



filippo balducci
PIANOFORTE

ALEKSANDR
NIKOLAEVIČ
SKRJABIN

(1872-1915)

Digressione music srl
© & © 2015 DCTT55

- 01 **Mazurka op. 3 n. 7**
24 **Preludi op. 11**
02 1. Vivace
03 2. Allegretto
04 3. Vivo
05 4. Lento
06 5. Andante cantabile
07 6. Allegro
08 7. Allegro assai
09 8. Allegro agitato
10 9. Andantino
11 10. Andante
12 11. Allegro assai
13 12. Andante
14 13. Lento
15 14. Presto
16 15. Lento
17 16. Misterioso
18 17. Allegretto
19 18. Allegro agitato
20 19. Affettuoso
21 20. Appassionato
22 21. Andante
23 22. Lento
24 23. Vivo
25 24. Presto
- Sonata – Fantasia n. 2 op. 19**
26 Andante
27 Presto
- Sonata n. 4 op. 30**
28 Andante
29 Prestissimo volando
- Sonata n. 9 op. 68**
30 "Messa nera"

SCRIABINE
portrait d'un visionnaire

Nonostante sia molto amato dai pianisti - lo dimostrano le bellissime incisioni, alcune integrali, che soprattutto a partire dagli anni '70 hanno realizzato i più grandi interpreti - Skrjabin ancora oggi non ha la fama che merita presso il grande pubblico.

Mentre tutti i frequentatori dei teatri hanno ascoltato più e più volte i concerti per pianoforte e orchestra del suo 'amico-rivale' Rachmaninoff, solo in pochi hanno assistito dal vivo all'esecuzione del *Concerto op. 20* e in pochissimi a quella del *Prometeo. Poema del fuoco*.

Eppure è uno dei musicisti più geniali e originali della Storia della Musica: un vero rivoluzionario. Partendo da un linguaggio romantico ha spinto la tensione e la dissonanza fino alla disgregazione della tonalità con conseguenze simili a quelle prodotte da Schönberg. La trasformazione è stata così sorprendente da dividere persino i suoi più appassionati sostenitori: alcuni di essi infatti credono di riconoscere il 'vero Skrjabin' solo nelle ultime composizioni mentre altri amano solo il carattere appassionato e sensuale delle prime opere e non comprendono affatto lo stile criptico e atonale dell'ultimo periodo. Persino da alcuni compositori e musicologi Skrjabin non è abbastanza considerato, forse perché, al contrario di Schönberg, non ha mai teorizzato il suo nuovo 'sistema armonico' e perché lo ha messo in relazione ad una poetica decadente e a teorie filosofiche farneticanti rappresentando, quindi, per gli intellettuali del '900 un fenomeno antimoderno.

Peraltro la sua condotta in vita e la sua prematura scomparsa, nel 1915, non hanno certo fatto di lui il personaggio che potesse consapevolmente imprimere una direzione alla Storia. La mancanza della madre, morta quando Aleksandr aveva un anno, la durezza scostante del padre, il contrasto fra le sdolcinate e asfissianti cure delle zie e la rigida disciplina a cui fu sottoposto fuori casa, gli incidenti e le delusioni che caratterizzarono i suoi studi musicali, logorarono presto la sua psiche già congenitamente fragile. Così trascorse la vita tra una crisi di nervi e l'altra, incostante e inaffidabile nei sentimenti e nel lavoro, dedito prima all'alcol poi all'oppio, spesso in difficoltà economiche, più volte in rotta coi suoi editori, complessato e megalomane, appassionato di arti magiche, in preda a delirio di onnipotenza! Come dice Bowers "forse più di qualsiasi altro compositore, suscitava in vita e continua a sollevare oggi, acute divergenze di giudizio, forse anche a causa del suo pericoloso vagare fra realtà

e immaginazione”. Ma proprio alla sua personalità malata e visionaria sono da attribuire la straordinaria sensibilità creativa e la concezione trascendentale dell’Arte.

Skrjabin cominciò a comporre avendo come modello il Romanticismo: quello di Liszt e Wagner e, soprattutto, di Chopin tanto che Safonov, suo maestro di pianoforte al Conservatorio di Mosca, conìò per lui l’appellativo di “Chopin russo” che rimase in voga per buona parte della sua carriera. Peraltro il pianista-compositore, pur utilizzando un linguaggio modernissimo negli ultimi anni della sua vita, non rinnegò mai le composizioni giovanili continuando ad eseguirle fino alla fine. Da parte di Safonov il riferimento a Chopin voleva essere elogiativo, ma da alcuni è stato utilizzato nel senso negativo di ‘derivato’, non originale. Anche per questa ragione gran parte dei moderni studiosi hanno rimarcato, da un lato l’innegabile originalità del compositore fin dai suoi primi esperimenti, dall’altro l’utilizzo di stilemi tipicamente russi. Eppure la vedova Morozova, sua allieva, amante e benefattrice, ha affermato che detestava Čajkovskij, non considerava affatto i compositori russi contemporanei e dichiarava apertamente il suo amore per Chopin! E poi, cosa c’è di più esplicito della composizione di *Improvvisi*, *Preludi*, *Studi*, una gran quantità di *Mazurke* e perfino di una *Polacca* da parte di un esponente di una famiglia di ufficiali e diplomatici russi? Il suo forte interesse per Chopin è stato un elemento determinante nella sua rivoluzione musicale: non un tratto di immaturità del quale si sia poi liberato. Prendendo Chopin a modello, Skrjabin non si è rifugiato nel passato, ma ha colto del compositore polacco gli aspetti più innovativi sviluppandoli in maniera personale fino alla fine della sua carriera. Per questo nell’incisione di questa antologia ho indugiato su composizioni di ispirazione apertamente chopiniana, cercando di cogliere in esse tutta la soggettività e la modernità di cui sono pregne, per poi descrivere, con tre Sonate ‘capolavori’, la sorprendente evoluzione del suo stile.

Ho scelto la ***Mazurka op. 3 n. 7*** proprio perché, a dispetto di una netta somiglianza con Chopin, presenta già una marcata originalità che si manifesta in una generale ansietà ritmica, un particolare gusto armonico, un’attenzione speciale al gioco contrappuntistico e persino nell’uso, sorprendente in una mazurka, di una polimetria: tutti tratti questi che hanno caratterizzato la sua Musica successiva.

I **24 Preludi op. 11** furono pubblicati, come quelli di Chopin, seguendo il ciclo tradizionale delle ventiquattro tonalità. Al contrario di quelli di Chopin non superano mai le dimensioni del foglio d'album. Le forme sono brevi e prevalentemente bipartite. Quando c'è una riesposizione non è quasi mai identica all'esposizione per carattere, dinamica e scrittura, ma giunge al culmine dell'elaborazione coincidendo col climax, il che avviene in ben nove preludi: 1, 6, 7, 10, 14, 15, 18, 19, 24.

Già nel **Preludio n. 1 in Do maggiore** si presenta un mondo che poco ha a che vedere con l'estetica romantica. I diversi registri del pianoforte vibrano simultaneamente. La mano sinistra si sposta rapidamente lungo la tastiera coprendo a momenti l'estensione di quattro ottave. Il profilo melodico della destra è estremamente volubile e fluttuante. La 'sonorità armonica' è sorprendente: luminosa e iridescente grazie alla vibrazione di quarte, seste e none! E col suo ritmo di quintine sempre in levare la Musica 'si alza in volo'.

Il **n. 2 in La minore**, quasi Mazurka, presenta un'armonia sensuale e una scrittura ricca di polifonia.

Il **n. 3 in Sol maggiore**, simile al primo nel colore generale, è un'altra volata fantastica e luminosa con un profilo melodico rapido, fluido, molto vario e cangiante.

Il **4** e il **5** sono fra i più chopiniani, particolarmente doloroso l'uno e tenerissimo l'altro, ma presentano disegni originalissimi nella mano sinistra.

Il **n. 6 in Si minore** è un canone agitato in cui le due parti, in ottave, si rincorrono e si sovrappongono affannate. Qui è abbastanza marcata la reminiscenza del *Preludio in Sol minore n. 22* di Chopin, che rivive in maniera diversa però anche in altri due preludi di quest'opera: il n. 14 e il n. 18.

Il **n. 7 in La maggiore** è un altro Preludio dalla sonorità particolarissima e nuova, piena di riverberi, grazie a una tessitura e una dinamica molto ampie, e a un particolare disegno melodico contrappuntato da un continuo movimento di sestine nella seconda voce della mano destra: una specie di moto perpetuo fremente.

Personalissimo anche il **n. 8 in Fa diesis minore**: su un accompagnamento in arpeggi amplissimi, il canto si presenta con due salti melodici ascendenti altrettanto ampi, interrotti

da un sospiro, cui segue una tirata discendente in terzine. Il profilo melodico rimane inquieto per tutto il brano, con continui cambi di direzione e alternanza di intervalli brevi e ampi.

Il **9 in Mi maggiore**, come il 4, il 5, il 13, il 22, è un brano cantabile e struggente in cui il basso e la linea più acuta duettano o si alternano nel cantare, come peraltro avviene spesso anche in Chopin. L'armonia indugia a più riprese sulla sottodominante, situazione ricorrente nel primo Skrjabin, generando una lunga sensazione di attesa e di desiderio, e alimentando il dubbio sulla effettiva tonalità del brano che si palesa chiaramente solo nell'accordo conclusivo.

Il **n. 10 in Do diesis minore**, straziante per la linea melodica lamentosa e interrotta e per i contrasti dinamici ed espressivi, inizia nel pianto per finire nella disperazione.

Anche nel **n. 11 in Si maggiore** abbiamo una mano sinistra in arpeggi dal profilo inquieto e mutevole. La melodia dal carattere interrogativo è a tratti contrappuntata da una seconda voce. Anche qui l'armonia indugia su una generale instabilità per culminare in una appassionata risoluzione. Qui si stabilizza su un pedale di tonica per quasi metà del brano: una lunga coda che ha il carattere della nostalgica rimembranza di momenti felici.

Nel **Preludio n. 12 in Sol diesis minore**, le armonie sono accostate in maniera da creare un'atmosfera onirica, irreali. Tutte le note sembrano essere al tempo stesso melodia e armonia; questa particolarità, presente anche in molti altri preludi (1, 3, 7, 8, 11, 16, 19, 21, 23), dimostra che la ricerca che condurrà alla dissoluzione della tonalità è già cominciata. Il brano, dopo una serie di esitazioni, si chiude nell'oscurità più totale.

Ed è bellissimo il contrasto con la luminosità in cui si apre il **n. 13 in Sol bemolle maggiore**.

L'alternanza fra tenebre e luce continua poi a caratterizzare la serie successiva. Il **14 in Mi bemolle minore** è una cavalcata impetuosa e senza respiro verso l'abisso (*Presto* in 15/8). Lo slancio proposto dalle ottave della mano sinistra è contrappuntato dalla mano destra: un'altra rimembranza del *Preludio n. 22* di Chopin.

Una luce diafana illumina il **n. 15 in Re bemolle maggiore**, un brano dalla sconvolgente, spettrale semplicità armonica e staticità ritmica.

Il **16** in *Si bemolle minore*, con la sua continua alternanza di misure di 5/8 e 4/8 e la sonorità scura e ovattata, sembra una sbilenca marcia di spiriti che diventa straordinariamente vivida e reale solo nel suo punto culminante per poi tornare a dileguarsi.

Segue un preludio nostalgico e tenero, il **n. 17** in *La bemolle*, in cui il *rubato* di derivazione chopiniana è addirittura indicato – e non è l'unico caso – con continui *accelerando*, *ritardando* e *a tempo*.

Un'altra terribile visione di spettri comincia con l'impetuoso e fantastico **n. 18** in *Fa minore*. L'angoscia e l'affanno sono accentuati dalla continua poliritmia fra le due mani.

Nell'*Affettuoso* **n. 19** in *Mi bemolle maggiore* tornano calore e tenerezza. La scrittura è quella di una melodia accompagnata, ma il disegno melodico dell'accompagnamento è particolarissimo per il ritmo in gruppi di cinque note con i bassi 'in levare', sempre sfasati rispetto alla mano destra. L'armonia, con lunghi 'pedali', sensuali accordi dominantici e ampio riverbero simultaneo di note reali e 'appoggiature' preannuncia quella dello stile tardo.

Il tormento torna nell'appassionato **Preludio n. 20** in *Do minore* con continue disperate implorazioni e un finale rassegnato.

Luminosità, sogno e tenerezza infantile caratterizzano il bellissimo **n. 21** in *Si bemolle*, in cui la sconvolgente semplicità di melodia e armonia sono rese irreali dall'uso di 'pedali armonici' e da un profilo melodico particolarissimo nell'accompagnamento.

La dimensione torna più umana nel doloroso ennesimo 'duetto': il **Preludio n. 22** in *Sol minore* e poi ancora fantastica nel **n. 23** in *Fa maggiore*, una pagina evanescente e brevissima caratterizzata da una rapida successione di terzine dal profilo originalissimo: un rapido vortice di scintille su un ritmo di Mazurka.

L'ultimo Preludio, in *Re minore*, lascia piuttosto sconcertati. Mentre Chopin ha concluso il ciclo dei suoi 24 con un brano drammatico e appassionato, ampio nelle dimensioni, con un chiaro sviluppo compositivo ed emotivo, e un finale perentorio, Skrjabin conclude angosciato più che drammatico, concitato più che appassionato, visionario, brusco e folle. La continua instabilità ritmica e metrica, con tutti i cambi armonici 'in levare', i forti contrasti

sonori e la brevità stessa del brano lasciano l'ascoltatore senza fiato e con la sensazione che il ciclo dei Preludi non sia affatto concluso.

La **Sonata-Fantasia op. 19** si ispira al mare. Il compositore ne concepì l'idea nel 1892 quando vide per la prima volta il Mar Baltico, ne ampliò il progetto l'anno successivo a Yalta, affascinato dal chiarore della luna che brillava sulle acque del Mar Nero; la rielaborò ancora nel 1895 quando vide a Bogliasco, nei pressi di Genova, il Mar Mediterraneo per completarla solo nel 1897. Il giovane e visionario compositore, sebbene non avesse ancora elaborato le sue teorie pan-psichiche, nella natura vedeva già suggestione e magia, e intanto andava elaborando faticosamente i suoi procedimenti compositivi: i continui ripensamenti e il forte ritardo nella consegna del manoscritto gli causarono non pochi problemi con l'amico editore Belajev.

La Sonata è divisa in due sezioni, *Andante* e *Presto*, quasi collegate tra loro. L'incipit suggerisce l'idea dello sciabordio del mare calmo sulla spiaggia: lo slancio iniziale, dovuto al ritmo in levare e al disegno melodico ascendente, evoca l'infrangersi dell'onda sulla battigia mentre il successivo discendere della melodia e le tre note ripetute in *ritardando* imitano la risacca. La prima sezione procede poi con un andamento sempre fluttuante e un colore riverberante, specialmente nella coda dell'esposizione, per poi agitarsi nel concitato sviluppo. La ripresa - il primo tempo mantiene la struttura della Sonata classica - arriva in *fortissimo* al culmine dello sviluppo e ripresenta poi tutto il materiale tematico dell'esposizione con piccolissime variazioni ritmiche e coloristiche che nelle battute finali sembrano introdurre il rapido movimento del secondo tempo. La musica ha molto spesso l'apparenza dell'improvvisazione, ma è in realtà frutto di una particolare abilità nella scelta e nell'elaborazione contrappuntistica del materiale tematico. Il secondo tempo, *Presto*, simboleggia il mare agitato o in tempesta con rapidissime 'ondate' di terzine. L'energia del mare sembra espressione di una forza sovranaturale. Dai flutti sonori emerge, nella parte centrale e nella conclusione, una melodia appassionata, quasi una dolorosa invocazione.

Protagonista della **Quarta Sonata op. 30**, del 1903, è la luce. Lo conferma il poemetto nel quale l'autore ha dichiarato apertamente il programma del brano:

In una bruma leggera / Persa lontano eppure distinta / Una stella brilla dolcemente. / Che meraviglia! Il mistero bluastro / Del suo bagliore / Mi invita, mi culla. / O portami a te, stella remota! / Inondami di raggi frementi / Dolce luce! / Ardente desiderio, voluttuoso e anelante eppure dolce / In eterno a nessun altro scopo / Vorrei ardere / Ma no! Volteggio in balzi gioiosi / Liberamente prendo le ali / Danza folle, gioco divino! / Inebriante, splendente! / Verso di te, stella adorata / Mi guida il mio volo / Verso di te, liberamente creata per me / Per il mio scopo! / Mio volo liberatorio! / In questo gioco / Puro capriccio / Talvolta ti dimentico / Nel vortice che mi porta / Volteggio aereo dai tuoi raggi lucenti / Nella follia del desiderio / Tu ti dissolvi / Oh scopo distante / Ma sempre splendi / Come in eterno ti desidero! / Tu ti espandi, Stella / Ora sei un sole / Sole fiammeggiante! Sole del trionfo! / Avvicinandomi a te col mio desiderio / Mi immergo nelle tue onde mutevoli / O dio gioioso / Mi imbevo di te / Mare di luce / Mio lo-dì-luce / Ti sommergo!

Nonostante la forte connotazione erotica, l'esaltata, fantastica brama di luce della *Quarta Sonata* è già una metafora dell'*estasi* che diventerà negli anni successivi lo scopo principale dell'Arte 'totale' del filosofo Skrjabin. E così anche il tema del volo, della folle danza, del "gioco divino", della fiamma. Anche dal punto di vista compositivo la Sonata compie una svolta. Secondo Javorskij segna, con il *Poema Satanico* e il *Poema divino*, l'inizio della seconda fase creativa, caratterizzata da vitalità, energia, eccitazione. A produrle sono gli accordi dominanti che divengono prevalenti, fino a sostituire tutti gli altri accordi. È interessante notare che questi si dispongono in forme che anticipano quella per quarte del famoso "accordo mistico" che aprirà il *Prometeo* e che è stato definito dagli studiosi il punto cardine del suo nuovo sistema armonico. La Sonata, in due tempi collegati – *Andante* e *Prestissimo volando* – può essere considerata un brano unico: il tema dell'*andante* infatti si ripresenta al culmine dello sviluppo del *prestissimo* e nell'esaltatissima coda, rivelandosi così il motivo principale e unificatore. Il resto del materiale tematico del secondo tempo è costituito da pochi brevissimi elementi dal ritmo propulsivo abilmente combinati ed elaborati.

Negli ultimi anni di vita la musica, insieme alle altre arti, diviene per Skrjabin uno strumento al servizio della filosofia: un potente strumento gnostico. Inizialmente, influenzato da

Schopenhauer e da Nietzsche, il Nostro sostiene che ogni manifestazione della realtà sia opera della mente umana e che il mondo stesso sia un'unità creata dalla volontà di un eroe o Superuomo. Col passare degli anni al sostanziale ateismo di queste teorie sostituisce il delirio mistico: l'identificazione col divino. Così la ricerca della felicità interiore, da sempre presente nella sua arte come sublimazione della tragedia della vita, assume una dimensione trascendentale e coincide con l'*estasi mistica*. Aleksandr progetta il *Misterium*: un rito iniziatico della durata di diversi giorni che, con musica, danza, pantomima e arti figurative, coinvolgendo tutti e cinque i sensi, avrebbe condotto l'umanità all'estasi universale!

In quello stesso periodo, poiché nella sintesi a cui ambisce "il mondo è Uno nella molteplicità degli opposti", Skrjabin accoglie a pieno titolo anche le tenebre come contrasto alla salvifica luce che cerca: il diabolico in antitesi al mistico. La ***Nona Sonata op. 68*** del 1913 ne è un famoso esempio. Nota al pubblico come la "*Messa nera*" non descrive esattamente un rito satanico, ma è comunque una "rappresentazione angosciosa del male". Il compositore accettò il titolo di "*Messa nera*", suggeritogli dall'amico teosofo Podgaetskij, in contrapposizione a quello di "*Messa bianca*", attribuito da se stesso alla *Settima Sonata* espressione, a suo dire, di "misticismo purissimo". La *Nona* ebbe subito successo, fu molto apprezzata dal giovane Stravinskij ed eseguita dai più grandi interpreti del momento fra cui Busoni. Nelle ultime opere il compositore, come una sorta di demiurgo, si pone l'obiettivo di trasportare l'ascoltatore su un piano sovranaturale per mezzo di un linguaggio in cui i fenomeni musicali assumono un significato diverso da quello usuale, sovvertendo così le tradizionali procedure tonali. La tensione verso il trascendente si traduce nella ricerca di una particolare tensione armonica non più finalizzata alla risoluzione, ma alla creazione di sonorità radiose, estatiche appunto, o allucinate e asfissianti come nella *Nona*. L'arte alchemica di combinare, elaborare e sovrapporre temi dal profilo e dal ritmo diversi raggiunge livelli maniacali.



Filippo Balducci

The wonderful recordings performed since the 1970s by some of the greatest piano interpreters show how popular Alexander Scriabin has been among pianists. Yet, he still does not have the reputation he deserves among the public. While all theatre lovers have repeatedly listened to the *Concertos for piano and orchestra* composed by his 'friend and rival' Rachmaninoff, very few people have attended live performances of Scriabin's *Concerto op. 20* as well as *Prometheus. Poem of Fire*.

Nevertheless, Scriabin is one of the most brilliant and original musicians in the history of music as well as a true revolutionary personality. Starting from a romantic language, he soon pushed tension and dissonance to the point of disintegration of tonality, achieving similar effects to Schönberg. Such a surprising transformation has aroused diverging opinions even among Scriabin's most passionate supporters: some of them claim they recognize the 'real Scriabin' only in his last compositions, whereas others merely love the passionate and sensual character of his first works and do not completely understand the cryptic and atonal style of his later period. Scriabin's works have not attracted much attention among some composers and musicologists either. Unlike Schönberg, he has never theorized his new "harmonic system", which has been considered as a symbol of a decadent aesthetic and rambling philosophical theory. By the eyes of some 20th-century intellectuals, Scriabin has thus merely been an anti-modern phenomenon.

Because of his conduct in life and his untimely death in 1915, Scriabin certainly was not the kind of person who could knowingly shape the direction of history. The absence of his mother, who died when he was one year old, his father's aloof hardness, the contrast between the maudlin and asphyxiating care of his aunts and the rigid discipline to which he was subjected outside home, the accidents and disappointments that characterized his musical studies, all soon frayed his already innately fragile psyche. As a result, he spent his life passing from one nervous breakdown to another, fickle and unreliable in his sentiments and work, addicted first to alcohol and then to opium, often in economic difficulties, at various times at loggerheads with his publishers, neurotic and megalomaniac, fond of witchcraft, in the grip of a delirium of omnipotence!

As Bowers says: "Perhaps more than any other composer, he aroused in life and continues to raise today, acute differences of opinion, possibly because of his dangerous drifting between reality and imagination." Yet his sick and visionary personality was the very source of his extraordinary creative sensitivity and his transcendental conception of Art.

Scriabin began to compose applying the model of Romanticism, borrowed by Liszt, Wagner and, above all, Chopin. His romantic influence was so apparent that Safonov, Scriabin's piano teacher at the Moscow Conservatory, coined for him the nickname of "Russian Chopin", which remained in vogue for much of his career. Moreover, the pianist-composer, while using a modern language in the last years of his life, never repudiated his youthful compositions, continuing to perform them until the end. Safonov's reference to Chopin was meant to be laudatory, but it was used by some in the negative sense of not original. Partially for this reason, the majority of modern scholars have observed, on the one hand, the undeniable originality of the composer as early as his first experiments, on the other hand, the use of typically Russian stylistic elements. And yet the widow Morozova, his student, lover and benefactor, said that Scriabin hated Tchaikovsky, had no consideration for contemporary Russian composers and openly declared his love for Chopin! Still, what could be more explicit than the composition of *Impromptus*, *Preludes*, *Studies*, many *Mazurkas* and even a *Polonaise* by a member of a family of Russian officials and diplomats?

His keen interest in Chopin was a determining factor in his musical revolution, rather than a phase of immaturity from which he later freed himself. Taking Chopin as a model, Scriabin did not seek refuge in the past, but took the Polish composer's most innovative aspects and developed them in a personal way until the end of his career. For this reason, in recording this anthology, I have lingered on compositions overtly inspired by Chopin, trying to capture in them all of their subjectivity and modernity. Through three sublime Sonatas, I have then described the surprising evolution of his style.

I chose the *Mazurka op. 3 n. 7* because, despite the clear resemblance to Chopin, it already has a marked originality that is manifested in a general rhythmic anxiety, a particular

harmonic taste, special attention to the contrapuntal play and even the use, surprising in a mazurka, of a polymetry: all traits that characterized his later music.

The **24 Preludes, Op. 11** were published, like those of Chopin, following the traditional cycle of the twenty-four tonalities. As opposed to Chopin's Preludes, they yet never exceed the size of the 'feuilleton d'album'. The forms are short and predominantly bipartite. When a recapitulation occurs, this is almost never identical to the exposition, in its nature, dynamic or writing; on the contrary, the recapitulation coincides with the climax, as can be seen in nine preludes: 1, 6, 7, 10, 14, 15, 18, 19, and 24.

As early as **Prelude No. 1 in C major** we find a world that has little to do with the Romanticism. The different registers of the piano vibrate simultaneously. The left hand moves quickly across the keyboard covering at times the extension of four octaves. The melodic contour of the right hand is extremely volatile and fluctuating. The harmonic colour is amazing: bright and iridescent, thanks to the vibration of the fourth, sixth and ninth. Thanks to its rhythm of quintuplets on the upbeat, the music really 'takes off in flight'.

No. 2 in A minor, almost a Mazurka, presents a sensual harmony and a writing rich in polyphony.

No. 3 in G major, similar to the first as for the general atmosphere, is another fantastic flight with a fast melodic contour, quite varied and iridescent.

Nos. 4 and 5 are among the most Chopin-like, one particularly painful and the other very tender, yet with very original designs for the left hand.

The **No. 6 in B minor** is an *agitato* canon in which the two voices, in octaves, chase each other and overlap anxiously. There is quite a strong reminiscence of the *Prelude in G minor No. 22* by Chopin, which is also revisited in a different way in the other two preludes of this work: No. 14 and No. 18.

No. 7 in A major is another Prelude with a very special and new sound, full of reverberations, thanks to a very vast texture and dynamic, as well as a particular melodic design, counterpointed by a continuous movement of sextuplets in the second voice of the right hand, a sort of quivering perpetual motion.

No. 8 in F sharp minor is also very personal: on an accompaniment of very broad arpeggios, the canto begins with two equally broad melodic leaps upward, interrupted by a 'sospiro', then followed by a rapid descent in triplets. The melodic profile remains restless throughout the piece, with constant changes of direction and alternating short and wide intervals.

No. 9 in E major, like 4, 5, 13, 22, is a poignant and lyrical piece in which the bass and the highest voice duet in singing, as is often the case in Chopin. The harmony lingers on several occasions on the subdominant, often recurring in early Scriabin, generating a long feeling of expectation and desire and fuelling doubts about the actual key of the piece which is clearly revealed only in the final chord.

No. 10 in C-sharp minor, heartbreaking for the plaintive and interrupted melody and for the dynamic and expressive contrasts, begins in tears and ends in despair.

Even in **No. 11 in B major** the left hand plays restless and variable arpeggios. The melody is questioning in nature and is sometimes counterpointed by a second voice. Also here, the harmony lingers on a general instability culminating in a passionate resolution which then stabilizes on a tonic pedal for almost half of the piece: a long ending that evokes a nostalgic remembrance of happy times.

In **Prelude No. 12 in G sharp minor**, the harmonies are juxtaposed so as to create a dreamlike atmosphere. All of the notes appear to be both melody and harmony; this aspect, also present in many other preludes (1, 3, 7, 8, 11, 16, 19, 21, 23), shows that the path towards the dissolution of tonality had already begun. The piece, after a series of hesitations, closes in total darkness.

It is a lovely contrast with the brightness with which **No. 13 in G flat major** opens.

The alternation between darkness and light then continues to characterize the next series.

No. 14 in E flat minor is an impetuous and breathless ride into the abyss (*Presto* in 15/8). The momentum brought by the octaves of the left hand is counterpointed by the right hand: another remembrance of *Prelude No. 22* by Chopin.

A diaphanous light illuminates **No. 15 in D flat major**, a piece with surprising, spectral

harmonic simplicity and a static rhythm.

No. 16 in B flat minor, with its constant alternation of measures of 5/8 and 4/8, and its dark and muffled sounds, seems like a lopsided march of spirits that becomes extraordinarily vivid and real only in its climax before once again dissipating.

The following prelude is the nostalgic and tender **No. 17 in A flat**, in which the *rubato*, of Chopinian derivation, is even indicated - and this is not the only case - with continuous *accelerando*, *ritardando*, *a tempo*.

Another terrible vision of spirits begins with the impetuous and fantastic **No. 18 in F minor**. The anguish and the anxiety are accentuated by the continued polyrhythm between the two hands.

In the *Affettuoso* **No. 19 in E flat major** warmth and tenderness return. The writing is that of an accompanied melody, but the melodic pattern of the accompaniment is very peculiar. This is due to the rhythm in groups of five notes with the 'upbeat' basses, always out of step with the right hand. The harmony, with long 'pedals', sensual dominant chords as well as large reverberation occurring simultaneously with real notes and 'appoggiaturas' foreshadows his later style.

The torment returns in the passionate **Prelude No. 20 in C minor** with continuous desperate pleas and a resigned finale.

Brightness, dream and childlike tenderness characterize the beautiful **No. 21 in B flat**, where the amazing simplicity of melody and harmony are rendered unreal by the use of "harmonic pedal" and a very special melodic accompaniment.

The scope becomes once again more human in yet another painful 'duet': **Prelude No. 22 in G minor**, and then once again fantastic in **No. 23 in F major**, a brief and evanescent page characterized by a rapid dynamic series of triplets: a vortex of sparks dancing to the beat of Mazurka.

The final Prelude in D minor, is rather disorienting. While Chopin's last Prelude is a dramatic and passionate piece with a clear development and a peremptory conclusion, Scriabin's tone is here more distressed than dramatic, more agitated than passionate,

visionary, brusque and demented. The continuing rhythmic and metric instability, with all the 'upbeat' harmonic changes, the strong sound contrasts and the very brevity of the piece leave the listener breathless, feeling that the cycle of Preludes has by no means concluded... The ***Sonata-Fantasia Op. 19*** takes its inspiration from the sea. The composer conceived the idea in 1892 when he saw the Baltic Sea for the first time, he expanded the project the following year in Yalta, fascinated by the light of the moon shining on the waters of the Black Sea; he reworked it again in 1895 when he saw in Bogliasco, near Genoa, the Mediterranean Sea, and completed it only in 1897. The young visionary composer, although he had not yet developed his pan-psychic theories, already saw grandeur and magic in nature, and, in the meantime, was laboriously elaborating his compositional procedures: the continuous second thoughts and the long delay in delivery of the manuscript caused him problems with his publisher and friend Belajev.

The Sonata is divided into two sections, *Andante* and *Presto*, which are almost connected. The opening suggests the quiet lapping of the sea on the beach: the initial impetus, due to the upbeat pace and rising melodic pattern, evokes a wave crashing on the shore and the subsequent descent of the melody with three repeated notes in *ritardando* mimic the undertow. The first section then proceeds with a fluctuating evolution and a reverberant colour, especially at the end of the exposition, then increasing in tension throughout the development. The recapitulation comes in *fortissimo* and then repeats all the thematic material of the exposition with minute rhythmic and coloristic variations. These introduce in the final measures the rapid motion of the second movement. The music often has the appearance of improvisation, but is actually the result of a particular skill in choosing and elaborating the thematic material. The second movement, *Presto*, symbolizes stormy seas with very rapid 'waves' of triplets. The energy of the sea seems to be an expression of a supernatural force. From these waves a passionate melody, almost an urgent appeal, emerges in the middle section and in the 'coda'.

The protagonist of the ***Fourth Sonata op. 30***, 1903, is light. This is confirmed by the short poem in which the author openly declared the program of the composition:

In a light mist / Lost afar yet distinct / A star shines softly. / How wonderful! The bluish mystery / Of its glow / It invites me, it cradles me. / O take me to you, distant star! / Flood me with quivering rays / Sweet light! / Burning desire, voluptuous and yearning yet sweet / Eternally with no other purpose / I would dare / But no! Vaulting in joyous leaps / Freely take the wings / Mad dance, divine play! / Intoxicating, shining! / To you, beloved star / My flight guides me / Toward you, freely created for me / For my purpose! / My liberating flight! / In this game / Pure whim / Sometimes I forget you / In the whirlwind that carries me / Vaulting from your bright rays / In the madness of desire / You dissolve / Oh distant aim / But you always shine / How I desire you for all eternity! / You expand, Star / Now you're a sun / A blazing sun! Triumphant sun! / Moving closer to you with my desire / I immerse myself in your changing waves / O joyful god / I absorb you / Ocean of light / My I-of-light / I submerge you!

Despite the strong erotic connotation, the exalted, great lust for light of the **Fourth Sonata** is already a metaphor for the *ecstasy* that will become the main purpose of the 'total' Art of the philosopher Scriabin. And so, also the themes of flight, mad dance, "divine play" and the flame. This **Sonata** even makes a breakthrough in terms of composition. According to Javorskij, it marks, along with *The Satanic Poem* and *The Divine Poem*, the beginning of his second creative phase. Dominant chords ultimately replace almost all the other chords thus generating vitality, energy and excitement. Interestingly, these are structured in peculiar ways which seem to anticipate the famous "mystic chord" of the *Prometheus*, considered by scholars the cornerstone of his new harmonic system. The **Sonata**, in two connected movements - *Andante* and *Prestissimo volando* - can be considered a single piece: the theme of the *andante* recurs at the height of the development of the *prestissimo* and in the exalted "coda", thus proving to be the main and unifying motif. The rest of the thematic material of the second movement consists of few skilfully combined rhythmical elements.

In the last years of his life, music, along with the other arts, became for Scriabin a tool in the service of philosophy: a powerful Gnostic tool. Initially, influenced by Schopenhauer

and Nietzsche, Scriabin argued that any manifestation of reality is the work of the human mind and the world itself is a unit created by the will of a hero or “Übermensch”. Over the years, the substantial atheism of these theories was replaced by a mystical delirium. So, the search for inner happiness, always present in his art as a sublimation of the tragedy of life, took on a transcendental dimension and coincided with *mystical ecstasy*. Aleksandr designed *Misterium*: an initiation rite lasting several days, with music, dance, pantomime and visual arts, involving all five senses, meant to lead humanity to universal ecstasy! In that same period Scriabin aimed to see “the world as One in the multiplicity of opposites”, therefore fully accepting the darkness as a contrast to the saving light that he sought: evil opposed to mystical. The ***Ninth Sonata op. 68*** of 1913 is a famous example. Known to the public as the “Black Mass” it is an “anguished representation of evil”.

The composer accepted the title “*Black Mass*”, suggested to him by his theosophist friend Podgaetskij, in counterpoint to the “*White Mass*”, the name which he himself had attributed to the *Seventh Sonata*, expression, according to him, of “pure mysticism”. The *Ninth* was successful, highly appreciated by the young Stravinsky and performed by the greatest pianists of the time, including Busoni. In his last works, the composer, as a sort of demiurge, aimed to transport the listener to a supernatural plane through a language in which the musical phenomena take on different meanings than usual, subverting the traditional tonal procedures. The tension towards the transcendent resulted in the search for a particular harmonic tension no longer aimed at the resolution, but the creation of either radiant and ecstatic sound or hallucinated and suffocating atmosphere like in the *Ninth*. The alchemical art of combining, editing and overlapping themes of different types and rhythms reached manic levels.



... a pianist of unusual insight, maturity and artistic imagination.... His keen intelligence, impeccable musical taste and sophisticated technique afford him interpretations of extreme beauty and emotional power ...

Lev Natochenny

Vincitore di Concorsi pianistici nazionali e internazionali, tra cui quelli di Osimo, Lamezia terme, Enna, Senigallia, Pinerolo e Cincinnati (USA), ha suonato in prestigiose sale da concerto in Italia, Francia, Svizzera, Germania, Belgio, Slovenia, Turchia, Stati Uniti, esibendosi come solista con direttori tra cui Marc Andreae, Enrique Batiz, Maurizio Billi, Josif Conta, Julius Kalmar, Roberto Gianola, Francesco Lentini, Aldo Sisillo. Ha registrato per la RAI e la WGUC di Cincinnati e inciso per la Stradivarius.

Deve la sua formazione ad Angela Montemurro, Aquiles Delle Vigne e Fausto Zadra del quale ha continuato il lavoro di ricerca sulla tecnica pianistica. Molto stimolante è stato per lui anche il più recente confronto con il pianista Benedetto Lupo.

Docente di Pianoforte al Conservatorio di Bari è spesso invitato a tenere corsi di perfezionamento presso l'Accademia «F. Chopin» di Lugano e a far parte delle giurie di Concorsi nazionali e internazionali. È ideatore e direttore artistico del Festival pianistico "Città di Corato".

Appassionato interprete di Aleksandr Skrjabin, è autore del saggio *Musica dell'apocalisse: la rivoluzione di Scriabin* edito da SBF nell'ambito della collana musicologica "Viaggio d'Inverno", curata da Alessandro Zignani, e disponibile anche in formato digitale su tutti gli e-book store. Ha dedicato gran parte dei concerti del 2015, alcuni dei quali tenuti in forma di lezione-concerto, al grande compositore russo omaggiandolo nel centesimo anniversario della morte.

Winner of national and international piano competitions, among others in Osimo, Lamezia Terme, Enna, Senigallia, Pinerolo and Cincinnati (USA), Filippo Balducci has performed in prestigious concert halls in Italy, France, Switzerland, Germany, Belgium, Slovenia, Turkey, and the United States, appearing on stage as a soloist with conductors like Marc Andrae, Enrique Batiz, Maurizio Billi, Josif Conta, Julius Kalmar, Roberto Gianola, Francesco Lentini, and Aldo Sisillo. He has also recorded for RAI and WGUC of Cincinnati, as well as for Stradivarius.

He completed his studies under Angela Montemurro, Aquiles Delle Vigne and Fausto Zadra, who's didactic research on piano technique Balducci has further developed. In recent years he has also established a fruitful and inspiring dialogue with the pianist Benedetto Lupo.

Professor of piano at the Conservatory of Bari, he is often invited to hold master classes at the "F. Chopin" Academy in Lugano, also selected as a member of juries in national and international competitions as well. He is founder and artistic director of the "Città di Corato Piano Festival".

As a passionate interpreter of Aleksandr Scriabin, Balducci wrote the book *Musica dell'apocalisse: la rivoluzione di Scriabin* published by SBF as part of the "Winter Journey" musicological series, edited by Alessandro Zignani, also available in digital format and in all e-book stores. In 2015, he dedicated most of his concerts to Scriabin, some of which were held in the form of lectures-concerts, thus paying his personal homage to the great Russian composer on the hundredth anniversary of his death.

CREDITS

Registrato il 13 e 14 luglio 2015 presso **Music Suite** - Sammichele di Bari
Mastering: **Audionova Studio 4** - Matera
Ingegnere del Suono: **Eustacchio Montemurro**

guida all'ascolto **Filippo Balducci**
traduzione **Sara Donahue**
progetto grafico **samsastudio**

*Un grazie amichevole a Bruno Aurisicchio per le foto
e a Lara Maroccini per i suggerimenti nella versione inglese.*

www.filippobalducci.info

www.digressionemusic.it



DiG
DIGRESSIONE
music • record • imaging

The copyright in this sound recording is owned by Digressione Music srl. All rights of the work produced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of the recorded work prohibited. © & © 2015 DIGRESSIONE MUSIC srl · Via Dante Alighieri 41 70056 Molfetta (Italia) · Direttore Artistico Girolamo Samarelli · www.digressionemusic.it

