartschema wird in op. 13 und op. 15 wiederum eingehalten, fängt jedoch in der nächsten Sammlung an, aufzubrechen. Um dem Quintenzirkel so weit wie möglich zu folgen, müßte man Nr. 1, 2, 5 und 4 von op. 16 sowie Nr. 3, 4 (As-Dur fehlt ganz), 2 (c-Moll fehlt), 6, 7 (F-Dur fehlt) und 1 von op. 17 spielen. Die Reihenfolge ihrer Entstehung, ein Thema für

sich, überlappt in hohem Maß mit den Kompositionsdaten und -orten von op. 11: In Moskau hat Skrjabin 1894 op. 16 Nr. 1 und 3 geschrieben; in dieser Stadt entstanden im folgenden Jahr das gesamte op. 13, op. 15 Nr. 1-3, op. 16 Nr. 5 und op. 17 Nr. 4 und 6. Op. 17 Nr. 7 stammt aus dem gleichen Jahr, jedoch von einem Besuch in St. Petersburg, wo außerdem op. 16 Nr. 4 komponiert wurde. Andere Préludes rühren von Auslandsaufenthalten her: Op. 16 Nr. 2 wurde im Juni 1895 in Vitznau geschrieben, und aus dem romantischen Ambiente Heidelbergs gingen im selben Jahr op. 15 Nr. 5 und op. 17 Nr. 5 hervor. Die Parisreise des Jahres 1896 war der Ursprung von op. 15 Nr. 4 und op. 17 Nr. 1-3.


Skrjabin hat sich eindeutig vorgenommen, diesen Stücken einen anderen Charakter zu geben als den Préludes op. 11: **op. 13** Nr. 1 ist ein feierlicher Choral, Nr. 2 ein duftiges *moto perpetuo*, Nr. 3 nachdenklich und still mit einer entzückenden dreiteiligen harmonischen Verlagerung, Nr. 4 erregt (hier erhält jede Hand Gelegenheit, die Sechzehntelbewegung weiterzuführen), Nr. 5 eine sanfte Übung in Sexten ähnlich der A-Dur-Etüde op. 8 Nr. 6 (die ebenfalls in der oben erwähnten Einspielung sämtlicher Etüden durch Piers Lane enthalten ist). Nr. 6, ein gelungener oktavischer Aufbau, der gewisse Ähnlichkeiten mit op. 8 Nr. 9 in cis-Moll aufweist, rundet die Zusammenstellung ab – beide Stücke erreichen prachtvolle Höhepunkte, haben jedoch einen ruhigen, 'sich auflösenden' Schluß, wie er für die späteren Sonaten typisch war.

Op. 15 ist in kleinerem Maßstab angelegt: Nr. 1 ist eine belanglose Improvisation über eine bescheidene Doppelschlagfigur, Nr. 2 ein weiteres *moto perpetuo*, das ursprünglich mit „agitato“ bezeichnet war – eine Angabe, die später durch das unverfänglichere „vivo“ ersetzt wurde. Zwei Préludes von op. 15 stehen in E-Dur: Nr. 3 ist ein weitschweifiger Versuch in arpeggierten Akkorden, Nr. 4 eine friedliche Miniatur. Das gewundene Rubato von Nr. 5 beschließt diese eher introvertierte Sammlung.



Mit **op. 16** gelangen wir auf eine höhere Ebene: Dies ist der Skrjabin, den der junge Pasternak so bewundert hat. **Op. 16** Nr. 1 hält bezeichnenderweise über weite Teile seines Verlaufs eine dominante Harmonisierung durch, die eine emporstrebende, hoch auffliegende Melodielinie stützt. Nr. 2 ist auf zwanghaft wiederholten polyrhythmischen Figuren aufgebaut. Von seiner Tonalität war bereits im Zusammenhang mit **op. 11** Nr. 12 die Rede. Nr. 3 ist heiter, und um sein wiederkehrendes Sextakkordschema wird eine filigrane Sololinie gesponnen. Die zwölf Takte von Nr. 4 sind unter einem einzigen Bindebogen versammelt: Skrjabin konstruiert in der Regel zwanghaft viertaktige Phrasen, doch dieses Blatt voller Verzweiflung ist aus vier Phrasen von je drei Takten Länge aufgebaut, die in einem Atemzug singen müssen. Nr. 5 ist eine erlesene, elegante Tanzminiatur.

Op. 17 wird viel seltener von Anfang bis Ende durchgespielt, enthält jedoch einige von Skrjamins reizvollsten Blättern. Nr. 1 ist ein melancholischer Walzer, dessen „fliegende“ Linie für die rechte Hand, unterstützt durch rastlose Gegenrhythmen der Linken, leidenschaftliche Höhen erklimmt. Bei Nr. 2 ist es (wie so oft) die linke Hand, die mit Oktavfiguren gegen den Schlag für Triebkraft sorgt; darüber gleitet eine gebieterische Linie, die besonders stark an Chopin erinnert. Nr. 3 ist in Skrjamins schwerlosem, filigranem Stil gehalten, und Nr. 4 spinnt ähnlich wie **op. 11** Nr. 13, das in einer verwandten Tonart steht, eine Melodielinie über einen gleichmäßig dahinschreitenden Baß. Die Szenerie von Heidelberg beschwört in Nr. 5 eine heroische Reaktion herauf: ausgreifende gebrochene Akkorde der rechten Hand ergänzen eine linke Hand, deren einleitende Geste Rachmaninows Sonate Nr. 2 von 1913 vorwegnimmt. Die Bezeichnung „doloroso“ von Nr. 6 drückt sich in unaufhörlichen Vorhalten aus, doch unterschwellig überwiegt Gelassenheit. Die Stückfolgen enden oft mit einer leichtgewichtigen Nummer, aber Nr. 7 stellt mit seinen langen, beweglichen Linien und seiner virtuosen linken Hand eine Ausnahme dar.




1897, das Jahr von Skrjamins Eheschließung und seiner Arbeit an der Dritten Sonate, zeitigte vier weitere Préludes, nämlich die von **op. 22**. Die Chromatik von Nr. 2 ist bemerkenswert, und Nr. 3 könnte wegen des typischen rhythmischen Hakens in den melodischen Figuren mit „à la mazur“ bezeichnet werden.

Im Jahr 1900 arbeitete Skrjabin an seiner Ersten Sinfonie; die beiden Préludes **op. 27** stammen aus dieser Zeit und offenbaren entsprechend den populären Poèmes **op. 32** von der Stimmung her einerseits heroische Behauptung und andererseits herrliche Unbekümmertheit. Zunehmender harmonischer Abwechslungsreichtum macht sich bereits bemerkbar und wird 1903 mit nicht weniger als neunzehn Préludes einen Schritt weiter getrieben. In diesem Jahr gab Skrjabin seine Lehrtätigkeit auf und arbeitete an Klavierkompositionen wie den *Etudes* **op. 42** und der Vierten Sonate sowie an der Dritten Sinfonie („Le divin Poème“). Die vier Gesichter von **op. 31** zeigen für Skrjabin typische Stimmungen: Wagnersche Opulenz in Nr. 1, gebieterische Gesten und Rhythmen unter der Bezeichnung „con stravaganza“ in Nr. 2, eine schemenhafte Jagd mit tragischem Ausgang in Nr. 3 und ein starker Beigeschmack von experimenteller Harmonik im kurzen Prélude Nr. 4.

Op. 33 beginnt in klarem E-Dur und verträumtem Fis-Dur (einer Tonart, die in Skrjamins Bewußtsein eine zentrale Stellung einnahm), doch die Stimmung wird in Nr. 3 („con collera“) durch einen beunruhigenden Wutausbruch verdorben. Skrjamins aufblühendes Ego zeigt sich erneut in der „kühnen, kriegerischen“ Nr. 4. Skrjabin hat nicht lange genug gelebt, um die idealistischen Illusionen neu zu beurteilen, von denen diese Epoche heimgesucht wurde; musikalisch wird der Impetus des Préludes durch seinen $\frac{5}{4}$ -Takt erhöht, ein Merkmal, das es mit **op. 11**, Nr. 14 und 16 gemeinsam hat.


Die drei Préludes von **op. 35** kommen Skrjamins mittlerer Etüdensammlung **op. 42** stilistisch am nächsten, insbesondere die wirbelnden Figuren von Nr. 1.



Selbstbehauptung, das „ich bin“, mit dem das „divin Poème“ einsetzt, ist die vorherrschende Leidenschaft von Nr. 2, während die experimentellen harmonischen Verlagerungen von Nr. 3 einen seltenen und willkommenen Anflug von Humor aufweisen. **Op. 37** beginnt in bekümmertem Selbstgespräch, doch Nr. 2 mit ihrem massiven akkordischen Satz zeigt Skrjabin in besonders selbstbewußter Stimmung. Hier ist, wie Gottfried Eberle dargelegt hat, im sechsten Takt zum ersten mal der „mystische Akkord“ zu hören – jener Zusammenklang, der in der Fünften Sonate endgültig entschleiert wird –, nur daß er im vorliegenden Fall in konventionellem Terzabstand auftritt. Nr. 3, ein friedliches Zwischenspiel, gewährt eine Ruhepause vor den zornigen Gesten von Nr. 4. Die Oktavsprünge und turbulenten Arpeggien weisen direkt voraus auf den Spätstil Skrjamins.

Die vier *Préludes* von **op. 39** beginnen mit einem starken harmonischen Anklang an das „divin Poème“, doch kommt hier der Verdacht auf, daß Skrjabin seine harmonischen Neuerungen auf einen vertrauten musikalischen Inhalt anwendet. Nicht jedoch im Falle der verblüffenden Drehungen und Windungen und Stimmungswechsel von Nr. 2, das von der Art her wahrhaft improvisatorisch ist. Die geheimnisvolle Trägheit von Nr. 3 ist zum Teil auf den von Skrjabin bevorzugten Gegenrhythmus drei gegen fünf zurückzuführen. In Nr. 4 ist die Klangfortschreitung rätselhaft, elliptisch, labyrinthisch – wie ein Satz im Spätwerk des Schriftstellers Henry James.


Op. 45 Nr. 3 beschließt eine kleine Trilogie, zu der außerdem ein *Feuillet d'album* und ein *Poème fantasque* gehören – als literarische und philosophische Ideen an Bedeutung gewannen, wurde das *poème* zur bevorzugten Form. Dieses kurze Opus begleitet eine Krise in Skrjamins Leben: In Genf lebend, wo er ein „künstlerisches und politisches Evangelium“ predigte, verließ er 1904 seine Frau um der zwanzigjährigen Tatjana de Schloezer willen. Die phantastischen aufwärts gerichteten Arpeggien am Ende jeder Phrase



symbolisieren Skrjamins Flucht und Flug in experimentelle, spekulative Gefilde.

Die vier *Préludes* **op. 48** (1905) wurden um die Zeit geschrieben, als die Arbeit am *Poème de l'Extase* begann, und die harmonische Sprache hat sich erheblich weiterentwickelt – so weit, daß die tonalen Abschlüsse für Überraschung sorgen. Die Angaben am Anfang jedes *Préludes* sind anschaulich suggestiv: „ungestüm, hochmütig; poetisch, freudig; kapriziös, atemlos; festlich.“ Die unvermittelt hüpfenden Bässe, impulsiven Rhythmen und harmonischen Wechsel von Nr. 1 werden in späteren Kompositionen zur vertrauten Erscheinung. „Con delizio“, die Bezeichnung von Nr. 2, sollte mit der Entschleierung des „mystischen Akkords“ in der Fünften Sonate von 1907 einhergehen; hier wie dort ist die Stimmung verzückt und transzendent. Die sich abwärts schlingenden chromatischen Töne von Nr. 3 tragen zur Atmosphäre „atemloser Kaprice“ und zu einem seltsam mephistophelisch spottenden Charakter bei, der auch anderswo zu finden ist: im „Enigme“ op. 52 Nr. 2, „Ironies“ op. 56 Nr. 2 beziehungsweise im *Poème* op. 69 Nr. 2. Nr. 4 zeichnet sich aus durch in höchstem Maß unverfrorene Selbstbehauptung im Sinne Nietzsches.


Die folgenden vier *Préludes* wurden allesamt als Teil von Zyklen kurzer Stücke geschrieben. **Op. 49 Nr. 2**, ebenfalls aus dem Jahr 1905, ist wieder ein Ausbruch übler Laune, betont durch hämmernde Rhythmen. **Op. 51 Nr. 2** (1906), eines der am deutlichsten russischen Stücke Skrjamins, wiederholt wie unter Zwang immer die gleichen kummervollen Phrasen und Harmonien; wenn es dann in Schweigen versinkt, spürt man die endlosen, feindseligen Weiten der Steppe, die auf einen warten. **Op. 56 Nr. 1** (1907/1908) entstammt dem gleichen Zeitraum wie das *Poème de l'extase*. Seine virtuose oktavisches und akkordische Stimmführung verbindet Aggression und Erfolgsstreben und scheint, obwohl es offiziell in Es-Dur steht, in As-Dur mit einer Kadenz zur Dominante geschrieben zu sein – einen Schritt vom herkömmlichen



tonalen Abschluß entfernt. **Op. 59 Nr. 2** (1910) versetzt uns mit Nachdruck in die Reifezeit, die Zeit von *Prométhée* und Skrjabin's Rückkehr nach Moskau. Es ist eine erschreckende Vision des nahenden Krieges und der Zerstörung, ausschließlich aufgebaut auf die hüpfenden Bässe von op. 48 Nr. 1 und ebenso irrwitzig monothematisch wie die Ideologien, die diese Kriege herbeigeführt haben (und noch herbeiführen). Hier gibt es zum ersten Mal in den *Préludes* keine Tonartvorzeichnung, und die abschließende Kadenz endet mit einer Diskordanz (die Fünfte Sonate und „*Désir*“ op. 57 Nr. 1 hatten bereits abseits der Tonika geendet, und im „*Feuillet d'album*“ op. 58 wird ebenfalls auf die Tonartvorzeichnung verzichtet).

Die beiden *Préludes* **op. 67** (1912/13) stammen aus der Zeit der letzten Sonaten und bieten mit ihrem besonderen dynamischen Niveau einen willkommenen Kontrast. Das erste kreist geheimnisvoll um wenige, immer gleiche ängstliche Harmonien; das zweite mit seiner flinken, samtweichen, chromatischen linken Hand hat Skrjabin's frühen Biographen A.E. Hull veranlaßt, 1916 die Vorstellung niederzuschreiben, daß „Hunderte bunter Nachtfalter im Halbdunkel umherflattern“.

Mit den fünf *Préludes* von **op. 74** (1914) haben wir die letzten vollendeten Werke Skrjabin's erreicht, ehe er plötzlich und unerwartet einer Blutvergiftung erlag. Um diese Zeit wiesen alle seine Kompositionen in Richtung des anfangs erwähnten *Mysterium*-Projekts, und in einem offenen Brief begrüßte er mit naivem Idealismus den Ausbruch des Krieges. Schon als Skrjabin im Jahr zuvor in London zu Gast gewesen war, hatte der praktisch gesinnte Dirigent Henry Wood bemerkt, daß er „keineswegs gesund aussah und ein Nervenbündel zu sein schien“. Das Unterbewußtsein, Urquell der Schöpferkraft, ist oft klüger als das Bewußtsein, und die vorliegenden Stücke beeindrucken uns nicht als epochale Visionen, sondern als erschreckende Dokumente einer individuellen und gesellschaftlichen Katastrophe, nicht als Hinwendung zu einem monumentalen Gesamtkunstwerk, sondern als



Rückkehr in den improvisatorischen, persönlichen Rahmen der Miniatur, der Skrjabin durch seine gesamte Laufbahn begleitet hatte. Das ist natürlich eine nicht nachweisbare persönliche Reaktion, und Skrjabin selbst hat über diese letzten Stücke ausgesagt, daß sie – wie ein Kristall vielerlei Lichter und Farben widerspiegelt – verschiedene Vorstellungen zum Ausdruck zu bringen können, je nachdem, wie sie gespielt werden.

Die Bezeichnung von Nr. 1 läßt sich mit „qualvoll, herzerreißend“ übersetzen; das Stück findet mehrfach zur gleichen schmerzlichen Dissonanz zurück, so als strebe es immer wieder zwanghaft den Ursprung eines Schmerzes oder einer Pein an. Über das *Prélude* Nr. 2 (das niemals Skrjabin's tonales Zentrum Fis-Dur verläßt) hat der Komponist gesagt: „Hier ist Ermattung, Erschöpfung ... alle Ewigkeit, Millionen von Jahren ...“ Der vage Tumult von Nr. 3 erhebt sich zu einem „Schrei“ (Skrjabin's Angabe), wie ein Ruf in der Nacht. Die Harmonik ist jener der „*Flammes sombres*“ op. 73 Nr. 2 ähnlich. Nr. 4 wirkt wie ein Einschub: Sein Stil, strenge vierstimmige Harmonik und verschlungene „unentschlossene“ Klanglichkeit, sind einzigartig bei einem Komponisten, der so pianistisch und, wie er selbst gesagt hat, „prinzipientreu“ geschrieben hat. Signalisiert dies einen möglichen Wendepunkt für Skrjabin, einen Aufbruch in neue Gefilde? Einzigartig ist auch die gleichzeitige große und kleine Terz im Schlußakkord. Dazu fallen einem Redewendungen von Wells und Shaw ein: „Verstand am Ende seiner Kraft“ und „Soweit das Denken reicht“. Nr. 5 knüpft am Ende von Nr. 3 und am oben erwähnten kriegslüsternden Gebaren an. Die Elemente – aus zwei Tönen bestehende Baßfiguren, turbulentes Arpeggieren nach oben und unten – sind uns aus op. 59 Nr. 2 vertraut, doch die Harmonik und die thematische Entwicklung werden unermesslich viel weiter getrieben; und wie A.E. Hull vor langer Zeit dargelegt hat, scheint der letzte große Abstieg Skrjabin's Schaffen, das dazu bestimmt war, so bejahend zu sein, mit einer gewaltigen Frage zu beschließen.

