



**audite**

**SCRIABIN**

**The Complete**

**PIANO SONATAS**

**Vladimir Stoupel, piano**

*recording date:* August 1 - 5, 2005  
*recording location:* Kölner Funkhaus, Klaus-von-Bismarck-Saal  
*recording producer:* Stephan Hahn  
*recording engineer:* Brigitte Angerhausen  
*piano technician:* Hans Giese  
*audio transfer:* WDR



*recording:* © Eine Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln, 2005,  
lizenziert durch die WDR mediagroup licensing GmbH

*cover photo:* Thomas Lefeldt © 2006  
*photos:* Wolfgang Schmidt (page 12)  
Alexander Aparzev (page 19)  
Michael Rosenthal (page 20)

*art direction and design:* »audite« Musikproduktion  
*executive producer WDR:* Bernhard Wallerius  
*executive producer audite:* Ludger Böckenhoff

**audite**

e-mail: [info@audite.de](mailto:info@audite.de) • <http://www.audite.de>

© 2008 Ludger Böckenhoff



## ALEXANDER SKRJABIN (1872-1915)

### Die Klaviersonaten

Vladimir Stoupel, Klavier



## CD I Klaviersonaten Nr. 1 - 3

### Sonate Nr. 1 f-moll op. 6 20:10

- ① *Allegro con fuoco* 10:57
- ② *(M. M. = 40)* 5:14
- ③ *Presto* 3:59
- ④ *Marcia funebre* 6:23

### Sonate Nr. 2 gis-moll op. 19 14:34

#### „Fantasie-Sonate“

- ⑤ *Andante* 10:23
- ⑥ *Presto* 4:11

### Sonate Nr. 3 fis-moll op. 23 25:48

- ⑦ *Drammatico* 8:43
- ⑧ *Allegretto* 3:21
- ⑨ *Andante* 6:31
- ⑩ *Presto con fuoco – Meno mosso – Tempo I* 7:13

### Gesamtspielzeit CD I: 67:12

## CD II Klaviersonaten Nr. 4 - 7

### Sonate Nr. 4 fis-Dur op. 30 9:21

- ① *Andante* 3:57
- ② *Prestissimo volando* 5:24

### Sonate Nr. 5 op. 53 16:08

- ③ *Allegro. Impetuoso. Con stravaganza*

### Sonate Nr. 6 op. 62 16:44

- ④ *Modéré*

### Sonate Nr. 7 op. 64 „Weiße Messe“ 15:07

- ⑤ *Allegro*

### Gesamtspielzeit CD II: 57:45

## CD III Klaviersonaten Nr. 8 - 10

### Sonate Nr. 8 op. 66 18:16

- ① *Lento*

### Sonate Nr. 9 op. 68 „Schwarze Messe“ 10:42

- ② *Moderato quasi andante*

### Sonate Nr. 10 op. 70 14:27

- ③ *Moderato*

### Gesamtspielzeit CD III: 43:45

## Alexander Skrjabin: Die Klaviersonaten

In gut zwei Jahrzehnten, zwischen 1892 und 1913, komponierte Alexander Skrjabin seine zehn Klaviersonaten. In der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bieten diese zehn Kompositionen in der Gesamtschau ein einzigartiges Werkkorpus. Betrachtet man sie mit den Augen des Musikhistorikers, so dokumentieren sie eine schroffe Entwicklung von spätromantischem, vor allem durch das Vorbild Chopin geprägtem Komponieren hin zu einer eigentümlichen Spielart des Arbeitens mit nicht-tonalen Tonreihen, mit Modi, wie sie etwa Messiaen aufgreifen sollte. Von Skrjabins künstlerischer Biographie aus betrachtet lassen sie sich verstehen als Wegmarken auf einer nicht minder weiten Strecke. Der junge Skrjabin versuchte, sein Gefühls-Erleben in der Verbindlichkeit der spätromantischen Tonsprache auszudrücken, und stieß damit rasch an deren Grenzen; der Befreiungsschlag glückte darin, dass er eine neue Sprache fand, in der systematische Strenge mit ungeahnter Ausdrucksfreiheit zusammenging.

Obwohl zwischen der **1. Klaviersonate** und den kurz hintereinander entstandenen **Sonaten Nr. 2** und **Nr. 3** ein Abstand von fünf Jahren liegt, bilden die drei Werke doch eine einheitliche Gruppe. In ihnen setzte Skrjabin sich mit dem romantischen Erbe der Sonatenform auseinander. Zugleich umrahmen sie die ersten Jahre seines Künstlerlebens. Die **Sonate Nr. 1** entstand im Sommer des Jahres 1892, Skrjabins letztem Jahr am Moskauer Konservatorium. Eine Tagebuchnotiz verrät, dass er sie als unmittelbare Antwort auf eine persönliche Krise verstand: „*Schlimmstes Ereignis meines Lebens ... Schwierigkeiten mit der Hand. Hindernis auf dem Weg zu meinen höchsten Zielen: EHRE, RUHM. Laut den Ärzten unüberwindlich. Die erste Niederlage meines Lebens ... Aufschrei gegen das Schicksal, gegen Gott. Komponierte die erste Sonate mit ihrem Trauermarsch.*“

Das viersätzigste, pessimistisch endende Werk ist, dem Anschein dieser Notiz zum Trotz, nicht etwa ein naiver Gefühlsausbruch. Ihre vier überlegen geformten Sätze werden zusammengehalten von ei-

nem gemeinsamen Motiv: drei ansteigende Noten, von denen die zweite betont wird. Der pianistisch weit ausgreifende, zugleich orchestral empfundene Klaviersatz mit Ansätzen zu rhythmischer Auflösung, die schroffen Charaktergegensätze und expansiven Steigerungsgesten werden für Skrjabins Klavierstil kennzeichnend bleiben; die Harmonik wird er an ihre Grenzen treiben, um diese schließlich zu durchbrechen.

Seine 1. Klaviersonate führte Skrjabin nur ein einziges Mal auf, im Februar 1894. Doch wurde dank ihr der Kaufmann, Musikverleger und Mäzen Mitrofan Beljajew auf Skrjabin aufmerksam. Er nahm den jungen Komponisten und Pianisten unter seine Fittiche, brachte ihn mit bedeutenden Kollegen zusammen und organisierte Auslandsreisen; stets blieb er fördernd mit Skrjabin in Verbindung. 1897 vollendete Skrjabin, auf Beljajews Drängen hin, die in Teilen bereits 1892 skizzierte **Sonate Nr. 2**, „**Fantasie-Sonate**“ genannt. Die zweisätzigste Anlage und der ungezwungene Umgang mit den Themen rechtfertigt den Titel des Werks, das

Skrjabin selbst als Reminiszenz an das Meer bezeichnete: „*...der erste Teil stellt die Stille einer südlichen Nacht am Strand dar; die Durchführung ist die dunkle Bewegung der tiefen, tiefen See. Der E-Dur-Mittelteil zeigt zärtliches Mondlicht nach der ersten Dunkelheit der Nacht. Der zweite Satz, Presto, stellt die gewaltige Weite des Ozeans in stürmischer Erregung dar.*“

1897 heiratete Skrjabin die Pianistin Vera Isakowitsch; im folgenden Jahr bekam er eine Professur am Moskauer Konservatorium. Eine weitere Stelle als Klavierlehrer musste er annehmen, um seine junge Familie ernähren zu können. In dieser ruhelosen Zeit schrieb Skrjabin die **Sonate Nr. 3**. So breit das Werk noch einmal den viersätzigsten Sonatenzyklus ausmisst, so klar deutet sich in ihm schon die Richtung an, die Skrjabins Komponieren nehmen wird. „*Etats d'une âme*“, „*Seelenzustände*“, nannte Skrjabin das Stück. Ein alle Sätze verbindendes Motiv ist hier der Quartsprung, der den ersten Satz eröffnet; zugleich sind erster und dritter sowie zweiter und vierter Satz durch Themenzitate verklammert.

Durch die Wandlungen der Themen und Satzcharaktere hindurch wird hier unmissverständlich eine einzige Geschichte erzählt; ihr Schema, aus dem Dunkel durch Anfechtungen zum Licht, wird im letzten Moment noch gebrochen, und das Stück endet resignativ.

Wahrscheinlich von Skrjabins zweiter Ehefrau Tatjana de Schloezer stammte ein poetischer Text, der den Verlauf der 3. Sonate erklären sollte. In ihm ist die Rede von einer kämpfenden Seele, die (im Finale) in sich den „Gott-Menschen“ wachruft; er kann jedoch, weil noch zu schwach, nicht triumphieren. Der Text verweist auf die Weltanschauung Skrjabins, die sich nach und nach zu einer Privatmystik entwickelte. Sie speiste sich aus mehreren Quellen – der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes, Nietzsches Idee des Übermenschen, der Theosophie Helena Blavatskys, den Konzepten des russischen Philosophen Sergej Trubetzkoy und anderen. Zentral war für Skrjabin der Gedanke einer Vereinigung des ganzen Universums nach einem allgemeinen,

befreienden Akt der Ekstase. In der Zeit nach 1900 nahmen diese Gedanken Skrjabin immer stärker in Beschlag, und sein musikalischer Tonfall wandelte sich radikal. Die **4. Klaviersonate**, komponiert zwischen 1901 und 1903, zieht sich über weite Strecken ihrer zwei Sätze in den Piano- und Pianissimo-Bereich zurück; sie verweist in Harmonik und einigen Motivgestalten auf Richard Wagners *Tristan*-Musik. Skrjabin gab ihr ein selbstverfasstes Gedicht bei, das von unbestimmter Sehnsucht bis zu jubelnder Vereinigung den Verlauf des Stücks ungefähr nachzeichnet; die zarte Musik des ersten Satzes erfährt eine ekstatische Verklärung am Schluss des zweiten. Die traditionelle Sonatensatzform mit zwei Themenkomplexen formt Skrjabin um zum Schauplatz der Auseinandersetzung scharfer Klang- und Ausdruckskontraste. Zwischen 1904 und 1906 schrieb Skrjabin das Gedicht „Poème de l'extase“, 1905/08 das gleichnamige Orchesterwerk. Aus dem Gedicht stammte das Motto der **5. Klaviersonate**: „Ich rufe euch zum Leben auf, ihr verborgenen Kräfte! Ihr in

dunklen Tiefen des schaffenden Geistes versunkenen, ihr ängstlichen Keime des Lebens, ich bringe euch Wagemut!“ Die Sonate hatte Skrjabin wahrscheinlich im Sommer 1907 konzipiert; im Herbst stellte er das *Poème de l'Extase* fertig, und Anfang Dezember schrieb er in wenigen Tagen die Sonate nieder. Mit ihr wandte sich Skrjabin von der Dur-Moll-Tonalität ab und tat den Schritt zur einsätzigen Sonatenform, die ihre treibende Kraft aus den gegensätzlichen Charakteren der Themen bezieht.

Skrjabin soll bei dieser Sonate zum ersten Mal ein Werk als außer sich existierend wahrgenommen haben, wie ein dreidimensionales Gebilde im Raum, das er beim Komponieren wie ein Dolmetscher in klingende Wirklichkeit zu überführen hatte. Dieses Schaffenserlebnis dürfte um so mehr für die **Sonaten Nr. 6 bis Nr. 10** gelten, in denen Skrjabin seine Tonsprache stark systematisierte. Hatte er schon zuvor die Proportionen seiner Werke durch akribisches Taktezählen organisiert, so unterwarf er seine späteren

Kompositionen einer rigiden Tonordnung, die er aus dem „mystischen Akkord“ ableitete. Dieser Akkord, eine Schichtung aus übermäßigen, verminderten und reinen Quarten, stand im Zentrum des Werkes *Prométhée ou le poème du feu*, das Skrjabin zwischen 1908 und 1910 schuf; es war monumentaler Ausdruck seiner Privatmystik. Das Universum wurde zur Schöpfung des Künstlers, der Erscheinungen der Außenwelt als schöpferische Regungen seiner Seele empfand. Skrjabin war der Überzeugung, dass seine Kompositionen direkt das Weltganze beeinflussen. Ihm schwebte ein „Mysterium“ vor, ein liturgischer Akt, der in Indien stattfinden und die gesamte Menschheit in der Welteinheit vereinigen sollte. Zu Skrjabins fernem Ziel wurde die Komposition dieses Mysteriums. In seinen letzten Lebensjahren nahm er das Projekt des *Vorbereitenden Rituals* in Angriff, das das „Mysterium“ einleiten sollte. Alle übrigen Kompositionen waren Stationen auf dem Weg zu diesem Ziel, das unerreichbar war, was Skrjabin aber nicht weiter zu interessieren schien.

Dieser Hintergrund wirft ein Licht auf die fünf späten Klaviersonaten, die in kurzen Abständen voneinander entstanden, die letzten drei gar alle 1913. Unter ihrer improvisatorischen Oberfläche verbindet sie Skrjabins aus dem „mystischen Akkord“ abgeleitetes Tonsystem, das die Zusammenklänge ebenso regelt wie die Melodik. Für Skrjabin war seine Musik objektive Äußerung des Weltganzen, in dessen Zentrum er sich sah.

Die **6. Klaviersonate** trug Skrjabin nie im Ganzen vor; er soll sie gefürchtet haben. In den Spielanweisungen deutet sich ein dramatisches Geschehen an: „Geheimnisvoller Seufzer“, „Der Traum nimmt Form an“, „Beschwörungen“, „Der Schrecken erhebt sich“, „Geheimnisvoller Ruf“, „Plötzlicher Zusammenbruch“. Diese Charaktere kennzeichnen eine klare Sonatenhauptsatzform, auf deren Höhepunkt sich das scharf punktierte Schreckensmotiv abermals erhebt, um sich in den „tollen Tanz“ einzureihen.

Seiner **7. Klaviersonate** gab Skrjabin selbst den Beinamen „Weiße Messe“.

Gemeint ist damit nichts anderes als das „Mysterium“, die ekstatische Vereini-gungsfeier, die Skrjabin hier musikalisch widerspiegeln wollte; „prophétique“ hatte er über eine Skizze notiert. Wie die 6. Sonate schrieb er die 7. in den Jahren 1911/12, vielleicht als Gegenentwurf zur bedrohlichen Sphäre des Schwesterwerks. Dem signalartigen ersten Thema tritt ein zweites gegenüber, dessen weitgespannter melodischer Bogen „Mit himmlischer Wonne“ und „Sehr rein, mit einer tiefen Zartheit“ gekennzeichnet ist. Sie kulminiert in einem 24-stimmigen Akkord, dem nur noch einige Takte des Nachzitterns folgen. Skrjabin erklärte dazu: „Es ist wahrhaftig ein Taumel – der letzte Tanz vor dem Augenblick der Entmaterialisierung.“

Am weitesten ließ Skrjabin die einsät-zige Architektur in der **8. Klaviersonate** ausgreifen, die er wie die beiden folgenden 1913 schrieb. Ihre angedeutete Sonatenform wird eingerahmt von einer „Lento“-Einleitung und einem ausgedehnten Schlussteil. Mit inhaltlichen Hinweisen und Spielanweisungen hält der Komponist

hier stark zurück. Dass sich für ihn hinter der lichten Schreibweise des Werks dramatische Zusammenhänge verbergen, deutet sich lediglich in der Anweisung „Tragique“ an, die über dem in weiten Intervallsprüngen aufsteigenden zweiten Thema steht.

Der Beinamen „Schwarze Messe“ für die **9. Klaviersonate** stammt nicht von Skrjabin, charakterisiert die Musik aber zutreffend. Der Komponist entwirft die Sonate wie eine Szene, die der Hörer durch den Nebel der chromatischen Achtelbewegung betritt und am Ende auch wieder verlässt. Die immer wieder auf das Tritonus-Intervall zurückfallende Harmonik, die kurz nach Beginn eingeführte und im Werkverlauf bis ins Groteske gesteigerte Beschwörungsformel aus repetierten Noten, Spielanweisungen wie „Geheimnisvoll murmelnd“, „Mit nach und nach liebkosender und vergifteter Süße“, die düstere Apotheose des zweiten Themas in Form eines aggressiven Marsches – all das belegt, ähnlich wie in der 6. Sonate, die Faszination, die für Skrjabin vom Diabolischen ausging.

Nichts von dieser Sphäre ist in der **10. Klaviersonate** spürbar. Das Klangzentrum wandelt der Komponist hier ab; statt der dunklen Intervallfarben des „mystischen Akkordes“ steht ein Septakkord hinter der lichtereren Harmonik und Melodik der mit zahllosen Trillern durchsetzten Musik. Skrjabin wollte offenbar sein Naturerleben hineinlegen; er schrieb: „*Meine zehnte Sonate ist eine Sonate der Insekten. Insekten sind aus der Sonne geboren ... Sie sind Küsse der Sonne*“. Die Natur betrachtete Skrjabin jedoch stets durch die Brille seiner mystischen Anschauungen. „*Man muss begreifen, dass das Material, aus dem das Weltall gemacht ist, (unsere) Einbildungskraft, (unser) schöpferischer Gedanke, (unser) Wollen ist und dass im Hinblick auf das Material kein Unterschied ist zwischen dem Bewusstseinszustand, den wir Stein nennen und in der Hand halten, und jenem anderen, den wir ein Luftschloss nennen.*“

Friedrich Sprondel

**VLADIMIR  
STOUPEL**



Der in Russland geborene Pianist und Dirigent Vladimir Stoupel zeichnet sich durch außerordentliche Vielseitigkeit, kompromisslose musikalischer Intensität und technische Virtuosität aus. Seine Kunst steht für überraschende und emotional geladene Interpretationen im Rahmen eines klassischen und modernen Repertoires. Vladimir Stoupels Repertoire ist ungewöhnlich umfangreich und vielfältig. Es umfasst insbesondere auch vergessene Kompositionen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und schließt viele von der Nachkriegs-Musikgeschichte ins Unbekannte verwiesene, aber dennoch gleichermaßen kompositorisch hochwertige wie virtuose Werke ein.

Als Konzertsolist ist Vladimir Stoupel regelmäßig Gast bei führenden Orches-

tern in Europa und in den USA (darunter z.B. die Berliner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) und bei internationalen Musikfestivals (Bargemusic-Festival New York, Berliner Festwochen, Printemps des Arts in Monte Carlo, Helsinki-Festival). Über seine solistische Tätigkeit hinaus ist Vladimir Stoupel als ausgezeichnete Kammermusiker und Liedbegleiter sowie als Dirigent bekannt.

Er begann seine künstlerische Ausbildung im Alter von drei Jahren bei seiner Mutter. Später studierte er Klavier bei Ewgenij Malinin und Dirigieren bei Gennadij Rozhdestwenskij am Moskauer Konservatorium und setzte seine Studien fünf Jahre lang beim russischen Pianisten Lazar Berman fort.

Vladimir Stoupel ist seit 1985 französischer Staatsbürger und lebt heute in Berlin.

### **Alexander Scriabin: The Complete Piano Sonatas**

It took Alexander Scriabin just over two decades, from 1892 until 1913, to compose his ten piano sonatas. Written during the transitional period between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, these sonatas are a unique set of works within his oeuvre. Viewed through the eyes of a music historian, they document a terse development from the late romantic style, chiefly influenced by Chopin, to a peculiar form of non-tonal serial composition with modes which Messiaen was later to adopt. If one takes into account Scriabin's artistic biography, they represent milestones on an equally long path. The young Scriabin tried to express his emotional experiences with the binding language of late romanticism, and soon found himself constrained by its boundaries; he managed to break free by finding a new language whose systematic strictness proved to be of an unforeseen expressive freedom.

Although the **First Piano Sonata** was followed by Sonatas No. 2 and No. 3 five years later, the three works form a united whole. Here, during his first years as a working artist, Scriabin confronts the romantic legacy of the sonata form. The Sonata No. 1 was written during the summer of 1892, Scriabin's final year at the Moscow Conservatoire. An entry in his diary reveals that for him this sonata was a direct answer to a personal crisis: *"Worst episode in my life ... Difficulties with my hand. Obstacle on the way to my highest aspirations: HONOUR, GLORY. According to the doctors insurmountable. The first defeat in my life ... outcry against destiny, against God. Composed the first sonata with its funeral march."*

Despite the apparent significance of this note, this sonata, which ends pessimistically, is not a naïve outburst of emotions. Its four finely formed movements are held together by a common motif: three ascending notes of which the second is emphasised. The pianistically wide-ranging and at the same time orchestral texture, the partially dissolving rhythm

and display of sharp differences in character and expansive gestures of growth were to remain characteristic features of Scriabin's pianistic style. He pushes harmony to its outer limits, eventually breaking them.

Scriabin performed his First Piano Sonata only once, in February 1894. But thanks to it the businessman, music publisher and arts patron Mitrofan Belyayev became aware of Scriabin. He took the young composer-pianist under his wing, introduced him to important colleagues and organised tours abroad, always remaining a demanding presence in Scriabin's life. In 1897 Scriabin completed, with Belyayev's encouragement, his **Second Piano Sonata, "Fantasy"**, which he had already sketched in 1892. The title of the work is justified by the fact that it has two movements and that the themes are treated in a casual manner. Scriabin himself described it as being reminiscent of the sea: "... *the first part portrays the stillness of a southerly night on a beach; the development is the dark movement of the deep, deep sea. The middle*

*section in E major depicts tender moonlight after the first darkness of the night. The second movement, Presto, represents the enormous width of the ocean in a tempestuous outburst.*"

In 1897 Scriabin married the pianist Vera Isakovich; in the following year he became a professor at the Moscow Conservatoire. He also had to accept another teaching post in order to be able to earn a living for his young family. During this restless time, Scriabin wrote his **Third Piano Sonata**. Although this is another expansive, four-movement work in sonata form, it clearly anticipates the future direction of Scriabin's composition. He called the piece "États d'une âme", "conditions of a soul". One motif, a leaping fourth, which opens the first movement, is present in all four movements. At the same time, the first and third and also the second and fourth movements are connected to one another through quotations of themes. One single story is told unequivocally through all the changes and metamorphoses of the motifs and

movements; its concept, coming from the dark via various challenges into the light, is broken at the very end and the piece ends with a sense of resignation.

Scriabin's second wife, Tatyana de Schloezer, was probably the author of the poetic text which was to explain the course of the Third Sonata. The text talks about a fighting soul, awakening the "godly human" within itself in the finale. This being, however, is too weak to emerge triumphantly. The text reveals Scriabin's philosophy of life which developed more and more into a private mysticism. It originates from several sources – the philosophy of Johann Gottlieb Fichte, Nietzsche's notion of the *Übermensch*, the theosophy of Helena Blavatsky, the concepts of the Russian philosopher Sergei Trubetzkoy and others. Central for Scriabin was the concept of the unification of the entire universe following a general, liberating act of ecstasy. In the years after 1900 Scriabin was increasingly seized by these ideas, and his musical language changed radically. His **Fourth Piano Sonata**, composed

between 1901 and 1903, has two movements and is predominantly in the sphere of piano and pianissimo, its harmonic texture and its motifs referring to Richard Wagner's *Tristan* music. Scriabin added a poem of his own to it which more or less reiterates the direction of the piece from an undefined longing to a rejoicing unification. The tender music of the first movement goes through an ecstatic transfiguration at the end of the second movement. Scriabin reshapes the traditional sonata form with two themes into a scene of dispute between sharp expressive and sound-related contrasts.

Between 1904 and 1906 Scriabin wrote a poem entitled "Poème de l'extase", and in 1905/1908 he composed a work for orchestra bearing the same title. The motto of his **Fifth Piano Sonata** originates from the poem: "I summon you to life, hidden powers! / You who have been drowned in the dark depths / Of the creative spirit, you timorous / Seeds of life, it is to you that I bring bravery." Scriabin had probably conceived the sonata in the summer of 1907; in the autumn he com-



pleted the *Poème de l'extase*, and he wrote the sonata within a few days at the beginning of December that year. With it, Scriabin turned away from the traditional tonality of major and minor keys and made the leap to a one-movement sonata form which derives its strength from the contrasting characters of the themes.

Scriabin is said, for the first time, to have experienced this sonata as a work existing outside itself, like a three-dimensional structure within a space, which he had to lead, like a translator, into reality whilst composing it. This creative experience probably applies even more to **Sonatas Nos. 6 to 10**, where Scriabin systemised his musical language radically. Whereas previously he had organised the proportions of his works by meticulous counting of the bars, he now subjected his compositions to a rigid tonal order which he derived from the “mystical chord”. This chord, a stacking of augmented, diminished and perfect fourths, stood at the centre of the work *Prométhée ou le poème du feu* [Prometheus or the poem

of fire], which Scriabin wrote between 1908 and 1910: this was a monumental expression of his private mysticism. The universe became a creation of the artist who experienced phenomena of the outside world as creative beings of his soul. Scriabin was convinced that his compositions directly influenced the world as a whole. He imagined a “mystery”, a liturgical act, which was supposedly enacted in India and which would unify humanity with the universe. Scriabin’s overall aspiration was to compose this mystery. During the last years of his life he embarked upon the project of the *Preparatory Ritual* which was to commence the “mystery”. All other compositions were stations on the path towards this goal – the unattainableness of this did not seem to deter Scriabin.

This background sheds some light onto the last five Piano Sonatas which were written with only short intervals between them; the last three were all composed in 1913. Under their improvisatory surface Scriabin joins them together by virtue of his tonal system derived from

the “mystical chord”, which prescribes texture and harmony as well as melodic structure. To Scriabin, his music was an objective utterance of the world as a whole, in whose centre he saw himself.

Scriabin never performed the **Sixth Piano Sonata** as a whole: he reportedly feared it. The markings indicate drama to come: “Mysterious sigh”, “The dream is taking shape”, “Conjurations”, “The terror is rising”, “Mysterious call”, “Sudden collapse”. These figures clearly mark the sonata form on whose peak the sharply dotted fear-motif rises again and then joins in with a “mad dance”.

Scriabin gave his **Seventh Piano Sonata** the subtitle “White Mass”. However, he means nothing else but the “mystery”, the ecstatic feast of unification which he wanted to represent musically; he noted the word “prophétique” over a sketch. As the 6<sup>th</sup> Sonata, he wrote the 7<sup>th</sup> Sonata in 1911/12, perhaps as an opposite to the threatening sphere of its sister-work. The signal-like first theme is joined by a second one whose wide me-

lodic arc is marked “With heavenly joy” and “Very pure, with a deep tenderness”. The sonata culminates in a 24-part chord, only followed by a few bars of trembling echo. Scriabin explained: “*It truly is a daze – the last dance before the moment of dematerialisation.*”

Scriabin’s one-movement **Eighth Piano Sonata** has the most expansive sense of architecture and was composed in 1913, along with the two following sonatas. Its implied sonata form is framed by a “Lento” introduction and an extensive final part. This sonata contains hardly any markings or references to the content. The fact that the transparent texture is set within a dramatic context is merely indicated by the marking “Tragique” above the wide ascending leaps of the second theme.

The subtitle “Black Mass” for the **Ninth Piano Sonata** is not by Scriabin but nevertheless characterises the music suitably. The composer sketches the sonata like a scene into which the listener enters through the fog of chromatic quavers, and from which he ultimately

departs again. The harmonic structure keeps returning to the interval of the tritone, the conjuration formula – introduced shortly after the opening and amplified into grotesque dimensions – made up of repeated notes, markings such as “Murmuring mysteriously” and “With an increasingly tender and poisoned sweetness”, the dark apotheosis of the second theme in the form of an aggressive march – all this reveals, similarly as in the 6<sup>th</sup> Sonata, Scriabin’s fascination with the diabolical.

Nothing from this sphere is perceptible in the **Tenth Piano Sonata**. The composer alters the centre of the sound; instead of the dark colours of the intervals in the “mystical chord” he places a seventh chord behind the lighter harmonic and melodic language of this music permeated with trills. Scriabin clearly wanted to incorporate his experience of nature; he wrote: “*My tenth sonata is a sonata of insects. Insects are born of the sun ... they are kisses of the sun*”. However, Scriabin always looked upon nature with his mystical ideas in mind. “*One has to understand*

*that the matter from which the universe is made is our imagination, our creative thought, our will, and that, concerning this matter, there is no difference between the state of consciousness which we call a stone, holding it in our hands, and that other which we call a castle in the air.*”

*Friedrich Sprondel*

Translated by Viola Scheffl

## VLADIMIR STOUPEL



The Russian-born pianist and conductor Vladimir StoupeL is characterised by extraordinary versatility, uncompromising musical intensity and technical command. His art stands for astonishing and emotionally charged interpretations of the classical and modern repertoire.

Vladimir StoupeL’s repertoire is extraordinarily large and varied. It includes in particular forgotten compositions of the first half of the 20th century which have been neglected since the post-war era but which are nevertheless works of both high quality and great virtuosity.

Vladimir StoupeL has performed as soloist with many leading orchestras in Europe and in the USA, including e.g. the Berliner Philharmoniker, the Gewandhausorchester Leipzig and the

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. He has participated in international music festivals such as the Barge-music-Festival New York, the Berliner Festwochen, Printemps des Arts in Monte Carlo and the Helsinki Festival. Besides his extensive solo career he is known as an excellent chamber musician and song accompanist as well as a conductor.

Vladimir StoupeL began studying the piano with his mother at the age of three. He later studied piano with Evgeny Malinin and conducting with Gennady Rozhdestvensky at the Moscow Conservatory and continued his studies with the Russian pianist Lazar Berman for five years.

Vladimir StoupeL has been French citizen since 1985. Today he makes his home in Berlin.

**audite**  
**21.402**

