

scriabine_the complete poems

pascal amoyel



Scriabine

1872 - 1915

Pascal Amoyel

1 Poème op. 32 n°1 en fa dièse majeur (1903)	3'35	13 Poème fantasque op. 45 n°2 en do majeur (1904-5)	0'29
2 Poème op. 32 n°2 en ré majeur (1903)	1'42	14 Poème op. 44 n°1 en do majeur (1905)	1'42
3 Poème op. 41 en ré bémol majeur (1903)	5'09	15 Poème op. 44 n°2 en do majeur (1905)	1'11
4 Poème tragique op. 34 en si bémol majeur (1903)	3'25	16 Feuillet d'album op. 45 n°1 en mi bémol majeur (1904-5)	1'23
5 Poème-Nocturne op. 61 (1911)	11'26	17 Poème op. 69 n°1 (1913)	2'35
6 Poème ailé op. 51 n°3 en si majeur (1906)	1'28	18 Poème op. 69 n°2 (1913)	1'54
7 Poème op. 59 n°1 (1910)	2'10	19 Poème « Masques » op. 63 n°1 (1911)	1'30
8 Poème satanique op. 36 en do majeur (1903)	6'35	20 Poème « Etrangeté » op. 63 n°2 (1911)	2'31
9 Poème op. 52 n°1 (1906)	3'26	21 Poème op. 71 n°1 (1914)	3'23
10 Quasi valse op. 47 en fa majeur (1905)	1'45	22 Poème op. 71 n°2 (1914)	2'48
11 Valse op. 38 en la bémol majeur (1903)	6'41	23 Poème « Vers la flamme » op. 72 (1914)	5'59
12 Poème languide op. 52 n°3 (1906)	2'01		

Pascal Amoyel évoque l'univers des poèmes de Scriabine.

J'ai découvert très tôt l'œuvre de Scriabine, notamment les partitions de la première époque (les Etudes, les Préludes...), encore très influencées par le romantisme. Je n'ai jamais eu le sentiment que cette première manière était un « pastiche » de Chopin, à l'exception peut-être de toutes premières valse. Il m'a semblé ensuite que les différentes évolutions de son esthétique s'illustraient les unes par rapport aux autres, qu'elles formaient un tout cohérent. J'avais également la certitude qu'un jour ou l'autre, j'en registrerais ces pages.

Vous avez gravé l'intégrale des Nocturnes de Chopin. Quel serait le lien entre l'univers musical de ce compositeur et celui de Scriabine ?

Bien que beaucoup d'œuvres enregistrées dans ce disque correspondent à la dernière période, la plus éloignée de l'harmonie de Chopin, on décèle des correspondances entre les Nocturnes et les Poèmes. Les Poèmes sont en effet proches de la "nuit romantique" avec toutefois des exceptions comme les poèmes op.63, Vers la flamme op.72... Le Poème-Nocturne op.61 glisse quant à lui dans un monde fantasmagorique, indéfini, confus (une indication qu'utilise souvent Scriabine). Et pourtant la forme de cette œuvre demeure étrangement traditionnelle, une forme "sonate", ce que l'on ne perçoit pas à l'écoute. Plutôt que d'évoquer Chopin, j'irais plus volontiers vers Schumann.

Expliquez-vous ce rapprochement en raison de l'écriture au caractère impulsif de Schumann et de Scriabine ?

En effet. Chez l'un comme chez l'autre, l'expressivité se révèle par une énergie incandescente et simultanément, un désir évident de volupté, sinon de sensualité. Avec Scriabine, nous ne sommes pas très éloignés malgré la différence de langage, des sphères cauchemardesques de Schumann ! Le déséquilibre, le morcellement apparent de son écriture se traduit par une déstructuration des valeurs rythmiques, comme superposées les unes sur les autres, caractéristique également de l'auteur des Kreisleriana.

Toutefois, chez Schumann, une dimension littéraire irrigue toute son écriture musicale, ce que l'on ne retrouve pas chez Scriabine...

C'est précisément l'une des sources d'un malentendu à propos du compositeur russe. On croit parfois que les interrogations spirituelles auxquelles il se réfère sont la source de sa création musicale. Je pense au contraire que la musique crée sa quête et non l'inverse. Scriabine cherchait avant tout la communion des éléments – cette attente est tout aussi vive chez Debussy – mais la spécificité de cette prospection était avant tout cosmique. Dans son esprit, il ne pouvait y avoir qu'une symbiose entre les arts et nos sens. La notion stricte de poème est par conséquent vidée de sa substance littéraire et en développant le raisonnement jusqu'à son terme, de la notion même d'outil instrumental. En effet, Chopin ne s'exprimait que par le piano, le prolongement tactile de ses états d'âme. Chez Schumann, le piano est un instrument parmi d'autres, qu'il quitte à certaines périodes de sa production. Avec Scriabine, les sons n'ont plus de liens avec les cadres traditionnels du piano ou de l'orchestre. Dans *Vers la Flamme*, les trilles et les tremolos échappent à leur dimension purement pianistique. La musique elle-même ne paraît être qu'une étape intermédiaire dans une volonté de transcendance.

Au cours des cinq dernières années de sa vie, Scriabine revient plus constamment au piano. Son écriture musicale est de plus en plus resserrée, condensée. Scriabine tente d'approcher une sorte d'extase, qui aurait peut-être atteint un niveau supérieur s'il avait disposé quelques années plus tard, à l'instar d'un Edgar Varèse, des premiers outils électroniques.

Nous voici par conséquent devant des pièces sans le Verbe, des danses parfois, des pages allégoriques : dans le symbolisme du poème. Plus il avance en âge, plus Scriabine compose de poèmes : le *Divin poème*, le *Poème de l'extase*, le *Poème du feu*, les derniers poèmes pour piano... Regrouper tous ces poèmes dans une intégrale permet de montrer cette évolution "pas à pas" dans son écriture.

De même que les poèmes font parfois appel à la danse, j'ai souhaité inclure 2 valse qui sont elles-mêmes des sortes de poèmes. La gracieuse valse op.38 était un morceau que Scriabine adorait jouer et qu'il couplait souvent aux poèmes. Il l'interprétait encore lors de son ultime concert douze jours avant sa mort.

Quels seraient les fondements de cette écriture tardive ?

Nous avons considéré la dissolution du rythme, l'apparition d'une polyrythmie avec des superpositions de quarts, de quintes augmentées, de sixtes... Considérons maintenant "l'accord mystique", prométhéen (do, fa dièse, si bémol, mi, la, ré). Scriabine évoquait cet accord qu'il appelait « synthétique » comme le fondement de toute son écriture. Il est fréquent que tout se réfère à cet accord dans une œuvre. Du reste, il affirmait que son harmonie était une mélodie condensée alors que sa mélodie était une harmonie décomposée. On assiste aussi à des phénomènes étonnants comme ces diminuendos joués en même temps que des accelerandos. L'accord synthétique donne vie à la théorie de la correspondance chère au compositeur : Tout est dans Tout. Mais aussi tout est vibration. L'Homme et la Musique sont des vibrations et par conséquent l'artiste peut changer le monde.

Ne pensez-vous pas qu'il y ait des "redites" parmi la vingtaine de poèmes que vous interprétez ?

C'est également un reproche que l'on a pu faire à l'œuvre tardive de Scriabine. Faut-il écouter ces poèmes à la suite les uns des autres ? Je crois qu'il s'agit en fait d'une démarche délicate et fragile. Je suis ému non pas par les redites qui à mes oreilles sont une illusion, mais par une quête sans fin. Contrairement aux Sonates, les Poèmes ne génèrent pas de ruptures. Ils s'intègrent dans un tout. Dans l'opus 59, par exemple, il y a de multiples voix intérieures, des contre-chants si importants qu'ils doivent être détaillés tout en demeurant fondus dans l'architecture de l'ensemble.

Il faut faire une exception avec le petit Feuillet d'album op.45 étonnamment romantique, comme un regard nostalgique adressé au passé.

Après le legs de Tchaïkovski, considéré comme le “père” de la musique russe moderne, apparaît une nouvelle génération qui, de Rachmaninov à Prokofiev, prend des chemins très divers. Quelle place attribuez-vous à l’écriture de Scriabine ?

Je ne crois pas au profit d’une approche slave de la musique de Scriabine. Certes, il pourrait y avoir une exception avec l’épique Poème tragique op. 34. Toutefois, son langage se dissocie des fondements russes, qu’ils soient ancrés dans le chromatisme romantique d’un Tchaïkovski ou dans les écritures séduites par le diatonisme du Groupe des Cinq.

Peut-on également suspecter quelque parenté avec le sérialisme viennois ?

Je ne crois pas non plus que l’on puisse rapprocher l’écriture de Scriabine dont certains accords sous-tendent une série, aux recherches alors tout juste naissantes des compositeurs de la Seconde école de Vienne. On constatera plus volontiers qu’Arnold Schönberg reprend l’accord de Prométhée dans son oratorio L’Echelle de Jacob (1917-1922) ! Cela ne signifie pas pour autant que Scriabine enfermé dans son propre univers musical n’ait pas conscience des esthétiques qui se développent alors en Europe. On sait les influences déterminantes sur son écriture de Wagner et du dernier Liszt (par exemple l’alternance de tons et de demi tons). On pourrait également faire des rapprochements avec l’harmonie debussyste dans « Masques », ou « étrangeté » de l’op.63... Enfin, si Scriabine n’a pas eu de descendants “directs”, on ne peut nier l’influence qu’il exerça tout au long du 20^e siècle, notamment chez Messiaen, mais aussi Szymanowski, Cage ou Stockhausen. Les projections colorées de Prométhée (1910) sont régies sur la base d’une table de correspondance des hauteurs sonores et du spectre des couleurs...

Le danger n'est-il pas toutefois de théoriser les principes de l'écriture de Scriabine ?

Absolument. La théorisation a toujours éloigné l'interprète de sa propre sensibilité et donc de celle du public. Je suis étonné de constater à quel point Scriabine évoque dans sa musique la notion de joie, d'état de sagesse. La dimension intellectuelle est beaucoup moins importante que la flamme intérieure qui surgit de sa musique. Son œuvre est avant tout porteuse d'intuitions. Celles-ci n'ont pas besoin d'un support intellectuel pour être ressenties.

Précisément, comment atteindre cet état d'intuition lorsque l'on est face au public ?

C'est une question fondamentale. La créativité ne peut pas intervenir lorsqu'elle est recherchée. Il n'y a pas de méthode car l'intuition est ancrée en chacun de nous. Chez Scriabine, nous avons un lien direct entre le corps et l'esprit. Il faut un calme intérieur ou plus exactement, il faut avoir conscience de tous les éléments qui peuvent altérer cette dimension ! L'interprète doit retrouver l'état intuitif, s'oublier lui-même.

Cet état n'est-il pas contradictoire avec celui d'interprète ?

Il s'agit bien d'un paradoxe. Comment combiner la dimension égotiste et nécessaire de l'artiste avec la notion d'oubli de soi ? L'interprète devient un simple canal de transmission entre l'œuvre et le public. Dans notre société si individualiste, ce comportement pourrait être considéré comme blasphématoire ! La vérité ou du moins une forme de vérité consisterait précisément à n'être plus personne en atteignant ce fameux « état de grâce ». C'est ce que décrivent la plupart des grands sages au cours des siècles : l'Homme forme alors un Tout avec la Nature, ne s'en sent plus séparé. Ce fut aussi l'une des principales préoccupations de Scriabine. L'égo est transcendé par le vide mental, qui seul est créatif. On se place alors hors de soi, dans un état d'observation de nous-même. C'est ce que n'importe quel auditeur peut ressentir à l'écoute d'une œuvre. C'est peut-être cela la beauté, ce qui nous rapproche tous ?

Je suppose qu'il y a des partitions que vous avez travaillées pour la première fois en prévision de l'enregistrement...

En effet. Prenons les exemples du Poème ailé op.51 ou de l'opus 52. L'écriture semble d'une grande complexité en raison d'indications de rubatos ou de changements de métriques. Vous pouvez aborder le déchiffrage de deux manières. La première consiste à respecter scrupuleusement ce qui est écrit. La seconde consiste à oublier les indications et à jouer de manière intuitive. Le plus souvent, on s'aperçoit que cette liberté est corroborée par les indications sibyllines du compositeur qui suggèrent des notions d'expressivité. Le point de départ d'une première lecture est donc toujours ce que l'on ressent. L'observation intérieure est la plus importante : être fidèle à soi-même avant d'être fidèle à autre chose.

Vous enseignez le piano. Ce répertoire est-il abordable pour de jeunes interprètes ?

Dans certains poèmes, les écueils sont multiples. Sur le plan technique, les difficultés sont parfois gigantesques avec des contraintes d'accords de 13e injouables mais qu'il faut tout de même faire entendre ou suggérer... Si l'on est détendu, on s'aperçoit que la technique de Scriabine tombe très logiquement sous les doigts. Mais, la clé demeure la maturité de chacun et la capacité de restituer les états dont nous venons de parler. La virtuosité de ces pages n'est jamais extérieure ; elle doit être intériorisée pour mieux canaliser la sensualité de l'écriture (Poème orgiaque fut le premier titre de sa poésie Poème de l'Extase). « Je ne suis pas venu pour enseigner, mais pour caresser » disait Scriabine !.

Quel regard portez-vous sur les enregistrements “historiques” des interprètes russes dont certains ont connu Scriabine...

Quand on écoute Vladimir Sofronitsky (1901-1960) interpréter le Poème Vers la flamme, on est surpris à notre époque par une certaine forme de « non-respect » des indications de la partition. On peut parfois faire des constats similaires avec Samuel Feinberg (1890-1962), Alexandre Goldenweiser (1875-1961), Vladimir Horowitz (1904-1989) ... Sont-ils dans le “vrai”, avons-nous tort ? Ils sont assurément au cœur même de cette musique, même si aujourd'hui nous préférons des lectures plus soucieuses du texte. Il ne faut pas oublier le contexte historique, l'évolution de l'interprétation, de la technique, etc. Curieusement, les compositeurs sont souvent plus intéressés par des interprétations diamétralement opposées les unes aux autres, car elles leur confirment la richesse de leur œuvre et leur prouve qu'elles ne leur appartiennent pas.

Quel type d'enregistrement souhaitiez-vous réaliser ?

Je n'imaginais pas enregistrer un tel programme entre les quatre murs capitonnés d'un studio d'enregistrement ! J'ai profité de la résonance naturelle de l'Abbaye de Pontlevoy pour tenter d'appréhender cette musique proche du silence et parfois de l'abstraction. Quant à la prise de son, il aurait presque fallu qu'elle soit différente pour chaque opus ! Enfin, j'ai choisi un piano Steinway à la sonorité flexible, un peu sombre.

Vous venez de consacrer beaucoup de temps à l'œuvre de Scriabine. Est-il aisé de s'en éloigner

C'est particulièrement difficile. On perd le désir d'aller vers d'autres horizons car cette musique exige l'exclusivité. Pendant de longs mois, j'ai été immergé dans son univers spirituel et musical avec parfois le sentiment étourdissant de marcher dans ses pas. On demeure dans un état particulier, comme un acteur qui ne peut se défaire de la peau de son personnage et qui le conditionne jusqu'à la névrose. Aujourd'hui, il est temps de partir.



Pascal Amoyel

En 2010, Pascal Amoyel est récompensé par un Grand Prix du Disque décerné par la Société Fryderyk Chopin à Varsovie pour son intégrale des Nocturnes de Chopin. Le magazine Classica - Le Monde de la Musique a accueilli cet enregistrement comme «*un miracle que l'on n'osait plus espérer : tout simplement une version idéale, qu'on écoute bouche bée, en état d'apesanteur, ravi, au sens le plus fort du terme, par tant de beauté...*».

En 2009, son interprétation des *Funérailles* de Liszt est sélectionnée par cette même revue comme l'une des 4 références historiques.

Deux ans plus tôt, son enregistrement "*Harmonies Poétiques et Religieuses*" de Liszt a été élu par la chaîne Arte parmi les 5 meilleurs disques de l'année.

Personnalité hors norme née en 1971, Pascal Amoyel est révélé au grand public en remportant une Victoire de la Musique en 2005 dans la catégorie « Révélation soliste ». Compositeur, il est Lauréat de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire 2010.

Il dirige le festival Notes d'Automne, qu'il a créé au Perreux-sur-Marne.

Il est amené à se produire en récital sur les plus grandes scènes d'Europe -Philharmonie de Berlin, Cité de la Musique, Salle Pleyel à Paris, Bruxelles, Amsterdam...-, aux Etats-Unis, au Canada, en Russie, en Chine et au Japon ou en soliste avec l'Orchestre de Paris (enregistrement d'un DVD), l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre National de Montpellier, l'Orchestre Symphonique de la Radio Nationale Bulgare, l'Orchestre Symphonique d'Etat de Moscou, l'Orchestre Philharmonique de Wuhan...

Il s'est vu décerner le Premier Grand Prix International « Arts-Deux Magots » récompensant "un musicien aux qualités d'ouverture et de générosité".

Pascal Amoyel est Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

www.pascal-amoyel.com

Pascal Amoyel talks about the world of Scriabin's Poèmes.

I discovered Scriabin's œuvre very early on, and notably his early scores, the Etudes, Préludes, and so on, which were still strongly influenced by Romanticism. I have never felt that his works of that first creative period were a 'pastiche' of Chopin, with the possible exception of his very first waltzes. After that, I think the different stages in his aesthetic development form a coherent whole. I have always known that one day I would record these works.

You have recorded Chopin's complete Nocturnes. Do you see a connection between the musical world of Chopin and that of Scriabin?

Many of the works on this recording were written during Scriabin's last creative period, when his compositions were far removed from the harmony of Chopin. But it is possible to see similarities between the Nocturnes and the Poèmes. The Poèmes, with a few exceptions – those of opus 63 and Vers la flamme op.72, for example – are indeed close in spirit to the Romantic nocturne. And his Poème-Nocturne op. 61 belongs to a world that is phantasmagorical, ill defined, confused – 'confus' is an indication that Scriabin uses often in his scores. Yet in its form this work remains strangely traditional, it is in sonata form, although that is not immediately perceptible when we listen to piece. It makes me think of Schumann, rather than Chopin

Because Schumann and Scriabin are both impulsive composers?

Yes. Both express themselves through a sort of incandescent energy, and at the same time there is voluptuousness, sensuousness. The language is not the same, but Scriabin nevertheless comes quite close to the nightmarish aspects we find in Schumann. The apparently fragmented writing, its instability, the deconstruction of the rhythmic values, seemingly superimposed, are also typical of Schumann.

Yet in the works of Schumann there is a literary dimension that we do not find in Scriabin.

Scriabin is misunderstood in that respect. We tend to take the spiritual questions he raises as the source of his musical creation. But I believe that, on the contrary, music creates its own purpose; it is not the quest that creates the music. Above all Scriabin sought communion with the elements – that desire was just as strong in Debussy – but Scriabin had a mystical theory, uniting aesthetics with religion and cosmogony. He believed in a fusion of the arts and the senses. The poem therefore loses all literary substance, and if we take that reasoning to its conclusion, it is no longer in any way an instrumental tool. Indeed, Chopin expressed himself, his moods exclusively through the piano. Schumann used the piano but also other instruments, giving up the piano at different times in his creative life. With Scriabin, sounds are no longer connected with the traditional contexts of the piano or the orchestra. In *Vers la Flamme* the trills and tremolos break away from the purely pianistic dimension. The music itself appears to be simply an intermediate stage in the composer's desire for transcendence.

During the last five years of his life, Scriabin returned to the piano more constantly. His writing became more concentrated, more condensed. He tried to approach a sort of ecstasy, and he might have reached a higher plane if a few years later he had had access, like Edgar Varèse for example, to the early electronic tools.

Consequently we find ourselves faced with pieces without words, dances sometimes, allegorical pieces, with the symbolism of the poem. As he got older, Scriabin composed more and more poems: *Le Divin poème*, *Le Poème de l'extase*, *Le Poème du feu*, his last poems for piano... Presenting all those poems together on one recording enables us to see how his writing developed, step by step.

As the poems sometimes refer to dances, I decided to include two waltzes, which are themselves poems of sorts. The graceful *Valse* op.38 was a piece Scriabin loved to play, often with his poems. He played it in his final concert, twelve days before he died.

How would you define his mature idiom?

The dissolution of rhythm, the use of polyrhythm with a superposing of fourths, augmented fifths, sixths... Then there was the so-called 'mystic' or 'Promethean' chord (C-F sharp-B flat-E-A-D), which Scriabin also called 'synthetic', and which he said was the basis of all his writing. Frequently everything in a work is based on that chord. He also said that his harmony was a condensed melody, and his melody a decomposed harmony. We also witness amazing phenomena such as diminuendos and accelerandos played simultaneously. The 'mystic' chord gave life to the theory of correspondence of which the composer was so fond: everything exists in everything. But everything is also vibration. Man and Music are vibrations, and consequently the artist is capable of changing the world.

In the twenty or so poems you perform, don't you think there is some repetition?

Scriabin was reproached for repeating himself in the works he wrote during his final creative period. Should we listen to all the poems, one after another? I think it is in fact an approach that is fragile, delicate. I am moved not by the repetitions, which to my ears are an illusion, but by the composer's unrelenting quest. Unlike the Sonatas, the Poèmes form an unbroken whole. In opus 59, for instance, there are many inner voices, countermelodies that are so important that they have to be brought out separately yet blend into the overall structure. The short and surprisingly Romantic Feuillet d'album op.45 is an exception: the musician is looking back nostalgically to the past.

After Tchaikovsky, who is regarded as the ‘father’ of modern Russian music, came a new generation of composers, from Rachmaninov to Prokofiev, who chose very different paths. Where do you situate Scriabin?

I don't believe in a Slavonic approach in Scriabin's music, with the possible exception of his epic *Poème tragique* op. 34. But his language became dissociated from the foundations of Russian music, whether anchored in the Romantic chromaticism of Tchaikovsky or in the compositions of *The Five*, influenced by diatonicism.

Can we suspect some connection with Viennese serialism?

I don't think we can compare Scriabin's writing, in which certain chords underlie a 'series', with the research, that was only just beginning at that time, among the composers of the second Viennese School. On the other hand, we notice that Arnold Schoenberg uses the 'Promethean' chord in his oratorio *Die Jakobsleiter* of 1917-1922! However, that does not mean that Scriabin, confined to his own musical world, was unaware of other developments at that time in Europe. We know that Wagner and the later works of Liszt (for example, the alternation of tones and semitones) had a deciding influence on him. We could also draw parallels with the harmony of Debussy's *Masques* or with the 'strangeness' of his opus 63. Finally, although Scriabin had no direct descendants, he nevertheless influenced composers throughout the twentieth century, notably Messiaen, but also Szymanowski, Cage and Stockhausen, for example. In using a play of coloured light in *Prométhée* (1910) he was attempting to prove the relationship between tone and colour...

Isn't there a danger in theorising the principles of Scriabin's writing?

Absolutely. Theorisation has always alienated the performer from his own feelings and responses, and the audience senses this and is alienated in turn. I am amazed at the joy that Scriabin expresses through his music. The intellectual dimension is much less important than the inner passion that springs from his music. His work is above all intuitive. That can be felt without any need for intellectualisation.

But how does one achieve that intuitive state when performing before an audience?

That is the question. There can be no creativity when creativity is the aim. There is no method: intuition is something that is rooted in each of us. In Scriabin the body and the mind are directly linked. One needs to be inwardly calm or, rather, one must be aware of all the elements that are capable of changing that dimension! The performer must attain an intuitive state, become selfless.

Is that state not contradictory with that of the performer?

It is indeed a paradox. How to combine necessary egotistic aspect of the artist with the idea of selflessness? The interpreter becomes simply a means of transmitting the work to the audience. In our very individualistic society, such behaviour could be regarded as blasphemous! The truth, or at least one form of the truth, would be no longer to be an individual when one attains that famous *état de grâce*. That is what most of the great wise men have described over the centuries: Man is then at one with Nature, he no longer feels that he is apart from Nature. That was also one of Scriabin's main concerns. The ego is transcended by freeing, emptying the mind, which alone is creative. Thus, one can be outside oneself, in a state of observation of oneself. Any listener can feel this when he hears a work. Perhaps that is what beauty is, bringing us all closer together?

I imagine there are scores you worked on for the first time in preparation for this recording...

Yes. Let us take the examples of *Poème ailé* op.51 or opus 52. The writing seems very complex because of the indications of rubato or changes in metre. You can approach the reading in two ways. Either you respect scrupulously what is there on the score, or you forget the instructions and use your intuition. In most cases you realise that that freedom is corroborated by the composer's cryptic indications of notions of expressivity. In a first reading, one must always express what one feels. Inner observation is more important: to be true to oneself, before being true to something else.

You teach the piano. Is this repertoire accessible to young musicians?

Some of the poems are full of pitfalls. Technically the difficulties are sometimes enormous, with such things as 13th chords that are unplayable but which nevertheless have to be heard or suggested. If one is relaxed, Scriabin's technique comes logically. But the key lies in the maturity of each musician and his ability to express the states we have mentioned. The virtuosity in these pieces is never exterior; it must be interiorised in order to channel the sensuality of the writing (Poème orgiaque was the original title of Poème de l'Extase). 'I have not come to teach, but to caress,' said Scriabin!

What is your view of the 'historic' recordings made by Russian pianists, some of whom knew Scriabin?

Listening to Vladimir Sofronitsky (1901-1960) performing Vers la flamme, we are surprised by the fact that, in a way, he fails to 'respect' the indications given in the score. The same is sometimes true of Samuel Feinberg (1890-1962), Alexandre Goldenweiser (1875-1961), Vladimir Horowitz (1904-1989) and others. Are they 'right', and are we 'wrong'? They undoubtedly get to the very heart of this music, even if we today prefer to be more mindful of the text. We must not forget the historical context, how performance, technique and so on have evolved. Curiously, composers are often more interested in interpretations that are diametrically opposed, for they confirm the richness of their works and prove that they are no longer theirs, but have been adopted by those who play them.

What type of recording did you have in mind?

I couldn't imagine recording a programme such as this within the padded walls of a recording studio. I used the natural resonance of Pontlevoy Abbey to try to grasp this music, which is close to silence and sometimes to abstraction. As for the sound recording, the ideal would have been to differentiate between each of the opuses! Finally, I chose a versatile and rather sombre sounding Steinway.

You have spent a lot of time working on Scriabin over the past months. Is it easy to get away from Scriabin and move on to other composers?

No, it's very difficult. This music is so exclusive that you lose all desire to explore other horizons. I was completely immersed in his spiritual and musical world for many months, sometimes with the exhilarating feeling that I was following in his footsteps. Afterwards, you feel like an actor who has got right into the part he has been playing and finds it hard to let go, he has been so completely conditioned, almost to the point of becoming neurotic. I feel it's time now to start on something else.



Pascal Amoyel

PASCAL AMOYEL won the Fryderyk Chopin “Grand Prix du Disque” in Warsaw in 2010 for his recording of the complete Chopin Nocturnes. The French magazine *Classica-Le Monde de la Musique* wrote : “It’s a true miracle, quite simply an ideal version; one listens open-mouthed, as if weightless, dazzled, in the strongest sense of the word, by so much beauty...”

In 2009, his version of Liszt’s “Funérailles” was selected by the same magazine as one of four historic recordings of the work.

His recording of Liszt’s “Harmonies Poétiques et Religieuses” was selected by the Franco-German television network Arte as one of the year’s top five albums in 2007.

Born in 1971, Pascal Amoyel, a highly original personality, made a name for himself in 2005 when he won a “*Victoire de la Musique*” (the French Grammys) in the category of “Solo Revelation”.

A composer as well, he won a «*Lauréat de la Fondation d’Entreprise Banque Populaire*» grant in 2010.

He is the director of the *Notes d’Automne* Music Festival, which he founded in Perreux-sur-Marne.

Pascal Amoyel is a “*Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres*”.

www.pascal-amoyel.com



la dolce volta

© Arpège-Calliope 2005 & © La Dolce Volta 2012
Enregistrement septembre 2005, Abbaye de Pontlevoy
Prise de son, direction artistique et montage : Cécile Lenoir
Piano Steinway & Sons préparé par Henri Grandjacques
Couverture : © Jerome Reese
Photos Pascal Amoyel : © Jean Philippe Voidet
1,2,3, MUSIQUE! - Ludivine B / Jean-Robert Spillemaecker
Textes : Stéphane Friederich - Traduction : Mary Pardoe

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions.
Création graphique : Hervé Tenot, www.lafabriquedelimage.com
Photo couverture & réalisation : www.stephanegaudion.com

LDV250

www.ladolcevolta.com

