



SCRIABIN

YEVGENY SUDBIN



SUPER AUDIO CD

SCRIABIN, ALEXANDER NIKOLAYEVICH (1872–1915)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | ÉTUDE, Op. 8 No. 12 (1894) | 2'21 |
| | SONATA NO. 2 (SONATE-FANTAISIE), Op. 19 (1892–97) | 12'15 |
| 2 | I. <i>Andante</i> | 8'21 |
| 3 | II. <i>Presto</i> | 3'43 |
| 4 | ÉTUDE from <i>Three Pieces</i> , Op. 2 (1887) | 2'34 |
| | from TEN MAZURKAS, Op. 3 (1889) | |
| 5 | No. 3. <i>Allegretto</i> | 1'39 |
| 6 | No. 6. <i>Scherzando</i> | 2'02 |
| 7 | No. 1. <i>Tempo giusto</i> | 3'50 |
| 8 | No. 4. <i>Moderato</i> | 3'46 |
| 9 | SONATA NO. 5, Op. 53 (1907) | 11'04 |
| 10 | NUANCES from <i>Four Pieces</i> , Op. 56 (1907) | 1'05 |
| 11 | POÈME from <i>Two Pieces</i> , Op. 59 (1910) | 1'31 |
| 12 | SONATA NO. 9, 'MESSE NOIRE', Op. 68 (1912–13) | 8'09 |
| 13 | WALTZ, Op. 38 (1903) | 5'12 |

TT: 57'23

YEVGENY SUDBIN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Oh how easy it is to become possessed by Scriabin, one of the most enigmatic and controversial and artistic personalities of all time. Once one is bitten and the venom, in the form of his sound world, enters the body and soul, the effects become all-encompassing, even life-threatening! Not only emotionally – as one’s desperate quest for answers only results in more questions – but also physically, the reactions can be severe. Scriabin was not only the first to introduce madness into music; he also managed to synthesize it into an infectious virus that is entirely music-borne and affects the psyche in a highly irrational way. Thus ‘mystical experiences’ have been reported by listeners. One London critic described: ‘In my own case, on two occasions, I have seen radiant flashes of blinding coloured lights during performances of Scriabin’s music... It was totally different from the “thrill” of sensation or “tears” of pleasure, those emotions more commonly associated with conventional music... This experience convinces me that Scriabin’s music adjusts or negotiates human sensibilities in a mysterious and intuitive manner. He tapped sources as yet poorly documented or understood.’ Others describe having visions of waves of light, golden ships on violet oceans, and bolts of fire during performances, even without the help of LSD. In all seriousness, however: if the effects are as radical on the receiving end, they are certainly no less intense on the performer’s part.

When I first became involved with Scriabin’s music, Scriabin eclipsed everything in my life. The passion and curiosity for the music and the persona seemed self-nourishing and even destructive in its nature, almost like a type of lust, and wouldn’t subside. Even if I wasn’t always swimming in ‘violet oceans’, the penetrating cosmic sounds that imploded space and time and the often erotic sub-contexts, ignited every cell in my body. As with all over-reactions, it is crucial what is left *after* the initial sensations cool off – that residue will either condense into enduring reverence or evaporate like smoke.

What is it about Scriabin that makes his venom so poisonous? Apart from being a composer-pianist, poet, solipsist, semi-, neo- and theophilosopher, musical thaumaturge and mystagogue – and those were only his part-time jobs – he was, above all, a visionary way ahead of his time. (At times a little delusional, perhaps, but this has never stopped greatness from budding.) In fact, to judge by some of his later poems, which frequently

accompanied his compositions, he may have been ahead of the whole of humanity:

*I am come to tell you the secret of life
The secret of death
The secret of heaven and earth.*

If you think this is too intense, try this:

*I am God!
I am nothing, I'm play, I am freedom, I am life.
I am the boundary, I am the peak.*

Parallels have often been drawn between Christ and Scriabin, and, amusingly, Scriabin himself did little to discourage people from doing so. He liked elucidating his dreams while standing on chairs, as if floating in the air. Some have also made much of the fact that, like Christ, Scriabin was born on Christmas Day (1871, Julian calendar), and died at Easter (1915). He once attempted to walk on the waters of Lake Geneva; when failing this, he made do with preaching to the fishermen from a boat. Scriabin's friends described his manner of walking as if he was 'flying': he would hop, race, skip and jump. In fact, he even carried out 'flying experiments' with his wife, attempting to transport his body through the air. Once when approaching a bridge, he exclaimed that he could fling himself over the railing and stay 'suspended in the air ... unharmed'. (Only one person asked him for a demonstration.) As a result, Scriabin came up with the concept of *vzlyot* (flight or upsurge) that can often be found in his music (e.g. the opening of his *Fifth Sonata*).

While Scriabin may have envisioned himself as a kind of Messiah bequeathing spiritual liberation, his objective was to show how mankind can will itself to become God. The way to achieve this was through art, as, for Scriabin, art was above everything and everyone. Many of his philosophical musings were built on theosophy, whereby the experience of God is attained through spiritual ecstasy. Previously influenced by Nietzsche's *Übermensch* concept, Scriabin arrived at theosophy almost intuitively and combined it with a dash of mysticism. While some composers explored mysticism and symbolism in their works (like Strauss in *Death and Transfiguration* or Schoenberg in *Transfigured Night*), Scriabin was the first actually to *invoke* mysticism rather than *portray* it. In fact, the

closest parallels can be drawn to the poet William Blake or the painter Nicholas Roerich.

Scriabin was also the first to introduce sex into his music, and quite explicitly too. While acknowledging Brahms' romanticism and Wagner's gardens of worldly temptations, Scriabin went several steps further, when he wrote music entitled *Desire*, *Danced Caress*, *Sensual Delights* and, above all, the *Poem of Ecstasy*. Some of the passages from the accompanying poem leave little to the imagination and are too explicit to mention (as is indeed the music, but even censorship has a limit).

The Soviets could smell greatness from a mile away but, in order to make Scriabin compatible with their brainwashed, uptight socio-realistic propaganda, they had no choice but to obscure and caricature him, and quite perversely so. In complete disregard of the sexual and mystical contexts, Scriabin was made into a revolutionary, cosmonautic mascot. 'A triumphant synthesis of the meaning of art and revolution', the magazine *Soviet Music* summarized, and when the cosmonaut Yuri Gagarin performed the first flight into space, it was, quite inappropriately, the *Poem of Ecstasy* that was broadcast into the 'ether'. This process found its ideological *raison d'être* in Lenin's dictum: 'If we have before us a truly great artist, then he must represent in his works certain essential aspects of the Revolution even in cases where he does not clearly understand and openly avoids it.'

Yet the Western perception of Scriabin hasn't been flawless either, and therein lies the irony: while the Soviets were 'ordered' to misunderstand Scriabin, much of the audience in the West did so voluntarily. It could not be helped; the meanings behind his music often crossed over into madness. This, combined with the music's euphoric nature, often led to freakish opinions resulting in his audience appearing no less mad than the music. There was also controversy regarding Scriabin's person. Reminiscences by four different persons disagree on such trivial matters as the colour of his eyes (they were hazel). Even reports about Scriabin's apparent reluctance of sitting on the grass for fear of chigger bites or his refusal to wear a hat deserve some suspicion since there are several photographs of him lounging happily on the lawn and, even worse, one where he wears a hat! He was said always to carry a comb, spending ages brushing his hair and moustache to look flawless. Yet there is a formal portrait in which his hair, and general appearance, is a rat's nest. There have also been several attempts to explore the possibility of homosexu-

ality as an answer to some questions. Typically, this only questioned more answers: while Robert Craft described Scriabin as ‘emotionally hermaphrodite’, Henry-Louis de la Grange concluded that Scriabin had an ‘inverted impotence complex’.

During his student years, Scriabin perceived himself solely as a pianist, but even so, by the time he was fourteen, he was composing some of his most introspective works. One later became his calling-card in the West, the *Étude in C sharp minor*, Op.2 No. 1 (1886). This miniature lasts less than three minutes but compresses the emotional depths of a century. The simple, ascending melody is supported by sonorous chords and is occasionally enveloped in polyphonic voices. It has so many of the qualities that prevailed in Russian art: it’s searching, nostalgic and expansive. The *Étude in D sharp minor*, Op.8 No. 12 (1894), together with the one in C sharp minor, became a trademark of Horowitz, who later hatched into one of Scriabin’s greatest advocates, along with Sofronitsky and Richter. This étude is rhapsodic in character, never aggressive, with a contrasting, intimately seductive middle-section. The whole piece is based around a series of cadences, repeated over and over again. This creates a feeling of closely spaced multiple climaxes that, ideally, should become stronger each time they happen – even if the performer is male.

Cadences are something that Scriabin refused to employ in his later works, thus leaving the listener unsatisfied. The whole concept of suppressing the climaxes becomes a matter of postponing, instead of achieving a release – a much more powerful experience, according to Scriabin. His *Fifth Sonata*, for instance, doesn’t really have any ‘clean’ chords, i.e. chords without some sort of an augmented or diminished note attached to them. This creates an illusion of the piece floating in the air, unresolved. Hence the entire work becomes one giant build-up on the verge of a climax lasting around 12 minutes.

While studying at the Moscow Conservatory, Scriabin composed ten little musical treasures, the *Mazurkas*, Op.3 (1888–89). They show Scriabin’s most poetic and innocently charming qualities – a rare combination and one seldom encountered in his later works. Rarely performed, they have misleadingly been labelled ‘faded valentines’ and less interesting imitations of Chopin’s more ‘authentic’ creations. While Scriabin’s deep admiration for the Polish master was incontrovertible, the *Mazurkas* speak in Scriabin’s

own most intimate and adventurous language, using the typical mazurka dance-elements as its matrix. While their harmonic structure is straightforward, the unexpected changes of key and the occasional sprinkle of chromaticism exhale exotic scents.

Scriabin was also the first Russian composer who used sonata form to create true masterworks. Despite previous attempts by Tchaikovsky or Balakirev, the model simply didn't exist within the Russian tradition. As Asafiev noticed, the ten sonatas are 'the high point in the evolution of the Russian sonata'. They also trace Scriabin's musical, spiritual and philosophical progression from a 19th-century Russian composer of graceful *morceaux* to a mystical avant-gardist. With the *First Sonata* composed at 21 and the Tenth two years before his death, they are the thread that joins together his entire output.

Abandoning the Romanticism of his *First Sonata*, in the second – his *Sonata-Fantaisie in G sharp minor*, Op. 19 – Scriabin enters the realms of Impressionism. Despite its short duration, no other piece took him as long to compose: 1892–97. The work is inspired by three different seas: the Baltic, the Black Sea and the Mediterranean. Scriabin writes: 'The first section represents the quiet of a southern night on the seashore; the development is the dark agitations of the deep, deep sea. The E major middle section shows carressing moonlight coming after the first darkness of night. The second movement, *Presto*, represents the vast expanse of ocean stormily agitated.'

Incidentally, E major is the same key that Rimsky-Korsakov used to emphasize the colour of his seascapes. While Rimsky-Korsakov was a sound/colour synaesthete – someone who could see colours from sounds – Scriabin didn't actually have this peculiarity. Instead, he used a system based on Newton's *Optics*, lined up with the circle of fifths. Later in life, Scriabin became increasingly fixated with transmuting light into sound and, palindromically, sound into light, believing that the ancient Greek gods communicated by discharging flashes of lights. He was the first composer to attempt reproducing light rather than imitating it, as if to have a chat with the gods.

I cannot recall any other work that has the same effect on me. Firstly, it portrays the sea more vividly than the real thing, manipulating your senses: you can actually smell the sea air, taste the salt water and often feel the fresh breeze change directions. Secondly, and most importantly, it evokes a primordial emotion that captures this metaphysical

experience on another plane altogether – maybe similar to the emotion experienced by our distant progenitors. Rarely do the two qualities come together as genuinely as they do in this piece.

Moving on from reproduction into plain sex, *Sonata No.5*, Op.53, was written in 1907 and is often referred to as a glorious afterthought to his orchestral *Poem of Ecstasy*, Op.54 (1905–08). In fact, the sonata is headed with an extract from the poem, which accompanied the symphonic work:

I summon you to life, hidden longings!
You, sunken in the sombre depths of creative spirit,
You timid embryos of life,
To you bring I daring!

The basic idea behind the symphonic poem was to permit the freedom of unconstrained action to suffuse the entire world and dissolve it into ecstasy. Just like the poem itself, some of Scriabin's score markings for both the orchestral piece and the sonata provide a memorable, naughty read: *accarezzevole* (caressingly), *très parfumé* (very perfumed) and *avec une volupté de plus en plus extatique* (with a voluptuousness becoming more and more ecstatic). The key word in the sonata, however, is the final *estático* (ecstatically), which signals self-assertion. Scriabin triumphs in 'light and ecstasy'. 'I am' would be the corresponding passage in the poem, only reached after the full range of emotions and experiences has been exhausted: luscious stimulation followed by soothing languor, doubt, 'the maggot of satiety... the bite of hyenas... sting of serpent', intoxication, burning kisses, love-making and finally, the all-encompassing experience of ecstasy. (Scriabin wrote: 'the creative act is inextricably linked to the sexual act. I definitely know that in myself the creative urge has all the signs of sexual stimulation...') The *Fifth Sonata*, regrettably, is only a do-it-yourself version of all this.

In contrast to the *Second Sonata*, the delirious *Fifth* was his quickest composition – it only took him six days. Richter thought it was the most difficult piece in the entire piano repertoire. Although nominally in F sharp major, this one-movement sonata proudly announces a new, atonal era in Scriabin's development, as it cuts the moorings to tonality.

From this moment, there are no more compulsory modulations; cadences vanish and the elements that constitute the sonata form become more diffuse. Unusual clusters of chords based on tritones and diminished sevenths begin to appear, foreboding Scriabin's 'Mystic Chord' that he developed and used extensively later, particularly in *Prometheus* and his *Messe noire* sonata. From this point, Scriabin's harmony becomes impossible to comprehend under traditional tonal rules; melody and harmony become one indivisible whole. For 60 years musicologists tried to break the code behind his harmonic system and only in 1968 did the Soviet musicologist Dernova manage. Sort of. The reason the code was unbreakable was mainly because the chords were thought to relate to some kind of a tonal centre. But the key was to view the chords themselves as independent, self-sustaining tonal centres with their own implied or expressed simultaneous 'tonics'.

Scriabin's chords have a sound similar to Debussy's post-Wagnerian 'enhanced' dominant seventh chords and even share characteristics with the typical 'terminal' chord in jazz and ragtime which was starting to blossom around the same time (c.1900). The actual 'Mystic Chord' can be broken up into six notes to produce simultaneously harmonies, chords and melodies in a serialist manner – a term not coined until 1947. Scriabin did exactly that in *Poème*, Op. 59 No. 1 (1910), before Schoenberg came up with his twelve-tone technique, one of the main differences being that Scriabin didn't use his system as rigidly. It's obvious, however: had Scriabin lived a little longer, the twelve-tone technique that sparked a whole new movement could easily have been conceived under his pen, instead of Schoenberg's.

Apart from its architectonic properties, another perplexing quality of a Scriabin chord is the sheer variety of moods it can induce, depending on the context: in the *Fifth Sonata* the same chord can sound icy, cosmic and even frightening (time: 0'35) or warm, hopeful and nostalgic (time: 4'37). The warmth radiating from this particular chord – the 'warmest' place in the piece – feels like a heated blanket gently enfolding the cold universe. This is where, for me, Scriabin wins over serialism where any potential variety of moods is mostly a by-product of randomness within the limits of the simplistic rules applied.

The sweet melancholy, found in *Nuances* (from *Four Pieces*, Op. 56), is preciously rare in Scriabin's late period. In fact this is the last work without a shadow of mysticism:

a work that isn't afraid to show sincere, human emotion, without Satan barging in.

Satan is very much present all over the *Ninth Sonata*, Op.68 (1913), nicknamed *Messe noire* (*Black Mass*). It was conceived during an extraordinary period in the history of Russia, full of political turmoil foreboding the October Revolution of 1917. Uncertainty and fears about the future were reflected in the confused spiritual state of the people from the start of the century. The rituals implied in this piece vividly reflect acts of devil worship, sadism, necrophilia, cannibalism and all the other perverse, blasphemous ceremonies that were thriving all over Russia. There is no direct evidence that Scriabin was actively involved in any of the hardcore rites, even if he insisted that he was 'practising sorcery' whenever playing this sonata. But some of his friends certainly did: the painter Nikolai Sperling drank human blood and ate human flesh in order to achieve mystical experiences. Even Leo Tolstoy indulged in occasional anti-social boozing: a cocktail made of vodka, gunpowder and congealed blood was one of his preferred beverages.

While Scriabin's *Seventh Sonata* exorcizes the demons, the *Ninth* summons them back into living hell. The figuration in the first four bars of the *Ninth* slithers downward in a chromatic movement, leaving quite a revolting aftertaste. This figuration is the nucleus of the sonata, an omen of everything foul and vexatious that is or isn't known to man. The downward arpeggios, based on Scriabin's 'Mystic Chord', envelop the theme like a throbbing, liquid glob. Occasionally, a sequence of upward movement is attempted, towards the light, but it never quite succeeds and is immediately interrupted by the detached, ferociously ominous call of a second figuration consisting of repeated notes. This call is often echoed in other registers, erupting into howls of burning trills which resemble creatures from hell, crawling out and announcing the arrival of Satan.

The beguilingly seductive theme of the second subject emerges like the distant song of a siren. Scriabin particularly loved it and described it as 'dormant or dreaming saintliness'. (There is, as usual, no distinction in Scriabin's perception between divine and sensual passions, as demonstrated when he marks the score *avec une langueur naissante*, 'with nascent languor'.) The theme later develops into a 'sweetness that gradually turns more caressing and poisonous' (according to the score marking). It's enveloped within the same arpeggiated glob and, again, interrupted by more squirming creatures, which be-

come increasingly active (rhythmical) and eventually latch themselves onto the second subject. The most horrifying moment however is when the second subject makes its final appearance in *Alla Marcia*: by then it is clear that the siren is the Devil. The piece is ‘spitting on all that is holy or sacred’ and Scriabin called it ‘nightmarish visions of wickedness’. I can’t think of a sicker piece, or one that evokes as much terror.

As with most self-destructive transcendentalists, it all ends in tears. As the summit of his life work and the culmination of his visions, Scriabin was preparing the final salvation of mankind: not through atonement of sins (as had been attempted before) but by consecration through art. This was to be achieved by synthesizing all the human senses through one orgiastic performance of his final piece: *Mysterium*. The performance was planned to last seven days in the Indian foothills of the Himalayas, beginning with bells suspended from the clouds. They would shatter the universe with their lethal vibrations, after which humanity was to be replaced by better, ‘nobler beings’. He never completed the piece. Just as he was preparing some texts about death, death arrived. A pimple formed on his lip, which became infected, and Scriabin died of septicæmia before he could fulfill his final calling. Although to my mind he did, but maybe not in the way he had in mind: the moment his music became part of my life, a better being emerged.

The *Valse* in A flat major, Op. 38 (1903), is a fugacious memory of a distant past, reminiscent of that dreamy, glorious period in Scriabin’s development, when both Mephistophelian and godly spirits co-existed in a balanced, mercurial and audacious ambience. This piece is a magic box. Opened slowly, the intensifying, blinding light emitting from inside sets the universe ablaze just to vanish again at the end, leaving but a luscious trace.

© Yevgeny Sudbin 2007

Yevgeny Sudbin's début CD of Scarlatti sonatas, released in 2005, met with such overwhelming critical acclaim – confirmed by the equally ecstatic reception of his subsequent recordings, a Rachmaninov recital and the first piano concertos of Tchaikovsky and Medtner – that he is now recognized as one of the world's most interesting and exciting young pianists. Sudbin has already performed extensively throughout the world, many of his performances having been broadcast on radio and television. He has appeared with several of the world's most distinguished orchestras, and regularly performs at the most important venues. Sudbin has played at music festivals throughout the world, and is a frequent participant at the Verbier Festival in Switzerland. He performs frequently in the USA where he is now in great demand. His love of chamber music has also led him to collaborate with several renowned musicians.

Born in St Petersburg, Yevgeny Sudbin displayed exceptional musical talent from an early age and in 1987 entered the specialist music school of the St Petersburg Conservatory. In 1990 he continued his studies in Berlin, moving to London in 1997 where he studied at the Royal Academy of Music. Yevgeny Sudbin has an exclusive recording contract with BIS Records.

For further information please visit www.yevgenysudbin.com

Other recordings by Yevgeny Sudbin:

Scarlatti: Keyboard Sonatas · BIS-CD-1508

Rachmaninov: Sonata No. 2 & Chopin Variations · BIS-SACD-1518

Tchaikovsky & Medtner: First Piano Concertos · BIS-SACD-1588 (with the São Paulo SO/John Neschling)

Wie leicht ist es, Skrjabin zu verfallen, einer der rätselhaftesten, umstrittensten und künstlerischsten Persönlichkeiten aller Zeiten. Wurde man erst einmal gebissen und hat das Gift in Gestalt seiner Klangwelt Körper und Geist durchdrungen, so sind die Auswirkungen allumfassend, ja sogar lebensbedrohlich! Nicht nur in emotionaler Hinsicht – weil die verzweifelte Suche nach Antworten nur zu mehr Fragen führt –, sondern auch in physischer Hinsicht können die Reaktionen ernstlich sein. Skrjabin war nicht nur der erste, der den Wahnsinn in die Musik brachte, es gelang ihm auch, daraus einen ansteckenden Virus herzustellen, der rein durch Musik übertragen wird und die Psyche in überaus irrationaler Weise befällt. Hörer berichten etwa von „mystischen Erlebnissen“. Ein Londoner Kritiker schrieb: „Ich selber habe bei Aufführungen Skrjabinscher Musik bereits zweimal strahlende Blitze aus blendendem, farbigem Licht gesehen ... Es unterschied sich vollkommen von den Empfindungsschauern oder Gefühlstränen, jenen Emotionen also, die gemeinhin mit herkömmlicher Musik in Verbindung gebracht werden ... Aufgrund dieser Erfahrung bin ich davon überzeugt, daß Skrjabins Musik das menschliche Empfindungsvermögen auf geheimnisvolle und intuitive Weise beeinflusst. Er rührt an Ursprünge, die bislang kaum dokumentiert oder verstanden sind.“ Andere schildern Visionen von Lichtwellen, goldenen Schiffen auf violetten Meeren und Feuerblitzen – und das ohne LSD! Aber im Ernst: Mögen die Wirkungen beim Hörer ausgesprochen radikal sein – beim Spieler sind sie dies um keinen Deut weniger!

Als ich das erste Mal mit seiner Musik in Kontakt kam, drängte Skrjabin alles andere in meinem Leben in den Hintergrund. Leidenschaft und Neugier für seine Musik und Persönlichkeit schienen sich immer neu selbst zu nähren und sogar von zerstörerischer Natur zu sein – fast wie eine Gier, die nicht nachlassen wollte. Selbst wenn ich nicht immer „violette Meere“ durchschwamm, so entzündeten die eindringlichen kosmischen Klänge, in denen Raum und Zeit implodierten zusammen mit den oft erotischen Subtexten jede Faser meines Körpers. Wie bei allen Überreaktionen zählt allein, was nach dem Abkühlen der ersten Empfindungen übrigbleibt – dieser Rest wird sich entweder zu nachhaltiger Verehrung verdichten oder wie Rauch verfliegen.

Was an Skrjabin macht sein Gift so gefährlich? Er war Komponist und Pianist, ein Dichter, Solipsist, Semi-, Neo- und Theophilosoph, musikalischer Thaumaturg und Mys-

tagoge (und das waren nur seine Teilzeitjobs), vor allem aber ein Visionär, der seiner Zeit weit voraus war (Mitunter war er vielleicht ein wenig wahnhaft, aber das hat wahre Größe noch nie an der Entfaltung gehindert.) Nach seinen späten Gedichten zu urteilen, die er häufig seinen Kompositionen beigab, ist er vielleicht sogar der gesamten Menschheit voraus:

Ich bin gekommen, Euch das Geheimnis des Lebens zu verkünden

Das Geheimnis des Todes

Das Geheimnis von Himmel und Erde.

Wenn Sie denken, daß dies zu heftig ist – wie wär's hiermit:

Ich bin Gott!

Ich bin nichts, ich bin Spiel, ich bin Freiheit, ich bin Leben.

Ich bin die Grenze, ich bin der Höhepunkt.

Oft hat man Parallelen zwischen Christus und Skrjabin gezogen; amüsanterweise unternahm Skrjabin wenig, solche Vergleiche zu unterbinden. Er mochte es, seine Träume zu erklären, während er auf Stühlen stand, als ob er durch die Luft schwebe. Manche haben den Umstand betont, daß auch Skrjabin an Weihnachten (1871, Julianischer Kalender) geboren wurde und Ostern (1915) starb. Am Genfer See hat er einmal versucht, über das Wasser zu gehen; als das nicht gelang, begnügte er sich damit, von einem Boot aus den Fischern zu predigen. Skrjabin ging, so seine Freunde, als ob er „flöge“. Er hüpfte, rannte, hopste, sprang. Tatsächlich unternahm er mit seiner Frau „Flugexperimente“, bei denen er seinen Körper durch die Luft zu bewegen versuchte. Als er einmal an eine Brücke kam, rief er aus, er könne sich über das Gelände schwingen und „in der Luft stehen bleiben ... unverletzt“. (Nur eine einzige Person erbat eine Demonstration.) Infolgedessen entwickelte Skrjabin die Idee des *vzlyot* (Flug oder Aufschwung), die sich häufig in seiner Musik findet (z.B. am Anfang seiner *Fünften Sonate*). Obschon Skrjabin sich als eine Art Messias gesehen haben mag, dessen Vermächtnis die spirituelle Befreiung war, wollte er zeigen, wie die Menschheit es erreichen könne, Gott zu werden. Der Weg hierzu war die Kunst, denn für Skrjabin stand die Kunst über allem und jedem. Viele seiner philosophischen Grübeleien basierten auf der Theosophie, derzufolge die Gotteserfahrung durch spirituelle Ekstase erreicht würde. Zuerst von Nietzsches Idee des Übermenschen beein-

flußt, kam Skrjabin fast intuitiv zur Theosophie, der er eine Prise Mystik beimengte. Es gab andere Komponisten, die in ihren Werken Mystik und Symbolismus erkundeten (wie Strauss in *Tod und Verklärung* oder Schönberg in *Verklärte Nacht*), aber Skrjabin war der erste, der Mystik wirklich beschwor, anstatt sie zu porträtieren.

Tatsächlich kann man sehr enge Parallelen zu dem Dichter William Blake oder dem Maler Nicholas Roerich ziehen. Skrjabin war auch der erste, der Sex in seine Musik einbezog – und das ziemlich explizit. Gegenüber Brahms' Romantik und Wagners Gärten weltlicher Versuchungen ging Skrjabin einige Schritte weiter, wenn er Werke mit Titeln wie *Verlangen*, *Getanzte Liebkosung*, *Sinnliche Wonnen* und, vor allem, *Poem der Ekstase* komponierte. Einige Passagen des beigegebenen Gedichts lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig und sind zu explizit, als daß man sie zitieren könnte (wie übrigens auch die Musik, doch selbst Zensur hat ihre Grenzen). Die Sowjets witterten Größe meilenweit, aber um Skrjabin mit ihrer hirngewaschenen, verklemmten Propaganda vom Sozialistischen Realismus kompatibel zu machen, blieb ihnen keine andere Wahl, als ihn zu verkleinern und zu karikieren, was sie auf perverse Weise taten. Unter vollkommener Mißachtung der sexuellen und mystischen Kontexte wurde Skrjabin zu einem revolutionären, kosmonautischen Maskottchen gemacht. „Eine triumphale Synthese der wahren Bedeutung von Kunst und Revolution“, faßte die Zeitschrift *Sowjetische Musik* zusammen, und als der Kosmonaut Juri Gagarin den ersten Weltraumflug unternahm, wurde seltsamerweise das *Poème de l'Extase* in den „Äther“ gesendet. Dieses Vorgehen hatte seine ideologische *raison d'être* in Lenins Wort: „Wenn wir es mit einem wahrhaft großen Künstler zu tun haben, dann muß er in seinen Werken bestimmte wesentliche Aspekte der Revolution darstellen, selbst dann, wenn er es nicht klar versteht und offen vermeidet.“

Doch auch die westliche Skrjabin-Rezeption war nicht frei von falschen Zuschreibungen – eine ziemliche Ironie: Während den Sowjets „befohlen“ wurde, Skrjabin zu mißverstehen, taten das im Westen zahlreiche Hörer freiwillig. Es ließ sich nicht vermeiden; die Bedeutungen seiner Musik überquerten nicht selten die Grenze zum Wahnsinn. Zusammen mit dem euphorischen Charakter seiner Musik führte das unter seinen Hörern oft zu verquerten Ansichten, die nicht weniger verrückt scheinen wie die Musik. Auch in Bezug auf seine Person gab es Kontroversen. Vier verschiedene Personen sind sich uneins

über so triviale Dinge wie die Farbe seiner Augen (haselnußbraun). Selbst Berichte über Skrjabin offenkundigen Widerwillen, im Gras zu sitzen (er fürchtete, so hieß es, Flohbisse) oder seine Weigerung, einen Hut zu tragen, verdienen einiges Mißtrauen, da es mehrere Photos gibt, die ihn glücklich auf dem Rasen zeigen und, schlimmer noch, eines, auf dem er einen Hut trägt! Es hieß, er habe immer einen Kamm bei sich und bürste sich stundenlang die Haare und den Schnurrbart, um makellos auszusehen. Und doch gibt es ein offizielles Portrait, auf dem sein Haar und seine allgemeine Erscheinung ziemlich desolat sind. Außerdem gab es Überlegungen, ob eine mögliche Homosexualität einige Fragen beantworten könnte. Typischerweise warf dies noch mehr Fragen auf: Während Robert Craft Skrjabin als einen „emotionalen Hermaphroditen“ beschrieb, befand Henry-Louis de la Grange, daß Skrjabin einen „inversen Impotenzkomplex“ hatte.

Während seiner Lehrjahre hatte Skrjabin sich selber als reinen Pianisten verstanden, und trotzdem komponierte er im Alter von 14 Jahren einige seiner introvertiertesten Werke. Eines wurde später im Westen seine Visitenkarte – die *Etüde cis-moll* op. 2 Nr. 1 (1886). Diese Miniatur dauert kaum 3 Minuten, aber sie komprimiert die emotionale Fülle eines ganzen Jahrhunderts. Die schlichte, aufsteigende Melodie wird von klangvollen Akkorden gestützt und gelegentlich polyphon umhüllt. Sie hat so viele der Qualitäten, die in der russischen Kunst vorherrschten: Sie ist eindringlich, nostalgisch und überschwänglich. Die *Etüde dis-moll* op. 8 Nr. 12 (1894) wurde zusammen mit der *cis-moll-Etüde* ein Markenzeichen von Horowitz, der später neben Sofronitsky und Richter zu einem von Skrjamins stärksten Verehrern wurde. Diese Etüde hat rhapsodischen, nie aggressiven Charakter; ein intimer, verführerischer Mittelteil ist ihr eingeschrieben. Das gesamte Stück ist um eine Kadenzfolge gruppiert, die fortwährend wiederholt wird. Es entsteht der Eindruck engräumiger multipler Höhepunkte – selbst wenn der Aufführende ein Mann ist.

In seinen späteren Werken hat Skrjabin Kadenzen gemieden und den Hörer unbefriedigt zurückgelassen. Die Technik, die Höhepunkte zu unterdrücken, stellt das Hinauszögern über die befreiende Erlösung – was, so Skrjabin, eine weitaus stärkere Erfahrung ist. Seine *Fünfte Sonate* beispielsweise kennt in der Tat keine „reinen“ Akkorde (Akkorde ohne übermäßige oder verminderte Intervalle). Das Werk scheint daher unaufgelöst in der

Luft zu schweben. Auf diese Weise ist das Werk ein gewaltiger Aufstieg zu einem Höhepunkt von rund 12 Minuten Dauer.

Während seiner Studienzeit am Moskauer Konservatorium komponierte Skrjabin zehn Kleinodien: die *Mazurken* op. 3 (1888/89). Sie zeigen Skrjabins poetischsten und unschuldig-charmantesten Eigenschaften – eine seltene Kombination, der man zumal in seinen späteren Werken kaum mehr begegnet. Die selten aufgeführten Stücke wurden irreführend als „verblaßte Schätzchen“ und als leidlich interessante Imitationen von Chopins „authentischeren“ Schöpfungen bezeichnet. Wenngleich Skrjabin den polnischen Meister zweifellos tief verehrte, sprechen die *Mazurken* Skrjabins intimste und kühnste Sprache, wobei sie die rhythmischen Charakteristika der Mazurka als Gerüst benutzen. Ihre harmonische Struktur ist unkompliziert, doch verströmen unerwartete Tonartenwechsel und gelegentliche chromatische Einsprengsel exotische Düfte.

Skrjabin war außerdem einer der ersten russischen Komponisten, der mit der Sonatenform wahre Meisterwerke schuf. Trotz der Versuche von Tschaikowsky oder Balakirew war diese Form in der russischen Tradition praktisch inexistent. Zurecht bemerkte Asafjew, die zehn Sonaten stellten „den Höhepunkt in der Entwicklung der russischen Sonate“ dar. Zugleich zeichnen sie Skrjabins musikalische, geistige und philosophische Entwicklung von einem Komponisten anmutiger Morceaux zu einem mystischen Avantgardisten nach. Die *Erste Sonate*, mit 21 Jahren komponiert, und die *Zehnte*, zwei Jahre vor seinem Tod entstanden, sind der rote Faden, der sein gesamtes Schaffen zusammenhält.

Mit der *Zweiten Sonate*, der *Sonate-Fantaisie gis-moll* op. 19 läßt Skrjabin die Romantik seiner *Ersten Sonate* hinter sich und erreicht die Gefilde des Impressionismus. Trotz ihrer Kürze hatte keine andere Komposition eine längere Entstehungszeit: 1892-97. Das Werk ist von drei verschiedenen Meeren inspiriert: dem Baltischen, dem Schwarzen und dem Mittelmeer. Skrjabin schrieb: „Der erste Teil stellt die Ruhe einer Nacht an südlichen Gestaden dar; die Durchführung entspricht der dunkeln Unrast der Tiefsee. Der E-Dur-Mittelteil verkörpert das zärtliche Mondlicht, das in das erste Dunkel der Nacht scheint. Der zweite Satz (*Presto*) stellt die gewaltige Weite der stürmisch bewegten See dar.“

E-Dur ist zufällig auch die Tonart, in der Rimsky-Korsakow die Farbe seines Meerespanoramas malte. Während Rimsky-Korsakow ein Klang-Farben-Synästhetiker war – er

konnte Klänge als Farben sehen –, hatte Skrjabin keine solche Eigenart. Stattdessen verwendete er ein System, das auf Newtons *Optik* basierte und mit dem Quintenzirkel in Beziehung gesetzt war. Später hat sich Skrjabin zusehends mit der Umwandlung von Licht in Klang und, umgekehrt, von Klang in Licht beschäftigt, wobei er glaubte, daß die griechischen Götter mittels Blitzen kommuniziert hatten. Er war der erste Komponist, der das Licht zu reproduzieren anstatt zu imitieren suchte – gerade so, als wolle er sich mit den Göttern unterhalten.

Mir fällt kein anderes Werk ein, das eine solche Wirkung auf mich ausgeübt hätte. Erstens ist sein sinnliches Portrait des Meeres lebendiger als das Original: Man kann die Seeluft förmlich riechen, kann das Salzwasser schmecken und spüren, wie die frische Brise ihre Richtungen ändert. Zweitens – und am wichtigsten – weckt es ein archaisches Gefühl, das diese metaphysische Erfahrung auf einer ganz anderen Ebene faßt, ähnlich vielleicht dem Gefühl, das unsere entfernten Vorfahren empfanden. Selten kommen diese beiden Qualitäten so echt zusammen wie in dieser Komposition.

Wir kommen von der Nachahmung zu reinem Sex: Die *Sonate Nr. 5* op. 53 entstand 1907 und wird oft als ein herrlicher Nachgedanke zu seinem *Poème de l'Extase* op. 54 (1905-08) verstanden. Tatsächlich ist die Sonate mit einem Zitat aus jenem Gedicht überschrieben, das dem symphonischen Werk beigegeben war:

*Ich rufe Euch zum Leben auf, verborgene Bestrebungen!
Ihr in dunklen Tiefen des schaffenden Geistes versunkenen,
Ihr ängstlichen Keime des Lebens,
Kühnheit bringe ich Euch!*

Grundidee hinter der Symphonischen Dichtung war es, der Freiheit ungebundener Aktion zu erlauben, die ganze Welt zu erfassen und sie in Ekstase aufzulösen. Wie das Gedicht selber sind auch Skrjabins Vortragsanweisungen für das Orchesterstück und die Sonate so ungewöhnlich wie lesenswert: *accarezzevole* (streichelnd), *très parfumé* (sehr parfümiert) und *avec une volupté de plus en plus extatique* (mit zusehends ekstatischerer Wollust). Das Schlüsselwort der Sonate jedoch ist das abschließende *estático* (ekstatisch), das Selbstbehauptung signalisiert. Skrjabin triumphiert in „Licht und Ekstase“. „Ich bin“,

wäre die entsprechende Gedichtpassage, nachdem das ganze Spektrum an Gefühlen und Erfahrung erschöpft ist: Köstliche Stimulationen, gefolgt von besänftigender Mattigkeit, Zweifel, „die Made der Sättigung ... der Biß von Hyänen ... das Gift der Schlange“, Rausch, sengende Küsse, Liebesakt und schließlich die allumfassende Erfahrung der Ekstase (Skrjabin schrieb: „Der kreative Akt ist unauflösbar mit dem geschlechtlichen verbunden. Bei mir zeigt der Schaffensdrang ganz gewiß alle Anzeichen sexueller Stimulation.“) Die *Fünfte Sonate* ist leider nur einer Do-it-yourself-Fassung hiervon.

Im Unterschied zur *Zweiten Sonate* handelt es sich bei der *Fünften* um das am raschesten komponierte seiner Werke – sie entstand innerhalb von sechs Tagen. Richter hielt sie für das schwierigste Stück der gesamten Klavierliteratur. Obgleich offiziell in Fis-Dur, kappt die einsätzige Sonate die Leinen zur Tonalität und kündigt stolz eine neue, atonale Ära in seiner Entwicklung an. Von nun an gibt es keine pflichtschuldigen Modulationen mehr; Kadenzten verschwinden, und die Elemente, die die Sonatenform konstituieren, werden diffuser. Ungewöhnliche Akkordballungen auf der Basis von Tritoni und verminderten Septimen treten auf und weisen auf Skrjabins „Mystischen Akkord“ voraus, den er späterhin entwickelte und ausführlich nutzte, insbesondere in *Prometheus* und seiner *Neunten Sonate* („Schwarze Messe“). Skrjabins Harmonik ist nun nicht mehr mit den traditionellen tonalen Begriffen zu fassen; Melodik und Harmonik werden ein unteilbares Ganzes. Über 60 Jahre lang haben Musikwissenschaftler vergeblich versucht, den Code hinter seinem harmonischen System zu knacken; erst 1968 gelang dies der sowjetischen Musikwissenschaftlerin Dernova. Gewissermaßen. Grund für die Stärke des Codes war vor allem, daß man annahm, die Akkorde bezögen sich auf eine Art tonales Zentrum. Der Schlüssel aber war, die Akkorde selber als unabhängige, autarke tonale Zentren mit je eigenen, simultanen, impliziten oder expliziten Grundtönen zu betrachten.

Skrjabins Akkorde klingen ähnlich wie Debussys nach-Wagnerianische „erweiterte“ Dominantseptakkorde, und sie teilen sogar Charakteristika mit den typischen Schlußakkorden des zur selben Zeit (ca. 1900) aufblühenden Jazz und Ragtime. Der „Mystische Akkord“ schließlich kann in sechs Töne zerlegt werden, die gleichermaßen Harmonien, Akkorde und Melodien „seriell“ generieren können – ein Begriff, der erst 1947 geprägt wurde. Skrjabin tat genau dies in seinem *Poème* op. 59 Nr. 1 (1910), noch bevor Schön-

berg mit seiner Zwölftontechnik auf den Plan trat; Skrjabin freilich – und dies ist einer der Hauptunterschiede – wendete sein Verfahren weniger rigide an. Deutlich aber wird: Hätte er etwas länger gelebt, dann hätte die Zwölftontechnik, die eine ganz neue Bewegung auslöste, anstatt von Schönberg ohne weiteres auch aus Skrjabins Feder stammen können.

Neben dem architektonischen Potential birgt ein Skrjabinscher Akkord auch ein verblüffendes Spektrum an Stimmungen, die er – je nach Kontext – hervorrufen kann: In der *Fünften Sonate* etwa kann derselbe Akkord eisig, kosmisch, ja sogar beängstigend klingen (0'35) oder aber warm, hoffnungsfroh und nostalgisch (4'37; die Wärme, die von diesem besonderen Akkord ausgeht – es ist die „wärmste“ Stelle des ganzen Werks – gleicht einer Decke, die das kalte Universum einhüllt). Meiner Meinung nach übertrifft Skrjabin hier den Serialismus, bei dem die eventuelle Stimmungsvielfalt meist ein zufälliges Nebenprodukt im Gefüge simplistischer Verfahrensregeln ist.

Die süße Melancholie, die die *Nuances* (aus den *Vier Stücken* op.56) kennzeichnet, findet sich selten in Skrjabins „Spätwerk“. Es ist dies das letzte von der Mystik unbeschattete Werk – ein Werk, das sich nicht scheut, echtes, menschliches Gefühl zu zeigen, ohne daß Satan sich einmischte.

Satan ist dafür in der *Neunten Sonate* op.68 (1913) mit dem Beinamen „Messe noire“ („Schwarze Messe“) überaus präsent. Die Sonate entstand während einer außerordentlichen Phase der russischen Geschichte, deren politische Unruhen die Oktoberrevolution 1917 ankündigten. Unsicherheit und Zukunftsängste spiegelten sich in dem verwirren geistigen Zustand der Menschen seit dem Anfang des Jahrhunderts. Die in diesem Stück implizierten Rituale sind lebhaftere Darstellungen von Teufelsanbetung, Sadismus, Nekrophilie, Kannibalismus und all den anderen perversen, blasphemischen Zeremonien, die in Rußland gediehen. Es gibt keinen konkreten Beleg dafür, daß Skrjabin aktiv in „Hard-core“-Riten involviert gewesen wäre, selbst wenn er betonte, das Spielen diese Sonate sei „praktizierte Hexerei“. Einige seiner Freunde aber waren es nachweislich: Der Maler Nikolai Sperleng trank Menschenblut und aß Menschenfleisch, um mystische Erfahrungen zu machen. Selbst Leo Tolstoi frönte gelegentlich unsozialen Trankesfreuden: Ein Cocktail aus Wodka, Schießpulver und geronnenem Blut gehörte zu seinen Lieblingsgetränken.

Während Skrjabins *Siebente Sonate* die Dämonen vertreibt, ruft die *Neunte* sie in die Hölle des Lebens zurück. Die Figur in den ersten vier Takten der Neunten rutscht in chromatischer Bewegung abwärts, was einen recht empörenden Nachgeschmack hinterläßt. Diese Figur ist der Kern der Sonate, ein Omen alles Widerlichen und Beunruhigenden, was Menschen kennen oder auch nicht kennen. Die fallenden Arpeggien, die auf Skrjabins „Mystischem Akkord“ basieren, umgeben das Thema wie eine pochende, flüssige Masse. Gelegentlich sucht eine aufwärts gerichtete Bewegung vergeblich ans Licht zu gelangen und wird sofort von dem teilnahmslosen, unheilverkündenden Ruf einer zweiten Figur aus Tonrepetitionen unterbrochen. Dieser Ruf klingt vielfach in anderen Registern wider und bricht in das Geheul brennender Triller aus, die wie Abgesandte der Hölle erscheinen, die das Kommen Satans verkünden.

Das ungemein verführerische zweite Thema hebt an wie der ferne Gesang einer Sirene. Skrjabin schätzte es sehr und beschrieb es als „schlafende oder träumende Heiligkeit“. (Hier wie sonst unterscheidet Skrjabin nicht zwischen göttlichen und sinnlichen Leidenschaften, was etwa auch die Vortragsanweisung *avec une langueur naissante* – „mit aufkeimender Mattigkeit“ – zeigt.) Später, so die Vortragsanweisung, entwickelt das Thema eine „Süße, die allmählich zärtlicher und giftiger wird“. Es ist von derselben arpeggierten Masse umgeben und wird ebenfalls von sich windenden Wesen unterbrochen, die (rhythmisch) zusehends aktiver werden und sich schließlich am zweiten Thema festklammern. Der entsetzlichste Moment freilich ist erreicht, wenn das zweite Thema im *Alla Marcia* seinen letzten Auftritt hat: nun ist klar, daß die Sirene nichts anderes als der Teufel ist. Das Stück „spuckt auf alles, das sakral oder heilig ist“, und Skrjabin nannte es „albraumhafte Visionen der Gottlosigkeit“. Mir fällt kein Stück ein, das grausiger wäre oder so viel Schrecken weckt.

Wie zumeist bei selbstzerstörerischen Transzendentalisten, löst sich alles in Tränen auf. Als Krönung seines Lebenswerks und Kulmination seiner Visionen bereite Skrjabin die endgültige Rettung der Menschheit vor: nicht durch ein Sühneopfer (wie es bereits zuvor versucht worden war), sondern durch die Weihe der Kunst. Zu diesem Zweck sollten alle menschlichen Sinne in einer orgiastischen Aufführung seines letzten Werks – *Mysterium* – zusammengeführt werden. Die Aufführung sollte sieben Tage dauern und im

indischen Vorgebirge des Himalaya stattfinden; am Anfang sollten Glocken erklingen, die an Wolken hingen. Sie sollten das Universum mit ihren tödlichen Schwingungen erschüttern, worauf die Menschheit durch bessere, „edlere Wesen“ ersetzt werden würde. Er stellte das Stück nie fertig. Gerade als er einige Texte über den Tod zusammenstellte, ereilte ihn dieser. Eine Pustel an seiner Lippe hatte sich entzündet, und Skrjabin starb an Blutvergiftung, bevor er seine letzte Aufgabe erfüllen konnte. Obwohl ich denke, daß er es doch tat – wenngleich in anderer Weise, als er geplant hatte: Als seine Musik Teil meines Lebens wurde, entstand ein besseres Wesen.

Valse As-Dur op. 38 (1903) ist eine flüchtige Erinnerung an eine ferne Vergangenheit, die an die träumerische, prächtige Phase in Skrjabins Entwicklung denken läßt, als mephistophelische und göttliche Temperamente in einer balancierten, lebhaften und kühnen Atmosphäre koexistierten. Dieses Stück ist eine Zauberschachtel. Behutsam geöffnet, setzt das eindringliche, blendende Licht, das von innen herausströmt, das Universum in Flammen, um schließlich doch wieder zu verschwinden und nur eine köstliche Spur zurückzulassen.

© *Yevgeny Sudbin* 2007

Seit seiner Debüt-CD mit Scarlatti-Sonaten aus dem Jahr 2005, die – wie seine zweite (Rachmaninow) und seine dritte CD (Tschaikowskys und Medtners *Klavierkonzerte Nr. 1*) – enthusiastisch aufgenommen wurde, gilt **Yevgeny Sudbin** als einer der international interessantesten und aufregendsten jungen Pianisten unserer Zeit. Sudbin ist in der ganzen Welt aufgetreten; viele seiner Konzerte wurden in Rundfunk und Fernsehen ausgestrahlt. Er konzertiert mit zahlreichen der weltweit renommiertesten Orchester und ist in bedeutendsten Konzertsälen zu Gast. Sudbin tritt bei zahlreichen wichtigen Musikfestivals auf; Stammgast ist er etwa beim Verbier Festival in der Schweiz. Zahlreiche Konzertverpflichtungen führten ihn in jüngerer Zeit insbesondere in die USA. Seine Liebe zur Kammermusik hat zur Zusammenarbeit mit vielen berühmten Musikern geführt.

Yevgeny Sudbin zeigte bereits in jungen Jahren außergewöhnliches musikalisches Talent und wurde 1987 an der Spezialmusikschule des Konservatoriums seiner Heimat-

stadt St. Petersburg aufgenommen. 1990 setzte er seine Studien in Berlin fort und ging 1997 nach London, wo er an der Royal Academy of Music studierte. Yevgeny Sudbin hat einen Exklusivvertrag bei BIS Records.

Weitere Informationen finden Sie auf www.yevgenysudbin.com

Qu'il est donc facile de devenir possédé par Scriabine, l'une des personnalités artistiques les plus énigmatiques et controversées de tous les temps. Une fois que l'on a été piqué et que le venin sous la forme de son univers sonore se répand dans le corps et l'esprit, les effets se font sentir un peu partout et peuvent même être fatals ! Les réactions peuvent être intenses, non seulement au point de vue émotionnel (puisque la quête désespérée de réponses ne peut que susciter davantage de questions) mais également au point de vue physique. Scriabine ne fut pas seulement le premier à introduire la folie dans la musique, il parvint également à la synthétiser en un virus infectieux qui se propage entièrement par sa musique affectant la psyché de façon grandement irrationnelle. À preuve, les « expériences mystiques » rapportées par les mélomanes. Un critique de Londres écrivait à ce sujet : « En ce qui me concerne, j'ai vu en deux occasions les éclats d'une lumière colorée aveuglante durant des interprétations d'œuvres de Scriabine ... C'était totalement différent des <frissons> sensoriels ou des <larmes> de plaisir, c'est-à-dire des émotions associées d'ordinaire à la musique traditionnelle ... Cette expérience m'a convaincu que la musique de Scriabine modifie ou affecte la sensibilité humaine de manière mystérieuse et intuitive. Il a capté des sources qui étaient jusqu'à présent peu explorées ou mal comprises. » D'autres ont prétendu avoir vu des vagues de lumière, des vaisseaux dorés sur des océans violets, et des éclairs de feu lors de concerts, sans même l'aide de LSD. Sérieusement cependant : si les effets sont si puissants du côté des auditeurs, ceux-ci ne peuvent certainement être moins intenses du côté de l'interprète.

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la musique de Scriabine, celui-ci éclipsa tout le reste de ma vie. La passion et la curiosité pour sa musique et sa personne m'ont semblé intrinsèquement autotrophes et même destructrices, telle une sorte de luxure qui, me semblait-il, ne pourrait se calmer. Même si je ne nageais pas constamment dans les « océans violets », les sons cosmiques pénétrants qui causaient une implosion du temps et de l'espace ainsi que le fond érotique enflammaient toutes les cellules de mon corps. Comme toutes les réactions exagérées, ce qui compte est ce qui reste après que les sensations initiales se soient dissipées, le résidu qui se condense en une dévotion durable ou qui s'évapore comme la fumée.

Qu'est-ce qui chez Scriabine rend son venin si vénéneux ? À part le fait qu'il soit un compositeur-pianiste, un poète, un solipsiste, un demi-, néo-philosophe, un thaumaturge musical et un mystagogue pour ne s'en tenir qu'à ses occupations à temps partiel, c'était par-dessus tout un visionnaire considérablement en avance sur son époque. (Parfois peut-être, un rêveur, mais cela n'a jamais empêcher la grandeur d'éclore). En fait, si on le juge à l'aune de quelques-uns de ses poèmes tardifs qui accompagnaient souvent ses œuvres, il était peut-être en avance sur toute l'humanité :

Je suis venu vous dire le secret de la vie

Le secret de la mort

Le secret du ciel et de la terre.

Si vous croyez que ces vers sont trop intenses, essayez donc ceci :

Je suis dieu !

Je suis rien, je suis jeu, je suis liberté, je suis vie

Je suis la frontière, je suis le sommet.

On a fait des comparaisons entre le Christ et Scriabine et, curieusement, Scriabine ne fit pas grand-chose pour empêcher les gens de continuer. Il aimait expliquer ses rêves en se tenant debout sur des chaises, comme s'il flottait dans les airs. Plusieurs ont fait grand cas que, comme le Christ, Scriabine est né le jour de Noël (en 1871, selon le calendrier julien) et qu'il est mort le jour de Pâques en 1915. Il tenta de marcher sur les eaux du Lac de Genève et, après avoir échoué, se mit à prêcher aux pêcheurs depuis un bateau. Les amis de Scriabine, en évoquant sa manière de marcher, ont dit qu'il « volait » : il sautillait, courait, gambadait et sautait. En fait, il poursuivit même ses « expériences aériennes » avec sa femme et tenta de transporter son corps par les airs. Une fois, à l'approche d'un pont, il affirma qu'il pouvait se lancer par-dessus le garde-fou et rester « suspendu dans les airs... sain et sauf ». Une seule personne lui demanda d'en faire la démonstration. Scriabine proposa par la suite le concept de *vzlyot* (vol ou saut soudain) que l'on retrouve souvent dans sa musique (comme par exemple au début de sa *cinquième Sonate*).

Si Scriabine a pu se voir comme une sorte de messie en quête de libération spirituelle, son objectif était de montrer comment l'humain pouvait exercer sa volonté pour devenir

dieu. On pouvait y parvenir par le biais de l'art car, selon Scriabine, l'art est au-dessus de tout et de tous. Plusieurs de ses réflexions philosophiques reposent sur la théosophie où l'on arrive à l'expérience de dieu par l'extase spirituelle. D'abord influencé par le concept du Surhomme développé par Nietzsche, Scriabine aboutit presque intuitivement à la théosophie et y ajouta un soupçon de mysticisme. Alors que des compositeurs ont exploré le mysticisme et le symbolisme dans leurs œuvres (comme Strauss dans *Mort et transfiguration* ou Schœnberg avec *La nuit transfigurée*), Scriabine fut en fait le premier à invoquer le mysticisme plutôt qu'à le représenter. Dans les autres arts, les équivalents les plus près seraient le poète William Blake et le peintre Nicholas Roerich.

Scriabine fut également le premier à introduire la sexualité dans la musique. Et de manière carrément explicite. Bien qu'il reconnaissait le romantisme d'un Brahms ou les jardins de tentations terrestres d'un Wagner, Scriabine poussa plus loin avec ses œuvres intitulées *Désir*, *Caresse dansée*, *Plaisirs sensuels* et, surtout, *Le poème de l'extase*. Certains endroits du poème qui accompagne l'œuvre, ne laissent que peu de place à l'imagination et sont même trop explicites pour être cités ici (tout comme la musique d'ailleurs, mais la censure a ses limites).

Les Soviétiques pouvaient sentir la grandeur à un kilomètre à la ronde mais afin de rendre Scriabine compatible avec leur propagande socioréaliste rigide qui parvenait à faire croire n'importe quoi, ils n'eurent guère le choix que de l'obscurcir et de le tourner en ridicule, et ce, de manière particulièrement perverse. Écartant tout le contexte sexuel et mystique, Scriabine devint une mascotte révolutionnaire et cosmonautique. « Une synthèse triomphante du sens de l'art et de la révolution » pour reprendre les mots de la revue *Soviet Music* et lorsque le cosmonaute Iouri Gagarine effectua le premier vol dans l'espace, ce fut, bien entendu, *Le poème de l'extase* qui fut diffusé dans l'« éther ». Ce processus trouvait sa raison d'être idéologique dans le précepte de Lénine : « Si nous avons eu auparavant un artiste véritablement grand, il doit alors représenter dans son œuvre certains aspects essentiels de la révolution, même dans les cas où il ne la comprend pas complètement et qu'il l'évite ouvertement. »

D'un autre côté, la réception de l'œuvre de Scriabine en Occident ne fut pas sans problème non plus et c'est là que réside l'ironie : alors que les Soviétiques avaient l'ordre

de « mal comprendre » Scriabine, une grande partie des mélomanes occidentaux le firent de leur plein gré. On ne pouvait rien y faire : le sens derrière sa musique a souvent été associé à la folie. Combiné avec la nature euphorique de sa musique, on arriva à des opinions farfelues qui firent passer ses admirateurs pour aussi fous que sa musique. La personne même de Scriabine prêta également le flanc à la controverse. Les souvenirs de quatre personnes différentes ne concordent même pas sur des thèmes aussi prosaïques que la couleur de ses yeux (couleur noisette). Des récits évoquant l'appréhension supposée de Scriabine à s'asseoir dans l'herbe parce qu'il craignait les morsures d'un insecte nuisible ou son refus de porter un chapeau doivent être mis en doute puisqu'il existe de nombreuses photographies le montrant, joyeusement assis sur le sol et, pire, portant chapeau ! On dit qu'il portait toujours un peigne sur lui et qu'il prenait une éternité à se recoiffer et à lisser sa moustache à la perfection. Et pourtant, plusieurs photos le représentent, les cheveux en broussaille avec une apparence, négligée. Bien entendu, cela soulève davantage de questions : Robert Craft qualifie Scriabine d'« émotionnellement hermaphrodite » alors qu'Henry-Louis de la Grange arrive à la conclusion que Scriabine avait un « complexe d'impotence inversé ».

Pendant ses années d'étude, Scriabine se considérait exclusivement comme un pianiste mais, parvenu à l'âge de quatorze ans, il composait quelques-unes de ses œuvres les plus introspectives. L'une de celles-ci allait devenir plus tard sa carte de visite en Occident, l'*Étude en do dièse mineur* op. 2, no 1 (1886). Cette miniature dure moins de 3 minutes mais comprime toute la profondeur émotionnelle accumulée au cours d'un siècle. La mélodie simple, ascendante, est accompagnée par des accords sonores et, par endroit, enveloppée dans une texture polyphonique. Elle présente plusieurs des qualités qui prédominaient alors dans l'art russe : pénétrante, nostalgique et démonstrative. L'*Étude en ré dièse mineur* op. 8, no 12 (1884) avec la précédente en do dièse mineur sont devenues la chasse gardée de Vladimir Horowitz qui devint plus tard l'un des plus grands défenseurs de Scriabine en compagnie de Vladimir Sofronitzki et Sviatoslav Richter. Cette étude a un caractère rhapsodique, n'est jamais agressive et contient une section centrale contrastante, intime et séductrice. Cette œuvre est basée sur une série de cadences se répétant sans cesse contribuant à procurer une sensation de multiples climax rapprochés qui,

idéalement, devraient être de plus en plus intenses ... même si l'interprète est masculin.

Scriabine refusera d'utiliser les cadences dans les œuvres qu'il composera plus tard laissant ainsi au mélomane un sentiment d'insatisfaction. Ce concept de suppression des cadences était un moyen de retarder plutôt que de parvenir à une libération – une expérience beaucoup plus intense selon Scriabine. Sa *cinquième Sonate* par exemple, ne contient pas vraiment d'accords « simples », c'est-à-dire qui ne contiennent pas d'intervalles augmentés ou diminués. Cette absence contribue à donner l'impression que la pièce flotte dans les airs, non-résolue. Ainsi, toute l'œuvre donne l'impression d'une énorme montée au bord d'un climax d'une durée de douze minutes.

Alors qu'il étudiait au Conservatoire de Moscou, Scriabine composa dix petits bijoux musicaux, les *Mazurkas* op. 3 (1888-89). Elles présentent un visage poétique et charmant, une combinaison rare que l'on ne rencontre que rarement dans ses œuvres composées plus tard. Peu jouées, elles ont été étiquetées abusivement de « valentins fanés » et d'imitations moins intéressantes des créations davantage « authentiques » de Chopin. Bien que l'admiration profonde de Scriabine pour le maître polonais était indéniable, les *Mazurkas* ont recours au langage le plus intime et le plus aventureux de Scriabine en utilisant les éléments dansants caractéristiques de la mazurka comme matrice. Alors que leur structure harmonique est simple, les changements soudain de tonalité et les irrutions ici et là de chromatisme confère à l'œuvre un parfum exotique.

Scriabine fut également le premier compositeur russe à utiliser la forme sonate pour créer de véritables chefs-d'œuvres. Malgré des tentatives de Tchaïkovski et de Balakirev, ce modèle n'existait tout simplement pas dans la tradition russe. Comme le musicologue Boris Asafiev le soulignait, les dix sonates de Scriabine constituent « le sommet de l'évolution de la sonate russe ». Elles témoignent également de l'évolution d'un compositeur russe du dix-neuvième siècle, auteur de morceaux gracieux vers un avant-gardiste mystique. De sa *première sonate*, composée à l'âge de vingt-et-un an et la *dixième*, composée deux ans avant sa mort, on retrouve ce fil qui unit l'ensemble de sa production.

Après avoir abandonné le romantisme de sa *première Sonate*, Scriabine entre avec sa seconde, la *Sonate-Fantaisie en sol dièse mineur* op. 19, dans le royaume de l'impressionnisme. Malgré sa brièveté, aucune autre pièce ne lui demanda autant de temps pour la

composition qui dura de 1892 à 1897. L'œuvre est inspirée par trois mers : Baltique, Noire et Méditerranée. Scriabine écrivit à son sujet : « La première section représente le calme d'une nuit méridionale au bord de la mer et le développement, l'agitation sombre de la mer si profonde. La section médiane en mi majeur présente un clair de lune qui vient après les premières ténèbres de la nuit. Le second mouvement, *presto*, représente les grandes étendues de la mer, agitées par des orages. »

Notons que mi majeur est la tonalité même que Rimski-Korsakov utilisera également pour représenter les couleurs de ses paysages marins. Alors que Rimski-Korsakov était un synésthésiste pour les sons et les couleurs (c'est-à-dire quelqu'un qui perçoit des couleurs en réponse à des sons), Scriabine n'avait pas cette particularité. Il avait recours à un système basé sur l'*Optique* newtonienne lié au cycle de quintes. Plus tard, Scriabine deviendra de plus en plus obsédé par la transmission de la lumière par le son et, de manière palindromique, le son en lumière, croyant que les dieux grecs de l'Antiquité communiquaient en envoyant des éclats de lumière. Il fut le premier compositeur à tenter de reproduire la lumière plutôt qu'à l'imiter, comme s'il voulait entamer une conversation avec les dieux.

Je ne me souviens d'aucune œuvre qui ait eu un tel effet sur moi. Premièrement, elle dépeint la mer de manière plus vivante que la mer elle-même et manipule vos sens : vous pouvez littéralement sentir l'air marin, goûter l'eau salée et souvent ressentir le changement de direction de la brise fraîche. Deuxièmement, et plus important encore, elle évoque une émotion fondamentale qui saisit l'expérience métaphysique à un tout autre niveau : peut-être semblable à l'émotion ressentie par nos lointains ancêtres. Ces deux qualités se rencontrent rarement de manière aussi authentique que dans cette pièce.

Passons de l'évocation au sexe. La *Sonate no 5* op. 53 a été composée en 1907 et est souvent considérée comme une glorieuse pensée après coup du *Poème de l'extase* op. 54 (1905-08) pour orchestre. En fait, la sonate est précédée d'un extrait du poème qui accompagne l'œuvre symphonique :

*Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses
Noyées dans les obscures profondeurs de l'esprit créateur,
Craintives ébauches de la vie,
À vous, j'apporte l'audace !*

L'idée fondamentale derrière le poème symphonique était de permettre qu'une action sans contrainte ait le loisir d'envahir le monde entier et de se dissoudre dans l'extase. Tout comme le poème lui-même, quelques-unes des indications de Scriabine dans la partition, aussi bien de la partition symphonique que de la sonate, se prête à une lecture coquine : *accarezzevole* (caressant), *très parfumé* et *avec une volupté de plus en plus extatique*. Le mot-clé dans cette sonate cependant est *estático* (extatique) conclusif qui renvoie à un autoritarisme. Scriabine triomphe dans « la lumière et l'extase ». « Je suis » correspond au passage dans le poème qui est atteint une fois seulement que toute la gamme des émotions et des expériences ait été épuisée : stimulation sensorielle suivie d'une langueur apaisante, doute, « asticot de la satiété... morsure de l'hyène... piqûre du serpent », intoxication, baisers brûlants, accouplement et finalement, l'expérience complète de l'extase. Scriabine écrit : « l'acte créateur est lié de manière inextricable à l'acte sexuel. Je sais de manière certaine que chez moi, l'élan créatif a toutes les apparences de la stimulation sexuelle... » Malheureusement, la *cinquième sonate* n'est qu'une version en kit, « faites-le vous-même » de tout ceci...

Contrairement à la *seconde Sonate*, la délirante *cinquième Sonate* fut la composition qu'il compléta le plus rapidement : elle ne lui prit que six jours. Sviatoslav Richter tenait cette œuvre pour la plus difficile de tout le répertoire pour piano. Bien qu'indiquée en fa dièse majeur, cette sonate d'un seul tenant annonce fièrement une nouvelle période atonale dans le développement de Scriabine alors qu'elle largue les amarres d'avec la tonalité. À partir de là, plus de modulations obligées, les cadences disparaissent et les éléments constitutifs de la forme sonate deviennent diffus. Des clusters inhabituels basés sur des tritons et des septièmes diminuées commencent à apparaître, annonçant l'accord mystique de Scriabine qu'il développera et utilisera abondamment plus tard, en particulier dans *Prometheus* et dans sa sonate *Messe noire*. L'harmonie de Scriabine devient dès lors

impossible à comprendre à partir des règles traditionnelles de la musique tonale. La mélodie et l'harmonie deviennent un tout indivisible. Soixante ans durant, les musicologues tenteront de percer le code sous-tendant ce système harmonique et ce n'est qu'en 1968 que la musicologue soviétique Vera Dernova y est parvenu. En quelque sorte. La raison pour laquelle le code était inviolable tenait principalement à ce que l'on croyait que les accords étaient liés à un centre tonal. La clé était de considérer les accords comme indépendants, comme des centres tonaux autonomes avec leur propre « tonique » simultanée, sous-entendue ou exprimée.

Les accords de Scriabine ont une sonorité semblable aux accords « améliorés » de septième de dominante post-wagnériens de Debussy et ont même des traits en commun avec les accords « conclusifs » typiques du jazz et du ragtime qui commençaient à éclore à cette époque (autour de 1900). L'accord mystique peut en réalité être décomposé en six notes qui produisent simultanément des harmonies, des accords et des mélodies à la manière des sérialistes (un terme qui n'apparaîtra qu'en 1947). Scriabine fit exactement de la sorte dans son *Poème* op.59, no 1 (1910), avant que Schoenberg ne vienne avec sa technique dodécaphonique (de « dodeca- » et « phonique » : douze notes). L'une des différences les plus importantes est que Scriabine n'utilisera pas son système de manière aussi rigide. Cependant, il est clair que si Scriabine avait vécu un peu plus longtemps, la technique dodécaphonique qui donnera le coup d'envoi à un tout nouveau mouvement aurait tout aussi bien pu voir le jour sous sa plume plutôt que sous celle de Schœnberg.

Outre ses propriétés architectoniques, une autre qualité confondante de l'accord de Scriabine tient à la gamme étendue d'émotions qu'il peut susciter selon le contexte : dans la *cinquième Sonate*, le même accord peut sonner glacial, cosmique et même effrayant (à 35 secondes) ou chaleureux, plein d'espoir et nostalgique (à 4 minutes 37). La chaleur qui émane de cet accord en particulier – à l'endroit le plus « chaleureux » de l'oeuvre – est semblable à une couverture chauffante qui enveloppe gentiment l'univers glacial. C'est là que Scriabine l'emporte selon moi sur le sérialisme où la gamme des atmosphères est principalement la conséquence du hasard, à l'intérieur des limites des règles les plus simples.

La douce mélancolie de *Nuances* (des *Quatre pièces* op.56) évoque un climat rare dans les dernières oeuvres de Scriabine. En fait, il s'agit de sa dernière oeuvre sans un

souçpon de mysticisme : une oeuvre qui ne craint pas de montrer des émotions humaines et sincères sans que Satan ne vienne s'interposer.

Satan est bien présent tout au long de la *neuvième Sonate* op.68 (1913) surnommée « Messe noire ». Elle fut élaborée durant une période extraordinaire de l'histoire de la Russie, pleine d'agitation politique et annonçant la Révolution d'octobre 1917. L'incertitude et la peur face au futur sont reflétées dans l'état spirituel confus des gens à partir du début du siècle. Le rituel dont il est question dans cette pièce évoque le satanisme, le sadisme, la nécrophilie, le cannibalisme et toutes les autres cérémonies blasphématoires et perverses florissantes à travers la Russie. On n'a pas de preuves que Scriabine ait activement participé à l'un de ces rites extrêmes même s'il insistait sur le fait qu'il « pratiquait la sorcellerie » quand il interprétait ses propres sonates. Cependant, il est probable que certains de ses amis y participèrent : le peintre Nikolai Sperling buvait du sang et mangeait de la chair humaine afin d'arriver à une expérience mystique. Même Léon Tolstoï se laissait aller à l'occasion à des beuveries asociales : l'un de ses cocktails favoris consistait en un mélange de vodka, de poudre à canon et de sang coagulé.

Si la *septième Sonate* de Scriabine exorcise les démons, la *neuvième* en revanche les convoque en un enfer ardent. Le thème exposé dans les quatre premières mesures de la sonate glisse vers le bas en un motif chromatique et laisse un arrière-goût assez repoussant. Ce thème est le noyau de la sonate, un présage de tout ce qui est infect et contrariant qui soit ou qui ne soit connu chez l'humain. Les arpèges descendants, basés sur l'accord mystique scriabinien, enveloppe le thème comme un globe vibrant. Par endroit, on assiste à une tentative de marche harmonique composée d'un mouvement mélodique ascendant, vers la lumière mais elle n'y parvient jamais complètement et est immédiatement interrompue par l'appel détaché et féroce inquisiteur d'un second motif fait de notes répétées. Cet appel est souvent repris en écho dans les autres registres et perce sous la forme de mugissements de trilles brûlants qui ressemblent à des créatures de l'enfer qui rampent et annoncent l'arrivée de Satan.

Le séduisant thème du second sujet émerge comme le chant lointain d'une sirène. Scriabine l'aimait particulièrement et le décrivait comme « dormant ou rêvant à la sainteté ». Comme d'habitude, il n'y a aucune distinction chez Scriabine entre les passions divines et

sensuelles tel que le démontre l'indication dans la partition avec une langueur naissante. Le thème évolue ensuite dans une « douceur qui devient progressivement plus caressante et venimeuse » (toujours selon l'indication dans la partition). Il est enveloppé par le même globe arpégé et, encore une fois, interrompu par d'autres créatures se tortillant qui deviennent de plus en plus actives (rythmiquement) et éclosent en un second sujet. Le moment le plus horripilant survient cependant à l'instant où le second sujet fait sa dernière apparition dans l'*Alla Marcia* : il est alors clair que la sirène est le diable. La pièce « crache sur tout ce qui est saint ou sacré » et Scriabine y voyait « des visions cauchemardesques d'horreur »... Je ne peux penser à aucune autre pièce aussi malsaine ou qui évoque autant de terreur.

Comme pour beaucoup de transcendantalistes autodestructeurs, tout se termine dans les larmes. Au sommet de son œuvre et de la culmination de ses visions, Scriabine préparait le sauvetage ultime de l'humanité : non pas par l'expiation des péchés (comme on l'avait tenté auparavant) mais par la consécration par le biais de l'art. On devait y accéder par la synthèse de tous les sens humains en une représentation orgiaque de sa dernière œuvre : *Mysterium*. La représentation qui devait durer sept jours devait avoir lieu dans les contreforts indiens de l'Himalaya et débiter par des cloches suspendues aux nuages. Celles-ci devaient détruire l'univers avec leurs vibrations mortelles après quoi l'humanité devait être remplacée par des « êtres plus nobles » et améliorés. Il ne devait jamais compléter son œuvre. Alors qu'il préparait des textes sur la mort, celle-ci vint le chercher. Un bouton se forma sur sa lèvre et s'infesta. Scriabine devait mourir de septicémie avant qu'il ne termine son appel final, bien qu'à mon avis il y parvint. Ce ne fut peut-être pas de la manière dont il l'avait envisagée : lorsque sa musique devint une partie de ma vie, un être amélioré a émergé.

Valse en la bémol majeur op.38 (1903) est le souvenir fugace d'un passé lointain, rappelant cette période rêveuse et glorieuse dans le développement de Scriabine alors que des esprits, méphistophéliques et divins, coexistaient dans une ambiance équilibrée, changeante et audacieuse. Cette pièce est une boîte magique. Lorsqu'on l'ouvre lentement, la lumière intense et aveuglante qui provient de l'intérieur embrase l'univers et disparaît aussitôt à la fin, ne laissant qu'une trace luxurieuse.

© Yevgeny Sudbin 2007

Les débuts discographiques de **Evgeny Sudbin** – un enregistrement de sonates de Scarlatti publié en 2005 – obtinrent un tel succès critique, confirmé par un second enregistrement consacré à Rachmaninov et un troisième consacré au *premier Concerto* de Tchaïkovski et à celui de Medtner, que cet artiste est maintenant considéré comme l'un des pianistes les plus intéressants et les plus excitants de l'heure. Sudbin se produit régulièrement à travers le monde et plusieurs de ses prestations ont été radio- et télédiffusées. Il se produit avec quelques-uns des meilleurs orchestres et dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Sudbin joue également dans le cadre de festivals et participe régulièrement notamment au Festival de Verbier en Suisse. Enfin, il se produit régulièrement aux États-Unis où il est très en demande. Son amour pour la musique de chambre le mène à collaborer avec de nombreux musiciens réputés

Né à Saint-Pétersbourg, Evgeny Sudbin fait preuve d'un talent musical exceptionnel dès son plus jeune âge et, en 1987, entre à l'École spéciale du Conservatoire de sa ville natale. En 1990, il poursuit ses études à Berlin avant de s'installer à Londres en 1997. Il y étudie à la Royal Academy of Music. Evgeny Sudbin est un artiste exclusif chez BIS.

Pour plus d'informations, veuillez consulter le site de l'artiste : www.yevgenysudbin.com

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded in August 2006 at the Västerås Concert Hall, Sweden

Recording producer and sound engineer: Marion Schwebel

Piano technician: Lajos Toro

Digital editing: Nora Brandenburg

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D

converter; Protools Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Yevgeny Sudbin 2007

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Yevgeny Sudbin: © Clive Barda

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1568 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.

Dedicated to the memory of Alexander Satz (1941-2007)

Yevgeny Sudbin