



Pervez Mody

plays Scriabin

Vol. 7



Mit freundlicher Unterstützung von:

Firma zermet Zerspanungstechnik
GmbH & Co. KG.

www.zermet.de

Kontakt:

Bettina Stymol,
Wilhelmstr. 15, 77933 Lahr,
e-mail: stymol@klassik-life.de

www.pervez-mody.com
mobil: 0172 7171 286

Das ist die 7. Einspielung bei THOROFON zum
Gesamtwerk Skrjabin

Bisher sind erschienen:

CTH2570/2 Pervez Mody plays Scriabin Vol. 1
CTH2579 Pervez Mody plays Scriabin Vol. 2
CTH2590 Pervez Mody plays Scriabin Vol. 3
CTH2612 Pervez Mody plays Scriabin Vol. 4
CTH2632 Pervez Mody plays Scriabin Vol. 5
CTH2667 Pervez Mody plays Scriabin Vol. 6

Pervez Mody plays Scriabin (1872-1915)

Vol. 7

-
01. **Allegro de Concert op. 18:**
Allegro con fuoco 6:16
- 4 Préludes op. 37**
02. I. Mesto 2:06
03. II. Maestoso, fièro 1:10
04. III. Andante 2:03
05. IV. Irato, impetuoso 0:53
- 4 Préludes op. 31**
06. I. Andante 2:35
07. II. Con stravaganza 0:48
08. III. Presto 0:36
09. IV. Lento 1:20
- 4 Préludes op. 39**
10. I. Allegro 0:54
11. II. Elevato 1:08
12. III. Languido 1:27
13. IV. Ohne Bezeichnung 0:40
14. **Allegro appassionato op. 4** 9:35
- 2 Poèmes op. 71**
15. I. Fantastique 2:18
16. II. En rêvant, avec une grande douceur . . . 2:19
17. **Poème-Nocturne op. 61** 7:43
- Fünf Préludes op. 74**
18. I. Dououreux déchirant 1:30
19. II. Très lent, contemplatif 1:10
20. III. Allegro drammatico 0:57
21. IV. Lent, vague, indécis 1:37
22. V. Fier, belliqueux 1:19
23. **Mazurka op. 25, Nr. 2**
Allegretto 3:15
24. **Mazurka op. 25, Nr. 7**
Moderato 4:55
25. **Mazurka op. 25, Nr. 6**
Allegretto 2:49
26. **Poème Satanique op. 36**
Allegro 6:44

Gesamtspielzeit: 68:44

Aufnahmeort: Sendesaal Bremen | **Aufnahmedatum:** 23./24.11.2020 und 01./02.06.2021
Musikregie: Bernhard Hanke | **Flügel:** Steinway & Sons D-Flügel | **Klaviertechniker:** Martin Henn

Cover-Foto: Heidi Föbel | **Fotos:** punchline studio | **Grafik:** fri DESIGN, Karen Friedrichs

„Das Projekt wurde gefördert durch ein Stipendium des Ministeriums
für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg“.


sendesaal bremen

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin Vol. 7

Allegro de Concert Op. 18 (1896)

Dieses spektakuläre Bravourstück aus der Feder des jungen Skrjabin atmet mit dem fanfarenartigen Beginn und den herabstürzenden Tonkaskaden den Geist des großen Vorbilds Chopin. Doch entfernt sich der Komponist rasch von der Klangwelt des Idols, um seinen eigenen Stil auszuprägen. Skrjabin selbst spielte die Uraufführung des Stücks im Januar 1896 in Paris im Rahmen seiner ersten Konzerttournee durch Europa¹. Das Allegro de Concert ist nach den Prinzipien des Sonatensatzes gestaltet und weist zwei konträre Charaktere auf: einen stürmischen Hauptsatz in b-Moll, der sich nicht nur durch virtuose Spielfiguren, sondern auch durch klangvolle Oktavpassagen in der linken Hand auszeichnet (T. 1–28) und einen breiten, voluminösen Seitensatz in Des-Dur (T. 29–50). Das balladeske Seitensatzthema wird bei seiner Wiederholung eine Oktave höher durch die dicht gesetzten Akkorde im Bass klanglich deutlich verbreitert und macht einer lyrischen Schlussgruppe Platz (T. 51–54), die schließlich mit einer federnden Akkordgruppe sanft im Pianissimo verklingt (T. 55–59).

Die Durchführung wird durch einen chromatischen Terzfall nach cis-Moll initiiert und zeichnet sich vor allem durch den Einsatz eines – für Skrjabin freilich untypischen – dreistimmigen Fugatos mit dem in Oktaven geführten Seitensatzthema als Soggetto aus (T. 61–73).

Die Überleitung hin zur Reprise ist mit einer lyrisch-verträumten Version der Ausgangsfiguration gestaltet. Der folgende Einsatz der Reprise (T. 81) zeigt sich äußerst verschleiert, da die Tonika b-Moll trotz der Wiederkehr des Hauptthemas durch den F-Orgelpunkt instabil bleibt. Erst der triumphale Einsatz des Seitensatzes im Fortissimo in Takt 89 beendet die harmonische Ambivalenz, indem sich der Orgelpunkt authentisch nach B-Dur auflöst. Analog zur Exposition folgen die lyrische Schlussgruppe sowie die federnden Akkorde (T. 89–111). Daran schließt sich ein retardierendes Moment an, in das sich ab Takt 115 die oktavierte chromatische Bassmelodie des Hauptsatzes mischt und das zu einer virtuoson Schlusscoda führt. Hier entfaltet das Hauptthema endlich seine volle Klangpracht und beschließt das Stück mit einem virtuoson Finalgestus in b-moll.

Préludes Op. 31, 37 und 39 (1903)

Das erste Andante von Op. 31 weist einen verträumten Charakter auf und erinnert in seiner musikalischen Faktur stark an Chopins Nocturnes. Beide Hände sind klar in Melodie und Begleitung differenziert und polyrhythmisch gesetzt. Allerdings nimmt Skrjabin eine geringfügige Verschiebung der metrischen Positionierung der Begleitung vor und geht mit der Verwendung von übermäßigen Akkorden wie in Takt 9 über die Harmonik seines Vorbilds hinaus. Dies wird an der tonalen Rückung

zum Ende hin besonders deutlich; von Des-Dur ausgehend schließt das Stück nach einer unerwarteten Modulation im weit entfernten C-Dur-Klang. Das zweite Stück bildet mit seiner akkordisch-perkussiven Gestalt einen starken Kontrast, der lyrische Fluss weicht einem resolut-heroischen Duktus, der sich vor allem durch die punktierten Bassoktaven auszeichnet. Etüdenartig rauscht das Presto vorbei; in seiner geisterhaften Flüchtigkeit und Unfasslichkeit erinnert es stark an Chopins rätselhaftes Finale aus dessen b-Moll Sonate Op. 35. Diesem tritt als Abschluss ein langsames, gleichsam suchend wirkendes Prélude entgegen. Das zweitaktige Modell, das sich aus einem punktierten Auftakt und langsam fortschreitenden Harmonien zusammensetzt, wird dreimal stufenweise um einen Ganzton abwärts sequenziert, bevor das komplette Gebilde wiederholt wird. Die Verwendung der Ganztonskala lässt bereits Skrjabin Suche nach neuen Ausdrucksarten erahnen. Das erste Stück der vier Préludes Op. 37 weist einen geradezu meditativen Charakter auf. Eine zweitaktige harmonische Anlage wird mehrfach wiederholt und mit zauberhaften Rückungen, beispielsweise in Takt 5 nach Fes-Dur, oder in Takt 13 nach Ces-Dur, versehen. Nach einem Ausbruch im Fortissimo in Takt 19 verklingt das Stück langsam in einem groß angelegten Decrescendo. Einen Kontrast hierzu formt das voluminöse zweite Stück in Fis-Dur, das ganz auf den volltönigen Klang des Instruments ausgerichtet ist und schließlich nach einem chromatischen Aufstieg seinen Höhepunkt in Takt 14 im dreifachen Forte findet. Das folgende Andante zeichnet

sich durch eine verträumte, chromatische Melodieführung und volltönige Oktaven im Bass, die bei der Wiederholung in Takt 13 in fließende Achtelbewegungen aufgelöst werden, aus. Das kantable Albumblatt gewinnt zunehmend an Dichte, bevor es mit einem sehnsuchtsvollen H-Dur verklingt. Das Schlusstück markiert mit seinen effektvollen Fanfaren und seiner Verve erneut einen starken Kontrast. Hier hat Skrjabin die Idee des Präludierens, also des pianistischen „Ausprobierens“, zum Zentrum seiner Inspiration gemacht. In raschen Oktaven der linken Hand und anschließenden Figurationen in beiden Händen wird alternierend der Klangraum des Klaviers durchschritten.

Die Préludes aus dem Zyklus Op. 39 stellen noch verdichtete Miniaturen als die aus Op. 37 dar. Während das erste Stück durch die vorwärtsprechende Figuration der rechten Hand und die leidenschaftliche Melodie in den Bassoktaven besticht, bildet das zweite Stück einen deutlichen Gegensatz. Es ist mit der seltenen Spielanweisung *Elevato* (in etwa: erhaben oder nobel) versehen und zeichnet sich durch volle Akkorde und eine feine, chromatische Linienführung in der Melodie aus. Völlig losgelöst und befreit wirkt das dritte Prélude durch seinen polyrhythmischen Fluss, der Vierteltrioen beständig gegen die Achtelquintolen der linken Hand setzt. Der meditative Gestus wird hier vor allem durch die kreisenden Tonumspielungen im unteren System ausgelöst, die schließlich in einem schmach tenden Quintsextklang münden. Diesem lyrischen Innehalten setzt Skrjabin als Abschluss einen vollgriffigen, marsch-

haften Gestus entgegen. Dominierend sind im vierten Prélude der scharf punktierte Rhythmus sowie die wuchtigen Bassoktaven, mit denen der Zyklus durch einen entschlossenen As-Dur Klang beendet wird.

Allegro appassionato Op. 4 (ca. 1887–1892)

Das Allegro appassionato stellt das technisch anspruchsvollste und formal reifste „Frühwerk“ Skrjabin dar. Es war ursprünglich als Kopfsatz einer Fragment gebliebenen Sonate in es-Moll konzipiert und wurde nach einer grundlegenden Revision 1894 bei Beljajew, einem der wichtigsten russischen Verleger der Zeit, publiziert². Das Stück besticht durch eine frapperende Virtuosität, die von vielen technischen Schwierigkeiten gekennzeichnet ist, die aber vor allem dazu dient, dem Instrument eine maximale Klangfülle und -pracht zu entlocken. Ebenso „reif“ zeigt sich die melodische Heterogenität, die von einem erstaunlichen Maß an Individualität gekennzeichnet ist. Formal findet sich in diesem Stück ein Sonatensatz vor, der durch die Integration einer *Cadenza* am Ende der Durchführung mit dem Prinzip des *Concert sans Orchestre* verschränkt ist, was auf eine Vorbildfunktion von Schumanns dritter Klaviersonate oder gar Beethovens Op. 2, Nr. 3 schließen lässt. In jedem Fall handelt es sich um einen originalen Beitrag, der viele stilistische Eigenheiten des jungen Skrjabin aufweist.

Der Hauptsatz ist von einem grimmig-leidenschaftlichen Thema, das im Bass in es-Moll erklingt, dominiert und dessen Atemlosigkeit vor allem durch die triolisch

nachschlagenden Akkorde der rechten Hand ausgeprägt wird (T. 1–29). Nach einer kurzen Überleitung setzt in Ges-Dur das erste Thema des lyrischen Seitensatzes mit einer sich frei entfaltenden, mit Koloraturen versehenen Melodie an (T. 37–65). Ein kurzer Gedanke leitet zum zweiten Seitensatzthema über, das die lyrische Kantabilität mit einem *tranquillo dolce* noch erhöht (T. 67–80). Der Abschluss der Exposition wird von einer Schlussgruppe gebildet, die aufgrund der Daumenmelodie der linken und den nachschlagenden Harmonien der rechten Hand sich zwar strukturell dem Hauptthema wieder annähert, jedoch in dem lyrischen Duktus des Seitensatzes verbleibt (T. 81–98).

Eine Generalpause zeigt den Beginn der Durchführung an, die nicht nur mit der geradezu drohenden Wiederkehr des Hauptthemas in den Bassoktaven anhebt, sondern mit einer polyphonen Überlagerung eine augmentierte Version des ersten Seitensatzthemas in der Oberstimme mit dem Hauptthema im Bass kombiniert (T. 107–109 sowie T. 115–117). Des Weiteren folgt nach einer von Oktavgängen dominierten Passage ein neues Element im Pianissimo *dolce*, das aus Akkorden im Diskant und aufwärtsperlenden Skalen der linken Hand besteht (T. 135–154). Daraufhin setzt nach einer kurzen Überleitung die wichtige *Cadenza* ein, deren massive Akkorde in beiden Händen an den dichten Klaviersatz eines Johannes Brahms erinnern (T. 163).

Dieser wuchtigen Klangballung folgt die Reprise, die sich, teilweise modifiziert, am traditionellen Formschema orientiert und Seitensatz sowie Schlussgruppe

in der Dur-Tonika Es-Dur erklingen lässt (T. 164–258). Spannend ist die Ausgestaltung der Coda, die nach Beethoven'scher Weise ausgeweitet wird und quasi den Status einer zweiten Durchführung erhält: Skrjabin lässt zunächst sein Hauptthema in einer aufsteigenden Sequenzkette viermal erklingen (T. 259–273), bevor er auf die Skalenpassage der Durchführung zurückgreift (T. 274–283). Im Anschluss daran werden die augmentierte Version des Seitensatzes und die Abspaltung des zweiten Motivtakts des Hauptthemas miteinander konfrontiert (T. 284–291), bis nach einer Überleitung, die ins dreifache Piano zurückgenommen wird, das Hauptthema mit der triumphalen Verve einer virtuellen Stretta im Fortissimo noch einmal durchbruchsartig in Erscheinung tritt und das brillante Stück beschließt.

Zwei Poèmes Op. 71 (1914)

Es scheint, als stünde dieses späte Werkpaar ganz im Zeichen der kleinen Terz, denn diese ist zentral für die Struktur der beiden Stücke, da sämtliche Einsatzabstände in diesem Intervall erfolgen. Das erste Poème (*Fantastique*) setzt sich aus drei motivischen Gedanken zusammen: ein kreisendes Motiv, das von einem Arpeggio kontrastiert wird (T. 1–4), ein aufsteigender Septakkord, der in einem chromatischen Seufzer mündet (T. 9 mit Auftakt–15) und ein akkordisch federnder Abschluss (T. 15–27). Zwei Akkordrepetitionen leiten die transponierte Wiederholung ein (T. 27 f.), in der beide Hauptmotive in der kleinen Oberterz erklingen; von *ges*¹ nach *heses*¹ (T. 1 und 5) respektive von *c*² nach *es*²

(T. 8/10 und 12). Die intervallische Distanz der Einsätze bleibt auch bei der Wiederholung, die das harmonische Klangzentrum des Prometheuschen Akkords vom Grundton *G* nach *Cis* rückt, bestehen.

Eine ähnliche strukturelle Relevanz nimmt die kleine Terz auch im zweiten Stück ein, indem die Wiederholung – die in Takt 19, exakt der Mitte des Stücks, erfolgt – den gesamten Satz um eine kleine Terz nach oben verschiebt (von *es*² nach *ges*², vgl. T. 1 und 19). Motivisch baut sich das Poème auf zwei kontrastierende Elemente, eine chromatische (T. 1–3) und eine absteigende Linie (T. 13, 15–18), auf. Erwähnenswert sind zudem die lange ausklingenden Kettentriller im Diskant, die die jeweiligen Motivwiederholungen akustisch markieren.

Poème-Nocturne Op. 61 (1911/12)

Harmonisch dominiert vom Prometheuschen Akkord, imaginiert Op. 61 einen sinnlichen Traum, eine Vision erotischer Verheißung. Die Intensität und Sensualität der Poème-Nocturne offenbart sich nicht nur in verführerischer melodischer Chromatik, sondern auch in den für die spätere Schaffensphase Skrjabins typischen Spielanweisungen, die programmatisch konzipiert sind und jeder motivischen Konfiguration eine hermeneutische Interpretation einschreiben. In einer klaren, dreiteiligen Form angelegt, spielt sich in diesem Stück ein nächtlicher Traum, ein Liebesreigen ab, der an sinnlicher Deutlichkeit kaum zu übertreffen ist. Die beiden rahmenden Abschnitte offerieren ein reichhaltiges motivisches Material, während der Mittelteil allegorisch die

Vereinigung zweier Liebender, von der *passion nais-sante* über *plus en plus passionné* schließlich zu einem ekstatischen Höhepunkt gesteigert, der nach einer Generalpause mit einem konfusen Flüstern (*comme un murmure confus*) beantwortet wird, imaginiert. Die Formteile zueinander sind nach dem Prinzip des Goldenen Schnitts gestaltet³.

Der A-Teil (T. 1–71) beginnt mit einer fließenden Melodie, *avec une grâce capricieuse*, die vom Prometheischen Akkord in absteigenden Arpeggien unterlegt wird und zunehmend an Emphase gewinnt (T. 1–9). Direkt im Anschluss hebt das bereits erwähnte konfuse Flüstern wie ein „bewegter Schatten“ (*comme une ombre mouvante*) an und bildet so das zweite, sinnlich-tastende Motiv (T. 9/13–21). In diesen Bewusstseins-schleier dringen rasche Skalen ein, die mit *crystallin, perlé* umschrieben sind (T. 18, 22 und 24). Es folgt ein weiteres, zweitaktiges Element, mit einem dissonierenden Akkord in der rechten und chromatischen Seufzfiguren in der Daumenmelodie der linken Hand (T. 25 f.), bevor eine zweitaktige Wiederkehr des Flüsterns den Hauptsatz abschließt. Der Seitensatz setzt direkt *avec langueur* (mit Mattigkeit) mit einer absteigenden Melodie in der rechten Hand ein. Diese Linie wird von zwei Einschüben – der eine „wie ein Traum“ (T. 33–37), der zweite „mit gesteigerter Leidenschaft“ (T. 45–50) – kontrastiert, bevor nach einer Generalpause die Seufzermelodie, nun in eine absteigende Skala transformiert, wiederkehrt (T. 52 ff.). Der Abschluss des A-Teils wird mit einer bruchhaften Reihung dieses absteigenden Mo-

tivs und der Melodie des Seitensatzes sowie durch die wiedereinsetzenden aufsprühenden Perlenketten gebildet. Unmittelbar daran schließt sich der leidenschaftliche Mittelteil an, der sich durch eine klare Oberstimmenmelodik kennzeichnet, die mit virtuosen Arpeggios der linken Hand unterlegt und mit einer in Oktaven geführten Gegenstimme der Tenorlage kontrastiert wird. Der Höhepunkt des Stücks wird nicht nur akustisch, sondern durch die Notation auch optisch inszeniert, indem Skrjabin sein System auf drei Linien erweitert, um die Klangballung des Prometheischen Akkords, die das gesamte Instrument ausfüllt, darzustellen (T. 99/101). Die Überleitung zur Reprise des A-Teils bildet die Wiederkehr des Flüster-Motivs (T. 103–106), das nach dem Kulminationspunkt erneut einsetzt. Das letzte Wort haben jedoch die kristallinen Tongirlanden, die zum Abschluss noch einmal bis zum Diskant aufschnellen und in einem Smorzando mit einem schmachtdenden Einzelton verklingen.

Fünf Préludes Op. 74 (1914)

Dieser letzte Zyklus aus dem europäischen Schicksalsjahr 1914, die letzte publizierte Komposition Skrjabins überhaupt, zählt zweifelsfrei zu den spekulativsten Erzeugnissen der Musik des frühen 20. Jahrhunderts. Hier scheint Skrjabin zu seinem Ideal der kristallinen Form gelangt, hier steht das Klangzentrum, das harmonische Enigma des Prometheischen Akkords, vollkommen im Fokus, während andere musikalische Parameter wie das der motivisch-thematischen Arbeit, oder der Modulation zurückgenommen sind. Allein der musikalische

Gedanke, der sich in einem einzigen Motiv kristallisiert und in dem ekstatischen Klangzentrum eingehängt ist, steht im Fokus. Sigfried Schibli weist in seiner Studie nach, dass das musikalische Material den Skizzen von Skrjabin's *L'acte préalable*, der Vorstufe zu seinem letzten Großprojekt *Le Mystère*, entstammt⁴. Damit bietet dieser Zyklus einen einzigartigen Einblick in das musikalische Denken des späten Skrjabin. Die Rücknahme der kompositorischen Vermittlung forciert das Hauptaugenmerk auf den in maximaler Konzentration verdichteten musikalischen Einfall, so dass das Prinzip der Miniatur – den Aphorismen Nietzsches nicht unähnlich – im Zentrum dieser letzten Werkgruppe steht. Daher rührt schließlich auch die aphoristische Kürze der Werke aus Skrjabin's letzter Schaffensphase.

Das erste Stück, *douloureux, déchirant*, mutet wie eine Meditation über dem Klangzentrum des Prometheischen Akkords, der in unterschiedlichen Transpositionstufen das harmonische Gerüst formt, an. Weitgriffige und arpeggierte Akkorde der linken Hand legen den Grund, während die rechte Hand eine meist chromatisch fortschreitende, schmerzhaft-klagende Melodie intoniert. Das kontemplative zweite Stück setzt sich aus drei Elementen zusammen: ein ostinater Wechsel der reinen Quinten über *f*is und *c*, eine absteigende Linie in ungewöhnlicher modaler Gestalt und schließlich eine chromatisch fallende Skala aus drei bzw. vier Tönen. Harmonisch interessant ist der Beginn, der durch den Eintritt der Melodie zunächst ein *f*is-Moll erahnen lässt. Dieses bleibt aber ganz am Ende als offene Frage zu-

rück, da die Melodie auf dem Septimton verharrt. Den Berichten Sabanejew's zufolge, soll Skrjabin selbst das Stück mit dem Tod assoziiert haben, bei einer anderen Gelegenheit sagte er, „in diesem *Prélude* ist solch ein Eindruck, als ob es ganze Jahrhunderte dauere, als ob es ewig klinge, Millionen von Jahren...“⁵

Das *Allegro drammatico* besteht aus zwei Abschnitten, die sich diametral gegenüberstehen: zunächst ein expressiver melodischer Gestus, der in der rechten Hand mit einer verminderten Oktave anhebt und von einem drängenden Tritonus-Pendel im Bass gestützt wird (T. 1–8), im Anschluss folgt eine chromatisch kreisende Linie in der rechten Hand, die sich über einen liegenden Klang im unteren System entfaltet (T. 9–12). Die bipolare Anlage wird in Takt 13 wiederholt, und zwar im Einsatzabstand des unteren Tritonus, des zentralen Intervalls in Skrjabin's später Klangsprache (vgl. die beiden Einsätze, *ais-a'* sowie *e-dis'*).

Durch seine Oberstimmenmelodik weist das vierte *Prélude* auffallend vokale Züge auf und wirkt in seiner kompositorischen Faktur beinahe wie ein Streichquartettstück. Entsprechend durchsichtig sind die vier Stimmen zueinander konzipiert, indem die klagende Melodie von einem meist chromatisch voranschreitenden Satz begleitet wird. Umso überraschender ist die Wirkung des reinen A-Dur-Schlussklangs, mit dem das Stück geradezu entschwebt.

An der allerletzten veröffentlichten Komposition Skrjabin's sticht einmal mehr das Prinzip der kristallinen Form – Sigfried Schibli spricht von „geometrischer Klar-

heit“⁶ – hervor. Es ist, wie die Nummer 3, zweiteilig angelegt, weist aber eine wesentlich höhere Heterogenität der einzelnen Bausteine auf. Die Notation wirkt geradezu graphisch, die einzelnen Parameter, meist nur Intervalle oder einzelne Gesten, addieren sich zu einer Einheit. Das Stück ist insgesamt 17 Takte lang, wobei die beiden Hälften auf die Takte 1–8 sowie 9–16 entfallen und eine perfekte Symmetrie bilden. Die einzelnen Teile formieren sich aus zwei Viertaktgruppen, die selbst aus 2+2 Takten gestaltet sind. Um die Komplexität des Préludes zu veranschaulichen, seien im Weiteren die einzelnen Keimzellen – das Wort „Motiv“ griffe hier wohl schon zu weit – hervorgehoben: So besteht die erste Viertaktgruppe aus folgenden vier Elementen: (a) eine durchgehende Folge absteigender Quartan in den Oktavbässen, (b) ein aufstrebender Gestus in einer fünftönigen Achtelstextolengruppe, (c) eine oktavierte Seufzerfigur in der Tenorlage (T. 2 und 4) sowie (d) ein rasches Arpeggio in Sechzehnteln der linken Hand (T. 2 und 4). Im zweiten Abschnitt, mit *impérieux* (gebiete-risch) überschrieben, bleiben zunächst die fallenden Bassoktaven (a) konstant. Hinzu tritt eine aufsteigende Melodie (e), die in der unteren Oktave imitiert wird (T. 5), im Anschluss in der zweigestrichenen Oktave auf Seufzerfiguren verharrt (T. 6/7) und schließlich in eine abwärtsstürzende Skala mündet (T. 8). Die mittlere Texturschicht (f) beginnt zunächst mit einer Oktavrepetition, die in Takt 6 jedoch zu einer wuchtigen, von der rechten Hand unterstützten, Akkordrepetition ausgeweitet wird. Die Wiederholung erfolgt zunächst tongetreu, in Takt 11

folgt anschließend die Aufwärtssequenzierung um das Intervall der übermäßigen Quinte respektive des Tritonus. Dieses Intervall bleibt auch im Schlussklang markant, da es sich durch die weite Lage deutlich von der Es-Oktave abhebt und so akustisch deutlich hervor-sticht. Damit schließt das Werk Alexander Skrjabin, das in der Chopin-Nachfolge begann und zu bislang ungehörten Klängen und Sphären führte.

Mazurken Op. 25, Nr. 2, 6 und 7 (ca. 1898–1900)

Die drei auf dieser CD eingespielten Mazurken aus dem Zyklus Op. 25 zeigen deutlich, wie sich Skrjabin stilistisch und formal von seinem Vorbild Chopin emanzipierte – und das in einem Genre, das wie kaum ein anderes mit dem polnischen Klavierkomponisten in Verbindung gebracht wird.

Die Mazurka Nr. 2 in a-Moll ist als Kettenrondo mit dem Schema A-B-A-C-A-B-A gestaltet und sehr klar in viertaktigen Phrasen organisiert. Sie weist einen sentimentalen, zarten Charakter auf, der mit dem zupackenden Stil der Chopin'schen Mazurkas kaum mehr etwas gemein hat. Pralltriller, punktierte Rhythmen und der Dreivierteltakt sind als typische Elemente des polnischen Nationaltanzes zwar noch vorhanden, allerdings sind sie in ihrer rhythmischen Erscheinung geglättet und in den lyrischen Fluss des Stücks integriert.

Ähnlich geht Skrjabin in der Mazurka Nr. 6 in Fis-Dur vor, die als zusätzliche Erweiterung einen asymmetrisch strukturierten Hauptteil aufweist. Der siebentaktige erste Abschnitt weist einen rhapsodisch-suchenden

Charakter auf (T. 1–7), während der achttaktige „Nachsatz“ vor allem im Bass den genretypischen punktierten Rhythmus integriert (T. 8–14). Kontrastiert wird der lyrische Hauptteil nach seiner Wiederholung mit einem energischeren B-Teil im *Più vivo*, der mit Terzparallelen der rechten Hand und einem vollgriffigen Abschluss versehen ist (T. 39–56). Die Wiederholung des A-Teils (T. 57–71) mündet nach einer kurzen Überleitung in eine wuchtige Coda, in der der B-Teil im *Fortissimo* eine orchestrale Verbreiterung erfährt (T. 76–92).

Den höchsten Grad an Komplexität weist die siebte Mazurka in *fis*-Moll auf. Dem lyrisch-kantablen Hauptthema treten drei weitere motivische Ideen sowie zwei Überleitungsfiguren hinzu, somit eine thematische Heterogenität, die für die Gattung der Mazurka außergewöhnlich ist. Auch die Kombination dieser sechs Elemente erfolgt nach einem raffinierten und innovativen Formschema, für das es so kein Vorbild gibt. Hingewiesen sei an dieser Stelle auf die kontrapunktische Verknüpfung des Hauptthemas mit einer Nebenmelodie, die zunächst im Bass erscheint (T. 49 ff.), im weiteren Verlauf jedoch nach einem Stimmtauschverfahren in der Oberstimme erklingt, während das Hauptthema in die Tenorlage versetzt wird (T. 65 ff.). Dasselbe ereignet sich im Rahmen der Rekapitulation (vgl. T. 129 ff. sowie 145 ff. und 161 ff.). Die charakteristische Atmosphäre der Mazurka-Gattung wird erst durch den *Dur*-Mittelteil, der mit seinen Punktierungen, Akzenten auf der dritten Zählzeit, eleganten Pralltrillern und einer volltönigen Begleitung ausgestaltet ist, erzeugt (T. 81–107).

Poème Satanique Op. 36 (1903)

Bilden die Werke Chopins unverkennbar die Inspiration für viele Kompositionen des jungen Skrjabin, so steht ein anderes großes Werk Pate für das faszinierende *Poème Satanique*: Der berühmte Mephisto-Walzer von Franz Liszt, genauer „Der Tanz in der Dorfschenke aus Lenaus *Faust*“. Beide Kompositionen stellen spektakuläre virtuose Anforderungen an die Interpreten und weisen musikalisch die Dualität eines tänzerisch-perkusiven und eines erotisch-chromatischen Charakters auf. Skrjabin selbst soll das Stück als eine „Verherrlichung des Unaufrichtigen“⁷ bezeichnet haben. In diesem Kontext sei auf die Symbolik des Satans und der theosophischen Lehre der Madame Blavatsky, die Skrjabin außerordentlich inspirierten, verwiesen. Satan wird hier jedoch nicht als dämonisches Gegenbild zu Gott verstanden, sondern als aktive, schöpferische Kraft selbst, ohne moralische Wertung⁸. Gemein mit Liszt ist die raffinierte motivische Arbeit, die im Zeichen maximaler kompositorischer Ökonomie steht, so dass nur wenige musikalische Gedanken sich zu dem großen Ganzen formieren. Das *Poème Satanique* ist nach dem Prinzip der Sonatenform gestaltet, die im Folgenden skizziert wird.

Der motivische Kern wird direkt am Anfang in zwei Erscheinungstypen vorgestellt: Die chromatische untere Wechsellnote mit einem anschließenden Intervallsprung nach oben (meist die kleine Sexte), bildet den Nukleus der Komposition, der in den Bassoktaven (T. 1 f.) sowie im Diskant der rechten Hand (T. 3 f.) exponiert wird.

Damit bilden die beiden Präsentationen zugleich die unterschiedlichen Charaktere des Stücks aus; *ironico*, eher robust und dunkel und *dolce appassionato*, mit großen lyrischen Bögen. Nach der Wiederholung wird die lyrische Variante wiederholt und geht unvermittelt in einen akkordischen Abschnitt über (T. 13–16). Diesem schließt sich die zweite Hauptmelodie an, die mit *dolce, cantabile, amoroso* überschrieben, den verführerisch-erotischen Gestus ausprägt und sich durch das große Intervall der Septime sowie eine chromatische Stimmführung auszeichnet (T. 17–29). Es folgt eine Überleitung, die sich aus zwei Elementen, einem perkussiven (T. 36–40 sowie 44–52) und einer transformierten Version des ersten Motivs (T. 41–43), zusammensetzt. Danach setzt eine lyrische Erweiterung des Hauptmotivs ein, die mit chromatischen Durchgängen versehen ist (T. 53–70) und in einen neuen, flüchtig dahinrauschenden Abschnitt übergeht (T. 71–77). Im Anschluss ereignet sich die wohl subtilste und für die Anschlagkultur des Pianisten herausforderndste Passage: Über einer rauschenden Sechzehntelfiguration erklingt im Diskant erneut das *amoroso*-Motiv, gesteigert zum *amorosissimo* (T. 79 ff.). Zu diesem gesellt sich bei der zweiten Wiederholung das chromatische Hauptmotiv in der Daumenmelodie der linken Hand hinzu, so dass sich die Textur zu einer Dreischichtigkeit erweitert (T. 86–92). Nach einer weiteren transformierten Wiederholung des Hauptmotivs in der Oberstimme (T. 101 f. und 111–113) verweist ein äußerst dicht gesetzter akkordischer Satz im *riso ironico* (mit ironischem Lächeln), das programma-

tisch auf die Machenschaften des Satans (T. 103–126). Dieser Höhepunkt wird jäh durch eine Generalpause abgebrochen, der die Reprise und eine atemberaubende Stretta folgen. Skrjabin wahrt die Reihenfolge der Themeneinsätze, die jedoch durch die motivische Transformation in einem völlig anderen Licht erscheinen. Als Beispiel seien hierfür die arpeggierte Variante des Hauptmotivs gleich zu Beginn der Reprise (T. 127 f., 131 f und 135 f.) sowie die erneute Gegenüberstellung von Haupt- und *amoroso*-Motiv in den Takten 151 bis 162 angeführt: Hier erklingt ersteres in Oktaven im Diskant, während die lyrische Gegenstimme in der Daumenmelodie respektive Oberstimme der linken Hand auftaucht. Die Hinführung zum furiosen Finale, die ab Takt 187 initiiert wird, zeichnet sich durch vollgriffige Spielfiguren sowie die für Skrjabins Klaviersatz typische Polyrythmik und ineinander changierende Harmonien aus. Eine modifizierte Wiederholung der Schlusspartie vom Ende des ersten Abschnitts, führt dieses raffinierte Stück zu einem wuchtigen Ende im triumphalen C-Dur.

Daniel Tiemeyer

-
- 1 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 66.
 - 2 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines promethischen Geistes*, München 1983, S. 40.
 - 3 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 187.
 - 4 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 255 und 344.
 - 5 Zit. nach Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 254.
 - 6 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 160.
 - 7 Zit. nach Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 159.
 - 8 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 311f.



Alexander Nikolajewitsch Skrjabin

Alexander Skrjabin ist als eine der innovativsten und außergewöhnlichsten Gestalten in die Musikgeschichte eingegangen. Mit einer grandiosen musikalisch-pianistischen Begabung gesegnet, avancierte er nach Richard Wagner zu einem der größten Vertreter des Gesamtwerktes, das alle menschlichen Sinne umfassen sollte. Sein früher tragischer Tod ließ jedoch das Hauptwerk *Le Mistère* unvollendet.

Der Vater, Nikolaj Alexandrowitsch, entstammte aus altem Militäradel, schlug jedoch mit einem Jurastudium eine völlig andere Richtung ein. Bald lernte er die Konzertpianistin Ljubow Petrowna kennen, die er nach Abbruch seines Studiums 1871 heiratete. Am 25. Dezember 1871 nach julianischem bzw. am 6. Januar 1872 nach gregorianischem Kalender wurde Alexander Nikolajewitsch

Skrjabin in Moskau geboren. Der Vater, der außerdem ein Studium der orientalischen Sprachen verfolgte und kurz nach seinem Abschluss in hohe diplomatische Dienste im Osmanischen Reich trat, konnte seinem Sohn eine in jeder Hinsicht materiell unbelastete Ausbildung garantieren und ihm den Beruf des Konzertpianisten ermöglichen. Die musikalische Sozialisation des schon früh auf sich aufmerksam machenden Jungen konnte seine Mutter nicht mehr gewährleisten, denn sie starb erst 23jährig im

April 1873 an Lungentuberkulose. So kümmerten sich die Tante Ljubow, die Großmutter und die Schwestern um die Erziehung des jungen Alexanders, der von ihnen liebevoll Sascha gerufen wurde.

Das Kleinkind zeigte eine ungeheure musikalische Begabung, Alexander bastelte sich ein kleines Puppentheater, in dem er im Familienkreis eigene Stücke auf-

führte, ebenso konnte er einmal gehörte Melodien bereits als Fünfjähriger auf dem Klavier nachspielen und mit ihnen improvisieren. 1880 heiratete der Vater, den sein Sohn ohnehin nur selten sah, eine Italienerin, Olga Fernandez, und war immer häufiger aufgrund seiner diplomatischen Tätigkeit abwesend. 1882 trat Alexander in das 2. Moskauer Kadettenkorps ein, das er 1889 erfolgreich beendete. Befreit vom militärischen Dienst konnte er sich privat Klavierstunden bei Georgi Konjus (1883/84)



und Harmonielehreunterricht sowie Musiktheorie bei Sergej Tanejew (1885-1887) nehmen. Außerdem studierte er Klavier bei Nikolaj Swerjew, der ihm zusätzlich Französisch und Deutsch beibrachte. 1888 trat Skrjabin in das Moskauer Konservatorium ein, wo er Kontrapunkt bei Tanejew und Klavier bei Wassily Safanow, der das Klavierkonzert und die beiden ersten Symphonien des Komponisten uraufführen sollte, studierte.

Ein Zerwürfnis mit dem Kompositionslehrer Anton Arenskij jedoch ließ Skrjabin das Studium der Komposition vorzeitig abbrechen.

Bereits 1891 erkrankte Skrjamins rechte Hand aufgrund von Überbeanspruchung, ein weiterer Rückfall 1893 führte beinahe zu einem Nervenzusammenbruch. Die Depression suchte der junge Komponist in seinen Werken für die linke Hand sowie im Trauermarsch der I. Klavier-sonate op. 6 zu überwinden. Die Abschlussprüfung im April 1892 konnte Skrjabin trotzdem mit der kleinen Goldmedaille (Sergej Rachmaninow erhielt die große) abschließen. Kurz nach seinem Abschluss ließ Skrjabin bereits seine egozentrische Ausrichtung erkennen, indem er zum ersten Mal ein Konzert nur mit eigenen Werken bestritt, was in der Folgezeit zur Regel werden sollte. Diese frühen Werke sind unmittelbar vom Einfluss Chopins gekennzeichnet und bilden als Walzer, Nocturnes und Mazurken musikalische Miniaturen ab. 1894 kam es zu einer folgenschweren Begegnung: Skrjabin traf den Verleger Mitrofan Beljajew, der nicht nur alle Werke des jungen Komponisten bis 1903 publizieren sollte, sondern auch als Vaterfigur, Freund und

Gönner die Entwicklung Skrjamins entscheidend prägte. So gehen ausgedehnte Konzerttourneen durch Europa sowie der Zyklus der Préludes op. 11 auf dessen Initiative zurück. Über 200 Briefe zählt die Korrespondenz, die beide über den Zeitraum von fast zehn Jahren miteinander führten. Neben einem monatlichen Stipendium, mit dem Skrjamins Lebensunterhalt gesichert war, gewährte Beljajew seinem Schützling oft grosszügige Vorschüsse, Honorare und die Auszeichnung des von ihm gestifteten Glinka-Preises. Skrjabin avancierte durch die geschickte Organisation bald zu einem anerkannten „Star“ in der Petersburger Konzertszene und machte sich und seinen Kompositionen in allen Hauptstädten Europas einen Namen. Beljajew organisierte zwei große Europa-reisen für den jungen Komponisten, die am 15. Januar 1896 in der Salle Erard zum Europadebüt führten. In diese bewegte Zeit, die zudem geprägt ist von psychischer Labilität, Depressionen, die von seiner immer noch nicht vollständig kurierten Handverletzung ausgelöst wurde und wiederholtem Alkoholmissbrauch, fiel das Aufkeimen und Scheitern seiner ersten Liebe zu der aus besten Verhältnissen stammenden Natalja Sekerina, die jedoch jäh durch ein Hausverbot beendet wurde.

Entgegen dem Rat seiner Freunde und der Familie heiratete Skrjabin 1897 die Konzertpianistin Wera Iwanowna Issakowitsch; diese Ehe endete trotz der vier Kinder Rimma, Elena, Marija und Lev in einer Katastrophe. Durch Vermittlung von Beljajew und Safonow erhielt Skrjabin im September 1898 eine Klavierprofessur am Moskauer Konservatorium. Das Einkommen reichte aller-

dings für die vielköpfige Familie nicht aus, so dass er zusätzlich den Beruf als Klavierdozent und Inspektor des Fraueninstituts St. Katharinen ausübte, was ihn immer mehr vom Komponieren abhielt. In den Sommermonaten des Jahres 1899 arbeitete er an seiner I. Symphonie, die im November 1900 in Petersburg mit mäßigem Erfolg uraufgeführt wurde. Auch die II. Symphonie, im September 1901 vollendet und im Januar 1902 uraufgeführt, vermochte nicht zu gefallen. Zudem komponierte er an einer Oper, „Keistud und Biruta“, die allerdings ein Fragment blieb.

Die Krise, die sich durch zunehmende Spannungen mit seiner Frau und den nicht erfolgreichen Uraufführungen seiner Symphonien abzeichnete, erreichte ihren Höhepunkt mit dem Tod seines Gönners Mitrofan Beljajew im Dezember 1903, den Skrjabin zutiefst betrauerte. Ebenfalls in diese problematischen Jahre fällt 1902 die schicksalhafte Begegnung mit Tatjana de Schloezer, der Schwester des Musikkritikers Boris de Schloezer, die aus einer sehr kultivierten und angesehenen Familie stammte. Die zunächst freundliche und sachliche Beziehung steigerte sich sehr rasch zur leidenschaftlichen Liebe, seit dem *Poème de l'extase* (1903) kann Tatjana als Muse und Inspirationsquelle in Skrjabins Leben angesehen werden. Von 1903 bis 1908 erhielt Skrjabin, durch Tatjana vermittelt, eine großzügige finanzielle Unterstützung von der reichen Mäzenin Margarita Kyryllowna Morosowa. Schließlich verführte Skrjabin im März 1904 Marija Boglowskaja, eine seiner Schülerinnen, so dass er gezwungen war, seine Arbeit am St. Katharinen-Institut

aufzugeben. Nur zehn Tage nach diesem Vorfall flüchtete er in die Schweiz, wohin ihm allerdings Wera und seine Kinder folgten. Nachdem auch Tatjana ihm nachreiste, kam es 1905 zum Eklat und zur endgültigen Trennung von Alexander und Wera Skrjabin, die jedoch in eine Scheidung nicht einwilligte und den größten Teil des Geldes, das Skrjabin mit seinen Kompositionen verdiente bzw. von seiner Gönnerin bekam, als Abfindung erhielt. In künstlerischer Hinsicht fallen in diese Zeit die großen messianischen Visionen, die den Komponisten so berühmt machen sollten. Nach der Uraufführung seiner III. Symphonie (*Le Poème divin*), die Skrjabin als erste Proklamation seiner neuen Doktrin ansah, begann sich Skrjabin verstärkt mit der Theosophie, den Schriften Nietzsches und dem Solipsismus Fichtes zu befassen. So findet sich Ende 1904 der berühmte Eintrag in Skrjabins Tagebüchern, der stark von dessen wachsender Egomanie zeugt: „Ich bin nichts. Ich bin nur das, was ich schaffe. Alles, was besteht, besteht nur in meinem Bewusstsein. Alles entsteht durch meine Tätigkeit, die ihrerseits nur das ist, was sie hervorbringt. Deshalb kann man nicht sagen, dass die Welt besteht. [...] Die Welt (Raum und Zeit) ist ein schöpferischer Vorgang in mir, der seinerseits nichts anderes umschließt als die Welt.“ Entscheidend war für ihn die Kraft seines eigenen Willens im Schopenhauer'schen Sinne, mit dessen Hilfe er glaubte, alles bewältigen zu können. Die Jahre 1904 bis zu seiner Rückkehr nach Moskau 1910 sind von einer rastlosen Wanderung durch ganz Europa (Schweiz, Belgien, Frankreich, Italien) und der

finanziell desaströsen Amerikatournee (1906/07) gekennzeichnet. Alexander und Tatjana mussten, von der Boulevardpresse gehetzt, New York sogar frühzeitig verlassen. In das Jahr 1908 fallen nicht nur die Geburt des Sohnes Julian und die Einspielung eigener Werke von Skrjabin selbst auf Klavierrollen der Firma Welte-Mignon, sondern auch die wichtige Bekanntheit mit Sergej Koussewitzkij, der zu einem der bedeutendsten Verfechter und Interpreten Skrjabin'scher Musik werden und dessen Musik in der Édition Russe de Musique verlegen sollte. Langsam wuchs das Ansehen des Komponisten, der eifrig an seinem synästhetischen Gesamtkunstwerk Prométhée ou Le Poème du feu arbeitete, sowohl in Russland als auch im europäischen Ausland. Begeistert und beflügelt von den Erfolgen der Moskauer Konzerte (u. a. der Uraufführung der V. Sonate 1908), reifte der Plan Skrjamins, nach Russland zurückzukehren. In Moskau hatte sich bereits der Kreis der „Skrjabinisten“ zu formieren begonnen, so dass er am 16. Januar mit Tatjana nach Moskau, wo Koussewitzkij im März 1911 den Prométhée mit sensationellem Erfolg uraufführte, übersiedelte. Wenig später kam es allerdings zu einem vehementen Streit über finanzielle Angelegenheiten zwischen beiden, der zum Bruch der Freunde führte. Nichtsdestotrotz traten die Werke Skrjamins weiterhin ihren Siegeszug an, 1913 unternahm er eine äußerst erfolgreiche Tournee durch England, wo er insbesondere in London gefeiert wurde. Dort kam es auch zu Begegnungen mit englischen Theosophen und dem Psychologen Charles Myers, an die sich lange Gespräche über die phantastischen Utopien des Künstlers anknüpften.

Im Oktober 1911 unterzeichnete Skrjabin den Vertrag mit seinem letzten Verleger, Boris Petrowitsch Jürgenson. Die letzten Jahre im kompositorischen Schaffen waren ganz von Le Mystère bzw. des Acte préalable, der „vorbereitenden Handlung“ zu diesem, gekennzeichnet. Beide Werke blieben trotz der Fülle von Skizzenmaterial und Entwürfen letztlich Fragmente. In einer universalen Kombination aus Musik, Tanz, Farben und Gerüchen sollte das „Mysterium“ am Fuße des Himalaja in einem kugelförmigen Tempel aufgeführt werden – im Rausche der Sinneseindrücke sollte sich das Auditorium schließlich zu einer rauschhaft-orgiastischen Ekstase steigern. Doch bereits auf seiner Londonreise hatte sich Skrjabin einen bössartigen Furunkel auf der Oberlippe zugezogen, der nicht vollständig abgeheilt ist. Am 14. April 1915 wurde der Prométhée in New York erstmals aufgeführt, wenige Tage später brach die Krankheit Skrjamins wieder aus. Trotz Blutvergiftung gab dieser am 2. April noch ein letztes Konzert, dann zwang ihn das Fieber am 7. April auf das Krankenbett. Unter qualvollen Schmerzen, Wahnvorstellungen, Halluzinationen und Fiebertvisionen starb Alexander Nikolajewitsch Skrjabin am 27. April 1915 im Alter von nur 43 Jahren.

*Zit. nach Sigfried Schibli:
Alexander Skrjabin und seine Musik.
Grenzüberschreitungen eines
prometheischen Geistes,
München 1983, S. 286.*

Biografie

Pervez Mody steht für spannende Konzertabende mit Virtuosität, großen Gefühlen und ausdrucksstarken, farbenreichen Interpretationen. Die Fachwelt schätzt ihn als herausragenden Interpreten der Werke von Alexan-

der Skrjabin, dessen Gesamtklavierwerk er für das Label THOROFON/BELLA MUSICA einspielt. Vol. 4 (THOROFON CD CTH2612) wurde auf der Longlist zum „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ gelistet.



Radiosender auf der ganzen Welt spielen Werke der Reihe „Pervez Mody plays Scriabin“ und Pervez Mody wird immer wieder als Gesprächspartner in Radiosendungen zu Sendern wie SWR2 / DRS (Schweiz) / All India Radio / BBC / Radio Bremen u. a. eingeladen. Auch Martha Argerich schwärmt nach seiner Teilnahme bei „Martha Argerich & friends: „...ich war fasziniert von seinem kraftvollen Gefühlsausdruck, die Art und Weise wie er Skrjabin's Leidenschaft, Verzückerung, subtile Erotik und Andeutungen vermittelt. Pervez Mody hat eine tiefe Verbindung zu Skrjabin...“

Bereits im Alter von vier Jahren erfuhr er in seiner Heimatstadt Bombay/Indien seine erste pianistische Förderung und Ausbildung bei seinen Lehrerinnen Frau Feroza Dubash Labonne und Frau Farida Dubash, die ihn in seinen musikalischen Interpretationen und seinem Verständnis für die klassische Musik stark prägten. Er gewann zahlreiche Wettbewerbe und studierte danach als Stipendiat am berühmten Tschaikovsky-Konservatorium in Moskau bei Prof. Margarita Fyodorowa, absolvierte das Konzertexamen in Karlsruhe unter Prof. Fany Solter und Prof. Miguel Proença und schloss beide Studiengänge mit Auszeichnung ab. Meisterklassen absolvierte er unter Prof. Sontraud Speidel und Prof. Eduardo Hubert.

Der zwischenzeitlich in Deutschland lebende Pianist und Steinway-Artist folgte Einladungen als Jurymitglied bei Wettbewerben und unterrichtet selbst auch Meisterklassen in Deutschland, Argentinien und Indien.

Er konzertiert sowohl in großen Häusern wie NCPA Theatre Mumbai/Indien, Konzerthaus Karlsruhe, Stadtcasino Basel, Universität Wien, Teatro Colón Buenos Aires/Argentinien sowie in kleineren Sälen und Schlössern. Ebenso kann man ihn bei Festivals wie dem Bachfest Leipzig / Sunisheimer Klaviertage / Tschaikovsky Festival Russland / Klaviertage Zingst / Klaviertage Leipzig / Tatort Festival / Scelsi Festival Basel / Schwarzenberger Schlosskonzerte / WeLive Musikfestival und etlichen anderen erleben.

BR-Klassik zu Vol. 5 (THOROFON CD CTH2632): „...Pervez Mody taucht diese musikalisch-mystischen Nachtschattengewächse in ein magisch dunkles, geradezu bengalisches Licht. Er lässt sich ein auf den besonderen Sog dieser Tondichtungen für Klavier, auf ihren Zug zur Ekstase, den er hochdramatisch inszeniert, ohne dabei an Transparenz oder Plastizität einzubüßen. Alexander Skrjabin hätte mit Sicherheit sein mystisch-musikalisches Vergnügen an diesen faszinierend eigenwilligen Interpretationen gehabt, die auch für Skrjabin-Einsteiger rundum empfehlenswert sind..“

Alexander Nikolayevich Scriabin Vol. 7

Allegro de Concert op. 18 (1896)

With its fanfare-like opening and its tumbling cascades of chords, this spectacular bravura piece by the young Scriabin reveals his indebtedness to his great role model Chopin. Yet the composer rapidly departs from the sound world of his spiritual mentor in order to develop his own style. Scriabin himself gave the very first performance of the piece in Paris in January 1896 on his first concert tour through Europe¹. The *Allegro de Concert* follows the principle of sonata form and displays two contrasting elements: a stormy first subject in B flat minor, notable both for its virtuosic figuration and for its resonant octave passages in the left hand (b. 1–28) and a broad, voluminous second subject in D flat major (b. 29–50). On its repetition an octave higher, the balladesque secondary theme gains richer sound from the thickly clumped chords in the bass, making way for a lyrical closing group (b. 51–54) that eventually dies away in springy chords *pianissimo* (b. 55–59). The development is initiated by a chromatic descent of a third into C sharp minor and is particularly notable for the deployment of a feature not at all typical of Scriabin, namely a three-part fugato with the secondary theme played in octaves as *soggetto* (b. 61–73). The recapitulation, reached by way of a dreamily lyrical version of the opening figuration, commences (b. 81) in some obscurity, as the key of B flat minor is destabilized by the

pedal point on F despite the return of the main theme. The triumphal entry of the subsidiary theme *fortissimo* in bar 89 finally ends the harmonic ambivalence, with the pedal point authentically resolved to B flat. As in the exposition, the lyrical closing group follows with its springy chords (b. 89–111). There is then a check to the momentum with the entry from bar 115 of the main theme's chromatic bass melody in octaves, leading to a virtuosic final coda. The main theme finally reveals its colours in full splendour and closes the piece with a final virtuoso flourish in b flat minor.

Préludes op. 31, 37 and 39 (1903)

The first *Andante* of op. 31 has the character of a reverie and its style is strongly reminiscent of Chopin's nocturnes. The two hands are clearly differentiated in melody and accompaniment in polyrhythmic treatment. At the same time, Scriabin undertakes a slight shift in the metrical positioning of the accompaniment and goes beyond the harmonic pattern of his model with excessive chords as in bar 9. This is particularly apparent in the tonal shift towards the end; from D flat major, the piece undergoes an unexpected modulation into the remote key of C major. With its percussive chordal approach, the second piece forms a strong contrast, the lyrical flow giving way to an attitude of resolute heroism displayed above all in the dotted octaves of the bass. The *Presto*

races by in the manner of an Etude; in its ghostly evanescence and inscrutability, it strongly recalls Chopin's mysterious finale to the B flat minor Sonata op. 35. It contrasts with the next and last of the set, a slow Prélude that seems in search of something. The two-bar model consisting of a dotted upbeat and slowly progressive harmonies is subjected three times to sequencing a whole tone downwards, only for the complete pattern to be repeated. Use of the whole-tone scale foreshadows Scriabin's search for new modes of expression.

The first of the four Préludes op. 37 is endowed with thoroughly meditative traits. A two-bar harmonic template is repeated several times and furnished with enchanting modulations, as in bar 5 to F flat major, or in bar 13 to C flat major. After an outburst fortissimo in bar 19, the whole piece slowly subsides in a long-drawn-out decrescendo. Contrast is offered by the voluminous second piece in F sharp major, which is wholly attuned to the ample sonic potential of the instrument and ultimately leads by way of a chromatic ascent to its climax in bar 14 in triple forte (fff). The following Andante is noteworthy for a dreamy, chromatic melody line and full-bodied octaves in the bass, resolved in the repetition in bar 13 into fleeting quaver movement. The cantabile Alburnblatt is progressively drawn together, then closes on a yearning B major. Another strong contrast is provided by the closing piece of the set, with its striking fanfares and its vigorous manner. Scriabin was essentially inspired here by the idea of preluding, that is to say "trying things out" on the piano. The rapid octaves

in the left hand and adjacent figurations in both hands alternate in exploring the sonic capacity of the piano. The Préludes of op. 39 represent even more tightly concentrated miniatures than those of op. 37. If the first piece catches the ear with its forward-pressing right-hand figuration and a passionate melody in its bass octaves, the second provides a stark contrast. Given the rare playing indication *Elevato* (exalted or noble), it is memorable for full chords and a fine chromatic melody line. The third Prélude creates a mood of total freedom and abandonment with its polyrhythms, crotchet triplets constantly balanced against the quaver quintuplets of the left hand. The meditative character of the piece is essentially due to the circling embellishments of notes in the lower stave, resolved in a yearning five-six chord at the close. Scriabin challenges this lyrical pensiveness with a full-bodied, march-like piece that closes the set. Dominating features of the fourth Prélude are its sharply dotted rhythm and its ponderous bass octaves, closing opus 39 on a resolute A flat major chord.

Allegro appassionato op. 4 (c. 1887–1892)

The Allegro appassionato is the most technically demanding and formally most mature of Scriabin's "early works". It was originally the first movement of an uncompleted Sonata in E flat minor and after thorough revision was published in 1894 by Belyayev, one of the most important Russian publishers of the time². This piece is notable for its amazing virtuosity, bristling with technical difficulties, but it is this virtuosic character

that draws out the utmost in richness and splendour of sound from the piano. An equally “mature” feature is to be found in its melodic diversity, characterized to an astonishing extent by its individualism. The piece is written in sonata form, related by means of a *cadenza* at the end of the development section to the principle of the Concert sans Orchestre, which prompts a reference to the earlier models of Schumann’s Third Piano Sonata or even Beethoven’s op. 2/3. In any case, it is an original contribution by the young Scriabin that displays many of the emerging composer’s stylistic peculiarities.

The first subject is dominated by a wildly passionate theme heard in the bass in E flat minor, and its breathlessness is characterized above all by the staggered triplet chords of the right hand (b. 1–29). A brief transition leads to the G flat major first theme of the lyrical second subject with its freely evolving tune rich in coloratura (b. 37–65). An idea is quickly expressed and the second subsidiary theme begins, which heightens the lyrical songfulness still further with a *tranquillo dolce* (b. 67–80). The exposition closes with a final group that has structural similarities to the main theme with its thumb-tune in the left hand and delayed harmonies in the right, while retaining the lyrical mood of the subsidiary themes (b. 81–98).

A general rest marks the start of the development, ominously overlaying the return of the main theme in bass octaves with a polyphonically augmented version of the first subsidiary theme in the upper voice (bb. 107–109 and 115–117). A passage dominated by octave work

then introduces a new element in pianissimo *dolce*, made up of chords in the descant and upward-rippling scales in the left hand (b. 135–154). There is a short linking passage before the mighty *Cadenza* begins, with massive fistfuls of chords in both hands that recall the dense piano writing of Johannes Brahms (b. 163).

This weighty agglomeration of sound is followed by the recapitulation, which adheres for the most part to the traditional form and keeps secondary subject and closing group in the tonic major key of E flat (b. 164–258). The coda is fascinatingly structured, being expanded in Beethovenian manner and almost given the status of a second development. Scriabin then repeats his main theme four times in an ascending sequential chain (b. 259–273), returning after that to the scale passage of the development (b. 274–283). The augmented version of the second subject and the offshoot of the second motivic bar of the main theme are confronted with one another (b. 284–291) until, after a transition that subsides into ppp, the main theme bursts forth once more fortissimo with the triumphant verve of a virtuosic stretta, closing the brilliant composition.

Deux Poèmes op. 71 (1914)

It seems as if this late pair of works centre on the minor third, a separation that is integral to the structure of the two pieces, where all entries observe this interval. The first Poème (*Fantastique*) consists of three motivic ideas: a circling motif contrasting with an arpeggio (b. 1–4), a rising chord of the seventh that leads to a chromatic

sigh (b. 9 upbeat –15) and a springy chordal conclusion (b. 15–27). Two chord repetitions introduce the transposed repeat (b. 27 f.), in which both principal motifs are heard in minor thirds upwards, from G flat to B double flat (b. 1 and 5) and from C to E flat (b. 8/10 and 12). The intervallic separation of the entries is retained in the repeat, which shifts the harmonic core of the mystic chord to C sharp from a fundamental G.

The minor third possesses a similar structural relevance in the second piece, where the repeat – in bar 19, exactly in the middle of the piece – lifts the whole edifice by a minor third (from E flat to G flat, cf. bb. 1 and 19). Motivically, the *Poème* is founded on two contrasting elements, one chromatic (b. 1–3) and the other a descending line (bb. 13, 15–18). Note also the long-drawn-out chains of trills in the descant, acoustically marking the respective repetitions of motifs.

Poème-Nocturne op. 61 (1911/12)

Dominated harmonically by Scriabin's "mystic chord" ("Prometheus chord"), op. 61 supposes a sensuous dream, an erotic vision of a promised land. The intensity and sensuality of the *Poème-Nocturne* is manifested both in the seductive chromaticism of its melody and in the performance directions typical of Scriabin's late period, which are programmatically conceived and prescribe a hermeneutic interpretation to each motivic configuration. In clear ternary form, the piece illustrates a nocturnal dream, a dance of love, a model of sensual openness. The two flanking sections offer rich motivic

material, whereas the middle section unfolds the imagined union of two lovers, rising from *passion naissante* through *plus en plus passionné* to an ultimate ecstatic climax, which after a general rest is answered with a sound like an indistinct murmuring (*comme un murmure confus*). The parts are balanced according to the principle of the Golden Mean³.

The A section (b. 1–71) begins with a flowing melody, *avec une grâce capricieuse*, above descending arpeggios of the mystic chord that acquire increasing emphasis (b. 1–9). Directly following this, the "confused murmuring" already mentioned returns "like a shifting shadow" (*comme une ombre mouvante*) and thereby forms a second motif that is sensually feeling its way (b. 9/13–21). This veil of awareness is invaded by rapid scales, described as *cristallin, perlé* (bb. 18, 22 and 24). There is a further two-bare element, with a dissonant chord in the right hand and chromatic sighing figurations in the thumb-tune of the left hand (b. 25 f.), before a two-bar return of the murmuring concludes the first subject. The secondary subject begins directly *avec langueur* (langorously) with a descending melody in the right hand. This line is broken by two contrasting interjections – one "like a dream" (b. 33–37), the other "with heightened passion" (b. 45–50) – until after a general rest the sighing melody returns, now transformed into a descending scale (b. 52 ff.). The conclusion of the A section is formed out of a fragmentary utterance of this descending motif and the melody of the secondary subject and from the pearly chains that now begin to

sparkle again. That leads without a break to the passionate middle section, characterized by a clear melodic line in the upper voice above virtuosic left-hand arpeggios and contrasted with an opposing voice in octaves in the tenor register. The climax of the piece is staged not only acoustically but also in the musical notation, as Scriabin extends his score to three staves, to display the massed sounds of the mystic chord that extend throughout the whole instrument (b. 99/101). The transition to the recapitulation of the A section takes the form of a repeat of the “murmuring” motif (b. 103–106), which returns after the point of climax. The last word, however, is given to the crystalline garlands of sound, which in conclusion soar up into the descant and die away *smorzando* with a yearning solitary note.

Cinq Préludes op. 74 (1914)

This last set from the fateful year of 1914, Scriabin's final published composition, is without a doubt one of the most speculative contributions to the music of the early 20th century. Scriabin seems by now to have arrived at his ideal of the crystalline form: the sonic hub, the harmonic enigma of the mystic chord, is totally central, whereas other musical parameters such as motivic-thematic work and modulation recede into the background. All the focus is on the musical idea, crystallized into a single motif and suspended in the ecstatic core of the sound. Sigfried Schibli demonstrates in his study that the musical material originates in Scriabin's *L'acte préalable*, the preliminary stage of his last great

project *Mysterium*⁴. This work thus offers a unique insight into the musical thinking of the late Scriabin. The retreat of compositional communication directs attention to the musical thought distilled into maximum concentration, so that the principle of the miniature – not unlike Nietzsche's aphorisms – is central to this last group of works. That is ultimately the reason for the aphoristic brevity of Scriabin's last creative phase.

The first piece, *dououreux, déchirant*, seems like a meditation on the sonic hub of the mystic chord, which at various levels of transposition provides the harmonic framework. Wide-ranging, arpeggiated chords in the left hand lay the foundation, while the right hand intones a bitterly lamenting melody proceeding largely along chromatic lines.

The contemplative second piece is composed of three elements: an ostinato alternation of pure fifths on F sharp and C, a downward line in unusually modal form and finally a chromatically descending scale of three or four notes. The commencement is of harmonic interest, leading one to expect an F sharp minor after the melody enters. At the very end this remains an open question, as the melody holds fast to the seventh. Scriabin himself associated the piece with death, according to Sabaneyev, and on another occasion he said “in this Prélude is such an impression as if it lasted centuries, as if it went on for ever, millions of years...”⁵

The *Allegro drammatico* consists of two diametrically opposed sections: first an expressive melodic gesture commencing with a diminished octave in the right hand

and supported by the insistent pendulum of a tritone in the bass (b. 1–8), then a chromatically circling line in the right hand, unfolding above a steady note in the lower stave (b. 9–12). The bipolar layout is reiterated in bar 13, entering at a distance set by the lower tritone, the central interval in Scriabin's late soundscape (cf. the two entries, A sharp to A and E to D sharp).

The melodic pattern of the upper voice lends the fourth *Prélude* decidedly vocal traits, being composed almost like a string-quartet movement. Its four parts are transparently related to one another, the lamenting melody being accompanied by a mostly chromatic progression. The effect of the closing chord in a pure A major, with which the piece positively takes wing, is all the more surprising.

The very last published composition by Scriabin once again highlights the principle of crystalline form; Sigfried Schibli speaks of “geometrical clarity”⁶. It is, like the third *Prélude*, in two parts, but with a much greater heterogeneity of the individual building-blocks. The notation seems almost graphic; the sum of the individual parameters, mostly just intervals or isolated gestures, amounts to a unity. The entire piece is 17 bars long, with its two halves (bars 1–8 and 9–16) in perfect symmetry. The separate parts are formed out of two four-bar groups, which in turn are made up of 2+2 bars. To cast light upon the complexity of the *Prélude*, the following account will emphasize the individual germ cells (the word “motif” would surely overstate the case). The first four-bar group comprises the following four elements, namely (a) a continuous succession of descend-

ing fourths in the bass octaves, (b) an upward-striving figure in a five-note quaver sextuplet group, (c) a sighing figure in octaves in the tenor register (bb. 2 and 4) and (d) a rapid semiquaver arpeggio in the left hand (also bars 2 and 4). The second section, headed *impérieux* (lordly), initially retains the falling bass octaves (a). A rising melody is added (e), which is imitated in the lower octave (b. 5), engages in persistent sighing figures in the lowest octave (b. 6/7) and finally leads into a rapidly descending scale (b. 8). The middle layer of this fabric (f) begins with an octave repetition, expanded in bar 6 into a weighty repetition of chords supported by the right hand. The repeat follows note for note at first, succeeded in bar 11 by the upward sequencing round the interval of the augmented fifth or the tritone. This interval remains prominent in the closing tones, being sharply differentiated from the E flat octave on account of the wide separation and thus clearly audible. So ends the oeuvre of Alexander Scriabin, which began as an emulation of Chopin and rose to hitherto unheard sounds and spheres.

Mazurkas op. 25, nos. 2, 6 and 7 (c. 1898–1900)

The three mazurkas of the op. 25 set presented on this CD clearly show how Scriabin was emancipating himself stylistically and formally from his role model Chopin – in a genre, what is more, that is intimately associated with the Polish composer-pianist.

Mazurka no. 2 in A minor is laid out as a catenary rondo in the pattern A-B-A-C-A-B-A and is very clearly orga-

nized into four-bar phrases. It is tender and sentimental in character, distant from the energetic style of Chopin's mazurkas. Trills on the upper note, dotted rhythms and three-four time are still present as typical features of the Polish national dance, but their rhythmical profile is now smoothed out and they are integrated into the lyrical flow of the piece.

Scriabin adopts a similar approach in Mazurka no. 6 in F sharp major, which additionally has an asymmetrically structured main section. The seven-bar opening section is rhapsodic and tentative in character (b. 1–7), whereas the eight-bar “extension” incorporates the dotted rhythm typical of the genre, particularly in the bass (b. 8–14). The lyrical main section is contrasted after its repetition with a rather more energetic B section *Più vivo*, distinguished by its parallel thirds in the right hand and a resonant close (b. 39–56). The A section is repeated (b. 57–71) and followed after a short transition by a magisterial coda, in which the B section is given orchestral treatment *fortissimo* (b. 76–92).

The highest degree of complexity is present in the seventh Mazurka, which is in F sharp minor. The lyrically songful main theme is followed by three further motivic ideas and two transitional figures, thus illustrating a thematic diversity not at all characteristic of the mazurka. The combination of these six elements follows a subtle and innovative formal pattern for which there is no prior model. Furthermore, the main theme is contrapuntally linked with a subsidiary tune that first appears in the bass (b. 49 ff.), only to appear later in the

upper part, changing places with the main theme now transposed to the tenor register (b. 65 ff.). The same pattern recurs in the recapitulation (cf. b. 129 ff., 145 ff. and 161 ff.). The characteristic atmosphere of the mazurka genre is established only in the major-key middle section, with its dotted rhythms, accents on the third beat, elegant upper-note trills and full-bodied accompaniment (b. 81–107)

Poème Satanique op. 36 (1903)

If Chopin's works are the sure inspiration for many of the young Scriabin's pieces, it was Franz Liszt who paved the way for the fascinating *Poème Satanique* with his celebrated *Mephisto Waltz* no. 1, more properly “The Dance in the Village Inn from Lenau's *Faust*”. Both compositions demand stellar virtuosity of their interpreter, shaped as they are by the duality of a percussive, dancing air and underlying erotic chromaticism. Scriabin himself is said to have described the piece as a “glorification of the improper”⁷. It is apt to refer in this context to the symbolic value of Satan and the theosophical teachings of Madame Blavatsky, which were a fundamental source of inspiration for Scriabin. Satan is here understood not as a demonic opponent of God but as an active, creative force without moral definition⁸. Common to the two composers is subtle motivic work that seeks maximum compositional economy, needing only a few musical ideas to form a greater whole. The *Poème Satanique* is laid out on the principle of sonata form, as adumbrated here.

The motivic core is presented at the very start in two forms. The chromatic lower alternating note with a following upward leap (usually the interval of a minor sixth), forming the nucleus of the composition, is set out in the bass octaves (b. 1 f.) and in the descant of the right hand (b. 3 f.). These two presentations determine the contrasting characters of the piece: *ironico*, quite robust and dark, and *dolce appassionato*, with sweeping lyrical arches. After the repetition, the lyrical variant is reiterated and leads straight into a chordal section (b. 13–16). This introduces the second principal melody, headed *dolce, cantabile, amoroso*, which expressed the seductive eroticism of the piece with its wide interval of the seventh and chromatic treatment of the melody line (b. 17–29). There is then a transition composed of two elements, one percussive (bb. 36–40 and 44–52) and the other a transformed version of the first motif (b. 41–43). A lyrical, chromatically enhanced expansion of the principal motif then ensues (b. 53–70), leading into a new, hastily fleeting section (b. 71–77). Now comes what is surely, for pianists seeking to transcend purely technical considerations, the most subtle and challenging passage: over a rippling semiquaver figuration, the *amoroso* motif reappears in the descant, elevated to *amorosissimo* (b. 79 ff.). This is then joined by the second reiteration of the chromatic principal motif in the left-hand thumb-tune, thickening the texture to a fabric of three layers (b. 86–92). After a further transformed repetition of the main motif in the upper voice (bb. 101 f. and 111–113) an exceptionally laconic

chordal phrase *riso ironico* (ironic laughter) alludes programmatically to the wiles of Satan (b. 103–126).

This climax is abruptly cut short by a general rest, followed by the recapitulation and a breathtaking stretta. Scriabin maintains the sequence of thematic entries, but the motivic transformation now presents them in a completely new light. There is the arpeggiated variant of the principal motif at the very beginning of the recapitulation (bb. 127 f., 131 f and 135 f.), for example, and the renewed opposition of principal and *amoroso* motifs in bars 151 to 162, where the main motif is heard in octaves in the descant, whereas its lyrical counterpart emerges in the thumb-tune or upper voice of the left hand. Progress towards the fast and furious finale, which begins at bar 187, is made by means of full-bodied figuration and the polyrhythmics and constantly changing harmonic patterns typical of Scriabin's piano writing. A modified repeat of the final episode at the end of the first section leads this cunningly designed piece to a weighty conclusion in a triumphal C major.

Daniel Temeyer

Translation: Janet and Michael Berridge, Berlin

- 1 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, p. 66.
- 2 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes* (Alexander Scriabin and his music: new frontiers of a Promethean spirit), Munich 1983, p. 40.
- 3 See Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, p. 187.
- 4 See Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, p. 255 and 344.
- 5 Cited after Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, p. 254.
- 6 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, p. 160.
- 7 Cited after Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 159.
- 8 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 311f.





Alexander Nikolajevich Scriabin

Alexander Scriabin has entered the history of music as one of its most innovative, most exceptional figures. An immensely gifted pianist and musician, after Richard Wagner he became one of the greatest advocates of the Gesamtkunstwerk, the unified work of art encompassing all the human senses. However, his magnum opus *Le Mystère* remained unfinished at his premature, tragic death.

Alexander's father, Nikolay Alexandrovich, was a member of a long-established, aristocratic military family but broke away from this tradition to study law. He soon became acquainted with the concert pianist Lyubov Petrovna whom he married after abandoning his studies in 1871. Alexander Nikolajevich Scriabin was born in Moscow on 25 December 1871 in the Julian calendar or 6 January 1872 in the Gregorian calendar. His father, who had also studied oriental languages and took up a high diplomatic post in the Ottoman Empire soon after graduation, was able to guarantee a materially untroubled education for the boy and facilitate his development as a professional concert pianist. Scriabin had been attracting attention from a very early age but his musical socialisation was interrupted when his mother died of pulmonary tuberculosis in April 1873 aged only 23. His Aunt Lyubov, grandmother and great-aunts therefore took charge of bringing up the young Alexander, whom they affectionately called Sascha.

The youngster showed prodigious musical talent. He built himself a small puppet theatre and performed his own plays within the family circle. By the age of five he

was able to hear a melody once, play it back on the piano and improvise on it. In 1880 his father, whom he rarely saw anyhow, married an Italian, Olga Fernandez, and became increasingly absent on account of his diplomatic duties. In 1882 Alexander entered the 2nd Moscow Cadet Corps, successfully completing his training in 1889. Once released from military service he was able to take private piano lessons with Georgy Konyus (1883/84) and lessons in harmony and music theory with Sergey Taneyev (1885-1887). He studied piano with Nikolay Zverev, who also taught him French and German. In 1888 Scriabin entered the Moscow Conservatory where he studied counterpoint with Taneyev and piano with Vasily Safonov, who would later give the first performance of his Piano Concerto and his first two symphonies. However, after quarrelling with his composition teacher Anton Arensky he abandoned his composition studies prematurely.

As early as 1891 Scriabin overstrained and injured his right hand; a recurrence in 1893 almost led to a nervous breakdown. The young composer sought to overcome his depression with works for the left hand and

the funeral march in the First Piano Sonata op. 6. Nevertheless in April 1892 he graduated with the second gold medal (Sergey Rakhmaninov taking the first). Shortly after his graduation Scriabin signalled his egocentricity by performing a concert consisting exclusively of his own works; this later became the norm. These early works – musical miniatures such as waltzes, nocturnes and mazurkas – are characterised by the direct influence of Chopin.

1894 brought about an encounter with far-reaching repercussions: Scriabin's meeting with the publisher Mitrofan Belyayev, the man who would not only publish all of the young composer's works until 1903 but also play a decisive role in his development, as a father figure, benefactor and friend. Projects initiated by Belyayev included extended concert tours of Europe and the cycle of *Préludes* op. 11. The correspondence between Scriabin and Belyayev amounts to more than 200 letters written over a period of almost ten years. In addition to a monthly stipend with which he assured Scriabin of a livelihood, Belyayev frequently gave his protégé generous advances, honoraria and the distinction of the Glinka Prize, an honour that he bestowed himself. Thanks to Belyayev's organisational talents Scriabin quickly became a recognised "star" on the St. Petersburg concert scene and won a reputation for himself and his compositions in capital cities throughout Europe. Belyayev organised two extended European tours for the young composer including his European debut in the Salle Erard on 15 January 1896. During this

eventful period, which was marked by emotional instability, depressive phases triggered by his ongoing hand injury and repeated alcohol misuse, Scriabin's first love flowered and withered; he was unceremoniously banned from frequenting Natalya Sekerina, a member of an illustrious family.

In 1897, against the advice of friends and family, Scriabin married the concert pianist Vera Ivanovna Isakovich; their marriage produced four children (Rimma, Elena, Maria and Lev) but ended in catastrophe. Through Belyayev's and Safonov's mediation, in September 1898 Scriabin received an invitation to become professor of piano at the Moscow Conservatory. However, his income was insufficient to support his large family, so he took up an additional post as piano teacher and music inspector at St. Catherine's Institute for Young Ladies, which left him less and less time for composition. During the summer of 1899 he worked on his First Symphony, which was premiered with moderate success in St. Petersburg in November 1900. The Second Symphony, completed in September 1901 and premiered in January 1902, also failed to find favour. Scriabin was working on an opera "Keistut i Birut" as well, but this remained a fragment.

The crisis reflected in the increasing tensions between Scriabin and his wife, and the unsuccessful premieres of his symphonies, came to a climax with the death of his benefactor Mitrofan Belyayev in December 1903. Scriabin's grief was profound. These problematic years also included the fateful meeting in 1902 between Scri-

abin and Tatyana de Schloezer, the sister of the music critic Boris de Schloezer, members of a highly cultivated and respected family. Their friendship rapidly turned into passionate love; from the *Poème de l'extase* (1903) onwards Tatyana can be regarded as Scriabin's muse and the source of inspiration in his life. Through her efforts, from 1903 to 1908 he received generous financial support from the wealthy arts patroness Margarita Kirillovna Morozova. In March 1904 he was forced to relinquish his post at St. Catherine's Institute after seducing Maria Bogoslovskaya, one of his students. Only ten days later he fled to Switzerland where he was joined by Vera and the children. Tatyana also went after him and there was a row; Alexander and Vera separated definitively in 1905. Vera refused to consent to a divorce and was awarded the majority of Scriabin's income from his compositions and his benefactress in settlement.

From an artistic point of view, it was at this time that Scriabin had the great messianic visions that were to make him so famous. After the first performance of his Third Symphony (*Le Poème divin*), which he regarded as the first proclamation of his new doctrine, he began a more intensive study of theosophy, the writings of Nietzsche and the solipsism of Fichte. A famous diary entry at the end of 1904 strongly attests to his growing egomania: "I am nothing. I am only what I create. All that exists, exists only in my consciousness. Everything arises from my activity, which is in turn only that which my activity creates. Therefore it is impossible to say that the world exists. [...] The world (space and time) is a

creative process in me, which in turn encompasses nothing other than the world." Pivotal for Scriabin was the power of his own will, in the Schopenhauer sense, through which he believed himself capable of anything. The years between 1904 and the return to Moscow in 1910 were characterised by restless touring around Europe (Switzerland, Belgium, France, Italy) and the financially disastrous tour of America (1906/07). Scriabin and Tatyana were hounded by the popular press and were even forced to leave New York earlier than anticipated. 1908 saw not only the birth of their son Julian and Scriabin's piano roll recordings of his own works for Welte-Mignon but also the important first meeting with Sergey Koussevitzky, who was to become one of the main champions and interpreters of his music, as well as publishing his works in the *Édition Russe de Musique*. Scriabin's reputation slowly grew. He worked assiduously on *Prométhée ou Le Poème du feu*, his synaesthetic *Gesamtkunstwerk*, both in Russia and elsewhere in Europe. Thrilled and inspired by the success of the Moscow concerts (including the first performance of the Fifth Sonata in 1908), he finalised plans for his return to Russia. In Moscow a circle of "Scriabinists" had begun to form. On 16 January Scriabin returned with Tatyana to Moscow where *Prométhée* was premiered to sensational acclaim under Koussevitzky in March 1911. A little later, however, a vehement financial quarrel between the two men led to the rupture of their friendship. Nevertheless the upward march of Scriabin's works continued unabated. In 1913 he toured England

with enormous success, receiving great accolades particularly in London. During his stay he met the English theosophist and psychologist Charles Myers, with whom he discussed his fantastic utopias at length.

In October 1911 Scriabin signed a contract with his final publisher Boris Petrovich Jürgenson. His final years of composition were devoted to *Le Mystère* and the *Acte préalable*, the "preparatory act" to *Le Mystère*. Both works ultimately remained fragmentary despite a wealth of sketch material and drafts. The "Mysterium" – a universal synthesis of music, dance, colours and aromas – was to be performed in a domed temple at the foot of the Himalayas; intoxicated by the mix of sensations, the auditorium would reach a climax of cataclysmic-orgiastic ecstasy.

However, the virulent boil that Scriabin had developed on his upper lip during his trip to London had not fully healed. *Prométhée* was premiered in New York on 14 April 1915; a few days later his illness took a turn for the worst. On 2 April, even with septicaemia, he had given one final concert before taking to his bed with a fever on 7 April. Plagued by agonising pain, delirium, fevered visions and hallucinations, Alexander Nikolayevich Scriabin died on 27 April 1915 at the age of only 43.

Sigfried Schibli:
Alexander Skrjabin und seine Musik.
Grenzüberschreitungen eines prometheischen
Geistes, Munich 1983, p. 286.



Biography



Pervez Mody is known for performing exciting concerts brimming with virtuosity, strong emotions and expressive, colourful interpretations. He has gained a critical reputation as an outstanding interpreter of Alexander Scriabin, whose complete piano works he is recording on the THOROFON/BELLA MUSICA label. Vol. 4 (THOROFON CD CTH2612) was nominated on the longlist for the German Music Critics' Award.

Pieces from the *Pervez Mody plays Scriabin* series are broadcast by radio stations around the world and Pervez Mody is regularly invited to discuss music on programmes produced by SWR2, DRS (Switzerland), All India Radio, the BBC and Radio Bremen. His performance at Martha Argerich & Friends drew praise from Martha Argerich herself: “I was fascinated by his powerful emotions, the way he conveys the passion, exaltation, the refined erotic and suggestion in Scriabin. Pervez Mody has a deep connection with Scriabin.”

Pervez Mody was introduced to the piano in his native Bombay (now Mumbai, India) when he was only four years of age. His first teachers were Feroza Dubash LaBonne and Farida Dubash, both of whom profoundly influenced his musical interpretations and his understanding of classical music. Mody won numerous competitions followed by a scholarship to study with Prof.

Margarita Fyodorova at the famous Tchaikovsky Conservatory in Moscow. He subsequently studied in Karlsruhe with Prof. Fany Solter and Prof. Miguel Proença, gaining his *Konzertexamen* performance diploma with two distinctions. He participated in master classes with Prof. Sontraud Speidel and Prof. Eduardo Hubert.

Now a Steinway Artist and living in Germany, Pervez Mody has taken up invitations to serve as a jury member at competitions and also teaches master classes himself in Germany, Argentina and India.

Pervez Mody performs in large concert halls, such as the National Centre for the Performing Arts in Mumbai (India), the Konzerthaus in Karlsruhe, the Stadtcasino in Basel, the University of Vienna and the Teatro Colón in Buenos Aires (Argentina), as well as in smaller venues and in castles. He also appears at festivals including the Leipzig Bach Festival, the Sunisheim Piano Festival, the Tchaikovsky Festival (Russia), the Zingst Piano Festival, the Leipzig Piano Festival, the Tatort Festival, the Scelsi Festival in Basel, the Schwarzenberg Castle Concerts, the WeLive Music Festival and a host of others.

Reviewing Vol. 5 (THOROFON CD CTH2632) in the Scriabin series, BR-Klassik observed: “**Pervez Mody bathes these musical-mystic nightshades in a magically**

dark, almost Bengali light. He plunges into the special maelstrom of these expressive piano compositions with their pull to ecstasy, staging it very dramatically without sacrificing any transparency or vividness. Alexander Scriabin would definitely have taken mystic-musical pleasure in these fascinatingly idiosyncratic interpretations, which are highly recommended including for newcomers to Scriabin.”

English translation: Debbie Hogg



CTH2672