



VACATELLO

THE
COMPLETE
PIANO
SONATAS

2 SCRIBABIN

2 · 5 · 6 · 7 · 8



mariangelavacatello.com

THE
COMPLETE
PIANO
SONATAS

2

ALEXANDERSCHRIABIN

[1872-1915]

Sonata No. 2 Op. 19 in G-sharp minor

01 Andante | 08.30

02 Presto | 04.04

03 Sonata No. 5 Op. 53 in F-sharp major | 11.42

04 Sonata No. 6 Op. 62 | 13.04

05 Sonata No. 7 Op. 64 "White Mass" | 11.33

Sonata No. 8 Op. 66

06 Lento - Allegro agitato | 14.34

Total timing: 63.30

Alexander Scriabin's Piano Sonatas

Scriabin's Piano Sonatas (the ten to which the composer assigned an opus number) date from between 1891, during the last months of his studies at the Moscow Conservatory, and 1913, in his final phase dominated by the vast project of the "Symphonic Poem" *Prometheus* (already performed in 1911 without the projection of colours; it appeared in its entirety in London in March 1915, a few days before the composer's death in April). They thus reflect the composer's entire artistic itinerary: from the fiery romantic gestures of Liszt to the dissolution of rationality in the more symbolic esotericism.

And so it happens that the musical discourse, rather than being based on an orderly succession of different figures, is transformed into a sort of efflorescence of thematic recurrences between one movement and another (in the First, Third and Fourth) and of self-quotations between the Fifth and the following Sonatas (becoming exacerbated in the Ninth and Tenth), with a network of cross-references (of trills, fanfares, arpeggios, languid chromaticisms, etc.) that makes it possible to suggest the hypothesis of a single work (as such, monstrously intricate) that embraces the Sonatas from the Fourth to the Tenth as phases of a single spiritual experience, dominated by the mysteriosophic idiosyncrasies of the philosopher and mystic Vladimir Solovyov.

Such "messages", scattered throughout the composer's *Notebook*, find their way into the Sonatas, not only with the lines of the *Poem of Ecstasy* taken up in the Fifth Sonata, but above all through the pervasive captions aimed at achieving performances bordering on delirium and mystical ecstasy. The musical experience therefore takes on the task (the "mission"...) of becoming (for the performer and the audience) the vehicle of a supreme experience; the most powerful artefact of a "second birth", of a spiritual "regeneration". "Beauty will save

the world," he writes: a message of spiritual regeneration that could well fit into the stylistics of musical romanticism. But here they are taken to extremes. Indeed, the burning inspiration and spasmodic tension elicit from the piano a world of musical images that has no equal: for the continuous deformations (melodic, harmonic, rhythmic) of every musical figure drawn from tradition; the bewildering and extravagant associative links between one idea and the next; a spasmodic sensibility directed towards the sound material of the piano conceived in terms of light; a highly expressionistic flitting between the extreme zones of *ppp* and *fff*, of too full and too empty, of too inert and too violent, of too painful and too joyful.

Only in this sense can the composer's path from the First to the Tenth Sonata be understood as a progressive adaptation of means to intentions that, substantially, remain the same. Scriabin does not invent daring ways of writing; or rather, he does not assume subversive attitudes; within him, the possibility of finding more and more correct words for what he intends to tell us is progressively developed.

There is, however, undeniably an outward aspect to this quest: – from the Fifth Sonata onwards, the accidentals in the clef disappear, and with them, the declaration of tonality; from the Fifth Sonata onwards, the metronome indications disappear, almost an invitation to the performer to seek within him/herself the intimate reasons for the psychological and physical durations of the work to be performed;

– from the Eighth Sonata polymetricity appears; polyrhythmicity in the Tenth.

There are, moreover, aspects that are apparently less substantial, yet indicative of the climate of progressive freedom in the pursuit of the ends we have mentioned:

– there are three staves in some passages of the Fourth Sonata; four in the Seventh;

– the performing directions, in Italian up to the Fifth, change to French from the Sixth; and from this Sonata onwards, they multiply out of all proportion;

– the ornamentation, almost absent until the Fifth, grows vertiginously until the Tenth, abounding in trills (“insects that are brought to life by the heat of the sun”).

Listening to Scriabin’s 10 Sonatas is thus an itinerary, if not of initiation (as the composer would have wished) certainly of progressive liberation in sonic terms of a fascinating aesthetic intention. This does not detract from the fact that within these steps, we can each find the moment in which we believe to have identified the greatest balance between aspiration and realisation, between aesthetic intentions and musical writing. It seems to me, personally, that this peak is represented by the Seventh Sonata. Others (Eberle) would point to the Fifth. His contemporaries were amazed at the Ninth and Tenth. But we are all wrong: Scriabin must also be understood where the imbalance is greatest, or where the ambition is most exposed, or where the weight of tradition is most obsessive. That is why the ten Sonatas are a unitary and integral musical and emotional experience.

With this in mind, some traits of the individual Sonatas are worth mentioning. With the *Sonata No. 1* in F minor op. 6 (1891-92), his sonata debut – at least as far as the Sonatas to which the composer assigned an opus number are concerned – takes place in a declared manner: the four classical movements. Certainly, a “funereal” finale is eccentric, plunging into the darkness of the *più che pianissimo* before the decisive concluding gesture.

The sonata-form is taken very seriously in the opening “Allegro con fuoco”, in the most obvious sense of a violent contrast between a first theme in ascending, heroic waves and a languid, resigned second theme. Fanfares mark the boundaries between the canonical zones of exposition and development, and of course, the conclusion of the piece. The writing fluctuates between rarefied areas

in the upper range (a “troppo vuoto”) and a feverish agitation (a “troppo pieno”). Memorable, in the “funebre”, is the insertion of compact chords, heavy by their very nature (6 notes), yet dislocated at who knows what distance, offstage, by a *ppp* and a “Quasi niente”. The third movement unleashes the violence of a visionary Sabbath. Then, within such disjointed tumult, the languid, resigned theme of the first movement creeps back in. It is a veritable unhinging of what seemed to be a frantic ride into the abyss: instead, we break into a stillness that dissolves into the concluding “funebre”.

Sonata no. 3 in F sharp minor op. 23 (1897–98)

Compared to the four-part scheme used in the First Sonata, here the Finale takes on an important dramatic role: it is as if the struggle, resulting in a final victory, takes place in two stages, in the first and last movements, at two successive degrees of energy. The theme of the Andante does not return at the end of the movement, but makes a resplendent reappearance at the end of the Finale.

Throughout the Sonata, wandering chromaticisms are present (for example, in the second ideas of the first and third movements), which are difficult to relate to traditional harmony.

Sonata no. 4 in F sharp major op. 30 (1903).

The opening Andante proposes a singularly meandering musical phrase, indefinite in its path and in the logic of aggregation of its parts. Our ear might detect the freedom of imagination found in Frescobaldi’s “Toccate per l’Elevazione”. The successive variations of the initial phrase progressively raise it into a zone of radiant jubilation. The Presto presents a “toccata” style, in which the rhythmic disruption is total. Against this feverish instability, the melodic cantabile rises ever more emphatically, culminating with the opening theme of the Andante, transformed into a joyous fanfare.

Sonata no. 9 op. 68 “Black Mass” (1912).

The descending chromatic idea of the opening is repeated a large number of times, and progressively moves from the “mysterious” murmur to an unsettling mobility. The composer’s descriptive directions reveal a total agogic fragmentation. The ornamentations, the trills, the fast arpeggios here form a musical image in their own right. The phases are always ones of affirmation, frustration and victory over adversity, but the musical means continually suggest disconcerting retreats and abandonments; a frenzy that never finds a true constructive outlet. The second idea (marked “languueur”) gradually rises to the tones of a resounding, heroic theme. The overall course seems to indicate, with the tired final repetition of the beginning of the first theme, a renunciation of all that has been so laboriously built up.

Sonata no. 10 op. 70 “of Insects” (1912-13).

The performing directions of the second movement are particularly meaningful: avec émotion... inquiet... haletant... avec élan... avec une joyeuse exaltation... avec ravissement et tendresse... avec une volupté douloureuse... avec une joie subite... de plus en plus radiueux... très doux... en s’éteignant peu à peu... avec une douce ivresse... (with emotion... restless... panting... with flair... with joyful exaltation... with rapture and tenderness... with painful voluptuousness... with sudden joy... more and more radiant... very sweet... gradually fading away... with sweet intoxication...). The reference to “insects”, which the sun brings to life, may refer to the extremely minute fragmentation of the figures (a blaze of trills, rapid spurts of arpeggios). A fragment of melody appears three times, expanding in the form of a rising arpeggio, ever brighter. This Sonata could be considered an expansion or paraphrase of the previous one. But the “sweet languor” of the conclusion seems to bring to fulfilment “with sweet intoxication” what, in the Ninth Sonata, had been seemingly left suspended.

Guido Salvetti







Le Sonate per pianoforte di Alexander Scriabin

Le Sonate per pianoforte di Scriabin (le dieci a cui l'autore attribuì un numero d'opera) si collocano tra il 1891, negli ultimi mesi di studio presso il Conservatorio di Mosca, e il 1913, nella fase estrema dominata dall'immane progetto del "Poema sinfonico" *Prometeo* (già eseguito nel 1911 senza la proiezione dei colori; apparso nella sua completezza a Londra nel marzo del 1915, pochi giorni prima della morte dell'autore nel successivo aprile). In esse si riflette quindi tutto l'itinerario artistico dell'autore: dalla focosa gestualità romantica di Liszt allo smarrimento della razionalità nell'esoterismo più simbolista.

Avviene così che il discorso musicale, anziché basarsi sulla successione ordinata di diverse figure, si tramuta in una sorta di efflorescenza di ritorni tematici tra tempo e tempo (nella Prima, Terza e Quarta), di autocitazioni tra la Quinta e le successive (tra la nona e la Decima, in forma parossistica), con un intrico di rimandi (di trilli, di fanfare, di arpeggi, di languidi cromatismi, ecc.) che rende verosimile l'ipotesi di un opus unico (come tale mostruosamente intricato) che abbraccia le Sonate dalla Quarta alla Decima come fasi di un'unica esperienza spirituale, dominata dalle fumisterie misteriosofiche del filosofo e mistico Vladimir Solovev.

Tali "messaggi", disseminati nel *Taccuino d'appunti*, penetrano nelle Sonate, non solo con i versi del *Poema dell'estasi* ripresi nella *Quinta Sonata*, ma soprattutto con le dilaganti didascalie che mirano ad ottenere esecuzioni al limite del delirio e dell'estasi mistica. In tal modo l'esperienza musicale assume il compito (la "missione"...) di diventare (per l'esecutore e per il pubblico) il veicolo di un'esperienza suprema; il più potente artefice di una "nascita seconda", di una "rigenerazione" spirituale. "La Bellezza salverà il mondo", scrive. È un messaggio di rigenerazione spirituale che può bene rientrare negli stilemi del romanticismo

musicale. Ma qui sono portati alle estreme conseguenze. L'ispirazione cocente e la spasmodica tensione suscitano infatti dal pianoforte un mondo di immagini musicali che non ha uguali: per le deformazioni continue (melodiche armoniche, ritmiche) di ogni figura musicale desunta dalla tradizione; per i nessi associativi strabilianti e folli tra idea e idea; per una sensibilità spasmodica rivolta alla materia sonora del pianoforte pensata in termini di luce; per un molto espressionistico librarsi nelle zone estreme del *ppp* e del *fff*, del troppo pieno e del troppo vuoto, del troppo inerte e del troppo violento, del troppo doloroso e del troppo gioioso.

Solo in questo senso il cammino compiuto dall'autore dalla Prima alla Decima Sonata può essere inteso come un progressivo adeguamento dei mezzi ad intenzioni che, sostanzialmente, rimangono le stesse. Scriabin non inventa modi arditissimi di scrittura; o meglio, non assume atteggiamenti eversivi; c'è in lui, progressivamente sviluppata, la possibilità di trovare parole sempre più giuste per quello che intende dirci.

C'è comunque, innegabilmente, un aspetto esteriore di questa ricerca:

– a partire dalla Quinta Sonata scompaiono le alterazioni in chiave, e, con esse, la dichiarazione di tonalità; dalla Quinta Sonata scompaiono le indicazioni di metronomo, quasi invito all'esecutore perché ritrovi in sé le ragioni intime delle durate psicologiche e fisiche dell'opera da eseguire;

– dall'Ottava Sonata appare la polimetricità; la poliritmicità nella Decima.

Ci sono, poi, aspetti apparentemente meno sostanziali, eppure indicativi del clima di progressiva libertà nel perseguimento dei fini, a cui accennavamo:

– i righi sono tre in alcuni passi della Quarta Sonata; quattro nella Settima;

– le didascalie, in italiano fino alla Quinta, diventano in francese della Sesta; da questa stessa Sonata si infittiscono a dismisura;

– l'ornamentazione, quasi assente fino alla Quinta, cresce vertiginosamente fino

alla Decima, fittissima di trilli ("insetti che vengono fatti vivere dal calore del sole"). L'ascolto delle 10 Sonate di Scriabin è quindi un itinerario, se non di iniziazione (come avrebbe voluto l'autore) certamente di progressiva liberazione in termini sonori di un'affascinante intenzione estetica. Ciò non toglie che in ciascuna di queste tappe ognuno di noi possa trovare il momento in cui crede di individuare il maggiore equilibrio tra velleità e realizzazione, tra intenzioni estetiche e scrittura musicale. A me, personalmente, sembra che questa vetta sia rappresentata dalla Settima Sonata. Altri (Eberle) indicherebbero la Quinta. I contemporanei stupirono di fronte alla Nona e alla Decima. Ma sbagliamo tutti quanti: Scriabin va capito anche dove lo squilibrio è maggiore, o dove la velleità è più scoperta, o dove il peso della tradizione è più ossessivo. Ecco perché le dieci Sonate sono un'esperienza musicale ed emotiva unitaria e complessiva.

In questa luce non è inutile ricordare qualche tratto delle singole Sonate.

Con la *Sonata n. 1* in fa minore op. 6 (1891-92) l'esordio sonatistico – almeno per quanto riguarda le Sonate a cui l'autore destinò un numero d'opera – avviene nel segno di un ordine dichiarato: i quattro tempi classici. Eccentrico, certamente, un finale "funebre", che, prima del deciso gesto conclusivo, precipita nelle oscurità del *più che pianissimo*.

La forma-sonata viene presa molto sul serio nell'iniziale "Allegro con fuoco", nel senso più ovvio di un violentissimo contrasto tra un primo tema ad ondate ascendenti, eroiche, e un secondo tema languido e rassegnato. Fanfare segnano i confini tra le zone canoniche dell'esposizione e dello sviluppo, e naturalmente, la conclusione del pezzo. La scrittura oscilla tra zone rarefatte nell'acuto (un "troppo vuoto") e una febbrile agitazione (un "troppo pieno") Memorabile, nel "funebre", l'inserirsi di accordi compatti, per loro natura pesanti (6 suoni), eppure dislocati chissà quale lontananza, fuori scena, da un *ppp* e da un "Quasi niente". Il terzo tempo scatena la violenza di un Sabba visionario. Nel

tumulto così sconnesso può allora insinuarsi il canto languido e rassegnato del primo movimento. È un autentico scardinamento di quella che sembrava una cavalcata verso l'abisso: ci si infrange, invece in una immobilità che trascolora nel "funebre" conclusivo.

Sonata n. 3 in fa diesis minore op. 23 (1897-98).

Rispetto allo schema in quattro tempi usato nella Prima Sonata, qui s'impone l'importanza drammatica del Finale: è come se la lotta, con conseguente vittoria conclusiva, avvenga in due fasi, nel primo e nell'ultimo tempo, a due gradi successivi di energia.

Il tema dell'Andante non ritorna alla fine dello stesso, ma riappare luminosissimo al termine del quarto tempo.

Nella Sonata appaiono (nelle seconde idee, per esempio, del primo e del terzo tempo) cromatismi vaganti, difficilmente riconducibili all'armonia tradizionale.

Sonata n. 4 in fa diesis maggiore op. 30 (1903).

L'Andante introduttivo propone una frase musicale singolarmente vagante, indefinita nel percorso e nelle logiche di aggregazione delle sue parti. Il nostro orecchio potrebbe ritrovare la libertà d'immaginazione delle "Toccate per l'Elevazione" di Frescobaldi.

Le successive variazioni della frase iniziale la innalzano progressivamente in una zona di tripudio luministico. Il Presto propone uno stile "toccatistico", in cui totale è lo scardinamento ritmico. Su questa instabilità febbrile s'innalza sempre più enfatica la cantabilità melodica che culmina nel tema iniziale dell'Andante, trasformato in gioiosa fanfara.

Sonata n. 9 op. 68 "Messa nera" (1912).

L'idea cromatica discendente dell'inizio viene ripresa un gran numero di volte, e passa progressivamente dal mormorio "misterioso" ad un'inquietante mobilità. Le didascalie mostrano che la frammentazione agogica è totale. Le ornamen-

tazioni, i trilli, gli arpeggi veloci assurgono qui a valore autonomo d'immagine musicale. Le fasi sono sempre quelle dell'affermazione, della frustrazione e della vittoria sulle avversità, ma i mezzi musicali suggeriscono in continuazione sconcertanti ritorni e abbandoni; una frenesia che non trova mai un vero sbocco costruttivo.

Nello stesso tempo la seconda idea (indicata con "languueur") s'innalza progressivamente a toni di tema squillante ed eroico. Il percorso complessivo sembra indicare, con la stanca ripetizione conclusiva dell'inizio del primo tema, una rinuncia a tutto quanto, così faticosamente, è stato costruito.

Sonata n. 10 op. 70 "Degli insetti" (1912-13).

Particolarmente significative le didascalie del secondo movimento:

avec émotion... inquiet... haletant... avec élan... avec une joyeuse exaltation... avec ravissement et tendresse... avec une volupté douloureuse... avec une joie subite... de plus en plus radiueux... très doux... en s'éteignant peu à peu... avec une douce ivresse... (con emozione... inquieto... ansante... con slancio... con una gioiosa esaltazione... con stupore e tenerezza... con una voluttà dolorosa... con un'improvvisa gioia... sempre più radioso... molto dolce... spegnendosi poco a poco... con una dolce ebbrezza).

Il riferimento agli "insetti", che il sole porta alla vita, può riferirsi alla frammentazione minutissima delle figure (un tripudio di trilli, rapidissimi guizzi in arpeggio). Appare, per tre volte, un frammento di canto che si espande in forma di arpeggio ascendente, sempre più luminoso. Questa Sonata potrebbe considerarsi un'espansione o una parafrasi di quella precedente. Ma il "dolce languore" della conclusione sembra portare a compimento "con una dolce ebbrezza" quello che lì era rimasto come in sospeso.

Guido Salvetti



special **thanks** to

my husband **Adriano** that always support me with love, care and strength

Professor **Guido Salvetti** for the magnificent text of the CD; he knows me since many years and still believe in my musical talent

Every person who likes Scriabin's music and people that discover his music through my recordings

RECORDING

OpificioSonoroStudio - Perugia, April 2023

RECORDING ENGINEER

Opificio Sonoro

DIGITAL EDITING, MIX AND MASTERING

Opificio Sonoro - Stefano Bechini

PRODUCER

Opificio Sonoro

PIANO

Fazioli Grand F2781279

PIANO TECHNICIAN

Job Wijnands

ART

Roberto Bevilacqua

PHOTO

Davide Cerati

STR 37285

