



 **BIS** 
CD-1142 DIGITAL

Sophia Lisovskaya
plays
Scriabin

SCRIABIN, Alexander Nikolayevich (1872-1915)

	Sonata No. 4, Op. 30 (1903)	8'53
[1]	I. <i>Andante</i>	3'13
[2]	II. <i>Prestissimo volando</i>	5'40
<hr/>		
	from Three Pieces, Op. 2 (1887-89)	
[3]	No. 1. <i>Andante</i> (1887)	2'36
<hr/>		
	from Douze études, Op. 8 (1894)	
[4]	No. 12. <i>Patetico</i>	2'28
<hr/>		
	from Twenty-four Preludes, Op. 11 (1888-96)	14'41
[5]	No. 1. <i>Vivace</i>	1'00
[6]	No. 2. <i>Allegretto</i>	2'00
[7]	No. 3. <i>Vivo</i>	0'50
[8]	No. 5. <i>Andante cantabile</i>	1'42
[9]	No. 6. <i>Allegro</i>	0'48
[10]	No. 8. <i>Allegro agitato</i>	1'45
[11]	No. 9. <i>Andantino</i>	1'33
[12]	No. 11. <i>Allegro assai</i>	2'01
[13]	No. 14. <i>Presto</i>	1'03
[14]	No. 22. <i>Lento</i>	1'07
<hr/>		
	from Five Preludes, Op. 16 (1895-96)	3'50
[15]	No. 1. <i>Andante</i>	2'46
[16]	No. 4. <i>Lento</i>	0'56
<hr/>		
	from Two Preludes, Op. 27 (1900)	
[17]	No. 1. <i>Patetico</i>	1'35

	Deux poèmes , Op. 32 (1903)	5'04
[18]	No. 1. <i>Andante cantabile</i>	3'29
[19]	No. 2. <i>Allegro. Con eleganza. Con fiducia</i>	1'36
	from Three Pieces , Op. 45 (1904-05)	
[20]	No. 1. Feuillet d'album. <i>Andante piacevole</i>	1'28
	Two Pieces , Op. 57 (1907)	3'04
[21]	No. 1. Désir	1'20
[22]	No. 2. Caresse dansée	1'40
	from Two Pieces , Op. 59 (1910)	
[23]	No. 2. Prélude. <i>Sauvage, belliqueux</i>	2'02
	from Trois études , Op. 65 (1912)	4'05
[24]	No. 2. <i>Allegretto</i>	1'50
[25]	No. 3. <i>Molto vivace</i>	2'10
	from Two Preludes , Op. 67 (1912-13)	
[26]	No. 1. Poème. <i>Andante</i>	1'35
[27]	Vers la flamme , Op. 72 (1914). <i>Allegro moderato</i>	6'17

Sophia Lisovskaya, piano

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Stefan Olsson

The Russian composer and virtuoso pianist **Alexander Scriabin** (1872-1915) is one of the most original figures in the history of music. Although he wrote mainly piano music, his experiments in harmony and rhythm put him on the same level as major composers such as Schoenberg, Bartók, Stravinsky and Debussy. He was often considered a self-centred megalomaniac and a cheap mystic, and was not universally recognized as an innovator until recently, although in 1910 he was already regarded as a leading figure of the avant-garde in Russia. The mother of the young Stravinsky used to tell him: 'you should compose like Scriabin!' which indeed he did in his early works *Le Rossignol* and *Le Fils des Étoiles*, although he soon distanced himself from these, as they were not relevant to his new style. He also formed a dislike for Scriabin after meeting him in Switzerland in 1913; Scriabin did not seem to know anything about him or the première of his *Rite of Spring*.

Apart from his musical research, Scriabin embarked on some projects that were never to be realized in the area of artistic synthesis, involving dance, pantomime, colours and scents; these resemble some current artistic movements, made possible nowadays by modern technology (multi-media shows, virtual art, computer-generated pictures and so on). Scriabin developed his own personal philosophy, taking its source in Theosophy and borrowing from other forms of mysticism and spiritualism. He believed that the universe which surrounded him was the fruit of his own spiritual activity, the illusion of his own perceptions: 'everything is vibration'. He was convinced that he could then modify this universe through the strength of his own music. This is the reason why his researches made him such a personal artist, whether his theories were right or not. To appreciate his music fully, one should bear in mind his primary motivation, which was guided by his beliefs.

Scriabin was an artist without compromise, in a permanent quest for perfection. Everything in his life and work converged towards one point. Everything became more complex and nothing was ever sufficient for him: in other words, he was in a perpetual evolution towards perfection. His final unfinished work, the *Mysterium*, was to have culminated with his own death, the death of all the participants, and the end of the world! Scriabin's untimely death, following a poisonous insect bite on his upper lip, put an end to his dream and philosophical beliefs. This may be why he cried on his death bed: 'but this is impossible... this is a catastrophe!' then, later in the night, just before dying, 'who is there?'

His music and poetic mysticism influenced (and still influence) many composers, including Szymanowski, Medtner, Myaskovsky, Pingoud, Frank Bridge and, more recently, Alexander Nemtin – who wrote a very convincing reconstruction of the *Mysterium* based on Scriabin's

sketches – and Manfred Kelkel, probably the best biographer of Scriabin and analyst of his work, who wrote a *Tombeau de Scriabine*, also in a very pure Scriabinesque style. We could also compare Scriabin to Messiaen who, beside his mystical dimension, undertook some comparable research into harmony, rhythm and the association of sound and colour.

Scriabin's Piano Music

As in the case of Chopin, who was his first major influence, piano music is predominant in Scriabin's output. He wrote only eight symphonic works and hardly any vocal or chamber music. Of his 230 works for solo piano, a hundred pieces are brief miniatures lasting only 20-30 bars (one prelude in Op. 48 is only nine bars long!). The musical intensity of these pieces shows Scriabin to be an undisputed master of the miniature. When he wrote such pieces, he had only one aim: to create a synthesis of musical processes which would express the universal connections he advocated. They are like experiments in new harmonic or rhythmic techniques which he would use later in more important works. For instance, in his *Three Études*, Op. 65, one can find musical elements which were intended to be used in his final work.

Scriabin's piano writing is highly individual, in particular his left-hand lines, which are especially virtuosic (e.g. in the *Étude*, Op. 8 No. 12). In 1891 he suffered from a severe inflammation of his right hand, caused by too much practice at the Moscow Conservatory, where he was in competition with Rachmaninov. One was learning from memory Bach's *48 Preludes and Fugues*, the other Ludwig van Beethoven's 32 sonatas. Instead of giving in, he started practising with his left hand like a madman and thus developed an impressive velocity.

Scriabin's precision in striking big chords was exceptional, as we can hear on his piano-roll recordings of 1910. After leaving the Conservatory, he performed exclusively his own works. He enjoyed extreme virtuosity, and had the habit of accelerating at the end of his fast pieces in a tumultuous *crescendo*. He would not always respect the rhythm as he wrote it, and was rarely satisfied with the interpretation of his music by other pianists.

His harmonic language was at first influenced by Chopin and Wagner, but soon became very personal and systematized, in a unique language based on a six-note chord (the so-called 'Prometheus chord') and, later, on more complex rows, centred on the tritone and other symmetrical intervals, but not on harmonic resonances ('spectral technique') as has been wrongly claimed. In Scriabin's sketches for the *Prefactory Act* (the preliminary part of the *Mysterium*) we can find 12-notes chords, although these are used more for their sonorities than for theoretical purposes.

His research into rhythm and work on durations are very complex. He superimposes rhyth-

mic patterns of 3 against 2, 3 against 4 and 5 (as in *Vers la flamme*, where we find 9 quavers against a quintuplet of crotchets), and uses polyrhythmical layers which go across the barlines (e.g. Op. 42 No. 8), giving his music a feeling of natural rubato. He also invented permutations of non-retrogradable rhythms (the ‘charm of impossibilities’, according to Messiaen) by inverting reciprocally and simultaneously the values of notes (crotchet-minim-crotchet becomes minim-crotchet-minim).

In this way, he remained faithful to his philosophical convictions, according to which symmetry controls everything; ‘what is above resembles what is below’, says the Emerald Table. Furthermore, following Plato’s Law of Numbers, the ‘universal order’ reflected in Scriabin’s works gives them transmutatory (or ‘magical’) qualities. His *Sixth Sonata*, for example, was apparently conceived to summon malevolent spirits, which explains why he never played it in public (another reason was probably that the piece is extremely difficult!).

Scriabin could be criticized for his use of musical forms; he often chose traditional forms such as sonata form, lied-form (ABA) or rondo, with only some minor variants in the development and coda. According to Boris de Schloezer, it is like ‘new wine in old bottles’, but Scriabin defended himself, claiming that he wanted to reconcile opposites, associating the simplicity of a musical form with the complexity of a transcendental structure (harmony and rhythm). This represented for him a new way to make the most of old musical forms, which underlined their stability and expressive strength.

Very soon (especially after his first period, influenced by Chopin), Scriabin’s musical thinking evidently surpassed the capabilities of his instrument. Two staves were no longer sufficient; Italian tempo indications were replaced by French expression marks tinged with mysticism, and barlines and range seem to be too constraining. He used his own instrument in spite of more grandiose means that were available to him. The piano symbolizes Prometheus, the human being, the microcosm, in opposition to the Universe, the macrocosm, symbolized by the orchestra, the choir, the colour and perfume organs, and so on.

This quest for perfection can be found in every little prelude, étude or poem that Scriabin wrote; this characterizes the mind of an artistic genius and transforms the hearing of these works into a journey of exploration.

© *Richard Dubugnon 2001*

Born in Moscow in 1976, **Sophia Lisovskaya** entered the Tchaikovsky Junior Conservatory of Music in Moscow in 1985. She won first prize in the 'New Names' Competition for young musicians and has performed with such distinguished conductors as Saulius Sondeckis and Vladimir Vedernikov. In 1992/93 she was selected to take part in the Young Concert Artist Radio Scheme in collaboration with Moscow Radio. Sophia Lisovskaya was awarded a full scholarship at the Royal Academy of Music in London in 1994. She won the London Philharmonia Award in 1996 and the Myra Hess Award in 1997. She has performed throughout England and in Austria, Switzerland, Germany, Argentina and Brazil, appearing at major concert venues such as the Royal Concert Hall in Lausanne and St. Gallen Concert Hall as well as at prestigious festivals such as the Joseff Otten Festival and Locarno Music Festival.

Der russische Komponist und Klaviervirtuose **Aleksandr Skrjabin** (1872-1915) ist einer der originellsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte. Obwohl er nahezu ausschließlich für das Klavier schrieb, brachten ihn seine harmonischen, rhythmischen und strukturellen Experimente auf die gleiche Stufe wie musikalische Schlüsselfiguren seiner Zeit, Komponisten wie Schönberg, Bartók, Strawinsky oder Debussy. Skrjabin wurde häufig als egozentrisch, Größenwahnsinnig und naiv mystisch betrachtet. Erst in jüngerer Zeit wird er aufgrund seiner Innovation allgemein anerkannt, wozu bemerkt werden muß, daß er bereits um 1910 in Rußland als Vorreiter der Avantgarde galt. Die Mutter des jungen Strawinsky sagte ihrem Sohn: „Du solltest wie Skrjabin schreiben!“, was er übrigens auch in Werken wie *Le Rossignol* oder *Le Fils des Etoiles* tat, von denen er sich aber später lossagte, da sie für seinen wirklichen Stil nicht typisch waren, aber auch deswegen, weil er nach einer Begegnung mit Skrjabin gegen diesen eine Abneigung hatte.

Abgesehen von seinen musikalischen Experimenten erinnern Skrjabins nie verwirklichte Vorhaben auf dem Gebiet des Gesamtkunstwerkes, unter Einschließung von Tanz, Pantomime, Farben, Düften, Schmeicheleien usw., an gewisse gegenwärtige Kunstgattungen, die durch die moderne Technik ermöglicht worden sind (multimediales Theater, virtuelle Welt). Skrjabin hatte eine eigene Philosophie entwickelt, die von der Theosophie und einer Mischung aus anderen mystischen und spiritistischen Gedanken inspiriert war. Er meinte, daß das ihn umgebende Universum nur ein Produkt seiner eigenen geistigen Aktivität war, eine Sinnestäuschung durch seine eigenen Wahrnehmungen: „Alles besteht aus Vibrationen“. Er war überzeugt, durch die Kraft seiner Musik dieses Universum verändern zu können. Dies ist der Grund, warum ihn seine musikalischen Experimente so weit trieben und ihn zu einem so originellen Künstler machten, ob er nun recht hatte oder nicht. Um ihn voll schätzen zu können, muß man versuchen, beim Anhören seiner Musik diese ursprüngliche, von seinen Überzeugungen gelenkte Motivation zu verstehen.

Skrjabin war ein kompromißloser Künstler, auf der Suche nach dem Absoluten. In seinem Schaffen und seinem Leben strebt alles auf einen einzigen Punkt zu. Alles wird komplex, nichts war je für ihn zufriedenstellend genug, wodurch aus ihm ein Künstler wurde, der sich in einer ewigen Entwicklung in Richtung einer gesteigerten Perfektion befand, die in seinem *Mysterium* gipfeln sollte, einem Gesamtkunstwerk, das mit seinem eigenen Tod, dem der Mitwirkenden und dem Untergang der Welt enden sollte. Sein frühzeitiger Tod – als Folge eines entzündeten Stichs auf seiner Lippe durch ein Milzbrand verbreitendes Insekt – setzte seinem Traum und seinen philosophischen Überzeugungen einen Schlußpunkt. Auf seinem Sterbebett rief er aus: „Das ist aber unmöglich, das ist eine Katastrophe!“, und kurz vor dem Ende: „Wer ist da?“.

Nichtsdestoweniger beeinflusste (und beeinflussen noch) seine Musik und seine mystische Poetik zahlreiche Komponisten, unter ihnen Szymanowski, Medtner, Mjaskowskij, Pingoud, Frank Bridge, und, zeitlich nicht so weit von uns entfernt, Alexandre Nemtin, der die Aufgabe übernahm, die Musik des *Mysteriums* seinen letzten Skizzen entsprechend zu schreiben, und Manfred Kelkel – vermutlich der beste Biograph Skrjabins und Analytiker seines Werks – der ein *Tombeau de Scriabine* schrieb, beide in einem reinen Skrjabin-Stil. Man kann ihn auch mit Messiaen vergleichen, der sich ebenfalls nicht nur mit einem mystischen Nimbus umgab, sondern auch ähnliche Erforschungen der Harmonik, des Rhythmus und des Verhältnisses zwischen Klang und Farbe unternahm.

Skrjabins Klaviermusik

Wie bei Chopin, der seine erste große Anregung war, steht die Klaviermusik in Skrjabins Schaffen an einer sehr wichtigen Stelle. Skrjabin schrieb nur acht symphonische Werke, wenig oder fast gar keine Vokal- und Kammermusik. Etwa hundert von seinen etwa 230 Klavierwerken sind Miniaturen von zwischen 20 und 30 Takten (manchmal nur neun wie bei Opus 48!).

Die musikalische Intensität dieser kurzen Stücke machen ihn zum unbestrittenen Meister der Miniatur. Wenn er eine solche Miniatur schrieb, hatte er nur ein Ziel: eine Auswahl musikalischer Vorgänge zu treffen, die imstande war, die von ihm propagierten universellen Beziehungen zum Ausdruck zu bringen. Es handelt sich sozusagen um Versuche mit neuen harmonischen oder rhythmischen Techniken, die letztlich in anderen, wichtigeren Werken vorgeführt werden sollen. In seinen *Études* op. 65 findet man Elemente, deren Verwendung er für sein abschließendes Werk plante.

Der klaviermäßige Charakter seiner Werke ist ebenfalls sehr persönlich. Die Parts für die linke Hand sind besonders virtuos (beispielsweise die *Étude* op. 8:12). 1891 erlitt er wegen übertriebenen Übens an einer entsetzlichen Entzündung der rechten Hand, da er am Moskauer Konservatorium mit Rachmaninow im Wettbewerb stand. Der eine lernte Bachs *48 Präludien und Fugen* auswendig, der andere Ludwig van Beethovens *32 Sonaten*. Weit davon entfernt, sich geschlagen zu geben, machte Skrjabin sich daran, wie ein Wahnsinniger die linke Hand zu üben, wobei er eine bemerkenswerte Geläufigkeit entwickelte.

Die Präzision seines Anschlags bei Akkorden in weiter Lage war außerordentlich, wie man an den Klavierrollen merken kann, die er 1910 einspielte. Seine Vorliebe für Virtuosität war extrem, und er schloß so glänzende Stücke gerne mit einem großen, stürmischen Crescendo und zusätzlichem Accelerando ab. Noch dazu hielt er sich nicht immer an die Rhythmen so, wie er

sie niedergeschrieben hatte. Nach Abschluß des Konservatoriums spielte Skrjabin ausschließlich eigene Musik und war nur äußerst selten mit der Interpretation seiner Stücke durch andere Pianisten zufrieden.

Seine zunächst von Chopin, dann von Wagner beeinflusste harmonische Sprache wurde bald persönlicher und in einer einzigartigen Sprache systematisiert, die zunächst auf einem sechsstimmigen Akkord basierte (dem Prometheus-Akkord), dann auf immer komplexeren Skalen, die sich eher nach dem Tritonus und anderen symmetrischen Intervallen orientierten als nach den Obertönen (Spektraltechnik), wie irrtümlich behauptet worden ist. In seinen Skizzen zur *Acte Préalable* („Vorbereitenden Handlung“), dem Werk, das als Vorbereitung zum *Mysterium* diente, findet man sogar Akkorde aus 12, allerdings eher aus akustischen als aus systematischen Gründen übereinandergelagerten Tönen.

Was den Rhythmus betrifft, sind seine Experimente sehr komplex. Er legt Rhythmen übereinander, wie 3 gegen 2, 3 gegen 4 oder 5 (wie 9 Achtelnoten gegen eine Viertelquintole in *Vers la flamme*), verwendet aber auch Polyrythmik quer über die Taktstriche (z.B. op.42:8), wodurch beim musikalischen Vortrag das Gefühl eines Rubatos entsteht. Er erfand auch die nicht rückwärts zu bewegendenden rhythmischen Permutationen (den „Charme der Unmöglichkeiten“ laut Messiaen) durch die simultane und gegenseitige Inversion der Notenwerte: Viertel, Halbe, Viertel wird Halbe, Viertel, Halbe.

Auf diese Weise verbindet er seine Musik mit seinen philosophischen Überzeugungen, wo die Symmetrie alles beherrscht, „das, was oben ist, ist wie das, was unten ist“, laut der Smaragdtafel, oder die in seinen Werken gespiegelte „universelle Ordnung“ verleiht ihnen, Platons Zahlengesetz entsprechend, transmutatorische oder „magische“ Eigenschaften. Die *sechste Sonate* scheint zum Beispiel zum Anrufen böser Geister ersonnen zu sein, weswegen er sie nie öffentlich spielen wollte (vielleicht auch aufgrund der technischen Schwierigkeiten).

Es ist wohl letztlich auf dem Gebiet der Form, daß Skrjabin kritisiert werden könnte, denn er verwendet recht häufig einfache Formen, wie Liedform ABA, Sonaten- oder Rondoform, wo er lediglich in der Durchführung oder der Coda einige Subtilitäten einarbeitet. Wie Boris de Schloezer sagte, handelte es sich um „jungen Wein in alten Schläuchen“, aber Skrjabin verteidigte sich, indem er sagte, er wolle die Gegensätze miteinander vereinigen: die Schlichtheit eines Formschemas mit der Komplexität einer transzendentalen Struktur. Dies sei eine neue Art, diese alten Formen einzusetzen, indem man ihre Stabilität und Ausdruckskraft unterstreicht.

Es wurde sehr bald (vor allem nach der ersten, von Chopin beeinflussten Periode) klar, daß Skrjabins musikalisches Denken über die Möglichkeiten des Instrumentes hinausging. Zwei

Systeme waren nicht genug, die italienischen Vortragsbezeichnungen wurden durch solche in französischer Sprache ersetzt, von Mystik gefärbt, die Taktstriche schienen Fesseln zu sein, die Register nicht weit genug. Das Instrument wird nur mehr „mangels“ grandioserer Mittel verwendet und symbolisiert Prometheus, den Menschen, den Mikrokosmos als Gegensatz des Universums, den Makrokosmos, durch Orchester mit Chören, Farbenklavier, Duftorgel usw. symbolisiert. In den kleinsten seiner kleinen *Préludes*, *Études* oder *Poèmes* findet man dieses Suchen des Absoluten, das für einen genialen Künstler charakteristisch ist, und durch welches das Anhören zu einer einweihenden Reise wird.

© *Richard Dubugnon* 2001

Die 1976 in Moskau geborene **Sophia Lisovskaya** wurde 1985 Studentin des Moskauer Tschajkowskij-Juniorkonservatoriums. Sie gewann den ersten Preis beim Wettbewerb für junge Musiker „Neue Namen“ und trat zusammen mit namhaften Dirigenten wie Saulius Sondeckis und Vladimir Vedernikov auf. 1992-93 wurde sie dazu ausgewählt, am Rundfunkprogramm für junge Konzertmusiker des Moskauer Rundfunks teilzunehmen. 1994 erhielt sie ein Vollstipendium für die Londoner Royal Academy of Music. 1996 erhielt sie den London Philharmonia Award, 1997 den Myra Hess Award. Sie spielte vielerorts in England, Österreich, der Schweiz, Deutschland, Argentinien und Brasilien, und trat in großen Konzerthäusern, wie dem Königlichen Konzerthaus in Lausanne und dem Konzerthaus in St. Gallen, sowie bei berühmten Festivals wie dem Josef-Otten-Festival und dem Musikfestival in Locarno auf.

Alexandre Scriabine (1872-1915) compositeur et pianiste virtuose russe, est l'une des personnalités les plus originales de l'histoire de la musique. Bien qu'ayant écrit presque uniquement pour le piano, ses recherches harmoniques, rythmiques et structurelles le placent au même niveau que des compositeurs-clés comme Schoenberg, Bartók, Stravinsky et Debussy. Souvent considéré comme un égocentrique au mysticisme bon marché, ce n'est que récemment qu'il semble avoir gagné une reconnaissance universelle pour sa qualité de précurseur, même s'il était déjà considéré en 1910 en Russie comme le fer de lance de l'avant-garde. La mère du jeune Stravinsky lui disait: « tu devrais écrire comme Scriabine! » chose qu'il fera d'ailleurs dans des œuvres comme *Le Rossignol* ou *Le Fils des Etoiles*, mais qu'il reniera par la suite, comme n'étant pas révélateur de son véritable style, aussi parce qu'il voua une antipathie à Scriabine après l'avoir rencontré.

Outre ses recherches musicales, ses projets jamais réalisés d'art total impliquant la danse, le mime, les couleurs, parfums, caresses etc. rejoignent certaines préoccupations artistiques actuelles, rendues possibles par les techniques modernes (spectacles multi-médias, monde virtuel...). Scriabine s'était développé une philosophie personnelle inspirée de Théosophie et d'un mélange d'autres pensées mystiques et spiritistes. Selon lui, l'univers qui l'entourait n'était que le fruit de sa propre activité spirituelle, l'illusion de ses propres perceptions: « tout est vibrations ». Il était convaincu qu'il pouvait donc modifier cet univers par la force de sa propre musique. C'est pour cela que ses recherches l'ont poussé si loin et font de lui un artiste si original, qu'il ait eu raison ou non. Il faut essayer d'écouter sa musique en comprenant cette motivation primordiale guidée par ses convictions pour l'apprécier pleinement.

Scriabine fut un artiste sans compromis, en quête d'absolu. Tout dans son œuvre et sa vie converge vers un seul point. Tout se complexifie, rien pour lui n'était jamais assez satisfaisant, ce qui en fait un artiste en perpétuelle évolution vers plus de perfection, qui devait culminer avec son *Mystère*, œuvre d'art total qui s'achevait avec sa propre mort, celle des participants et la fin du monde. Sa mort prématurée à la suite d'une piqûre infectieuse à la lèvre par une mouche charbonneuse mit fin à son rêve et ses convictions philosophiques. Il s'écria d'ailleurs sur son lit de mort « Mais c'est impossible, c'est une catastrophe! » puis avant d'expirer: « qui est là? ».

Il n'en demeure pas moins que sa musique et sa poétique mystique influencèrent (et continuent à influencer) bon nombre de compositeurs. Parmi eux Szymanowski, Medtner, Miaskovskiy, Pingoud, Frank Bridge, ainsi que, plus près de nous, Alexandre Nemtin, qui se chargea d'écrire la musique du *Mystère* suivant ses dernières esquisses et Manfred Kelkel – probable-

ment le meilleur biographe de Scriabine et analyste de son œuvre – qui écrit un *Tombeau de Scriabine*, tous deux dans un pur style scriabien. On peut aussi le comparer à Messiaen, qui, outre l'image mystique qu'il se donnait, a fait des recherches comparables en harmonie, rythme et association son-couleur.

La musique de piano de Scriabine

Comme chez Chopin qui fut sa première influence majeure, la musique pour piano tient une très grande place dans l'œuvre de Scriabine. Il n'a écrit que huit œuvres symphoniques, peu ou presque pas du tout de musique vocale et de chambre. Sur ses quelque 230 œuvres pour piano, une centaine sont des miniatures faisant entre 20 et 30 mesures (parfois que neuf! comme pour l'opus 48). L'intensité musicale contenue dans ces courtes pièces le placent comme maître incontesté de la miniature. Lorsqu'il écrit une de ces miniatures, il n'a qu'un but: se constituer un ensemble de procédés musicaux susceptible d'exprimer les correspondances universelles qu'il préconise. Ce sont comme des essais de nouvelles techniques harmoniques ou rythmiques qui seront introduits ultérieurement dans d'autres œuvres plus importantes. Dans ses 3 *Études* op. 65 on retrouve des éléments qu'il comptait utiliser dans son œuvre ultime.

La nature pianistique de ces œuvres est aussi très personnelle. Ses lignes de main gauche sont particulièrement virtuoses (par exemple l'*Étude* op. 8 no 12). En 1891 il subit une terrible inflammation de la main droite, due à un excès de travail suite à la concurrence qu'il avait avec Rachmaninov au conservatoire de Moscou. L'un apprenait par cœur les 48 *Préludes et fugues* de Bach, l'autre les 32 sonates de Ludwig van Beethoven. Loin de s'avouer vaincu, il se mit à travailler sa main gauche comme un forcené, en développant une vélocité remarquable.

La précision de sa frappe de larges accords était exceptionnelle, comme en témoignent les rouleaux de piano mécanique qu'il a gravés en 1910. Son goût pour la virtuosité était extrême et il avait tendance à accélérer à la fin des morceaux brillants dans un grand *crescendo* tumultueux; de plus, il ne respectait pas toujours les rythmes tel qu'il les écrivait. Il ne jouait exclusivement que sa musique depuis qu'il avait quitté le conservatoire et n'était que très rarement satisfait de l'exécution de ses pièces par d'autres pianistes.

Son langage harmonique, d'abord influencé par Chopin, puis par Wagner, se personnalise et se systématise bientôt en un langage unique basé sur un accord de six sons (l'accord de Prométhée) puis sur des échelles de plus en plus complexes, orientées plus autour du triton et autres intervalles symétriques que sur les sons harmoniques supérieurs (technique spectrale) comme on l'a affirmé à tort. Dans ses esquisses de l'*Acte Préalable*, œuvre qui préparait le *Mystère*, on

trouve même des accords de 12 sons superposés, plus pour des raisons acoustiques que systématiquement pendant.

Au niveau rythmique, ses recherches sur les durées sont très complexes. Il superpose des rythmes comme 3 contre 2, 3 contre 4 ou 5 (comme dans *Vers la flamme*, où on trouve 9 croches sur un quintolet de noires), mais aussi utilise la polyrythmie au-delà des barres de mesure (par ex. op. 42 no 8), ce qui donne un sentiment de rubato au discours musical. Il est également l'inventeur de permutations de rythmes non-rétrogradables (le « charme des impossibilités » selon Messiaen) par inversion simultanée et réciproque des valeurs: noire blanche noire devient blanche noire blanche.

Ainsi, il rejoint ses convictions philosophiques, où la symétrie gouverne toutes choses, « ce qui est en haut est comme ce qui est en bas » selon la Table d'Émeraude ou encore, suivant la Loi des Nombres de Platon, « l'Ordre Universel » reflété dans ses œuvres leur confère des vertus transmutatoires ou « magiques ». Par exemple sa sixième sonate semble être conçue pour invoquer des esprits malfaisants, ce pourquoi il ne voulut jamais la jouer en public (peut-être aussi en raison de sa difficulté).

Enfin au niveau de la forme, c'est là que Scriabine pourrait être critiqué, car bien souvent il utilise des formes simples comme la forme lied ABA, la forme sonate ou le rondo, où il n'apporte que quelques subtilités au niveau du développement ou de la coda. C'est « du vin nouveau dans de vieilles outres » selon Boris de Schloezer, mais Scriabine s'en défend en affirmant qu'il veut réconcilier les contraires: la simplicité d'un schéma formel avec la complexité d'une structure transcendantale. Cela représente une nouvelle manière d'exploiter ces formes anciennes en soulignant leur stabilité et leur force expressive.

Très vite (surtout après sa première période influencée par Chopin), il apparaît que la pensée musicale de Scriabine dépasse l'instrument. Deux portées ne suffisent plus, les indications en italien sont remplacées par de nouvelles en français teintées de mysticisme, les barres de mesure semblent être des entraves, les registres pas assez étendus. L'instrument n'est plus utilisé qu'« à défaut » de moyens plus grandioses et symbolise Prométhée, l'homme, le microcosme, en opposition avec l'univers, le macrocosme, symbolisés par l'orchestre avec choeurs, le clavier à couleurs, l'orgue à parfums etc. Dans le moindre de ses petits préludes, études ou poèmes, se retrouve cette quête d'absolu qui caractérise un artiste génial et qui rend leur audition semblable à un voyage initiatique.

© Richard Dubugnon 2001

Née à Moscou en 1976, **Sophia Lisovskaya** entra au Conservatoire Junior de Musique Tchaïkovski à Moscou en 1985. Elle gagna le premier prix du concours “Nouveaux noms” pour jeunes musiciens et elle a joué sous la baguette des distingués Saulius Sondeckis et Vladimir Vedernikov. En 1992/93, elle fut choisie pour participer au projet de la radio Jeune Artiste de Concert en collaboration avec la Radio de Moscou. Sophia Lisovskaya a gagné une bourse complète à l’Académie Royale de Musique de Londres en 1994. Elle gagna aussi le London Philharmonia Award en 1996 et le Prix Myra Hess en 1997. Elle s’est produite partout en Angleterre ainsi qu’en Autriche, Suisse, Allemagne, Argentine et au Brésil, dans des salles comme le Hall Royal de Concert de Lausanne et la salle de concert de St-Gallen; on l’a aussi entendue à des festivals prestigieux comme le festival Joseff Otten et le Festival de Musique de Locarno.

Recording data: April 2000 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Jens Braun

Neumann microphones; Stage Tec AD Converter; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Rita Hermeyer, Martin Nagorni

Cover text: © Richard Dubugnon 2001

German translation: Julius Wender

Cover photographs of Sophia Lisovskaya: © Karen Kartashian

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

