



f

PIERLUIGI CAMICIA pianoforte

PROSPETY

LIVE AT TEATRO PETRUZZELLI

REMASTERED



FARELIVE
ATMOSPHERE

ČAJKOVSKIJ • SKRJABIN • MUSORGSKIJ



Teatro Petruzzelli - Bari

Musorgskij, Ciaikovskij, Skriabin:

Tre compositori russi e la loro musica per pianoforte

L'Ottocento è stato senza dubbio un gran secolo per tutte le arti e specialmente per la musica. La corrente che per semplificare si identifica con il romanticismo, ebbe precise origini ben più razionali e programmate di quanto possa far sospettare quella temperie, con le sue aperture al sentimento ed alla passione.

Naturalmente è inevitabile il riferimento al passaggio dalla fase illuministica, con la Ragione dominatrice anche sulla scansione e rappresentazione del Sentimento, al concetto kantiano declinato nella Critica del Giudizio per cui che la Ragione, nelle due precedenti Critiche ampiamente esplorata ed investigata, riconosce esistente anche ciò che è al di fuori delle sue capacità analitiche. Da lì la complessa questione del concetto di Sublime, di ciò che tocca cioè la sensibilità umana pur non corrispondendo a leggi e criteri scientificamente riconducibili alle norme note ed accettate.

Nelle arti figurative il concetto di Sublime si esprime in linea di massima con l'esaltazione del Pittoresco e nella letteratura con temi "insoliti" come le favole, le leggende misteriose o le evocazioni di epoche lontane come il medioevo, in cui si riconoscessero gli archetipi culturali dei singoli popoli. Forte fu, infatti, la reazione ed il superamento del concetto generale di Universalità e Cosmopolitismo tipico dell'Illuminismo e del Classicismo, per una decisa analogia del senso dell'atavicamente nazionale con l'espressione del sentimento individuale. Su questa forte istanza di stile e contenuti nacque la corrente Romantica che, accanto all'indagine sulla personalità individuale, ne cercava la fisionomica genesi nella riscoperta ed esaltazione delle radici culturali dei singoli popoli. Non occorre inoltrarci ulteriormente in questa complessa e variegatissima questione, che in ogni nazione ebbe infinite varianti e diverse priorità: in Italia, ad esempio, il Risorgimento vide artisti e pensatori fortemente intenti quasi esclusivamente alla risoluzione della questione dell'Indipendenza e Unità nazionale. Il cancelliere Otto von Bismarck decise che per una concreta fondazione della nazione tedesca fosse stata fondamentale l'operazione di costruzione di una base culturale comune a tutti i popoli ad essa afferenti, allo scopo di cementare un'unione che altrimenti sarebbe restata più teorica ed ideale che concreta. Si pensi quanto in ciò fondamentale fosse stata l'opera dei fratelli Grimm nell'unificare

in una redazione definitiva il patrimonio dei racconti popolari e della favolistica dei popoli di lingua tedesca. Da uomo di straordinaria statura intellettuale egli diede compimento ad un processo che fin dai primi dell'ottocento investì gli idealisti tedeschi della statura di Wolfgang Goethe e Friederich Schiller o di Carl Maria von Weber che a capo del teatro dell'Opera di Dresda eliminò dai cartelloni le opere nello stile italiano, privilegiando esclusivamente il teatro musicale tedesco per antonomasia, quel singspiel che con Mozart e Beethoven aveva dimostrato la capacità di esprimere istanze elevatissime a livelli musicali portentosi.

Allo stesso modo in Italia prevalse il melodramma, appunto in Italia nato, trascurando le forme strumentali molto legate alla loro formulazione sostanzialmente viennese, e cioè espressione della concezione musicale in voga nell'impero Austro-Ungarico, nemico principale delle insurrezioni risorgimentali. Analogamente avvenne in tutte quelle nazioni quali la Norvegia, la Spagna, La Finlandia, l'Ungheria e lentamente la stessa Gran Bretagna e poi a fatica ma inarrestabilmente così avvenne nel continente americano: in questi paesi avevano predominato sostanzialmente, con diverse dosi e modalità, il melodramma italiano e francese e la musica strumentale austro-tedesca. Così si verificò anche nell'Impero Russo, in cui dominavano il melodramma italiano (memorabili le glorie e trionfi paiselliani e cimarosiani), la musica sinfonica e strumentale sostanzialmente viennesizzante ed il balletto francese, che non a caso lasciò in eredità alla grande scuola di danza russa il lessico francese. Per pura curiosità varrà la pena di segnalare che in Russia la base fondamentale della tecnica tsericorea che rese grande la scuola russa di danza ai primi del novecento ebbe come magistrale codificatore in San Pietroburgo l'italiano Enrico Cecchetti. Ed a San Pietroburgo occorre fare riferimento per parlare della musica russa che nell'ottocento ebbe connotazioni molto legate alla temperie romantica ed alle suggestioni nazionalistiche di essa parte integrante e sostanziosa. M. I. Glinka e A. S. Dargomyzsky assimilarono lo stile italiano dell'opera ma lo resero sempre più affine al gusto ed ai modi narrativi tipici della tradizione popolare russa: in seguito alla loro lezione ed al loro esempio assai significativi si formò, sostenuto dal teorico Vladimir Vasilievic Stasov, un ideale falansterio di artisti fortemente interessati alla creazione di opere fortemente caratterizzate da una 'russicità' inequivocabile, basata sulle leggende e storie russe, sulle melodie ed i canti religiosi ortodossi e della tradizione popolare, fino a concretarsi, in campo musicale

nel cosiddetto Gruppo dei Cinque, formato da Modest Musorgskij, Alexandr Borodin, Cezar Kjuj, Nikolai Rimskj-Korsakov e Milji Balakirev. Essi, che non adottarono mai la semplicistica denominazione con cui sono noti, furono talmente impegnati nella creazione di musica di assoluta ed esclusiva connotazione russa da arrivare, nel caso di tutti, ad esclusione di Rimskj-Korsakov, di evitare qualsiasi formazione musicale accademica, restando vistosamente abbarbicati alle loro convinzioni al punto di aggredire ferocemente chi, come ad esempio Peter Il'ic Ciaikovskij, assunse invece una meno radicale posizione, pur essendo concretamente ed effettivamente non meno russo nei modi e nel gusto di essi stessi. Tra tutti il genio più esplosivo fu certamente M. Musorgskij, folgorante nell'ispirazione e potente nelle espressioni drammatiche evidentissime nella sua produzione operistica ma anche in quella cameristica e pianistica. Ebbe grandi lacune tecniche e, contrariamente a quanto si senta dire incoscientemente da strani tipi di musicologi, nelle sue opere spesso una carenza di conoscenza tecnica dell'orchestrazione penalizza alquanto l'esito finale, pur restando inaffondabile in virtù di una forza creativa di inusitato vigore. In alcuni casi Rimskj-Korsakov soccorse la musica del geniale amico correggendo quanto necessario, affinché fosse meglio detto quanto potesse restare poco chiaramente espresso a causa della debolezza manuale del compositore.

Se le versioni originali restano eccellenti e comunque di straordinario valore a priori, è pur vero che il lavoro di emendamento rimskiano rivela ulteriori bellezze, cheché ne dicano i difensori ideologici di un primitivismo naïf che in alcuni casi è semplice analfabetismo. Ma non è il caso delle opere cameristiche di Musorgskij, che nelle opere non orchestrali si rivela maestro di cose grandi e belle. I cicli per voce e pianoforte come le opere pianistiche sono un patrimonio di valore inestimabile e senza il ciclo *Senza sole, La camera dei bambini* ed i *Canti e danze della morte*, o i *Quadri di un'esposizione*, *Gopak*, *Una larme* ed *Au village*, ci mancherebbero pagine che suggestionarono ed indirizzarono non poco grandi compositori innovatori come Claude Debussy, che per conquistare la loro indipendenza di linguaggio optarono per il taglio del cordone ombelicale anziché per il matricidio, innovando dall'interno con tutti i mezzi disponibili la lingua musicale del novecento imminente. Nell'agosto 1873 morì trentanovenne l'eccellente pittore ed architetto Viktor Hartmann, amico assai intimo e sodale compagno ideale ed artistico di Musorgskij, a cui era stato presentato da V. Stasov alcuni anni prima.

Il febbraio dell'anno successivo a San Pietroburgo fu organizzata una grande mostra di opere, disegni e progetti di Hartmann, alla quale contribuì lo stesso Musorgskij con alcune opere dell'amico di sua proprietà. Il dolore per la perdita dell'amico carissimo rinnovarono nel musicista sentimenti così profondi da ispirargli una composizione pianistica che appunto traducesse in musica l'emozione rinnovata in lui dalla vista dei quadri in esposizione. L'opera musorgskiana ne risultò di incommensurabile potere evocativo e di grandiosa espressività musicale. Una scrittura forte, armonicamente piena di suggestioni fuori da ogni classificabilità accademica, disposizione pianistica ricca di imprevedibili effetti timbrici e di sonorità mai prima tentate fanno dei *Quadri di un'esposizione*, completati nell'agosto 1874 un capolavoro assoluto del repertorio pianistico. Anche nel caso di questo capo d'opera qualcuno – e purtroppo anche lo stesso altrimenti lodabilissimo Rimskj-Korsakov – misero mano allo spartito per limarne e tirarne a lucido la tramatura che, in questo caso, è perfettamente rispondente al pensiero dell'autore, pianista capace, che era certamente in grado di scrivere esattamente ciò che fosse nella sua intenzione creatrice, non necessitando affatto di una preparazione tecnica invece indispensabile nell'affrontare la mediazione di scrittura di una disposizione orchestrale. Perciò nessun dubbio sulla scelta di eseguire l'opera nella sua stesura originale.

L'opera risulta essere una sorta di suite, composta di quindici brani. Dieci opere hartmanniane vengono dal musicista 'raccontate', o meglio 'evocate', precedute ed intramezzate da cinque *promenades*, introduzione ed intermezzi tra dipinti e disegni, quasi autoritratto del musicista con lo stato d'animo destato dall'affollarsi di ricordi e sentimenti suscitati dal ricordo dell'amico perduto. La prima *promenade*, che apre la suite, è indicata come *allegro giusto*, nel modo *russo*, senza allegrezza, ma poco sostenuto. Le apparenti contraddizioni della didascalia agogica ci rivelano senz'altro – e l'ascolto lo conferma – il tumulto di nostalgia e struggimento vissuto da Musorgskij e precede il primo quadro, *Gnomus*, ritratto di uno spiritello malefico e guizzante, sfuggente e misterioso, evocatore di tenebre e dalle tenebre uscito. La successiva *promenade* introduce delicatamente la suggestione con cui il musicista rappresenta musicalmente *Il vecchio castello*. Ascoltiamo il canto lontano e disteso di cantore medioevale, un trovatore che esprime il suo animo nelle strofe di una melodia senza parole che parla ad ognuno del mistero dei sentimenti dell'animo umano. Un sol diesis ininterrottamente ripetuto come nota pedale al basso evoca sia l'immobilità

del ricordo perduto nelle nebbie del tempo come delle formule di accompagnamento elementare della musica medioevale: istinto di prim'ordine o grande perizia storico-estetica? Ulteriore mistero. Una scattante e squillante *promenade* precede la scena di *Tuileries*, schizzo freschissimo e vivace di giochi di fanciulli negli splendidi giardini del Louvre. Brano movimentatissimo ed allegro, con una verve non disgiunta da finezze armoniche affidate ad una mano sinistra che, come in tutti i brani, non si limita affatto ad accompagnare. Senza intermezzo alcuno segue *Bydlo*, raffigurazione di un pesante carro di contadini polacchi con grandi ruote che avanza grave e maestoso, con tutto il peso del lavoro della povera gente che esso fa immaginare col suo ondeggiante incedere faticosamente. La successiva *promenade* dolcemente pare voler stemperare il peso di quel cupo quadro preparando con un furtivo accenno tematico il successivo *Balletto dei pulcini nel loro guscio*. Al bozzetto per i costumi di un balletto infantile corrisponde uno scherzino trillante e saltellante che meglio non avrebbe potuto suggerire il carattere leggero e frizzante dello schizzo di Hartmann. Immediatamente segue la rappresentazione, che tale pare essere, quasi come una pantomima uditiva, delle due figure dei due ebrei polacchi, il primo ricco e l'altro povero, *Samuel Goldenberg* e *Schmuyle*, un brano in cui la pomposa indifferenza del ricco alle lamentevoli richieste di carità da parte del povero si trasforma in poemetto musicale in cui il tema scultoreo ed implacabile del riccone si alterna a quello petulante ed insistente del mendicante, che poi si sovrappongono con grande efficacia creando la sensazione di un pathos davvero originalissimo. Segue un'ampia *promenade*, quasi identica, ma non del tutto, alla pagina d'esordio della suite. La forte somiglianza ha talvolta generato la stolidità e malaccorta soppressione del brano, anche in edizioni prestigiose. Segue la vivacissima rappresentazione del chiasso e delle baruffe di *Limoges*. *Il mercato*, pezzo di grande pianismo che sarebbe riduttivo definire virtuosistico perché è un prodomo significativo del carattere della fiera del martedì grasso dello stravinskiano *Petrouchka*. È un pezzo di godibilissimo umorismo che parossisticamente precipita nel successivo quadro *Catacombae* [sic] *Sepulcrum romanum*. Brano cupo e plumbeo che ben interpreta le tenebre sotterranee del sottosuolo parigino in cui si aggira Hartmann alla luce di candele che illuminano le vuote occhiaie dei teschi. È un adagio in cui le lunghe note quasi di un lugubre recitativo si alternano ad accordi dissonanti suggestivi con l'alternanza di sonorità alternanti schianti violentissimi a suoni soffocati, come a voler



riprodurre i trasalimenti ed anche l'oscillare delle fiammelle dei ceri e senza soluzione di continuità segue un singolare *promenade* chiamata allusivamente *Cum mortuis in lingua mortua*, effettivamente definibile come una variazione costituita dalla sovrapposizione di un tremolo della mano destra in contrappunto con il riconoscibile tema accordale della *promenade*, affidato alla mano sinistra, con una conclusione in cui quasi un rischiarimento sereno vede la sovrapposizione netta dell'accordo tonale di fa diesis maggiore quale funzione di dominante del tono di si maggiore che vi si sovrappone con effetto assai singolare già presago della imminente politonalità, ma già sentita nel finale della sesta sinfonia di Beethoven, in cui la sovrapposizione di tonica e dominante era allusiva al carattere pastorale di zampogne, ma ancor più delle funzioni 'naturali' delle leve del sistema musicale pitagorico da cui la nostra musica discende.

Ma, come diceva Nino Rota, scherzando seriamente a proposito di Beethoven: "Ha fatto tutto, prima di tutti... ed ha guastato la piazza!" il brano successivo è un autentico tour de force che richiede mani d'acciaio e tecnica ferratissima. *Baba Yaga: la casa su zampe di gallina*, è un pezzo difficilissimo in cui Musorgskij rammenta il disegno di un vecchio orologio che ha la forma della capanna della strega che in essa macina ossa umane. Brano grottesco e trascinante, pieno di schianti e sussulti imprevedibili, con effetti di mistero e paurose oscurità culminando in un parossistico epilogo che sfocia direttamente nell'ultimo brano, *La Grande Porta di Kiev*, progetto architettonico per una porta monumentale prevista sotto il regno dello zar Alessandro II come omaggio al sovrano scampato ad un tentativo di regicidio. Esso risultò vincitore del un relativo concorso ma non fu mai realizzato, con grande dispiacere di Hartmann, che lo considerava il suo miglior lavoro in campo architettonico. Maestosi e pienissimi accordi evocanti il carattere del tema della *promenade*, precedono un corale somigliante ai cori liturgici ortodossi con sfolgoranti passaggi di ottave amplificatori della solenne monumentalità musicale analoga a quella del progetto. Un lungo episodio evocante un festoso e solenne scampanio, come nell'episodio dell'incoronazione dello zar nel *Boris Godunov* e molto simile all'analogo passo del celebre brano sinfonico *La grande Pasqua russa* di Rimskij-Korsakov, con passaggi pianisticamente assai brillanti ed efficaci conduce all'epilogo esaltante e festosamente sfolgorante della suite. Varrà la pena di ricordare che la suite ebbe moltissime revisioni e trascrizioni tra cui la più celebre è la versione orchestrale di Maurice Ravel di magistrale fattura ma

discutibile per la scelta di tagliare la *promenade* precedente *Il mercato di Limoges*, e una discutibile scelta di affidare la frase iniziale della prima *promenade* al suono di una tromba sola che per forza di cose evoca inevitabilmente quasi un'atmosfera militaresca del tutto estranea al carattere del pezzo: questo dispiace in un lavoro di uno dei massimi orchestratori della storia della musica. Ma può capitare: quandòquidem dormitat Homerus! Niente che comunque infici la maestria sovrana di Ravel, musicista di grandezza indiscutibile.

La versione originale per pianoforte resta comunque preferibile ad ogni alternativa.

Il rifiuto radicale da parte dei Cinque di ogni contiguità con una scrittura musicale non schierata ideologicamente in senso nazionalistico li rese spesso intolleranti anche andando contro il semplice buon senso. Una vittima di quell'esagerata insofferenza fu Petr Il'ic Ciaikovskij, la cui musica quasi sempre ha ispirazione e connotazioni tematiche che esprimono con non minore efficacia e sincerità un carattere specificamente russo, pur se nell'ambito della produzione di un compositore dalla compiuta formazione accademica. Ciaikovskij (1840-1893) era di famiglia alto-borghese, con discreti quarti di nobiltà per parte materna, essendo la genitrice di origini francesi aristocratiche. In quanto appartenente agli alti ranghi sociali il giovane Petr frequentò l'accademia di studi giuridici, da lui compiuti con eccellenti esiti e conseguente impiego al Ministero della Giustizia. Ma la passione e la vocazione musicali, coltivate fin da bambino spinsero il giovane a compiere anche completi studi musicali nel conservatorio di Pietroburgo, di recente istituzione, sotto l'egida del suo fondatore e direttore Anton Rubinstein per poi addirittura accettare, lasciando l'impiego ministeriale, l'incarico di insegnante nel conservatorio di musica di Mosca, retto dal severo Nikolaj Rubinstein, fratello di Anton. Pare che a soli quattro anni il piccolo Petr avesse creato una canzoncina dedicata alla sua mamma durante un soggiorno a Pietroburgo, ma la prima composizione che il musicista riteneva riuscita fu *Anastasie-Valse* del 1854, anno anche della morte della carissima madre. Fin dalle prime opere appare chiaro come l'elegante e raffinata scrittura non impedisse al musicista di esprimere un modo di sentire tipicamente russo e varrà la pena allora di dire che se per i Cinque e per il loro entourage l'impegno e l'irrequietezza erano relativi essenzialmente alla forte volontà di esprimere senza filtri o mediazioni il loro sentimento nazionalista, per Ciaikovskij la battaglia fu tutta interiore: di temperamento estremamente sensibile, la sua omosessualità costituì per il compositore un problema nel timore della scoperta della faccenda, che per le leggi

dell'epoca significava perdita dei diritti civili ed esilio in Siberia, la rovina totale. Un infelice matrimonio testimonia il tentativo grottesco di imporsi una normalità che sperava gli desse la tranquillità che invece mai conseguì. La sua stessa morte, all'epoca ritenuta conseguenza di un contagio da colera, come era accaduto a sua madre, da più parti e con ampia documentazione si dice che sia stata determinata dal suicidio imposto da un giuri d'onore composto da membri dell'associazione degli ex-allievi dell'accademia di giurisprudenza frequentata in gioventù, per evitare lo scandalo determinato dalla sua relazione con il diciassettenne Aleksej Stenbock-Fermor, nipote del conte Stenbok-Fermor, che minacciava di denunciare la faccenda allo zar stesso. La tragica fine del musicista, quale che sia la verità al riguardo, pare comunque pienamente consona alla vita piena di successi, gloria ed agiatezza mai sufficienti a placare la tragedia interiore di Ciaikovskij. Nella sua musica si avverte l'alternarsi di esaltazioni e sentimenti passionali o tragici, sempre liricamente elegiaci, inquieti pure nelle pagine più apparentemente serene, e se tali sconquassi e tormenti trovarono espressione ampiamente e magistralmente compiuta nelle grandi opere teatrali, sinfoniche e nei grandi balletti, nelle opere cameristiche si avverte la cupa e dolorosa narrazione di una vicenda umana assai travagliata, spesso celata sotto la maschera dell'apparente serenità di pagine leggiadre ed innocenti. È il caso del ciclo *Le stagioni*, dodici composizioni pianistiche composte tra il dicembre 1875 ed il novembre 1876, per la pubblicazione sulla rivista musicale NuveList. Un brano per ogni mese dell'anno, raffinati quadretti in cui il musicista evoca colori, immagini ed atmosfere legati ai cicli stagionali con una sensibilità che pur nella brevità delle pagine trova spesso ispirazione profonda e sincera. *Al focolare, Barcarola, Canto del mietitore, Troika, Natale* costituiscono una selezione significativa dei brani più riusciti del ciclo, che non richiedono una particolare presentazione tanto espliciti sono nella loro comunicativa bellezza. Il primo brano è un andante pensato per il mese di gennaio vissuto presso il calore confortevole di un caminetto: pagina ampia ed articolata, pianisticamente molto ricca e gustosa. La barcarola del mese di giugno è una pagina di intensa e melanconica cantabilità, quasi una mesta canzone popolare russa con una sezione centrale danzante e vivace. I mietitori del mese di luglio sono accompagnati da un tema anch'esso molto 'russico', per dirla con Musorgskij, ed è una pagina strumentalmente molto variegata e ricca di soluzioni pianistiche più che interessanti. La novembrina slitta a tra cavalli ha anch'essa una cantabilità alla

russa di cui certamente non fu inconsapevole Igor Stravinskij ad esempio nella *Balalaika* dei *Cinque pezzi facili* per pianoforte a quattro mani ed è pagina molto articolata ed impegnativa, seguita dal brillantissimo e scintillante valzer natalizio. Più complessa ed anche pianisticamente ancor più impegnativa è la *Dumka op. 59*, pagina in cui pure appare evidente, e non solo per la dichiarata raffigurazione musicale di una *Scena russa*, l'affettuosa e sentita appartenenza alla tradizione russa tradizionale, pur senza atteggiamenti estremistici. Il brano che potremmo quasi definire una specie di 'rapsodia russa' alla maniera delle celebri rapsodie lisztiane, è un brano di grande impegno virtuosistico in cui si riconosce ampiamente la mano dell'autore dei tre concerti per pianoforte e orchestra, che sono tuttora tra i più temibili banchi di prova per i pianisti messi al torchio per difficoltà tecniche ed interpretative che richiedono maturità e mani onnipotenti. Ancora insisterò in conclusione sull'osservazione dell'assoluta espressione di una indiscutibile russicità. Figura senz'altro più singolare e del tutto disinteressata alla questione della musica nazionalistica è quella di Alexander Skriabin (1872-1915). Nato da famiglia aristocratica si dedicò fin da bambino allo studio del pianoforte sotto la guida di Nikolaj Zverev e condiscipolo di Sergej Rachmaninov. Presso Zverev Skriabin conobbe e frequentò musicisti quali P. I. Ciaikovskij, S. Taneev ed A. Arenskij. Di questi ultimi e di V. Safonov fu anche allievo di composizione presso il conservatorio di Mosca. La competizione pianistica con Rachmaninov lo mortificava, pur essendo egli un eccellente pianista, per le grandi dimensioni delle mani del compagno di studi, mentre le sue non superavano l'estensione dell'ottava. Come Robert Schumann anche Skriabin subì le conseguenze di eccessivi sforzi nello studio del pianoforte, arrivando a danneggiare gravemente le articolazioni della mano destra. Nondimeno le sue composizioni pianistiche sono pagine di estrema difficoltà e complessità, sia in senso tecnico che in senso specificamente stilistico e compositivo. Dopo una prima fase in cui il suo ideale modello furono esplicitamente F. Chopin e F. Liszt, con la composizione di brani come studi, notturni, mazurke, la sua indole irrequieta si emancipò totalmente dai modelli scolastici, arrivando al punto di non superare gli esami finali non conseguendo il diploma. Altrettanto irrequieto fu nella vita privata: lasciò la moglie ed i numerosi figli per intessere una relazione con una giovane studentessa da cui ebbe un figlio, pare di notevoli doti musicali, tragicamente morto a soli undici anni annegando durante una gita in barca. Nelle sue tormentate vicende un ruolo fortemente significativo

ebbero le inclinazioni spirituali e filosofiche del musicista. Dopo una fase iniziale di suggestione per la concezione del superuomo della filosofia di F. Nietzsche, Skriabin si dedicò agli studi teosofici con tendenze sempre maggiori per il misticismo che lo portarono ad ipotizzare e progettare un ciclopico oratorio che avrebbe dovuto essere intitolato *Mysterium* e che rimase allo stato di abbozzo. Nella sua musica che, come già detto, non ha alcuna intenzione di allinearsi con alcuna adesione ad ideali di nazionalismo musicale, la prima fase sinceramente tardo-romantica poco per volta portò ad una produzione molto significativa del suo linguaggio con grandi innovazioni armoniche e formali. I *5 Preludi op. 16*, del 1894-95 sono pagine alquanto brevi, ancora collegate all'evoluto morfologia armonico-tonale dello Chopin più avanzato ma pure di certe pagine brahmsiane, e sono pagine che pur nella loro linearità richiedono notevoli doti esecutive ed interpretative per rendere con chiarezza il loro particolare e suggestivo lirismo. Molto più impegnativo il cimento per l'esecuzione della difficile e fascinosa *Sonata n. 4 in fa diesis maggiore op. 30*, composta tra il 1902 ed il 1903. I due movimenti in cui si articola sono ancora fortemente collegati alla grande letteratura pianistica ottocentesca europea. Il primo, *Andante* rivela affinità significative con certe tarde pagine lisztiane, ma anche chopiniane, in cui la temperie del periodo aveva anche le forti impronte dell'affascinante eloquenza wagneriana; nel successivo *Presto volando*, in forma sonata, la trascendentale difficoltà pianistica si associa ad un'enfasi poetica fantastica ed insieme mistica. È il periodo in cui Skriabin compose la sua terza sinfonia *Poema divino* e si accingeva a comporre il *Poema dell'estasi*, opere in cui la sua vocazione teosofica fu determinante. Nel tempestoso secondo movimento della sonata pare quasi che il compositore voglia continuare ad elaborare cellule tematiche presenti nel finale della monumentale terza sonata, quasi per ricavarne elementi espressivi e poetici ancora non compiutamente esauriti. Sarà l'ultima opera pianistica in cui si riconosce il linguaggio tradizionale pur se ampiamente trascolorato e trasceso: dalla quinta sonata in poi la visionarietà trascinerà lo Skriabin pianistico in una trasvolata verso cieli immaginati o immaginari, dei quali sarebbe difficile dire alcunché se non che saranno suggeriti direttamente dall'ascolto.

Nicola Scardicchio
Bari, 4 settembre 2017

Credits

Presa del suono e mastering
Eustacchio Montemurro
www.audionova.it

Produzione
Farelive
www.farelive.com

Registrazione dal vivo
18 settembre 2017
su **Pianoforte Stenway D**
della collezione di
Angelo Fabbrini

Accordatore pianoforte
Luigi Lamacchia

Testo critico
Nicola Scardicchio

Progetto grafico
Peppino Barberio
www.phibrilla.com

Fotografie
Giuseppe Manzi
Vito Ferrara

Quadro di copertina
Antonio Masini
Cavalcata verso le stelle:
omaggio a Skriabin

© & ® 2025 Farelive
SIAE - FL 054 - 10/2025



È un setup microfonico di registrazione multicanale sviluppato ad hoc dalla nostra etichetta per ricreare lo spazio acustico originario con tecnica immersiva attraverso i più attuali standard di riproduzione sonora come il 32 bit/352.8 kHz DXD/DSD Multichannel, Auro3D, Dolby Atmos e Binaural (Spatial).

Is a multichannel recording microphone setup developed ad hoc by our label to recreate the original acoustic space with immersive technique through the most current sound reproduction standards such as 32 bit/352.8 kHz DXD/DSD Multichannel, Auro3D, Dolby Atmos and Binaural (Spatial).

*Si ringrazia il Sovrintendente
M° Massimo Biscardi
della Fondazione Teatro Petruzzelli
e Teatri di Bari
per la cortese disponibilità*

PIERLUIGI CAMICIA pianoforte

PROSPEKT'Y

LIVE AT TEATRO PETRUZZELLI

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Da "Le Stagioni"

1 • Al focolare - 4:39

2 • Barcarola - 4:20

3 • Troika - 2:46

4 • Natale - 4:50

Pëtr Il'ič Čajkovskij

5 • Dumka - 8:12

TT - 75:39

Aleksandr Skrjabin

6 • Sonata n. 4 in fa diesis op. 30 - 7:23

7 • Cinque preludi op. 16 - 7:44

Modest Musorgskij

8 • Quadri da un'esposizione - 32:12

Promenade

Lo gnomo

Promenade

Il vecchio castello

Promenade

Tuileries (Litigio di fanciulli dopo il gioco)

Bydlo

Promenade

Balletto dei pulcini nei loro gusci

Samuel Goldenberg e Schmuyle

Promenade

Limoges, il mercato (La grande notizia)

Catacombe (Sepolcro romano) - Con i morti in una lingua morta

La capanna sulle zampe di gallina (Baba-Yaga)

La grande porta (Nella capitale Kiev)