

Vol. 8



**Pervez Mody**  
plays Scriabin

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

01. Poème, Op.41 .....	04:43	16. Sonata No.8, Op.66: Lento – Allegro agitato .....	15:33
02. Mazurka, Op.25, Nr. 5: Agitato ...	03:41		
03. Mazurka, Op.25, Nr. 8: Allegretto	02:29		
04. Mazurka, Op.25, Nr. 9: Mesto ....	02:58		
05. Feuillet d'Album, Op.58: Con delicatezza .....	01:24	<b>4 Morceaux, Op.56</b>	
06. Quasi Valse, Op.47 .....	01:11	17. I. Prélude .....	01:09
		18. II. Ironies .....	02:39
		19. III. Nuances .....	01:25
		20. IV. Étude .....	00:32
<b>4 Morceaux, Op.51</b>		21. Valse, Op.1 .....	03:31
07. I. Fragilité .....	02:32		
08. II. Prélude .....	02:05		
09. III. Poème aile .....	01:04	<b>2 Impromptus à la Mazur, Op.7</b>	
10. IV. Danse languide .....	01:06	22. I. Gis-Moll .....	04:24
		23. II. Fis-Dur .....	03:23
<b>3 Morceaux, Op.52</b>		24. Étude Op.8, Nr.7: Presto tenebroso, agitato .....	02:08
11. I. Poème .....	02:21	25. Étude Op.8, Nr.10: Allegro .....	02:15
12. II. Enigme .....	01:21	26. Étude Op.8, Nr.11: Andante cantabile .....	04:05
13. III. Poème languide .....	01:20	27. Étude Op.8, Nr.12: Patetico ...	03:04
<b>2 Pièces, Op.59</b>			
14. I. Poème .....	02:02		
15. II. Prélude .....	01:53		

Gesamtspielzeit: 76:59

**Aufnahmedatum:** 08.+09. Juni 2022: Sendesaal Bremen (Track 1, 2-4, 7-10, 24, 26) **Klaviertechnik:** Wolfgang Wiese

**Aufnahmedatum:** 18.-20. Juli 2023: **Emmerich-Smola-Saal**, SWR Kaiserslautern (Track 5-6, 11-23, 25, 27)

**Klaviertechnik:** Michael Köhler | **Musikregie + Mastering:** Bernhard Hanke | **Flügel:** Steinway & Sons D-Flügel

**Coverfoto:** Maik Styrmol - punchline Studio | [www.pervez-mody.com](http://www.pervez-mody.com)

"Das Projekt wurde gefördert durch ein Stipendium der GVL".

Mit freundlicher Unterstützung von Firma zermat Zerspanungstechnik GmbH & Co. KG, [www.zermat.de](http://www.zermat.de)



## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

*Die vorliegende CD-Einspielung bildet einen repräsentativen Querschnitt durch das Oeuvre Alexander Skrjamins, sie umfasst mit den Valses, Mazurken und Études frühe Kompositionen, die stark von seiner intensiven Chopin-Rezeption inspiriert sind, eine Fülle kleiner Poèmes und Stücke (Pièces), die in ihrer aphoristischen Kürze eine ästhetische Quintessenz des mittleren und späten Skrjaminschen Schaffens formulieren sowie eine großdimensionierte Sonate von hoher motivischer Komplexität. Die Entwicklung seiner harmonischen und klanglichen Sprache, die sich von der zunehmenden chromatischen Alterierung bis hin zu dem spezifischen System des Prometheuschen Akkordes spannt, lässt sich durch diese Kompilation ebenfalls nachvollziehen.*

### Valses – Op. 1 (1888) und Op. 47 (1905)

Der Walzer Op.1 in f-Moll zeigt bereits Skrjamins Handschrift in seiner frühen Kompositionsphase. Klanglich und formal an dem Vorbild Chopin orientiert, offenbaren sich vor allem in der harmonischen Progression charakteristische Eigenheiten. Der Walzer ist an dem klassischen A-B-A-C-A-Schema orientiert, wobei der zweite und dritte Teil einen Kontrast in As-Dur respektive Des-Dur formulieren. Während das Hauptthema mit einer verträumten Melodie durch verschlungene Achtellinien über der ruhig pulsierenden Walzerbegleitung der linken Hand charakterisiert ist, zeichnet sich der B-Teil durch ein robustes, bordunhaftes Ostinato mit einer sich stets wiederholenden, anapästischen Keimzelle aus. Viel mehr melodische Eigenständigkeit übernimmt jedoch der C-Teil, der durch den Einsatz von Mittelstimmen auch in seiner musikalischen Faktur komplexer erscheint, bis über eine Reminiszenz an den B-Teil die Musik auf dem Quintton  $c^2$  verhardt und

die Wiederholung des Hauptteils eingeläutet wird. Klanglich bemerkenswert ist die Gestaltung des Schlusses, der die erwartbare authentische Kadenz mit einem überraschenden Vorhaltsakkord (*des-c*) substituiert und in der Dur-Variante endet. Hier zeigt sich bereits ein früher Vorgeschmack auf den späteren Harmoniker Skrjabin.

Die Quasi Valse Op. 47 mag Skrjamins Kommentar zum Ende der etablierten Walzertradition darstellen. Der Modetanz wird in dieser Miniatur – ähnlich wie in Ravels La Valse – dekonstruiert und gewissermaßen dekomponiert. Phasenweise sind der Walzerrhythmus und die mitreißende rhythmische Verve noch zu spüren, allerdings wird der Glanz von einst zunehmend von Chromatik überlagert und droht, aus den Fugen zu geraten. Vielleicht in Anlehnung an sein Opus 1 schließt diese Hommage an frühere Zeiten an, die zum Schluss hin agogisch austrudelt, ebenfalls in der Tonart F-Dur.

**Mazurken – Vexierspiele des polnischen Nationaltanzes. Deux Impromptus à la mazur Op. 7 (1891) und Mazurken Op. 25 (Nr. 5, 8 und 9) (1899)** Die beiden Impromptus Op. 7 in gis-Moll respektive Fis-Dur sind ebenfalls von Chopin, für den die Mazurka eine Art „musikalisches Tagebuch“ darstellte, inspiriert. Die Form der Mazurka ist jedoch durch den Zusatz „à la“ gebrochen, da sich der typische heroisch-melancholische Mazurka-Duktus mit der punktierten Rhythmik nur im B-Teil des zweiten Stücks angedeutet findet. Skrjabin transformiert in den Impromptus somit die Vorlage der Mazurka zu einer individuellen Gestalt. Der kantable Fluss der ersten Impromptu wird von einer A-B-A-Form mit Binnenwiederholungen eingefasst: so wird das Hauptthema mit seinen gedehnten Tonwiederholungen und den chromatischen Tonumspielungen sowohl in Takt 33 als auch in Takt 103 beginnenden A-Teil in Takt 135 wiederholt, während der akkordisch-sonore Mittelteil in H-Dur in Takt 63 beginnt und seine verkürzte Wiederholung in Takt 87 erfährt.

Die zweite Impromptu ist ebenfalls nach dem Schema der dreiteiligen Liedform strukturiert, allerdings weist der A-Teil hier zwei unterschiedliche Elemente auf, wobei es zu einer hierarchischen Trennung zwischen Melodie in der rechten und Begleitung der linken Hand kommt. Es beginnt mit einer stockenden, fast suchenden Geste, die durch die stete Pause auf der ersten Zählzeit generiert wird, in die ab Takt drei dann die

fließende Melodie in Achtelbewegung einsetzt. Kontrastiert wird dies, indem ab Takt 33 die Harmonie der Begleitung in gebrochenen Akkorden in Quartolen transferiert und die Melodie in fließende Septolen und Oktolen aufgelöst wird. Dadurch ergibt sich ein rauschender Klangeindruck mit subtiler Polyrhythmik. Dem entgegen steht der B-Teil in dis-Moll, der akkordisch-homorhythmisch angelegt und mit einem stolzen punktierten Rhythmus sowie schroffen Akzenten auf der Eins versehen ist. Der Unterschied zum A-Teil in Bezug auf Klang und Faktor ist deutlich wahrnehmbar und bildet einen reizvollen Gegenpol, bevor in Takt 101 die analoge Wiederholung des A-Teils anhebt und das zweite Stück im Forte in Fis-Dur verklingt.

Die auf dieser CD eingespielten Mazurken aus dem Zyklus Op. 25 bilden drei ganz unterschiedliche Erscheinungsformen des polnischen Nationaltanzes. Im Gegensatz zu den Impromptus sind die rhythmischen und melodischen Charakteristika hier schärfer konturiert und greifbarer. Nr. 5 (Agitato) in cis-Moll beginnt mit einem leidenschaftlich punktierten Mazurka-Rhythmus auf der ersten Zählzeit, einer Überbindung und einem fließenden Achtelgestus, während die Melodie von profunden Harmonien in der linken Hand gestützt wird. Nach einem ersten Höhepunkt im Forte in Takt 15 tritt ein eleganter triolischer Fluss insbesondere in der rechten Hand hinzu. Dem A-Teil ist ein meditativ-ruhiger B-Teil in der Tonikaparallele E-Dur beiseitegestellt, der in Takt 45 im „Molto tranquillo“ anhebt. Über

einem primär liegenden harmonischen Band in der linken Hand entfaltet sich in der rechten eine innige Melodie in Achteln. Mit der Rückkehr des Mazurka-Rhythmus in drängenden Bassoktaven (T.69–76) wird die Ruhe kurz gestört, bevor im Anschluss die verkürzte Wiederholung des B-Teils ansetzt. Der A-Teil wiederum, der in Takt 87 einsetzt, ist in der rechten Hand mit Oktaven bzw. vollgriffigen Akkorden angereichert und erzeugt dadurch eine gesteigerte Intensität, die sich im *sff* in Takt 104 im akustischen Höhepunkt des Stückes entlädt, das von dort aus sanft im Pianissimo entschwebt.

Die H-Dur-Mazurka (Nr. 8) kleidet den charakteristischen Rhythmus mit einer melodiosen Kantilene aus, ungewöhnlich sind hier die weiten Dezimgriffe, die Skrjabin bei der Themenwiederholung in der rechten Hand verlangt. Der A-Teil wird ab Takt 25 durch den kontrastierenden Mittelteil in der Varianttonart h-Moll abgelöst. Dieser besticht vor allem durch die mit Repetitionen und punktiertem Rhythmus quasi drohenden Oktaven der linken Hand. Diese kurze, etwas düstere Episode macht im Anschluss der tongetreuen Reprise Platz (T. 47), nach der das Stück in sanftem Pianissimo schließt.

Das letzte Werk des Zyklus ist von Wehmut durchzogen und wirkt gerade zu Beginn mit seinen melodischen Seufzern in der rechten und dem chromatisch aufsteigenden Bass in der linken Hand wie eine verhaltene

Klage. Erst in Takt vier mit Auftakt manifestiert sich eine Melodie, deren Mazurka-Charakter jedoch gebrochen, geradezu fragmentiert erscheint und die über einem sehr reduzierten Bass sogleich wieder in die Ausgangslage des Seufzers zurückfällt. Der A-Teil atmet den Gestus von melancholischer Rückschau und Abschied. Der B-Teil (ab T. 53) ist von einem nahezu ausschließlich in Oktaven geführten Bass und einer äußerst kantablen, ruhigen Melodie in Ges-Dur geprägt. Diese erscheint durch die chromatische Bassführung in den ersten beiden Takten jedoch ebenfalls irritiert, was vor allem bei der ungewöhnlichen Rückkehr des A-Teils deutlich wird: nach dreimaligem Seufzer der rechten Hand (T. 80–82) vertauscht Skrjabin unerwartet die Funktion beider Hände, indem das Thema in der in Oktaven geführten linken und die harmonische Begleitung in die rechte Hand versetzt werden (T. 83–90). Durch den Registerwechsel erhält das Hauptthema so einen grollenden, vorwärtsdrängenden Charakter, der erst durch die Wiederherstellung der Ausgangslage in Takt 91 wieder geschlichtet wird. Mit Ausnahme einer kleinen modulatorischen Modifikation der vier letzten Takte vor Schluss erfolgt die Wiederholung des A-Teils im Anschluss tongetreu und verklingt in sonorem es-Moll.

### **Études Op. 8 (Nr. 7, 10–12) (1894/1895)**

Wie bereits bei den Mazurken so dürften für Skrjamins Op. 8 die beiden Etüdenzyklen Chopins Inspiration und Ansporn zugleich gewesen sein. Im Zentrum der

siebten Etüde (Presto tenebroso, agitato) stehen nicht nur die bewegte Achtelbewegung der linken Hand, die mit zahlreichen Tonrepetitionen und diffizilen Sprüngen ausgestattet ist, sondern vor allem die intrikate metrische Verschiebung, die sich durch die Positionierung derselben ergibt. Während die Akkorde in der rechten Hand stets auf den vollen Zählzeiten im Vierer-Metrum gespielt werden, sind die Dreiergruppen der Achtel der Begleitfigur im 12/8tel metrisch so verschoben, dass der Beginn jeder Einheit immer auf der „und“ Zählzeit einsetzt und so einen synkopischen Effekt erzeugt. Die Koordination der metrisch auseinanderstrebenden Hände des Pianisten verlangt ein Höchstmaß von Konzentration und Kontrolle. Die Polyrhythmik setzt sich im kontrastierenden *Meno vivo* fort (T. 27–50), wobei hier die vollgriffigen Akkorde der rechten Hand gegen triolische Oktavrepetitionenfiguren mit chromatischen Durchgängen stehen. Die Reprise wird durch einen Dominantorgelpunkt forciert (T. 45–50), nach dessen Auflösung eine tongetreue Wiederholung des A-Teils erfolgt (T. 51–77).

Feine Anschlagkultur und nuancierte Phrasierung werden neben Doppelgriffen in der rechten und einer Begleitung mit weiten Sprüngen in der linken Hand in dem Allegro der zehnten Etüde in Des-Dur verlangt. Teilweise lassen sich aus der meist chromatischen Melodieführung auch tanzartige Elemente heraushören. In atemloser Hast rauschen die Sechzehntelketten dieses *perpetuum mobile* vorüber und finden ihren

Ruhepunkt erst in der Schlusskadenz. Das wehmütige Andante cantabile stellt eine melodische Etüde in b-Moll dar, in der Legatospiel, Anschlagkultur und Kontrolle des subtilen, polyphon gearbeiteten Satzes – ähnlich wie in Chopins berühmtem Op. 10, Nr. 3 – im Zentrum stehen. Alle vier Stimmen sind unabhängig und müssen vom Interpreten selbstständig geführt und herausgearbeitet werden. Nach einem kontrastierenden, durchführungsartigen Mittelteil (T. 15–28) werden die Akkorde der Begleitung bei der Wiederholung in zumeist in 16teln verlaufenden weitgespannten gebrochenen Dreiklängen, die in einen breiten, vollen Klavierton generieren, aufgelöst. Die Schlusstakte wirken nahezu verhalten und das Stück endet sanft in der Durtonika.

Im großen Finale des Zyklus scheint sich Skrjabin erneut mit Chopins Op. 10 zu messen, jedoch verläuft seine „Revolution“ zwar akustisch-pianistisch mit ebenso großer Verve und Virtuosität, doch mit ganz anderen pianistischen Mitteln: Die dis-Moll Etüde wird grundiert von einer triolischen Bassfigur in der linken Hand, die mit extrem weiten und riskanten Sprüngen ausgestattet ist und das leidenschaftliche Pathos der mit fanfarehaften Motiven versehenen Melodie trägt. Letztere ist zumeist in Oktaven geführt und erhält ihren dramatischen Charakter durch die scharf punktierte Rhythmik sowie die melodischen Seufzer an den jeweiligen Phrasenenden. Besonders wichtig gestaltet sich der Klaviersatz ab der Wiederholung in Takt 34

mit Auftakt, da diese mit Akkordrepetitionen in beiden Händen angereichert ist, die zu einer imposanten Klangballung führen. Mit einer dreifachen Wiederholung des Fanfarenmotivs enden Skrjamins Revolutionsetüde und der Zyklus Op. 8 resolut im dreifachen Forte. Abschließend sei darauf hingewiesen, dass es von Skrjabin selbst eine historische Aufnahme dieser Etüde auf einem Welte-Mignon-Klavier gibt, die auf youtube zu finden ist.

### Musikalische Miniaturen und Aphorismen (Op. 41, 51, 52, 56, 58, 59) (1903–1912)

In seinen musikalischen Miniaturen, die sein gesamtes Schaffen begleiteten, erscheinen Skrjamins Entwicklungsstufen als Musiker, Harmoniker und Melodiker wie unter einem Brennglas gebündelt. Aus diesem Grunde stellen sie einzigartige akustische Dokumente für die Rekonstruktion seines künstlerisch-ästhetischen Werdegangs dar und bieten faszinierende Einblicke in das Laboratorium des Komponisten.

Das *Poème* Op. 41 (1903) spiegelt Skrjamins Entwicklung um die Jahrhundertwende in ganz eigentümlicher Weise wider. Zum einen sind die fernen Klänge der Atonalität durch den variantenreichen Einsatz leiterfremder Töne, Dissonanzen und Chromatik bereits zu erahnen, zum anderen atmet der A-Teil noch dezidiert die verträumte Melancholie einer Chopin'schen Nocturne: Über einem filigranen Klangband, das von der linken Hand ausgeführt wird, erhebt sich eine sangliche

Melodie im Diskant. Im anschließenden B-Teil (*Agitato con passione*) intensiviert Skrjabin jedoch den Lauf der Musik mit im Bass abstürzenden Achtel-Arpeggien, die polyrhythmisch durch eine bewegte Triolenlinie in der rechten Hand kontrastiert werden. Dieser Zustand der „Erregtheit“ bleibt kompositorisch nicht ohne Folgen, denn die unruhige Triolenbewegung setzt sich bei der Reprise des A-Teils im begleitenden Klangband fest und konterkariert so die sanfte Melancholie der kantablen Melodie, die nahezu tongetreu wiederholt wird. Erst der Schlussakkord bringt die Triolenfigur, die sich zumeist aus chromatischen Nebentönen formiert, zum Stillstand.

Die *Morceaux* Op. 51 und 52 (1906/07), die *Pièces* Op. 56 (1907) und 59 (1912) sowie das *Feuilleton* Op. 58 (1908) dokumentieren Skrjamins Hinwendung zu musikalischen Aphorismen und explorativer Harmonik, welche sein späteres Klavierwerk fundamental bestimmten. Im Verlaufe dieser fünf Opera lässt sich Skrjamins Abschied von der traditionellen Tonalität und die Implementierung des Klangzentrums des „Prometheischen Akkords“ eindrücklich nachvollziehen.

Der erste Zyklus von vier Stücken wartet mit maximaler musikalischer Abwechslung auf, während das Allegretto in Es-Dur (*Fragilité / Zerbrechlichkeit*) in einer elegant fließenden Komplementärrhythmik-Triolen in der linken sowie Akkorde im Achtelrhythmus in der rechten Hand

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

– und einer kantablen Daumenmelodie ausgestattet ist, ist das folgende *Prélude* sehr akkordisch gesetzt. Harmonisch bedeutsam ist hier die Verfremdung der Tonika a-Moll durch die Sexte f, die erst im Schlussakkord aufgehoben wird. Als Gegenbild zu dem eher statischen *Prélude* huscht das „geflügelte Poème“ (*Poème ailé*) nur so am Ohr des Hörers vorbei. Immer wieder auf einer gedehnten Achtel verharrend, besteht es aus rasch fallenden 32tel Skalen, zumeist in der rechten Hand, die als rhythmische Keimzelle permanent wiederholt werden und schließlich in H-Dur verklingen. Ganz anders ist die *Danse languide* in G-Dur gebaut, hier bilden die liegende Halbe im Daumen der rechten Hand und die folgende übergebundene Sechzehntel den rhythmischen Nukleus, der beständig wiederholt wird. Durch diese Akzentverschiebung generiert der Komponist den Eindruck eines zerbrochenen Tanzes, der nur noch als Vision erkennbar scheint.

In Op. 52 löst sich Scriabin mehr und mehr von der traditionellen Dur-Moll-Tonalität; die Tonarten der drei kurzen Stücke lassen sich eigentlich nur noch anhand der Generalvorzeichen und der Schlussklänge festmachen. Da letzterer jedoch ebenfalls wie die vielschichtig alterierten Akkorde und die chromatische Melodieführung letztlich auch als Kolorit wirkt, stellt sich generell die Frage, ob das erste Stück überhaupt noch in C-Dur steht, da Harmonien hier quasi als „impressionistische“ Farbtupfer wirken. Fließende Rhythmik, in Chromatik geführte Terzen und eine frei

fluktuierende Bewegung sind neben dem partiellen Einsatz von Quartenaakkorden im höchsten Diskant (so in Takt 3, 18, 27, 34 und 40) zentrale Elemente des *Poèmes*. Hinzu kommt eine rhythmisch stark nuancierte Stimmführung, die sich zum Ende hin zur Vierstimmigkeit erweitert. Im Zentrum des Zyklus steht ein Rätsel, das *Enigme*, das sich aus fragmentierten Gesten zusammensetzt und unaufgelöst verklingt. Wie dieses Rätsel zu lösen sei, stellt Scriabin seinem Interpreten und Zuhörern wohl anheim – jedenfalls erscheint die Textur kaum fasslich, die Form letztlich in Gestik aufgelöst. Mit der Attitüde wehmütiger Rückschau schließt der Zyklus mit der *Poème languide*, die beide vorigen Stücke miteinander zu vereinen versucht – den dichten musikalischen Satz einerseits und die zerklüftete Exzentrik des Enigmas andererseits. Es verklingt in sonorem H-Dur mit einem absteigenden Arpeggio.

Die vier Stücke Op. 56 weisen ebenfalls eine kaleidoskopartige Heterogenität auf. Während das *Prélude* mit einer heroischen Attitüde mit scharf punktiertem und vollgriffigem Klaviersatz anhebt, stellen die anschließenden *Ironies* sicher das Hauptstück des Zyklus dar. Dabei handelt es sich um eine Schumanneske Miniatur, die an dessen *Papillons* oder *Carnaval* erinnert. In der Tat scheinen die beiden musikalischen Charaktere, ein verspieltes, clowneskes erstes Thema, das zur Mitte hin ausläuft und durch ein ruhiges, introvertiertes zweites Thema ersetzt wird, die beiden



zentralen Figuren der *Commedia dell'Arte* - Arlequino und Pierrot - zu verkörpern. So stehen sich eine sanguine Expressivität und eine melancholische Innerlichkeit gegenüber. Der Schluss (ab T. 78) wird wieder vom ersten Thema gestaltet, nun aber in reduzierter Dynamik, so dass das Maskenspiel in einer lang ausgehaltenen Kadenz nach C-Dur endet. Die folgenden *Nuances* mit choralartigen Harmonien in der rechten Hand, die von kantabel fließenden Achtelketten in der linken Hand grundiert werden, bilden den Ruhepol im Zyklus. Eine rasche Etüde (Presto) hingegen, die mit ihren flirrenden Koloraturen an Liszts *Gnomenreigen en miniature* gemahnt, beschließt die Sammlung.

In dem verträumt den Klang des Klaviers ausforschenden Albumblatt Op. 58 kündigt sich Skrjabin's Überwindung der Tonalität an. Die sehnsuchtsvolle Melodie der rechten wird dabei von vagierenden Harmonien der linken Hand umspielt, während zugleich die Pedalisierung ein einzigartiges Ineinanderfließen von Klängen und Tönen erzeugt. Zentrale melodische Bestandteile, die beständig wiederholt werden, sind der gebrochene Dreiklang der rechten sowie die chromatischen Wechselnoten der linken Hand. Das Stück verklingt mit einem sehnsuchtsvollen Seufzer.

Ein weiteres, abwechslungsreiches Paar stellen die beiden *Pièces* Op. 59 dar. Während die *Poème* verträumt dem Klang nachspürt, ist das *Prélude* von perkussiver Robustheit und fließenden 16tel-Kaskaden

dominiert. Das erste Stück verfügt über drei fein austarierte Klangsichten: rechte und linke Hand streben prinzipiell auseinander, dem jeweiligen Endpunkt der Klaviatur zu, während die Daumenmelodie in der Tenorlage die zentrale Spiegelachse formiert. Der Schluss mündet in ein zartes Aushauchen der Harmonie. In dem mit *sauvage, belliqueux* (wild, kriegerisch) überschriebenen *Prélude* sind beide Hände des Interpreten ebenfalls klar funktional voneinander differenziert: der linken Hand kommt mehrheitlich die Rolle einer perkussiven, das Metrum verzerrenden und in Oktaven gesetzten Irritation zu, während die rechte Hand melodische Elemente übernimmt, die jedoch immer wieder von schroffen Akzenten in Oktaven durchbrochen werden. Ein Signal, das aus vier Akkorden besteht (T. 11), initiiert wiederum einen in sich kontrastierenden Abschnitt aus scharf akzentuierter fanfarenhafter Melodie und rauschenden Sechzehntelketten. Dieses wird ab Takt 39 wiederholt und mündet in dem dissonanten Schlussklang, der, nun erstmals unaufgelöst, bestehen bleibt und lange ausklingt.

### Sonate Nr. 8 Op. 66 (1913)

Da Skrjabin seine letzten drei Sonaten nahezu parallel schrieb, ist es möglich, dass die als achte gezählte sein letztes Werk dieser Gattung darstellt. Mit fast 500 Takten und einer Spielzeit von ca. 14 Minuten ist sie zudem eine seiner längsten Sonaten. Skrjabin hat dieses Werk selbst nie aufgeführt und nur wenig

darüber gesprochen.<sup>7)</sup> Außerdem finden sich – äußerst ungewöhnlich für das Spätwerk des Komponisten – mit Ausnahme der Tempobezeichnungen so gut wie keine Interpretationshinweise oder textliche Zusätze in den Noten. Darüber hinaus weist die achte Sonate eine frappierende Dichte an thematisch-motivischem Material auf, das in einer für den Komponisten eher untypischen Art und Weise partiell derart kontrapunktisch miteinander verschränkt wird, dass das Beziehungsgeflecht der Töne kaum mehr durchhörbar ist. Die traditionelle Funktionalisierung wird trotz all dieser Vielschichtigkeit nicht aufgegeben, denn melodisch-thematische Ereignisse spielen sich nahezu ausschließlich in der rechten Hand ab, während sich die harmonische Begleitung, die in mannigfacher Weise Akkordzerlegungen ausgestaltet, hauptsächlich in der linken Hand findet. Schließlich lässt sich die Sonatenform an den Konturen zwar noch erahnen, ein hörendes Nachvollziehen ohne Hinzuziehung des Notentextes dürfte jedoch ein diffiziles Unterfangen sein, da sie in jeder Hinsicht mehrdeutig zu lesen und interpretieren ist.

Ein Vorschlag zur Gestalt der formalen Disposition sei an dieser Stelle dennoch versucht: So beginnt die Sonate mit einer langsamen (Lento) Einleitung (T. 1–21), die mit enigmatischen Akkorden anhebt und in der Mittellage in Takt 3 nicht nur das weit gespannte, mit chromatischen Seufzern ausgestattete zweite Thema der Sonate vorstellt, sondern sogleich auch

die zentrale motivische Zelle des Werkes: eine Verschränkung absteigender Sekunden und fallender Terzen (in der Folge als „Zentralmotiv“ bezeichnet **Abb. 1**). Im Anschluss erklingt im Diskant ein aufwärtsstrebendes Terzenarpeggio, das die sukzessive Repräsentation der initialen Akkorde darstellt und als Figur ebenfalls im weiteren Verlauf von äußerster Wichtigkeit ist (T. 4). In den Takten 7/8 bzw. 9/10 tritt eine langsam fallende chromatische Linie hinzu, die ebenfalls später in die musikalische Faktur eingearbeitet wird.

Über dem Zentralton A beginnt die Exposition (T. 22–121) mit dem Eintritt des ersten Hauptthemas, das sich aus zwei unterschiedlichen Elementen zusammensetzt: einem akkordischen, aufwärts strebenden Legatomotiv, das zunächst nur mit einer oberen Wechselnote beginnt und sich erst in den Takten 26/27 voll entfaltet, und einer fallenden Doppelgriff-Figur in Sechzehnteln, die die ruhige Oberfläche immer wieder aufbricht (T. 22/23, 24/24 und folgende). **Abb. 2**. Dieses Gebilde wird sogleich wiederholt, bevor Skrjabin das Legatomotiv abspaltet, weiterführt und in einen hohen Triller auslaufen lässt. Diesem folgt im „Molto più vivo“ ein akkordisch-tänzerisches Zwischenspiel, das von dem punktierten Rhythmus gekennzeichnet ist (T. 52–56). Um einen Tritonus höher transponiert schließt sich die Wiederholung des ersten Motivkomplexes an (T. 58–77). Eine weitere Abspaltung des Legatomotivs führt zu einem weiteren überleitenden

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

Motiv, das sich durch dreigliedrige Doppelgriffe mit chromatischen Wechselnoten in der Außenstimme sowie eine Überbindung der letzten Note auszeichnet (T. 82/83). Nach dessen Wiederholung hebt in Takt 88 das mit *Tragique* überschriebene zweite Thema an, bestehend aus einem weitgriffigen Initial ( $es^1 - h^1 g^2$ ), das auf dem Spitzenton in einen chromatischen Seufzer abgebogen wird und dann wieder flexibel absinkt (T. 88–90). Auch ist das Zentralmotiv (T. 91) mit diesem verschränkt, **Abb.3**. Der einmaligen Präsentation des „Tragischen Themas“ folgt mehrfach eine Trillerfigur (T. 96–101), der sich nahtlos die chromatisch fallende Linie in der Daumenmelodie der linken Hand anschließt (T. 101–105) und von dem aufsteigenden Arpeggien-Motiv der rechten Hand kontrastiert wird (T. 103, 105, 107). In der Folge werden alle drei Elemente miteinander kombiniert – Arpeggio, chromatisch fallende Linie und das „Tragische Motiv“ (s.T. 106–110) – bevor durch eine rhythmische Dehnung der Chromatik und des Arpeggios (T. 110–114) die Musik langsam zur Ruhe kommt. Eine Wiederholung des gedehnten Seufzermotivs (T. 118–121) schließt die Exposition ab.

Die folgende Durchführung (T. 122–319) kombiniert nun alle oben in der Exposition vorgestellten Motive geradezu kaleidoskopartig miteinander. Dabei formieren sich thematisch eindeutig zuordenbare Felder, wie gleich zu Beginn der Wechsel der beiden Hauptmotivgruppen (T. 122–157), mit sehr komplexen kontrapunk-

tischen Verschränkungen. Ohne jedes einzelne motivisch-thematische Detail an dieser Stelle hervorheben zu können, seien im Folgenden einige Besonderheiten der Durchführung hervorgehoben. So werden beispielsweise in den Takten 158 bis 173 das zweite Thema mit dem Arpeggien-Motiv und der chromatischen Dehnung miteinander kombiniert. Im *Meno vivo* setzt daraufhin in blitzschnell aufrauschenden Arpeggien ein neuer Gestus an (T. 174/175), dem ein langer Triller und eine stufenweise über weite Teile der Klaviatur hinabgleitende Version des Zentralmotivs in Quintolen folgt (T. 177–180), die in eine erneute Wiederholung des „Tragischen Themas“ mündet. Nach einer weiteren Kette der aufschießenden Arpeggien verschränkt Skrjabin das „Tragische Thema“ mit dem Zentralmotiv, das isoliert und dreimal wiederholt wird. Diese Konstellation erklingt ebenfalls dreimal, jeweils um eine kleine Terz respektive übermäßige Sekunde nach oben transponiert ( $fis^2 - a^2 - his^2$ ), bis es schließlich auf dem  $dis^3$  abgespalten und für sich wiederholt wird (T. 190–209). Dieser gesamte Komplex wird später, nach einer Ausweitung der raschen Arpeggien (T. 258–263), um eine kleine Terz nach oben transponiert und nahezu tongetreu auf dieser Stufe wiederholt (T. 264–291, „*Molto più vivo. Agitato*“). Interpoliert wird dies von zwei *Presto*-Episoden, die mit drei kurzen Akkorden markiert und von dem Triller-Motiv gekennzeichnet sind (T. 214–222 sowie T. 292–297). Ein kontrapunktisches Bravourstück, das zugleich den Pianisten vor ungeheure Herausforde-

### Notenbeispiele

Abb.1



Abb.2



Abb.3



## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

rungen stellt, ist die simultane Verschränkung der beiden Hauptthemen, konkret der Doppelgriff-Passage aus dem ersten Motivkomplex mit dem „Tragischen Thema“ sowie im Anschluss die Zusammenbindung des melodischen Nachsatzes des letzteren mit dem Arpeggio in den Takten 230/231 und 234 bis 237. Die Durchführung wird schließlich finalisiert mit einer Rückkehr des akkordisch-punktierten Überleitungs-motivs (T. 306–311) sowie einer extremen Klangballung, die sich über dem Pedalklang *Cis* – *G*, aus einem fanfarehaften Quartmotiv in der Mittellage und Akkordrepetitionen (*g*-Moll sowie *B*-Dur) in der rechten Hand formiert (T. 312/313 und 316/317).

Die Reprise (T. 320–428) verschiebt den Zentralton um eine große Terz nach *Cis* und verläuft in ihren Konturen analog zur Exposition, wobei die einzelnen Elemente modifiziert werden (T. 320–349). So sind nun die Akkorde des ruhigen Legatomotivs des ersten Themenkomplexes in Achtel-Quintolen aufgelöst, welche sich als Manifestation des Zentralmotivs erweisen (s.T. 324/325 sowie die Analogstellen). Das erste Themenfeld wird erheblich ausgeweitet, zum Ende hin mit dem Arpeggio-Motiv verschränkt und nach einem viertaktigen Einschub des punktierten Zwischen-spiels (T. 350–353) wiederholt (T. 356–375). Die Überleitung zum zweiten Thema erfolgt analog zur Exposition mit dem Wechsel des abgespaltenen Legatomotivs und der gedehnten chromatischen Wechselnotenbewegung (T. 376–385). Im Gegensatz jedoch

zum deutlich elaborierten ersten Motivkomplex folgt das „Tragische Thema“ den Konturen der Exposition, ist in der Reprise jedoch um den Großterzzyklus aufwärts transponiert (T. 386–415). Das gilt auch für den Nach-gang, der motivisch der vorigen Überleitung entspricht (T. 416–428), und zur tanzhaften Coda führt.

Diese besteht ihrerseits aus drei Teilen, die stets im Tempo beschleunigt werden (vom *Più vivo* über *Presto* zum *Prestissimo*, T. 429–499) und operiert motivisch vor allem mit der Verschränkung von „Tragischem Thema“ und Arpeggio-Motiv, die gleich zweimal miteinander kombiniert werden (T. 429 bzw. 436–448 und 465–482). Wahren Tanzcharakter weist der Rückgriff auf das Triller-Motiv, das hier nun seine volle Wirkung entfaltet, auf. Es handelt sich um die Wiederkehr der beiden *Presto*-Episoden aus der Durchführung, hier jedoch ohne die drei vorangestellten Akkordschläge (T. 449–464 und 483–490). Dies mag auch die Passage sein, auf die sich Skrjabins Adlatus Leonid Sabanejew in seiner knappen Beschreibung der Sonate bezog: „Und am Ende derselbe Erguss [wie bei der 7. Sonate, D.T.] ... Ein Tanz, „vertige“, und dann dies ... Nur ist sie insgesamt mehr im Tanz...“<sup>2)</sup> Auch die Schlusstakte sind noch einmal mit bedeutungsvoller Semantik ausgestattet: nicht nur verweisen die Akkorde der rechten Hand auf den Beginn der Introduction zurück und formen so einen akustischen Zirkelschluss, auch die fallende chromatische Linie kehrt in der Oberstimme bis zum finalen Akkord wieder (T. 490–498). Bevor

die Sonate mit einem lang ausgehaltenen quasi Septakkord von *A* – wobei Skrjabin hier die tiefste Taste des Instruments mit in den Klang aufnimmt – verglimmt, wird das Zentralmotiv in Kombination mit der absteigenden Chromatik der Außenstimme umgeformt: Dieses erklingt in seiner finalen Gestalt, geläutert durch das musikalische Drama, in umgekehrter Form, nun erstmals aufwärtsstrebend und versöhnt dadurch den zuvor stets permanent fallenden, negativen Gestus. Mit einer solchen Hinwendung ins Positive schließt Skrjabin seine wohl zuletzt komponierte Sonate.

Daniel Tiemeyer



**Alexander Nikolajewitsch Skrjabin (1872 - 1915)**  
**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 Gesamtkunstwerkes, das alle menschlichen Sinne umfassen sollte. Sein früher tragischer Tod ließ jedoch das Hauptwerk *Le Mistère* unvollendet.

<sup>1)</sup> S. Christoph Flamm: „Vorwort“, in: *Skrjabin. Sämtliche Klaviersonaten III*, hrsg. von dems., Kassel: Bärenreiter 2020, S. XVI

<sup>2)</sup> Leonid Sabanejew, zit. und übers. nach Christoph Flamm, S. XVII



**Pervez Mody** steht für spannende Konzertabende mit Virtuosität, großen Gefühlen und ausdrucksstarken, farbenreichen Interpretationen. Die Fachwelt schätzt ihn als herausragenden Interpreten der Werke von Alexander 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 Skrjabins Leidenschaft, Verzückung, 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 Tschaikowsky-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, Stadt-

casino 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 / Tschaikowsky 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..“**

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

---

*The present CD offers a representative cross-section of Alexander Scriabin's oeuvre, presenting Valses, Mazurkas and Etudes that are early compositions strongly influenced by his intensive study of Chopin, a wealth of smaller Poèmes and Pièces that amount in their aphoristic brevity to an aesthetic quintessence of Scriabin's middle and late periods and a large-scale Sonata of high motivic complexity. The development of his harmonic and expressive language, from progressive chromatic shift to the specific system of the Prometheus chord, can also be traced throughout this compilation.*

### **Valses – Op. 1 (1888) and Op. 47 (1905)**

The Op. 1 Waltz in F minor reveals Scriabin's fingerprints even in his early compositional phase. Tonally and formally indebted to his role model Chopin, it displays characteristic peculiarities that are most telling in their harmonic progression. The waltz is laid out in the classical A-B-A-C-A pattern, with the B and C sections forming a major-key contrast first in A flat and then in D flat. Whereas the main theme with its pensive melody is distinguished by reclusive quaver lines above the gently pulsating waltz accompaniment in the left hand, the B section displays a robust, bourdon-like ostinato with a constantly recurring anapaestic germ cell. Considerably more melodic independence is in evidence in the C section, however, which already appears more complex in form due to the introduction of intermediate lines until a recollection of the B section dwells on the dominant c" and heralds the repeat of the main subject. The conclusion is also notable for its replacement of the expected authentic cadence with a surprising suspended chord (d\_ –c) closing in the major key. This is an early foretaste of the mature Scriabin's harmonic approach.

The "Quasi Valse" Op. 47 may be Scriabin's commentary on the end of the established waltz tradition. This is a miniature that – much as in Ravel's La Valse – deconstructs and as it were reverse-engineers the fashionable dance form. There are places in which the lilt of the waltz and its rhythmic verve are still perceptible, but the brilliance of past times is increasingly overlaid by chromatic elements and threatens to go wrong. Perhaps there is an allusion to his Opus 1 in the way this homage to earlier times luxuriates in rubato towards the F major ending.

### **Mazurkas – reflexions of the Polish national dance. Two Impromptus à la mazur Op. 7 (1891) and Mazurkas Op. 25 (Nos 5, 8 and 9) (1899)**

The two Impromptus Op. 7 in G sharp minor and F sharp major are again inspired by Chopin, for whom the mazurka was a kind of "musical diary". The mazurka form is nevertheless qualified by the addition of "à la" (in the manner of); after all, the only allusion to the heroic melancholy typical of the mazurka is to be found in the B section of the second piece, with its dotted

rhythm. In his Impromptus, Scriabin gives a form of his own to the mazurka template.

The songlike flow of the first Impromptu is expressed in A-B-A form with internal repeats: the main theme with its extended note repetitions and chromatic elaborations is repeated both in bar 33 and in bar 135 in the return of the A section from bar 103, while the rich chordal work of the B major middle section begins in bar 63 and returns at bar 87 in abridged form. The second Impromptu is again structured on the model of the ternary Lied form, albeit with the emergence of two contrasting elements in the A section, where there is a hierarchical separation between melody in the right hand and accompaniment in the left. It begins with a hesitating, almost probing gesture, generated by the constant pause on the first beat, with the flowing melody in quavers coming in from bar three. In contrast to this from bar 33, the harmonic pattern of the accompaniment moves from broken chords to quadruplets and the melody dissolves into flowing septuplets and octuplets. The consequence is a rippling soundscape with subtle polyrhythms. In opposition to this, the B section in D sharp minor is laid out in uniform chordal manner and given a confident dotted rhythm with gruff accents on the first beat. The difference to the A section in sound and structure is clearly evident and displays a fascinating change of mood, then in bar 101 the analogous repeat of the A section sets in, closing the second Impromptu *forte* in F sharp major.

The Mazurkas of the Op. 25 set played on this recording represent three quite different forms of the Polish national dance. In contrast to the Impromptus, their rhythmic and melodic characteristics are more sharply defined and more accessible. No. 5 (Agitato) in C sharp minor begins with a passionately dotted mazurka rhythm on the first beat, a link and a flowing quaver motion, while the melody is supported by deep-set harmonies in the left hand. An early *dimax forte* in bar 15 heralds an elegant flow of triplets, most notably in the right hand. The A section is offset against a peacefully meditative B section in the relative major key of E, which enters „Molto tranquillo“ in bar 45. Primary harmonic underpinning in the left hand supports a heartfelt quaver melody in the right. The return of the mazurka rhythm in forward-pressing bass octaves (bb. 69–76) briefly disturbs the calm, only to lead into the abridged repeat of the B section. When the A section reappears in bar 87, the right-hand line is enriched with octaves and full-bodied chords, thereby generating an enhanced intensity that is discharged *sff* in bar 104 to form the acoustic culmination of the piece, which then gently dissolves *pianissimo*.

The B major Mazurka (No. 8) adorns the characteristic rhythm with a tuneful cantilena, the unusual feature here being the wide spreads across a twelfth that Scriabin calls for in the repetition of the theme in the right hand. The A section gives way from bar 25 to a contrasting middle section in the tonic minor. This is

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

---

notable in particular for the almost menacing left-hand octaves with their repetitions and dotted rhythm. This short, somewhat gloomy episode is followed by the recapitulation in the home key (b. 47), after which the piece closes in a soothing *pianissimo*.

The last work of the set is pervaded by a sorrowful mood and from the very start, with its sighing melodies in the right hand and chromatically ascending bass in the left, sounds like a restrained lament. Only on the upbeat to the fourth bar does a tune emerge, the mazurka character of which seems fractured, indeed fragmentary, and it promptly reverts to its initial sighing character over a much reduced bass. The A section exhales melancholy reflection and farewell. Starting at bar 53, the B section is carried by a bass line almost exclusively in octaves in support of an exceptionally songful, quiet melody in G flat major. This nevertheless appears to be disturbed by the chromatic bass line in the first two bars, something which is all the more evident on the unaccustomed return of the A section: after a threefold sigh in the right hand (bb. 80–82) Scriabin unexpectedly reverses the function of the two hands, taking the theme into the left hand in octaves and the harmonic accompaniment into the right (bb. 83–90). The change of register gives the main theme a complaining, forward-pressing character, which is only resolved by the reinstatement of the opening mood in bar 91. With the exception of a small modulatory modification of the four last bars before

the end, the repetition of the A section is in the home key, dying away in a sonorous E flat minor.

### **Etudes Op. 8 (Nos. 7, 10 – 12) (1894/1895)**

As with the Mazurkas, Scriabin's Op. 8 takes inspiration and encouragement from Chopin's two sets of Etudes. The seventh Etude (*Presto tenebroso, agitato*) has at its heart not only the agitated quaver motion in the left hand, which bristles with constant note repetitions and difficult leaps, but above all the intricate metric imbalance brought about by their positioning. Whereas the right-hand chords are always played across full bars in four-beat metre, the groups of three quavers in the accompanying figure are so far out of line metrically that the start of every unit always falls upon the "and" of the beat count, creating a syncopated effect. The coordination of the pianist's metrically "wayward" hands requires utmost concentration and control. The polyrhythmic pattern persists in the contrasting *Meno vivo* (bb. 27–50), even if here the full-bodied chords in the right hand are set against triplet-form octave repetitions with chromatic transitions. The reprise is imposed with a dominant pedal point (bb. 45–50), followed by a home-key repetition of the A section (bb. 51–77).

A fine sense of touch and nuanced phrasing are the qualities demanded of the exponent in the *Allegro* of the tenth Etude in D flat major, not to mention double-stopping in the right hand and an accompaniment with

wide intervals in the left. The largely chromatic melody line audibly contains dance-like elements. Chains of semiquavers rush by in breathless haste, coming to rest only in the closing cadence.

The sorrowful *Andante cantabile* is a melodious B flat minor Étude in which legato playing, sureness of touch and mastery of the subtle, polyphonically worked writing – much like that of Chopin's celebrated Op. 10, No. 3 – are equally essential. All four voices are independent of one another and each must be presented and elaborated in its own right by the performer. After a contrasting, development-like middle section (bb. 15–28), the chords of the accompaniment are resolved in the repetition mainly into widely spread broken triads executed for the most part in semiquavers, generating a rich, full piano tone. The concluding bars seem almost apologetic and the piece ends quietly in the tonic major.

In the grand finale to his Opus 8 set, Scriabin once again seems to pit himself against Chopin's Op. 10, such that even if the pianistic acrobatics of his "Revolution" have the same verve and virtuosity, they are executed with quite different pianistic devices. The D sharp minor Etude is grounded on a triplet-form bass figure in the left hand that is furnished with extremely wide and risky intervals and underpins the passionate emotions of a fanfare-like melody executed mostly in octaves, its dramatic character emanating

from its sharply dotted rhythmic pattern and the sighs in the melody at the end of each phrase. The weightiest piano writing is to be found in the repetition from bar 34 with upbeat, as this is enhanced with chord repetitions in both hands, building up to an imposing concentration of sound. A threefold repetition of the fanfare motif ends Scriabin's "Revolutionary Etude" and confidently resolves his Op. 8 in triple *fortissimo*. At this point it is worth noting that an early recording of the Etude played by Scriabin himself on a Welte-Mignon piano has survived and is available on YouTube.

### **Musical Miniatures and Aphorisms (Op. 41, 51, 52, 56, 58, 59) (1903 – 1912)**

In the musical miniatures that define his whole output, Scriabin reveals the stages of his development as a musician, harmonist and melodist as if under a magnifying glass. These pieces are thus unique acoustic documents for the reconstruction of his artistic and aesthetic evolution and give us fascinating glimpses into the composer's laboratory.

The *Poème* Op. 41 (1903) reflects Scriabin's development about the turn of the century in a quite remarkable way. The distant tones of atonality are already perceptible in his imaginative use of unscalable notes, dissonances and chromatics; at the same time, the A section distinctly glows with the dreamy melancholy of a Chopin nocturne: a filigree ribbon of



sound executed in the left hand underpins a songful melody in the upper register. In the following B section (*Agitato con passione*) Scriabin gives more intensity to the music with quaver arpeggios plunging into bass regions, in polyrhythmic contrast to an agitated triplet line in the right hand. This state of arousal is not without consequences for the composition: when the A section returns, the restless triplet activity enters into the accompaniment and so acts as a check to the gentle sorrow of the tuneful melody that is repeated almost note for note. Not till the closing chord does the triplet figure, formed mostly of chromatic by-notes, come to rest.

*The Morceaux* Op. 51 and 52 (1906/07), the *Pièces* Op. 56 (1907) and 59 (1912) and the *Feuillet d'Album* Op. 58 (1908) document Scriabin's predilection for musical aphorisms and adventurous harmony, which serve as the fundamental determinant of his late piano oeuvre. These five sets progressively illustrate Scriabin's departure from traditional tonality and his implementation of the tonal centre of the "Prometheus chord".

The first set of four pieces is notable for its extreme musical diversity. The *Allegretto* in E flat major (*Fragilité*) is conceived in an elegant flow of complementary rhythms – triplets in the left hand and quaver-chords in the right – and a songful thumb-tune, whereas the following *Prélude* is strongly chordal, with the harmonic peculiarity that the A minor home key is distorted by

a submediant F that persists until the final chord. In contrast to this somewhat static *Prélude*, the "winged poem" (*Poème ailé*) simply flits past the listener's ear. Repeatedly insistent on an extended quaver, it is composed of rapidly descending demisemiquaver scales, mostly in the right hand, a rhythmic germ-cell that is constantly repeated and dies away in B major. The structure of the *Danse languide* in G major is quite different, with a steady minim in the thumb of the right hand and the following semiquavers suspended above it forming the continually repeated rhythmic nucleus. This shift of accent allows the composer to create the impression of a broken dance that appears as a mere vision.

Scriabin increasingly departs in Op. 52 from the traditional major-minor tonality; the keys of the three brief pieces can really only be determined from the initial key-signature and their closing notes. As these are ultimately there to add local colouring, like the radically altered chords and chromatic melody lines, it is reasonable to ask if the first piece is in C major at all, as its harmonies are used to add "impressionist" dabs of colour. Fluid rhythm, chromatic thirds and freely fluctuating motion, together with occasional recourse to chords of a fourth in the highest register as in bars 3, 18, 27, 34 and 40, are central elements of the *Poème*. There are strong rhythmic nuances in its part-writing, extending to four-part composition towards the end. The central piece is a riddle, an

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

*Enigme*, assembled from fragmentary hints and dying away unresolved. How this enigma is to be deciphered is a puzzle that Scriabin leaves to his interpreters and listeners; the texture is scarcely palpable, the form dissolved into gesture. In a mood of looking back in sorrow, the *Poème languide* that closes the cycle seeks to reconcile the two preceding pieces with one another – the dense musical content of the former and the fissured eccentricity of the enigmatic latter – before closing with a descending arpeggio in a sonorous B major.

The four pieces of Op. 56 again display a kaleidoscopic heterogeneity. While the *Prélude* strikes a heroic attitude with sharply dotted, richly resonant piano writing, the *Ironies* that follow surely form the main element of the work. The piece is a Schumannesque miniature reminiscent of his *Papillons* or *Carnaval*. The two musical characters, a playful, clownish first theme that runs out in the middle and gives way to a quiet, introverted second theme, seem to embody the two central figures of the *Commedia dell'Arte* – Arlequino and Pierrot – contrasting sanguine expressiveness and melancholy reserve. The closing passage (from bar 78) is again based on the first theme but with reduced dynamics, so that the masquerade ends in a long-held cadence to C major. The subsequent *Nuances* with their chorale-like right-hand harmonies, grounded upon sweetly flowing chains of quavers in the left hand, form the calming influence of

the cycle. A rapid *Etude* (*Presto*), with whirling coloraturas that suggest Liszt's *Gnomenreigen* in miniature, closes the opus.

A piece that dreamily plumbs the depths of piano sound, Scriabin's Op. 58 album-leaf marks his transcendence of tonality. The yearning right-hand melody is adorned with the wayward harmonies of the left hand, with the pedalling responsible for an unprecedented wash of sounds and tones. There are central melodic elements that are constantly repeated, namely the broken triads of the right hand and the chromatic alternations of the left. The piece closes with a rueful sigh.

The two *Pièces* of Op. 59 form another contrasting pair. Whereas the *Poème* goes in dreamy search of the sound, the *Prélude* is a piece marked by percussive robustness and fluid cascades of semiquavers. The first piece has three nicely balanced planes of sound: right and left hand part company with each other in their search for the outermost reaches of the keyboard while the thumb-tune in the tenor register forms the central axis and horizon. The piece ends in a gentle expiration of harmony. In the *Prélude*, marked *sauvage, belliqueux* (wild, warlike), both hands are again functionally differentiated from one another: the left hand is predominantly assigned the role of a percussive octave-powered intruder distorting the metre, whereas the right hand adopts melodic elements that are

interrupted again and again by gruff accents in octaves. A signal composed of four chords (b. 11) initiates an internally contrasting section formed of sharply accentuated fanfare-like tune and rolling chains of semiquavers. This process is repeated from bar 39, concluding in the dissonant closing utterance that, now for the first time unresolved, is held and slowly dies away.

### Sonata No. 8 Op. 66 (1913)

Scriabin composed his last three sonatas alongside one another, so it is possible that the one known as his Eighth is actually his last work in this genre. Running to nearly 500 bars and lasting about a quarter of an hour, it is one of his longest sonatas. Scriabin never performed the work himself and said very little about it. [See Christoph Flamm's remarks in his complete edition of Scriabin's piano sonatas. A full reference is given in the German booklet text. – Translator's note] Apart from that, and most unusually for the composer's late works, there are – with the exception of tempo indications – few guides to performance or interpretative notes in the score. Sonata No. 8 also displays a striking density of thematic-motivic material which, in a manner that must be considered untypical of the composer, is so quasi-contrapuntally folded into itself as to almost completely conceal the relation of the notes to one another. For all this multi-layering, the traditional assignment of functions is not abandoned, because melody and theme are almost exclusively the province

of the right hand, whereas the harmonic accompaniment with its manifold deconstruction of chords is mainly reserved for the left hand. Sonata form can be sensed in the work's contours, but it will be difficult to appreciate the structure of the music without access to the printed score, as it can be read and interpreted on several different levels. Notwithstanding this, one way to approach the formal layout of the work is suggested here. From this perspective, the sonata begins with a slow (*Lento*) introduction (bars 1–21), which begins with enigmatic chords and in bar 3 in the middle register presents the sonata's wide-ranging second theme with its chromatic sighs and at the same time the work's central motivic cell, a fusion of falling seconds and descending thirds (described in the following text as "central motif" *Fig. 1*). An upward-leading arpeggio in thirds is then heard in the upper register, which represents the successive return of the initial chords and is of enormous importance as a figure in the subsequent course of the work (bar 4). A slowly descending chromatic line is added in bars 7/8 and 9/10, likewise a feature that will later be incorporated into the musical structure.

The exposition begins on the central note A (bb. 22–121) with the entry of the main theme, which is made up of two different elements: a chordal, upward-striving legato motif, which initially commences with just one upper auxiliary note and only emerges to the full in bars 26/27, and a falling double-stopped figure in

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

semiquavers that keeps breaking the smooth surface (bb. 22/23, 24/24 et cetera). **Fig.2** This pattern is at once repeated, only for Scriabin to bud off the legato motif, elaborate it further and take his leave of it in a high trill. This is followed in "Molto più vivo" by a chordal, dance-like interlude characterized by its dotted rhythm (bb. 52–56). Transposed a tritone higher, the repetition of the first motivic complex follows (bb. 58–77). A further departure from the legato motif leads to a new transitional motif distinguished by threefold double-stopping with chromatic auxiliary notes in the external voice and a tying-over of the last note (bb. 82/83). This repeat gives way in bar 88 to the second theme headed *Tragique*, consisting of a wide-ranging entry (e.'-b'-g") that is flexed on its uppermost note into a chromatic sigh and then flexibly slips away (bb. 88–90). The central motif (b. 91) is also merged with this figure. **Fig.3** The single presentation of the "Tragic Theme" is followed by a repeated trill figure (bb. 96–101), which is seamlessly linked to the chromatic descent in the thumb-tune of the left hand (bb. 101–105) and contrasted with the ascending right-hand arpeggios (bars 103, 105, 107). Subsequently all three elements are combined – arpeggio, chromatically descending line and the "Tragic Motif" (see bb. 106–110) – until a rhythmic expansion of the chromatics and arpeggios (bb. 110–114) gently brings the music to rest. A repeat of the extended sighing motif (bb. 118–121) concludes the exposition. The ensuing development (bb. 122–319) combines all the above-mentioned motifs of the

exposition in positively kaleidoscopic exuberance. This generates fields that display positive thematic identification, as at the very start of the alternation between the two principal motif groups (bb. 122–157), with highly complex contrapuntal interaction. Without drawing attention to each individual motivic-thematic detail at this point, some peculiarities of the development will be alluded to here. In bars 158 to 173, for instance, the second theme is combined with the arpeggio motif and chromatic expansion. "Meno vivo" marks the start of a new mood in a surge of lightning-fast arpeggios (bb. 174/175), followed by a long trill and a version of the central motif climbing down large parts of the keyboard step by step in quintuplets (bb. 177–180), leading to a renewed repeat of the "Tragic Theme". After a further chain of upward-shooting arpeggios, Scriabin couples the "Tragic Theme" with the central motif, which is isolated and thrice repeated. This constellation is likewise repeated three times, in each case transposed upward by a minor third or augmented second (♯" a" b♯"), until it is finally separated out on d" and repeated in its own right (bb. 190–209). This whole complex will later, after a further outbreak of rapid arpeggios (bb. 258–263), be transported upward a minor third and repeated almost true to key at this level (bb. 264–291, "Molto più vivo. Agitato"). It is interpolated with two *Presto* episodes, which are marked out with three brief chords and characterized with the trill motif (bb. 214–222 and 292–297). A contrapuntal tour de force that presents

### Music examples

Fig.1



Fig.2

*Tragique*

Fig.3

*Allegro agitato*

## Pervez Mody plays Scriabin I Vol. 8

---

the pianist with enormous challenges, the following material represents the simultaneous merging of the two principal themes, namely the double-stopped passage from the first motivic complex with the “Tragic Theme” immediately followed by the linking of the latter’s melodic elaboration with the arpeggio in bars 230/231 and 234 to 237. The development is eventually finalized with a return of the chordal dotted transitional motif (bb. 306–311) and an extreme cluster of sound formed above a pedal-register C# G from a fanfare-like motif on the fourth in the middle register and chord repetitions (G minor and B flat major) in the right hand (bb. 312/313 and 316/317).

The recapitulation (bb. 320–428) shifts the central note a major third to C sharp and continues along contours analogous to the exposition, albeit with modification of individual elements (bb. 320–349). The chords of the gentle legato motif from the first thematic complex are now resolved into quaver quintuplets, which emerge as a manifestation of the central motif (see bb. 324/325 and the analogous passages). The first thematic field is extensively enlarged, crossed at the end with the arpeggio motif and after a four-bar insertion of the dotted interlude (bb. 350–353) is repeated (bb. 356–375). The modulation to the second theme follows analogous to the exposition with the alternation of the split-off legato motif and the extended chromatic alternate-note motion (bb. 376–385). In contrast to the clearly elaborated first motivic complex, meanwhile,

the “Tragic Theme” follows the contours of the exposition, while being transported upward by the circle of major thirds (bb. 386–415). The same applies to the aftermath, which essentially corresponds to the previous transition (bb. 416–428) and leads to the dance-like coda.

This in turn consists of three parts, taken progressively faster (from *Più vivo* to *Presto* to *Prestissimo*, bb. 429–499), and its main motivic operation is the linking of the Tragic Theme and the arpeggio motif, elements that are twice combined with one another (b. 429 or 436–448 and 465–482). There is true dance character in the renewed resort to the trill motif, which now comes out to full effect. We hear a return to the two *Presto* episodes from the development section, but here without the three preceding chords (bb. 449–464 and 483–490). This may also be the passage to which the Scriabin authority Leonid Sabaneyev [quoted by Christoph Flamm, see German booklet text] was referring in his brief description of the sonata: “And at the end of the same outburst [as in the Seventh Sonata, D.T.] ... A dance, ‘vertige’, and then this ... Only it is altogether more of a dance ...” The closing bars themselves are rich in semantics: the right-hand chords refer back to the start of the introduction, thus taking the listener full circle; meanwhile, the descending chromatic line returns in the upper voice as far as the final chord (bb. 490–498). The sonata dies away on a long-held quasi-seventh-chord of A – where Scriabin

introduces the piano’s deepest note – but before that happens, the central motif takes new shape in combination with the descending chromatics of the outer voice. This is heard in its final manifestation, purified by the musical drama, in inverse form, now climbing for the first time and thus bringing about a reconciliation with the constant fall, the negative mood

heard hitherto. It is with this recourse to the positive that Scriabin closes what was surely the last sonata he composed.

Daniel Tiemeyer

Translation: Janet and Michael Berridge



## 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



CTH2683