

MICHELE CAMPANELLA
DREAMS AND TALES

MUSSORGSKY SCRIABIN



MODEST MUSSORCKY (1839—1881)

PICTURES AT AN EXHIBITION (1874)

01. PROMENADE ALLEGRO GIUSTO, NEL MODO RUSTICO, SENZA ALLEGREZZA, MA POCO SOSTENUTO - ATTACCA	01'46
02. GNOMUS SEMPRE VIVO	02'28
03. PROMENADE MODERATO COMMODO ASSAI E CON DELICATEZZA - ATTACCA	00'59
04. THE OLD CASTLE ANDANTINO MOLTO CANTABILE E CON DOLORE	04'58
05. PROMENADE MODERATO NON TANTO, PESAMENTE - ATTACCA	00'34
06. THE TUILERIES GARDENS ALLEGRETTO NON TROPPO, CAPRICCIOSO	01'10
07. BYDŁO SEMPRE MODERATO, PESANTE	03'42
08. PROMENADE TRANQUILLO	00'44
09. BALLET OF THE CHICKENS IN THEIR SHELLS SCHERZINO	01'15
10. SAMUEL GOLDENBERG AND SCHMUŸLE ANDANTE. GRAVE - ENERGICO - ANDANTINO	02'20
11. PROMENADE ALLEGRO GIUSTO, NEL MODO RUSSICO, POCO SOSTENUTO - ATTACCA	01'41
12. THE MARKET-PLACE AT LIMOGES ALLEGRETTO VIVO, SEMPRE SCHERZANDO	01'29
13. THE CATACOMBS (SEPULCRUM ROMANUM) LARGO - ATTACCA	01'51
14. CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA ANDANTE NON TROPPO, CON LAMENTO	02'12
15. THE HUT ON FOWL'S LEGS (BABA-YAGA) ALLEGRO CON BRIO, FEROCO - ANDANTE MOSSO - ALLEGRO MOLTO	03'27
16. THE GREAT GATE OF KIEV ALLEGRO ALLA BREVE. MAESTOSO. CON GRANDEZZA	05'16

ALEXANDER Scriabin (1872—1915)

SONATA N°3, OP. 23 (1897-98)

17. I. DRAMMATICO	07'46
18. II. ALLEGRETTO	02'54
19. III. ANDANTE	05'16
20. IV. PRESTO CON FUOCO	05'35
21. WALTZ, OP. 38 (1904)	06'05

TOTAL PLAY TIME 67'37

In the life of a musician there are works that appear and disappear leaving no trace, and compositions that turn into travel companions. In my case, Mussorgsky's *Pictures* and the Sonata No. 3 by Scriabin have been with me for 50 years. When I first read the two scores I was really young and I favoured intuition over critical examination. Then, little by little, those sonorous thoughts coming from such a distant country, geographically and culturally, combined with the intense reading of Dostoevsky's works, have become precious tools for introspection. Can a man from Naples speak the language of Russian art? Can "elective affinities", as Goethe put it, dissolve the barriers?

Michele Campanella

“I’m beginning to think of him as a complete fool”; “a madman, an obscure and grotesque declaimer”: this is what Vladimir Stasov and Camille Saint-Saëns thought of Modest Mussorgsky’s personality. None of those who met him and knew his music could question his prodigious talent, but there were many doubts about his temperament, culture and professional ability. Mussorgsky’s music was therefore considered in need of corrections, improvements, “help”. When, at last, it became clear to everyone that he had been one of the greatest Russian composers, Mussorgsky was co-opted into the official Soviet culture, and then into anti-Soviet culture, and then again by the anti-Tsarist proto-revolutionaries.

But, just like Fyodor Dostoevsky, Mussorgsky’s ideological-political position cannot be easily identified using the West’s categories. Both figures, the writer and the musician, were certainly anti-European, precisely because they were passionate representatives of ‘Russianness’; that is, of Russia’s eternal mission. In that country, great artists were welcomed as spokespeople of Russian uniqueness and, even if they were not practising Christians, they were aware of how much the Orthodox Church was essential to the people. This led to a controversy, sometimes virulent and partisan, against European art and habits; a controversy that also reached the aristocracy, accused of being far too open to the values conveyed by the West. Mussorgsky’s music looks at popular tradition in a strong and blatant way, while the inevitable links with Western music are muted. The Russian composer’s ‘realism’ must be understood not

following our ideological patterns but within the framework I have just described. Mussorgsky did not want to go in search of popular elements and materials as a ‘progressive’ ethnomusicologist, nor did he ever use popular heritage in an attitude of literal transcription. On the contrary, he identified his aesthetic goal in the extraordinary harmony between the rhythm of the word and the rhythm of music, in the rejection of symmetry and Western ‘mathematics’, setting against them an emphasis on the *recitative*:

“A vital and non-classical melody. I am working on human language, I have come to the melody created by this language, I have come to the fusion of the recitative with the melody. I would like to call it a rationally justified melody”.

The music of *Pictures at an Exhibition*, born as a memorial to his dear friend, the architect and artist Viktor Hartmann, is unmistakably linked to Russian popular tradition, just as much as it is clearly an original creation by **Modest Mussorgsky**. However, while not detracting from his genius, it has to be said that without Schumann’s *Carnaval* and *Fantasiestücke* and Liszt’s *Années de pèlerinages*, the origin of this masterpiece would not have been easy: Schumann’s narrative and Liszt’s images are sources of inspiration that do not diminish the amazing originality of the *Pictures*. Schumann had codified the short sketch, strongly characterised by psychology; Liszt was at his highest level as a composer for piano, giving expression to the aesthetics of Evil – just listen to the last bars of ‘Hell’, first movement

of the *Dante Symphony* (1855). The most brutal manifestations of Evil, in fear, terror, violence, physical suffering, are the most impressive aspects of the *Pictures*. Like almost all of Mussorgsky's music, the *Pictures* can be understood as a work that has just been drafted, lacking finishing touches, but the roughness in the pianism (yet Modest was said to be a magnificent pianist) and some indulgences towards unattributed models of genre music do not detract from the power of the narrative. This power could be easily reduced or disrupted by a merely pedantic performance; yet it is certainly not necessary to add more instrumental delicacies (any reference to Vladimir Horowitz in this regard is not a coincidence) to a text that, in so doing, would be betrayed.

Any orchestral transcription is also a betrayal, although the *Pictures* clearly harbour some timbral features that make us think of an ideal orchestral version. But the transition to a real orchestra, even if made by a great musician such as Maurice Ravel, has the same effect of ancient engravings subsequently painted with watercolours, or of noisy 'cinemascope' in the film industry, which lacks the expressive power of black and white movies. The vitality, the evocative power of the eternal 'Russianness' contained in the *Pictures*, lives in the 88 piano keys. It should also be said that the *Pictures* had, like any other composition by Mussorgsky, a troubled life. The faithful edition, the *Urtext*, was produced by Pavel Lamm only in the 1930s, and since then others have been added, either in search of the neglected details, or in the effort to correct the "impossible" piano passages.

I do not believe that these two paths lead to a result that enhances the original text. The *Pictures* should be welcomed with their shortcomings, their limitations, their overwhelming charm. They possess an arduous pianism, but this is not a virtuoso piece of work: it is tremendously serious music and as such it excludes performance as an end in itself.

Russian music at the end of the century, rich in ideas and great personalities, was not limited to the popular-populist aesthetic of the Five (the "Mighty Handful", as Stasov, Mussorgsky's friend and mentor, defined it), but included diametrically opposed, Western-oriented personalities; in the case of **Alexander Scriabin**, this was remote from any "truth" to be sought in Russian traditions. As frequently happens with innovative personalities and philosophies, Scriabin's work has always given rise to wildly divergent opinions. When the source of inspiration of Chopin's Preludes and Nocturnes began to wane, Scriabin's personality stood out thanks to his innovative ideas, at a time when other composers of extraordinary inventiveness were taking unexplored and revolutionary paths. Scriabin, who is not indebted to any of them – except for Debussy, to some extent – creates a music that combines different sensory experiences (from his own synaesthesia), moving further and further away from tonality.

Scriabin's statement leaves room for doubt: "I find my *sound aggregates* and harmonies in a purely intuitive way: acousticians may well teach the theory of resonance [...]. I am pleased that theoretical principles agree with my intuition and,

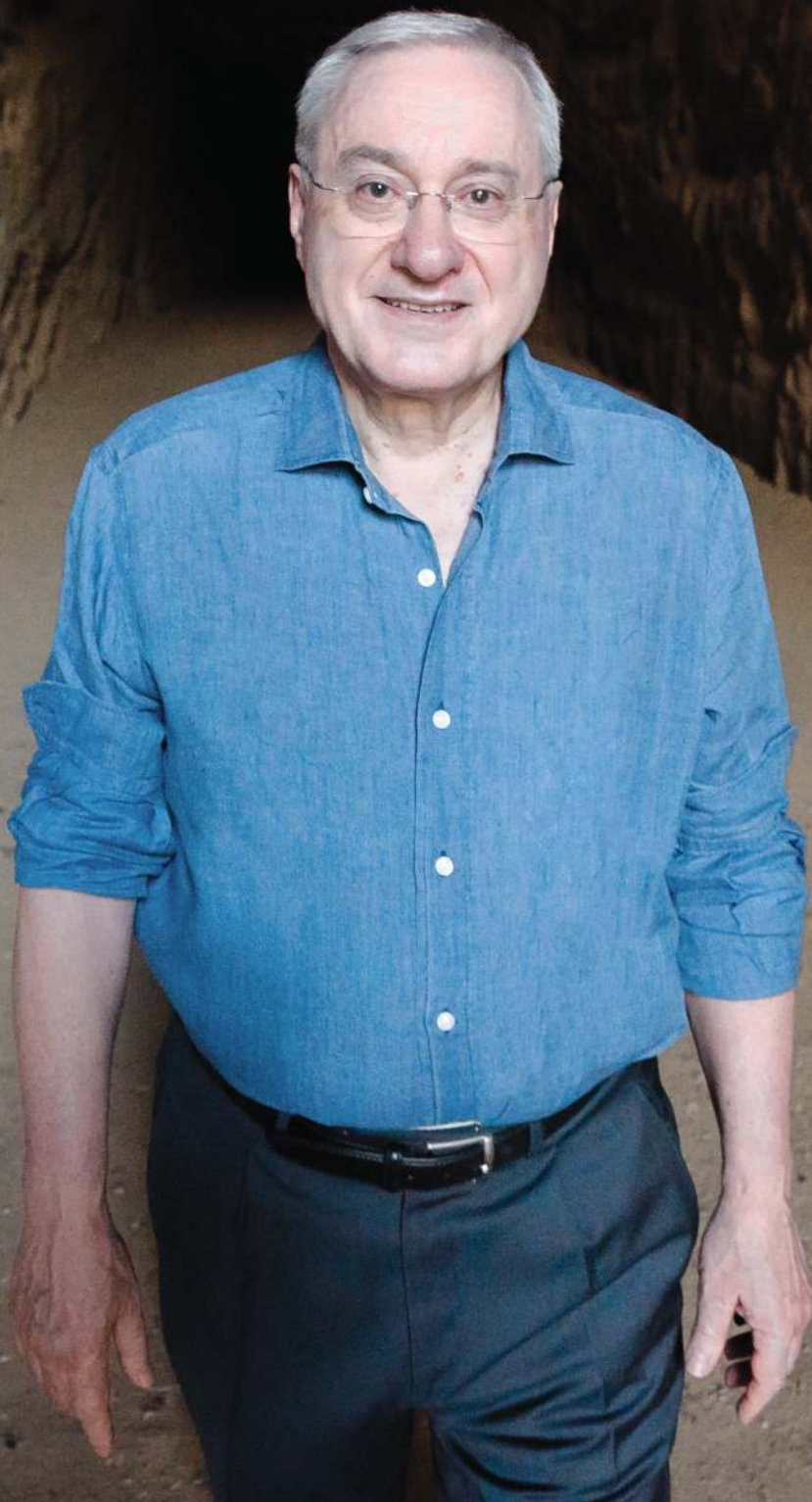
after all, this is inevitable". This exhibits the typical contempt of the great artist and soloist who looks at his gifts with the dandy's detachment. Alfred Cortot speaks of "the elimination of all materiality, of disembodied eroticism" with regard to Scriabin. Perhaps, when listening to his best compositions, assuming that they are the most extended – but the truth may be exactly the reverse, an extended catalogue of very short pieces – we should give up ambitious theories, carried away by the charm of an ever-present sensual vibration.

The compositions by Scriabin performed on this recording do not venture into the unexplored territory of his late works. The **Sonata No. 3, Op. 23** contains all the elements that will lead to daring goals, which are here still linked to the traditional features of harmony, to sonata form and the

division into four movements, and even to the very Classical distinction between the energy of the first theme and the surrender of the second. All these elements, which could be considered outdated, take nothing away from the seduction of this music, championed by generations of performers.

The neglected ***Valse*, Op. 38** had a different destiny as a late appearance of the 19th-century dance rhythm, the decline of which was marked, along with Scriabin, by Debussy, Ravel and Richard Strauss, in different but always fascinating ways. If one of the characteristics of Scriabin's music is the desire to break free from gravity and fly into dimensions far from the sadness of human reality, then this *Valse* is a delightful example of formal balance, of suggestive harmony, of aristocratic elegance: leagues away from *Baba -Yaga*!

Michele Campanella



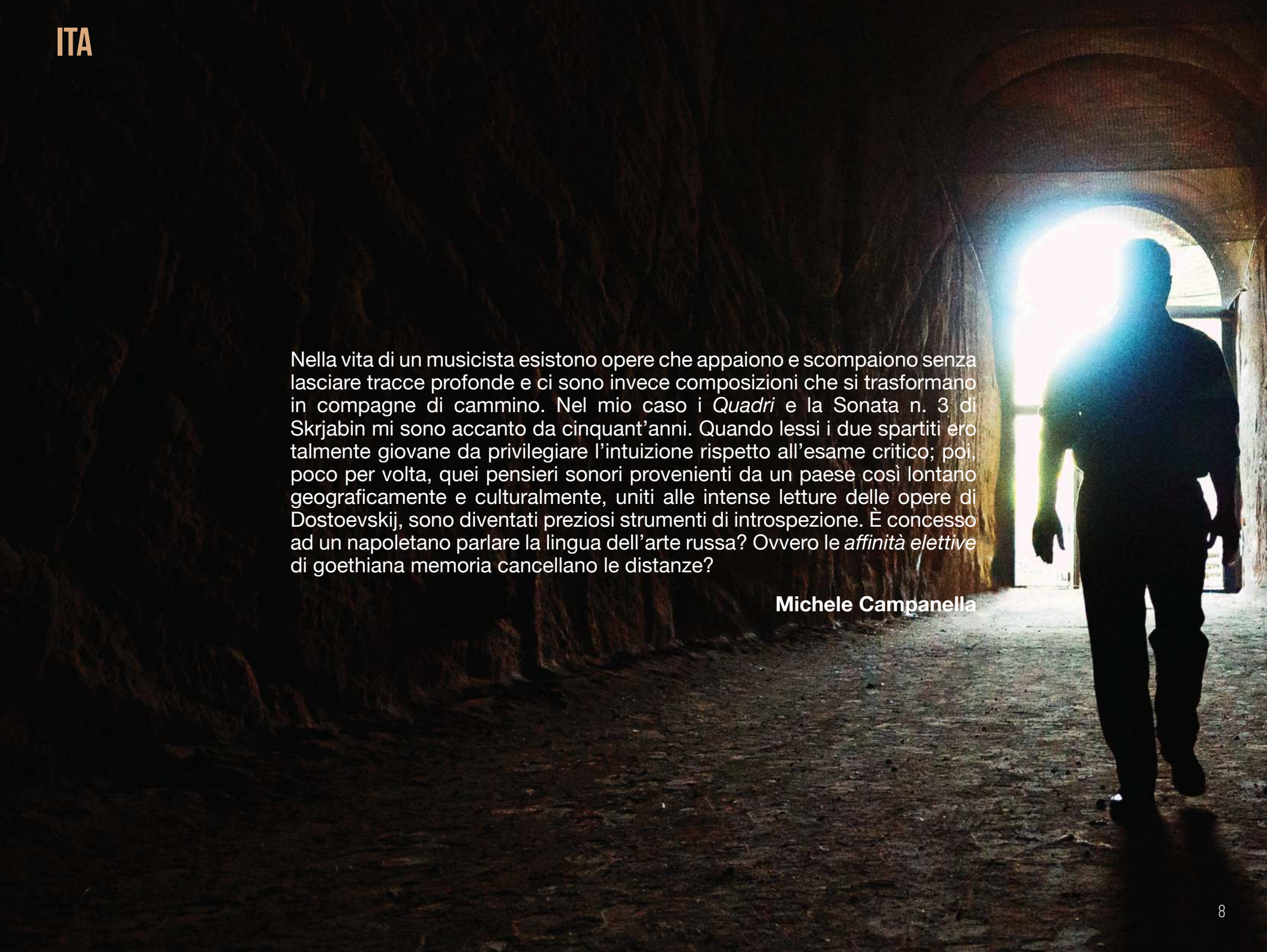
I am Neapolitan in spirit, by family and by schooling. I tend towards pessimism, but am saved by self-irony.

Already at five years old I was searching for music; I improvised and taught myself, then I had the extraordinary luck to encounter a great teacher. Once I finished high school, I began to get serious. I participated in only one international piano competition and I won it. For 50 years I've searched for 'the sound' and I still am. I have many favourite composers and yet I am defined as a Franz Liszt specialist. Of course I don't love this label, but I have the highest regard for the man. Here is one of his quotes that I would like to borrow: "All that one can do, is walk straight in all simplicity with little explanation to others of the how and why...".

In my life I've met wonderful people, not all of them musicians. I live in Italy despite many contraindications that would advise me against it. I have taught music at the piano since the age of 37 because I believe it is something possible to do seriously. Do not call me a pianist; I prefer the term 'musician': with the first one thinks of the hands, with the second of the heart and brain. For me, the nicest thing that can happen is meeting someone who remembers one of my concerts from 40 years ago: it means that something has remained. I have no intention to consider my career finished; instead I believe that the best is yet to come and I will work until that happens.

Other than music, I need a few things: my family, books, fine art, walks in the woods. I am a fairly decent mycologist and I have never poisoned anyone with mushrooms. I had to give in to the computer, but I don't own a tablet.

Michele Campanella



Nella vita di un musicista esistono opere che appaiono e scompaiono senza lasciare tracce profonde e ci sono invece composizioni che si trasformano in compagne di cammino. Nel mio caso i *Quadri* e la Sonata n. 3 di Skrjabin mi sono accanto da cinquant'anni. Quando lessi i due spartiti ero talmente giovane da privilegiare l'intuizione rispetto all'esame critico; poi, poco per volta, quei pensieri sonori provenienti da un paese così lontano geograficamente e culturalmente, uniti alle intense letture delle opere di Dostoevskij, sono diventati preziosi strumenti di introspezione. È concesso ad un napoletano parlare la lingua dell'arte russa? Ovvero le *affinità elettive* di goethiana memoria cancellano le distanze?

Michele Campanella

“Comincio a considerarlo come un perfetto idiota”, “Un pazzo, un oscuro e grottesco declamatore”: sono i giudizi di Vladimir Vasil’evic Stasov e di Camille Saint-Saëns sulla personalità di Modest Petrovič Musorgskij. Nessuno tra coloro che lo incontrarono e conobbero la sua musica ebbe dubbi sull’ enorme talento, ma molte furono le perplessità a proposito dell’equilibrio, della cultura e della sua capacità professionale. E così il destino della musica di Musorgskij fu di essere considerata bisognosa di correzioni, di miglioramenti, di “aiuti”. Quando, finalmente, fu chiaro a tutti che egli era stato il più grande compositore russo, Musorgskij venne cooptato nella cultura ufficiale sovietica, e poi tra gli antisovietici, e poi ancora tra i protorivoluzionari antizaristi.

Ma, come è per Fëdor Dostoevskij, risulta difficile individuare la sua collocazione ideologico-politica secondo le categorie dell’occidente. Certamente entrambi, lo scrittore e il musicista, sono stati antieuropei, proprio perché interpreti appassionati della “russità”, cioè della missione eterna della Russia. In quel paese i grandi artisti erano accolti come profeti di quella specificità e, anche se non cristiani praticanti, consapevoli di quanto la chiesa ortodossa fosse sostanziale al suo popolo. La conseguenza di ciò fu una polemica, talvolta virulenta e faziosa, contro l’arte e i costumi europei; polemica che raggiungeva anche la nobiltà, accusata di essere troppo permeabile ai valori espressi dall’Occidente. La musica di Musorgskij guarda alla tradizione popolare in maniera forte e palese, mentre gli inevitabili legami con la musica occidentale sono messi in sordina.

Il “realismo” del compositore russo va interpretato non secondo i nostri schemi ideologici ma inseriti nel contesto di cui ho appena scritto. Musorgskij non voleva andare alla ricerca di matrici popolari come un etnomusicologo “progressista”, né mai ha utilizzato il patrimonio popolare in un atteggiamento trascrittivo. Ha invece individuato il suo traguardo estetico nella straordinaria sintonia tra ritmo della parola e ritmo della musica, nel rifiuto della simmetria e della “matematica” occidentale, opponendo loro una conversione verso il *recitativo*:

“Melodia vitale e non classica. Sto lavorando sul linguaggio umano, sono giunto alla melodia creata da questo linguaggio, sono giunto alla fusione del recitativo con la melodia. Vorrei chiamarla melodia razionalmente giustificata”

I **Quadri di un’esposizione**, nati dal rimpianto per la morte di un caro amico, l’architetto Victor Hartmann, sono musica inequivocabilmente legata alla tradizione popolare russa, e con altrettanta evidenza creazione originale di **Musorgskij**. Tuttavia, davanti al genio possiamo dire sottovoce che senza lo Schumann del *Carnaval* e dei *Fantasiestücke* e senza il Liszt delle *Années* la nascita del capolavoro sarebbe stata difficile: il *racconto* di Schumann e l’*immagine* di Liszt sono fonti d’ispirazione che non sminuiscono la strepitosa originalità dei *Quadri*. Schumann aveva codificato il bozzetto breve e fortemente caratterizzato dalla psicologia, Liszt aveva raggiunto l’apice della creazione pianistica, dando cittadinanza all’estetica del Male (basta ascoltare le ultime battute dell’*Inferno*, primo movimento

di *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* (1855). E quel Male e le sue estrinsecazioni più brutali, nella paura, nel terrore, nella violenza, nella sofferenza fisica, sono gli aspetti più impressionanti dei *Quadri*. Come la quasi totalità della musica di Musorgskij i *Quadri* possono essere intesi come opera appena sbazzata, cui manca l'ultimo lavoro di politura, ma la rozzezza del pianismo (eppure le testimonianze dicono che Modest era un magnifico pianista) e certe indulgenze verso modelli inconfessati di quadretti di genere nulla tolgono alla potenza della narrazione. Potenza che sarebbe facilmente mortificata o vanificata da un'interpretazione soltanto rispettosa; e però non occorre certo "aggiungere" altre ghiottonerie strumentali (ogni riferimento a Vladimir Horowitz non è casuale) ad un testo che ne verrebbe tradito. E si avvicina al tradimento una qualsiasi trascrizione orchestrale, pur essendo chiaro che i *Quadri* hanno in sé elementi timbrici che inducono a pensare un'orchestra ideale. Ma il passaggio ad una vera orchestra, ancorché operato da un sommo musicista quale è Ravel, sortisce l'effetto delle antiche incisioni acquerellate a posteriori o ai film girati in un chiassoso "cinemascope" a fronte di quelli fotografati in bianco e nero, spesso di superiore forza espressiva. La vitalità, la potenza evocativa dell'eterna "russità" dei *Quadri* vive tra gli 88 tasti del pianoforte. Va anche detto che i *Quadri* hanno avuto, come ogni altra composizione di Musorgskij, una vita complessa. L'edizione fedele, l'*urtext*, si ebbe soltanto con Pavel Lamm negli anni '30 dello scorso secolo, e da allora altre se ne sono aggiunte, verso la ricerca del particolare trascurato, o nello zelo di voler correggere i passi

pianistici vicini all'irrealizzabile. Non credo che queste due strade conducano ad un risultato che valorizzi il testo originale. I *Quadri* vanno accolti con le loro manchevolezze, i loro limiti, il loro fascino travolgente. È un pianismo arduo ma non è un pezzo di bravura: è musica tremendamente seria e come tale esclude l'esibizione fine a se stessa.

La Russia musicale di fine secolo, ricchissima di spunti e di grandi personalità, non si limitò alle tesi popolari-populiste del gruppo dei Cinque (*il potente mucchietto*, come lo definiva Stasov, amico e mentore di Musorgskij) ma conobbe presenze diametralmente opposte, filoccidentali, e, nel caso di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, ben lontane da una "verità" da ricercare nelle tradizioni russe. Come accade di fronte a personalità e tesi innovative, la reazione all'opera di Skrjabin è sempre stata, favorevole o contraria, estrema. Allorquando la fonte di ispirazione dei Preludi e dei Notturmi chopiniani cominciò a tramontare, la personalità di Skrjabin si impose per la assoluta novità delle sue tesi, in un momento storico in cui altri compositori di straordinaria creatività prendevano strade inesplorate e rivoluzionarie. Skrjabin, che non ha debiti con nessuno di essi, tranne che in qualche misura con Debussy, fonda una musica che vorrebbe riassumere altre esperienze sensoriali (la cosiddetta *sinestesia*), allontanandosi sempre di più dalla tonalità. La sua dichiarazione: "trovo i miei *aggregati sonori* e le armonie in maniera puramente intuitiva: gli studiosi di acustica possono ben insegnare la teoria della risonanza (...). Mi è gradito che principi teorici concordino con la mia intuizione e, del resto, ciò è

inevitabile” lascia qualche dubbio. È la sprezzatura tipica del grande artista e concertista che guarda alle sue doti con il distacco del *dandy*. Alfred Cortot parla, a proposito di Skrjabin, di “eliminazione di ogni materialità, di erotismo disincarnato”. Forse l’ascolto delle sue migliori composizioni, posto che esse siano le più vaste –ma forse la verità sta proprio nel contrario, ovvero nel vasto catalogo di brani brevissimi– potrebbe giovare della rinuncia a teorie troppo ambiziose, limitandosi al fascino dell’onnipresente vibrazione sensuale.

Le composizioni di **Skrjabin** eseguite in questo disco non si avventurano negli spazi inesplorati delle opere tarde. La **terza Sonata, op. 23** presenta tutti gli elementi che saranno condotti a traguardi arditi, ma qui ancora legati alla tradizionale funzionalità dell’armonia, alla forma-sonata e alla suddivisione in quattro movimenti, e persino alla

classicissima distinzione tra l’energia del primo tema e l’abbandono del secondo. Tutti questi elementi, che si potrebbero considerare antiquati, nulla tolgono alla seduzione di questa musica, non casualmente frequentata da generazioni di interpreti.

Differente sorte ha avuto la negletta **Valse, op. 38**, tardiva apparizione del ritmo di danza simbolo dell’Ottocento del quale, in modi diversamente affascinanti, Debussy, Ravel e R. Strauss, con Skrjabin celebrarono l’ineluttabile crepuscolo. Se una delle caratteristiche della musica di Skrjabin è il desiderio di liberarsi dalla gravità e volare in dimensioni lontane dalla triste realtà umana, allora questa *Valse* è un delizioso esempio di equilibrio formale, di armonia insinuante, di eleganza aristocratica: che abissi la separano da *Baba-Yaga*!

Michele Campanella





Sono napoletano di spirito, di famiglia, di scuola. Tendo al pessimismo ma mi salva l'autoironia.

Già a cinque anni cercavo la Musica, improvvisavo da autodidatta, poi ebbi la straordinaria fortuna di incontrare un grande maestro; concluso il liceo classico, ho incominciato a fare sul serio: ho partecipato a un solo concorso pianistico internazionale e l'ho vinto. Per cinquant'anni ho cercato il Suono e ancora sono per strada. Ho molti autori "preferiti" eppure mi definiscono "specialista" di Franz Liszt. Non amo questa etichetta, naturalmente, ma stimo altamente l'uomo. Ecco una sua sentenza che potrei prendere in prestito: "Tutto quello che si può fare è camminare dritto in tutta semplicità senza tanto spiegare agli altri il come e il perché...".

Nella mia vita ho incontrato persone meravigliose, non necessariamente musicisti. Vivo in Italia nonostante numerose controindicazioni me lo sconsiglierebbero. Insegno musica al pianoforte da quando avevo 37 anni, perché credo sia possibile farlo seriamente. Non mi chiamate pianista, preferisco il termine "musicista": con il primo si pensa alle mani, con il secondo al cuore e al cervello. La cosa più bella che possa capitarmi è incontrare persone che ricordano un mio concerto di 40 anni fa: qualcosa è rimasto, dunque. Non intendo considerare la mia carriera terminata, credo invece che il meglio debba ancora arrivare e lavoro affinché ciò avvenga.

Oltre alla musica mi bastano pochissime cose: la mia famiglia, la lettura di tanti libri, le belle arti, le passeggiate nei boschi. Sono un discreto micologo e non ho mai avvelenato nessuno con i funghi. Ho dovuto arrendermi al computer, ma non possiedo un tablet.

Michele Campanella

Dans la vie d'un musicien, il y a des œuvres qui apparaissent et disparaissent sans laisser de trace, et des compositions qui se transforment en compagnons de voyage. Dans mon cas, les *Tableaux* de Moussorgski et la Sonate n° 3 de Scriabine sont avec moi depuis 50 ans. Quand j'ai lu les deux partitions pour la première fois, j'étais très jeune et j'ai préféré l'intuition à l'étude critique. Puis, petit à petit, ces pensées sonores en provenance d'un pays si éloigné, géographiquement et culturellement, combinées à la lecture intense des œuvres de Dostoïevski, sont devenues de précieux outils d'introspection. Un homme de Naples peut-il parler le langage de l'art russe ? Les « affinités électives », comme le disait Goethe, peuvent-elles dissoudre les barrières ?

Michele Campanella



« Je commence à le considérer comme un parfait idiot » ; « Un fou, un déclamateur obscur et grotesque » : c'est ce que pensaient Vladimir Stasov et Camille Saint-Saëns de la personnalité de Modeste Moussorgski. Aucun de ceux l'ayant rencontré et connaissant sa musique ne pouvait douter de son prodigieux talent, mais il y avait beaucoup de doutes sur son tempérament, sa culture et ses capacités professionnelles. La musique de Moussorgski était donc considérée comme ayant besoin de corrections, d'améliorations, d'« aide ». Quand, enfin, il est devenu clair pour tout le monde qu'il était l'un des plus grands compositeurs russes, Moussorgski a été coopté dans la culture soviétique officielle, puis dans la culture anti-soviétique, puis à nouveau par les proto-révolutionnaires anti-tsaristes.

Mais, tout comme Fyodor Dostoïevski, le positionnement idéologico-politique de Moussorgski ne peut pas être facilement identifié à travers les catégories occidentales. Les deux personnages, l'écrivain et le musicien, étaient certainement anti-européens, précisément parce qu'ils étaient des représentants passionnés de la « russité » ; c'est-à-dire de la mission éternelle de la Russie. Dans ce pays, les grands artistes étaient considérés comme porte-parole de la spécificité russe et, même s'ils n'étaient pas des chrétiens pratiquants, ils étaient conscients de l'importance de l'Église orthodoxe pour le peuple. Cela a conduit à une polémique, parfois virulente et partisane, contre l'art et les traditions européennes ; une polémique qui a également touché l'aristocratie, accusée d'être beaucoup trop ouverte aux

valeurs véhiculées par l'Occident. La musique de Moussorgski aborde la tradition populaire d'une manière forte et flagrante, tandis que les liens inévitables avec la musique occidentale sont étouffés. Le « réalisme » du compositeur russe doit être compris non pas selon nos schémas idéologiques, mais dans le cadre que je viens de décrire. Moussorgski ne souhaitait pas aller à la recherche d'éléments et de matériaux populaires en tant qu'ethnomusicologue « progressiste », et n'a jamais utilisé l'héritage populaire sous forme de transcription littérale. Au contraire, il identifiait son objectif esthétique dans l'extraordinaire harmonie entre le rythme de la parole et le rythme de la musique, dans le rejet de la symétrie et des « mathématiques » occidentales, plaçant contre eux une emphase sur le *récitatif* :

« Une mélodie vitale et non classique. Je travaille sur le langage humain, j'en suis venu à la mélodie créée par ce langage, j'en suis venu à la fusion du récitatif avec la mélodie. Je voudrais l'appeler une mélodie rationnellement justifiée ».

La musique des *Tableaux d'une Exposition*, créée en mémoire de son ami cher, l'architecte et artiste Viktor Hartmann, est indéniablement liée à la tradition populaire russe, tout autant qu'il s'agit clairement d'une création originale de **Modeste Moussorgski**. Cependant, sans porter atteinte à son génie, on peut dire que sans le *Carnaval* et les *Fantasiestücke* de Schumann et les *Années de pèlerinages* de Liszt, l'origine de ce chef-d'œuvre n'aurait pas été facile : le style narratif de

Schumann et les images de Liszt sont des sources d'inspiration qui ne diminuent pas l'étonnante originalité des *Tableaux*. Schumann avait codifié la courte saynète, fortement caractérisée par la psychologie ; Liszt était à son plus haut niveau en tant que compositeur pour piano, donnant expression à l'esthétique du Mal – il suffit d'écouter les dernières mesures de l'Enfer, premier mouvement de la *Symphonie de Dante* (1855). Les manifestations les plus brutales du Mal – la peur, la terreur, la violence, la souffrance physique – sont les aspects les plus impressionnants des *Tableaux*. Comme presque toute la musique de Moussorgski, les *Tableaux* peuvent être compris comme une œuvre qui vient d'être écrite, manquant de finitions, mais la rugosité du pianisme (Modeste était pourtant considéré comme un pianiste magnifique) et quelques indulgences envers des modèles de musique de genre non attribués n'enlèvent rien à la force du récit. Cette puissance pourrait être facilement réduite ou interrompue par une interprétation purement pédante ; mais il n'est certainement pas nécessaire d'ajouter davantage d'ornements instrumentaux (toute référence à Vladimir Horowitz à cet égard n'est pas une coïncidence) à un texte qui, ce faisant, serait trahi.

Toute transcription orchestrale est également une trahison, bien que les *Tableaux* contiennent clairement des caractéristiques de timbre qui nous font penser à une version orchestrale idéale. Mais le passage à un véritable orchestre, même s'il est opéré par un grand musicien tel que Maurice Ravel, a le même effet des gravures anciennes peintes par la suite à l'aquarelle, ou du « cinémascope »

tapageur dans l'industrie cinématographique, qui manque le pouvoir expressif des films en noir et blanc. La vitalité, la puissance évocatrice de l'éternelle « russité » contenue dans les *Tableaux* réside dans les 88 touches du piano. Il faut dire également que les *Tableaux* ont eu, comme toutes les compositions de Moussorgski, une vie troublée. L'édition fidèle, l'*Urtext*, n'a été produite par Pavel Lamm que dans les années 1930, et depuis, d'autres ont été ajoutées, soit à la recherche de détails négligés, soit dans l'effort de corriger les passages pour piano « impossibles ». Je ne crois pas que ces deux voies conduisent à un résultat qui améliore le texte original. Les *Tableaux* doivent être accueillis avec leurs défauts, leurs limites, leur charme écrasant. Ils possèdent un pianisme ardu, mais ce n'est pas une œuvre virtuose : c'est une musique extrêmement sérieuse et en tant que telle, elle exclut l'interprétation comme une fin en soi.

La musique russe de la fin du siècle, riche d'idées et de grandes personnalités, ne se limitait pas à l'esthétique populiste des Cinq (le « puissant petit groupe », comme Stasov, l'ami et mentor de Moussorgski, le définissait), mais incluait des personnalités diamétralement opposées, orientées vers l'Occident. Dans le cas d'**Alexandre Scriabine**, on était loin de toute « vérité » à rechercher dans les traditions russes. Comme c'est souvent le cas avec des personnalités et des philosophies innovantes, l'œuvre de Scriabine a toujours suscité des opinions extrêmement divergentes. Lorsque la source d'inspiration des Préludes et Nocturnes de Chopin a commencé à s'affaiblir, la personnalité de Scriabine s'est démarquée grâce à ses idées

novatrices, à une époque où d'autres compositeurs d'une extraordinaire inventivité empruntaient des voies inexplorées et révolutionnaires. Scriabine, qui n'est redevable à aucun d'entre eux – à l'exception de Debussy, dans une certaine mesure – crée une musique qui combine différentes expériences sensorielles (issues de sa propre synesthésie), s'éloignant de plus en plus de la tonalité.

La déclaration de Scriabine laisse place au doute : « Je trouve mes agrégats et harmonies sonores d'une manière purement intuitive : les acousticiens peuvent très bien enseigner la théorie de la résonance [...]. Je suis heureux que les principes théoriques concordent avec mon intuition et, après tout, c'est inévitable ». Cela montre le mépris typique du grand artiste et soliste qui constate ses dons avec le détachement du dandy. Alfred Cortot parle de « l'élimination de toute matérialité, de l'érotisme désincarné » à propos de Scriabine. Peut-être, en écoutant ses meilleures compositions, en supposant qu'elles sont les plus étendues – mais la vérité peut être exactement l'inverse, un catalogue étendu de pièces très courtes – nous devrions renoncer aux théories ambitieuses, emportés par le charme d'une vibration sensuelle omniprésente.

Les compositions de Scriabine interprétées sur cet enregistrement ne s'aventurent pas dans le territoire inexploré de ses œuvres tardives. La **Sonate n° 3, op. 23** contient tous les éléments qui mèneront à des objectifs audacieux, qui sont ici encore liés aux traits traditionnels de l'harmonie, à la forme sonate et à la division en quatre mouvements, et même à la distinction très classique entre l'énergie du premier thème et la reddition du second. Tous ces éléments, que l'on pourrait considérer comme dépassés, n'enlèvent rien à la séduction de cette musique, défendue par des générations d'interprètes.

La **Valse, op. 38** a connu un destin différent en tant qu'apparition tardive du rythme de danse du XIX^e siècle, dont le déclin a été marqué, avec Scriabine, par Debussy, Ravel et Richard Strauss, de manières différentes mais toujours fascinantes. Si l'une des caractéristiques de la musique de Scriabine est le désir de se libérer de la gravité et de voler dans des dimensions loin de la tristesse de la réalité humaine, cette *Valse* est alors un délicieux exemple d'équilibre formel, d'harmonie suggestive, d'élégance aristocratique : à des lieues de *Baba –Yaga* !

Michele Campanella



Je suis napolitain d'esprit, de famille et de scolarité. J'ai tendance au pessimisme, mais je me sauve par l'autodérision.

A cinq ans déjà, je cherchais la musique. J'improvisais et apprenais seul, puis j'ai eu la chance extraordinaire de rencontrer un grand professeur. Une fois le lycée terminé, j'ai commencé à devenir sérieux. J'ai participé à un seul concours international de piano et je l'ai gagné. Pendant 50 ans j'ai recherché « le son » et je le cherche toujours. J'ai de nombreux compositeurs préférés et pourtant je suis défini comme un spécialiste de Franz Liszt. Bien sûr, je n'aime pas ce label, mais j'ai le plus grand respect pour l'homme. Voici une de ses citations que j'aimerais emprunter : « Tout ce que l'on peut faire, c'est marcher droit en toute simplicité en donnant peu d'explications aux autres sur le comment et le pourquoi... ».

Dans ma vie, j'ai rencontré des gens merveilleux, pas tous musiciens. J'habite en Italie malgré de nombreuses contre-indications qui me le déconseilleraient. J'enseigne la musique au piano depuis l'âge de 37 ans car je crois que c'est une chose qu'il est possible de faire sérieusement. Ne m'appellez pas pianiste. Je préfère le terme de « musicien ». Avec le premier, on pense aux mains, avec le second au cœur et à l'esprit. Pour moi, la plus belle chose qui puisse arriver est de rencontrer quelqu'un qui se souvient d'un de mes concerts d'il y a 40 ans : cela signifie que quelque chose est resté. Je n'ai aucune intention de considérer ma carrière comme achevée. Je pense plutôt que le meilleur reste à venir et je travaillerai jusqu'à ce que cela se produise.

Outre la musique, j'ai besoin de peu de choses : ma famille, des livres, les beaux-arts, des promenades dans les bois. Je suis un mycologue assez décent et je n'ai jamais empoisonné quiconque avec des champignons. J'ai dû céder à l'ordinateur, mais je n'ai pas de tablette.

Michele Campanella



RECORDED AT AULA DELLA CULTURA,
CITTÀ DELLA PIEVE (PERUGIA, ITALY), JUNE 2018

PIANO: YAMAHA CFX (6400800). ROBERTO VALLI COLLECTION



PRODUCER: MONICA LEONE

EDITOR: LUIGI TAGLIONI

SOUND ENGINEER: DANIELE ZAZZA

SOUND PRODUCER & MASTERING: IGOR FIORINI, VD MUSIC S.R.L., (ROMA, ITALY)

TRANSLATIONS: ADRIANA GIUGNO (ENGLISH), YANNICK MUET (FRENCH)

PHOTOS: TOMMASOTUZZI.COM

PHOTO LOCATION: PARCO ARCHEOLOGICO AMBIENTALE DEL PAUSILYPON (NAPLES, ITALY)

PHOTO ON PAGE 12: L. ROMANO

WITH THANKS TO:

SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA BELLE ARTI E PAESAGGIO DI NAPOLI (SABAP-NA)

CENTRO STUDI INTERDISCIPLINARI GAIOLA ONLUS - WWW.GAIOLA.ORG

DESIGN: vist.co

WWW.MICHELECAMPANELLA.IT
WWW.ODRADEK-RECORDS.COM

