

esmuc

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

Treball de Fi de Grau

L'acord místic

Una aproximació estilística al llenguatge d'Skriabin

Estudiant: Eudald Buch

Especialitat/Àmbit/Modalitat: Piano. Interpretació Clàssica i Contemporània

Director: Vladislav Bronevetsky

Curs: 2018/19

Vistiplau del director del Treball



Extracte

L'objectiu d'aquest treball és definir l'estil del compositor Aleksandr Skriabin (1871-1915) des de l'anàlisi comparatiu, discernint els trets diferencials que fan tan reconeixible la seva música. Alhora es relacionen aquestes característiques estilístiques amb diversos conceptes i idees de la filosofia del compositor.

La primera part és un estudi del context cultural en el qual va emergir la figura d'Skriabin, i del seu pensament i doctrina artística, mentre que la segona part analitza les obres d'Skriabin en diversos paràmetres com l'harmonia, la textura, el ritme o la forma.

Abstract

The aim of this paper is to define the style of composer Alexander Scriabin (1871-1915) through comparative analysis, by distinguishing the differential features that make his music so recognizable. At the same time these stylistic characteristics are linked to several concepts and ideas of the composers philosophy.

The first part is a study of the cultural context in which the figure of Scriabin emerged and of his thought and artistic doctrine, while the second part analyses the works of Scriabin in different parameters like harmony, texture, rhythm and form.

Extracto

El objetivo de este trabajo es definir el estilo del compositor Aleksandr Skriabin (1871-1915) desde el análisis comparativo, discerniendo las particularidades que hacen su musica tan reconocible. Al mismo tiempo, se relacionan estas características estilísticas con diversos conceptos y ideas de la filosofía del compositor.

La primera parte es un estudio del contexto cultural en el cual emergió la figura de Skriabin, y de su pensamiento y doctrina artística, mientras que la segunda parte analiza las obras de Skriabin en diversos parámetros como la armonía, la textura, el ritmo y la forma.

Agraïments

A la meva família, especialment al meu pare, i al Vladik

Índex

Introducció.....	1
Part I. Context.....	4
I. Apunt biogràfic.....	4
II. Pensament i estètica.....	7
II.1. Filosofia.....	9
II.2. Poesia i simbolisme.....	12
II.3. Espiritualitat i religió.....	14
II.3.1. Litúrgia i èxtasi.....	16
II.4. Llum i color.....	19
Part II. Anàlisi.....	22
I. Harmonia.....	22
I.1. Acords i modes.....	22
I.2. Modulacions, progressions i cadències.....	30
II. Textura.....	37
II.1. Figures melòdiques.....	37
II.2. Fórmules pianístiques.....	39
II.2.1. Acords repetits.....	40
II.2.2. Trinats.....	43
II.2.3. Altres.....	46
II.3. Polifonia i contrapunt.....	49
II.4. Registre.....	51
III. Ritme.....	54
III.1. Dansa.....	54
III.2. Mètrica.....	55
III.3. Polirítmia.....	56
IV. Forma.....	58
IV.1. Desenvolupament temàtic.....	59
V. So i dinàmica.....	62
Conclusions.....	65
Bibliografia.....	66
Annexos.....	72
Taula de fragments musicals.....	72

Introducció

Aleksandr Skriabin és un dels compositors més singulars i originals de la història. Tot i la importància cabdal de la seva figura i la qualitat extraordinària de la seva música, una bona part de les seves obres encara són interpretades amb massa poca freqüència.¹ Alhora, a aquesta modesta popularitat entre el públic, cal afegir-hi el buit que se li ha fet des de la crítica i l'acadèmia; se li retreu que sigui una figura isolada, sense escola ni deixebles, sovint es confon el seu pensament filosòfic (certament discutible i confús) amb el seu innegable geni compositiu, i en general se l'ignora i se'l desestima amb tòpics sensacionalistes. Per un compositor de la seva qualitat i estatura, Skriabin continua ocupant una posició anecdòtica en l'estudi i la interpretació de la música del s.XX.

Aquest treball busca analitzar l'estil d'Skriabin i definir els trets diferencials que fan tant reconeixible el seu llenguatge. D'entrada pot semblar que l'obstacle més important per a la comprensió de la música d'Skriabin és l'originalitat de la seva escriptura harmònica, però la figura del compositor i la seva música són tant complexes que limitar-se a aquest aspecte hagués resultat en una imatge molt parcial, i en conseqüència pobre. L'objectiu, doncs, és elaborar una introducció al llenguatge d'Skriabin des de l'anàlisi comparatiu, englobant harmonia i forma però també història, religió, filosofia, poesia i art. Tot i que he tingut en compte algunes obres orquestrals per a contrastar l'anàlisi que feia de l'obra per a piano, he posat l'èmfasi en aquesta última categoria, que de totes maneres forma la majoria del catàleg d'Skriabin.

El treball està organitzat en dues seccions. En una primera part provo d'esbossar el context en el qual va sorgir la figura d'Skriabin, amb un breu apunt biogràfic i una síntesi dels diversos aspectes que formaven la seva ideologia musical i artística. Tracto diversos temes rellevants no només d'estètica musical sinó també de poesia, filosofia, religió i psicologia, a través dels dietaris i escrits del compositor, així com els comentaris i reflexions de figures importants del cercle d'Skriabin. L'objectiu d'aquesta secció també és dispersar i clarificar alguns mites i rumors encara molt presents en la imaginació col·lectiva, com la influència de la teosofia en el compositor o la sinestèsia, així com

1 Sobre les vicissituds de la recepció crítica i popular d'Skriabin (en vida i pòstumament), veure BALLARD, 2010.

Introducció

explicar les influències i tradicions que el van influenciar. La imatge d'Skriabin que han proporcionat innumbrables programes de concert, notes de CDs i biografies sensacionalistes és una caricatura d'una personalitat que en realitat era molt complexa i rica en influències i matisos.

La segona part del treball és una anàlisi, tant de l'aspecte harmònic com de la resta de variables (ritme, textura, forma, etc.) de la música d'Skriabin, amb exemples extrets de diverses obres, la seva catalogació i descripció. Aquesta anàlisi no pretén ser tan exhaustiva com els molts estudis que han aparegut sobre cada variable (especialment l'harmònica), sinó simplement descriure amb claredat les característiques més rellevants del llenguatge d'Skriabin a fi de poder-ne extreure algunes conclusions i característiques habituals. M'he inspirat en el *Manuel pratique pour l'approche des styles de Bach à Ravel* d'Yvonne Desportes i Alain Bernaud, que vaig conèixer a les classes d'improvisació de Juan de la Rubia. Una mica com aquests autors, presento cada tècnica compositiva amb els exemples corresponents (acords, cadències, modulacions, textures recurrents, estructures formals i rítmiques, etc.). Per raons òbvies he fet una síntesi, per força simplificadora, de les diverses etapes de l'evolució musical d'Skriabin. Veurem que molts dels conceptes i idees discutides a la primera part són indispensables per comprendre les característiques estilístiques analitzades a la segona part.

Aquest treball pretén oferir un camí per endinsar-se en l'idioma del compositor fins a arribar a una familiaritat més profunda, que en permeti una interpretació i una escolta més inspirada i natural. També pot ser una porta d'entrada a aquest compositor genial per a qualsevol estudiant de música o melòman, i una nova aportació, espero que interessant, per aquells afortunats que ja coneixen la seva música. Des de finals del segle passat ha anat apareixent una gran quantitat de tesis i dissertacions sobre diversos aspectes d'Skriabin a l'acadèmia americana i, tot i l'excel·lència de molts d'aquests treballs, aquesta literatura acadèmica i ultra-especialitzada no acostuma a arribar gaire més enllà del cercle d'experts en el tema. Aquest treball, tot i no ser exhaustiu en cap apartat, sí que vol ser un exemple de literatura accessible per a un públic més ampli, sense tanmateix renunciar al vocabulari tècnic i les il·lustracions musicals.

Introducció

Finalment, toca fer alguns comentaris pràctics. Sobre la biografia en dos volums de Faubion Bowers: aquest treball és fins al moment l'obra de referència en anglès sobre la vida d'Skriabin i conté una quantitat d'informació impressionant, però presenta un seguit de problemes seriosos. Bowers no cita en cap cas les seves fonts, i té una tendència a omplir els capítols amb descripcions i passatges novel·lescos, arribant a l'extrem de reproduir converses i situacions que ell mateix reconeix que són fabulades. Està escrita amb objectius sensacionalistes i comercials, exagerant grollerament el caràcter extravagant del compositor. Aquesta frivolitat sorprenent en el tractament dels fets va ser resumida de manera lacònica pel musicòleg britànic Gerald Abrahams en una ressenya del llibre: "*Mr. Bowers has had access to an unprecedented amount of rare material, and he has made an incredible mess of it.*"² Per aquests motius he intentat citar sempre altres autors i, en les comptades ocasions que això no era possible, he corroborat amb altres fonts que no es tractava d'un dels afegits 'poètics' de Bowers.

Sobre la transliteració de noms russos al català: he hagut de transliterar un bon nombre de noms poc coneguts. Per fer-ho he seguit la *Proposta sobre el sistema de transcripció i transliteració dels noms russos al català* (Acord del 13 de novembre de 2015) de l'IEC.³ Són aquests: Митрофан Беляев: Mitrofan Belàiev, Вера Исакович: Vera Isakóvitx, Иван Лапшин: Ivan Lapxín, Маргарита Морозова: Margarita Morózoza, Александр Немтин: Aleksandr Nemtin, Иван Вышнеградский: Ivan Vixnegràdski, Борис Шехтер: Borís Xèkhter, Николаи Зверев: Nikolai Zvérev.

Pel que fa a les cites en llengua estrangera, he mantingut les que eren en anglès i n'he traduït de l'alemany, el francès i el llatí quan era necessari. Totes les il·lustracions i fragments musicals són extrets de la IMSLP o Wikimedia, i per tant lliures de drets de reproducció. He inclòs als annexos una taula amb el centenar d'exemples que he emprat a la Part II.

2 ABRAHAM (1971): p.311.

3 Disponible a: https://www.iec.cat/llengua/documents/proposta_rus_actualitzat_26_05_17.pdf

Part I. Context

I. Apunt biogràfic

Aleksandr Nikolaièvitx Skriabin va néixer a Moscou el dia de Nadal de l'any 1871 (calendari julià) en el si d'una família aristocràtica. Quan la seva mare, una notable pianista deixeble d'Anton Rubinstein, va morir al cap d'un any, el seu pare va esdevenir membre del cos diplomàtic rus a Turquia i va deixar l'infant sota la supervisió de la seva tia, que va dedicar-se amb tota l'ànima a l'educació del nen . Des de ben petit Skriabin va mostrar un interès inusual per tot allò relacionat amb la música i abans dels cinc anys, rebent lliçons de la seva tia, ja era capaç de tocar petites peces al piano. Als dotze anys va iniciar els estudis de piano amb Nikolai Zvérev, un reconegut i estricte professor de joves talents que vivien internats a casa seva. Un dels companys de classe d'Skriabin era Serguei Rakhmàninov; els dos compositors van estudiar junts fins a finalitzar el Conservatori, tot i que la seva relació no va ser mai d'amistat. Seguint la tradició militar familiar (tant el seu avi com tots els seus oncles pertanyien a l'alt comandament militar) Skriabin va ser enllistat també al Segon Cos de Cadets de Moscou i només visitava Zvérev tres cops per setmana.

Skriabin es va graduar amb honors del Conservatori de Moscou el 1892 on va estudiar piano amb Vassili Safónov i composició amb Serguei Tanéiev i Anton Arenski. Un any abans, una greu lesió a la mà dreta va enfonsar Skriabin en una greu crisi espiritual. Va ser causada per l'estudi obsessiu de les *Reminiscències de Don Giovanni* de Liszt i *Islamey* de Balàkirev durant les vacances d'estiu, potser per rivalitat amb Joseph Lhévinne, un company de classe virtuós. La seva tia, però, explica en les seves memòries un possible agreujant: a l'edat de catorze anys Skriabin havia sigut envestit per un carruatge quan travessava un carrer sense mirar i s'havia fracturat la clavícula dreta.⁴ Fos quina fos la raó, l'episodi va dur tanmateix una major concentració en la composició i una exploració de les possibilitats de la mà esquerra, no només en obres com el *Preludi i Nocturn per a la mà esquerra op.9*, sinó en tota la resta de peces per ambdues mans.

4 NICHOLLS (2018): p.10.

I. Apunt biogràfic

Tot i la lesió, els efectes de la qual s'allargarien uns quants anys, Skriabin es va convertir en un concertista de renom i va recórrer Europa i Amèrica del Nord en nombroses ocasions tocant gairebé exclusivament obres pròpies. El 1897 es va casar amb la pianista Vera Isakóvitx, amb qui va tenir quatre fills, i amb vint-i-sis anys va esdevenir professor de piano del Conservatori de Moscou (el més jove de tota la institució en aquell moment). Va ser dels primers a prescindir de molta literatura 'tècnica' per posar l'èmfasi en les grans obres del repertori.

Va ser sobretot gràcies al multimilionari editor Mitrofan Belàiev, que es va convertir en protector i amic del jove compositor, que Skriabin va començar a publicar obres i a rebre un sou mensual que li permetia dedicar-se exclusivament a compondre quan així ho volia. Belàiev havia fet una fortuna en la indústria de la fusta i a partir de la dècada dels 1880 va començar a invertir-la en música, reclutant i promovent tot un grup de compositors emergents: Glazunov, Liàdov i Skriabin, entre d'altres.⁵ Més endavant, quan Belàiev morí, una dama benestant, Margarita Morózova, que havia estudiat piano amb Skriabin de jove, va fer de mecenes del compositor fins l'any 1908.

Al voltant de 1903, Skriabin va iniciar un afer amb Tatiana de Schloezer, germana del seu amic l'escriptor i musicòleg Borís de Schloezer. El compositor va abandonar la seva posició al Conservatori, es va separar de la seva dona, que mai li va concedir el divorci, i va viure durant cinc anys a Suïssa, Itàlia, França i Bèlgica amb de Schloezer, amb qui va tenir tres fills més. (Viure amb de Schloezer va comportar-li la pèrdua d'algunes amistats i l'escàndol públic durant una gira pels EUA el 1907).⁶ El 1909 van retornar triomfalment a Rússia (a Moscou es van celebrar diverses 'Setmanes Skriabin' amb les estrenes russes del *Poema Diví*, la *Sonata núm.5* i el *Poema de l'Èxtasi*), tot i continuar viatjant amb freqüència a l'estranger per oferir recitals. El febrer de 1911 el director d'orquestra i mecenes Serguei Kussevitski va dirigir l'estrena de *Prometeu* a Moscou, que va acabar d'establir Skriabin com un dels principals compositors del moment. Kussevitski havia pres el relleu de Morózova com a suport financer del compositor el 1908, però la relació amb Skriabin va acabar sobtadament a mitjans de 1911 a causa de desavinences econòmiques.

5 TARUSKIN (1997): p.83.

6 NICHOLLS (2018): p.21.

I. Apunt biogràfic

Skriabin va morir de forma prematura i agònica el 1915 al seu apartament de Moscou a l'edat de 43 anys, deixant el seu gran projecte del *Misteri* inacabat. Un any abans l'hi havia aparegut un floronco al llavi superior que, per falta de tractament, va esdevenir sèptic i va acabar provocant una infecció de sang mortal. La seva fama era tal a Rússia en aquell moment que per assistir al seu enterrament s'havia de pagar entrada a causa de la gernació popular que s'hi havia presentat. Rakhmàninov va emprendre una gira per Rússia interpretant exclusivament obres d'Skriabin.⁷

S'ha repetit molts cops que Skriabin va ser un compositor sense escola, i si bé és cert que, estrictament parlant, Skriabin no va tenir mai alumnes de composició i que als últims anys de vida es relacionava molt més amb poetes, filòsofs i místics que no pas amb músics⁸, la influència de la seva música va tenir un impacte significant en la seva generació i la posterior. Alguns dels compositors amb més proximitat estilística a Skriabin són Nikolai Roslàvets (1881-1944), Samuil Feinberg (1890-1962), Anatoli Aleksàndrov (1888-1982), Ivan Vixnegràdski (1893-1979), Borís Xèkhter (1900-1961), així com el seu amic i biògraf Leonid Sabanéiev (1881-1968), entre molts d'altres.

7 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.129.

8 NICHOLLS (2018): p.21.

II. Pensament i estètica

Tot i haver rebut una educació general mediocre (o potser precisament per això), Skriabin era un home inquiet i un lector amb un interès especial per la filosofia i la poesia. Les seves lectures anaven des dels grans pensadors europeus (Kant, Schopenhauer i Nietzsche, fonamentalment) i poetes del simbolisme rus, fins a una barreja de teosofisme, religions orientals i ensenyaments místics ocults molt en voga a la Rússia de tombants del s.XX. Aquesta amalgama peculiar i potencialment explosiva va nodrir i definir el caràcter del seu pensament, o 'Ensenyament' ('Учение') com l'anomenava ell, exposat en els poemes i textos programàtics que acompanyen algunes obres i en els diversos dietaris que va escriure al llarg de la seva vida. Segons Simon Nicholls els elements principals d'aquesta doctrina es poden resumir en aquests punts:

- La combinació (o 'recombinació') de les arts.
- La connexió de l'art amb els seus orígens místics per unir espiritualment la humanitat.
- El món es troba al llindar d'una nova era i l'art juga un paper crucial en el naixement d'aquesta.
- La base de la creació artística és la inspiració extàtica.
- El 'Jo superior' de l'individu és idèntic al principi diví, i en conseqüència el treball de l'artista és equivalent a la creació del cosmos.⁹

Podem endevinar la influència de Wagner i la seva *Gesamtkunstwerk* (obra d'art total) als dos primers punts, l'apocalipticisme imperant a la Rússia pre-revolucionària al tercer punt i la teoria de la mort de Déu i el Superhome de Nietzsche als dos darrers punts. En realitat moltes idees que al final de la seva vida Skriabin reivindicaria com a pròpies eren mescles i préstecs d'aquests i altres autors i corrents.

El problema principal que recorre explícitament o implícita la majoria d'estudis sobre Skriabin és com s'han de reconciliar l'aspecte purament compositiu i les aspiracions espirituals del compositor. Davant l'íntima relació entre el pensament i la música

⁹ NICHOLLS (2018): p.4.

II. Pensament i estètica

d'Skriabin han anat emergint dues reaccions oposades, una més 'formalista' i l'altra més 'contextualista' (aquestes etiquetes són pròpies i per força una simplificació): la primera podria ser resumida en la idea que, tot i que és interessant conèixer el context poètic i filosòfic de l'obra d'Skriabin, la seva música no requereix elements extramusicals per a ser compresa i gaudida. La justificació habitual és en la línia del que afirma Christoph Flamm quan diu que l'Skriabin compositor es troba en un pla molt més elevat que l'Skriabin poeta i pensador¹⁰ (això és indiscutiblement cert). Aquest aspecte místic força controvertit i incòmode d'Skriabin els formalistes tendeixen a ignorar-lo o menystenir-lo. Poc després de la mort del compositor, el 1923, el musicòleg soviètic Ivan Lapxín (indubtablement influenciat pel realisme promogut pel bolxevisme) fou un dels primers a expressar aquesta aproximació:

“Stupid proponents of Scriabin during his lifetime were inclined to wrap him in the mantle of a prophet, or better put, in the cloak of a charlatan... They preferred above all else his theosophic delirium, theurgic tricks and thaumaturgic manipulations. This was nothing less than consummate ignorance and a salon type of snobbishness. Scriabin's philosophical world-understanding was merely a convenient platform from which he fleshed out his artistic, intuitive world-view. We must look at his works for the key to his artistic feelings about the world, and not to his philosophy. Music alone is expressible in sounds. No system of thought is.”¹¹

De manera més conciliadora expressa una idea molt similar James Baker, en el prefaci del seu estudi harmònic de l'obra d'Skriabin:

“As we become more separated from the era in which he flourished, it is increasingly difficult to comprehend the grandiose self-image as a high priest of an art which would bring about the end of the world, uniting all mankind in an ecstatic and all-consuming burst of energy. Although his visions were the primary motivation for his experimentation and innovation, what remains today is his music. Scriabin's art survives because he was a master of the craft of musical composition. Much as he might have been disappointed, it is through the study of his musical structures that we can best know him today.”¹²

Fins i tot el propi Skriabin havia donat a entendre en alguna ocasió quelcom en aquest sentit. En una carta de l'any 1907 en referència al poema que havia escrit com a programa

10 SKRJABIN (2009), al prefaci de Cristoph Flamm: p. XX.

11 Citat a BOWERS (1996): p. 92-93 (Part I).

12 BAKER (1986): p.270.

II. Pensament i estètica

del *Poema de l'Èxtasi* declarava: “no desitjo que el text [del poema] s'imprimeixi dins la partitura. Els directors que proposin interpretar l'obra hauran de ser informats sempre que tot comentari explicatiu ha de ser trobat allà, però en general haurien de començar per apropar-s'hi com a música pura.”¹³

El corrent 'contextualista' proposa que no només cal estudiar i comprendre el pensament d'Skriabin, sinó que sense aquesta tasca és impossible comprendre del tot la música, de la mateixa manera que la comprensió de l'obra de Bach ha d'incloure la seva fe luterana o la de Messiaen el seu fervent catolicisme. Aquesta aproximació, que era predominant en vida del compositor (amb Schloezer al capdavant) ha tornat amb força en les últimes dècades del braç de les noves disciplines musicològiques heterodoxes més predisposades a la interdisciplinarietat que l'anàlisi tradicional. Entre els estudis en aquesta línia hi trobem els de Martin Cooper, Richard Taruskin, Ralph Matlaw, Malcolm H. Brown o el recent treball col·lectiu de Lincoln Ballard, Matthew Bengston i John Bell Young a *The Alexander Scriabin Companion* (2017). Tots aquests autors posen en context Skriabin, situant-lo a l'anomenada 'Edat de Plata' russa i al moviment simbolista rus.

II.1. Filosofia

El setembre de 1904 es va celebrar el Segon Congrés Internacional de Filosofia a Ginebra. Skriabin hi va assistir com a membre inscrit i per la seva còpia anotada de les actes del congrés sabem que va llegir amb interès un bon nombre d'articles, molts dels quals eren propers al seu pensament. Segons el seu biògraf Sabanéiev, Skriabin comentava sovint al final de la seva vida: “*I don't understand how it is possible to write 'just music' now. [...] You see, that is so uninteresting... After all, music receives meaning and significance when it is a link in a single, unified plan, within an entire world view. [...] Music is a path of revelation.*”¹⁴

Skriabin va començar a relacionar les seves creacions musicals amb teories i conceptes filosòfics a partir d'algunes obres del que s'ha anomenat el seu període mitjà: 1897-1903, aproximadament. Però l'impuls inicial que el va portar a llegir filosofia fou sens dubte la

13 Citat a GLEICH (1963): p.19 (la traducció és pròpia). Sorpren aquesta afirmació venint d'un músic tan immers en l'estètica wagneriana com Skriabin, però són molt més nombrosos els casos on sembla indicar el contrari.

14 Citat a NICHOLLS (2018): p.177.

II. Pensament i estètica

lesió a la mà dreta, que fou el detonant d'una crisi espiritual més greu, al final de la qual Skriabin havia rebutjat les seves conviccions ortodoxes d'adolescència.¹⁵

Fortament influenciat primer per l'idealisme alemany, particularment Kant, Fichte, Schelling i Hegel, Skriabin va trobar més tard en Schopenhauer i Nietzsche una expressió conceptual de la seva visió de la música i l'art, durant molt de temps deutora de Wagner. Els 'guies' filosòfics principals del compositor foren Serguei Trubetskoi (1862-1905) i Viatxeslav Ivànov (1866-1949). Segons la tia d'Skriabin, el compositor va conèixer el Príncep Trubetskoi, president de la Societat Filosòfocoreligiosa de Moscou i professor de filosofia a la Universitat de Moscou, a finals de 1895.¹⁶ Trubetskoi va introduir el jove músic a la Societat, a les reunions de la qual Skriabin va assistir-hi regularment durant un temps, i als diàlegs platònics que ell mateix havia traduït. A través d'ell, Skriabin va accedir al pensament cristià del filòsof religiós Vladímir Soloviov (1853-1900), alhora una gran influència i un flagell del moviment simbolista rus.

Com ja hem dit, les idees d'Arthur Schopenhauer (1788-1860) i Friedrich Nietzsche (1844-1900) van suposar la influència més determinant pel jove compositor. Skriabin va llegir *El món com a voluntat i representació* (1818) de Schopenhauer a l'edat de vint anys i en va extreure les seves conviccions sobre el caràcter diví de la voluntat individual, la coneguda idea de la música com a màxima expressió de la voluntat, així com l'interès pel pensament indi dels *Upanixad*. Pel que fa a Nietzsche cal destacar *Així parlà Zaratustra* (1883), però especialment *El naixement de la tragèdia* (1872): és d'aquí on, entre altres coses, Skriabin deriva de la teoria nietzscheana de l'equilibri entre les forces apol·línies i dionísiaques i el seu concepte d'èxtasi.¹⁷

La idea del superhome és molt present en la música simfònica d'Skriabin, especialment la *Simfonia núm.3*, que presenta una progressió anímica del primer moviment, *Llutes* ('Lluites') al darrer *Jeu diví* ('Joc diví'), passant pel central *Voluptés* ('Plaers'). El text programàtic per la *Sonata núm.3* també fa referència als conflictes i lluites d'una ànima. Al darrer moviment, quan se'ns indica que "de les profunditats de l'Existència emergeix la poderosa veu del semidéu, la cançó victoriosa del qual ressona triomfant", la influència

15 Escrit II, ca.1900 a NICHOLLS (2018): p.50.

16 NICHOLLS (2018): p.12.

17 NIETZSCHE (2014): p.143.

II. Pensament i estètica

de Nietzsche ja és evident. Segons Borís Pasternak aquesta fascinació per la teoria nietzscheana era específicament russa:

*“Scriabin’s argument about the Superman was a characteristically Russian craving for the extraordinary. Actually, not only must music be supermusic to mean anything, but everything in the world must excel itself to be itself [...] Just as Dostoyevsky is not only a novelist and just as Blok is not only a poet, so Scriabin is not only a composer, but an occasion for perpetual congratulations, a personified festival and triumph of Russian culture.”*¹⁸

Un fet molt desconegut és com, a partir de 1900 i durant més de dos anys, Skriabin va intentar infructuosament escriure una òpera on un protagonista al·legòricament anomenat ‘Filòsof-Músic-Poeta’ sedueix una jove reina d’un regne fantàstic i, com Zaratrusta, predica una nova doctrina als seus habitants.¹⁹ Els dots compositius d’Skriabin i l’abstracte argument filosòfic segurament no eren els més encertats pels requeriments dramàtics del gènere, però la idea és un exemple de com aquesta mena de qüestions eren a l’arrel de totes les grans creacions que empenia. En aquest llibret ja s’introdueix una de les idees recurrents en els escrits d’Skriabin: l’oposició arquetípica entre l’etern masculí i l’etern femení.²⁰ Skriabin veia en aquestes dues categories simbòliques una oposició dels principis activitat/passivitat, és a dir d’assertivitat de la voluntat en contraposició al caòtic i mal·leable estat natural. Al text en vers de l’*Acció Preliminar* del *Misteri* Skriabin posa en diàleg una ‘Veu del femení’ i una ‘Veu del masculí’.²¹ Aquest projecte extraordinàriament ambiciós era una síntesi de totes les idees filosòfiques, artístiques i espirituals d’Skriabin. L’objectiu de retornar la humanitat a una ‘consciència universal’, que era la missió del *Misteri*, ja apareix al llibre *L’avenir de la science* (1890) del filòsof i historiador de la religió Ernest Renan, que Skriabin va citar en una carta de joventut.²²

18 Citat a BOWERS (1996): p.321 (Part I).

19 Llibret inacabat a NICHOLLS (2018): p.52.

20 GARCIA (2000): p.287.

21 NICHOLLS (2018): p.159.

22 NICHOLLS (2018): p.180.

II. Pensament i estètica

II.2. Poesia i simbolisme

La idea molt repetida que Skriabin era un autor aïllat del seu temps i país, com un bolet en un context aliè, no s'aguanta davant un examen de la seva relació amb el moviment simbolista rus. Hem mencionat abans l'anomenada Edat de Plata. A Rússia aquest terme fa referència al context cultural anterior a la revolució: a partir de la dècada de 1890 fins a la fi de la Guerra Civil el 1923, aproximadament equivalent al que a Occident es coneix com *Fin de siècle* o *Belle Époque*. Tot i que no és sinònim del moviment simbolista, fou durant l'Edat de Plata que aquest dominà les arts i especialment la poesia russa, amb corrents menys majoritaris com el futurisme, l'acneisme (que agafaria una importància major posteriorment amb autors com Mikhaïl Kuzmín, Anna Akhmàtova i Óssip Mandelxtam), l'anarquisme i certs corrents satírics. La majoria de poetes més importants del moment s'englobaven dins del moviment simbolista: el ja mencionat Viatxeslav Ivànov, a més de Innokenti Ànnenski (1855-1909), Valeri Briússov (1873-1924), Konstantín Balmont (1857-1918), Jurgis Baltrušaitis (1873-1944), Andrei Beli (1880-1934) i, sobretot, Aleksandr Blok (1880-1921). Skriabin freqüentava aquests cercles i era amic proper de molts d'aquests autors. Aquesta connexió era una obvietat en vida del compositor, i fou només amb historiadors estrangers posteriors que el mite de l'aïllament estètic va néixer. Segons Pasternak, *"his music was his era transposed into sound [...] it so fully expressed the mood of a very significant part of our intelligentsia at a particular period of its history."*²³

Aquest corrent poètic tenia com a referent indiscutible el simbolisme francès de Mallarmé, Maeterlinck, Baudelaire i Verlaine, que foren traduïts al rus per Briússov i Ànnenski. Briússov fou l'editor de la revista 'Весы' ('Les Balances' en referència al signe Balança del Zodíac), la plataforma principal dels poetes simbolistes, i també un espai de discussió entre els partidaris de transformar el corrent estètic en un moviment cultural i fins i tot religiós (sovint anomenats místics, i entre els quals es trobaven Ivànov i el propi Skriabin) i els que preferien mantenir la línia estrictament artística (com el mateix Briússov).²⁴

L'esmentat Soloviov fou sobretot un pensador religiós, partidari de l'ecumenisme i oposat a la divisió entre catolicisme i ortodòxia, però també un poeta rellevant. Amic i confident

²³ Citat a MATLAW (1979), p.1.

²⁴ BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.174.

II. Pensament i estètica

de Dostoièvski, va tenir una influència immensa en els poetes i pensadors que hem enumerat. “*Art must have a real force, enlightening and regenerating the entire human world*”²⁵. Aquesta afirmació seva prefigura la idea transformadora de l’art que marcaria sempre Skriabin. Els simbolistes refusaven l’empirisme científic emergent i el positivisme, i el seu lema (encunyat per Ivànov) era ‘*a realibus ad realiora*’, que podríem traduir per ‘de la realitat a una realitat superior’. Briúsov deia que, juntament amb els realistes, els simbolistes reconeixien la vida com a únic subjecte de l’art, però que a diferència d’aquells no la buscaven a l’exterior sinó a l’interior, on hi ha el camí de ‘l’art cap al símbol’.²⁶

D’entre aquest ampli grup tres poetes foren especialment importants per Skriabin. El 1909 Skriabin va conèixer Ivànov, amb qui compartia la fascinació per Wagner i el teatre grec, i el poeta lituà Baltrušaitis; ambdós van esdevenir amic propers. El 1913, en una vetllada musical a casa de Baltrušaitis, Skriabin va conèixer Balmont, considerat pel compositor com el poeta més proper a ell artísticament. Balmont compartia amb Skriabin la fascinació per l’Índia, que va visitar, i va traduir al rus el poema *Buddhacarita* (‘Fets del Buda’) d’Asvaghosa, lectura habitual del compositor.²⁷ Skriabin mostrava les seves pròpies creacions poètiques a Ivànov i Baltrušaitis, i reconeixia la seva limitació en el camp; Schloezer anota aquest comentari del compositor sobre el *Misteri*:

*“The only thing which worries me is the text. In music I feel myself to be a master; there I am calm; I will do what I want. But I need to master the technique of verse fully. I cannot allow the text to be at a lower level than the music, and I do not want people to regard my verses as the work of a musician who has decided to write the text for his music himself.”*²⁸

Efectivament, des de la *Simfonia núm.1*, que es clou amb un final coral à la Beethoven, un ‘Himne a l’Art’ amb text del propi Skriabin, fins al *Misteri*, passant per la *Sonata núm.4* o el *Poema de l’Èxtasi* (ambdues amb un extens poema adjunt), Skriabin mai va deixar de pensar en termes poètics les seves obres. Són veritables acompanyants o parelles de l’obra musical, i no simples notes de programa.

25 BROWN (1979): p.44.

26 NICHOLLS (2018): p.3.

27 NICHOLLS (2018): p.22.

28 NICHOLLS (2018): p.43.

II. Pensament i estètica

Cal considerar també les poètiques i imaginatives indicacions de caràcter a les partitures (veure V. So i dinàmica a la Part II), així com la institució del gènere musical del Poema, de manera anàloga al Nocturn de Field, popularitzat després per Chopin. En general el poema skriabinià és una peça de forma lliure i força breu, tot i entrades de més envergadura com el *Poema-Nocturn op.61* o *Vers la flamme*.

II.3. Espiritualitat i religió

L'any 1906, Skriabin recordava en unes 'Reminiscències de Joventut'²⁹, que va ser un infant i un adolescent d'una religiositat innocent però ferma. En un breu text escrit a l'edat de setze anys, el jove músic afirma entre altres coses:

*“God in the general meaning of this word is the cause of the totality of phenomena. [...] To believe in God means to believe in the truth of the doctrine of morality and to follow it. [...] This is the essence of the doctrine of Jesus Christ: Be moral, honest, kind, love your neighbor as yourself. [...] We will carry within ourselves this holy image of the suffering Christ and will abide in him, in his doctrine, in his and in our one true and eternal God.”*³⁰

La lesió a la mà dreta, com ja hem dit, va provocar en el jove compositor una greu crisi espiritual.³¹ En els escrits de l'any 1900, Skriabin es lamenta al creador (*“Whoever you may be, who have mocked me”*) per la seva injustícia i, de forma (inconscientment?) contradictòria, s'afirma a si mateix com a mesura de totes les coses. Així, el credo personal que Skriabin elabora troba en el Jo individual divinitzat el veritable ordenador del món. És des d'aquesta perspectiva ontològicament subjectiva que hem d'entendre escrits com aquesta entrada del dietari de l'any 1905: *“I am God! / I am nothing, I am play, I am freedom, I am life / I am the boundary, I am the summit.”*³²

Afirmacions grandiloqüents i delirants com aquesta són una constant, i la paraula 'Jo' apareix reiteradament als dietaris de l'època, sovint de forma obsessiva. Sobre aquest tema John Bell Young escriu:

29 NICHOLLS (2018): p.231.

30 NICHOLLS (2018): p.49.

31 SCHLOEZER (1987): p.115

32 NICHOLLS (2018): p.70.

II. Pensament i estètica

*“While seeking God, Scriabin also aspired to His omnipotence. But Scriabin’s view of himself as God was not so much a contradiction in terms as it was an abstraction, a mask for what he really felt: at-one-with-the-world. If it was by means of some abstract multiplicity that he fulfilled (expressed) himself, personally and aesthetically, and if the characteristic fullness of that experience mistook itself for omniscience, it also provided the principal source of his creative energy: delusion.”*³³

S’ha afirmat que el corrent místic anomenat teosofia va ser el fonament principal del pensament skriabinià, però en realitat fou una influència més aviat tardana i molt més parcial del que s’ha dit. En general Skriabin seleccionava idees de diversos autors i corrents amb una certa distància, i sempre al servei de la seva visió artística. No hi ha constància, per exemple, que el compositor fos mai membre de la Societat Teosòfica.³⁴ Els detractors del compositor assenyalaren aquesta tendència a l’ocultisme com una mostra de la salut mental inestable d’Skriabin. Segons Bell Young, l’ocultisme d’Skriabin és implícitament social i no el resultat d’una mentalitat escapista i fantasiosa com ha afirmat el tòpic.³⁵

El 1905 Skriabin va començar a llegir els escrits de Ielena Blavàtskaia (1831-1891), coneguda a Occident com a Helena Blavatsky. Blavatsky fou la fundadora de la Societat Teosòfica i la pensadora més important del teosofisme. El seu sistema, que pretenia fer una síntesi de la ciència, la religió i la filosofia, combinava elements gnòstics i hindús (com els cercles recurrents de creació), i va ser el corrent ocultista de moda al tombant de segle. Davant la negació de la tradició cristiana, una significativa part de la intel·ligència russa, refusant també el cristianisme de Dostoièvski, Soloviov o Trubetskoi, va refugiar-se en aquesta mena de moviments espiritualistes. Durant el primerencontre amb l’obra de Blavatsky, Skriabin escriu a Tatiana: “La Cléf de la Théosophie is a remarkable book. You will be surprised to what extent it is close to me.”³⁶ Més endavant Skriabin llegiria constantment *The Secret Doctrine* (1888), un altre llibre de Blavatsky, com constata la seva còpia anotada que es conserva a la Casa Museu Skriabin a Moscou. L’any 1909 Skriabin i Tatiana viatgen a Brusel·les, on es troben amb diversos teosofistes, entre els quals l’artista Jean Delville (1867-1953), autor de la portada de la partitura de *Prometeu*. El mite de Prometeu era un

33 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.11. Per una perspectiva psicoanalítica del geni creatiu d’Skriabin veure GARCIA (2004).

34 NICHOLLS (2017): p.192.

35 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.5.

36 NICHOLLS (2018): p.19.

II. Pensament i estètica

element essencial de la doctrina teosòfica, que veia en l'heroi el primer ésser d'una 'Raça Superior' de la qual tota la humanitat descendia.³⁷

El caràcter apocalíptic de l'últim període d'Skriabin tampoc era excepcional en el context simbolista rus. Qui sap si en connexió a l'agitació política que desembocaria primer en la revolució de 1905 i més tard la de 1917, el pressentiment d'una catàstrofe imminent era una constant en els escrits del moviment. El 1897, per exemple, Soloviov escriu a un amic:

“The approaching end of the world is wafting onto my face like some distinct but impalpable breeze, -as a wanderer nearing the sea feels the sea air before catching sight of the sea. Mais c'est une mer à boire. [Però és un mar del qual hom en pot beure].”³⁸

II.3.1. Litúrgia i èxtasi

L'element litúrgic d'obres tardanes com les *Sonates núm. 7 i 9* (sovint anomenades 'Missa Blanca' i 'Missa Negra', respectivament) o *Vers la flamme* és indiscutible. Tot i que no consta que el compositor mostrés mai interès pel cant ortodox rus o bizantí, les seves darreres obres tenen un ritualisme molt similar (el tema de les notes repetides a la *Sonata núm.9, c.7 'mysterieusement murmuré'*, n'és un bon exemple). Per Skriabin, la seva música va esdevenir progressivament una expressió simbòlica d'elements espirituals com el misteri, la puresa, la transfiguració, la santedat, etc. El famós *Misteri* és la conclusió lògica d'aquesta visió litúrgica de la música. Hi trobem ecos de les idees sobre el drama grec de Nietzsche i el concepte de *Gesamtkunstwerk* de Wagner, tot i que el projecte d'Skriabin és infinitament més ambiciós i irrealitzable:

El *Misteri* consistia en una 'performance' total, un ritual que havia de durar set dies i incloure no només música, sinó dansa, teatre, poesia, llum i fins i tot perfums, i en el qual tots els assistents participarien activament. Skriabin pretenia construir expressament un temple circular als peus de l'Himàlaia. Ben aviat confrontat amb la imponent mesura del projecte, el compositor va començar esbossant una *Acció Preliminar*, un 'pròleg' al *Misteri* que havia de preparar els assistents i que va quedar inacabat per la mort prematura.³⁹ El treball al voltant del *Misteri* comença ja l'any 1902, és a dir que informa tot el període més

37 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.99.

38 NICHOLLS (2017): p.2.

39 El compositor Aleksandr Nemtin (1936 - 1999) va dedicar 28 anys a produir una versió de tres hores de l'*Acció* que va ser enregistrada el 1999.

II. Pensament i estètica

creatiu de la vida d'Skriabin. Schloezer reconeix que tot i tractar-se clarament d'un deliri, aquest somni impossible donava sentit a tota la seva activitat artística.⁴⁰

La dansa, com veurem a la Part II (III.1 Dansa), és un component fonamental de la litúrgia musical d'Skriabin. Tota mena de danses delirants apareixen al final de les obres tardanes, actuant com una catarsi, sovint en figures ràpides i ascendents, un gest anomenat 'порыв' en rus, que podríem traduir per 'esclat' o 'impuls'. Aquesta idea és ben antiga; Schloezer cita un fragment del diàleg platònic *Ió*:

“[Sòcrates]: Perquè tots els bons poetes èpics diuen llurs bells poemes no pas per efecte d'una art, sinó inspirats o posseïts. I els bons poetes lírics igualment; talment com els coribants no dansen amb el cap clar, així mateix els poetes lírics fan llurs belles poesies sense tenir el cap clar, ans només quan han posat el peu en l'harmonia i el ritme, entren en l'entusiasme bàquic, i posseïts, així com les bacants treuen dels rius llet i mel quan estan posseïdes, i quan estan serenes no, així mateix passa a l'ànima dels poetes lírics, que és el que ells mateixos diuen.”⁴¹

Aquesta idea fou recuperada per Nietzsche a *El naixement de la tragèdia*, com hem dit un dels llibres fonamentals en la formació intel·lectual d'Skriabin:

“Cantant i ballant, l'home mostra la seva pertinença a una comunitat superior: ha oblidat el caminar i l'enraonar i va de camí a elevar-se pels aires bo i dansant. [...] L'home ja no és cap artista, s'ha tornat una obra d'art: el poder artístic de tota la natura, esdevinguda la més alta satisfacció dels plaers de l'U primigeni, es mostra aquí sota l'esgarripança de l'embriaguesa.”⁴²

Estretament relacionat, doncs, a la idea de la dansa frenètica hi ha el concepte d'èxtasi. L'interès per l'èxtasi en relació a l'art ja el trobem en Soloviov, que insistia en la importància de la 'inspiració extàtica' en la creació artística.⁴³ L'èxtasi és l'estat espiritual que explícitament o implícita busquen totes les obres de maduresa d'Skriabin, ben bé com afirmava el mencionat lema simbolista de Ivànov. En una conferència de 1903, Briússov parla dels 'moments d'èxtasi' que fan possible una penetració estètica més profunda i constata que la tasca principal de l'art consisteix en buscar aquests instants.⁴⁴ És en aquest sentit que cal entendre moments com el famós acord 'gratacel' al final de la *Sonata núm.7*, i tants altres punts extàtics.

40 SCHLOEZER (1987).

41 PLATÓ (1950): p.16

42 NIETZSCHE (2014): p.38.

43 NICHOLLS (2017): p.5.

44 NICHOLLS (2017): p.3.

II. Pensament i estètica

L'èxtasi és sovint entès com a una metàfora eròtica i, certament, obres com la *Sonata núm.4, Désir*, el *Poema de l'Èxtasi* o el *Misteri* (recordem el diàleg entre la 'Veu del femení' i la 'Veu del masculí' a l'*Acció Preliminar*) presenten aquesta connexió de manera diàfana. La *Sonata núm.4* és un veritable punt de trobada de diversos conceptes essencials del vocabulari d'Skriabin: el desig, el vol, la dansa frenètica i l'èxtasi.⁴⁵ El poema que acompanya la *Sonata núm.4* parla del desig del poeta per una estrella llunyana i com en un estat d'èxtasi s'enlaira fins a unir-s'hi. La metàfora estel·lar no és una casualitat: com recorda el filòsof Josep Maria Esquirol, "mentre considerar [*considerare*] seria 'contemplar l'astre' (*sidus*), desitjar [*desiderare*] seria 'deixar de veure'l' i, per tant, trobar-lo a faltar."⁴⁶

Per Skriabin, l'èxtasi no és només una condició extrema pròpia dels místics, sinó també un estat d'il·luminació i consciència, de joia inefable, similar als estats budistes. Aquesta qualitat intoxicant o al·lucinògena de la música d'Skriabin queda perfectament definida pel pianista Sviatoslav Richter: "*Scriabin isn't the sort of composer whom you'd regard as your daily bread, but is a heady liqueur on which you can get drunk periodically, a poetical drug, a crystal that's easily broken.*"⁴⁷ El propi Skriabin parlava en termes similars sobre la seva *Sonata núm.10*: "*Here is blinding light as if the sun has come close. Here is the suffocation one feels in the moment of ecstasy.*"⁴⁸

Uns mots sobre el mite de Prometeu. No és casualitat que l'última obra simfònica d'Skriabin porti el nom d'aquest heroi de la mitologia grega. El compositor s'identificava profundament amb la història de Prometeu (molt important, com hem vist, pels teosofistes) i veia el seu paper, no només en el camp de la música sinó en les arts en general, com el d'un nou portador del foc. Segons el filòsof Gregorio Luri, el mite de Prometeu simbolitza els trets permanents humans de la inquietud i la rebel·lia:

"Prometeu representa una opció radical per una vida agonística, portada al límit. Necessita enfrontar-se a adversaris desmesurats perquè prefereix una gran derrota davant un enemic descomunal, que una petita victòria en la gestió de la vida quotidiana. [...] És capaç de carregar

45 SMITH (2005).

46 ESQUIROL (2018), cap.III.

47 MONSAINGEON (2001): p. 267.

48 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.153.

II. Pensament i estètica

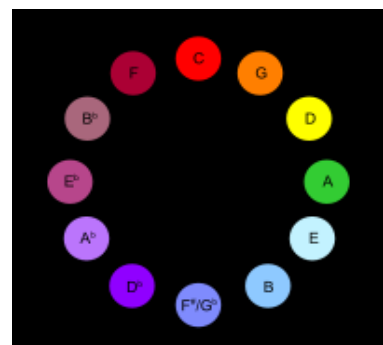
sobre la seva esquena els mals infinits de la humanitat, però no es rebaixarà a compartir les foteses dels herois trivials que conformem la ciutadania.”⁴⁹

L'aposta filosòfica i artística d'Skriabin fou igual d'atrevida. Si hi va reeixir o no, és quelcom que cada oient ha de jutjar per si mateix.

II.4. Llum i color

És inevitable encarar la famosa qüestió de la sinestèsia. Si ha un aspecte d'Skriabin repetit fins a la sacietat és la seva capacitat per 'escoltar' colors, és a dir per veure colors associats a tonalitats. En realitat, però, tot sembla indicar que Skriabin no patia sinestèsia, almenys en la definició clínica actual del terme. La sinestèsia és una “experiència sensorial de certs individus consistent en l'associació de diversos sentits mitjançant la qual la percepció en un sector sensorial és acompanyada, per correspondència o ressonància, de percepcions en un altre o uns altres.”⁵⁰ L'“escolta” de colors és només una de les variants de sinestèsia: altres formes inclouen reaccions visuals o gustatives a paraules, colors o formes, per exemple. Aquesta condició no ha estat explorada seriosament fins fa poques dècades, i encara no s'ha trobat una explicació a les subtils connexions neuronals que la possibiliten. Pel que fa a la sinestèsia en relació a la música sembla que hi han dos tipus d'estímuls: un nota específica o una tonalitat/centre tonal. Per les persones amb sinestèsia aquestes connexions són automàtiques i inevitables, i poden arribar a ser una molèstia desagradable.

Sembla que Skriabin va 'descobrir' la seva sinestèsia l'any 1907 en una conversa amb Rimski-Kórsakov i Rakhmàninov sobre el color de diverses tonalitats. Al cap de quatre anys, segurament per promocionar la publicació de la partitura de *Prometeu*, que incloïa una part per un 'orgue de color' (*tastiera per luce*), Sabanéiev va publicar els primers escrits sobre la sinestèsia d'Skriabin i una correspondència de centres tonals amb colors. A *Prometeu*, la taula elaborada per



Il·lustració 1: Correspondències color/to segons Skriabin

⁴⁹ LURI (2006): p.5.

⁵⁰ Diccionari de la llengua catalana de l'IEC.

II. Pensament i estètica

Skriabin seria la base tant per la part de l'“orgue de llum” com per l'estructura tonal: de Fa sostingut, blau brillant i ‘espiritual’, a Fa, vermell fosc i ‘material’, i retorn a Fa sostingut.

Lincoln Ballard escriu encertadament que l'interès d'Skriabin en la sinestèsia i les habilitats extrasensorials era compartit per molts dels seus contemporanis tant en el camp de l'art com de la música.⁵¹ Ho veiem des de l'afirmació de Baudelaire (“*On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point*”) fins al mateix Ivànov, que en la seva teoria de la significació buscava equivalències entre les sensacions experimentades pels diferents sentits.⁵² (Un cas especialment interessant és el del pintor i compositor lituà Mikalojus Čiurlionis, presumptament sinestèsic, autor de pintures titulades ‘Sonata’, ‘Fuga’ i ‘Preludi’). També la doctrina teosòfica atribuïa a l'ésser humà ‘aures de color’ segons l'estat emocional (vermell per la ira, blau per la tristesa, etc.).

Els principals motius per l'escepticisme davant la condició de sinestèsic d'Skriabin són la tardana edat (37 anys) amb la qual la va percebre per primer cop (la majoria de afectats en són conscients des de ben petits), la seva catalogació a través del cercle de quintes de la gamma cromàtica (els casos documentats de sinestèsia musical no segueixen cap ordre sistemàtic) i la seva pròpia admissió que l'escolta només li provocava una ‘sensació’ de color, en cap cas un veritable fenomen visual. A més a més, de la mencionada catalogació de les tonalitats i els seus colors associats, Skriabin només ‘veia’ Do (vermell), Re (groc) i Fa sostingut (blau), i la resta de relacions les va derivar ‘teòricament’. Podem concloure que la ‘sinestèsia’ d'Skriabin era més una associació abstracta, com de fet s'acceptava a la seva època, influenciada per idees teosòfiques i simbolistes, que la veritable condició fisiològica que els neuròlegs estudien avui.

És interessant fer un breu apunt sobre els artistes i pintors del moment, especialment els que també creaven des del prisma simbolista. Un dels centres intel·lectuals més importants de l'Edat de Plata era la revista ‘Мир искусства’ (‘Món de l'Art’), un punt de trobada sobretot per artistes i il·lustradors. Fundat per Aleksandr Benois (1870-1960) i amb col·laboradors com Konstantín Sómov (1869-1939) o Mikhaïl Nésterov (1862-1942), fou l'aparador més important del simbolisme pictòric, ja fos en la vessant mística

51 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.156.

52 NICHOLLS (2018): p.189.

II. Pensament i estètica

ortodoxa de Nésterov o l'homoeròtica de Sómov. Un altre artista significatiu és Mikhaïl Vrúbel (1856-1910), obsessionat amb motius demoníacs, amb una polèmica sèrie de quadres que representen el diable com un ésser sofrent, malaurat i melancòlic. En una línia molt similar treballava també el mencionat artista belga Jean Delville. En tots aquests artistes trobem un interès pels símbols i la mitologia, així com allò oníric i fantasmagòric (obertament satànic en Vrúbel i Delville). Cal mencionar finalment el pintor Leonid Pasternak (1862-1945), pare del poeta i escriptor, membre de l'Acadèmia de l'Art i casat amb la pianista Rosa Kaufman, alumna de Rubinstein.⁵³ Pasternak va conèixer de prop el compositor, ja que eren veïns als estius, i en va fer diversos retrats i il·lustracions.

53 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.286.

Part II. Anàlisi

I. Harmonia

Quan era petit, Skriabin admirava Chopin fins al punt que presumptament dormia amb les partitures del compositor polonès sota el coixí.⁵⁴ El deute estilístic de les primeres obres amb la música del compositor polonès s’ha reiterat tants cops, però, que s’han obviat altres influències. En l’aspecte harmònic veurem com també Liszt, Wagner, Rimski-Kórsakov o Txaikovski marcaren de diverses maneres Skriabin. L’evolució del llenguatge harmònic d’Skriabin va ser espectacular, però sempre gradual i orgànica; avançant cronològicament pel seu catàleg costa molt trobar un punt de trencament. Aquesta secció es limita a assenyalar els acords i mecanismes harmònics més rellevants.

I.1. Acords i modes

Segons Varvara Dernova, Skriabin deia sovint: “*You have to be able to walk around a chord*”.⁵⁵ S’ha parlat d’algunes obres d’Skriabin com una simple successió de transposicions del mateix acord, sovint com una prolongació infinita d’una dominant no resolta. Si bé això no és cert, sí que és encertat l’èmfasi en la dominant ja que és sobretot des de les diverses versions de la funció que Skriabin va dur a terme el desenvolupament del seu llenguatge. Skriabin va utilitzar extensivament un gran ventall de variants de la dominant, també la més característica en Chopin ($V^7 + ^6$).

The image shows a musical score for piano in 4/4 time, illustrating six variants of a dominant chord. The chords are labeled as 7, (b)9, (b)13, #5, #11, and b5. The notation shows the piano part with notes on the staff and chord symbols above. Brackets indicate enharmonic relationships: 'b13 and #5 enharmonic' and 'enharmonic'.

Il·lustració 2: Variants de dominant. Skriabin utilitza totes aquestes formes, també en combinació

54 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.33.

55 Citat a TARUSKIN (1997): p.330.

I. Harmonia

La més habitual en el primer període és la dominant amb la quinta augmentada, que era usada habitualment per Glinka i els Cinc. En l'evolució harmònica d'Skriabin aquest acord esdevé pràcticament una consonància, com observem al final de *Désir* o al llarg del *Poema de l'Èxtasi*, obrint la porta a l'anulació de la funció de dominant de les darreres obres.

Més endavant Skriabin sembla tenir preferència per V_{13}^{9b} , que mescla la qualitat 'major' del 13 amb la 'menor' del 9 rebaixat. La trobem en obres com el *Preludi op.37 núm.2* o el la *Fulla d'àlbum op.45 núm.1* en Mi^b major.

Fragment 1: 2 Peces op.57 núm.1 'Désir'
c.14-15

Fragment 2: 3 Peces op.45 núm.1 'Feuillet
d'album', c.15-16

Un element clarament derivat de Chopin són els acords de segon grau amb setena o novena, que donen un major pes a la funció de subdominant així com una sonoritat tímbrica ampliada:

Fragment 3: Chopin: Sonata núm.3, 2n mov. (c.61-80)

I. Harmonia

Fragment 4: *Estudi op.42 núm.8*, c.25-34

Però si hi ha un acord amb funció de predominant prevalent en la música d'Skriabin és la sexta augmentada o, per ser més exactes, el grup de sextes augmentades. Una de les qualitats d'aquest grup d'acords és l'ambigüitat inherent per la presència de la quarta augmentada (tríton). En el cas de la sexta augmentada francesa, els dos tritons possibiliten una resolució directament a la tònica ja que l'acord es pot entendre com una inversió del V^7 amb la quinta rebaixada. Aquest tractament era habitual entre els compositors russos de l'època, i Txaikovski el descriu a la seva *Guia a l'estudi pràctic de l'harmonia* (1871).⁵⁶ Skriabin també l'utilitza per arribar a una dominant, com al desenvolupament del 2ⁿ moviment de la *Sonata núm.4* (c.73-74), o a l'inici del *Poema op.32 núm.1*. El final del *Preludi op.13 núm.1*, és un magnífic exemple primerenc d'un tipus de cadència $6^{aug} \rightarrow I$ que veurem que utilitza reiteradament.

Fragment 5: *Preludi op.13 núm.1*, c.41-43

Fragment 6: *Poema op.32 núm.1*

56 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.256.

I. Harmonia

Skriabin no només utilitza les sextes augmentades habituals (italiana, francesa i alemanya) sinó una de pròpia, anomenada sovint 'sexta Skriabin': si, partint de la il·lustració, la francesa té un La i la alemanya un Si^b, la d'Skriabin tindria un Si becaire. A diferència de la resta de sextes, aquesta 6^{sk} només pot resoldre a un acord major.

Il·lustració 3: D'esquerra a dreta: 6^a napolitana, 6^a aug. italiana, 6^a aug. francesa, 6^a aug. alemanya

És justament aquest acord que segella el majestuós inici de la *Simfonia núm.3* (veure Fragment 40 a II.1 Figures melòdiques), així com el final de la *Sonata núm.4*, i el tema principal del *Poema satànic op.36*. L'aproximació a la 6^{sk} sovint és des d'un acord major on el 5 es mou cromàticament al 4[#] i al 6^b, com podem observar al fragment de l'op.36.⁵⁷

Fragment 7: Sonata núm.4, 2n mov. c.162-163

Fragment 8: Poema satànic op.36, c.53-62

57 Aquesta aproximació cromàtica recorda el segon tema del *Vals Mefisto núm.1* (c.341) de Liszt, on tanmateix no deixa de ser una brodatura.

I. Harmonia

El cèlebre acord de Tristany de Wagner ha estat analitzat sovint també com una modalitat de sexta augmentada. L'acord apareix en diverses obres del període mitjà, com hem dit el més influenciat pel pensament i l'estètica de Wagner, com el *Preludi op.27 núm.1* o el *Preludi op.37 núm.4* (en Sol menor), on resol directament a l'I major. Skriabin, a diferència de Wagner, el deixa sense resolució en més d'una ocasió, com a l'inici de la *Sonata núm.4* (c.8 i els equivalents al c.27 i 31), on apareix reiteradament.



Fragment 9: *Preludi op.37 núm.4*
c.19-20



Fragment 10: Wagner: 'Tristan und Isolde',
Preludi

Fragment 11: *Sonata núm.4*, c.1-9

I arribem finalment a l'acord 'místic'. També conegut com l'acord 'de Prometeu' pel seu ús continuat en l'obra homònima, és la sonoritat del darrer període d'Skriabin per excel·lència.⁵⁸ Skriabin el va descriure a Rakhmàninov com l'acord 'del pleroma', en

⁵⁸ Cap dels dos noms prové del propi Skriabin; el primer el va encunyar Arthur E. Hull i el segon Sabanéiev.

I. Harmonia

referència a un terme gnòstic que descriu la totalitat d'allò que entenem com a diví.⁵⁹ Segons Peter Sabbagh es tracta d'una compressió de totes les formes de dominant que hem mencionat abans, però si hem de fer cas al propi compositor, “[it] is not a dominant chord, but a basic chord, a consonance. It is true—it sounds soft, like a consonance.”⁶⁰ Així és com el tracta per exemple a l'inici del *Poema op.63 núm.1 'Etrangeté'* o el *Poema op.69 núm.1*.



Il·lustració 4: L'acord místic



Fragment 12: *Poema op.69 núm.1*

S'ha afirmat molts cops que les darreres obres d'Skriabin són simplement una repetició i transposició de l'acord místic. Sabanéiev parlava de l'obsessió d'Skriabin amb un 'acord àcid' (en referència a l'acord místic), el qual:

*“fills almost the entire contents of Skryabin's last compositions, giving them the character of a sort of enclosed, narrow, isolated and sequestered musical sphere, something like a tonal hothouse wherein grow only orchids of a single species and where no other plant can survive.”*⁶¹

Sabanéiev exagera: en realitat hi ha una alternança que podríem titllar de modal entre l'acord místic i la seva escala o mode associat, i l'escala de tons i l'escala octatònica, amb els acords respectius.

L'ús de la escala o el mode octatònic ja eren presents a la música russa a través de Rimski-Kórsakov, que l'havia adoptat en substitució de l'escala de tons per representar temes i personatges fantàstics o demoníacs a *Sadko* i altres obres. L'escala octatònica és internament simètrica i només permet dues transposicions en base al tríton. Aquesta dualitat ja havia estat exposada per Mússorgski en la famosa 'Escena de la Coronació' de *Boris Godunov*, on els acords de V⁷ sobre Re i La^b (a distància de tríton) conformen junts una escala octatònica, i és molt habitual en les darreres obres d'Skriabin justament per aquest motiu. Els quatre trítons que conté són un pont per a tota mena d'enllaços harmònics ambigus, i el seu acord 'místic' es diferencia de l'original només per tenir el 9

59 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.279.

60 Cítat a SABBAGH (2001): p.40.

61 SABANEEV (1931): p.790.

I. Harmonia

rebaixat, com podem observar al segon temps del c.12 de l'exemple de la Sonata núm.6 (mi^{bb} enlloc de mi^b):

Fragment 13: Mússorgski: 'Borís Godunov', Pròleg, Quadre II (reducció)

Il·lustració 5: L'escala octatònica i el seu 'acord místic' associat

Fragment 14: Sonata núm.6, c.11-12

Com hem dit, l'escala de tons també forma part del llenguatge final d'Skriabin. Glinka i el grup dels Cinc ja l'havien explorat extensament, sempre amb voluntat de remarcar motius o personatges exòtics. De fet Skriabin ja l'havia utilitzat amb intencions no del tot diferents al *Preludi op.11 núm.16*, en la sinistre preparació abans del retorn del tema.

Fragment 15: Preludi op.11 núm.16, c.25-34

I. Harmonia

És sobretot a la darrera part del seu catàleg, però, que l'escala de tons és integrada dins el seu llenguatge. Al *Poema op.52 núm.1* podem observar com l'escala de tons actua com a pont entre sonoritats de dominant i sextes augmentades que conviuen als cc.2 i 3.



Fragment 16: 4 Peces op.51 núm.4 'Danse languide'

A musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music is characterized by a 'voilé' effect, indicated by a slur over the notes. There are various dynamic markings: 'pp', 'pochiss.', 'rubato', and 'avec langueur'. There are also some performance instructions like '3' and '4' under the notes. A '*' symbol is present at the end of the piece.

Fragment 17: *Poema op.52 núm.1*

Com veurem a la següent secció, l'origen en les dominants ampliades d'aquests acords i modes 'místics' és diluït al darrer període, amb el resultat que, segons Bengtson, són 'tonalment inerts' i ja no retenen cap tensió pròpia de la dominant.⁶²

62 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.278.

I. Harmonia

I.2. Modulacions, progressions i cadències

Un aspecte poc habitual en l'estudi de la música d'Skriabin és la modulació o el moviment d'una tonalitat a una altra. Si bé és cert que el seu llenguatge té similituds amb el de Debussy i Ravel, per molt interessants que siguin els diferents acords individualment, sempre juguen un paper dins d'una successió horitzontal. El moviment o la modulació d'un to o centre tonal a un altre a la música d'Skriabin no és mai el simple pas d'un efecte purament colorístic a un altre.

Skriabin utilitza el cercle de quintes en alguna ocasió, com al segon moviment de la *Sonata núm.3*, c.38-43 (amb ressonàncies brahmsianes). A la *Rêverie op.49 núm.3* podem observar una successió de dominants ampliades a través del cercle de quintes, un procediment molt habitual que també trobem a l'*Scherzo op.46 núm.1* i que anticipa sonoritats jazzístiques.

The image shows a musical score for 'Rêverie' from Op. 49 Nr. 3. The score is in 2/4 time and begins with the tempo marking 'Con finezza' and a quarter note equal to 88. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and trills. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and bass lines. The score is marked with dynamics such as 'p' (piano) and 'poco'. There are also some numerical markings above the notes, possibly indicating fingerings or specific techniques. The overall mood is contemplative and lyrical.

Fragment 18: 3 Peces op.49 núm.3 'Rêverie'

A partir de l'op.58 trobem exactament zero instàncies de cercles de quintes. Tanmateix el procediment bàsic de moviment harmònic encara és la transposició d'acords o modes i així trobem successions per terceres d'acords de sonoritat de dominant, com per exemple al final de la *Sonata núm.7* (c.298-305).

Els pedals de tònica són una característica present des de l'inic: *Preludi op.11 núm.1*, *Preludi op.16 núm.1*, *Sonata núm.3* 1^r moviment (c.43-54 i 133-fi) i 3^r moviment (c.44-50), i un llarg etc. Al darrer període, aquest procediment apareix al final d'obres com el *Poema de l'Èxtasi* o *Vers la flamme* com un alliberament després d'evitar cap resolució a la tònica o al centre tonal.

I. Harmonia

Fragment 19: Preludi op.11 núm.1

Podem observar que en molts d'aquests pedals la tònica és 'ampliada'. Skriabin afegeix des de ben aviat tons forasters a I, produint sonoritats ancorades en la tònica però que contenen o la dominant i/o les subdominants. El cas del *Preludi op.16 núm.1*, per exemple, pot ser analitzat com una funció de subdominant sobre un pedal de tònica:

Fragment 20: Preludi op.16 núm.1

Com hem dit, en obres del període mitjà la resolució de la dominant és tractada de forma estructural, demorada fins al final: la *Sonata núm.4* (c.7-9, Fragment 11) per exemple, o el *Poema de l'Èxtasi* a una escala encara més gran. Al primer moviment de la *Sonata núm.4*, que és en fa sostingut major, s'insinuen cadències mai resoltes (excepte una a Si^b major) en set

I. Harmonia

tonalitats diferents que, juntament amb l'acord del Tristany que hem comentat creen una inestabilitat harmònica que no troba resolució fins la coda.

Una seqüència interessant i idiomàtica al darrer moviment de la *Sonata núm.3*, c.175-178, que es mou cromàticament: si m/si^b M/la m/la^b M/sol M/fa[#] m.

Fragment 21: *Sonata núm.3*, 4t mov., c.174-182.

Harmònicament, la *Sonata núm.5* representa un punt i apart; l'obra no conté cap cadència perfecta i la tonalitat de fa sostingut major que normalment se li atribueix només es pot establir per deducció (la peça comença i acaba amb un gran arpegi en La lidi sorgit d'un trinat greu). La paradoxa d'aquesta obra és que tot i la qualitat de dominant de la majoria de la peça, justament per l'absència de resolució, aquesta queda debilitada en la seva funció original. Com hem dit, un tipus de moviment harmònic molt habitual al darrer període és la transposició d'acords o modes per terceres o per trítons. A l'*Allegro* de la *Sonata núm.10* (Fragment 89 a IV.1 Desenvolupament temàtic), el moviment harmònic és de tercera major descendent (com el propi motiu de la peça) alternant entre Fa⁷ i Re^bm^{7(#)}. El tema que obre la *Sonata* combina el 'mode' de tons i l'octatònic, amb el contrast associat acord augmentat/acord disminuït. El *Poema op.69 núm.2* juga exclusivament amb aquesta alternança binària per trítton, aprofitant la dualitat de l'escala octatònica que hem

I. Harmonia

observat abans. A 'Etrangeté' la versió octatònica de l'acord místic amb la novena rebaixada és transportat a cada compàs pels centres tonals de Do, La, Do, Mi^b, Do, Mi^b, Fa[#]:

gracieux, délicat Op. 63 Nr. 2

38 *p*

39 avec une étrangeté subite aigu

40 gracieux, délicat *p*

41 avec une fausse douceur

Fragment 22: Poema op.63 núm.2 'Etrangeté'

Più vivo *p*

Fragment 23: Poema op.69 núm.2, c.11-13

I. Harmonia

Les darreres Sonates presenten aquests tres ‘modes’ (místic, de tons i octatònic) en combinació flexible. Aquesta mal·leabilitat és possible gràcies a la proximitat entre les tres escales; amb l’acord místic com a punt de referència, tan sols l’alteració de la sexta i la novena faciliten el pas als modes de tons i octatònic, respectivament. A més, les transposicions són facilitades per la substitució tritonal.

Pràcticament no hi ha una necessitat de modular, ja que la tònica és sempre ‘elidida’. Dernova explica:

*“The tonic continued to exist, and, if necessary, the composer could employ it [...] but in the great majority of cases, he preferred the concept of a tonic in distant perspective, so to speak, rather than the actually sounding tonic [...] The relationship of the tonic and dominant functions in Scriabin's work is changed radically; for the dominant actually appears and has a varied structure, while the tonic exists only as if in the imagination of the composer, the performer, and the listener.”*⁶³

Això ha portat a una gran confusió sobre quina eina és la més adequada per analitzar aquestes últimes obres. Hi ha fins i tot qui ha intentat aplicar l’anàlisi de l’anomenada ‘pitch-set class theory’.⁶⁴ Aquest mètode d’anàlisi té en compte les variables verticals i horitzontals, però neutralitza tota jerarquia entre tons, amb el resultat que pot ser útil amb música que pretén aquesta neutralitat com la Segona Escola de Viena però mai amb Skriabin. A la seva música, cap acord és una simple col·lecció de tons sense ordre ni gradació, per molt que s’hagi després de la seva funció original.

Les cadències són un altre aspecte on podem anar seguint els canvis harmònics de l’estil d’Skriabin, des d’alguns tímids retards o suspensions a les primeres obres fins a ‘no-cadències’ més pròpies del jazz.

Hem parlat abans d’una de les formes de dominant més usades per Skriabin, V_{13}^{9b} . Un dels patrons de conducció de veus més idiosincràtics d’Skriabin de principi a fi és el descens de la novena a la novena rebaixada i fins i tot a la octava. En un principi aquest moviment s’emmarca dins d’una cadència $V \rightarrow I$, com podem veure a la veu del tenor de l’exemple del *Poema op.32 núm.1*, però al llenguatge tardà aquest moviment facilita el pas d’un ‘mode’ a un altre ja que com hem dit la novena de l’acord místic rebaixada produeix l’equivalent

63 GUENTHER (1979): p.171.

64 BAKER (1986).

I. Harmonia

octatònic. Pel que fa a la sexta, aquesta és rebaixada en el de tons. Al fragment de la *Sonata núm.5* podem veure com el canvi de Re^b a Re insinua el pas d'una sonoritat de tons a una octatònica.

Fragment 25: Poema op.32 núm.1, c.3-4

Fragment 24: Poema op.52 núm., c.48-49

Fragment 26: Sonata núm.5, c.120-123

Com hem comentat abans, la sexta augmentada era entesa per molts compositors russos com un substitut de la dominant i no pas com a subdominant. Així, no és d'estranyar trobar múltiples obres que es tanquen amb una cadència $6^{aug} \rightarrow I$ (inclosa la *Sonata núm.4* al Fragment 7):

Fragment 28: 4 Peces op.56, núm.2 'Ironies' c.100-103

Fragment 27: 4 Peces op.56, núm.3 'Nuances' c.17-18

Fragment 29: Poema op.32 núm.2, c.30-31

A partir d'un cert punt al període mitjà, Scriabin evita acabar mai una obra amb l'I i en canvi tanca amb una dominant suspesa sobre a la tònica com a *Désir* (Fragment 1) o bé simplement amb una sonoritat de dominant com a la *Sonata núm.8* o els dos *Poemes op.69* que queden 'penjats' amb un acord de V^7 , ben bé com el final d'un tema de jazz.

I. Harmonia

De manera similar trobem finals amb versions de l'acord místic com al *Preludi op.67 núm.2* (incomplet) o al *Poema op.71 núm.1* (canviant a últim moment de místic a de tons).



Fragment 31: *Poema op.69 núm.1*, c.33-36



Fragment 30: *Preludi op.67 núm.2*, c.33-35



Fragment 32: *Sonata núm.8*, c.497-499



Fragment 33: *Poema op.71 núm.1* c.57-60

II. Textura

II. Textura

II.1. Figures melòdiques

En les obres de joventut encara trobem línies melòdiques provinents del llenguatge de Chopin, però ben aviat comencen a emergir motius amb uns trets específics que caracteritzaran totes les obres posteriors. El *Concert per a piano i orquestra op.20* és un exemple claríssim d'aquesta transició. D'una banda podem trobar ornamentacions i girs melòdics clarament chopinians, i d'altra banda dues tipologies de temes fonamentals en totes les obres posteriors: els motius lèngüids i els motius de 'criada' ('ЗОВ', en rus).



Fragment 34: Chopin: Concert núm.2, 1r mov., c.81



Fragment 35: Skriabin: Concert, 1r mov., c.11



Fragment 36: Chopin: Concert núm.2, 1r mov., c.173-176

Fragment 37: Skriabin: Concert, 1r mov., c.53-58

Aquests dos tipus de temes formen una oposició binària que com hem vist prové dels arquetips 'masculí' (actiu) i 'femení' (passiu). Dins d'aquest esquema, tot moviment ascendent és, o bé afirmació de la voluntat o aspiració a l'ideal, mentre que tot descendent representa un estat oposat de languidesa, passivitat o receptivitat, etc.

El tema principal del primer moviment del Concert (Fragment 88 a IV.1 Desenvolupament temàtic) formaria part de la primera categoria, amb un caràcter improvisat i el motiu de tres notes descendents, que Skriabin emfatitza amb ratlles i la indicació d'*espressivo*. La segona la trobem a una sobtada aparició del primer tema *ff* a l'orquestra, sobre el qual el piano toca en octaves els típics intervals de quinta i quarta ascendent (aquí espaiats en

II. Textura

una octava per a més projecció sonora, segurament), a més dels acords repetits, un altre tret recurrent en Scriabin.



Fragment 38: Concert, 1r mov., c.38-40 (reducció 2 pianos)

Alguns temes lànguids paradigmàtics els trobem al *Meno vivo* de la *Sonata núm.5* (Fragment 26) o al *Poème-Nocturne op.61* (c.52, 'avec une soudaine langueur'). El *Preludi op.39, núm.3* (amb la indicació 'Languido'), així com dues de les miniatures més conegudes, *Désir op.57 núm.1* i la seva parella *Caresse dansee op.57 núm.2*, presenten aquest caràcter de dalt abaix, i fins i tot hi han dues peces que l'anuncien al títol: *Danse languide op.51 núm.4* i *Poème languide op.52 núm.3*.



Fragment 39: Preludi op.39 núm.3

Com hem vist, els temes de 'criada' apareixen sempre com a intervals ascendents de quarta, quinta, etc. Aquestes gestos apareixen a l'inici *Simfonia núm.3* i al tema principal del *Poema Èxtasi* (segons Schloezer aquí en representació de la frase 'я ест!' ['Jo sóc!']). S'intueixen també a l'inici de la *Sonata núm.2*, tot i que el caràcter dista de l'assertivitat associada a aquests motius a partir d'obres posteriors: el tema principal de la *Sonata núm.3*, el clímax de la *Sonata núm.4* (Fragment 48 a II.2.1 Acords repetits), l'inici de la *Sonata núm.7* (però també c.17-25), la *Sonata núm.8*, i un llarg etc. Fins i tot el baix anticipat

II. Textura

del Fragment 60 (II.2.2 Trinats) de *Vers la flamme*, i les nombroses instàncies similars, es poden considerar part d'aquest grup. Tot i l'evolució harmònica constant, aquest vocabulari gestual es manté fins al final del catàleg d'Skriabin.



Fragment 40: Simfonia núm.3, inici (metalls)



Fragment 42: Sonata núm.3, 1r mov.

Fragment 43: Sonata núm.8, c.316-318

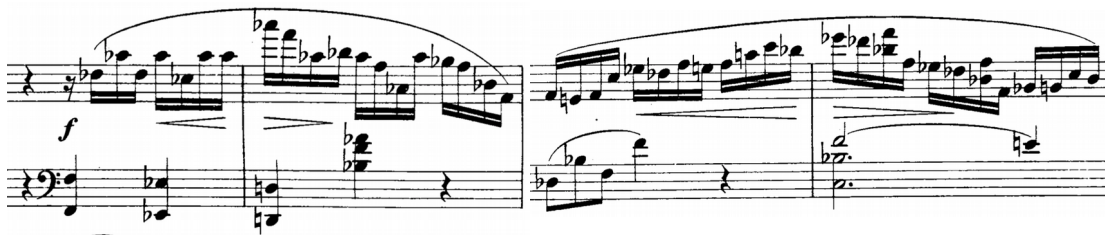
Un fet interessant a remarcar és que moltes línies melòdiques, tot i mantenir un encant i una lògica pròpia, semblen ser més una derivació de l'estructura harmònica que viceversa. Trobem un paral·lel en la música de Schumann, on sovint també la melodia sembla haver sorgit de l'esquelet harmònic. Aquesta tendència s'accentua en l'últim període: segons explica Sabanéiev, Skriabin va arribar a un punt en que afirmava no fer distinció entre melodia i harmonia.⁶⁵

II.2. Fórmules pianístiques

Skriabin coneixia a fons la literatura romàntica: no només el seu admirat Chopin, sinó també Franz Liszt i les seves innovacions tècniques. A partir d'aquests dos pilars fonamentals, i amb alguna idea que també trobem en obres Schumann, Skriabin desenvolupa un llenguatge pianístic molt personal amb tot un repertori de fórmules que, juntament amb l'aspecte harmònic, conformen el nucli distintiu de la seva obra.

65 Citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.369.

II. Textura



Fragment 44: *Textura chopiniana* al Concert, 1r mov., c.106-108

II.2.1. Acords repetits

Una d'aquestes fórmules o textures més habituals que ja hem mencionat són els acords repetits. A més, és quelcom que trobem de principi a fi, des del cèlebre *Estudi en re sostingut menor op.8 núm. 12* fins a l'últim *Estudi op.65 núm.3*.

Un precedent molt clar són les obres per a piano i especialment els lieder de Schubert. Aquesta textura també havia sigut utilitzada ocasionalment per Liszt, Schumann i Chopin, però Skriabin la converteix en un dels elements inconfusibles del seu estil. Sovint, com passa amb aquests autors, els acords repetits són reservats per a moments àlgids de la peça, com a la *Sonata núm.4*, però repetidament trobem obres senceres basades en aquesta textura, com el *Preludi op.11 núm.24*, el *Poema op.32 núm.2* o el *Poema Tràgic op.34*.



Fragment 45: Liszt: *Vallée d'Obermann*, c.192-193



Fragment 46: Schumann: *Estudis simfònics, op.13 (Variació II)*

II. Textura

Doppio movimento.
pp agitato.

Fragment 47: Chopin: Nocturn op.48 n.1 (c.49-50)

144
fff *focosamente, giubiloso*

Fragment 48: Sonata núm.4, coda

En les últimes sonates i obres del període final aquesta textura apareix de forma puntual, especialment en els moments climàtics (Sonata núm.5 i 6 als exemples, i també Sonata núm.10 al primer clímax, c.154-157). Algunes variacions interessants: a la Sonata núm.7 ja estan integrats a dins la textura inicial (c.1-2 i 5-6, etc.), i tan a la núm.5 i 6 com a l'Estudi op.65 núm.3 apareixen amb irregularitats rítmiques o polirítmies, mentre que a *Vers la flamme* ho fan en combinació amb trinats (Fragment 60). Un altre tipus és la 'ràfega' al registre agut (Sonata núm.10, c.314-316), com a esclats de llum sobtats.

II. Textura

Fragment 49: Sonata núm.5, c.433-441

Fragment 51: Sonata núm.6, c.180-185

Fragment 50: Estudi op.65 núm.3 (c.17-20)

Fragment 52: Sonata núm.10, c.314-316

II. Textura

II.2.2. Trinats

Amb el romanticisme el trinat va adquirir una significació molt diferent a la que havia tingut durant el barroc i el classicisme, en el fons en un retorn al trinat de gran expressivitat de la música renaixentista de, per exemple, Monteverdi. Quan Schumann n'inclou en un dels moments de màxima expressivitat de la seva *Fantasia op.17*, som ja molt lluny dels trinats purament ornamentals de l'estil rococó.

Fragment 53: Schumann: *Fantasia* (1^a mov, c.22-27)

Però el veritable referent en aquesta concepció transcendent del trinat és òbviament Beethoven. A les seves darreres obres per a piano, quelcom que havia sigut un ornament d'allò més corrent i, en certa manera, buit de significat, és una de les eines més efectives per expressar les emocions més extremes. Així, trobem trinats extensos (sovint als registres extrems del teclat) especialment als moments culminants d'obres com les *Sonates op.109* i *op.111*.

Fragment 55: Beethoven: *Sonata op.109*, 3^a mov. c.177

Fragment 54: Beethoven: *Sonata op.111*, 2^a mov., c.106-112

II. Textura

Skriabin, seguint la línia oberta per Beethoven, explota al màxim les possibilitats expressives del trinat. Per ell no és només un mitjà per expressar el sublim, com a la música del compositor alemany, sinó també un símbol associat a conceptes com la llum i l'èxtasi. Sorprenentment, els trinatats són pràcticament absents en les obres primerenques; no n'hi ni un a les Sonates 1-3 ni a la

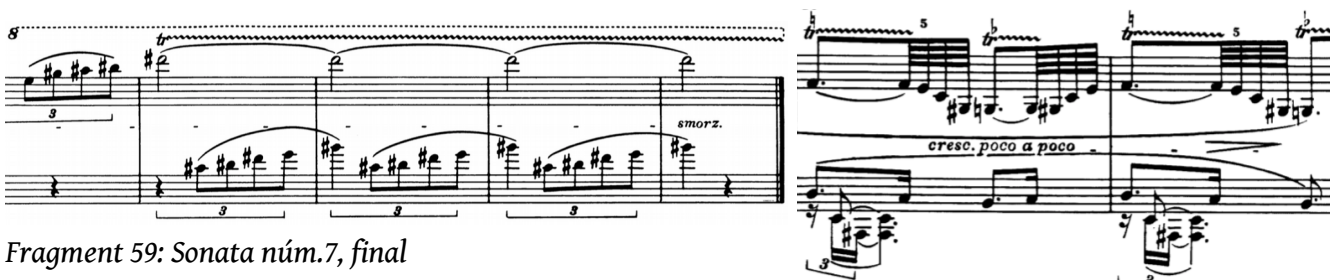


Fragment 56: Sonata núm.4, 1r mov., c.20-21

Fantasia op.28, on abunden les textures denses amb preeminència d'octaves, amb l'excepció del *Nocturn per a la mà esquerra, op.9*. De fet, quan comencen a aparèixer ho fan en obres com la *Sonata núm.4*, que presenta una textura molt menys densa, més esvelta i elegant, amb trinatats similars als que trobem en obres de Liszt (final del *Mephisto Waltz núm.1* o *Légende núm.1*) o de Granados (*Quejas o la maja y el ruiseñor*). Des d'aquest punt de partida Skriabin utilitza el trinat com a gest retòric, associats en general a un estat d'excitació i sovint al mencionat concepte de 'порыв'. El final de la *Sonata núm.7*, on el trinat 'desinfla' la peça, n'és una excepció.



Fragment 57: Sonata núm.6, c.36-38



Fragment 59: Sonata núm.7, final

Fragment 58: Sonata núm.9, c.25-26

Progressivament els trinatats esdevenen cada cop més denses, és a dir dobles, triples o fins i tot trèmolos d'acords. Ho veiem al monumental clímax de *Vers la flamme* (de forma molt similar al cc.55-58 de la *Sonata núm.9*), així com al punt àlgid la *Sonata núm.10*.⁶⁶

⁶⁶ Veure el comentari d'Skriabin sobre aquest fragment a II.4 Llum i color.

II. Textura

Musical score for Fragment 60, measures 125-126. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with a trill-like figure, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *ff* is present. A bracket labeled '8' spans the final measure.

Fragment 60: *Vers la flamme*, c.125-126

Musical score for Fragment 61, measures 211-214. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with a trill-like figure, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *f* is present. A bracket labeled '8' spans the final measure. The instruction "Puissant, radieux" is written above the score.

Musical score for Fragment 61, measures 213-214. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with a trill-like figure, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A dynamic marking of *f* is present. A bracket labeled '8' spans the final measure.

Fragment 61: *Sonata n.º10*, c.211-214

II. Textura

II.2.3. Altres

Les campanes són un dels trets distintius de la música russa, des de Glinka fins a Schnittke, també a la música per a piano, amb exemples cèlebres com *Els quadres d'una exposició* de Mussorgski o una munió de peces de Rakhmàninov (l'inici del *Concert núm. 2* o la cantata *Les campanes op.35* són només alguns dels més coneguts). Skriabin no és una excepció, i també en la seva música per a piano podem trobar múltiples referències més o menys velades i/o estilitzades al so de les campanes.

Les campanes usades per l'església ortodoxa russa, a diferència de les habituals a l'Europa catòlica, no es limiten a grans dimensions sinó que presenten una paleta que contempla fins a campanes de mida molt petita. A més, en general no estan pensades per ser tocades individualment com passa en la majoria de tocs de l'església catòlica, sinó en diferents grups i combinacions, amb el focus posat en el so col·lectiu.⁶⁷

Algunes referències a l'obra d'Skriabin són molt subtils (les octaves al registre central al c.2 i 4 del 3^r moviment de la *Sonata núm.3*, per exemple) i potser no intencionades, però en d'altres ocasions, especialment quan van lligades a una obra carregada de significat són innegables. Per exemple a l'inici de la *Sonata núm.6*, sempre amb la indicació '*mystérieux, concentré*' i després (c.189) d'*appel mystérieux*'. Més endavant, als c.298-314 reapareixen en forma d'acords greus i més dissonants



(una altra diferència de les campanes russes és l'afinació, que és encara menys



Fragment 63: *Sonata núm.5*, c.417

'temperada' que en les nostres). La *Sonata núm.7* també sembla començar amb un repic. Les campanes també fan acte de presència, aquí literalment, a la *Simfonia núm.1* així com al *Poema de l'Èxtasi i Prometeu*.

67 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.169.

II. Textura

És interessant notar el fet que Skriabin sembla relacionar la sonoritat de la campana amb caràcters molt diferents. L'historiador de la música Boris Schwarz va observar que, pels russos, les campanes significaven tot allò que era “joyous, ominous, alarming, and beautiful”,⁶⁸ i així passa també amb les diverses obres d'Skriabin. Si el caràcter és amenaçador i ominós, com a la *Sonata núm.6*⁶⁹ o al final de l'*Estudi op.42 núm.5* (Fragment 82 a III.3 Polirítmia) tendeixen a ser al registre greu. D'altre vegades, però, la referència és més propera als tocs de festa i joia, i llavors podem sentir tot l'espectre del ‘звон’ (repic): el final de la *Masurca op.25 núm.6*, el Fragment 63 de la *Sonata núm.5*, (també abans, el Fragment 49), el clímax apocalíptic de la *Sonata núm.7* o el *Preludi op.13, núm.1* (aquí amb una certa grandiositat solemne).

Fragment 64: *Sonata núm.7*, c.313-316

Per acabar, cal parlar del concepte de vol, quelcom molt difícil de plasmar musicalment i que Skriabin va aconseguir amb especial inspiració en múltiples ocasions. El vol, la ‘dansa alada’, són elements habituals a partir del punt clau que representa la *Sonata núm.4*. Com hem comentat, el poema que acompanya l'obra fa referència al desig del poeta per una estrella i com aquest desig l'empeny a volar fins a unir-s'hi. Segurament no hi ha cap instància en la literatura per a piano que transmeti la ingravidesa i l'eufòria que suposaria enlairar-se de cop que l'enllaç *attacca* entre el primer i segon moviments (aquest darrer, apropiadament indicat *Prestissimo volando*).

68 Cítat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.169.

69 Skriabin mai va tocar aquesta Sonata en públic, segons sembla terroritzat pel caràcter malvolent de l'obra. BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.44.

II. Textura

A la Sonata núm.8 trobem la mateixa idea d'enlairament integrada al clímax del desenvolupament ('Presto'), així com al darrer estudi de l'opus 42 (Fragment 87 a III.3 Polirítmia). Aquestes figures ràpides i ascendents les trobarem sempre que la idea del vol sigui present en una obra, com al breu Poème ailé, op.51 o en parts de Prometeu.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is a piano part with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a series of chords and single notes, some with slurs. The bottom staff is a bass part with a bass clef and the same key signature, featuring a series of eighth notes and chords. The word "attaca" is written at the end of the first staff. Below the second staff, the tempo is marked "Prestissimo volando" with a quarter note equal to 160 (♩. = 160) and the dynamic "pp". The second staff includes various fingering numbers (3, 4, 5, 2, 5, 2) and a slur over a series of notes.

Fragment 65: Sonata núm.4, enllaç entre 1^a i 2^a mov.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a series of chords and single notes, some with slurs and trills. The bottom staff is a bass part with a bass clef and the same key signature, featuring a series of eighth notes and chords. The tempo is marked "Presto" and the dynamic is "p". The number "292" is written in a box at the beginning of the top staff. The bottom staff includes a slur and a fingering number "3".

Fragment 66: Sonata núm.8, c.292-296



The image shows two staves of musical notation. The top staff is a piano part with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a series of chords and single notes, some with slurs and trills. The bottom staff is a bass part with a bass clef and the same key signature, featuring a series of eighth notes and chords. The bottom staff includes a slur and a fingering number "3".

Fragment 67: Prometeu: part de piano, c.33-34

II. Textura

II.3. Polifonia i contrapunt

Skriabin va tenir una relació conflictiva amb el seu professor de composició al Conservatori, Anton Arenski, i va acabar marxant de la seva classe sense graduar-se en composició.⁷⁰ Tot i això, a la seva música es nota la formació acadèmica i un rigor tècnic important. Skriabin rarament deixa una veu penjada, sense resoldre, i sempre teixeix una factura complexa i rica, sense caure mai en l'esquema binari melodia/acompanyament. Ja en obres suposadament 'simples' com les primerenques *Masurques op.25*, Skriabin escriu amb una escriptura polifònica rica i amb una cura meticulosa per la conducció i resolució de cada veu:



Fragment 68: *Masurca op.25, núm.2, c.5-8*

Altres exemples en obres inicials els trobem al segon tema del 1^r moviment de la *Sonata núm.3* i al segon tema (en Re major) de la *Fantasia op.28*, on la melodia principal és presentada en cànon en cada aparició. D'especial menció és el segon tema del 3^r moviment de la *Sonata núm.3*. En aquest cas sobre un fons harmònic de dominant la melodia de la soprano és complementada per una línia cromàtica de lament a la contralt, a més dels comentaris del tenor (el fragment recorda l'aconseguida textura cromàtica de l'*Estudi op.10 núm.6* de Chopin). En una transició realment aconseguida, el tema s'enllaça amb el retorn del tema inicial mantenint i transformant la línia de la contralt. Aquest



Fragment 69: *Fantasia op.28, c.35-37*

70 NICHOLLS (2018): p.9.

II. Textura

fragment prefigura el que serà el que hem anomenat caràcter 'lànguid', que caracteritza tants temes i fragments posteriors, com per exemple al *Meno vivo* de la *Sonata núm.5* (Fragment 26), també molt ric polifònicament.

Fragment 70: Sonata núm.3, 1r mov., 2n tema (c.25-31)

Fragment 71: Sonata núm.3, 3r mov., c.17-19

Més endavant, la *Sonata núm.4* representa un grau més de sofisticació polifònica i rigor lineal, amb una conducció de veus sempre elegant al llarg del segon moviment, en particular la reexposició. Dos dels fragments més complexos de tota la literatura pianística els trobem al desenvolupament de la *Sonata núm.6*, on Skriabin presenta simultàniament tres línies melòdiques a més de dues capes d'acompanyament i el baix, i a l'inici de la *Sonata núm.8* (c.7-21), on la complexitat exigeix fins a quatre pentagrames.

II. Textura

244 *tout devient charme et douceur*

Fragment 72: Sonata núm.6, c.244-245

16

Fragment 73: Sonata núm.8, c.16-17

II.4. Registre

Scriabin no semblava tenir un interès especial per expandir el registre del piano, com clarament havia tingut Beethoven per exemple. Això no significa que no utilitzés totes les possibilitats de l'instrument i, de fet, com passa amb Beethoven, a les últimes obres hi ha un ús més constant dels extrems de l'instrument: per exemple els aguts a la *Sonata núm.10* (Fragment 61), els acords densos al registre greu a la núm.6, o el final de la núm.7, que en l'espai de pocs compassos conté la nota més greu i la més aguda del teclat (La0 i Do8).

II. Textura

Tanmateix, si hi ha un aspecte instrumental en que Skriabin sí que destaca especialment és en l'ús de la mà esquerra. Sembla lògic buscar l'origen en la lesió a la mà dreta la raó per la qual el compositor donava molt sovint un paper molt important a la mà esquerra, no només en el famós *Nocturn op.9* (i el *Preludi* que l'acompanya) per la mà esquerra com també amb l'ús complex i dens que en fa en pràcticament tota la seva obra.⁷¹ Un exemple ben conegut és l'*Estudi op.12 núm.8*, però també l'últim moviment de la *Sonata núm.3* on l'acompanyament de l'esquerra es mou dins d'una distància superior a les dues octaves a molta velocitat.⁷² Trobem passatges similars més endavant a la *Fantasia op.28* i la *Sonata núm.4* (2ⁿ moviment, c.102).



Fragment 74: *Fantasia op.28*, c.163-165

Fragment 75: *Sonata núm.3*, 4t mov.

Però on Skriabin es diferencia una mica més de l'escriptura pianística romàntica és quan bascula el pes de la factura a la mà esquerra, fent-li tocar alhora, baix, acompanyament i una melodia (o contra melodia). Cal remarcar que d'aquesta manera Skriabin, com Chopin, explota les qualitats inherents del piano pel que fa a la ressonància i els harmònics, fent cobrir a la mà esquerra un espai major que la dreta. Uns quants exemples: el *Preludi op.11, núm. 11*, on el dit polze de la mà esquerra ha de tocar tot sol una contra melodia al tenor, com també al primer moviment de la *Sonata núm.4*, creant una de les sonoritats més atmosfèriques de tota la literatura per a piano. Trobem variacions

71 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.34.

72 Sembla que el propi Skriabin modificava aquesta figura, segons la transcripció de Pavel Lobanov del rotlle enregistrat pel compositor l'any 1908. Veure LEIKIN (2011): p.247

II. Textura

d'aquest estil de textura a la *Sonata núm.6* (Fragment 72) i la *Sonata núm.9* (c.105-110), per exemple. El fet que el polze esquerra tingui una melodia o motiu destacable, si bé d'entrada pot semblar una dificultat tècnica afegida, és en realitat un avantatge per timbrar adequadament la melodia pel pes superior d'aquest dit (sempre que es tracti d'un pianista amb intuïció i control).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three staves: a right-hand staff, a middle staff, and a left-hand staff. The right-hand staff is marked 'quietissimo' and contains a dense texture of chords, with a '4' indicating a four-measure phrase. The middle staff is marked 'pp' and 'dolce cantabile' and contains a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The left-hand staff contains a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The score is in G major and 3/4 time. The number '35' is in a box at the beginning of the right-hand staff.

Fragment 76: *Sonata núm.4*, 1ª mov. c.35-42

III. Ritme

III. Ritme

El vocabulari rítmic d'Skriabin és una part essencial del seu estil, però a causa de l'interès que desperta el factor harmònic de la seva música no ha rebut gaire atenció per part de l'acadèmia. Això és desafortunat, ja que és un camp, tant en la composició com en la interpretació, on Skriabin va ressaltar especialment. Tots els testimonis que van escoltar Skriabin remarquen la flexibilitat en el tempo i els matisos rítmics de les seves interpretacions. Segons el crític Grigori Prokófiev, després d'escoltar tocar Skriabin “*the impression that lingers is one of rapture. He breaks the rhythmic flow and something new comes out each time. This suffuses the performance with freshness. [...] The secret is in the energetic rhythm.*”⁷³ Dels rotlles de pianola que Skriabin va gravar se'n poden extreure molt poques conclusions, però una certesa és aquesta energia i llibertat rítmiques, per exemple en els ritmes amb punt de l'inici de la *Sonata núm.3* (Fragment 40).

III.1. Dansa

Podríem afirmar que Skriabin va tenir tota la seva vida una fascinació especial per la dansa, o més concretament, per la música com a abstracció de la dansa. Si durant el primer període això es traduïa en valsos, masurques i poloneses, gèneres chopinians per excel·lència, a la darrera etapa ho fa a través de les danses rituals que sovint tanquen les darreres Sonates. Hem comentat abans la importància de la dansa com a símbol en el pensament d'Skriabin. En aquest darrer estadi compositiu, la dansa està estretament relacionada amb la idea de vol; al *Poema op.69 núm.2* les figures ascendents de vol de l'inici formen també el material de la dansa del *Più vivo* (Fragment 23).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 367 and ends at measure 371. The second system starts at measure 371 and ends at measure 377. The music is characterized by rapid, rhythmic patterns and ascending lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/8. The piece is marked 'molto accel.' and 'dim.'.

Fragment 77: Dansa frenètica al final de la Sonata núm.6, c.367-377

73 Citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.306.

III. Ritme

III.2. Mètrica

Les masurques i impromptus de joventut demostren un interès per jugar amb les expectatives mètriques (per exemple la curiosa distribució mètrica de la *Masurca op.25, núm.4* en Mi major). Un tret recurrent és l'acompanyament desplaçat, que ja trobem a l'*Impromptu à la mazur op.7, núm.2* (Fragment 80), l'*Impromptu op.12, núm.1* o la *Sonata núm.3* (quart moviment, c.47-52).



Fragment 78: Masurca op.25, núm.4

Fragment 79: Impromptu op.12 núm.1

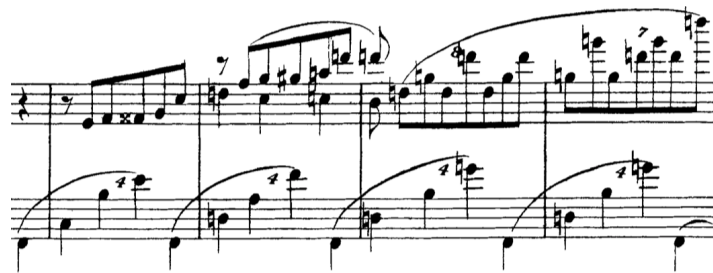
A la música d'Skriabin hi ha una preferència molt clara pels compassos compostos: 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, (fins i tot 9/16 a la *Sonata núm.10*). També trobem una certa experimentació amb compassos irregulars o alternats als *Preludis op.11: 15/8* (núm. 14), 5/8 i 4/8 (núm.16) i 6/8 i 5/8 (núm.24).

El canvi de compàs és una altra característica habitual i, de la mateixa manera que amb les polirítmies, l'efecte buscat és més una flexibilitat orgànica que no pas el contrast accentuat. El *Poema op.52 núm.1* (Fragment 17), canvia de compàs als primers 21 compassos, però el resultat sonor, fluid i lliure, no podria ser més allunyat de la irregularitat angular de la *Consagració de la primavera* d'Stravinski, una altra obra amb constants canvis de compàs. A les darreres peces Skriabin utilitza el canvi de compàs ternari a binari de forma estructural, per marcar una coda o final (*Prometeu* i *Sonates 6, 8 i 10*).

III. Ritme

III.3. Polirítmia

Skriabin va ser un pioner en l'exploració de polirítmies. Altre cop, a diferència d'Stravinski (i posteriorment Ligeti o Nancarrow), la seva intenció no era una precisió mecànica, sinó la llibertat rítmica que caracteritzava tant la seva música com les seves interpretacions. Segons Sabanéiev, Skriabin explicava que “one can't notate rhythm precisely, because a piece of music [...] lives and breathes; it seems different today than tomorrow, just like the sea. How dull it would be if the sea looked exactly the same each day, for all time!”⁷⁴ Aquesta respiració natural és el que pretenen les múltiples polirítmies que trobem a la Sonata núm.4 (Fragment 76), la Sonata núm.5 ('Presto con allegrezza' i també al clímax, Estatico, Fragment 49), i més tard a *Vers la flamme* ('avec une émotion naissante', c.41 i 'Éclatant, lumineux', c.81). Un exemple juvenil força extrem és l'*Impromptu à la Mazur op.7 núm.2*, amb grups irregulars de 4, 8 i 7 dins d'un compàs de 3/4:



Fragment 80: *Impromptu op.7 núm.2*, c.33-36



Fragment 81: *Sonata núm.5*, c.47-49

Per Skriabin el gènere de l'estudi va suposar un camp d'experimentació. Si als tres *Estudis op. 65* és amb la intervàl·lica i l'harmonia, el cicle de l'opus 42 és un veritable compendi de polirítmies: tresets de corxera/cinquets de negra al primer, tresets de corxera/cinquets de semicorxera al segon (ja ho trobem al *Preludi op.11 núm.19*), corxeres i semicorxeres/dosets de negres al final del cinquè, cinquets de semicorxera/tresets de corxera (igual que al segon però al revés) i cinquets de semicorxera/semicorxeres al sisè.

⁷⁴ Citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.307.

III. Ritme

Al vuitè, com al sisè, tenim cinquets de semicorxera/tresets de corxera, però en aquest cas amb la complexitat afegida pel desplaçament en l'articulació de la mà esquerra.

Totes aquestes combinacions són, juntament amb el timbre i l'harmonia, el que formen la sonoritat 'flotant' característica de la música d'Skriabin.



Fragment 83: Estudi op.42, núm.1



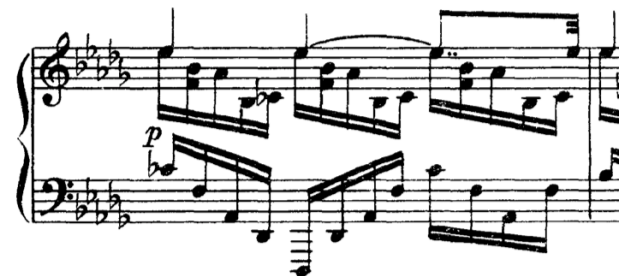
Fragment 82: Estudi op.42, núm.5, c.31



Fragment 84: Estudi op.42, núm.2



Fragment 85: Estudi op.42, núm.6



Fragment 86: Estudi op.42, núm.6, c.33



Fragment 87: Estudi op.42, núm.8

IV. Forma

L'aspecte formal de la música d'Skriabin potser és el més 'tradicional', si entenem per aquest adjectiu l'ordre i la simplicitat de les formes nascudes durant el s.XVIII. Per alguns, aquesta aparent contradicció entre originalitat harmònica i classicisme formal és el defecte principal de la música d'Skriabin; Copland va arribar a dir que l'adhesió del compositor rus a la forma sonata va ser “one of the most extraordinary mistakes in music”.⁷⁵ En realitat, aquesta restricció és el que va permetre a Skriabin anar més enllà de la pura especulació per crear quelcom inevitablement imperfecte però real. Sense una certa limitació autoimposada, cap idea, per molt fantàstica i genial, pot esdevenir un objecte artístic. És el que explica Stravinski a les seves lliçons del curs 1939-1940 a la Universitat de Harvard: “Un mètode de composició que no s'assigna límits a si mateix es converteix en pura fantasia. [...] Com més controlat, limitat, treballat és l'art, més lliure és.”⁷⁶

Sabanéiev explica que Skriabin tenia una concepció molt visual i 'geomètrica' de la forma de les obres, i que afirmava que aquesta havia de ser com una esfera perfecta, com un cristall.⁷⁷ Això es trasllada en una pulcritud i tall clàssic en totes les Sonates, amb la *núm.4* com a cas paradigmàtic. Aquesta simplicitat en l'ús de la forma sonata no varia en cap de les últimes obres: de la *Sonata núm.5* a la *núm.10* totes segueixen amb poquíssimes variacions l'esquema Introducció lenta/Allegro de sonata usat per primer cop a la *núm.4*, i que simbòlicament equival als estats de Languidesa/Dansa o vol i èxtasi o cataclisme.

Hi ha una tendència a la màxima simplicitat formal en algunes obres del final (*Vers la flamme*), així com a la brevetat a les miniatures (*Poemes op.69*, *Désir*, etc.). Però de fet, sembla que en aquest període les formes grans despertaven més interès en Skriabin; els últims quatre anys, a més d'esbossar l'*Acció Preliminar del Misteri* (que havia de durar, en la seva totalitat, uns quants dies!), escriu *Prometeu* i les cinc últimes sonates.

75 COPLAND (1967): p.118.

76 STRAVINSKI (2008): p.67-68.

77 NICHOLLS (2018): p.6.

IV. Forma

IV.1. Desenvolupament temàtic

El desenvolupament i la transformació de temes i motius és una de les eines necessàries per donar coherència a una peça. La música d'Skriabin no n'és cap excepció, i les obres més orgàniques i estructuralment compactes ho deuen en bona part a aquesta mena de processos. Al primer moviment del *Concert per a piano* la figura introduïda primer per l'orquestra (parcialment a la trompa primer i sencera als violins), i que el piano recull en la seva entrada és la base amb la qual Skriabin construeix pràcticament tot el moviment. A l'altre extrem del catàleg trobem en la *Sonata núm.10* un cas molt similar. Aquí el motiu original és encara més simple: una tercera major descendent. Amb aquest interval no només construeix el tema i l'acompanyament del contralt a l'*Allegro*, sinó tota la peça.

The image shows the beginning of the first movement of the Concert for Piano. It features two piano parts, Piano I principale and Piano II. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of quarter note = 112. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Piano I starts with a rest, then enters with an 'espressivo' melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked 'mp'. Piano II enters with a 'p' dynamic, playing a descending major third interval in the right hand and a supporting bass line in the left hand, marked 'p'.

This image shows a continuation of the musical score for Piano I and Piano II. The tempo remains 'Allegro'. The key signature is three sharps. The music features a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The piano parts are highly textured and rhythmic.

Fragment 88: *Concert per a piano* (reducció), 1r mov.

The image shows the introduction of the Sonata No. 10. The tempo is 'Moderato' and the mood is 'très doux et pur'. The key signature is three sharps and the time signature is 9/16. The piano parts are marked 'p' (piano) and feature a descending major third interval in the right hand.

Fragment 90: *Sonata núm.10*,
Introducció

The image shows the 'Allegro' section of the Sonata No. 10. The tempo is 'Allegro' and the mood is 'avec émotion'. The key signature is three sharps and the time signature is 9/16. The piano parts are marked 'p' (piano) and feature a descending major third interval in the right hand. The score includes fingering numbers (5, 2, 1, 5, 1, 3) and a '5 3 1' fingering pattern.

Fragment 89: *Sonata núm.10*, c.39

IV. Forma

Un altre aspecte formal poc estudiat d'Skriabin és la forma cíclica. La repetició i transformació de temes més enllà d'un sol moviment (o secció, a les últimes sonates) és una constant en el corpus de sonates per a piano de forma anàloga a com ho fan Liszt o Franck. (Segons una entrevista feta durant una gira pels EUA el 1906, Skriabin admirava el compositor belga).⁷⁸ Ja a la *Sonata núm.1*, el motiu inicial del baix (fa-sol-la^b) reapareix al tercer moviment i a la melodia de la marxa fúnebre final, i a la *Sonata núm.3*, el motiu de l'inici (Fragment 42) també retorna al final del tercer i del quart moviment.

I

Allegro con fuoco ♩ = 104

III

Presto ♩ = 132

Fragment 91: Sonata núm.1, 3r mov.

Fragment 92: Sonata núm.1, 1r mov.

IV *')

Funebre ♩ = 50

Fragment 93: Sonata núm.1, 4t mov.

Aquest relligament formal a través del material temàtic continua a les *Sonates núm. 4* i *núm.5*, on el tema de la introducció reapareix 'transfigurat' al desenvolupament i coda, mentre que a les *núm.9* i *10* el tema de la introducció, pràcticament idèntic, tanca l'obra. A la *Sonata núm.6*, a una escala més petita, un motiu molt simple, que anomenarem 'del somni' ('*le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)*', c.39) és desenvolupat en un procés de disminució rítmica que culmina en el trinat.

78 "The Russian Chopin" - Alexander Scriabine, Composer, Pianist and Dreamer" *Boston Evening Transcript*, 22 de desembre de 1906), citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.334.

IV. Forma

le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)



Fragment 94: Sonata núm.6, 'motiu del somni', c.39



Fragment 95: 'Motiu del somni', c.57



Fragment 96: 'Motiu del somni', c.80



Fragment 97: 'Motiu del somni', c.82



Fragment 98: 'Motiu del somni', c.102

V. So i dinàmica

Llegint crítiques i articles sobre els recitals d'Skriabin, els comentaris respecte la seva limitació dinàmica com a pianista apareixen constantment. Sabanéiev recorda que el seu so era tan íntim que des del fons d'una sala gran el pianissimo era inaudible, i un crític londinenc escrivia sobre un recital d'Skriabin que *“it would only be possible to enjoy in comfort if one could kidnap the composer and insist upon a recital all to oneself by firelight”*.⁷⁹ Això segurament no s'explicava tant pel físic del compositor (era un home d'alçada baixa i mans petites) com per la seva tècnica i postura particulars: segons Alexander Pasternak,

*“The character of his playing was inseparably connected with the way he sat at the instrument. He always sat somewhat farther from the keyboard than is usual, leaning back, his head up. That is why it seemed like his fingers were not actually touching the notes. All this ensured the lightness and resonance which were the essence and charm of his playing, and that twittering of little birds which was so necessary to him.”*⁸⁰

Tot i que, òbviament, l'interpret no ha de limitar el seu so, sí que ha de tenir en compte l'especial sensibilitat d'Skriabin, i així, quan trobem indicacions de *ff* o *fff* cal evitar de totes passades produir un so estrident o estripat. (Aquesta especial sensibilitat la trobem fins i tot en la refinada escriptura manual d'Skriabin).⁸¹ Cal tenir present sempre la lleugeresa i 'ingravedesa' de la seva música i el seu so, una qualitat que poca gent més enllà del propi Skriabin posseïa. Serguei Prokófiev ho expressava de forma típicament directa: *“When Scriabin had played this sonata [núm.5] everything seemed to be flying upward; with Rachmaninov all the notes stood firmly planted on earth”*.⁸²

De fet, com s'ha dit també de Chopin, on Skriabin no tenia límits era en els pianos. Així, cal posseir una paleta molt variada de *p*, *pp* i *ppp*, però especialment un domini profund dels pedals. Skriabin rarament deixava cap indicació de pedal a les seves partitures, segurament per la impossibilitat d'anotar les subtileses que els seus contemporanis l'hi atribueixen. Heinrich Neuhaus explica que Safónov acostumava a indicar als altres

79 Citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.375.

80 Citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.374.

81 Sobre la notació i els manuscrits originals d'Skriabin veure NICHOLLS (2016b). Alguns manuscrits es poden consultar a la web de la Julliard School of Music de Nova York: <http://juilliardmanuscriptcollection.org/composers/scriabin-aleksandr>.

82 Citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.286.

V. So i dinàmica

alumnes que miressin els peus i no les mans d'Skriabin quan aquest tocava a classe.⁸³ Aquesta domini dels pedals devia ser un dels factors fonamentals del seu èxit com a intèrpret, com en deixen constància el Grigori Prokófiev (“*The tone is marvelous. [...] He achieves extraordinary effects. Don't forget he is a wizard of the pedal*”), i Sabanéiev (“*His virtuoso pedaling wrapped the tones with layers of resonances full of mystery. No pianists since him have been able to achieve this.*”) Però, exactament, en què consistia aquest art d'Skriabin amb els pedals? Maria Nemenova-Lunz, que va ser alumna seva al Conservatori, va deixar algunes pistes sobre la naturalesa de la tècnica de pedal del compositor: segons ella, Skriabin no només utilitzava “*half and quarter pedals, but also what he called a ‘pinpoint’ pedal, a ‘vibrating’ pedal, and ‘pedal mist’*”.⁸⁴ Així, aquests pedals que podríem traduir com de ‘puntet’, ‘vibrant’ i ‘boirós’ mostren un espectre molt més ampli que el que acostuma a ser necessari amb altres compositors.

Interpretar Skriabin requereix un constant equilibri dinàmic i sonor. Com explica Samuil Feinberg al seu tractat d'interpretació pianística, “*with Skriabin, harmony and timbral coloring are inseparable [...] In his late-period compositions, the smallest upsetting of balance and accurate distribution of force [...] may be perceived as falsity or excessive nervousness.*”⁸⁵

Com ja hem mencionat, Skriabin introduïa indicacions de caràcter molt suggestives i poètiques. Tanmateix, de forma paral·lela al llenguatge musical, aquestes indicacions van anar evolucionant des d'un ús més tradicional i una preeminència de l'italià a una poetització de les indicacions de caràcter així com la preferència pel francès, un idioma amb el qual Skriabin es trobava més còmode en un registre poètic. Aquestes indicacions, lluny de la precisió que buscarien els neoclàssics poc anys més tard, pretenen inspirar i estimular la imaginació de l'intèrpret. Segurament Satie pensava en Skriabin quan afegia indicacions de caràcter ridículament exagerades a les seves paròdies i bromes musicals. Comentant les indicacions de la *Simfonia núm.3* Tanèiev va remarcar al compositor: “*You are the first composer who, instead of indicating the tempos, writes praise of his own compositions*”.⁸⁶

83 NEUHAUS (1993): p.166

84 Prokófiev, Sabanièiv i Nemenova-Lunz, tots citats a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.300.

85 Citat a BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.73.

86 MACDONALD (1978): p.33.

V. So i dinàmica

Ja al primer *Preludi op.11 núm.1*, Skriabin havia indicat inicialment '*Ondeggiante, carezzando*', però segurament a petició de Belàiev es va publicar amb un neutral *Vivace*.⁸⁷ Al *Poema op.32 núm.1* fins i tot trobem una paraula italiana encunyada pel propi Skriabin, '*inaferando*'. Derivada de *inafferrabile*, que podríem traduir per inefable, entenem que es demana 'tocar de manera inefable'. Alguns exemples inicials de l'ús del francès els trobem al *Concert per a piano* (c.38 '*comme si l'on désespérait*', c.42 '*avec délice*', etc.), però és a les últimes obres que apareixen les indicacions més extravagants i evocatives: al *Poema de l'Èxtasi* (figura 6, c.9 '*très parfumé*'), a la *Sonata núm.6* (c.244, Fragment 72) '*tout devient charme et doucer*', o al *Poema-Nocturn op.61*, c.9 '*comme une ombre mouvante*', c.13 '*comme un murmure confus*', c.23 '*avec une volupté dormante*'. Són habituals també les referències a la intoxicació i la embriaguesa: a la *Sonata núm.5*, c.289, '*con una ebbrezza fantastica*', o a la *Sonata núm.10*, c.192, '*avec une douce ivresse*'. També a aquesta última obra, al c.122, hi ha la inicialment paradoxal '*avec une volupté douloureuse*'. Aquestes indicacions per la interpretació són veritables invitacions al món interior dels símbols de Briússov.

87 BALLARD; BENGTON; BELL YOUNG (2017): p.209.

Conclusions

Què fa l'estil d'un compositor? D'entrada estem temptats a pensar que és un concepte massa intangible i vaporós com per trobar una resposta satisfactòria. Però potser l'estil és quelcom similar a l'hàbit, a la permanència al llarg d'una vida creativa. La meva aposta en aquest treball ha sigut obertament interdisciplinària. La tendència general de l'acadèmia musical, com ja passa en totes les disciplines científiques, és a una especialització i compartimentació exponencials. Això comporta uns avantatges obvis pel coneixement científic, però pel que fa a les arts, i la música especialment, no tinc gens clar que aquest procés dugui necessàriament a una millor comprensió dels fenòmens artístics. Per escoltar, interpretar i entendre la música sovint és més necessària una visió d'altura, d'àliga. I això, aquesta perspectiva, és en essència el que anomenem estil. Per això he preferit no entrar amb tot el detall que hagués volgut, per exemple, en l'aspecte harmònic o formal per, en canvi, poder copsar ni que fos parcialment l'essència de l'estil skriabinià.

Aquest treball m'ha servit també per conèixer molt més a fons un dels compositors que més em fascinen. Per molt atrevida i moderna que sigui, la música d'Skriabin, a diferència del serialisme, té al meu parer un atractiu inherent, visceral, que manca a molta música del s.XX. El fet que arribés a un llenguatge pràcticament atonal en una evolució gradual i orgànica, i no partint d'una decisió teòrica (i ideològica) puntual, no és una coincidència. Les últimes obres d'Skriabin certament presenten dificultats tècniques a l'intendent i l'acadèmic, però aquesta complexitat no es pot atribuir amb el mateix grau al contingut sonor i simbòlic, profundament atractiu i captivador.

Explicar el món musical i filosòfic d'un compositor com Skriabin en tota la seva complexitat en un treball limitat com aquest és una tasca destinada al fracàs. Per això, qui vulgui aprofundir més enllà d'aquesta introducció haurà de recórrer a la bibliografia, especialment als dietaris, traduïts recentment a l'anglès per Simon Nicholls i, al cap i a la fi, a les partitures.

Bibliografia

Partitures

- Manuscrits de l'opus 59, 61-64 a *The Juilliard Manuscript Collection*. Disponible a: <http://juilliardmanuscriptcollection.org/composers/scriabin-aleksandr> [Consulta: 20/10/2018].
- SCRIBIN, Alexander (1991). *Mazurkas, Poèmes, Impromptus and Other Works for Piano* [Música impresa]. New York: Dover.
- SCRIBIN, Alexander (1973). *The Complete Preludes and Etudes for Pianoforte Solo* [Música impresa]. New York: Dover.
- SCRIBIN, Alexander (2007). *Konzert fis-Moll, Opus 20. Ausgabe für 2 Klaviere* [Música impresa]. Edició i prefaci de Günter Philipp. Frankfurt/M: C.F.Peters.
- SCRIBIN, Alexander. *Acht Etüden opus 42* [Música impresa]. Frankfurt: M.P. Belaieff.
- SCRIBIN, Alexander (2001). *Klaviersonata Nr.6, Opus 62* [Música impresa]. Edició i prefaci de Valentina Rubcova. München: G. Henle Verlag.
- SCRIBIN, Alexander (2004). *Klaviersonata Nr.7, Opus 64* [Música impresa]. Edició i prefaci de Valentina Rubcova. München: G. Henle Verlag.
- SCRIBIN, Alexander (2008). *Klaviersonata Nr.8, Opus 66* [Música impresa]. Edició i prefaci de Valentina Rubcova. München: G. Henle Verlag.
- SCRIBIN, Alexander (2009). *Klaviersonaten II* [Música impresa]. Edició i prefaci de Cristoph Flamm. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- SCRIBIN, Alexander (2012). *Klaviersonata Nr.2 gis-moll, Opus 19* [Música impresa]. Edició i prefaci de Valentina Rubcova. München: G. Henle Verlag.
- SCRIBIN, Alexander (2012). *Klaviersonata Nr.3 fis-moll, Opus 23* [Música impresa]. Edició i prefaci de Valentina Rubcova. München: G. Henle Verlag.
- SCRIBIN, Alexander (2014). *Klaviersonaten IV* [Música impresa]. Edició i prefaci de Cristoph Flamm. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Bibliografia

Escrits biogràfics

- BOWERS, Faubion (1996). *Scriabin: A Biography*. 2^a edició revisada. New York: Dover.
- McDONALD, Hugh (1978). *Skryabin*. London: Oxford Univeristy Press.
- NICHOLLS, Simon (2018). *The Notebooks of Alexander Skryabin*, trad. Simon Nicholls i Michael Pushkin. London: Oxford University Press.
- RUDAKOVA, Ye.; KANDINSKY, A.I. (1984). *Scriabin: His Life ad Times*. Neptune City (New Jersey): Paganiana Publications.
- SCHLOEZER, Boris de (1987). *Scriabin: Artist and Mystic*, trad. Nicolas Slonimsky. Oxford: Oxford University Press.

Literatura crítica

- ABRAHAM, Gerald (1971). Ressenya de *Scriabin: A Biography*, de Faubion Bowers. *Music & Letters*, 52/3, p.311-14. Disponible a: https://www.jstor.org/stable/734527?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 6/12/2018].
- BALLARD, Lincoln (2010). *Defining Moments: Vicissitudes in Alexander Scriabin's Twentieth-Century Reception*. Tesi a Seattle: University of Washington. Disponible a: https://www.academia.edu/569022/Defining_Moments_Vicissitudes_in_Alexander_Scriabins_Twentieth-Century_Reception [Consulta: 18/09/2018].
- BALLARD, Lincoln; BENGTON, Matthew; BELL YOUNG, John (2017). *The Alexander Scriabin Companion*. Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield.
- BAKER, James (1986). *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven: Yale University Press.
- BAKER, James (1997). "Scriabin's Music: Structure as Prism for Mystical Philosophy". A: *Music Theory in Concept and Practice*, p. 53-96. Rochester: University of Rochester Press.

Bibliografia

- BROWN, Malcolm (1979). "Skriabin and Russian 'Mystic' Symbolism". *19Th-Century Music*, vol. 3, p. 42-51. Disponible a: https://www.jstor.org/stable/3519821?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 22/01/2019].
- COPLAND, Aaron (1967). *What to Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill.
- DESPORTES, Yvonne; BERNAUD, Alain (1995). *Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel*. Real Musical.
- ESQUIROL, Josep Maria (2018). *La penúltima bondat: assaig sobre la vida humana*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GARCIA, Emanuel E. (2004). "Rachmaninoff and Scriabin. Creativity and Suffering in Talent and Genius". *The Psychoanalytic Review*, vol. 91, núm. 3, p. 423-442.
- GARCIA, Susanna (2000). "Scriabin's Symbolist Plot Archtetype in the Late Piano Sonatas". *19Th-Century Music*, vol. 23, núm.3, p. 273-300. Disponible a: <http://www.paulayickvintagebrass.com/misc%20/Papers/Historical%20Styles%20/Scriabin%20piano/Scriabin%27s%20Symbolist%20Plot%20Archetype%20in%20the%20Late%20Piano%20Sonatas.pdf> [Consulta: 3/05/2019].
- GLEICH, C. C. J. von (1963). *Die Sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*. Bilthoven: A. B. Creighton.
- GUENTHER, Roy J. (1979). *Varvara Dernova's Garmoniia Skriabina: A Translation and Critical Commentary*. Wahington D.C.: Catholic University of America.
- LEIKIN, Anatole (2011). *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Farnham (Regne Unit): Ashgate.
- LURI, Gregorio (2006). "El mite de Prometeu. Conferència al XXVè Curs d'Estiu del Grup d'Estudis Nacionalistes Fundació Rellu". *Revista Rellu*, núm. 89-90, p. 4-8.
- MAISTOROVICI, Sanda Hîrlav (2016). "Alexander Scriabin, Founder of a School of Composition?". *Musicology Today*, 1/25, p. 75-78. Disponible a: <http://musicologytoday.ro/25/MT25thoughtsHirlavMaistorovici.pdf> [Consulta: 01/05/2019].

Bibliografia

- MATLAW, Ralph (1979). "Scriabin and Russian Symbolism". *Comparative Literature*, vol. 31, núm.1, p. 1-23. Disponible a: https://www.jstor.org/stable/1770938?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 22/01/2019].
- MCVAY, Michael (1991). *Scriabin: a New Theory of Harmony and Structure*. Tesi a Denton: University of North Texas. Disponible a: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc501031/m2/1/high_res_d/1002778722-McVay.pdf [Consulta: 13/04/2019].
- MITCHELL, Edward (1927). *Scriabin: The Great Russian Tone Poet*. London: Hawkes & Sons.
- NEUHAUS, Heinrich (1993). *The Art of Piano Playing*. Trad. K.A. Leibovitch. London: Kahn & Averill.
- NICHOLLS, Simon (2016a). *Scriabin's Fifth Sonata – a New Aspect of Sonata Form* [en línia]. Scriabin Association: 2 de gener de 2017. Disponible a: <http://www.scriabin-association.com/scriabins-fifth-sonata-new-aspect-sonata-form/> [Consulta: 6/05/2019].
- NICHOLLS, Simon (2016b). *The Texts of Scriabin's Works: Some Observations of a Performer-Researcher-Teacher* [en línia]. Scriabin Association: 4 de febrer, 2016. Disponible a: <http://www.scriabin-association.com/the-texts-of-scriabins-works-some-observations-of-a-performer-researcher-teacher/> [Consulta: 6/05/2019].
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (2014). *El naixement de la tragèdia o hel·lenisme i pessimisme*. Trad. Joan Ferrarons. 2a edició. Barcelona: Cedres Vermells.
- KHANNANOV, Ildar (2012). *The Ascending Direction in the Harmony of Chopin and Scriabin and its Semantics* [en línia]. Scriabin Association, trad. Simon Nicholls: 10 de novembre 2016. Disponible a: <http://www.scriabin-association.com/ascending-direction-harmony-chopin-scriabin-semantics-ildar-khannanov/> [Consulta: 05/05/2019]. Originalment publicat el 2012 en rus a *Uchenye Zapiski*.
- PASTERNAK, Boris (1959). *Safe Conduct*. Trad. Beatrice Scott. 2ª edició. London: Ernest Benn.

Bibliografia

- PLATÓ (1950). *Diàlegs (III). Ió. Hípias Menor. Hípias Major. Eutidem*. Trad. Joan Crexells. 2a edició. Barcelona: Bernat Metge.
- REISE, Jay (1983). "Late Scriabin: Some Principles Behind the Style." *19Th-Century Music*, vol. 6, núm.3, p. 220-31. Disponible a: [https://www.academia.edu/3535609/Late Scriabin Some Principles behind the Style](https://www.academia.edu/3535609/Late_Scriabin_Some_Principles_behind_the_Style) [Consulta: 04/05/2019].
- SABANEEV, Leonid (1931). "Scriabin and the Idea of a Religious Art", *Musical Times* vol.72, núm.1063, p.789-792. Disponible a: https://www.jstor.org/stable/915586?seq=1#page_scan_tab_contents [Consulta: 01/05/2019].
- SABBAGH, Peter (2001). *The Development of Harmony in Scriabin's Works*. Universal Publishers. ISBN 1-58112-595-X.
- SAMSON, Jim (1977). *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*. New York: Norton.
- SHERGOLD, Roderick (1993). *Harmony and Voice Leading in Late Scriabin*. Tesi a Montreal: McGill University. Disponible a: http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1556918884046~175 [Consulta: 30/04/2019].
- SMITH, Kenneth (2005). "Erotic Discourse in Scriabin's Fourth Sonata". *British Postgraduate Musicology* vol. 7. Disponible a: <http://www.bpmonline.org.uk/bpm7/smith.html>. [Consulta: 03/12/2018].
- STELL, Jason (2004). "Music as Metaphysics: Structure and Meaning in Skryabin's Fifth Piano Sonata". *Journal of Musicological Research*, 23, p.1-37.
- STRAVINSKI, Igor (2008). *Poètica musical*. Trad. Oriol Ponsatí-Murlà. Girona: Accent Editorial.
- SUKHINA, Nataliya (2008). *Alexander Scriabin (1871-1915): Piano Miniatures as Chronicle of his Creative Evolution; Complexity of Interpretative Approach and its Implications*. Tesi a Denton: University of North Texas. [Consulta: 12/10/2018]. Disponible a: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6048/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

Bibliografía

- TARUSKIN, Richard (1997). *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- WAI-LING, Cheong (1993). “Orthography in Scriabin’s Late Works”. *Musical Analysis*, vol.12, núm.1, p.47-69. [Consulta: 18/04/2019]. Disponible a:
https://www.academia.edu/8453438/Scriabins_Ocatonicism_Music_Analysis
- WAI-LING, Cheong (1996). “Scriabin’s Octatonic Sonata”. *Journal of the Royal Music Association*, vol.121, núm.2, p.206-28. [Consulta: 3/05/2019]. Disponible a:
https://www.academia.edu/8744585/Scriabins_Sonata_no.6_JRMA

Annexos

Taula de fragments musicals

Fragment 1: 2 Peces op.57 núm.1 'Désir' c.14-15.....	23
Fragment 2: 3 Peces op.45 núm.1 'Feuillet d'album', c.15-16.....	23
Fragment 3: Chopin: Sonata núm.3, 2n mov. (c.61-80).....	23
Fragment 4: Estudi op.42 núm.8, c.25-34.....	24
Fragment 5: Preludi op.13 núm.1, c.41-43.....	24
Fragment 6: Poema op.32 núm.1.....	24
Fragment 7: Sonata núm.4, 2n mov. c.162-163.....	25
Fragment 8: Poema satànic op.36, c.53-62.....	25
Fragment 9: Preludi op.37 núm.4 c.19-20.....	26
Fragment 10: Wagner: 'Tristan und Isolde', Preludi.....	26
Fragment 11: Sonata núm.4, c.1-9.....	26
Fragment 12: Poema op.69 núm.1.....	27
Fragment 13: Mússorgski: 'Borís Godunov', Pròleg, Quadre II (reducció).....	28
Fragment 14: Sonata núm.6, c.11-12.....	28
Fragment 15: Preludi op.11 núm.16, c.25-34.....	28
Fragment 16: 4 Peces op.51 núm.4 'Danse languide'.....	29
Fragment 17: Poema op.52 núm.1.....	29
Fragment 18: 3 Peces op.49 núm.3 'Rêverie'.....	30
Fragment 19: Preludi op.11 núm.1.....	31
Fragment 20: Preludi op.16 núm.1.....	31
Fragment 21: Sonata núm.3, 4t mov., c.174-182.....	32
Fragment 22: Poema op.63 núm.2 'Etrangeté'.....	33
Fragment 23: Poema op.69 núm.2, c.11-13.....	33
Fragment 24: Poema op.52 núm., c.48-49.....	35
Fragment 25: Poema op.32 núm.1, c.3-4.....	35
Fragment 26: Sonata núm.5, c.120-123.....	35
Fragment 27: 4 Peces op.56, núm.3 'Nuances' c.17-18.....	35
Fragment 28: 4 Peces op.56, núm.2 'Ironies' c.100-103.....	35
Fragment 29: Poema op.32 núm.2, c.30-31.....	35
Fragment 30: Preludi op.67 núm.2, c.33-35.....	36
Fragment 31: Poema op.69 núm.1, c.33-36.....	36
Fragment 32: Sonata núm.8, c.497-499.....	36
Fragment 33: Poema op.71 núm.1 c.57-60.....	36
Fragment 34: Chopin: Concert núm.2, 1r mov., c.81.....	37
Fragment 35: Skriabin: Concert, 1r mov., c.11.....	37
Fragment 36: Chopin: Concert núm.2, 1r mov., c.173-176.....	37
Fragment 37: Skriabin: Concert, 1r mov., c.53-58.....	37
Fragment 38: Concert, 1r mov., c.38-40 (reducció 2 pianos).....	38

Taula de fragments musicals

Fragment 39: Preludi op.39 núm.3.....	38
Fragment 40: Simfonia núm.3, inici (metalls).....	39
Fragment 41: Poema de l'Èxtasi (trompeta), c.102-105.....	39
Fragment 42: Sonata núm.3, 1r mov.....	39
Fragment 43: Sonata núm.8, c.316-318.....	39
Fragment 44: Textura chopiniana al Concert, 1r mov., c.106-108.....	40
Fragment 45: Liszt: Vallée d'Obermann, c.192-193.....	40
Fragment 46: Schumann: Estudis simfònics, op.13 (Variació II).....	40
Fragment 47: Chopin: Nocturn op.48 n.1 (c.49-50).....	41
Fragment 48: Sonata núm.4, coda.....	41
Fragment 49: Sonata núm.5, c.433-441.....	42
Fragment 50: Estudi op.65 núm.3 (c.17-20).....	42
Fragment 51: Sonata núm.6, c.180-185.....	42
Fragment 52: Sonata núm.10, c.314-316.....	42
Fragment 53: Schumann: Fantasie (1 ^r mov, c.22-27).....	43
Fragment 54: Beethoven: Sonata op.111, 2n mov., c.106-112.....	43
Fragment 55: Beethoven: Sonata op.109, 3r mov. c.177.....	43
Fragment 56: Sonata núm.4, 1r mov., c.20-21.....	44
Fragment 57: Sonata núm.6, c.36-38.....	44
Fragment 58: Sonata núm.9, c.25-26.....	44
Fragment 59: Sonata núm.7, final.....	44
Fragment 60: Vers la flamme, c.125-126.....	45
Fragment 61: Sonata núm.10, c.211-214.....	45
Fragment 62: Sonata núm.6.....	46
Fragment 63: Sonata núm.5, c.417.....	46
Fragment 64: Sonata núm.7, c.313-316.....	47
Fragment 65: Sonata núm.4, enllaç entre 1 ^r i 2 ⁿ mov.....	48
Fragment 66: Sonata núm.8, c.292-296.....	48
Fragment 67: Prometeu: part de piano, c.33-34.....	48
Fragment 68: Masurca op.25, núm.2, c.5-8.....	49
Fragment 69: Fantasia op.28, c.35-37.....	49
Fragment 70: Sonata núm.3, 1r mov., 2n tema (c.25-31).....	50
Fragment 71: Sonata núm.3, 3r mov., c.17-19.....	50
Fragment 72: Sonata núm.6, c.244-245.....	51
Fragment 73: Sonata núm.8, c.16-17.....	51
Fragment 74: Fantasia op.28, c.163-165.....	52
Fragment 75: Sonata núm.3, 4t mov.....	52
Fragment 76: Sonata núm.4, 1 ^r mov. c.35-42.....	53
Fragment 77: Dansa frenètica al final de la Sonata núm.6, c.367-377.....	54
Fragment 78: Masurca op.25, núm.4.....	55
Fragment 79: Impromptu op.12 núm.1.....	55
Fragment 80: Imptomptu op.7 núm.2, c.33-36.....	56
Fragment 81: Sonata núm.5, c.47-49.....	56
Fragment 82: Estudi op.42, núm.5, c.31.....	57
Fragment 83: Estudi op.42, núm.1.....	57
Fragment 84: Estudi op.42, núm.2.....	57

Taula de fragments musicals

Fragment 85: Estudi op.42, núm.6.....	57
Fragment 86: Estudi op.42, núm6, c.33.....	57
Fragment 87: Estudi op.42, núm.8.....	57
Fragment 88: Concert per a piano (reducció), 1r mov.....	59
Fragment 89: Sonata núm.10, c.39.....	59
Fragment 90: Sonata núm.10, Introducció.....	59
Fragment 91: Sonata núm.1, 3r mov.....	60
Fragment 92: Sonata núm.1, 1r mov.....	60
Fragment 93: Sonata núm.1, 4t mov.....	60
Fragment 94: Sonata núm.6, 'motiu del somni', c.39.....	61
Fragment 95: 'Motiu del somni', c.57.....	61
Fragment 96: 'Motiu del somni', c.80.....	61
Fragment 97: 'Motiu del somni', c.82.....	61
Fragment 98: 'Motiu del somni', c.102.....	61