

DEBUSSY
SCRIABIN

SCHOENBERG
PROKOFIEV



BORIS BERMAN

BORIS BERMAN / DEBUSSY SCHOENBERG SRIABIN PROKOFIEV

Claude Debussy (1862-1918)

Suite bergamasque (composed 1890, published 1905)

1	Prélude	05:06
2	Menuet	05:11
3	Clair de lune	05:23
4	Passepiéd	05:24

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Six little pieces op. 19 (1911)

5	Leicht, zart	01:32
6	Langsam	01:16
7	Sehr langsame Vierteln	01:23
8	Rasch, aber leicht	00:29
9	Etwas rasch	00:34
10	Sehr langsam	01:21

Five pieces op. 23 (1920-1923)

11	Sehr langsam	02:15
12	Sehr rasch	01:42
13	Langsam	02:57
14	Schwungvoll	02:01
15	Walzer	03:18

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Visions fugitives op.22 (published 1917)

16	Lentamente (1917)	01:12
17	Andante (1916)	01:46

18	Allegretto (1916)	01:01
19	Animato (1917)	01:11
20	Molto giocoso (1915)	00:26
21	Con eleganza (1915)	00:29
22	Pittoresco (Arpa) 1916	02:19
23	Commodo (1917)	01:41
24	Allegretto tranquillo (1917)	01:15
25	Ridicolosamente (1915)	01:10
26	Con vivacità (1917)	01:12
27	Assai moderato (1916)	01:04
28	Allegretto (1916)	01:02
29	Feroce (1917)	01:12
30	Inquieto (1917)	00:53
31	Dolente (1915)	02:08
32	Poetico (1915)	01:09
33	Con una dolce lentezza (1917)	01:43
34	Presto agitatissimo e molto accentuato (1917)	00:48
35	Lento (1916)	01:51

Alexander Scriabin (1872-1915)

Five Preludes op. 74 (1914)

36	Douloureux, déchirant	01:30
37	Très lent, contemplatif	01:49
38	Allegro drammatico	00:59
39	Lent, vague, indécis	01:33
40	Fier, belliqueux	01:09



Révolutions intranquilles

Paris, Vienne, Berlin, Saint-Pétersbourg, Moscou... A l'orée du 20^e siècle, l'Europe des Arts pressent les catastrophes quand elle n'accompagne pas le bruit des canons. Ceux-ci désintègrent les frontières d'empires qui ne se savent pas encore condamnés et cette même artillerie exalte en littérature et dans toutes les manifestations du génie humain, le désir de vivre et bientôt le désespoir d'avoir survécu. Les arts ne sont – aussi – que le reflet des mouvements de l'âme et des gestes de leur temps. Ils ne se nourrissent plus depuis longtemps des fondations chrétiennes qui les ont baptisé dans l'Europe médiévale. Ils jouent à se faire peur.

Dans cette Europe prête à la guerre, les arts témoignent de la volatilité des esthétiques, de la fascination des créateurs pour l'ailleurs : Debussy serait, selon le bon mot de Manuel de Falla, le plus grand compositeur espagnol. A défaut du pinceau qu'il manie si bien, Schoenberg peint des notes en soulignant devant ses détracteurs, qu'il n'a jamais cessé de composer à la manière de Brahms. Prokofiev se veut imprévisible et provocateur. Son génie le sauve et le protège du romantisme qu'il rejette, alors qu'il en est l'un des descendants les plus remarquables. Enfin, Scriabine s'enferme dans son cosmos dont il projette la lumière aveuglante sur l'Humanité décadente. Compositeur à l'œuvre inclassable aux yeux des russes eux-mêmes, il offre un langage qui serait incompréhensible sans la décomposition harmonique progressive du romantisme de Chopin, l'atonalité suggérée du dernier Liszt, le jeu des timbres de Debussy.

Que ce soit dans la quête d'un son nouveau ou dans le choix de systèmes d'écriture déroutants, ces compositeurs - pour la plupart interprètes de leurs propres œuvres - refusent que leur instrument, le piano en pleine gloire de sa

facture ne soit précisément qu'un piano. Les romantiques en ont épuisé tous les parfums, dénoué tous les charmes jusque dans l'artifice de la virtuosité parfois vide de sens.

Pour les quatre compositeurs réunis dans cet album, il est temps de quitter les enchantements de la Beauté pour la saveur astringente de la Vérité. Celle que Chopin ébaucha, déjà, sur les tombes dans l'inexplicable et prodigieux finale de sa *Sonate n°2*. Un demi-siècle avant que Debussy ne compose sa *Suite Bergamasque*.

À l'évidence, les premières pièces pour piano de **Claude Debussy** sont encore marquées par l'esthétique romantique de l'époque. Oublions mêmes ses premières partitions de "grande jeunesse". Tchaïkovski jugea avec sévérité les maladresses de celui qu'il nomma à Madame von Meck, sa mécène, le « Petit Bussy ». La gaucherie n'est plus de mise avec la **Suite Bergamasque**, qui réunit une première série de morceaux au début des années 1890. Ils montrent la véritable personnalité du musicien et annoncent déjà sa quête vers un nouvel univers du timbre. Les quatre parties qui composent la *Suite* n'ont pas de lien entre elles. D'ailleurs, Debussy envisagea l'ajout d'autres pièces avant l'édition définitive de 1905. Il choisit le titre en pensant aux *Masques et Bergamasques* de Paul Verlaine (1844-1896).

Le *Prélude* en fa majeur ouvre le recueil. Le son est projeté dans une lumière qui rappelle les pages les plus heureuses de Gabriel Fauré. Les harmonies sont déjà recherchées dans ce *Prélude* qui se délecte d'un certain archaïsme teinté d'un semblant d'improvisation.

Le *Menuet* avec ses ornements à la fois colorés de formules baroques et hispanisantes déroule sa mélodie *andantino* en la mineur. Le rythme sans cesse changeant accroît l'impression d'instabilité. En prenant appui sur un pastiche

classique, Debussy expérimente des formules sonores que l'on soupçonnait déjà dans ses deux célèbres *Arabesques* (1888).

Clair de Lune est l'une des partitions les plus célèbres et les plus faciles à jouer - à défaut d'être aisée à interpréter - de toute l'œuvre du musicien. Les cinq bémols à la clé (et si peu de notes !) nous conduisent aux portes de la nuit, dans la clarté pastel d'un *andante très expressif*. Ce sont déjà les harmonies des *Estampes* mais aussi du *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Le *Passepied* en fa dièse mineur qui referme la *Suite Bergamasque* par un *Allegretto ma non troppo* ne ressemble nullement à la danse ancienne que cite Rabelais. Le parfum populaire des notes jouées à la pointe des doigts est parfaitement dans l'esprit de l'époque. Fauré, une fois encore, et sa *Pavane pour chœur et orchestre* semblent avoir inspiré le jeune Debussy.

Changement de décor pour l'œuvre pour le piano, une œuvre si singulière d'**Arnold Schoenberg**. Elle ne comprend en tout et pour tout que cinq opus et tient en moins d'une heure de musique. Schoenberg voulut croire au fil du temps, que la tonalité n'était plus le matériau de base incontournable de l'écriture musicale. La révolution proposée trouva ses défenseurs les plus déterminés et ses contradicteurs les plus acharnés. Trois mots seulement furent à la source de bien des querelles irréconciliables : atonalité, dodécaphonisme sériel.

L'évolution des cinq opus de son catalogue est la suivante: rupture avec la tonalité, période de "libre atonalité" (op.11 de 1909), miniaturisation de la forme (op.19 de 1911), abandon de la tonalité et mise en place du sérialisme (op.23 de 1920-1923), sérialisme dodécaphonique (op.25 de 1923), dodécaphonisme teinté du regret du monde harmonique antérieur (op.33a et b de 1932).

Le piano est-il l'instrument idéal pour la révélation du dodécaphonisme ?

Probablement pas, si l'on considère dans d'autres répertoires, la technique du chant-diction - le *Sprechgesang* du *Pierrot Lunaire* - mais aussi la mélodie de timbre dénommée *Klangfarbenmelodie*. Qui plus est, Schoenberg n'était pas pianiste de formation, mais violoniste, violoncelliste et, plus encore, chef de chœur et d'orchestre. Dans son œuvre, la notion de pianisme a disparu, la pensée devenant supérieure à la gestique. Le lyrisme a perdu sa valeur éminente sublimée avec le romantisme.

Le piano de Boris Berman interroge l'auditeur dès les premières notes des **Sechs kleine Klavierstücke op.19**. Ces six petites pièces, les plus abordables du catalogue de Schoenberg offrent grâce à leur concision et leur densité expressive, de multiples chemins narratifs. A bien des égards, les *Pas sur la neige* (sixième pièce du premier livre des *Préludes*) de Debussy ne sont pas si éloignés des volutes mystérieuses surgies des *Klavierstücke* du viennois. Si les amateurs peuvent jouer ces partitions à la technique assez sommaire, il est en revanche délicat d'en préserver la concentration, de multiplier les atmosphères qui semblent entrouvrir les portes d'un 20^e siècle des plus inquiétants.

Le titre est tout aussi neutre (« pièces pour piano ») des **Fünf Klaviertücke op.23**. Le lien avec les piano de Liszt, Brahms, Ravel et Debussy a été définitivement rompu. Schoenberg est conscient de cette absence "lyrique" qu'il compense par une richesse rythmique dont le raffinement fit dire à Olivier Messiaen qu'il s'agissait de « valeurs », c'est-à-dire de durées et non de pulsations rythmiques, ici étrangères à toute référence de caractère dansant. Pour autant, il ne faut cesser d'organiser, de raconter, comme si le rôle premier du pianiste était celui de narrateur. Ces pièces complexes composent ainsi une suite presque baroque au sens où l'entendait Bach, avec des valeurs pointées. Avec une exception, toutefois : le cinquième et dernier morceau est bâti sur le souvenir de la valse. Hommage

contradictoire à la danse viennoise par excellence et à laquelle Schoenberg ne peut définitivement renoncer. Par conséquent, ces pièces se "regardent" autant qu'elles s'écoulent, comme les touches d'un tableau pointilliste, en apparence libre et improvisé, mais dont chaque note de peinture a été pensée dans un tout : observez la matière des couleurs sur une toile à quelques centimètres de celle-ci puis reculez-vous progressivement pour contempler le mouvement des zones d'ombres et de lumières. L'opus 23 est cette sorte de tableau.

La narration est tout aussi prenante dans les **Visions Fugitives** de **Serge Prokofiev**, gravées par Boris Berman. L'effet de porosité involontaire entre les œuvres, une continuité sensible émane de la présente interprétation.

Contrairement à Schoenberg, Prokofiev n'élargit pas la tonalité et ne rompit pas avec les règles classiques de l'écriture. Il prouva que l'on pouvait composer de superbes et violentes dissonances sans quitter l'ut majeur de la clé. Cela ne l'empêcha pas non plus de donner l'une des premières auditions des *Drei Klavierstücke opus 11* (1909) de Schoenberg, sans être toutefois convaincu de l'intérêt de l'écriture sérielle !

L'évolution de l'écriture du musicien russe apparaît liée à la chronologie des esthétiques de son temps. On connaît les grandes étapes historiques : le constructivisme (1920), le néoclassicisme (1930) puis le retour progressif à la prédominance de la mélodie inspirée des sources populaires et folkloriques (1930-1950). C'est dans la première époque créative que Prokofiev composa le plus grand nombre d'œuvres qui justifient l'appellation de "révolutionnaires". Jusqu'en 1923, sa production pianistique fut régulière : quatre *Sonates* au cours de la période russe (1891-1918), mais également les *Sarcasmes* et les *Visions fugitives*. **Celles-ci** furent achevées en 1917, à Saint-Petersbourg. Leur

composition avait débuté en 1915, inspirée par les vers du poète Konstantin Dmitrievitch Balmont (1867-1942) que Prokofiev côtoya en Bretagne. : « Tout ce qui est fugitif me fait voir des mondes / Qui dans leur jeu chatoyant / Ont pour moi la valeur du transitoire ». Le scintillement des syllabes se reflète dans les vingt *Visions* assemblées dont on perçoit, à la manière des *Préludes* de Chopin, l'élan de l'improvisation puis le raffinement acharné de l'écriture. La simplicité, du moins l'apparence de celle-ci, s'impose à chaque fois, en moins d'une minute : miniaturisation de la forme et grandeur immédiate des espaces sonores.

Dès la première pièce, *Prokofiev rend un hommage feutré* à Scriabine lequel croise Debussy (le premier meurt au printemps 1915 et le second au printemps 1918). L'ordre choisi des pièces est avant tout narratif. Une narration que Prokofiev prit bien soin d'effacer par pudeur lorsqu'il grava en 1932, quelques-unes de ses *Visions Fugitives*. L'impressionnisme des premières pages s'évacue dans l'humour esquissé, un staccato parfois, de petits pas de danse, des traits ironiques et sans sarcasmes.

Voici toutes ces impressions de promenades assemblées, des étincelles kaléidoscopiques, des croquis dérangés dans leur finale par la violence éruptive de la Révolution qui va effondrer la Russie millénaire. Plutôt que de représenter la réalité brutale, Prokofiev peint les émotions recueillies dans la ville qui bascule de Saint-Petersbourg en Pétrograd.

Quel fut le sentiment du compositeur-pianiste lorsqu'il monta sur scène pour créer sa nouvelle partition, en avril 1918 ? Aux yeux du commissaire du peuple, Anatole Lounatacharski, il passa pour un révolutionnaire et fut autorisé à partir en Occident afin de porter la bonne parole. Prokofiev, un combattant révolutionnaire ? Ses seules armes étaient au nombre de quatre-vingt-huit, de couleur blanches et noires.

Après le cycle des 24 *Préludes* de Chopin publiés en 1839, de nombreux compositeurs de la seconde moitié du 19^e siècle se lancèrent à leur tour dans des cycles de préludes. **Alexandre Scriabine** leur dédia plusieurs opus. Au fil du temps, il destina moins ces pages au récital qu'à son "atelier" d'écriture, expérimentant des formules sonores audacieuses afin de créer un univers sans cesse en expansion. Une expansion qui se traduisit en musique par la quête paradoxale d'une complexité de structure associée au dépouillement de l'écriture.

Scriabine rêva à la fusion de toutes les perceptions sensorielle. Son penchant pour le mysticisme prit de plus en plus d'importance dans sa musique, accompagnant en quelque sorte l'évolution radicale de sa pensée harmonique. On imagine aisément que la production musicale des dix dernières années de Scriabine fut la plupart du temps rejetée par les auditeurs qui ne pouvaient concevoir que le musicien tente non seulement de réorganiser l'univers sonore mais aussi de créer une œuvre qui les emmènerait à l'extase collective !

Les *Cinq Préludes op.74* qui datent de 1914 appartiennent pleinement à cet univers. Cinq miniatures dont la plus courte n'a que 17 mesures et qui représentent autant d'actes sonores que de gestes poétiques.

« Dououreux, déchirant » s'affirme le *premier prélude* dont la conception suit les règles numériques du mathématicien Leonardo Fibonacci. Le deuxième, « Très lent, contemplatif » repose sur un motif de sept notes, expression de la suspension du temps : « Écoutez comme ce prélude sonne comme s'il devait durer un siècle » confia Scriabine. Le troisième prélude « *Allegro drammatico* » atteint presque la minute : basse inexorable, court motif de sept notes, rythmes d'une rare complexité... la pièce semble tourner sur elle-même. Le quatrième prélude « lent, vague, indécis » joue de quatre-vingts permutations d'une seule



Photo by Donald van Hasselt

cellule mélodique. La tonalité précisément indéfinie présente le dodécaphonisme schoenbergien. Le cinquième et dernier prélude « fier, belliqueux », le plus bref de l'opus a rompu avec toute tonalité. La dernière partition achevée de Scriabine jaillit dans une énergie folle avec des notes lancées comme des appels à l'infini. A l'ultime espérance.

Stéphane Friédérich

Restless revolutions

Paris, Vienna, Berlin, Saint Petersburg, Moscow... At the dawn of the 20th century, the European world of the arts senses impending catastrophe – when it's not actually marching alongside the sound of cannon fire. These cannons shatter the borders of empires that don't yet realise they are doomed, and this same artillery stirs in literature – and in all expressions of human genius – the desire to live, and soon, the despair of having survived. The arts are – also – merely the reflection of the soul's movements and the gestures of their time. They have long since ceased to be nourished by the Christian foundations that baptised them in medieval Europe. Instead, they play at frightening themselves.

In this Europe on the brink of war, the arts bear witness to the volatility of aesthetics and the creators' fascination with the foreign: Debussy, according to Manuel de Falla's witty remark, would be the greatest Spanish composer. In the absence of the paintbrush he wielded so well, Schoenberg paints with notes – pointing out to his critics that he has never stopped composing in the manner of Brahms. Prokofiev seeks to be unpredictable and provocative. His genius protects him from the romanticism he rejects, even though he is one

of its most remarkable heirs. Finally, Scriabin locks himself in his own cosmos, projecting its blinding light onto decadent humanity. A composer whose work defies classification – even in the eyes of the Russians themselves – he offers a musical language that would be incomprehensible without the gradual harmonic breakdown of Chopin's romanticism, the suggested atonality of late Liszt, and Debussy's play with tone colours.

Whether in the search for a new sound or in the adoption of disorienting compositional systems, these composers – most of whom were also performers of their own works – refuse to let their instrument, the piano, in all its glory, remain merely a piano. The Romantics had exhausted all its fragrances, unravelled all its charms – even into the realm of empty virtuosity.

For the four composers featured in this album, it is time to leave behind the enchantments of Beauty for the astringent flavour of Truth. The very Truth that Chopin had already sketched out, on tombstones, in the inexplicable and prodigious finale of his *Sonata No. 2* – half a century before Debussy composed his *Suite Bergamasque*.

Claude Debussy's first piano pieces are clearly still marked by the romantic aesthetic of the time. Let us even set aside his first works of «great youth». Tchaikovsky judged harshly the clumsiness of the one he referred to, in a letter to his patroness Madame von Meck, as «Little Bussy». That awkwardness has vanished in the ***Suite Bergamasque***, which gathers an early group of pieces from the 1890s. They reveal the composer's true personality and already point to his quest for a new world of sound colours. The four parts of the *Suite* are not thematically linked. In fact, Debussy had considered adding other pieces before the final 1905 edition. He chose the title with Verlaine's *Masques et*

Bergamasques (1844–1896) in mind.

The Prelude in F major opens the collection. The sound radiates with a light reminiscent of Gabriel Fauré's happiest pages. The harmonies are already refined in this *Prélude*, savouring a certain archaism tinged with an air of improvisation.

The Menuet, with its ornamentation coloured by both Baroque and Spanish-inflected phrases, unfolds a gentle *andantino* melody in A minor. The constantly shifting rhythm heightens the feeling of instability. Using a classical pastiche as a base, Debussy experiments with sonic ideas already hinted at in his two famous *Arabesques* (1888).

Clair de Lune is one of Debussy's most famous – and easiest to play, though not to interpret – pieces. With five flats in the key signature (and so few notes!), it brings us to the edge of night, in the pastel glow of a *highly expressive andante*. The harmonies already evoke the *Estampes* and even the *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

The *Passepied* in F-sharp minor closes the *Suite Bergamasque* with an *Allegretto ma non troppo* that bears little resemblance to the old dance Rabelais once mentioned. The popular flavour of the notes played at the fingertips is perfectly in keeping with the spirit of the era. Fauré once again comes to mind, with his *Pavane for choir and orchestra*, which seems to have inspired the young Debussy.

A change of scenery for the piano work, a unique piece by **Arnold Schoenberg**. It comprises only five opus numbers in total and lasts for less than an hour of music. Over time, Schoenberg came to believe that tonality was no longer the indispensable foundational material of musical composition. The proposed revolution found its most determined defenders and its fiercest opponents.

Only three words lay at the heart of many irreconcilable disputes: atonality, twelve-tone serialism.

The evolution of the five opus numbers in his catalogue is as follows: a break with tonality; a period of «free atonality» (op.11, 1909); miniaturisation of form (op.19, 1911); abandonment of tonality and implementation of serialism (op.23, 1920–1923); twelve-tone serialism (op.25, 1923); twelve-tone serialism tinged with nostalgia for the earlier harmonic world (op.33a and b, 1932).

Is the piano the ideal instrument for the revelation of twelve-tone serialism? Probably not, especially when considering other repertoires, such as the technique of speech-song – the *Sprechgesang* of *Pierrot Lunaire* – as well as the tone-colour melody known as *Klangfarbenmelodie*. Moreover, Schoenberg was not trained as a pianist but as a violinist, cellist, and, even more so, as a choral and orchestral conductor. In his work, the notion of pianism disappears, with thought taking precedence over gesture. Lyricism lost the exalted status it had enjoyed since Romanticism.

Boris Berman's piano questions the listener from the very first notes of the **Sechs kleine Klavierstücke op.19**. These six little pieces, the most accessible in Schoenberg's catalogue, offer, through their conciseness and expressive density, multiple narrative paths. In many respects, Debussy's *Pas sur la neige* (the sixth piece from the first book of *Préludes*) is not so far removed from the mysterious spirals emerging from the Viennese *Klavierstücke*. While amateurs can perform these pieces with fairly basic technique, it is difficult to maintain concentration and to multiply the atmospheres that seem to slightly open the doors to a very unsettling 20th century.

The title is just as neutral («piano pieces») for the **Fünf Klavierstücke op.23**. The

link with the piano works of Liszt, Brahms, Ravel and Debussy was definitively broken. Schoenberg was aware of this «lyrical» absence, which he compensated for with a rhythmic richness so refined that Olivier Messiaen described it as «values», meaning durations rather than rhythmic pulses, here completely foreign to any dance-like character. Nevertheless, one must continue to organise and narrate as if the pianist's primary role was that of a storyteller. These complex pieces thus form an almost Baroque suite in the sense that Bach understood it, with dotted values. With one exception: the fifth and last piece is built on the memory of the waltz – a contradictory homage to the quintessential Viennese dance to which Schoenberg could never fully renounce. Consequently, these pieces are as much to be «looked at» as listened to, like the touches of a pointillist painting – seemingly free and improvised but with every note of paint conceived as part of a whole: observe the texture of the colours on a canvas just a few centimetres away, then step back gradually to contemplate the interplay of shadow and light. Opus 23 is this kind of painting.

The narration is just as gripping in **Serge Prokofiev's Visions Fugitives**, recorded by Boris Berman. The unintended porosity between the works creates a perceptible continuity in this performance.

Unlike Schoenberg, Prokofiev did not expand tonality nor break classical compositional rules. He proved that one could compose superb and violent dissonances without leaving the key of C major. This did not stop him from giving one of the first performances of Schoenberg's *Drei Klavierstücke op.11* (1909), though he remained unconvinced by the merits of serial writing!

The evolution of the Russian composer's style appears linked to the chronology of the aesthetic movements of his time. The major historical stages are well

known: Constructivism (1920), Neoclassicism (1930), and then a gradual return to the predominance of melody inspired by popular and folk sources (1930–1950). It was in the first creative period that Prokofiev composed the greatest number of works that justify the term «revolutionary». Up to 1923, his piano output was steady: four *Sonatas* during the Russian period (1891–1918), as well as the *Sarcasmes* and *Visions Fugitives*. These were completed in 1917, in Saint Petersburg. Their composition began in 1915, inspired by the verses of the poet Konstantin Dmitrievitch Balmont (1867–1942), whom Prokofiev met in Brittany: «Everything that is fleeting shows me worlds / That in their shimmering play / Have for me the value of the transitory». The shimmering of the syllables is reflected in the twenty assembled *Visions*, in which, akin to Chopin's *Preludes*, one perceives the momentum of improvisation followed by the relentless refinement of the composition. Simplicity, or at least the appearance of it, prevails each time, in less than a minute: miniaturisation of form and immediate grandeur of sonic space.

From the very first piece, Prokofiev pays a subtle homage to Scriabin, who intersects with Debussy (the first died in spring 1915, the second in spring 1918). The chosen order of the pieces is primarily narrative. Prokofiev took great care to erase this narration out of modesty when he recorded some of his *Visions Fugitives* in 1932. The impressionism of the opening pages fades into sketched humour, occasional staccato, little dance steps, ironic but without sarcasm.

Here are all these impressions of walks assembled, kaleidoscopic sparks, sketches unsettled in their finale by the eruptive violence of the Revolution that would topple millennia-old Russia. Rather than representing harsh reality, Prokofiev paints the emotions gathered in the city transitioning from Saint Petersburg to Petrograd.

What was the composer-pianist's feeling when he stepped on stage to premiere his new score in April 1918? In the eyes of the People's Commissar Anatoly Lunacharsky, he was seen as a revolutionary and was authorised to travel west to spread the good word. Prokofiev, a revolutionary fighter? His only weapons were eighty-eight black and white keys.

After Chopin's cycle of *24 Preludes*, published in 1839, many composers of the second half of the 19th century embarked on their own cycles of preludes. **Alexander Scriabin** dedicated several opuses to them. Over time, he used these pages less for recital and more as his «workshop» of composition, experimenting with daring sound formulas to create an ever-expanding universe. This expansion in music expressed itself paradoxically through a quest for structural complexity paired with a stripping down of the writing.

Scriabin dreamed of the fusion of all sensory perceptions. His inclination for mysticism grew increasingly important in his music, accompanying in a way the radical evolution of his harmonic thinking. One can easily imagine that the music produced in Scriabin's last ten years was often rejected by listeners unable to conceive that the musician sought not only to reorganise the sound universe but also to create a work that would lead them to collective ecstasy!

The Five Preludes op. 74, which date from 1914, fully belong to this universe. Five miniatures, the shortest having only 17 bars, representing as many sonic acts as poetic gestures.

«Painful, heart-rending», states the first prelude, whose design follows the numeric rules of mathematician Leonardo Fibonacci. The second, «Very slow, contemplative», is based on a motif of seven notes, an expression of the suspension of time: «Listen to how this prelude sounds as if it were to last a

century», Scriabin confided. The third prelude, «Allegro drammatico», lasts almost a minute: inexorable bass, short seven-note motif, rhythms of rare complexity... the piece seems to whirl around itself. The fourth prelude, «slow, vague, indecisive», plays with eighty permutations of a single melodic cell. The precisely undecided tonality foreshadows Schoenbergian twelve-tone serialism. The fifth and last prelude, «proud, warlike», the shortest of the opus, breaks completely with tonality. Scriabin's last completed score bursts forth with wild energy, with notes launched like calls to infinity – to the ultimate hope.

Stéphane Friédérich

Boris Berman is regularly performing in more than fifty countries on six continents. His highly acclaimed performances have included appearances with the Royal Concertgebouw Orchestra, the Gewandhaus Orchestra, The Philharmonia (London), the Toronto Symphony, Israel Philharmonic, Minnesota Orchestra, Detroit Symphony, Houston Symphony, Atlanta Symphony, St. Petersburg Philharmonic, and the Royal Scottish Orchestra. A frequent performer on major recital series, he has also appeared in many important festivals.

Born in Moscow, he studied at Moscow Tchaikovsky Conservatory with the distinguished pianist Lev Oborin. In 1973, he left a flourishing career in the Soviet Union to immigrate to Israel where he quickly established himself as one of the most sought-after keyboard performers. Presently, he resides in New Haven, USA.

A teacher of international stature, Boris Berman heads the Piano Department of Yale School of Music and conducts master classes throughout the world. He has been named a Honorary Professor of Shanghai Conservatory, of the Danish Royal Conservatory in Copenhagen, and of China Conservatory in Beijing. He is frequently invited to join juries of various international competitions.

A Grammy nominee, Mr. Berman's recorded all solo piano works by Prokofiev and Schnittke, complete sonatas by Scriabin, works by Mozart, Weber, Schumann, Brahms, Franck, Shostakovich, Debussy, Stravinsky, Berio, Cage, and Joplin. In 2000, the prestigious Yale University Press published Professor Berman's *Notes from the Pianist's Bench*. In this book, he explores issues of piano technique and music interpretation. The book has been translated to several languages. In November, 2017 Yale University Press has published the newly revised version of the book electronically enhanced with audio and video components. In 2008, Yale University Press has published Boris Berman's *Prokofiev's Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*. Boris Berman has also been an editor of the new critical edition of *Piano Sonatas by Prokofiev* (Shanghai Music Publishing House).

Other recordings by Boris Berman at Le Palais des Dégustateurs:

- **Debussy** - *Préludes, Estampes et autres pièces* – Boris Berman - PDD014
- **Chopin - Brahms** - *Ettore Causa, Boris Berman* - PDD031
- **Brahms Klavierstücke** - Boris Berman - PDD018
- **Brahms, Variations and other works** - Boris Berman - PDD023
- **Haydn Schubert** - Boris Berman - PDD025
- **Silvestrov** - Boris Berman - PDD030
- **Brahms - Sonatas and Trio for viola, cello and piano**
Boris Berman, piano - Ettore Causa, viola - Clive Greensmith, cello - PDD031
- **Shostakovich - Silvestrov** - Ettore Causa et Boris Berman - PDD041

Boris Berman at the Palais des Dégustateurs shop :
www.lepalaisdesdegustateurs-shop.com/boutique/search?keyword=berman

More about Boris Berman on borisberman.com





Recorded on January 6-8, 2025 in Morse Hall at Sprague Memorial Hall,
Yale University, New Haven, CT USA
Sound engineer and music director: Matt LeFevre
Piano technician: Erik Diehl, piano Steinway model D manufactured in Germany
Producer: Eric Rouyer
Mastering: Alain Gandolfi
Cover: Korin www.korinlaque.fr
Artwork: Alain Gandolfi

 Domaine Bizot

PDD048



Le Palais des Dégustateurs