



YEVGENY SUDBIN
piano

SCRIABIN
Vers la flamme



SCRIABIN, Alexander (1872–1915)

1 **Vers la flamme**, Op. 72 (1914) 5'39

Sonata No. 4 in F sharp major, Op. 30 (1903) 8'02

2 I. *Andante* 3'03

3 II. *Prestissimo volando* 4'59

from **24 Preludes**, Op. 11

4 No. 2 in A minor. *Allegretto* (1896) 2'00

5 No. 11 in B major. *Allegro assai* (1896) 2'02

6 **Fantaisie in B minor**, Op. 28 (1900) 10'02

from **12 Études**, Op. 8 (1894)

7 No. 4 in B major. *Piacevole* 1'34

8 No. 7 in B flat minor. *Presto tenebroso, agitato* 2'16

9 No. 11 in B flat minor. *Andante cantabile* 3'45

10 No. 3 in B minor. *Tempestoso* 2'05

	5 Preludes, Op. 16 (1894–95)	7'27
11	No. 1. <i>Andante</i>	2'35
12	No. 2. <i>Allegro</i>	1'32
13	No. 3. <i>Andante cantabile</i>	1'48
14	No. 4. <i>Lento</i>	1'01
15	No. 5. <i>Allegretto</i>	0'30
16	Mazurka in E minor, Op. 25 No. 3 (1898–99). <i>Lento</i>	2'15
17	Poème in F sharp major, Op. 32 No. 1 (1903). <i>Andante cantabile</i>	3'10
18	Étude in C sharp minor, Op. 42 No. 5 (1903). <i>Affannato</i>	3'07
19	Sonata No. 10, Op. 70 (1913)	15'07
	Prelude and Nocturne for the Left Hand, Op. 9 (1894)	8'25
20	No. 1. Prelude. <i>Andante</i>	2'23
21	No. 2. Nocturne. <i>Andante</i>	5'59

TT: 78'53

Yevgeny Sudbin *piano*

Instrumentarium

Grand Piano: Steinway D

‘I want to be the brightest light, the greatest (and only) sun. I want to illuminate the universe with my light. I want to swallow all and include (all) in my individuality. I want to give (to the world) pleasure.’ (Scriabin, Notebook, 1904)

A supernova explosion to a galaxy is what **Alexander Scriabin** was to humanity: a rather brief (he lived for only 43 years) but extraordinarily luminescent existence. His aftermath will surely reverberate forever throughout the cosmos. Such a bright and powerful explosion would obliterate anything within its vicinity. So it is with Scriabin: anyone who comes in close contact with his music will be changed forever. ‘Scriabin’s music is like a narcotic. It is so intoxicating that it can become dangerous’, as Arthur Rubinstein once said.

Since my first Scriabin recording (BIS-1568, made in 2006), my fascination with him has only increased. I simply cannot think of any other composer who consistently brings out such a primordially raw and physical reaction in me and, with time, his grip has only intensified on me. Showing all the signs of the Messiah complex, he was only five feet tall – but this didn’t prevent him from platforming himself to preach to the peasants on the shores of Lake Geneva. Although his music experiences a Second Coming from time to time, I do feel this cannot happen often enough.

Vers la flamme, Op. 72, is one of Scriabin’s last works, composed in 1914 and premièred a month before his death in 1915. Vladimir Horowitz (who met the composer around that time as a 10-year old) intimated that the piece symbolises a gradual but constant accumulation of heat and energy that would ultimately lead to this ‘ocean of fire’ annihilating the world.

As was often the case with Scriabin’s later pieces, he assigned a text as a kind of epigraph:

*In the dark and dark depths of matter
Time In heavy chains languished.
[...]
From the depths rushed to the radiant light
What flared above the ground
Inspiredly
In the dance circled the disembodied children of the universe.
Fire thoughts avalanche and sharp flashes
Lightning will pierce the planet through and through.
[...]*

While Scriabin was not the first to be fascinated with mysticism, transfiguration and spiritual enlightenment in his works (cf. Strauss's *Death and Transfiguration*, Wagner's *Parsifal*, 'Neptune' from Holst's *The Planets*, Mahler's Eighth Symphony, etc.), the way he approaches these themes is in a different league: it feels more like a ritualistic exercise (or even an exorcism, like in his Piano Sonata No. 9, 'Black Mass') directly invoking such experiences, whether through the act of performing the music or from listening to it. My disclaimer when it comes to his music is the same as with any intoxicating substances: enjoy responsibly at your own peril.

The driving force of light and enlightenment continues in his **Sonata No. 4, Op. 30**, but now fully enveloped in eroticism. By introducing sex into music, Scriabin went beyond the romanticism of Brahms and the magical gardens of temptation in Wagner. Scriabin searched for many creative ways to express this subject, composing pieces such as *Désir*, *Caresse dansée* and *Le Poème de l'extase*.

In Scriabin's day, it was less controversial to talk about 'gender polarities', which is how he conceptualised his compositions. Compared with Chopin's music, where masculine and feminine characters are often alternating in a dance-like manner (particularly in his mazurkas), Scriabin goes further, portraying this polarity through an idealised and combined erotic experience – after the dancing stops and the adults

go to bed, so to speak. He believed that achieving higher artistic and spiritual expression was only possible if the two elements – the feminine and the masculine – were blended together into an ecstatic union, as happens so vividly in this sonata.

Scriabin also regarded the cosmos itself as ‘feminine’, while the stars and galaxies contained within it must have represented masculine qualities to him. Harmony is the cosmos while melodies, like swirling galaxies, are its contents; these are inextricably linked together to create a symbiotic existence.

The concept of ‘flight’ or ‘upsurge’ is immensely present in the second movement of the Fourth Sonata, particularly when it comes to the ascending chords, tremolo patterns, broken rhythms and soaring motifs being manically thrown around the upper register, and all the while the left hand’s frequent pedal points act as centres of gravity.

Whether in dreams or reality, it appears that Scriabin genuinely believed that he could achieve flight. During walks, he would hop, race, skip and jump: ‘It is we who make the world, with our creative spirit, with our will; there are no obstacles to the manifestation of the will, the laws of gravity do not exist for it, I can throw myself off this bridge and not fall on my head on the stones but hang in mid-air thanks to this power of will.’¹

Scriabin made a bet with his patron and publisher Mitrofan Belyayev that by April 1896 he would compose 48 preludes, twice traversing the major and minor keys. Curiously, he abandoned the project after composing almost all of them. While the first **24 Preludes, Op. 11**, are based on a circle of fifths, like Chopin’s *Préludes*, this is where the similarities end. Already in these early works, Scriabin’s own voice is starting to come through strongly, distancing itself from Chopin as some of the darker elements begin to emerge, such as the nostalgic yearnings in

¹ Rozaliya Plekhanova, ‘Vospominaniya’, in S. Markus (ed.), *Aleksandr Nikolaevich Skryabin 1915–1940. Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti* (Anthology for the 25th Anniversary of his Death).

Op. 11 No. 2 in A minor. No. 11 in B major, on the other hand, radiates glowing love despite its fiendishly difficult writing for the stretched left hand and the challenge of balancing four distinct voices between the two hands.

While the Op. 11 Preludes were composed over a period of eight years (1888–96) and are not arranged in chronological order (Nos 2 and 11 were in fact both composed in 1896), the **Five Preludes, Op. 16**, were actually written earlier, in 1894–95. Despite the latter set being perhaps technically less demanding than the other preludes, they display Scriabin's evolving style, moving towards more complex harmonic worlds and expressive depths.

I love the end of Scriabin's middle period (approximately spanning the years 1896–1906) where the rich, late-romantic idiom is just beginning to cross into darker, more complex realms but before becoming somewhat constrained by the more schematic writing which, despite being infused with increasingly outlandish ideas, paradoxically appears to me more logical and almost formulaic (basing the chords and whole passages around specific intervals or particular scales, as in *Vers la flamme* or Sonata No. 10).

In the **Fantaisie in B minor, Op. 28**, the sky's the limit. You never know where it might take you, harmonically or emotionally. The writing is often dense, at times very contrapuntal, with its dark, brooding B minor beginning, struggling to erupt to the surface (and sometimes succeeding). This is then contrasted with some of the most glorious and tender melodies ever written in the second subject in D major, with multiple voices echoing on top of the left-hand accompaniment, which later appears in a totally different guise in the climax section. There is a constant sense of wonder, even in the darker sections. Something keeps drawing me back to this piece.

Scriabin invited controversy even as a pianist; he was both praised and criticised for his 'nervous technique'. It seems clear that Scriabin's playing was as volatile as his music and often characterised by extreme rhythmic freedom and even lack of

adherence to his own written text. Scriabin's teacher Vasily Safonov spoke highly of his pianistic abilities: 'Scriabin internalised to a high degree what I always impress upon my students: the less the piano sounds like itself under the fingers of a performer, the better it is [...] he had a special variety of tone colours, a special subtle use of the pedal; he possessed a rare gift, exclusively his own: with him the instrument breathed.'² The earliest set of **Études, Op. 8** (1894–95), like the preludes, may also have been inspired by Chopin. Yet, stylistically, one would never mistake it for Chopin owing to the particular nature of Scriabin's rhythmical and musical fluidity as heard in No. 4 in B major (*Piacevole*), the volcanic and tumultuous outbursts of No. 3 in B minor (*Tempestoso*), the fleeting yet graceful (*con grazia*) cheekiness of No. 7 in B flat minor or the desolate melancholy, occasionally venturing into the burning tragedy, of No. 11, also in B flat minor (*Andante cantabile*).

The **Étude in C sharp minor, Op. 42 No. 5** (1903) is another stormy affair (marked *Affannato*, breathless) and belongs to Scriabin's middle, more mature period. The relentless force throughout the piece, with brief interludes of another soaring lyrical melody (similar in quality to that of the *Fantaisie*), is overwhelming and continues until the last breath is taken (with the last chord).

Like the Preludes and Études, the **Mazurka in E minor, Op. 25 No. 3** (1898–99) belongs to another genre where Scriabin would have glanced over Chopin's shoulder but didn't hesitate to bring his own harmonic language. Scriabin tried to remove the deeply unique Russian concept of 'toska' (deep emotional and spiritual anguish) from his later compositions; here, however, it is still present in abundance.

Poème in F sharp major, Op. 32 No. 1, also composed in 1903, is suspended in the air and time seems to stop as one gradually becomes high on the aromas of all the subtle harmonic changes. This piece is another delirious erotic experience

² Yu. Engel, 'A. N. Skryabin. Biograficheskii ocherk' [Outline of a Biography], in *Muzykal'nyi sovremennik* (Musical Contemporary) 1916, No. 4–5.

of a Scriabinesque kind: each wave becomes stronger and more intense, until we reach a brief climax (*con affetto*, with affection).

The **Sonata No. 10, Op. 70** (1913 – sometimes called ‘Insect Sonata’), Scriabin’s last work in this genre, takes seduction to a whole new level. The composer likened its abundance of trills and tremolos to the flutterings and stridulations of insects, which he in turn likened to ‘caresses in sex’ (and if by the end of the piece you are still able to feel your hands after all the tremolos, then you probably have not done all of the ‘caressing’ properly).

The introduction appears veiled and still, interlocked in descending thirds which may invoke terror, followed by a chromatic, slithering melody. Trills gradually begin to appear, in various different guises (and for different purposes: as a jump-scare, a shimmering, a languid post-mating gesture, or just pure exultation) until the insect ‘noise’ intensifies into one glorious (but terrifying) orgy of a whole forest exploding in a symphony of tremolos. The music can occasionally feel random (if you don’t know it) and stop-and-go (even though the actual writing is highly structured) and suspended in the air, like the *Poème*.

With late Scriabin, one feels sometimes too close to the edge of insanity, and the descent from gentle delirium into all-consuming madness can be imperceptible but real. Having experienced some unusual states myself, I sometimes wonder whether modern psychiatry would have something illuminating to say on his apparent delusions: ‘I am God! I am nothing, I am play, I am freedom, I am life. I am the boundary, I am the peak.’³

This raises questions as to whether a potential clinical diagnosis would have been appropriate – especially since these flights of ideas were also quite frequently interspersed with periods when he felt rather ill or low (for no physical reasons), as noted in his letters. On the other hand, what is ‘normal’ is relative, not always

³ Scriabin, *Notebook*, 1904

clearly defined, and perhaps even counter-productive to humanity's 'spiritual evolution', because, in the present age, everything and everyone is getting pigeon-holed and over-diagnosed. What is clear to me is that in order to 'tune in' to the universe in a way that such extraordinary ideas (musical or otherwise) could even visit you, would without doubt require quite an extraordinary brain.

While practising Balakirev's *Islamey* and Liszt's *Réminiscences de Don Juan* in 1891 for his graduation at the Moscow Conservatory, Scriabin damaged his right hand through overuse. Even though his doctor didn't believe he would ever regain proper use of it, he made a miraculous recovery and managed to graduate with the Little Gold Medal the following year. This episode caused Scriabin a profound emotional upheaval, however, and anxiety regarding the stamina of his right hand never left him after that. He began developing his left hand while convalescing and it is for this reason that his future compositions contained much more demanding material for the left hand. After graduation he focused his creative energies on composition, writing his First Piano Sonata and the **Prelude and Nocturne for the Left Hand, Op. 9** (1894).

The Prelude is a brooding and poignant miniature in C sharp minor that appears hopeless at first and ends in C sharp major after all the grief has been inflicted. The following Nocturne is an incredible invention in its own right and envelops you in its enharmonic equivalent, D flat major, like a warm blanket. At last, heavenly comfort and full surrender is achieved as the glorious melody blossoms under the gentle waves of the left hand. This is, I think, Scriabin at his most magical; even before fire, before insects and inevitable destructions of the universe... you hear it and you become content and grateful for the fact that you (and this music) simply exist, nowadays a rather rare thing to contemplate, and something that is often taken for granted.

© *Yevgeny Sudbin* 2025

An extended version of this text is available at www.yevgenysudbin.com/artist.php?view=prog

Yevgeny Sudbin's artistry has taken him to the world's leading concert halls, from London's Royal Festival Hall and Amsterdam's Concertgebouw to the Tonhalle Zürich and New York's Lincoln Center. His performances with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra and San Francisco Symphony have been shaped by inspiring collaborations with conductors including Sakari Oramo, Jakub Hrůša and Osmo Vänskä. His chamber music partnerships and solo recitals continue to captivate audiences worldwide.

Born in St Petersburg in 1980, Sudbin began his musical journey at the city's Specialist Music School. He later studied in Germany and the UK, refining his craft at the Purcell School and the Royal Academy of Music, where he is now a visiting professor. Residing in London with his family, he balances his musical life with a passion for photography.

He is a long-term core artist with BIS Records, and his recordings have garnered international acclaim, been praised for their depth and originality, and frequently earned distinctions including Recording of the Month in *BBC Music Magazine* as well as Editor's Choice and 2023 Recording of the Year in *Gramophone*. Described by *The Independent* as 'a pianist of uncommon sensitivity and refinement who has total confidence in his imaginative concept of each piece', Sudbin is recognised as one of today's most captivating artists.

www.yevgenysudbin.com

„Ich will das hellste Licht sein, die größte (und einzige) Sonne. Ich will das Universum mit meinem Licht erleuchten. Ich möchte alles verschlingen und (alles) in meiner Individualität einschließen. Ich will (der Welt) Freude schenken.“

(Skrjabin, *Notizbuch*, 1904)

Eine Supernova-Explosion ist für eine Galaxie das, was **Alexander Skrjabin** für die Menschheit war: eine recht kurze (er lebte nur 43 Jahre), aber außerordentlich leuchtende Existenz. Seine Nachwirkungen werden sicherlich für immer im Kosmos nachhallen. Eine so helle und starke Explosion würde alles in ihrer Umgebung auslöschen. So ist es auch bei Skrjabin: Jeder, der mit seiner Musik in Berührung kommt, wird für immer verändert sein. „Skrjabins Musik ist wie ein Narkotikum. Sie ist so berauschend, dass sie gefährlich werden kann“, wie Arthur Rubinstein einmal sagte.

Seit meiner ersten Skrjabin-Aufnahme (BIS-1568, 2006) hat sich meine Faszination für ihn nur noch verstärkt. Ich kann mir einfach keinen anderen Komponisten vorstellen, der in mir eine solch ursprünglich rohe und körperliche Reaktion hervorruft, und mit der Zeit hat sich sein Einfluss auf mich intensiviert. Mit allen Anzeichen des Messias-Komplexes war er nur gut 1,50 m groß – was ihn aber nicht daran hinderte, sich auf ein Podest zu stellen, um am Ufer des Genfer Sees zu den Bauern zu predigen. Obwohl seine Musik von Zeit zu Zeit eine Wiedergeburt erlebt, kann dies meiner Meinung nach nicht oft genug geschehen.

Vers la flamme op. 72 ist eines der letzten Werke Skrjabins, das 1914 komponiert und einen Monat vor seinem Tod 1915 uraufgeführt wurde. Vladimir Horowitz (der den Komponisten um diese Zeit als Zehnjähriger kennenlernte) deutete an, dass das Stück eine allmähliche, aber konstante Akkumulation von Hitze und Energie symbolisiert, die schließlich dazu führen würde, dass dieser „Ozean aus Feuer“ die Welt vernichten würde.

Wie so oft bei Skrjabins späteren Stücken hat er auch diesem Werk einen Text als eine Art Epigraph zugeordnet:

In den dunklen und dunklen Tiefen der Materie

Die Zeit in schweren Ketten schmachtete.

[...]

Aus der Tiefe eilte zum strahlenden Licht

Was über dem Boden aufflammte

Inspiriert

In dem Tanz kreisten die körperlosen Kinder des Universums.

Feuer Gedanken Lawine und scharfe Blitze

Die Blitze werden den Planeten durch und durch durchdringen.

[...]

Skrjabin war zwar nicht der erste, der in seinen Werken von Mystik, Verklärung und spiritueller Erleuchtung fasziniert war (vgl. Strauss' *Tod und Verklärung*, Wagners *Parsifal*, „Neptun“ aus Holsts *Die Planeten*, Mahlers Achte Symphonie usw.), aber die Art und Weise, wie er sich diesen Themen nähert, ist eine ganz andere: Es fühlt sich eher wie eine rituelle Übung an (oder sogar wie ein Exorzismus, wie in seiner Klaviersonate Nr. 9, „Schwarze Messe“), die solche Erfahrungen direkt heraufbeschwört, sei es durch den Akt des Aufführens oder durch das Hören der Musik. Meine Warnung in Bezug auf seine Musik ist dieselbe wie bei allen anderen berausenden Substanzen: Genießen Sie sie verantwortungsbewusst auf eigene Gefahr.

Die treibende Kraft des Lichts und der Erleuchtung setzt sich in seiner **Sonate Nr. 4 op. 30** fort, nun aber völlig umhüllt von Erotik. Indem Skrjabin Sex in die Musik einführte, ging er über die Romantik von Brahms und die magischen Gärten der Versuchung bei Wagner hinaus. Skrjabin suchte nach vielen kreativen Möglichkeiten, dieses Thema auszudrücken, und komponierte Stücke wie *Désir*, *Caresse dantesque* und *Le Poème de l'extase*.

Zu Skrjabins Zeiten war es weniger umstritten, von „Geschlechterpolaritäten“

zu sprechen, und so konzipierte er auch seine Kompositionen. Im Vergleich zu Chopins Musik, in der sich männliche und weibliche Charaktere oft tänzerisch abwechseln (vor allem in seinen Mazurken), geht Skrjabin weiter und stellt diese Polarität durch eine idealisierte und kombinierte erotische Erfahrung dar – sozusagen nachdem das Tanzen aufhört und die Erwachsenen ins Bett gehen. Er glaubte, dass ein höherer künstlerischer und spiritueller Ausdruck nur möglich sei, wenn die beiden Elemente – das Weibliche und das Männliche – zu einer ekstatischen Vereinigung verschmelzen, wie es in dieser Sonate so anschaulich geschieht.

Skrjabin betrachtete auch den Kosmos selbst als „weiblich“, während die in ihm enthaltenen Sterne und Galaxien für ihn männliche Qualitäten darstellten. Die Harmonie ist der Kosmos, während die Melodien, wie die wirbelnden Galaxien, sein Inhalt sind; sie sind untrennbar miteinander verbunden und bilden eine symbiotische Existenz.

Das Konzept des „Flugs“ oder „Aufschwungs“ ist im zweiten Satz der vierten Sonate sehr präsent, insbesondere wenn es um die aufsteigenden Akkorde, Tremolo-Muster, gebrochenen Rhythmen und aufsteigenden Motive geht, die manisch im oberen Register herumgeschleudert werden, während die häufigen Pedalpunkte der linken Hand als Gravitationszentren dienen.

Ob in Träumen oder in der Realität, es scheint, dass Skrjabin wirklich glaubte, fliegen zu können. Bei Spaziergängen hüpfte, rannte und sprang er: „Wir sind es, die die Welt erschaffen, mit unserem schöpferischen Geist, mit unserem Willen; es gibt keine Hindernisse für die Manifestation des Willens, die Gesetze der Schwerkraft existieren für ihn nicht, ich kann mich von dieser Brücke stürzen und nicht mit dem Kopf auf die Steine fallen, sondern dank dieser Willenskraft in der Luft hängen.“¹

¹ Rozaliya Plekhanova, „Vospominaniya“, in S. Markus (ed.), *Aleksandr Nikolaevich Skryabin 1915–1940. Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti* (Anthologie zum 25. Jahrestag seines Todes).

Skrjabin schloss mit seinem Gönner und Verleger Mitrofan Beljajew eine Wette ab, dass er bis April 1896 48 Präludien komponieren würde, die zweimal die Dur- und Molltonarten durchlaufen. Merkwürdigerweise gab er das Projekt auf, nachdem er fast alle Präludien komponiert hatte. Die ersten **24 Präludien op. 11** basieren zwar auf einem Quintenzirkel wie die *Préludes* von Chopin, aber hier enden die Gemeinsamkeiten. Schon in diesen frühen Werken beginnt Skrjabins eigene Stimme stark durchzukommen und sich von Chopin zu distanzieren, wenn einige der dunkleren Elemente auftauchen, wie die nostalgischen Sehnsüchte in op. 11 Nr. 2 in a-moll. Die Nr. 11 in H-Dur hingegen strahlt trotz ihrer teuflisch schwierigen Schreibweise für die gedehnte linke Hand und der Herausforderung, vier verschiedene Stimmen zwischen den beiden Händen auszubalancieren, glühende Liebe aus.

Während die Präludien op. 11 über einen Zeitraum von acht Jahren (1888–96) komponiert wurden und nicht in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind (Nr. 2 und 11 wurden tatsächlich beide 1896 komponiert), wurden die **Fünf Präludien op. 16** tatsächlich früher geschrieben, nämlich 1894–95. Obwohl die letztgenannten Stücke technisch vielleicht weniger anspruchsvoll sind als die anderen Präludien, zeigen sie Skrjabins sich entwickelnden Stil, der sich in Richtung komplexerer harmonischer Welten und expressiverer Tiefen bewegt.

Ich liebe das Ende von Skrjabins mittlerer Periode (die sich ungefähr über die Jahre 1896–1906 erstreckt), wo das reiche, spätromantische Idiom gerade beginnt, in dunklere, komplexere Gefilde überzugehen, bevor es durch die schematischere Schreibweise etwas eingeengt wird, die, obwohl sie von immer ausgefalleneren Ideen durchdrungen ist, mir paradoxerweise logischer und fast formelhaft erscheint (indem die Akkorde und ganze Passagen auf bestimmten Intervallen oder bestimmten Tonleitern basieren, wie in *Vers la flamme* oder Sonate Nr. 10).

In der **Fantaisie in h-moll op. 28** ist der Himmel die Grenze. Man weiß nie, wohin die Reise geht, harmonisch oder gefühlsmäßig. Die Komposition ist oft dicht,

manchmal sehr kontrapunktisch, mit ihrem dunklen, grüblerischen h-moll-Anfang, der darum kämpft, an die Oberfläche zu kommen (und es manchmal schafft). Dem gegenüber stehen einige der herrlichsten und zärtlichsten Melodien, die je geschrieben wurden, im zweiten Thema in D-Dur, mit mehreren Stimmen, die über der Begleitung der linken Hand widerhallen, die später im Höhepunkt in einer völlig anderen Form erscheint. Selbst in den dunkleren Abschnitten ist stets ein Gefühl des Staunens vorhanden. Irgendetwas zieht mich immer wieder zu diesem Stück zurück.

Skrjabin rief schon als Pianist Kontroversen hervor; er wurde für seine „nervöse Technik“ sowohl gelobt als auch kritisiert. Es scheint klar zu sein, dass Skrjabins Spiel ebenso unbeständig war wie seine Musik und sich oft durch extreme rhythmische Freiheit und sogar durch mangelnde Befolgung seines eigenen geschriebenen Textes auszeichnete. Skrjabins Lehrer Wassili Safonow sprach in höchsten Tönen von seinen pianistischen Fähigkeiten: „Skrjabin hat in hohem Maße verinnerlicht, was ich meinen Schülern immer einschärfe: Je weniger das Klavier unter den Fingern eines Interpreten nach sich selbst klingt, desto besser ist es [...] er hatte eine besondere Vielfalt an Klangfarben, einen besonders subtilen Gebrauch des Pedals; er besaß eine seltene Gabe, die ausschließlich ihm eigen war: Bei ihm atmete das Instrument.“² Die frühesten **Etüden op. 8** (1894–95) könnten, ebenso wie die Präludien, von Chopin inspiriert worden sein. Dennoch würde man sie stilistisch niemals mit Chopin verwechseln aufgrund der besonderen Natur von Skrjabins rhythmischer und musikalischer Fluidität, wie sie in Nr. 4 in H-Dur (*Piacevole*), den vulkanischen und tumultartigen Ausbrüchen von Nr. 3 in h-moll (*Tempestoso*), der flüchtigen und doch anmutigen (*con grazia*) Frechheit von Nr. 7 in b-moll oder der trostlosen, gelegentlich ins brennend Tragische gehenden Melancholie von Nr. 11, ebenfalls in b-moll (*Andante cantabile*), zu hören ist.

² Yu. Engel, ‘A. N. Skryabin. Biograficheskii ocherk’ [Umriss einer Biografie], in *Muzykal’nyi sovremennik* (Musikalischer Zeitgenosse) 1916, Nr. 4–5.

Die **Etüde in cis-moll op. 42 Nr. 5** (1903) ist eine weitere stürmische Angelegenheit (*Affannato*, atemlos) und gehört zu Skrjabins mittlerer, reiferer Periode. Die unerbittliche Kraft, die sich durch das ganze Stück zieht, mit kurzen Zwischenspielen einer anderen lyrischen Melodie (ähnlich wie in der *Fantaisie*), ist überwältigend und hält bis zum letzten Atemzug an (mit dem letzten Akkord).

Wie die Präludien und Etüden gehört auch die **Mazurka e-moll op. 25 Nr. 3** (1898–99) zu einer anderen Gattung, in der Skrjabin zwar Chopin über die Schulter geschaut hat, aber nicht zögerte, seine eigene harmonische Sprache einzubringen. Skrjabin versuchte, das zutiefst einzigartige russische Konzept der „toska“ (tiefe emotionale und spirituelle Qual) aus seinen späteren Kompositionen zu entfernen; hier ist es jedoch immer noch reichlich vorhanden.

Poème in Fis-Dur op. 32 Nr. 1, ebenfalls 1903 komponiert, schwebt in der Luft, und die Zeit scheint stillzustehen, während man sich allmählich an den Aromen all der subtilen harmonischen Veränderungen berauscht. Auch dieses Stück ist eine delirierende erotische Erfahrung der Skrjabinschen Art: jede Welle wird stärker und intensiver, bis wir einen kurzen Höhepunkt erreichen (*con affetto*, mit Zuneigung).

Die **Sonate Nr. 10 op. 70** (1913 – manchmal auch „Insektensonate“ genannt), Skrjabins letztes Werk in diesem Genre, hebt die Verführung auf eine ganz neue Ebene. Der Komponist verglich die Fülle von Trillern und Tremoli mit dem Flattern und Zirpen von Insekten, die er wiederum mit „Liebkosungen beim Sex“ verglich (und wenn Sie am Ende des Stücks nach all den Tremoli noch Ihre Hände spüren können, dann haben Sie wahrscheinlich nicht alle „Liebkosungen“ richtig ausgeführt).

Die Einleitung erscheint verschleiert und ruhig, in absteigenden Terzen verschränkt, die Schrecken hervorrufen können, gefolgt von einer chromatischen, schlängelnden Melodie. Allmählich tauchen Triller in verschiedenen Formen auf (und zu verschiedenen Zwecken: als Schrecksprung, als Flirren, als träge Geste

nach der Paarung oder einfach nur aus purer Freude), bis sich der Insekten-„Lärm“ zu einer glorreichen (aber erschreckenden) Orgie verdichtet, bei der ein ganzer Wald in einer Symphonie von Tremoli explodiert. Die Musik kann sich gelegentlich zufällig anfühlen (wenn man sie nicht kennt) und wie ein Stop-and-Go (obwohl die eigentliche Komposition sehr strukturiert ist) und in der Luft schweben, wie das *Poème*.

Beim späten Skrjabin fühlt man sich manchmal zu nah am Rande des Wahnsinns, und der Abstieg vom sanften Delirium in den alles verzehrenden Wahnsinn kann unmerklich, aber real sein. Da ich selbst einige ungewöhnliche Zustände erlebt habe, frage ich mich manchmal, ob die moderne Psychiatrie etwas Erhellendes über seine offensichtlichen Wahnvorstellungen zu sagen hätte: „Ich bin Gott! Ich bin das Nichts, ich bin das Spiel, ich bin die Freiheit, ich bin das Leben. Ich bin die Grenze, ich bin der Gipfel“.³

Dies wirft die Frage auf, ob eine mögliche klinische Diagnose angemessen gewesen wäre – zumal diese Gedankenflüge auch recht häufig von Perioden unterbrochen wurden, in denen er sich (ohne körperliche Gründe) ziemlich krank oder niedergeschlagen fühlte, wie in seinen Briefen vermerkt. Andererseits ist das, was „normal“ ist, relativ, nicht immer klar definiert und vielleicht sogar kontraproduktiv für die „spirituelle Entwicklung“ der Menschheit, weil in der heutigen Zeit alles und jeder in eine Schublade gesteckt und überdiagnostiziert wird. Für mich ist klar, dass man zweifellos ein außergewöhnliches Gehirn braucht, um sich so auf das Universum einzustimmen, dass solche außergewöhnlichen Ideen (musikalischer oder anderer Art) einen überhaupt besuchen können.

Beim Üben von Balakirews *Islamey* und Liszts *Réminiscences de Don Juan* im Jahr 1891 für seine Abschlussprüfung am Moskauer Konservatorium verletzte Skrjabin seine rechte Hand durch Überlastung. Obwohl sein Arzt nicht glaubte,

³ Skrjabin, *Notizbuch*, 1904

dass er sie jemals wieder richtig gebrauchen könnte, erholte er sich auf wundersame Weise und schaffte es, im folgenden Jahr seinen Abschluss mit der Kleinen Goldmedaille zu machen. Dieser Vorfall löste bei Skrjabin jedoch eine tiefe emotionale Erschütterung aus, und die Sorge um die Ausdauer seiner rechten Hand ließ ihn danach nicht mehr los. Während seiner Rekonvaleszenz begann er, seine linke Hand zu entwickeln, und aus diesem Grund enthielten seine zukünftigen Kompositionen viel anspruchsvolleres Material für die linke Hand. Nach seinem Abschluss konzentrierte er seine kreativen Energien auf die Komposition und schrieb seine erste Klaviersonate und das **Präludium und Nocturne für die linke Hand op. 9** (1894).

Das Präludium ist eine grüblerische und ergreifende Miniatur in cis-moll, die zunächst hoffnungslos erscheint und nach all dem Kummer in Cis-Dur endet. Das folgende Nocturne ist eine unglaubliche Erfindung für sich und hüllt einen in sein enharmonisches Äquivalent, Des-Dur, wie eine warme Decke ein. Endlich ist himmlischer Trost und völlige Hingabe erreicht, wenn die glorreiche Melodie unter den sanften Wellen der linken Hand aufblüht. Das ist, denke ich, Skrjabin in seiner magischsten Form; noch vor dem Feuer, vor den Insekten und der unvermeidlichen Zerstörung des Universums ... man hört es und wird zufrieden und dankbar für die Tatsache, dass man (und diese Musik) einfach existiert, was heutzutage eine eher seltene Sache ist, über die man nachdenkt, und etwas, das oft als selbstverständlich angesehen wird.

© *Yevgeny Sudbin 2025*

Eine erweiterte Fassung dieses Textes ist unter www.yevgenysudbin.com/artist.php?view=prog verfügbar.

Yevgeny Sudbins Kunstfertigkeit hat ihn in die führenden Konzertsäle der Welt gebracht, von der Londoner Royal Festival Hall und dem Amsterdamer Concertgebouw bis zur Tonhalle Zürich und dem New Yorker Lincoln Center. Seine Auftritte mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem Finnish Radio Symphony Orchestra und dem San Francisco Symphony Orchestra sind geprägt von inspirierenden Kooperationen mit Dirigenten wie Sakari Oramo, Jakub Hrůša und Osmo Vänskä. Seine kammermusikalischen Partnerschaften und Solokonzerte begeistern weiterhin das Publikum auf der ganzen Welt.

Der 1980 in St. Petersburg geborene Sudbin begann seine musikalische Laufbahn an der dortigen Spezialschule für Musik. Später studierte er in Deutschland und im Vereinigten Königreich und verfeinerte sein Handwerk an der Purcell School und der Royal Academy of Music, wo er heute eine Gastprofessur innehat. Er lebt mit seiner Familie in London und bringt sein musikalisches Leben mit seiner Leidenschaft für die Fotografie in Einklang.

Er ist ein langjähriger Stammkünstler bei BIS Records, und seine Aufnahmen haben internationale Anerkennung gefunden, wurden für ihre Tiefe und Originalität gelobt und erhielten häufig Auszeichnungen, darunter die Aufnahme des Monats im *BBC Music Magazine* sowie die Editor's Choice und 2023 Recording of the Year in *Gramophone*. Von *The Independent* als „ein Pianist von ungewöhnlicher Sensibilität und Raffinesse, der volles Vertrauen in sein fantasievolles Konzept für jedes Stück hat“ beschrieben, gilt Sudbin als einer der fesselndsten Künstler der Gegenwart.

www.yevgenysudbin.com

« *Je veux être la lumière la plus éclatante, le plus grand (unique) soleil. Je veux éclairer (l'univers) de ma lumière, je veux tout absorber (tout) inclure dans mon individualité. Je veux donner (au monde) la volupté.* » (Scriabine, Notes, 1904)

Alexandre Scriabine fut pour l'humanité ce qu'une explosion de supernova est pour une galaxie : si son existence fut brève (il n'a vécu que 43 ans), elle fut néanmoins extraordinairement lumineuse. Son impact se répercutera certainement à jamais dans le cosmos. Une explosion aussi lumineuse et aussi puissante peut anéantir tout ce qui se trouve à proximité. Il en va de même pour Scriabine : quiconque entre en contact avec sa musique est changé à jamais. « La musique de Scriabine est comme un narcotique. Elle est si enivrante qu'elle peut devenir dangereuse » disait Arthur Rubinstein.

Depuis mon premier enregistrement consacré aux œuvres de Scriabine (BIS-1568, enregistré en 2006), ma fascination pour ce compositeur n'a fait que croître. Je ne connais aucun autre compositeur qui suscite systématiquement en moi une réaction aussi viscérale. Avec le temps, son emprise sur moi n'a fait que s'intensifier. Il affichait les symptômes du complexe du Messie bien qu'il ne mesurait qu'un mètre cinquante, ce qui ne l'empêchait pas de se jucher sur une plate-forme pour prêcher aux paysans sur les rives du lac Léman. Bien que sa musique connaisse de temps à autre un nouvel engouement, j'ai le sentiment que cela ne survient jamais assez rapidement.

Vers la flamme, opus 72, est l'une des dernières œuvres de Scriabine, composée en 1914 et créée un mois avant sa mort en 1915. Vladimir Horowitz – qui rencontra le compositeur à cette époque alors qu'il n'avait que 10 ans – prétendait que l'œuvre symbolise une accumulation progressive et constante de chaleur et d'énergie qui aboutit finalement à cet « océan de feu » anéantissant le monde.

Comme c'est souvent le cas dans ses dernières œuvres, Scriabine a rédigé un texte en guise d'épigraphe :

Dans les sombres et obscures profondeurs de la matière

Le temps languit dans de lourdes chaînes.

[...]

Des profondeurs s'est précipité vers la lumière rayonnante

Ce qui flamboyait au-dessus du sol

Avec inspiration

Dans la danse tournaient les enfants désincarnés de l'univers.

Les pensées de feu s'avalent en avalanche et les éclairs tranchants

La foudre transpercera la planète de part en part.

[...]

Si Scriabine n'est pas le premier à avoir été marqué par le mysticisme, la transfiguration et l'illumination spirituelle dans ses œuvres (pensons à *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss, *Parsifal* de Wagner, « Neptune » des *Planètes* de Holst, la Huitième Symphonie de Mahler), la manière dont il aborde ces thèmes est d'un autre ordre : elle ressemble davantage à un exercice rituel (voire à un exorcisme, comme dans sa Sonate pour piano n° 9, « Messe noire ») invoquant directement de telles expériences, que ce soit par le biais de l'interprétation ou de l'écoute. Mon conseil concernant sa musique est le même qu'avec toute substance intoxicante : à consommer sans excès, à vos risques et périls.

La force motrice de la lumière et de l'illumination se poursuit dans sa **Sonate n° 4, opus 30**, mais elle est désormais entièrement enveloppée d'érotisme. En introduisant le sexe dans la musique, Scriabine va au-delà du romantisme de Brahms et des jardins enchantés de Wagner et cherchera de nombreuses façons créatives d'exprimer ce thème dans des pièces telles que *Désir*, *Caresse dansée* et *Le Poème de l'extase*.

À l'époque de Scriabine, il était moins controversé de parler de « polarités de genre », et c'est ainsi qu'il a conceptualisé ses compositions. Contrairement à la

musique de Chopin où les personnages masculins et féminins alternent souvent à la manière d'une danse (en particulier dans ses mazurkas), Scriabine va plus loin et dépeint cette polarité à travers une expérience érotique idéalisée et combinée – une fois que la danse s'est arrêtée et que les adultes sont allés au lit, pour ainsi dire. Il pensait qu'une expression artistique et spirituelle supérieure n'était possible que si les deux éléments – le féminin et le masculin – se fondaient en une union extatique, comme c'est le cas ici dans cette sonate.

Scriabine considérait également le cosmos comme « féminin », tandis que les étoiles et les galaxies qu'il contient devaient représenter pour lui des qualités masculines. L'harmonie est le cosmos tandis que les mélodies, telles des galaxies tourbillonnantes, sont son contenu ; tous sont inextricablement liés les uns aux autres pour créer une existence symbiotique.

Le concept d'« envol » ou d'« essor » est très présent dans le deuxième mouvement de la quatrième sonate, en particulier lorsqu'il s'agit des accords ascendants, des trémolos, des rythmes brisés et des motifs qui s'élèvent, projetés de manière désordonnée vers le registre supérieur, tandis que les fréquentes pédale à la main gauche agissent comme des centres de gravité.

Que ce soit en rêve ou dans la réalité, il semble que Scriabine ait réellement cru qu'il pouvait voler. Au cours de ses promenades, il sautillait, courait, sautait : « C'est nous qui faisons le monde, avec notre esprit créatif, avec notre volonté ; il n'y a pas d'obstacles à la manifestation de la volonté, les lois de la gravité n'existent pas pour elle, je peux me jeter de ce pont et ne pas tomber la tête sur les pierres mais rester suspendu dans les airs grâce à ce pouvoir de la volonté. »¹

Scriabine fit le pari avec son mécène et éditeur Mitrofan Belaïev de composer, avant avril 1896, 48 préludes, qui parcourraient deux fois le cycle des tonalités

¹ Rozaliya Plekhanova, « Vospominaniya », in S. Markus (ed.), *Aleksandr Nikolaevich Skryabin 1915–1940. Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti* [Anthologie à l'occasion du 25^{ème} anniversaire de sa mort].

majeures et mineures. Curieusement, il abandonnera son projet après avoir composé la quasi-totalité des préludes. Si les **24 Préludes, opus 11**, sont comme ceux de Chopin basés sur le cycle des quintes, les similitudes entre les deux recueils s'arrêtent là. Dès ces premières œuvres, le langage de Scriabine commence à s'affirmer, s'éloignant de Chopin lorsque certains éléments plus sombres commencent à émerger, comme les aspirations nostalgiques de l'opus 11 n° 2 en la mineur. En revanche, le onzième prélude en si majeur irradie d'un amour puissant malgré son écriture extrêmement difficile pour la main gauche étirée et le défi posé par l'équilibre des quatre voix distinctes réparties entre les deux mains.

Alors que les Préludes opus 11 ont été composés sur une période de huit ans (1888–96) et ne sont pas ordonnés chronologiquement (le deuxième et le onzième ont été composés en 1896), les **Cinq Préludes, opus 16**, ont en fait été écrits plus tôt, en 1894–95. Bien que ces derniers soient peut-être techniquement moins exigeants que les autres préludes, ils témoignent de l'évolution du style de Scriabine qui s'oriente vers un univers harmonique plus complexe et une plus grande profondeur dans l'expression.

J'aime la fin de la période intermédiaire de Scriabine (qui couvre approximativement les années 1896–1906), où le langage riche du romantisme tardif commence tout juste à pénétrer dans des domaines plus sombres et plus complexes avant d'être quelque peu restreint par une écriture plus schématique. Bien qu'imprégnée d'idées de plus en plus farfelues, cette écriture me semble paradoxalement plus logique et presque systématique, basant les accords et des passages entiers autour d'intervalles et de gammes spécifiques, comme dans *Vers la flamme* ou dans la Sonate n° 10.

Dans la **Fantaisie en si mineur, opus 28**, tout est possible. L'on ne sait jamais où l'on va, harmoniquement ou émotionnellement. L'écriture est souvent dense, parfois très contrapuntique, avec un début sombre et inquiétant en si mineur, luttant

pour surgir à la surface (et y parvenant parfois). Ce début est ensuite confronté par certaines des mélodies les plus jubilatoires et les plus tendres jamais écrites dans le deuxième sujet en ré majeur, avec de multiples voix se faisant écho sur l'accompagnement de la main gauche, avant que celui-ci ne revienne plus tard sous une forme totalement différente dans la section culminante. L'émerveillement est constant, même dans les sections les plus sombres. Quelque chose me ramène sans cesse à cette pièce.

Scriabine suscitait la controverse même en tant que pianiste : il fut à la fois loué et critiqué pour sa « technique nerveuse ». Il semble manifeste que le jeu de Scriabine était aussi volatil que sa musique et qu'il se caractérisait souvent par une extrême liberté rythmique, voire une certaine liberté par rapport à ses propres partitions. Le professeur de Scriabine, Vassili Safonov, ne tarit pas d'éloges sur ses capacités pianistiques : « Scriabine a intériorisé à un haut degré ce que je fais toujours comprendre à mes étudiants : moins le piano sonne comme lui-même sous les doigts d'un interprète, mieux c'est [...] il possédait une palette bien à lui de couleurs sonores et faisait une utilisation subtile de la pédale. Il possédait un don rare, exclusivement sien : avec lui, l'instrument respirait ».² La première série d'**Études, opus 8** (1894–95), comme les préludes, pourrait également avoir été inspirée par Chopin. Pourtant, d'un point de vue stylistique, toute confusion avec Chopin est exclue en raison de la nature particulière de la fluidité rythmique et musicale de Scriabine, comme on peut l'entendre dans la quatrième en si majeur (*Piacevole*), les explosions volcaniques et tumultueuses de la troisième en si mineur (*Tempestoso*), l'impertinence fugace mais gracieuse (*con grazia*) de la septième en si bémol mineur ou la mélancolie désolée, s'aventurant parfois dans la tragédie brûlante, de la onzième, également en si bémol mineur (*Andante cantabile*).

² Engel, Yulli: 'A.N. Skryabin. Biograficheskii ocherk' [Esquisse d'une biographie], in *Muzykal'nyi sovremennik* [Le contemporain musical] n° 4–5, 1916.

L'**Étude en ut dièse mineur, opus 42 n° 5** (1903) est une autre scène orageuse (marquée *Affannato*, essoufflée) et appartient à la période intermédiaire, plus mûre, de Scriabine. La force implacable qui règne tout au long de la pièce, avec de brefs interludes d'une autre mélodie lyrique (semblable en qualité à celle de la *Fantaisie*), est écrasante et se poursuit jusqu'au dernier souffle (avec le dernier accord).

Comme les Préludes et les Études, la **Mazurka en mi mineur, opus 25 n° 3** (1898–99) appartient aussi à un genre pour lequel Scriabine semble s'être d'abord inspiré de Chopin avant d'y introduire son propre langage harmonique. Si dans ses dernières compositions le compositeur tentera d'éliminer le concept typiquement russe de « *toska* » (qui réfère à une profonde angoisse émotionnelle et spirituelle), celle-ci est ici en revanche abondamment présente.

Le **Poème en fa dièse majeur, opus 32 n° 1**, également composé en 1903, est suspendu dans les airs et le temps semble s'arrêter alors que l'on flotte de plus en plus à travers les arômes des subtils changements harmoniques. Cette pièce est une autre expérience érotique délirante scriabinesque : chaque vague devient plus forte et plus intense, jusqu'à ce que nous atteignons un bref point culminant (*con affetto*, affectueusement).

La **Sonate n° 10, opus 70** (1913), parfois appelée « Sonate des insectes », est la dernière œuvre de Scriabine dans ce genre et élève la séduction à un tout autre niveau. Le compositeur a comparé l'abondance de trilles et de trémolos aux battements et aux stridulations des insectes, qu'il a à leur tour comparés à des « caresses durant l'acte sexuel » (et si, à la fin de l'œuvre, les pianistes sentent encore leurs mains après tous les trémolos, c'est probablement parce que les « caresses » n'ont pas été correctement faites !).

L'introduction apparaît voilée et immobile, imbriquée dans des tierces descendantes qui pourraient évoquer la terreur, suivie d'une mélodie chromatique qui se faufile à travers elles. Les trilles commencent progressivement à apparaître, sous

différentes formes (et à des fins différentes : saut de frayeur, chatoiement, geste langoureux après l'accouplement, ou simplement exultation pure) jusqu'à ce que le « bruit » des insectes s'intensifie en une orgie glorieuse (mais terrifiante) d'une forêt entière explosant dans une symphonie de trémolos. La musique peut parfois sembler aléatoire (si elle ne vous est pas familière) et en dents de scie (même si l'écriture est très structurée) et suspendue dans l'air, comme le *Poème*.

Dans les œuvres tardives de Scriabine, on est parfois bien près de basculer dans la folie. Le passage du doux délire vers la folie dévorante, bien que presque imperceptible, est cependant bien réel. Ayant moi-même connu des états inhabituels, je me demande parfois si la psychiatrie moderne n'aurait pas quelque chose d'éclairant à dire au sujet de ses délires flagrants : « Je suis Dieu ! Je ne suis rien, je suis jeu, je suis liberté, je suis vie. Je suis la frontière, je suis le sommet. »³

Ce qui soulève la question de savoir si un éventuel diagnostic clinique aurait été possible, d'autant plus que ces envolées étaient aussi assez fréquemment entrecoupées de périodes où il se sentait malade ou faible (sans causes physiques), comme l'indiquent ses lettres. D'autre part, la « norme » est un concept relatif, pas toujours clairement défini, et peut-être même contre-productif pour l'« évolution spirituelle » de tout un chacun alors que, de nos jours, tout est catalogué et surdiagnostiqué. Ce qui m'apparaît clair, c'est que pour « se brancher » sur l'univers afin que des idées aussi extraordinaires (musicales ou autres) puissent même nous visiter, il faut sans aucun doute un esprit tout à fait exceptionnel.

En 1891, alors qu'il jouait *Islamey* de Balakirev et les *Réminiscences de Don Juan* de Liszt pour l'obtention de son diplôme au Conservatoire de Moscou, Scriabine s'est abîmé la main droite en raison d'un usage excessif. Bien que son médecin ne pensait pas qu'il puisse en retrouver l'usage, il se rétablit miraculeusement et réussit à obtenir la Petite Médaille d'Or l'année suivante. Cet épisode provoqua

³ Scriabine, *Notes*, 1904

cependant chez Scriabine un profond bouleversement émotionnel et l'inquiétude concernant l'endurance de sa main droite n'allait plus le quitter. Il commença à développer sa main gauche pendant sa convalescence, ce qui explique pourquoi ses compositions ultérieures contiennent des passages beaucoup plus exigeants pour celle-ci. Après avoir obtenu son diplôme, il concentra son énergie créatrice sur la composition, écrivant sa première sonate pour piano et le **Prélude et Nocturne pour la main gauche, opus 9** (1894).

Le Prélude est une miniature en ut dièse mineur, sombre, poignante et où tout semble initialement désespéré avant sa conclusion en ut dièse majeur, une fois que toute la souffrance a été infligée. Le Nocturne est une incroyable invention en soi et vous enveloppe dans son équivalent enharmonique – ré bémol majeur– comme une chaude couverture. Nous parvenons enfin au confort céleste et à l'abandon total lorsque la glorieuse mélodie s'épanouit sous les douces vagues de la main gauche. C'est, je pense, le Scriabine le plus magique, bien avant le feu, les insectes et les inévitables destructions de l'univers... Vous entendez cette musique et vous êtes comblé. Et vous êtes content et reconnaissant de ce que vous (et cette musique) existez, tout simplement. Voilà quelque chose difficilement concevable de nos jours et souvent considéré comme allant de soi.

© *Yevgeny Sudbin* 2025

Une version plus longue de ce texte est disponible ici :
www.yevgenysudbin.com/artist.php?view=prog&rid=3582

Le parcours artistique de **Yevgeny Sudbin** l'a conduit dans les plus grandes salles de concert du monde, du Royal Festival Hall de Londres et du Concertgebouw d'Amsterdam à la Tonhalle de Zurich et au Lincoln Center de New York. Ses prestations avec des orchestres tels que l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise et l'Orchestre symphonique de San Francisco ont été marquées par des collaborations inspirantes avec des chefs d'orchestre tels que Sakari Oramo, Jakub Hrůša et Osmo Vänskä. Ses concerts de musique de chambre et ses récitals solo captivent le public dans le monde entier.

Né à Saint-Petersbourg en 1980, Sudbin a amorcé son parcours musical à l'école de musique de la ville. Il a ensuite étudié en Allemagne et au Royaume-Uni, perfectionnant son art à la Purcell School et à la Royal Academy of Music à Londres où il est aujourd'hui professeur invité. Établi dans la capitale britannique, il concilie sa vie musicale avec sa passion pour la photographie.

Sudbin est l'un des piliers de longue date de BIS Records, et ses enregistrements ont été acclamés au niveau international, salués pour leur profondeur et leur originalité, et se sont souvent mérités des distinctions, notamment celle d'« enregistrement du mois » de *BBC Music Magazine*, ainsi que celles de « choix de la rédaction » et d'« enregistrement de l'année » 2023 de *Gramophone*. Décrit par le quotidien *The Independent* comme « un pianiste d'une sensibilité et d'un raffinement hors du commun qui a une confiance totale dans sa conception imaginative de chaque pièce », Sudbin est reconnu comme l'un des artistes les plus captivants d'aujourd'hui.

www.yevgenysudbin.com

Also available:



Yevgeny Sudbin plays Scriabin [BIS-1568]

Étude, Op. 8 No. 12 · Sonata No. 2 (Sonate-Fantaisie), Op. 19 · Étude from Three Pieces, Op. 2
Four Mazurkas from Op. 3 · Sonata No. 5, Op. 53 · Nuances from Four Pieces, Op. 56
Poème from Two Pieces, Op. 59 · Sonata No. 9 (Messe noire), Op. 68 · Valse, Op. 38

'The most well-chosen, brilliantly played single-disc selection of Scriabin's piano music currently available [...] I guarantee that you will find this recital thrilling.' *Classics Today*

'No pianist of any generation has, in my experience, captured Scriabin's volatility so vividly as Sudbin [...] a disc in a million.' *Gramophone*

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: February 2020 at Sendesaal Bremen, Germany (Op. 9, Op. 72)
June 2021 at Västerås Concert Hall, Sweden (Op. 8 [4, 11], Op. 11, Op. 16, Op. 28, Op. 32, Op. 42)
June 2024 at Västerås Concert Hall, Sweden (Op. 8 [3, 7], Op. 25, Op. 30, Op. 70)
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technicians: Wolfgang Wiese (Op. 9, Op. 72); Lajos Toro (all other works)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2025
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Peter Rigaud www.peterrigaud.com
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB info@bis.se www.bis.se

BIS-2538 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.



BIS-2538