

ALEXANDER SCRIBIN
Preludes, Etudes
& Sonatas nos. 4 & 5
VADYM KHOLODENKO

Alexander SCRIABIN (1872-1915)

Preludes, Etudes and other works for piano

Six Preludes op. 13

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | N° 1. Maestoso (C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur) | 3'15 |
| 2 | | N° 2. Allegro (A minor / <i>la mineur</i> / a-Moll) | 0'48 |
| 3 | | N° 3. Andante (G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur) | 1'10 |
| 4 | | N° 4. Allegro (E minor / <i>mi mineur</i> / e-Moll) | 1'02 |
| 5 | | N° 5. Allegro (D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur) | 1'22 |
| 6 | | N° 6. Presto (B minor / <i>si mineur</i> / h-Moll) | 1'34 |

Five Preludes op. 16

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 7 | | N° 1. Andante (B major / <i>Si majeur</i> / H-Dur) | 2'45 |
| 8 | | N° 2. Allegro (G-Sharp minor / <i>sol dièse mineur</i> / gis-Moll) | 1'15 |
| 9 | | N° 3. Andante cantabile (G-Flat major / <i>Sol bémol majeur</i> / Ges-Dur) | 2'34 |
| 10 | | N° 4. Lento (E-Flat minor / <i>mi bémol mineur</i> / Es-Moll) | 1'10 |
| 11 | | N° 5. Allegretto (F-Sharp major / <i>Fa dièse majeur</i> / Fis-Dur) | 0'41 |

Sonata no. 4 op. 30

F-Sharp major / *Fa dièse majeur* / Fis-Dur

- | | | | |
|----|--|-------------------------|------|
| 12 | | I. Andante | 3'17 |
| 13 | | II. Prestissimo volando | 5'13 |

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 14 | | Poème tragique op. 34 | 3'55 |
| | | B-Flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur | |

- | | | | |
|----|--|------------------------------------|------|
| 15 | | Poème satanique op. 36 | 6'00 |
| | | C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur | |

Eight Etudes op. 42

- | | | | |
|----|--|--|------|
| 16 | | N° 1. Presto (D-Flat major / <i>Ré bémol majeur</i> / Des-Dur) | 1'57 |
| 17 | | N° 2. (F-Sharp minor / <i>fa dièse mineur</i> / fis-Moll) | 1'19 |
| 18 | | N° 3. Prestissimo (F-Sharp major / <i>Fa dièse majeur</i> / Fis-Dur) | 1'03 |
| 19 | | N° 4. Andante (F-Sharp major / <i>Fa dièse majeur</i> / Fis-Dur) | 2'50 |
| 20 | | N° 5. Affanato (C-Sharp mineur / <i>ut dièse mineur</i> / cis-Moll) | 2'57 |
| 21 | | N° 6. Esaltato (D-Flat major / <i>Ré bémol majeur</i> / Des-Dur) | 2'17 |
| 22 | | N° 7. Agitato (F minor / <i>fa mineur</i> / f-Moll) | 1'05 |
| 23 | | N° 8. Allegro (E-Flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur) | 2'26 |

- | | | | |
|----|--|--|-------|
| 24 | | Sonata no. 5 op. 53 | 13'30 |
| | | F-Sharp major / <i>Fa dièse majeur</i> / Fis-Dur | |

- | | | | |
|----|--|------------------------------|------|
| 25 | | Vers la flamme op. 72 | 6'22 |
|----|--|------------------------------|------|

Vadym Kholodenko, *piano Fazioli*

Condisciple

de Rachmaninov au Conservatoire de Moscou, où il eut comme professeurs Anton Arenski et Sergueï Taneïev en écriture et Vassili Safonov en piano, Alexandre Scriabine (1872-1915) occupe une place totalement à part dans la musique russe. Récusant la musique vocale et les emprunts au folklore, il écrivit exclusivement pour piano et pour orchestre. Son langage musical a suivi une évolution longue et constante, depuis les influences de Chopin et de Liszt dans ses premières années, et passant par une période wagnérienne, avant d'aboutir à un style atonal, regardant loin vers l'univers sonore du xx^e siècle. Sa production pianistique est constituée d'un grand nombre de miniatures souvent regroupées par séries : préludes, études, mazurkas, nocturnes, valse, poèmes, ainsi que diverses pièces séparées, et dix sonates, genre qui a connu une nette désaffection dans la seconde moitié du xix^e siècle et auquel Scriabine est l'un des premiers à revenir régulièrement.

Ses sonates n° 4 et 5 sont représentatives de l'évolution de la forme, qui tend à abandonner le cycle traditionnel en plusieurs mouvements au profit de la sonate-poème, en même temps qu'elles reflètent la pensée philosophico-spirituelle du compositeur, connu comme un représentant emblématique du symbolisme russe, avec sa propension à un mysticisme cosmique. La sonate n° 4 en *fa* dièse majeur op. 30 (1903) est en deux mouvements. Son programme a été défini ainsi par le compositeur : “*La course exaltante de l'homme vers l'étoile, symbole du bonheur.*” Un *Andante* faisant office d'introduction laisse entrapercevoir l'astre à travers son miroitement ténu, ne dépassant guère la nuance pianissimo ; les harmonies se ressentent fortement de Wagner – *Tristan* ! Le mouvement principal *Prestissimo volando* s'enchaîne, reprenant et faisant culminer le thème dans l'ivresse d'un élan extatique.

La sonate n° 5 (1907) est écrite d'un seul tenant, quoique juxtaposant plusieurs épisodes de tempi différents ; elle est la dernière à posséder une armure à la clé, initialement le même *fa* dièse majeur, associé par Scriabine à la spiritualité, mais enchaînant ensuite plusieurs tonalités différentes, suivant le principe évolutif. Contemporaine du *Poème de l'extase* pour orchestre, elle reprend quatre vers du programme de ce dernier : “*Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses ! Noyées dans les obscures profondeurs de l'esprit créateur, timides ébauches de la vie, à vous j'apporte l'audace.*” La sonate n° 5 rappelle par moments la n° 4, dont le début se reflète dans les épisodes lents (indiqués *Languido*). Pour l'essentiel, elle est animée d'une vitalité puissante, avec des bondissements, de vigoureuses secousses répétitives, des trépignements d'accords, avec des précisions d'interprétation éloquentes : *Allegro impetuoso con stravaganza*, *Allegro fantastico*, *Leggerissimo volando*, *Presto giocoso*, *estatico*... Les rythmes syncopés abondent et les superpositions de formules rythmiques différentes annoncent la généralisation de ce procédé dans les œuvres ultérieures du compositeur.

On revient une décennie en arrière avec les deux séries de Préludes op. 13 et op. 16, composés en 1895 dans le prolongement du grand recueil des 24 préludes de l'op. 11, hommage à Chopin que Scriabine voulut ensuite doubler, répartissant son inspiration sur plusieurs recueils (op. 12, 15, 16, 17). Les Préludes de l'op. 13 suivent les six premières tonalités, alternant majeur et mineur (*Ut, la, Sol, mi, Ré, si*). Le premier est un *Maestoso*, d'écriture très diatonique, avec des accords en rythmes pointés à l'allure de marche. L'*Allegro* qui suit, très différent, est une pièce de virtuosité, avec des dessins ouvragés de doubles-croches à la main droite. Après un discret et berçant *Andante*, les trois dernières pièces – deux *Allegro* et un *Presto* final – s'apparentent à des études, faisant travailler respectivement la superposition de quintolets sur triolets, les sixtes et les octaves avec de grands sauts à la main gauche.

Les Cinq Préludes de l'op. 16, dépourvus de virtuosité, cultivent essentiellement la veine lyrique. L'*Andante* (*si* majeur) est calme et majestueux, avec un dialogue entre une voix intermédiaire et la mélodie de la partie supérieure. Dans l'énigmatique *Allegro* (*sol* dièse mineur), de brèves incises débutent *pianissimo* avant d'affirmer dans un double-*forte*. La pureté tonale de l'*Andante cantabile* (*sol* bémol majeur) crée une atmosphère contemplative qui se poursuit dans le dépouillement total du *Lento* (*mi* bémol mineur) qui suit. Et le cycle se conclut sur une note plus légère, dans le *fa* dièse majeur d'un *Allegretto* tout de fraîcheur.

Au cœur de la production des Études de Scriabine se trouvent les huit pièces de l'op. 42 (1903) qui reflètent l'évolution de son langage au cours de cette période centrale de sa vie créatrice. L'étude n° 1 *Presto* exploite les superpositions de rythmes, déjà tendant à devenir une constante d'écriture. La très brève étude n° 2, sans indication verbale de tempo, présente des quintolets à la main gauche sur lesquels se greffe un motif amorcé par un rythme pointé. L'étude n° 3, *Prestissimo*, également courte du fait de sa rapidité, est parfois surnommée “Le Moucheron”, avec sa texture fine de triolets frémissements dans l'aigu du clavier. Avec l'étude n° 4, *Andante*, on revient aux quelques pages lyriques de Scriabine qui apparentent cette étude à une romance ou à un nocturne. Le sommet absolu du cycle est l'étude n° 5, *Affanato*, que son auteur jouait lui-même fréquemment ; un thème heurté, obsessionnel, se profile au-dessus d'un grondement d'arpèges, avant la réponse d'une belle mélodie vibrante. L'étude n° 6, *Esaltato*, semble receler dans le contour de son thème quelques réminiscences de la précédente, ainsi que de la deuxième du recueil. Très brève, l'étude n° 7, *Agitato*, en triolets sur doubles-croches, fait travailler les grands écarts. La dernière, *Allegro* de forme ABA, débute à la manière d'un impromptu, puis offre dans sa partie centrale le contraste d'un chant hiératique.

Outre les pièces regroupées en cycles, on trouve chez Scriabine un certain nombre de morceaux isolés. C'est de l'année 1903, visiblement fort productive, que datent le *Poème tragique* et le *Poème satanique*. Le premier démarre abruptement, sans préambule, dans une plongée immédiate au cœur d'événements tumultueux. Les martellements d'accords quasi incessants, puis de larges et rapides arpèges à la main gauche ne laissent guère de répit au pianiste. Dans la partie centrale passe, dans le médium du clavier, une mélodie déclamatoire (indiquée dans la partition “*Irato, fiero*”) qui confère à la pièce une certaine dimension théâtrale. Le *Poème satanique*, pour sa part, fait office de réponse aux diverses variantes de la *Méphisto-valse* lisztienne. Jouant sur l'homogénéité des contrastes et la logique subtile des juxtapositions imprévisibles, il fait entrevoir toutes les facettes du mauvais génie, tour à tour énigmatique et insidieux, cauteleux et alanguissant, ricanant et sardonique (avec l'indication “*riso ironico*”), puis se déchaînant avec une frénésie inquiétante.

Vers la flamme est une des dernières compositions de Scriabine, écrite en février 1914. On y suit le parcours d'un organisme sonore depuis sa gestation jusqu'à son épanouissement spectaculaire. La première partie, statique, en longs accords ponctués de pulsions, donne la sensation d'un effort pour se libérer et acquérir une existence autonome. Une fois cette étape franchie, le mouvement prend corps, et l'on suit alors la métamorphose du thème à travers l'essor d'un flamboiement se transformant en un véritable brasier apocalyptique, figuré par les trilles, trémolos et rapides battues d'accords. *Vers la flamme* est un post-écho au poème symphonique *Prométhée* écrit quatre ans auparavant, dans lequel l'élément Feu était pareillement le vecteur des exaltations messianiques du compositeur.

ANDRÉ LISCHKE

Réflexion sur l'œuvre de Scriabine

Il m'a paru important de faire part de mon expérience personnelle sur l'œuvre de Scriabine en regard des opinions diverses et variées que j'ai eu l'occasion d'entendre sur cette œuvre. La difficulté que rencontre le grand public et les mélomanes à percevoir ce langage particulier est suffisamment connue. C'est en partie dû à l'aspect historique puisqu'il s'agit d'une période qui n'est éloignée de nous que d'un siècle – et un contexte artistique très tourmenté qui reste encore à découvrir. Cette difficulté peut aussi s'expliquer par l'ombre que faisait la très grande figure de Rachmaninov sur son génial contemporain. Enfin, une autre raison et non des moindres, est la nature musicale de Scriabine lui-même, insaisissable, changeante, jamais en repos. Doit-on considérer Scriabine comme trois compositeurs différents, avec leurs propres styles, exclusifs voire opposés les uns aux autres ? Ou bien est-on obligé d'envisager, au contraire, son héritage en tant qu'œuvre unique, bien qu'en continuel développement ? En tous cas, je ne connais pas beaucoup de compositeurs qui ont autant sacrifié leur propre vocabulaire, si élaboré et expressif, pour l'amener à un quasi anéantissement !

Une anecdote : en décembre 1911, Scriabine est sur scène au conservatoire de Moscou, pour jouer son propre *Concerto pour piano*, sous la direction de Rachmaninov. *Prométhée*, l'œuvre de Scriabine probablement la plus emblématique, a été finalisée un an auparavant ; et quatorze années en tout séparent ces deux grandes œuvres. Ses contemporains ont rapporté que l'auteur était étrangement perplexe quant à sa propre interprétation. N'est-il pas remarquable, quand on y songe, que ce géant de la musique, à fois compositeur et pianiste, mette si profondément en doute la part essentielle de son héritage, à savoir son propre concerto ? Or, à ce moment-là, Scriabine avait déjà entamé la marche vers son but de livrer le feu sacré à l'humanité. D'où le *Prométhée* ou *Le Poème du feu*. Le mot "feu" est pour Scriabine le moyen de transmettre la vérité à l'espèce humaine, comme l'avait à l'origine fait Prométhée lui-même. La plupart des souvenirs des amis du compositeur nous apprennent ce rôle de "Messie" que Scriabine s'était auto-attribué. *Opus magnum* – *Le Mystère* – une œuvre destinée à ne jamais être achevée était censé annoncer, voire même déclencher la fin du temps. Bien que la première partie, nommée l'"Acte préalable", ait ensuite été complétée d'après des ébauches du compositeur, il demeure presque impossible d'imaginer la voie que Scriabine aurait choisie dans le cas où il aurait pu terminer l'œuvre – le projet était en tout cas colossal.

Il est important de noter que les compositeurs capables de justifier leur musique par le biais des mots, ne sont pas légion. On connaît même des exemples extrêmes, comme Wagner et Nietzsche, le premier se considérant philosophe, le dernier s'identifiant comme grand compositeur plein de profondeur. Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, a proposé l'approche la plus pertinente – à mon avis – de l'analyse artistique.

Dans cet essai, l'auteur scrute avec la précision d'un chirurgien, le tableau de Velázquez, *Les Ménines*, y dévoilant des indices et des liens mettant en relief une carte sémiotique exhaustive. Bien entendu, cette humble préface n'a aucune ambition d'arriver à un niveau semblable. Mais sans aller si loin, quelle est la source de la fascination pour Scriabine que je trouve si puissante ?

Tout d'abord, c'est sa voix singulière. En dépit d'une armée d'épigones Scriabine reste absolument unique. J'avais déjà mentionné plus haut l'omniprésence de Rachmaninov dans tout ce qui était musicalement contemporain de Scriabine, mais on ne peut pas ignorer non plus l'influence de Chopin. Pourtant, il est plus qu'évident que malgré cela, les dispositifs musicaux de Scriabine sont toujours originaux et font preuve d'une indépendance indiscutable. D'autre part, on observe une absence de compromis. Scriabine ne s'arrête jamais à mi-chemin, il va toujours au but et même au-delà. Je conseille fortement à tous ceux qui lisent ces mots d'écouter le final de la deuxième *Symphonie* du compositeur, pour y entendre toute la différence avec les œuvres suivantes et comprendre tout ce qu'il a développé, ou laissé dans le passé.

Enfin, on remarque l'intégrité de son développement en tant que compositeur, ce fil rouge si bien tangible de la première à la dernière note. Sans oublier sa volonté – plutôt naïve mais néanmoins sincère – d'apporter la vérité à l'humanité.

Ma professeure Vera Gornostaïeva disait de Scriabine qu'il avait été "*possédé par son univers imaginaire fantastique*"... Comparées à l'apocalyptique *Mystère*, les œuvres que je suis heureux de vous proposer ici sont les plus vivantes et inspirantes que je connaisse.

VADYM KHOLODENKO

A classmate of Rachmaninoff's at the Moscow Conservatoire, where his professors were Anton Arenski and Sergei Taneyev for composition, and Vassili Safonov for piano, Alexander Scriabin (1872-1915) occupies a place totally apart in Russian music. Rejecting vocal music and the borrowing of elements from folk tradition, he wrote exclusively for the piano and for the orchestra. His musical language followed a long and constant evolution, showing the influences of Chopin and of Liszt during the early years, then going through a Wagnerian period before reaching an atonal style, looking far ahead toward the sound world of the twentieth century. His output for solo piano is made up of a large number of miniatures often grouped into sets: preludes, etudes, mazurkas, nocturnes, waltzes, poems, as well as various isolated pieces and ten sonatas, a genre which had been clearly neglected during the second half of the nineteenth century and to which Scriabin was one of the first to return regularly.

His Sonatas nos. 4 and 5 are representative of the evolution of the form, which tends to abandon the traditional cycle in several movements in favour of the sonata-poem and at the same time they reflect the philosophico-spiritual thinking of the composer, known as an emblematic representative of Russian symbolism, with his inclination towards cosmic mysticism. The Sonata no. 4 in F-sharp major, op. 30 (1903) is in two movements. Its programme was defined by the composer as: '*Man's exhilarating race towards the star, symbol of happiness.*' An *Andante* serving as an introduction allows a glimpse of the star through its delicate shimmering, hardly rising above the nuance of pianissimo; the harmony feels a lot like Wagner – *Tristan!* The principal movement *Prestissimo volando* follows on, taking up the theme and bringing it to a climax in an intoxicating ecstatic surge.

The Sonata no. 5, written as a single movement, does however juxtapose several episodes with different tempi; it is the last to possess a key signature, initially the same F-sharp major, associated by Scriabin with spirituality, but afterwards a series of several different tonalities, following the progressive principle. Contemporaneous with *The Poem of Ecstasy* for orchestra, it uses four lines from the latter's programme: '*I summon you to life, O mysterious forces! Swallowed up in the dark depths of the creative spirit, preliminary signs of life, to you I bring audacity.*' Occasionally the Sonata no. 5 reminds us of no. 4, of which the beginning can be deciphered in the long episodes (marked *Languido*). For the most part, it is animated by a powerful vitality, with leaps and repeated energetic jolts, stamping chords and eloquent indications of interpretation: *Allegro impetuoso con stravaganza*, *Allegro fantastico*, *Leggerissimo volando*, *Presto giocoso*, *estatico*... The syncopated rhythms abound and the superposition of differing rhythmic formulas is a sign of the wider application of this manner in the later works of the composer.

We go a decade back in time with the two sets of Preludes op. 13 and op. 16, composed in 1895 as a continuation of the great collection of the 24 preludes of op. 11, an homage to Chopin, which Scriabin then wanted to duplicate, dividing up his inspiration over several sets (op. 12, 15, 16, 17). The Preludes of op. 13 follow on from the first six keys, alternating between major and minor (C, a, G, e, D, b). The first is a *Maestoso*, very diatonic in texture, with chords in dotted rhythms moving in march tempo. The *Allegro* which follows is very different, it is a virtuoso piece, in a finely crafted design with semiquavers in the right hand. After a discreet and rocking *Andante*, the three final pieces – two *Allegros* and a final *Presto* – resemble piano *Studies*, focusing respectively on the superposition of quintuplets onto triplets, sixths, and octaves with huge leaps in the left hand.

The Five Preludes of op. 16, lacking any virtuosity, essentially cultivate a lyrical vein. The *Andante* (B major) is calm and majestic with a dialogue between the intermediary voice and the melody of the highest voice. In the enigmatic *Allegro* (g-sharp minor) short bursts begin pianissimo before a double-*forte* affirmation. The tonal purity of the *Andante Cantabile* (G-flat major) creates a contemplative atmosphere which carries through to the total austerity of the *Lento* (E-flat minor) which follows. The cycle concludes on a lighter note, in the F-sharp major of an *Allegretto*, bathed in freshness.

At the heart of the Scriabin's Etudes are eight pieces from op. 42 (1903) which are a reflection of the evolution of his language during the course of this central period of his creative life. The Etude no. 1, *Presto*, exploits the superpositions of rhythms, which is already beginning to become a constant feature of his writing. The very brief Etude no. 2, lacking any verbal indication of tempo, presents quintuplets in the left hand over which is added a motif initiated by a dotted rhythm. The Etude no. 3, *Prestissimo*, is also short because of its rapidity and is sometimes nicknamed 'The Mosquito', it has a delicate texture of shimmering triplets in the upper register of the keyboard. With the Etude no. 4, *Andante*, we come back to some of Scriabin's lyrical writing which likens this study to a romance or a nocturne. The apex of this cycle is the Etude no. 5, *Affanato*, which its author frequently played himself; a striking, obsessional theme appears over rumbling arpeggios, before being answered by a beautiful vibrant melody. The Etude no. 6, *Esaltato*, seems to contain within the contour of its theme a few reminiscences of the previous study, as well as the second of the set. Extremely short, the Etude no. 7, *Agitato*, in triplets over semiquavers, requires the hands to stretch wide. The last, *Allegro* in ABA form, begins in the manner of an 'impromptu', then in its central section provides a contrast with a solemn song.

As well as the pieces assembled into cycles, we can also find in Scriabin a certain number of isolated works. It is to the year 1903, visibly a very productive year, that the *Tragic Poem* and the *Satanic Poem* can be dated. The first begins abruptly, without an introduction, diving immediately into the heart of tumultuous events. The almost incessant hammering chords, then the large and rapid arpeggios in the left hand hardly give any respite to the pianist. In the central section appears a declamatory melody in the medium register of the keyboard (indicated in the score as 'irato, fiero'), which lends the piece a certain theatrical dimension. As for the *Satanic Poem*, it serves as a response to the diverse variants of Liszt's *Mephisto-Waltz*. Playing on the homogeneity of contrasts and the subtle logic of unpredictable juxtapositions, it gives us a glimpse of all aspects of the evil spirit, in turns enigmatic, insidious, cunning and lethargic, sneering and sardonic (with the indication 'riso ironico'), which loses control in a frightening frenzy.

Toward the Flame is one of Scriabin's last compositions, written in February 1914. We can follow the journey of a sonic entity from its conception to its spectacular blossoming. The first part, static with long chords punctuated by impulsions, gives the impression of making an effort to break free and acquire an autonomous existence. Once this stage has been overcome, the movement takes shape and we can follow the metamorphosis of the theme through the flaring up of colours which turn into a blazing apocalyptic inferno characterised by trills, tremolos and rapid beating chords. *Toward the flame* is a post-echo of the Symphonic Poem *Prometheus* written four years earlier, in which the element of Fire was in the same way the vector of the messianic exaltations of the composer.

ANDRÉ LISCHKE
Translation: Christopher Bayton

Reflections on Scriabin's music

The main reason for this humble foreword proceeds from my own experience of playing Scriabin and listening to the variety of opinions on his music. The difficulty of perceiving his language experienced by the general public and music lovers is well known. Partially, it is due to the natural alignment of the historic prism – we are talking about a period of time going back roughly a century, therefore things are just about to emerge out of obscurity of what is generally considered a very intricate epoch. Partially, due to the presence of another colossus living at this time – naturally I am thinking of Sergei Rachmaninoff. And last, but not least, due to the musical nature of Scriabin himself – mutable, changeable, never at rest. Should we treat him as three different composers, after the number of his extremely distinctive styles, each unlike the others? Or should we rather scrutinize his heritage as one steady development? Do we know many other composers, taking their musical language (already highly elaborated and expressive) to the point of self-destruction?

One curious detail – in December of 1911, Scriabin stepped on stage of the Moscow conservatory in order to play his piano concerto, under the baton of Rachmaninoff. His *Prometheus*, maybe the most emblematic work of Scriabin's, was completed just a year before. Fourteen years in total separate these two opuses. Contemporaries reported that Scriabin was deeply perplexed by his own concerto. A composer, who is visibly puzzled of his own music (notably, by a piano concerto, which is supposed to be a cornerstone of every composer-pianist) – is not it a remarkable detail? But Scriabin was already on his self-assigned mission of bringing light to the human race. That's why 'Prometheus', that's why 'Vers la flamme'. The light, which means for him, first and foremost, the ultimate medium of manifesting knowledge to the humankind, as Prometheus had done. His self-proclaimed role of Messiah could be sensed from his own literary works, as well as from the testimony of contemporaries. His magnum opus – *Mysterium* – was only sketched out and never finished. Besides the fact that the first part of the 'Mysterium' – 'Prefatory Action' – was completed recently on the basis of Scriabin's sketches, at this point it's even difficult to imagine the way Scriabin himself would choose to complete the 'Mysterium'. His plans were simply immense. According to his own vision, the very performance of it, a synthesis of all kinds of art forms, was supposed to set off the end of the world.

Surprisingly rarely have composers been able to justify their works with a proper literary accompaniment. At one extreme, there is Wagner and Nietzsche, who each considered himself a philosopher and a composer, respectively. It seems to me, that the most appropriate would be to apply the kind of analysis given by Michel Foucault in the opening of his famous 'The Order of Things' (*Les mots et les choses*). With the precision of a surgical knife, Foucault reveals symbols and associations in Velázquez's 'Las Meninas', piecing them together in one broad semiotic map of the painting. Obviously that kind of analysis would exceed any reasonable limits of my foreword. And yet, what is it that fascinates me in Scriabin the most?

First of all – the uniqueness of his voice. In spite of the army of epigones, in the history of music Scriabin remains one of a kind. Returning to the argument I made earlier, regarding the presence of Rachmaninoff (and the alleged influence of Chopin) – Scriabin's tools of expression are always unique, self-sufficient. Second – the absence of compromise. He never stops midway, he goes to the limit and even beyond. Listen to the finale of his second symphony and be astonished how quickly that can become unrecognizable as the same composer. And still – this is the third point I would like to make – the cohesion of Scriabin's development as a composer, the invisible thread stretching from his very first note to the very last, his naive and yet sincere way of bringing light to mankind.

My teacher, Vera Gornostaeva, made a very precise comment on his late period, saying that '*Scriabin was enchanted by his imaginative fantastic musical world*'. Contrasting his apocalypse-inspired 'Mysterium', what I have recorded on this CD remains for me an example of the most life-affirming music ever written for the piano.

VADYM KHOLODENKO



Médaille d'or du prestigieux Concours International Van Cliburn, **Vadym Kholodenko** sait capter avec un égal bonheur l'attention du public et de la critique. Né à Kiev, il a donné ses premiers concerts dès l'âge de 13 ans aux États-Unis, en Chine, en Hongrie et en Croatie. Après ses études en Ukraine, il a poursuivi sa formation au sein du Conservatoire supérieur de musique de Moscou dans la classe de Vera Gornostayeva. Il se produit aujourd'hui dans les plus grandes salles et avec les orchestres les plus prestigieux du monde, dans un répertoire très varié (du baroque au contemporain en passant par des improvisations de jazz) où les compositeurs russes occupent une place centrale. Vadym Kholodenko enregistre pour harmonia mundi.

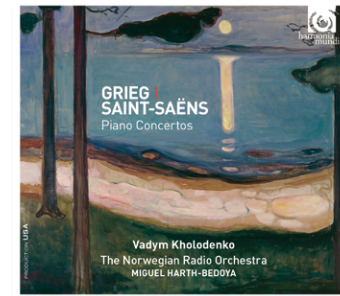
A gold medallist of the prestigious Van Cliburn International Competition, **Vadym Kholodenko** has the gift of captivating the attention of audiences and critics alike. He was born in Kiev and gave his first concerts at the age of thirteen in the United States, China, Hungary and Croatia. After his studies in Ukraine, he continued his training in Vera Gornostayeva's class at the Moscow Conservatory of Music. He now performs in the world's leading concert halls and with front-rank orchestras in a very varied repertory (from Baroque to contemporary by way of jazz improvisations). The great Russian composers play a central role in his programmes. Vadym Kholodenko records for harmonia mundi.

ALSO AVAILABLE

SERGEY PROKOFIEV
Piano Concertos nos. 2 & 5 (opp. 16 & 55)
Vadym Kholodenko, piano
Fort Worth Symphony Orchestra
Miguel Harth-Bedoya
SACD HMU 807631



EDWARD GRIEG
Piano Concerto op. 16
Piano Concerto no. 2 op. 22
Vadym Kholodenko, piano
The Norwegian Radio Orchestra
Miguel Harth-Bedoya
CD HMU 907629



FOURTEENTH VAN CLIBURN
INTERNATIONAL
PIANO COMPETITION
Vadym Kholodenko, Gold medalist
CD HMU 907605





harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Enregistrement public : septembre 2017, Fazioli Concert Hall (Sicile, Italie)
Direction artistique et prise de son : Brad Michel
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Page 1 : Mikhaïl Mikhaïlovitch Iarovoï, *Au piano*, 1886.
Serpoukhov, Musée d'Art et d'Histoire.
akg-images / MPortfolio / Electa
Photo Vadym Kholodenko : © Ellen Appel
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902255