Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

Sonata n.º 4 op. 30 de Alexander Scriabin: Influencias, exploración en su estructura formal y propuesta interpretativa

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Alexandra Leshchenko Tamarevskaya

[redacted]

Director/a del TFG: Francisco Javier Esplugues Esplugues

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

Catedràtic Jaume Mas i Porcel, 2 - 03005 ALACANT. Tfn.: 966 47 86 65 – Fax: 966 47 86 66 – www.csmalicante.com

bajo licencia Creative Commons 3.0

RESUMEN

Este trabajo examina la *Sonata n.º 4, op. 30* de Alexander Scriabin, enfocándose en las influencias musicales y filosóficas que moldearon su creación, así como en la exploración de su estructura formal. Scriabin, conocido por su estilo idiosincrático y visionario, típico de su época tardía, compuso esta sonata durante un periodo de transición, en la que refleja tanto sus raíces románticas como sus tendencias hacia el misticismo y la búsqueda de una síntesis entre música y espiritualidad.

El análisis se inicia con una revisión del contexto histórico y biográfico del compositor, situando la obra en la evolución de su lenguaje musical. Se identifican las influencias de distintos compositores como Frédéric Chopin y Richard Wagner, entre otros, así como el impacto de la filosofía de Friedrich Wilhelm Nietzsche y las doctrinas teosóficas provenientes de Helena Blavatsky que permeaban el pensamiento de Scriabin en esa época.

El análisis detallado de la obra destaca su organización del contenido descriptivo en tres partes y su estructuración formal en dos movimientos contrastantes: el *Andante* y el *Prestissimo volando.* Se exploran las influencias e innovaciones musicales y armónicas y el uso de motivos cíclicos, algunos de ellos basados en material utilizado anteriormente por otros.

Cabe destacar que el estudio también examina la manera en que Scriabin utiliza el color y la textura para crear una narrativa musical que trasciende las formas convencionales, a través del descriptivismo psicológico. La obra es interpretada como un ejemplo de su búsqueda por lograr una experiencia basada en la sinestesia, donde los sentidos se entrelazan en una tonalidad artística.

Basándose en el estudio hecho, se ha confeccionado una propuesta interpretativa, en la que todos los aspectos vistos puedan quedarse plasmados y claros en la posterior interpretación de la sonata.

Finalmente, este trabajo concluye que la *Sonata n.º 4, op. 30* de Scriabin no es solo un testimonio de su evolución estilística, sino también un reflejo de sus aspiraciones filosóficas y espirituales. La obra representa una intersección de influencias y una exploración

innovadora de la forma sonata, consolidándose como una pieza fundamental en el repertorio pianístico del siglo XX.

Palabras clave:

Scriabin, sonata, op. 30, misticismo, sinestesia, descriptivismo, estructura formal, simbolismo, influencias, interpretación, tema, estilo, motivo, éxtasis, poema.

ABSTRACT

This study examines Alexander Scriabin's *Sonata n.º 4, op. 30*, focusing on the musical and philosophical influences that shaped its creation, as well as exploring its formal structure. Scriabin, known for his idiosyncratic and visionary style typical of his later period, composed this sonata during a transitional phase, reflecting both his romantic roots and his tendencies toward mysticism and the quest for a synthesis between music and spirituality.

The analysis begins with a review of the historical and biographical context of the composer, situating the work within the evolution of his musical language. The influences of various composers such as Frédéric Chopin and Richard Wagner, among others, are identified, as well as the impact of Friedrich Wilhelm Nietzsche's philosophy and the theosophical doctrines originated from Helena Blavatsky that permeated Scriabin's thinking at the time.

A detailed analysis of the work highlights its descriptive content organized into three parts and its formal structuring into two contrasting movements: the *Andante* and the *Prestissimo volando*. The study explores harmonic influences and innovations and the use of cyclic motifs, some of which are based on material previously used by others.

It is noteworthy that the study also examines how Scriabin uses color and texture to create a musical narrative that transcends conventional forms through psychological descriptivism. The work is interpreted as an example of his quest to achieve a synesthetic experience, where the senses intertwine in an artistic tonality.

Based on the study conducted, an interpretative proposal has been formulated, in which all the observed aspects can be clearly and effectively reflected in the subsequent performance of the sonata.

Finally, this study concludes that Scriabin's *Sonata n.º 4, op. 30* is not only a testament to his stylistic evolution but also a reflection of his philosophical and spiritual aspirations. The work represents a confluence of influences and an innovative exploration of the sonata form, establishing itself as a fundamental piece in the 20th-century piano repertoire.

Keywords:

Scriabin, sonata, op. 30, mysticism, synesthesia, descriptivism, formal structure, symbolism, influences, performance, theme, style, motive, ecstasy, poem.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a aquellas personas que han sido fundamentales en la culminación de este TFG.

A Alex Font, por su amor incondicional, apoyo constante y paciencia infinita durante todo este proceso. Ha sido mi pilar principal en todo este proceso. Gracias por su ayuda, comprensión y aliento en los momentos más difíciles. Han sido mi mayor motivación a la que estoy eternamente agradecida.

A mi profesor Javier Esplugues, por su invaluable guía y sabiduría a lo largo de esta investigación. Su dedicación y compromiso han sido esenciales para mi desarrollo como intérprete, pianista y persona. Gracias por sus consejos, su paciencia, crearme todas las oportunidades necesarias y por siempre estar dispuesto a ofrecer su ayuda y conocimiento.

A mis padres, por su presencia y por haberme brindado las herramientas necesarias para alcanzar mis metas. Han sido una parte importante de mi vida y mi desarrollo académico.

A todos ellos, mi más profundo agradecimiento. Este TFG es un reflejo de su amor y apoyo.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

m. i. : Mano izquierda

m. d. : Mano derecha

cc. : Compases

mov. : Movimiento

var. : Variación

n.º : Número

op. : Opus

VARIANTES DE NOMBRES PROPIOS

Los nombres propios de origen eslavo pueden llegar a tener numerosas traducciones, dependiendo del idioma a traducir. En concreto, «Scriabin», si se tradujera a alguno de los idiomas de Europa central sería «Skrjiabin» o «Skriabin», por la fonética de las letras *k* y *j*.

En la traducción de textos que se puede encontrar a lo largo de este trabajo, en la versión original del texto se mantiene la traducción del nombre elegida por el autor y, en la traducción propia se optará siempre por la versión «Scriabin».

Respecto al resto de nombres, en la traducción propia, se utilizará la más adecuada a la traducción al castellano.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 1

1.1 OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN 1
1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN 1
1.3 OBJETIVOS 2
1.4 METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA 2
1.5 DIFICULTADES Y FACILIDADES 3

2. ANTECEDENTES 4

2.1 BIOGRAFÍA 4
2.2 ANTECEDENTES COMPOSITIVOS, HISTÓRICOS Y FILOSÓFICOS Y SU CONTEXTUALIZACIÓN EN LA VIDA DEL COMPOSITOR 5
2.2.1 Chopin como modelo 5
2.2.2 Simbolismo 5
2.2.3 Lectura y filosofía: Nietzsche y Blavatsky 6
2.3 ANTECEDENTES DE LA ESTRUCTURA FORMAL 7
2.3.1 Sonatas en dos movimientos 7
2.3.1.1 Joseph Haydn 8
2.3.1.2 Ludwig van Beethoven 9
2.3.2 Sonatas en dos movimientos de A. Scriabin 10
2.3.3 Comparativa entre las sonatas en dos movimientos de Haydn, Beethoven y Scriabin 11
2.4 INFLUENCIAS EN LA SONATA N.º 4 12
2.4.1 Richard Wagner 12
2.4.1.1 Contexto 12
2.4.1.2 Recursos musicales y armónicos de Wagner usados en el op. 30 14
2.4.2 Claude Debussy 16
2.5 ORIGEN DE LAS IDEAS ARMÓNICAS UTILIZADAS POR SCRIABIN 16
2.5.1 Ludwig van Beethoven 16
2.5.2 Frédéric Chopin 17
2.5.3 Franz Liszt 17
2.5.4 Scriabin: el acorde místico 18
2.7 POEMA 19
2.7.1 Natalia Sekerina 21
2.7.2 Descriptivismo: real y psicológico 22
2.7.3 Sinestesia 23

3. REPERCUSIÓN DE LA SONATA N.º 4 OP. 30 EN TRABAJOS MUSICALES POSTERIORES 25

3.1 SCRIABIN 25
3.2 SERGEY BORTKIEWICZ 25
3.3 SAMUIL FEINBERG 29

4. ANÁLISIS FORMAL 31

4.1 PRIMER MOVIMIENTO 31
4.2 SEGUNDO MOVIMIENTO 38
4.2.1 Exposición 38
4.2.2 Desarrollo 40
4.2.3 Reexposición 42
4.2.4 Coda 45

5. PROPUESTA INTERPRETATIVA 47

5.1 OTROS INTÉRPRETES 47
5.2 VERSIÓN PROPIA 49

6. CONCLUSIONES **52**

7. BIBLIOGRAFÍA **54**

8. ANEXOS **58**

8.1 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 58
8.2 ÍNDICE DE EJEMPLOS 58
8.3 ÍNDICE DE TABLAS 59
8.4 PARTITURA 59

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La *Sonata para piano número 4 opus 30 en Fa # Mayor* es una obra escrita por Alexander Scriabin en 1903. Esta sonata supone un antes y un después en la trayectoria musical del propio compositor. En este trabajo se va a llevar a cabo una investigación de los rasgos estético-estilísticos de los diferentes compositores que Scriabin coge como inspiración para componer su *Sonata n.º 4 op. 30*. También se analizará la obra formalmente para el posterior estudio de los resultados y establecer una propuesta interpretativa.

La *Sonata n.º 4 op. 30*, ha sido objeto de numerosas investigaciones, cada una con sus propias conclusiones sobre distintos aspectos de la pieza. Sin embargo, algunas de estas investigaciones no profundizan en los temas que se abordan en este estudio, principalmente porque abarcan varias obras del compositor, lo que resulta en conclusiones superficiales.

Por esta razón es importante establecer la relación de todos los aspectos y características de la sonata para comprenderla en su totalidad.

1.2 Estado de la cuestión

Actualmente existen numerosos libros, trabajos como tesis doctorales, artículos e incluso un documental sobre A. Scriabin, *Alexander Scriabin - Calculation and Ecstasy,* dirigido por Oliver Becker (1996).

La mayoría de estos escritos tratan sobre la vida del compositor, algunos mencionan datos relativos a la obra objeto de esta investigación, como Emily Chialin Chiang (2013), Mary Anne Bolster (1955) o Erna Mesjishvili (1981).

Tras leer todos estos trabajos, han encontrado diferentes puntos de vista sobre la sonata, y un dato que cambia totalmente el rumbo de la cuestión es la relación de Natalia Sekerina, su primer amor, con el poema adjunto a la sonata (Skryabin, Nicholls, & Pushkin, 2018).

Así mismo, la parte de estos trabajos que están escritos en castellano constituye una parte ínfima en comparación al resto. Por lo que, este trabajo es importante para dar a conocer mejor al compositor en la comunidad hispano hablante.

1.3 Objetivos

«О Скрябине трудно говорить в категориях устоявшихся, стабильных оценок; сама динамика его пути побуждает охватить взглядом этот путь и оценить как его конечные цели.» [Es difícil hablar sobre las características afianzadas y estables de Scriabin; la propia dinámica de su camino alienta a captar su evolución y valorarla como sus objetivos finales] (Moroshkin, 2010). En base a esto, no se busca catalogar la obra en referencia a las características musicales usadas por Scriabin en esa época, sino, evaluar las técnicas inspiradoras de otros compositores usadas en la obra. Unir las particularidades de los compositores que más marcaron a Scriabin durante su vida a los diferentes aspectos de la sonata como la forma, motivos, temas y estilo.

Así mismo, realizar una conexión entre el poema programático adherido, y la obra, para conseguir un mejor entendimiento. Sumado a esta idea, verificar la siguiente hipótesis: La sinestesia de Scriabin está ligada al contenido musical de la obra, por tanto, también al poema.

También se realizará una propuesta interpretativa propia de ciertos conceptos técnico-musicales para su justificación, que puedan discrepar, o no, con las interpretaciones de otros pianistas.

Para abordar este objetivo, primero debemos comprender que cada obra de arte posee singularidades y elementos distintivos que la definen y la hacen única. Estas singularidades pueden surgir de diversos aspectos, como el contexto histórico, cultural, político, las intenciones del autor, las técnicas utilizadas, entre otros. Por esta razón, se analizará la obra formalmente.

1.4 Metodología y estructura

Se va a utilizar principalmente una metodología cualitativa y analítica, basada en la recogida de información a través de recursos bibliográficos, artículos, documentales, vídeos, tesis, etc.

Con el fin de situar históricamente todos los aspectos alrededor de la *Sonata n.º 4 op. 30*, se ha realizado una búsqueda y selección de información a través de libros, documentales, partituras y material audiovisual sobre diferentes campos como filosofía, arte, literatura, psicología e historia en tres idiomas: español, inglés y ruso.

Para entender la estructura de la obra se ha llevado a cabo un análisis formal de los dos movimientos de la sonata.

A la hora de elaborar y redactar el trabajo se hará uso de medios como los programas Microsoft Word, Zotero, Paint y el programa de recortes de Windows. Así mismo como de aplicaciones como Google o YouTube y material bibliográfico de bibliotecas como la del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante, de familiares o la Biblioteca Pública Municipal de San Blas en Alicante.

1.5 Dificultades y facilidades

La principal dificultad de esta investigación es la cantidad de opiniones propias sobre Alexander Scriabin. Algunas, exageradas, incluso contradictorias, por lo que realmente, encontrar la teoría real es prácticamente imposible. Por ejemplo, Plekhanov y Sabaneyev dictaron testimonios, sobre la lectura que hacía Scriabin, totalmente diferentes (Skryabin, Nicholls, & Pushkin, 2018, pág. 179).

De lo que sí se puede hablar es de la realidad aparente, lo que vemos objetivamente de sus textos, cartas y partituras.

En este ámbito, una cualidad propia que facilita la comprensión del mensaje es el conocimiento del idioma ruso y del inglés, ya que la mayor parte de los libros y artículos encontrados sobre este compositor están escritos en esos idiomas. Por esta misma razón es importante la elaboración de esta investigación, para ampliar el número de información disponible sobre Scriabin escrita en castellano.

2. ANTECEDENTES

«В русской музыке начала XX столетия Александр Николаевич Скрябин занимает особое место. Даже среди многих звезд “серебряного века” его фигура выделяется ореолом уникальности.» [En la música rusa del principio del siglo XX, Alexander Nikolaevich Scriabin ocupa un lugar especial. Incluso entre muchas estrellas del “siglo de plata” su persona destaca con un halo de singularidad] (Moroshkin, 2010).

> En la historia del arte y la literatura rusa, la llamada Edad de Plata se refiere a una época comprendida entre finales del siglo XIX y principios del XX. Después del período áureo representado por autores como Pushkin, Tolstoi, Gogol y Dostoyevski, los autores de la «Edad de Plata» se abren a la influencia de las corrientes occidentales tales como el simbolismo, el espiritualismo y el modernismo (2020).

Scriabin no llegó a ser quién fue de no ser, al menos durante el principio de su vida, por factores externos. Sus vivencias, conversaciones, contactos y consejos dados por otras personas le han llevado a convertirse en uno de los compositores más importantes en el mundo del misticismo y la introspección.

2.1 Biografía

Scriabin estuvo influenciado profundamente por el entorno femenino en el que vivía. Gracias a este ambiente es posible que haya podido adquirir una sensibilidad más unida a la feminidad. Su madre murió poco después de dar a luz y su padre se mudó al extranjero para reanudar sus estudios. «The child was looked after by his grandmother Elizaveta and his aunt Lyubov.» [El niño fue cuidado por su abuela Elizabeta y su tía Liubov] (Nicholls, s.f.). Su tía quería que Scriabin fuera pianista, al igual que su madre, por lo que lo llevó a clases de piano.

Estudió con varios profesores hasta entrar al conservatorio de Moscú, donde aprendió a componer. En relación con los años anteriores y posteriores a la composición de la *Sonata n.º 4 op. 30* podemos decir que su interés por la filosofía y el misticismo se despertó hacia 1902 y cristalizó en 1905. Las corrientes filosóficas del momento como la de Nietzsche «incidieron profundamente en la obra de Scriabin desde su op. 30 en adelante» (Fernández & Tamaro, 2004).

Su vinculación a estas corrientes le llevó a crear un estilo propio y un objetivo final, la creación del *Misterium*, la obra de arte que cambiaría el mundo.

2.2 Antecedentes compositivos, históricos y filosóficos y su contextualización en la vida del compositor

2.2.1 Chopin como modelo

El estilo de composición del primer periodo de Scriabin está muy vinculado a las experiencias de su vida personal y de sus contemporáneos. Empezando por Chopin, fue el compositor que marcó la infancia de Scriabin. Faubion Bowers describe esos años con claridad:

> Scryabusha[1] fell in love with Chopin. He slept with his music under his pillow at night. He carried it in his book bag to Corps classes. In the first decade of Scriabin published opuses, there are nineteen mazurkas, nine impromptus, three waltzes, three nocturnes, one polonaise and Scores of preludes and études. Chopinesque titles, but, let it be said immediately, not a page plagiarizes. Scriabin once reduced to tears blurted out, «What if my music does sound like Chopin?! It's not stolen. It's mine». [Scriabusha se enamoró de Chopin, dormía con sus partituras debajo de la almohada. Cargaba con ellas en su mochila de libros a las clases del Cuerpo de Cadetes. En la primera década de las publicaciones de Scriabin se encuentran 19 mazurcas, nueve impromptus, tres valses, tres nocturnos, una polonesa y partituras de preludios y estudios. Con títulos influenciados por la figura de Chopin. Scriabin una vez dijo entre lágrimas, «¿¡Y qué si mi música suena como si fuera Chopin!? No es robada. Es mía...»] (Bowers, 1996, pág. 134).

Durante estos años, Scriabin no aportó ideas innovadoras, si no que aprovechó para aprender de sus compositores favoritos y componer obras parecidas.

2.2.2 Simbolismo

Muchas variables construyeron el camino que tomó Scriabin. Como su lectura, las personas con las que se relacionaba, su ego y su propia percepción. «Sin embargo, los inicios del compositor no hacían presagiar esta deriva hacia la trascendencia y el orientalismo» (Vayón, 2015).

A medida que fue creciendo se fue interesando por la religión y la filosofía. Eso le llevó a indagar sobre las corrientes filosóficas y espirituales de su época a través de la literatura. El simbolismo y el misticismo se volvieron una fuente primaria sobre la cual componer. Vemos esto reflejado en sus obras como la evocación de estados y sentimientos complejos, muchas veces generando una historia o un concepto psicológico basado en la encadenación de sentimientos.

[1] Es común en Rusia llamar a las personas por el nombre más característico o especial de esa persona. Y a los niños o amigos muy cercanos se suele crear un apodo, proveniente de su nombre. Por lo que, «Scryabusha» o «Scriabusha», sería el diminutivo de Scriabin.

Por ejemplo, «descending half-steps embodied human sorrow.» [los semitonos descendentes encarnan el dolor humano] (Bowers, 1973, pág. 111). En la *Sonata n.º 4 op. 30* podemos ver esta característica sobretodo en el primer movimiento. Y así mismo, «one can asume the opposite description for the succession of ascending half-steps […] The scenario of both the intervallic relation and the key relation seems to be precisely planned, and descriptively relevant to the free verse poem.» [lo mismo podría decirse del contrario, de los semitonos ascendentes. […] Las relaciones interválicas y tonales parecen estar planeadas al sentido del poema en verso libre] (Chiang, 2013, pág. 88).

2.2.3 Lectura y filosofía: Nietzsche y Blavatsky

«There are several testimonies to the reading which influenced Skryabin's thought, […] and the evidence of his personal library, which is preserved at the Skryabin Memorial Museum, Moscow.» [Hay numerosos testimonios sobre la lectura que influenció a Scriabin […] y la biblioteca en sí preservada en el Museo Memorial de Scriabin en Moscú] (Skryabin, Nicholls, & Pushkin, 2018, pág. 179), nos dan indicios sobre los intereses que tenía.

> Reports vary as to Skryabin's reading method. Some recalled that Sckryabin had assimilated the arguments […]. Others held a different view, he did not read, but ran through […] to colour immediately in the rainbow hues which were already his. [Los testimonios varían drásticamente entre unos y otros. Unos consideraban que Scriabin leía con mucha atención. Otros, que él leía muy por encima quedándose solo con la información que coincidía con su propia opinión] (Skryabin, Nicholls, & Pushkin, 2018, pág. 179).

> His interests in Reading were Greek philosophy, German idealism, Russian philosophy and symbolism, Indian culture and his own philosophy on music. […] A concept explored by Skryabin in the notebook written in 1904. In this notebook the basis of Skryabin's thought is contemplation, observation, and analysis of what it means to be a living, conscious individual and how individual consciousness is related to what is around it. [Se interesaba por temas como la filosofía griega, el idealismo alemán, la filosofía y el simbolismo ruso, la cultura india y su propia filosofía sobre la música. […] Las primeras ideas sobre la aplicación de la filosofía a la música surgieron en 1904, que apuntó en una de sus libretas. La base de este concepto se centró en la contemplación, observación y análisis de lo que significa ser un ser vivo y consciente y cómo la consciencia individual está relacionada con el entorno] (Skryabin, Nicholls, & Pushkin, 2018, págs. 181-194).

«Alexander Scriabin sufría muchos trastornos, pero era más conocido por ser megalómano. Admiraba a Nietzsche y se tomaba muy en serio la idea del übermensch» (Aguirre, 2017).

«Una de las teorías más importantes de Nietzsche es la del superhombre (übermensch). Básicamente, este planteamiento confiere a los humanos libertad para imaginar su propia escala de valores, más allá de los límites impuestos por la religión y la tradición» (García, 2022).

Está claro que la opinión del público sobre la persona de Scriabin puede llegar a ser muy exagerada, y es posible que, en la realidad, Scriabin no haya sufrido de ningún trastorno mental, pero lo que sí era una persona peculiar ya sea social o compositivamente. Y esto se puede contrastar fácilmente con las corrientes a las que se unía, ya sean filosóficas, musicales o las que fueran populares en esa época.

Cabe añadir, que Scriabin se unió a la corriente teosófica de Helena Blavatsky. La teosofía es «la denominación a la que se da a diversas doctrinas religiosas y místicas, que creen estar iluminadas por la divinidad e íntimamente unidas con ella» (Real Academia Española).

Helena «fundó la Sociedad Teosófica para extender un conocimiento que, según ellos, superaría la dicotomía ciencia-religión y dejaría atrás las creencias tradicionales a partir de un saber oculto procedente de la India» (Sadurni). También escribió varios libros, por los cuales Scriabin se interesaba y leía.

Las ideas musicales y filosóficas que surgieron en Scriabin tras su afiliación a estas corrientes se desarrollaron después de la composición de la *Sonata n.º 4 op. 30*, escrita en 1903. Sin embargo, esto no implica que anteriormente no reflexionara sobre estos u otros temas similares, o que tales ideas estuvieran en una fase preliminar. Incluso antes de este período, Scriabin ya intentaba plasmar pensamientos complejos en sus obras, como lo demuestra en la obra, objeto de esta investigación.

2.3 Antecedentes de la estructura formal

2.3.1 Sonatas en dos movimientos

A lo largo de la historia de la música han habido numerosos compositores que han escrito sonatas para piano en dos movimientos. Estas sonatas tienen una estructura formal diferente a la clásica de tres movimientos.

De entre los compositores más relevantes que hayan escrito sonatas en dos movimientos se encuentran Haydn y Beethoven.

2.3.1.1 Joseph Haydn

De entre las 52 sonatas para teclado, la mayoría de las sonatas de Haydn están escritas en formato de tres movimientos. De esas 52, solo 8 están escritas en 2 movimientos y 2 en 4 movimientos.

La *Número 4, Divertimento en Re Mayor, Hob. XVI:4* y la *Número 18 en Si ♭ Mayor, Hob. XVI:18* pertenecen al grupo de las sonatas tempranas. «Written for the harpsichord, are in the *gallant* style. They were labeled partitas in many instances by the composer himself and were probably used by Haydn as teaching pieces for students.» [Escritas para clave, son del estilo *galante*. Fueron etiquetadas como partitas en muchas ocasiones por el propio compositor y probablemente las usó como obras de estudio para sus alumnos] (Ming Chih, 2021, pág. 265).

La *Número 25 en Mi ♭ Mayor, Hob. XVI:*25 «was written in the late 1760s and early 1770s. It's representative of a period of artistic change […]. In this period, the new invention of pianoforte enabled to produce sound with more variety in volumes and colors.» [fue escrita entre finales de los 1760 y principios de 1770. Es característica de un periodo de un cambio artístico […]. En este periodo, la novedad del pianoforte permitió la producción de una gama de sonidos en una variedad de volúmenes y colores] (Ming Chih, 2021, pág. 265).

La *Número 40 en Sol Mayor, Hob. XVI:40* «es la primera de un ciclo de 3 Sonatas dedicadas en 1784 a la princesa Marie Eszterhazy, la esposa del futuro príncipe Nicolás II. En los dos movimientos utiliza con agilidad los recursos de la variación» (Fundación Juan March, 2001, pág. 3).

Con la *Número 42 en Re Mayor, Hob. XVI:42,* comienza aproximadamente el último grupo de las sonatas de Haydn. «Shows the mature composer writing with assurance in his style, now totally refined and matured.» [Muestra la sabiduría de la escritura del compositor con confianza en su estilo, ahora del todo refinado y madurado] (Ming Chih, 2021, pág. 265).

La *Número 44 en Sol menor, Hob. XVI:44* «fue compuesta entre 1771 y 1778, aunque años más tarde la revisó Haydn para una nueva edición. El clima en esta sonata está más cerca del llamado estilo sensible» (Fundación Juan March, 2001, pág. 3).

La *Número 48 en Do Mayor, Hob. XVI:48* «es de 1789, cuando Haydn acababa de adquirir un fortepiano. La sonata suprime el primer movimiento y comienza directamente con un *Andante con espressione* que hace honor a su título» (Fundación Juan March, 2001, pág. 3).

La *Número 51 en Re Mayor, Hob. XVI:51* forma parte de un ciclo de tres sonatas que compuso en Londres en 1794 para la pianista Teresa Jansen. «En el esquema de dos movimientos contrapone dos estados de ánimo como presagio del futuro: Un *Andante*, en ocasiones *cantabile*, que recuerda a Schubert y un *Presto* final con todo el dramatismo de Schumann, pasando por Beethoven» (Fundación Juan March, 2001, pág. 3).

Se puede ver una mayor abundancia de este tipo de sonatas entre 1784 y 1794, que serían las número 40, 42, 44, 48 y 51. En base a esto, podemos deducir que Haydn comenzó a salirse de la estructura básica a medida que envejecía.

2.2.1.2 Ludwig van Beethoven

Beethoven tiene tres sonatas en dos movimientos: la *Sonata n.º 22 op. 54 en Fa Mayor*, la *Sonata n.º 24 op. 78 en Fa # Mayor «*à Thérèse*»*, y la *Sonata n.º 27 op. 90 en Mi menor*. De entre las cuales la que más destaca es la número 22.

En la *Sonata n.º 22* podemos ver que Beethoven ya cambiaba la estructura clásica de una sonata utilizando en el primer movimiento una estructura rondó.

> Rondo form is unusual for the first movement of a sonata. The second movement is in modified sonata form. This movement consists of a series of repetitions of the subject announced in the bass, interspersed with short episodes. It closely conforms to the toccata form, in as much as one subject is repeated over and over again in contrapuntal style; but it more nearly resembles sonata form than any other, although only the barest outline is followed. [Es una forma inusual para el primer movimiento de una sonata. Y en el segundo, una forma sonata modificada. En este movimiento se repite el tema que aparece en el bajo varias veces, intercalado por episodios. Se parece a una forma tocata ya que el tema se repite una y otra vez en estilo contrapuntístico. Pero se parece más a una forma sonata, aunque solo se sigue la línea general] (Tonic Chord, 2018).

La *Sonata n.º 24 op. 78*: «The Introduction is constructed upon tonic pedal point. It is not referred to again in the course of the movement. The second movement, written in rondo form closes with a variation of the second part of the first subject.» [En su primer movimiento podemos ver al principio una introducción, que no se repetirá a lo largo del movimiento. El segundo movimiento escrito en forma rondó se cierra con una coda sobre la variación de la segunda parte del tema] (Tonic Chord, 2018).

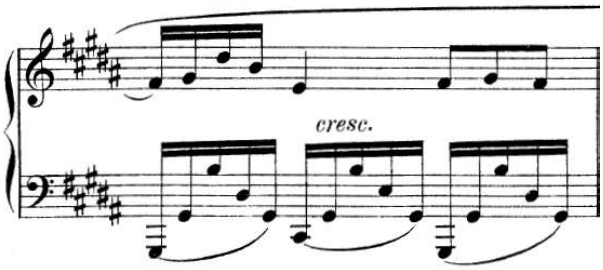
La *Sonata n.º 27 op. 90*, es la que mejor mantiene la forma clásica. El primero escrito en forma sonata y el segundo en forma rondó.

Tras este breve análisis de las tres sonatas de Beethoven escritas en dos movimientos podemos ver que la n.º 22 es la que más se distancia de las reglas compositivas de la sonata clásica.

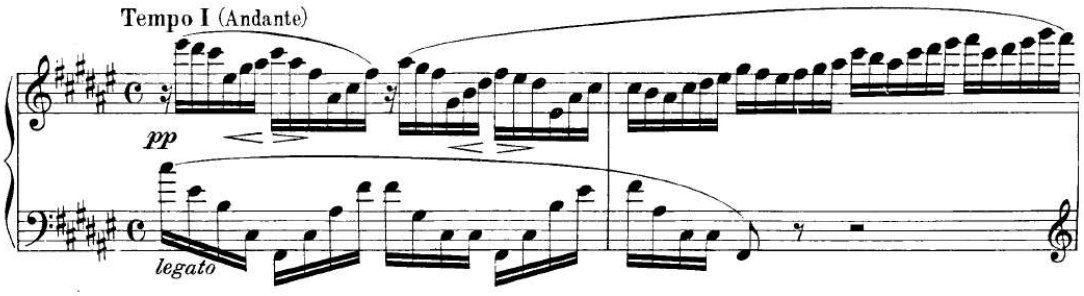
2.3.2 Sonatas en dos movimientos de A. Scriabin

Scriabin cuenta con dos sonatas en dos movimientos, la *n.º 2 op. 19* y la *n.º 4 op. 30*. Ambas muy parecidas formalmente, teniendo el primer movimiento lento y el segundo rápido, hacen hincapié en las armonías cromáticas, la evasión de la tónica y acordes sin resolución clara. En las dos se puede ver el uso del acorde místico.

Aun así, las dos están claramente separadas por el estilo compositivo. La segunda sonata pertenece al primer período, caracterizado por el uso de polirritmias, como el tres contra cuatro y el uso de semicorcheas en movimiento lento. Esta sonata se podría ligar a su único *Concierto para piano y orquesta op. 20 en Fa # menor*, su segundo movimiento se parece mucho al primero de la segunda sonata.



Ejemplo 1: *Sonata n.º 2 op. 19*, «mov. 1», de A. Scriabin. c. 43



Ejemplo 2: *Concierto para piano y orquesta op. 20*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 83-84

En los dos ejemplos anteriores podemos ver una similitud en el acompañamiento y en las diferentes polirritmias entre las dos manos. En el ejemplo 1: 4 contra 5 y 3 contra 5. En el ejemplo 2: 7 contra 4 y 6 contra 4.

«Четвертая соната была создана в едином порыве вдохновения в течение нескольких дней. Весь ее образный строй и музыкальный язык свидетельствуют о вступлении композитора в новую фазу развития.» [La *Sonata n.º 4 op. 30* fue creada en un mismo momento de inspiración a lo largo de unos cuantos días. La estructura base y el lenguaje nos llevan a la entrada de una nueva época evolutiva del compositor] (Mikhailov, s.f.). Es característico de esta etapa, las armonías más avanzadas, los contrastes extremos, el gran uso de la dinámica y el complejo uso del pedal.

La mayor diferencia que podemos ver entre las dos es que la *Sonata n.º 4 op. 30* es más completa. Scriabin tenía las ideas más claras sobre el rumbo que quería tomar en su estilo compositivo, añadiendo un poema descriptivo al op. 30, uniendo así más recursos para crear una obra de arte más compleja a la vez que compacta.

2.3.3 Comparativa entre las sonatas en dos movimientos de Haydn, Beethoven y Scriabin

Al examinar la estructura formal de las sonatas en dos movimientos de los compositores mencionados en el punto 2.3. De todas las sonatas analizadas, dos de las de Haydn guardan mayor afinidad, en concreto, la *Número 40 en Sol Mayor, Hob. XVI:40*, utiliza el recurso de la variación, aunque no utiliza la estructura propia de un tema con variaciones y la *Número 51 en Re Mayor, Hob. XVI:51*, que está escrita en dos *tempos* muy contrastantes, como son el *Andante* y el *Presto.* De las sonatas de Beethoven, la *Sonata n.º 22* de Beethoven es la que más afinidades comparte con la *Sonata n.º 4 op. 30*. En esta última, Scriabin emplea una estructura poco convencional para el primer movimiento, optando por un tema con variaciones a modo de preludio en lugar de la forma *Rondo* tradicional. Este preludio se conecta al segundo movimiento, que está escrito en forma de sonata, pero sin puente.

Lo más notable es que Scriabin no adopta ninguna forma previamente establecida por otros compositores, ni él mismo escribe en una forma cerrada, ya que se deduce que es un tema y variaciones tras el análisis que se hará en el punto 4 de esta investigación. Este primer movimiento en tema y variaciones es una idea innovadora, y en este aspecto, Scriabin se inspira en la *Sonata Número 40 en Sol Mayor, Hob. XVI:40.*

2.4 Influencias en la *Sonata n.º 4 op. 30*

2.4.1 Richard Wagner

2.4.1.1 Contexto

«Wagner is not a composer who is usually associated with the piano. He's probably more famous for his tetralogy of *operas, Des Ring des Nibelungen*, which incidentally was undoubtedly an inspiration for Tolkien's famous novel *The Lord of the Rings*.» [Wagner no es un compositor asociado a la música para piano, más conocido por su tetralogía de óperas, *El Anillo del Nibelungo*, que inspiró a J. R. R. Tolkien a escribir su trilogía *El Señor de los Anillos*] (Pianist, 2020).

La tetralogía está integrada por las óperas *El Oro del Rin, La Valquiria, Sigfrido* y *El Ocaso de los Dioses*, y «narra el final del tiempo-sin-tiempo de los dioses, a partir de que ceden ante pulsiones como el deseo de poder y la avaricia» (Sevilla, 2022).

La música de Richard Wagner fue innovadora en su época por la principal razón de cambiar la jerarquía de los recursos musicales en la creación de una obra.

Durante los periodos barroco y clásico, una obra no se consideraba correctamente compuesta si no seguía los parámetros estructurales establecidos. Sin embargo, a partir del romanticismo, esta rigidez estructural comenzó a cambiar, permitiendo la aparición de formas más libres, como las fantasías, y la extrapolación de la forma ABA típica de los movimientos lentos de las sonatas. Este cambio condujo a la creación de obras como el *Carnaval* de Schumann.

También surgió el concepto de música programática, en la que un texto explica una historia a través de la música manteniendo una estructura, como *Les préludes* de Liszt. «Fue compuesta en 1854 y a ella se adjuntó una nota de programa escrita por Liszt, indicando que la pieza debe ser considerada como una representación musical de un poema de Alphonse de Lamartine» (Howard, s.f.).

Aunque la música programática se haya popularizado durante el romanticismo, Vivaldi tiene su propia versión. «Los cuatro movimientos de *Las cuatro estaciones* están acompañados por cuatro poemas en forma de soneto, […] con versos con una contrapartida musical

específica, escenas como ladridos de perro, tormentas de verano o borrachos que duermen» (verdi.com, s.f.).

Durante este periodo, la música ha evolucionado en numerosos aspectos, pero, aun así, ha mantenido vivas las formas clásicas. «Wagner considered standard forms like the sonata to be outdated as they could not easily be adapted to the uses of drama and poetry.» [Wagner consideraba obsoleta a la forma sonata, ya que la estructura no se podía adaptar fácilmente al uso del drama y poesía] (Pianist, 2020). Por lo que los motivos o *leitmotivs,* prevalecían antes que la sucesión ordenada de los temas.

«Most of Wagner's compositional effort went into the so-called "music of the future".» [La mayor parte del esfuerzo compositivo de Wagner fue a la llamada "música del futuro"] (Pianist, 2020). Intentaba combinar diferentes artes en uno solo. «Llegó a plantear la sinergia entre las artes, abordando la idea del artista como "mesías", como adalid de ideas» (Pereira Parada, 2020).

Scriabin aplicó esta fusión de las artes en *Prometeo: El Poema del Fuego* y posteriormente comenzó con el proyecto de *Mysterium*, el cual no terminó.

Prometeo fue su primer intento de mezclar la música con algo no relacionado con ella. Unió la música con los colores, «with the help of a colour organ, ordered and designed by a Russian builder, with inspiration from A.W. Remington's colour organ.» [con ayuda de un órgano de color, encargado y diseñado por un constructor ruso, inspirado en el órgano de color de A. W. Remington] (Törneman, 2018, pág. 83).

Mysterium era el proyecto más grande del mundo en ese momento. «He dreamed of spiritual transformations due to the power of "synthetic art" accumulated in orchestral music, songs, dances, lights, colours, special fabrics, ritual smoke and perfumes.» [Soñaba con la transformación spiritual gracias a la fuerza del "arte sintético" acumulado en la música orquesta, canciones, bailes, luces, colores, telas especiales, rituales de humo y perfumes] (Kort, 2015).

La diferencia entre la «música del futuro» y el «arte sintético» es que Wagner quería unir todas las artes, en una obra. Mientras que Scriabin perseguía la unión de todo, las artes, los sentidos e incluso los mismos espectadores, que serían participantes también.

Se podría pensar que las óperas de Wagner, que duran cuatro horas de media, son obras de gran magnitud y complejas. Pero Scriabin quería ir un paso más allá. *Mysterium* estaba

planeado de tal manera que iba a durar 7 días completos además de estar ubicado en las montañas del Himalaya, cerca de Mongolia. «He made plans for building there a sanctuary for everlasting mysteriums which would change the world.» [Para ello, comenzó a planificar la construcción de un santuario dedicado a esta performación, que cambiaría el mundo] (Kort, 2015). A pesar de no haber conseguido lograr este objetivo y solamente haber escrito alrededor de tres horas de música de *Misterium*, «Scriabin había sabido presentarse como el profeta de una nueva forma de hacer música» (Chiantore, 2016, pág. 469). También, anotó en uno de sus cuadernos: «La música cobra significado cuando va unida a un plan dentro de una visión completa del mundo. El propósito de la música es la revelación» (Fernández E. , 2022).

2.4.1.2 Recursos musicales y armónicos de Wagner usados en el op. 30

«Taneieff organized a "seminar against Wagner". His students gathered as he distributed copies of *Tristan.*» [Taneiev organizó un "seminario contra Wagner" al que Scriabin atendió. Iban a estudiar Tristán e Isolda] (Bowers, 1996, pág. 163). Posteriormente, Scriabin utilizaría mucho el acorde «Tristán», que aparece en la ópera, en composiciones venideras. Al contrario de lo que muchos pensarían, a Scriabin no le agradaba la música de Wagner. «When Sabaneef asked Scriabin what he thought of Wagner, he answered: "Formless. Doesn't interest me".» [Cuando Sabaneiev le preguntó a Scriabin su opinión sobre Wagner. Él contestó: "No tiene forma. No me interesa"] (Bowers, 1996, pág. 163).

Teniendo en cuenta este testimonio, surgen dos posibilidades. La primera. es que realmente no le desagradaba Wagner como tal y simplemente consideraba que su música no era tan interesante. Y la segunda, es que de verdad no le gustaran sus composiciones y por ello quisiera utilizar sus recursos para que, usándolos, surgieran obras que sí serían del agrado de Scriabin.

> Scriabin no fue el único que no toleraba a otros compositores. Por ejemplo, Chopin aborrecía el final de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, no aprobaba a Schubert y le reprochaba lo que nosotros llamaríamos hoy su «naturalismo». A Tchaikovski no le gustaba en absoluto Brahms; Prokofiev y Shostakovich carecen de ternura frente a Scriabin, el cual hacia el final de su vida había llegado a un solipsismo musical casi total (Neuhaus H., 1985, pág. 206).

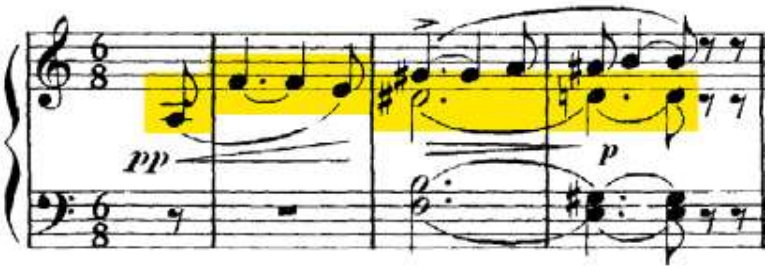
Uno de los recursos que toma de Wagner, es el acorde «Tristán», «una de las características principales del acorde reside en su forma, en su composición por cuartas superpuestas, ambas aumentadas, es decir, intervalo de tritono. Y en la resolución de la tensión generada por esta disposición tan infrecuente» (Vela, 2016).

Aparece numerosas veces durante el primer movimiento de la *Sonata n.º 4 op. 30*. «По содержанию и гармонической неустойчивости, в начале сонаты возможны аналогии с *Поэмой op. 32 n.º 1*.» [Por el contenido e inestabilidad armónica durante el principio de la sonata se podría unir con su *Poema op. 32 n.º 1*] (Mesjishvili, 1981, pág. 69).

> Con las apoyaturas, de carácter cromático en sentido ascendente, Wagner logra un fenómeno absolutamente innovador en su época: la suspensión de las funciones del sistema tonal, que se habían utilizado desde el siglo XVII, es decir, desde la ordenación vertical del discurso musical según los parámetros de la armonía.
> Este fenómeno ocurre de manera sencilla y absolutamente inesperada, a través de una combinación, a simple vista, bastante tradicional, formada por dos acordes en relación de semicadencia, es decir, sin resolución final sobre la tónica, a saber: un acorde de séptima de dominante con la quinta disminuida–que se asemeja por forma y disposición a una sexta aumentada francesa, por tanto como función de quinto del quinto–seguido de un acorde de séptima de dominante que no resuelve, sobre una tonalidad ambigua (y figurada) de La menor, a la que nunca se llega por cadencia perfecta (Vela, 2016).

Scriabin no sólo se inspira en la armonía utilizada por Wagner, si no que podemos ver características de todos los aspectos en los que Wagner innovó. Como por ejemplo el sistema de *leitmotivs*, melodía infinita o el componente cromático en la armonía. Este último siendo un recurso de su simbolismo.

Esta relación e influencia de Wagner es tan estrecha que Scriabin adopta directamente en su op. 30, un *leitmotiv* de *Tristán e Isolda,* el llamado «motivo del deseo». Marcado en amarillo en el siguiente ejemplo.



Ejemplo 3: *Tristán e Isolda* de R. Wagner. cc. 1-4

> La ópera inicia con el «motivo del deseo», que contiene el pasaje del «acorde de Tristán». […] Representa el amor imposible de los amantes, y, de la misma manera que la dominante nunca se encuentra con la tónica, el amor de los amantes nunca podrá consumarse (Vela, 2016).

Tras este planteamiento, no podemos decir que a Scriabin le disgustara la música de Wagner, como afirma Faubion Bowers en su libro *Scriabin: A Biography,* sino todo lo contrario, la tomó como ejemplo y construyó sobre esas ideas.

2.4.2 Claude Debussy

«La relación de la música de Debussy con consideraciones extramusicales es bastante diferente a la que mantuvo Wagner. En lugar del complejo y enormemente desarrollado sistema de referencias musicales explícitas de Wagner» (Morgan, 1999, págs. 59-60), «Debussy apuesta por la ensoñación, la evocación de atmósferas y la sugerencia, […] que posibilite al oyente una escucha imaginativa y activa» (Viana, 2016, págs. 9-10). En parte por su estrecha relación con el mundo simbolista y, en particular, «cuando compone para el piano o para los múltiples timbres de la orquesta, al impresionismo pictórico» (Viana, 2016, pág. 9).

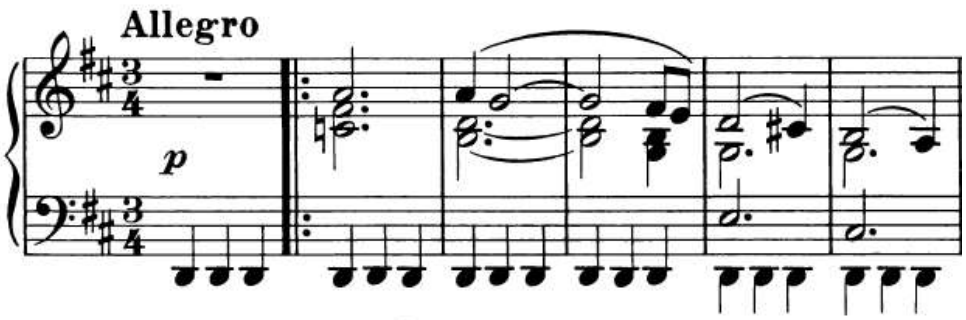
De lo cual se deduce claramente que Scriabin fusionó ideas de Wagner y Debussy para crear su propia versión de su percepción de la música. Utilizando armonías y *leitmotivs* típicos de Wagner y la «evocación», mencionada anteriormente, de Debussy.

2.5 Origen de las ideas armónicas utilizadas por Scriabin

La música de Scriabin no se convirtió en suya propia hasta años más tarde. Desde sus primeras composiciones hasta poco después de la *Sonata n.º 4 op. 30,* utiliza armonías que había escuchado anteriormente, sobre todo de los compositores que tomaban como modelo en esa época, Beethoven, Chopin y Liszt.

2.5.1 Ludwig van Beethoven

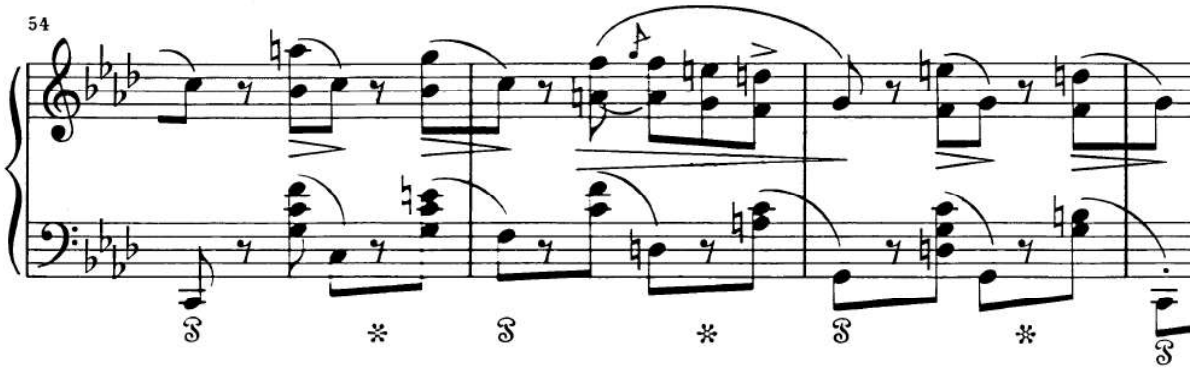
«Scriabin amaba particularmente la *Sonata "Pastoral" de Beethoven, Op. 28* y, por tanto: sus primeros compases, con su armonía ligeramente disonante en los tiempos fuertes, tienen algo de común con el progreso de su pensamiento armónico» (Neuhaus H. , 1985, pág. 177).



Ejemplo 4: *Sonata n.º 15 op. 28 «La pastoral»,* «mov. 1», de L. V. Beethoven. cc. 1-6

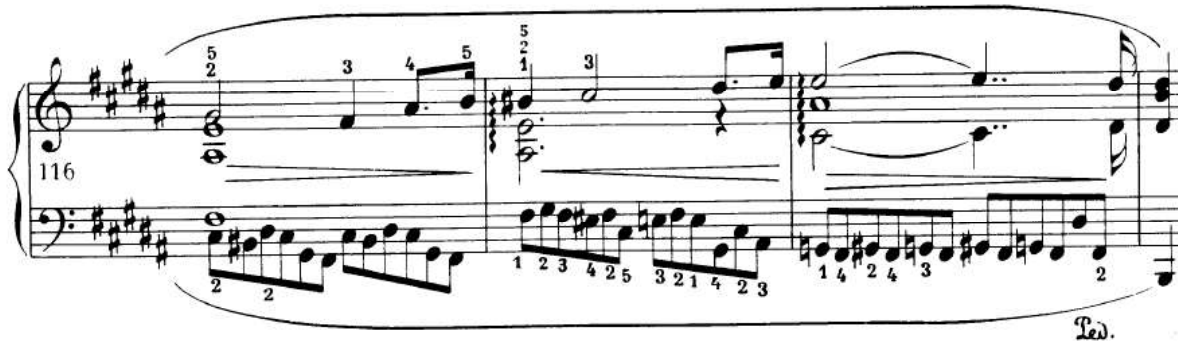
2.5.2 Frédéric Chopin

«La *Balada n.º 3 op. 47* utiliza una combinación de tres intervalos de cuarta y uno de séptima, es ya casi de Scriabin. Este hallazgo genial de Chopin, lo ha heredado legalmente, lo ha hecho suyo, lo ha desarrollado y enriquecido» (Neuhaus H. , 1985, pág. 175).



Ejemplo 5: *Balada n.º 3 op. 47* de F. Chopin. cc. 54-57

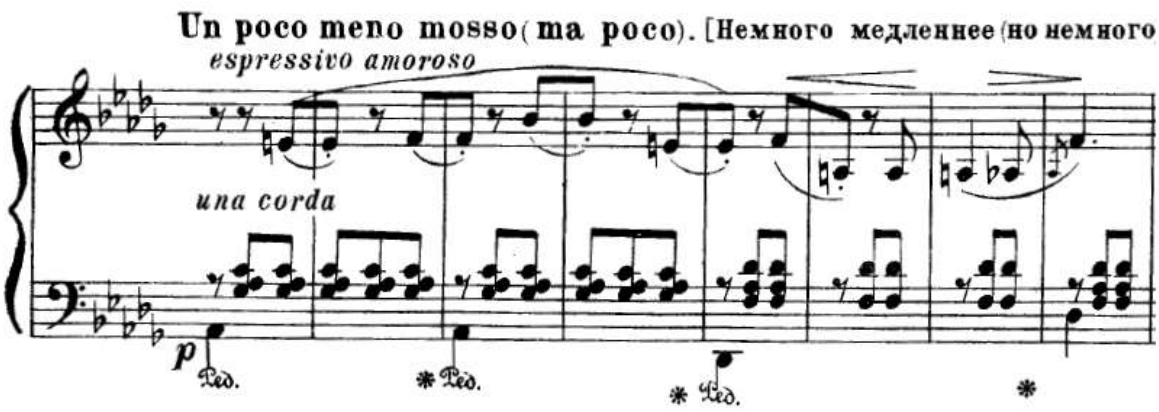
A su vez, el fragmento de *Tristán* mencionado anteriormente en el punto 2.4.1.2 tiene una estrecha relación con el final del tercer movimiento de su *Sonata en Si menor.*



Ejemplo 6: *Sonata n.º 3 op. 58*, «mov. 3», de F. Chopin. cc. 116-119

2.5.3 Franz Liszt

«Otro ejemplo, también sorprendente, sacado de *Mefisto-Vals* de Liszt. La combinación armónica (acorde de novena alterada) es la base de la creación de Scriabin» (Neuhaus H. , 1985, págs. 175-176).



Ejemplo 7: ***Vals Mefisto n.º 1 S. 514*** **de F. Liszt. cc. 339-346**

Como hemos podido ver, todos los recursos musicales no presentan una evolución cronológica lineal, muchas veces es ramificada y enrevesada. Siendo así, que varios compositores cogen la misma idea, que proviene de otro, y la modifican para que se adapte a su propio estilo. El pasaje mencionado de la *Balada n.º 3* de Chopin y el principio de la *Sonata n.º 4* de Scriabin no tienen nada que ver a pesar de estar ambos basados en el «motivo del deseo», que aparece al principio de *Tristán e Isolda*.

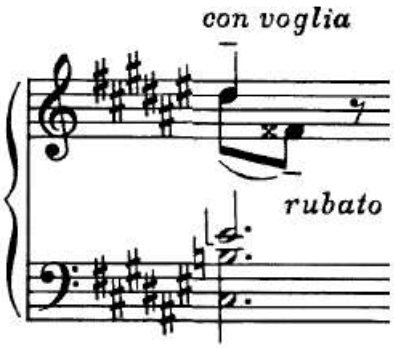
«Esto recuerda a un fenómeno que se produce con cierta frecuencia en el dominio científico. Ignorando mutuamente su existencia, Newton y Leibniz descubrían simultáneamente las leyes del cálculo integral y diferencial» (Neuhaus H. , 1985, pág. 178).

2.5.4 Scriabin: el acorde místico

> En la construcción de una serie libre, se emplean series con un menor número de notas a los doce sonidos de la escala cromática, que es como se construyen en el dodecafonismo. Este tipo de series presentan una sonoridad más consonante, pero sin perder el sentido abstracto por lo que su aplicación se torna versátil para crear interesantes melodías y armonías.
> Una serie no dodecafónica se genera mediante una combinación de notas que involucra solo parte de la escala cromática en su estructura, y nunca su totalidad. Este tipo de series se denominan «libres», porque el compositor puede decidir qué notas incluir en cada una de ellas.
> Por otro lado, para que un grupo de notas se determine como una serie, debe estar desligado de las funciones tradicionales de la armonía, sustentándose de las relaciones simétricas o asimétricas generadas (Series libres: el acorde místico, 2018).

Durante esos años, Scriabin indagó sobre el acorde místico como base armónica. Se usó por primera vez en su *Sinfonía n.º 5 op. 60*, *Prometeo: el poema del fuego.* A partir de este momento desarrollaría armonías basadas en cuartas en vez de terceras. Y así haciendo del acorde místico su característica más destacada.

Aunque este tipo de acorde/armonía se haya dado a conocer gracias a esta obra, también ha aparecido anteriormente en otras obras, como la *Sonata n.º 4 op. 30*.



Ejemplo 8: Acorde místico, *Sonata n.º 4 op. 30,* «mov. 1», de A. Scriabin. c. 7

En el compás 7 del primer movimiento nos encontramos el acorde, con retardo, formado por cuartas (*do #, fa x, si, mi #*), y aunque sea un acorde de paso, podemos ver el principio que marcó a Scriabin a seguir indagando en este acorde.

2.7 Poema

La poesía rusa, al igual que la música, experimentó grandes transformaciones a lo largo del tiempo. Tradicionalmente, la poesía seguía reglas y parámetros estrictos, de los cuales no se podía desviar. Se establecieron varias formas de poesía fija, como el jambo, el horei, el troqueo, el anfíbraco y el anapesto, entre otros. Poetas destacados como Alexander Serguéievich Pushkin, Mijaíl Yúrievich Lérmontov y Serguéy Yesenin componían sus obras siguiendo estas métricas.

Generalmente, la poesía se puede dividir en verso y en prosa. «La prosa es la forma de expresión más natural del lenguaje y tiene una estructura más libre» (Giani, 2021), mientras que la escritura en verso se ajusta a reglas de métrica, rima y ritmo.

La poesía clásica rusa tiene un campo muy amplio, por lo que se divide en dos grandes familias. La versificación tónica y la versificación silábico-tónica. La primera, «основанное на упорядоченности ударных слогов в стихе.» [basada en el orden de las sílabas acentuadas en un verso] (Viento y Literatura, 2020). Y la segunda, «основанное на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в стихе.» [está basada en la alternancia ordenada de sílabas acentuadas y átonas en verso] (Viento y Literatura, 2020).

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la versificación tónica fue la principal forma de escribir poesía. Durante los siglos XVIII y XIX, la versificación silábico-tónica ganó importancia, y en el siglo XX convivieron ambas. Además, a finales del siglo XIX y principios del XX, se exploraron otros tipos de métrica y estilos de escritura, como el verso blanco (белый стих), el verso libre (верлибр), el verso acentuado (акцентный стих) y el dolnik (дольник).

«Sometime after the publication of the *4th Piano Sonata op. 30* there surfaced a programmatic […] text that had been intended for it.» [Tiempo después de componer la *Sonata n.º 4 op. 30*, apareció un texto programático […] que estaba intencionadamente escrito para la sonata] (Rubcova, 2014, pág. IV).

«In 1907, Scriabin reported in a letter to Nikolay F. Findensein that: "the *4th Sonata* has a text; it was not published, but was put together after the fact, based on the music".» [En 1907 Scriabin comentó en una carta dirigida a Nikolái F. Findensein: "la *4ª Sonata* tiene un texto, que no fue publicado, pero escrito después, basado en la música"] (Skrjabin, 2019, pág. 493).

En concreto, el poema de la *Sonata n.º 4 op. 30*, se podría clasificar tanto como prosa como poema en verso libre. En prosa, por su falta de rima, ritmo y métrica concreta, y en verso libre por estar dividido en versos y no tener una narrativa concreta y lineal, como ocurre en la típica prosa rusa.

«Dado que el nacimiento del verso libre se sitúa generalmente en Francia con el movimiento simbolista en torno al año 1886» (Utrera Torremocha, 2015), es más afín al verso libre que a la prosa. Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que Scriabin estaba muy interesado en occidente, especialmente en Francia, donde surgieron las corrientes con las que se sentía identificado. Tal era su fascinación por este país que en algunos de sus escritos firmaba como «Scriabine» en lugar de «Скрябин», «Scriabin» en cirílico.

Valentina Rubtcova afirma que, actualmente, el texto original del poema, no se puede saber realmente en qué idioma se escribió en un principio. A pesar de esto, en la edición de Henle Verlag de la *Sonata n.º 4 op. 30* se puede encontrar el poema escrito en 4 idiomas: alemán, francés, inglés y ruso (Rubcova, 2014, pág. IV).

> В тумане лёгком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная звезда мерцает светом
> нежным. О, как прекрасна!
> Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая...
> Приблизиться к тебе, звезда далёкая!
> В лучах дрожащих утонуть, сиянье дивное!

То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само...
Но нет! В радостном взлёте ввысь устремляюсь...
Танец безумный! Опьянение блаженства!
Я к тебе, светило чудное, устремлаю свой полет!
К тебе, мною свободно созданному, штобы целью быть полёту свободному!
В игре моей капризной о тебе забываю.
В вихре, меня уносящем, от тебя я удаляюсь. В жгучей радости желания исчезает цель далекая....
Но мне вечно ты сияешь, ибо вечно я желаю!
И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься, сияние нежное!
Желанием безумным к тебе я приблизился!
В твоих искрящихся волнах я утопаю...
Я, свет, тебя поглощаю!
[En una ligera y transparente niebla, perdida a lo lejos, pero clara, - una estrella brilla suavemente. ¡Oh! ¡Qué hermosa!
Me acuna, me acaricia, atrae rayos de luz, misterio azul(ada)[2]…
Acercarme a ti, ¡estrella lejana!
Ahogarme en rayos temblorosos - ¡Luz divina!
Ese deseo agudo, totalmente enloquecido y un poco dulce, que siempre, por siempre quisiera desear sin meta aparente, como el propio anhelo…
¡Pero no! En el despegue alegre hacia arriba me dirijo…
¡Danza loca!, ¡Placer (sexual) embriagador!
Hacia ti, estrella adorada, ¡Dirijo mi vuelo! Hacia ti, creada libremente por mí, ¡Para que mi libre vuelo tenga una meta!
En mi juego egoísta me olvido de ti.
En un torbellino, que me lleva, me alejo de ti. En la ardiente intensidad del deseo se desvanece la meta lejana…
Pero siempre me brillas, ¡Como siempre te deseo!
Y en el sol flameante, en un incendio chispeante ardes, ¡Brillo tenue!
¡Con loco deseo me he acercado a ti!
En tus brillantes olas me ahogo…
Te bebo, ¡oh mar de luz!
Yo, luz, ¡Te envuelvo!] (Scriabin)

2.7.1 Natalia Sekerina

> The poem is read in conjuction with Skryabin's letter of 30 May/ 11 June 1893 to Natal'ya Sekerina, the «star» of which it speaks is seen as a distant ideal […], and the «flight» as the striving towards the ideal and its realisation. This was the interpretation suggested by Konstantin Igumnov (who had known Skryabin personally) and Yakov Mil'shtein in the complete edition of Skryabin's Works of piano. [El poema se lee complementariamente a la carta 30 de mayo/ 11 de junio de 1893 de Scriabin a Natalia Sekerina que es la «estrella» de la que habla que se ve como un lejano ideal […], y el «vuelo» como el esfuerzo hacia lo ideal y su comprensión. Esta es la interpretación propuesta por Konstantin Igumnnov (que conoció a Scriabin personalmente) y Yakov Milshtein en la completa edición de la obra para piano de Scriabin] (Skryabin, Nicholls, & Pushkin, 2018, pág. 239).

Natalia Sekerina fue el primer amor de Scriabin. «Sentía un amor muy intenso por ella, con apego ansioso. No aguantaba sin poder verla mucho tiempo, pero por desgracia, la madre de

[2] La palabra misterio en ruso es género femenino, referente a la estrella.

Natalia no aprobaba ese noviazgo y prohibió que se vieran» (Skryabin, Nicholls, & Pushkin, 2018. p. 11).

Para poder entender más fácilmente la idea, la relación que tiene esta «estrella» con Natalia se extrapolará a lo largo de este trabajo como objetivo a alcanzar o estrella, y así será mencionado a partir de ahora.

El amor que sentía Scriabin hacia Natalia era tan inestable, alterable, desesperado e imposible que se deduce que fue posiblemente una razón principal para la elección, por parte del autor, de la forma para el primer movimiento, en concreto, de un tema y variaciones.

Esta teoría se basa en la naturaleza de un tema con variaciones. Esta forma reutiliza el mismo tema variándolo, utilizando diferentes técnicas compositivas y contrapuntísticas. Se puede comparar con la narración interna de Scriabin sobre su relación amorosa, en la que sus ensoñaciones sobre su amor ansioso por ella se convierten en su principal pensamiento, siendo todas sobre el mismo tema, al igual que con el tema con variaciones.

2.7.2 Descriptivismo: real y psicológico

La música descriptiva no era ninguna novedad en la época de Scriabin. Muchos compositores antes que él, ya empezaron a recrear paisajes e historias a través de la música.

Se podría decir que esta corriente nace de arte de la pintura. «La pintura evolucionará hacia el arte en sentido abstracto […] y los medios que para ello dispone son el color y la forma» (Kandinsky, 1989, pág. 46). Y al igual que los pintores, los compositores utilizaran sus propios recursos para que a través del descriptivismo real y el psicológico se pueda transmitir sentimientos, paisajes, historias, estados de ánimo, etc.

> Según los elementos o tema que se pretende describir, el descriptivismo se divide en dos grandes grupos. De un lado, aquel tipo de descriptivismo que por su naturaleza de la imagen u objeto a describir es más tangible, y por el otro, a aquel tipo del que por su naturaleza de la idea a describir es menos palpable y se remite a aspectos o sensaciones causadas en el ser humano. Pues bien, al primero se le llamará descriptivismo real y al segundo descriptivismo psicológico (Esplugues, 2023, pág. 23 y ss.)

Otro concepto que entra en juego es el simbolismo. «Antes que reproducir miméticamente la realidad cotidiana, el arte debe ante todo sugerir, evocar, estimular la capacidad de ensoñación del receptor» (Viana, 2016, pág. 9).

Basándonos en lo anterior, en su *Sonara n.º 4 op. 30*, Scriabin utiliza el descriptivismo psicológico para evocar unos sucesivos estados no tangibles de una persona hipotética que

tras la lectura del poema adjunto a la obra y la teoría de Igumnov y Milshtein podemos deducir que estos estados los vivió el propio Scriabin en su experiencia relacionada a su relación romántica con Natalia Sekerina.

2.7.3 Sinestesia

> Si Rimski-Kórsakov, su sinestésico contemporáneo, elaboró una tabla de equivalencias entre notas y colores […], Scriabin estableció un sistema de correspondencias entre los dos espectros –sonoro (total cromático) y luminoso (doce colores)– basado en la óptica newtoniana y ordenado según el círculo de quintas (Viana, 2016, pág. 12).

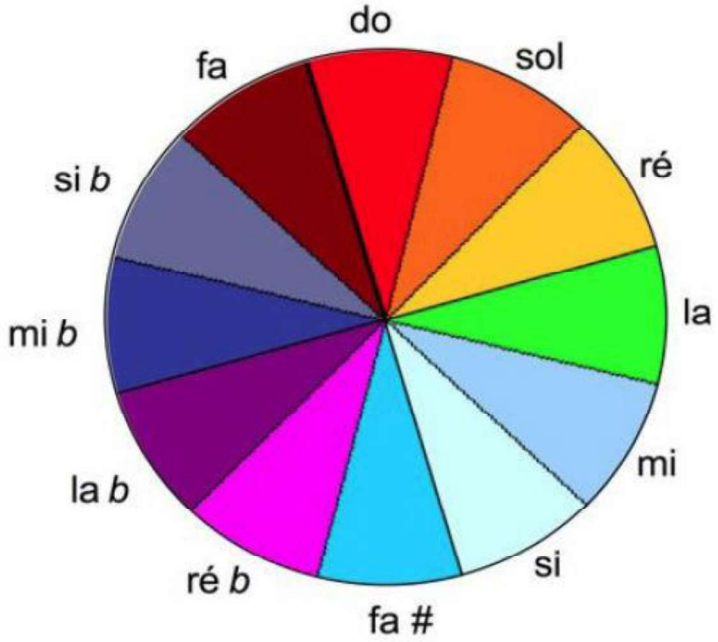


Ilustración 1: Correspondencias sobre la unión entre notas y colores propuestas por Scriabin siguiendo el círculo de quintas (Viana, 2016, pág. 12)

«Llegó a diferenciar entre tonalidades espirituales y tonalidades terrenales y las relacionó con los colores que él percibía» (Pereira Parada, 2020).

Scriabin escribió en uno de sus diarios un comentario a cerca de su inspiración en los colores: «Estos tres colores, el rojo, el azul y el violeta, me dieron el punto de apoyo, los otros fueron dispuestos en el sistema de asociaciones de colores de espectro y el circulo de tonalidades» (Sayfúllina, 2012, pág. 61). Podríamos resumir estos estados y su relación con los colores que aparecen en la sonata en tres fases:

Primera fase (primer movimiento): hay un sentimiento de exaltación anímica, teñida de color azul. Seguramente, el compositor haya decidido en el poema que la estrella de la que habla sea azul por su percepción del color a la tonalidad en la que está la obra.

La segunda fase (segundo movimiento, hasta la coda): se caracteriza por el desconsuelo, ansiedad y, en parte, conflicto interior. Atraviesa pasajes fraccionados, sin final claro entre semifrases, con ritmos a contratiempo que causan un nerviosismo en el oyente, sobre todo, en la reexposición las notas rápidas y amplios intervalos engrosa la textura que llega a evocar la sensación de ahogo.

Durante el desarrollo, aparecen colores como el amarillo y el verde, La Mayor y Re Mayor, respectivamente. El amarillo, «según establece la psicología del color, es un tono que se vincula habitualmente con la alegría y el optimismo» (Castellanos, 2023), y, «en ámbitos espirituales y místicos, el verde es el color de la serenidad, la calma y el equilibro emocional» (González Juárez, 2021).

La tercera fase (coda del segundo movimiento): es la más corta de las tres y a su vez más grande. Es epopéyica y triunfante. Infunde una tonalidad de azul más viva y brillante a través de la factura y la dinámica en fortísimo. Despierta un grito victorioso y placentero.

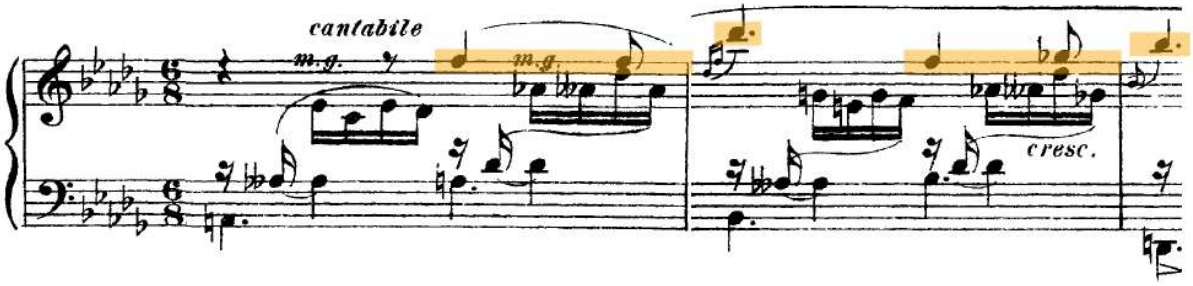
3. REPERCUSIÓN DE LA *SONATA N.º 4 OP. 30* EN TRABAJOS MUSICALES POSTERIORES

3.1 Scriabin

Dentro de la obra de Scriabin, podemos ver ciertas similitudes entre la sonata objeto de esta investigación y sus poemas op. 32 y op. 41.

Los *dos poemas op. 32* se parecen a la *sonata n.º 4* en el estilo de escritura. El primero es lánguido y el segundo volátil, con ritmos movidos casi estresantes. Así mismo está escrito en la misma tonalidad, Fa # Mayor. Heinrich Neuhaus comenta en su libro, *El arte del piano*: «Me parece que la tonalidad escogida para tal o cual obra no es nunca fortuita. Reposa sobre bases históricas y estando sometida a las leyes estéticas ocultas» (Neuhaus H. , 1985, pág. 96).

El *Poema op. 41 en Re ♭ Mayor* mantiene una relación directa con la sonata. Emula el tema del primer movimiento y parte de la armonía en el compás 3, visto en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 9: *Poema op. 41* de A. Scriabin. cc. 2-4

3.2 Sergey Bortkiewicz

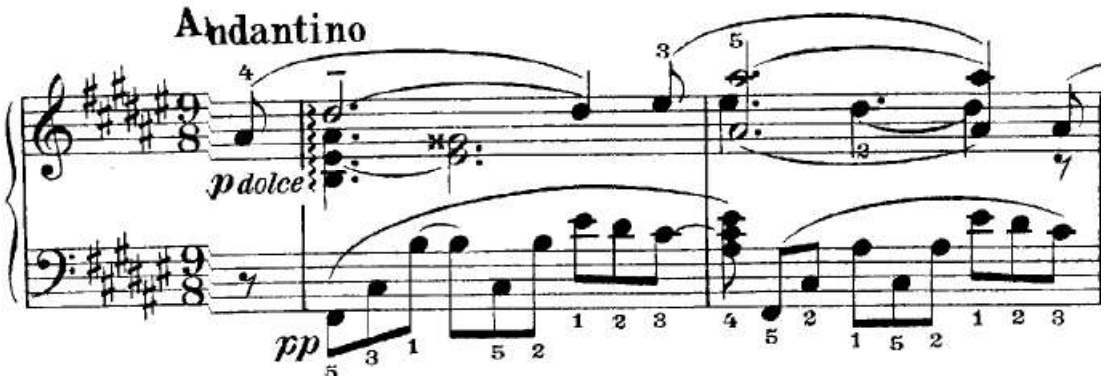
Al igual que muchos compositores se inspiran en los grandes como Beethoven o Brahms, hay otros que incorporan en su estilo compositivo características típicas de Scriabin. Un gran ejemplo de ello es Sergey Bortkiewicz.

«Bortkiewicz described himself as a romantic and a melodist, and he had an emphatic aversion of what he called modern, atonal and cacophonous music. Bortkiewicz's built his musical style on the structures and sounds of Chopin and Liszt, with the unmistakeable influences of Tchaikovsky, Rachmaninov, early Scriabin and Blumenfeld.» [Bortkiewicz se describía a sí mismo como romántico y melodista, tenía una aversión empática de lo que él

llamaba música moderna, atonal y cacofónica. Construyó su estilo musical en estructuras y sonidos de Chopin y Liszt, con las irrefutables influencias de Tchaikovsky, Rachmaninov, Scriabin temprano y Blumenfeld] (Kalkman, 2015).

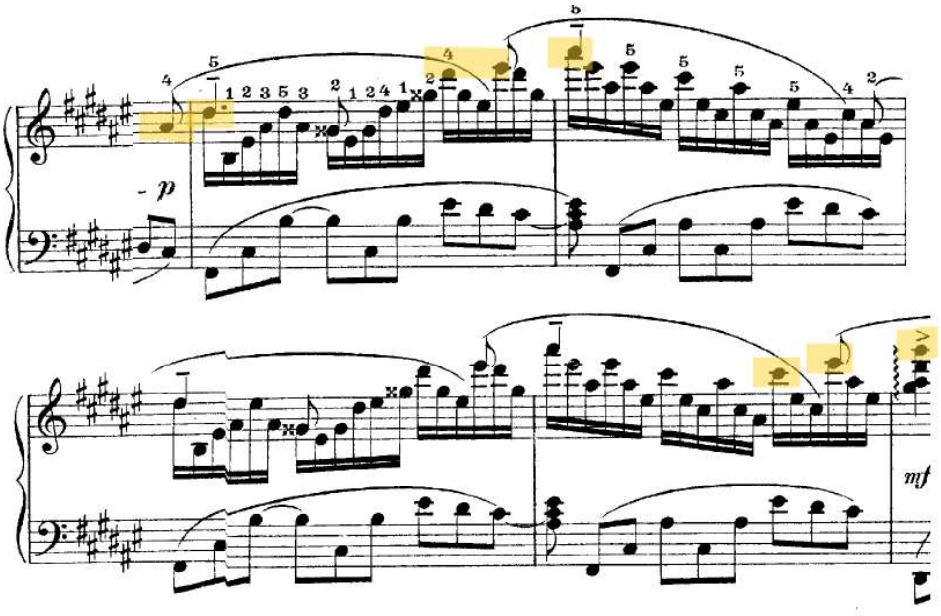
No se sabe mucho sobre la vida de este compositor, incluso algunas de sus obras están perdidas. De entre las disponibles, hay una que está conectada directamente a la sonata.

Lyrica Nova op. 59 es un conjunto de cuatro piezas líricas escritas en 1941, cada una con un ánimo y textura diferente. Importantes características se encuentran en la número 3. Principalmente, la melodía y la armonía por cuartas nos transportan a la *Sonata n.º 4 op. 30* de Scriabin.



Ejemplo 10: ***Lyrica Nova n.º 3 op. 59*** **de S. Bortkiewicz. cc. 1-2**

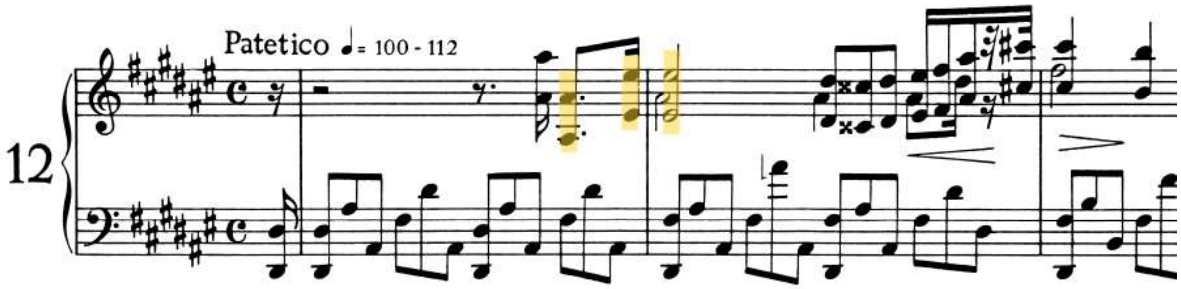
El ambiente calmado y misterioso sumado a las cuartas ascendentes abren las puertas al mundo de Scriabin. La relación entre ambas obras se hace más estrecha en los compases 9-12, en los que, los arpegios rotos imitan casi textualmente la tercera variación del primer movimiento de la sonata.



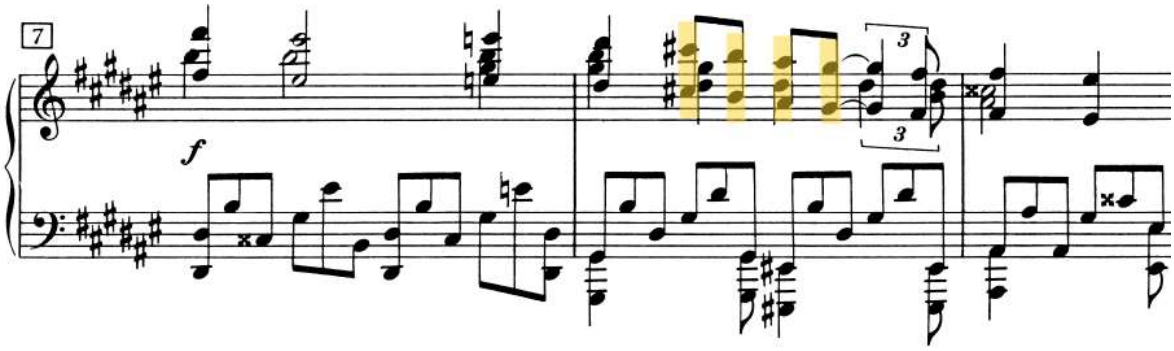
Ejemplo 11: ***Lyrica Nova n.º 3 op. 59*** **de S. Bortkiewicz. cc. 9-13**

De igual modo, hay otras obras de estos dos compositores que se parecen entre sí, por ejemplo, el *estudio «patético» n.º 12 op. 8* de Scriabin y el *preludio n.º 10 op. 33* de Bortkiewicz o el *estudio n.º 1 op. 2* de Scriabin y el *preludio n.º 6 op. 33* de Bortkiewicz.

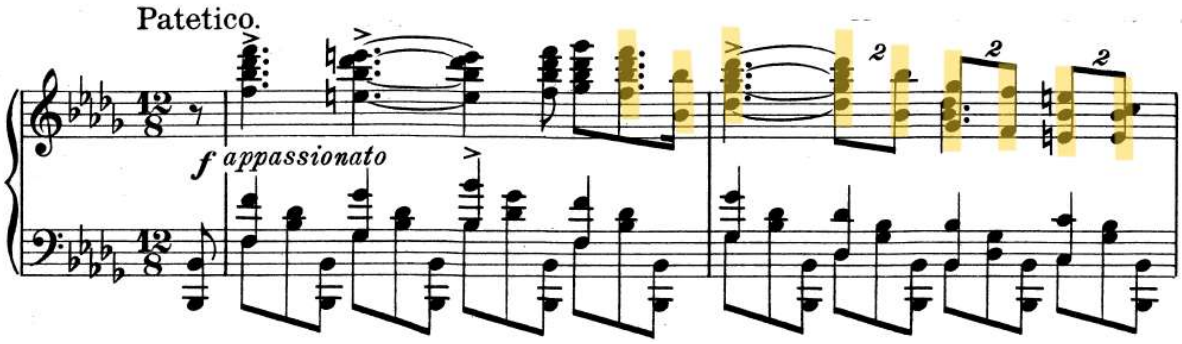
Las primeras dos obras, de las cuales, a continuación, se muestran tres extractos, dos de Scriabin y uno de Bortkiewicz. Ambas comparten la misma textura en el bajo, la rítmica de corchea con puntillo y la polirritmia de dos contra tres. Adicionalmente, tienen el mismo carácter patético.



Ejemplo 12: ***Estudio*** **«patético»** ***n.º 12 op. 8*** **de A. Scriabin. cc. 1-3**

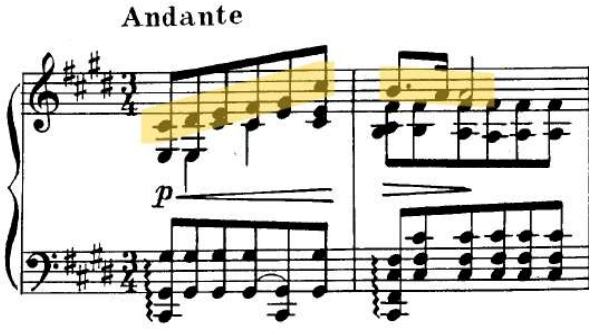


Ejemplo 13: ***Estudio*** **«patético»** ***n.º 12 op. 8*** **de A. Scriabin. cc. 7-9**

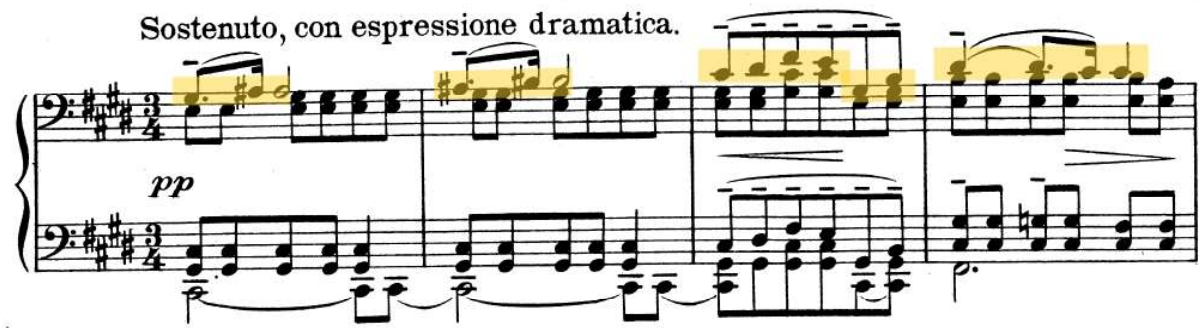


Ejemplo 14: ***Preludio n.º 10 op. 33*** **de S. Bortkiewicz. cc. 1-2**

Los dos siguientes mantienen la misma relación que las vistas anteriormente. Tienen unas melodías muy parecidas entre sí y la textura de los acordes del acompañamiento de la misma manera.



Ejemplo 15: ***Estudio n.º 1 op. 2*** **de A. Scriabin. cc. 1-2**

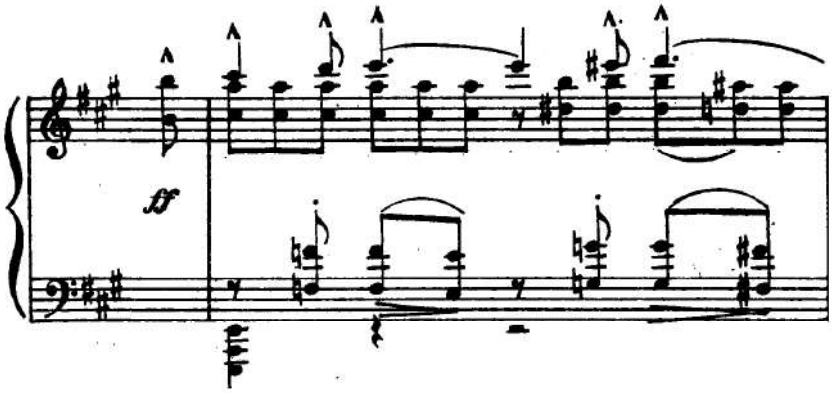


Ejemplo 16: *Preludio n.º 6 op. 33* de S. Bortkiewicz. cc. 1-4

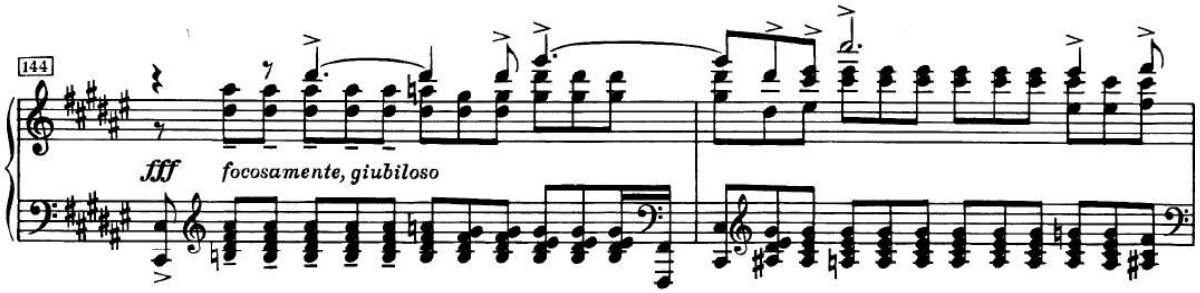
3.3 Samuil Feinberg

Samuel o Samuil Feinberg nació en 1890 en Odessa. «He was better known in his day as a pianist than a composer, but it is as a composer that he is known to posterity. His piano music was influenced mainly by F. Chopin and Scriabin.» [Fue conocido en su tiempo por ser pianista más que compositor, pero es como compositor que fue recordado en su posteridad. Su música para piano fue influenciada principalmente por F. Chopin y Scriabin] (Oron, 2006).

En su primera obra, en la *Sonata n.º 1 op. 1* se puede ver la coda de la *Sonata n.º 4 op. 30* de Scriabin reflejada. Utiliza grandes saltos del bajo, la repetición de acordes, polirritmias y la melodía en el registro alto de la misma manera que Scriabin.



Ejemplo 17: *Sonata n.º 1 op. 1* de S. Feinberg. cc. 127-128



Ejemplo 18: ***Sonata n.º 4 op. 30,*** **«mov. 2», de A. Scriabin. cc. 144-145**

4. ANÁLISIS FORMAL

El op. 30 es el primero de la época media Scriabin. Durante los próximos años, indagaría más y más en su propio estilo hasta encontrarlo. Pero hasta ese momento, intenta innovar en su forma de componer.

La *Sonata n.º 4 op. 30*, escrita en dos movimientos, utiliza un sistema armónico tonal/modal. El tema principal varía y aparece a lo largo de la obra siendo el mismo tema, el clímax, en el desarrollo del segundo movimiento y al final de la obra. Estas características no son novedad, pero a continuación se observan los pequeños cambios que hace respecto a la anterior.

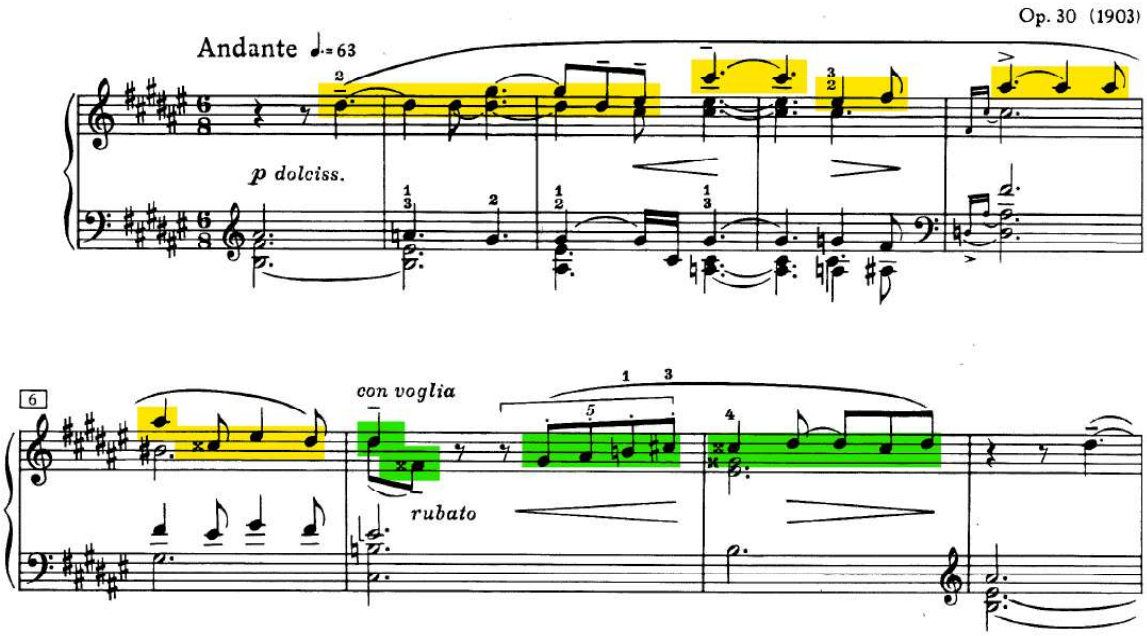
4.1 Primer movimiento

El primer movimiento de la sonata, a la que se le atribuyen adjetivos como sensual, erótico, misterioso y ambiguo, diverge de la estructura clásica en la que se compone el primer movimiento, que suele estar escrito en forma sonata.

«Это в основе такое же расширенное вступление, как начальные части обеих первых симфоний.» [Básicamente, es la misma entrada ampliada como las que tiene en sus primeros movimientos de sus primeras dos sinfonías] (Mikhailov, s.f.).

Como no tiene una estructura clásica, clara y cerrada, no está sujeta a un análisis firme. Generalmente, hay dos grandes posiciones sobre la estructura formal del primer movimiento:

La primera, como Mary Ann Bolster establece en su tesis, que el primer movimiento está basado en dos ideas melódicas (1955, pág. 38). Diferenciadas en el siguiente ejemplo en amarillo y verde.



Ejemplo 19: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 1-9

La segunda y la más divulgada, establece que está escrito en forma de 1 solo tema y variaciones. Consta de 66 compases, los cuales están repartidos en dos grandes secciones, partidos por casi la mitad (cc. 1-34 y cc. 35-66). Este movimiento servirá como preludio al segundo movimiento, este sí escrito en forma sonata.

Del estudio se deduce que es 1 tema y 5 variaciones[3]. La variación 3 del análisis de Emlily Chilin Chiang debería partirse en dos, ya que en comparación al resto es demasiado extensa, y a su vez la textura del pasaje cambia. Y aunque mantenga la misma melodía, tiene un significado totalmente diferente.

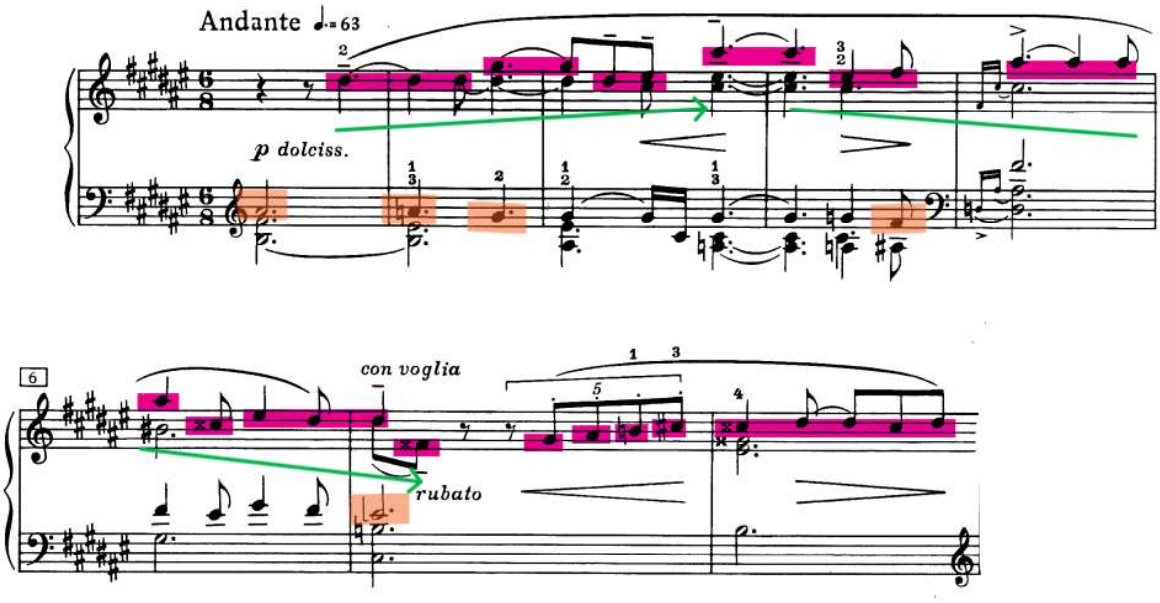
A Scriabin le fascinaba componer obras «perfectas» por ello, su intención de componer *Misterium.* Por lo que, sobre todo en este movimiento, se ve claramente esta motivación por la simetría. Así que, fijando esta idea sí que sale una estructura simétrica: tres partes en la primera sección (tema, var. 1, var. 2) y tres en la segunda (var. 3, var. 4, var. 5)

Al empezar, se aprecia fácilmente el tema principal de este movimiento en el ejemplo n.º 20, destacado en color rosa y tocado por la mano derecha, el cual repite dos veces. La segunda estando variada (8 (6+2) + 9 (4+5)).

[3] Según Emily Chialin Chiang en su tesis *Rubato and Climax Projection in Two Piano Sonatas by Scriabin* (2013), el primer movimiento de la sonata está formada por 1 tema y 4 variaciones

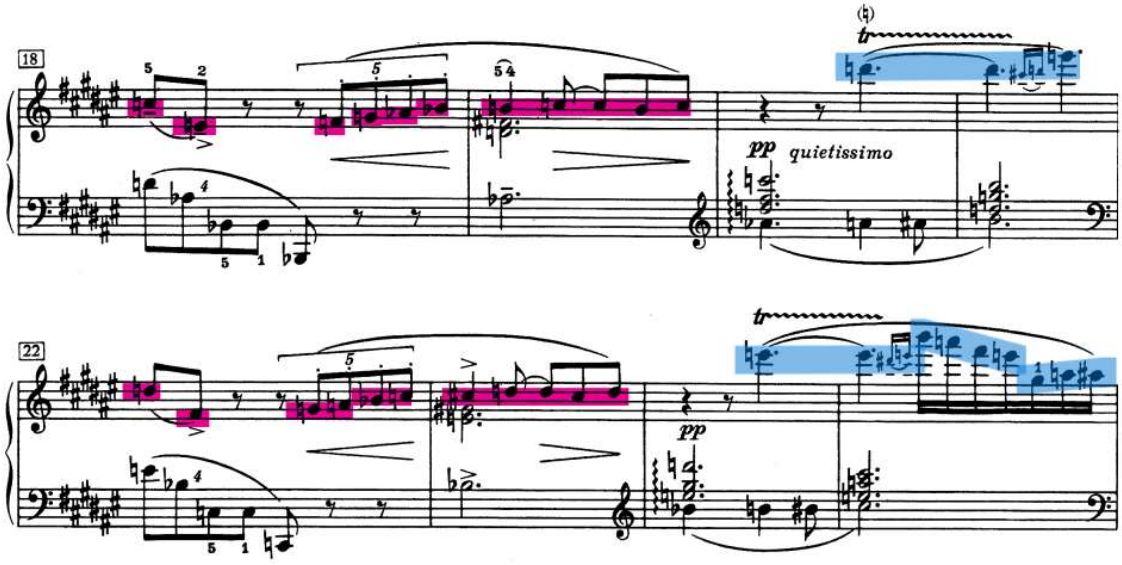
En la mano izquierda, en la voz superior se encuentra el motivo cromático. Directamente relacionado con el simbolismo: «la encarnación del dolor humano» mencionado anteriormente en el apartado 2.2.2 sobre el simbolismo. Que, en el contexto de esta obra, podría significar el dolor de no poder ver a su amada. Marcado en el ejemplo n.º 20 en color salmón.

El anhelo es el primer pensamiento, o sensación que aparece en el movimiento. Se siente en las direcciones de las frases, normalmente de cuatro en cuatro compases: cuatro de subida (anhelo) y cuatro de bajada (desinterés). Marcado en el siguiente ejemplo con flechas de color verde. Scriabin le da mucha importancia a este recurso, repitiéndolo 5 veces en los primeros 31 compases del primer movimiento. Todos en distintos tonos, afirmando así, la inestabilidad armónica.



Ejemplo 20: *Sonata n.º 4 op. 30,* «mov.1», de A. Scriabin. cc. 1-8

Continuando, entra la primera variación sobre los últimos dos compases del tema, en los cc. 20-21 y 24-25 se vislumbran los primeros destellos de este objetivo a alcanzar, que como visto anteriormente, en el apartado 2.7 sobre el poema, se describe como una estrella azul. Destacado en el ejemplo a continuación en color azul. Esta variación se repite dos veces a una distancia de un tono ascendente (4+4). El paso ascendente da a entender que se va creando poco a poco un interés.

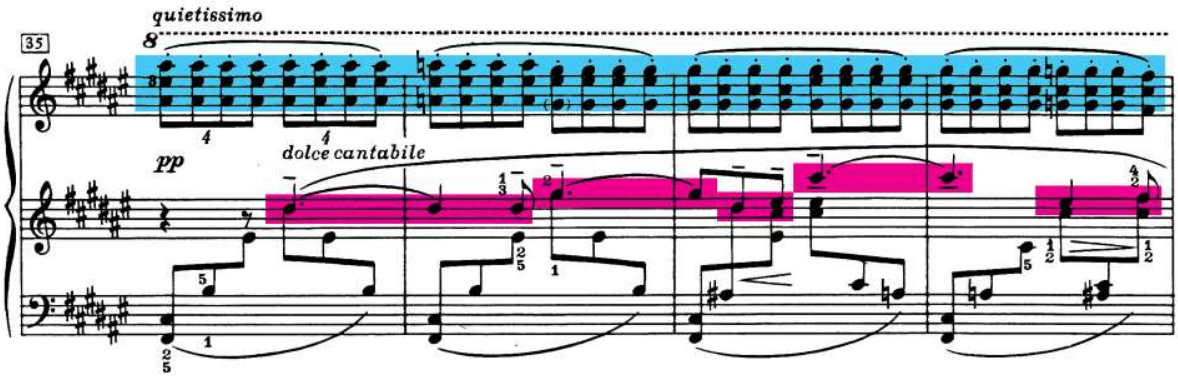


Ejemplo 21: ***Sonata n.º 4 op. 30*****, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 18-25**

Según los mismos compases, varía de forma diferente. Esta vez de dos en dos, creando un motivo cada vez más corto y repetitivo (2+2+2) impulsado por el animando poco a poco. Esta vez a distancia de semitono descendente, que lleva toda esta sección hacia la tensión de no poder alcanzar la estrella, pero en el último compás de la primera sección, destacado en amarillo, la tensión no se completa, si no que se difumina con un compás a modo de puente para unir la primera y segunda sección con un acorde incompleto formado por las notas *la #* - *mi #* - *la #* haciendo uso de un gran *diminuendo*.

Ejemplo 22: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 26-34

La sección 2 del primer movimiento consta de tres variaciones y una transición. La tercera y cuarta variación se caracterizan por tener tres voces, separadas en ambas manos: el bajo con el acompañamiento y la melodía (tema) dentro de la mano izquierda y en la mano derecha una serie de acordes en grupos de cuatro (tercera variación) o tresillos de arpegios rotos (cuarta variación), que evocan a la estrella azul, creando polirritmias contra la m. i., que lleva la melodía. Ambas variaciones son muy parecidas. Visual y auditivamente es notorio el cambio de textura en la mano derecha, que pasa de un ritmo estático en bloque o vertical, a uno ligero y horizontal. Se podría interpretar como el cambio de luz o tintineo de la estrella, que intenta «atraer los rayos de luz», como menciona en el poema.

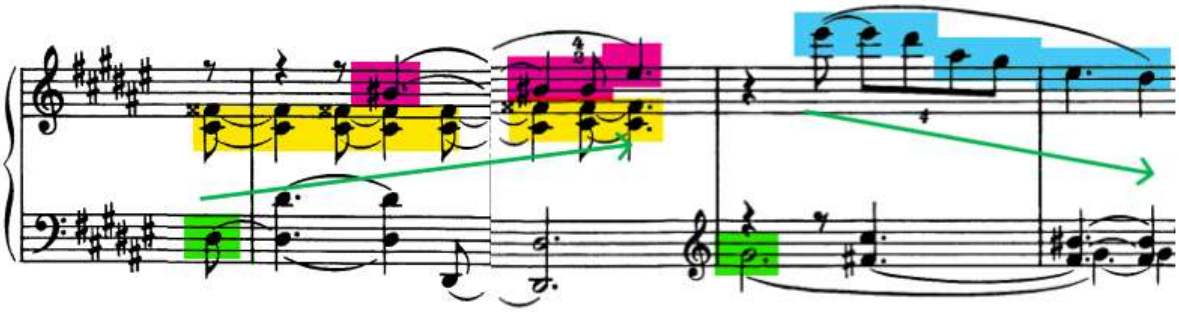


Ejemplo 23: ***Sonata n.º 4 op. 30*****, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 35-38**

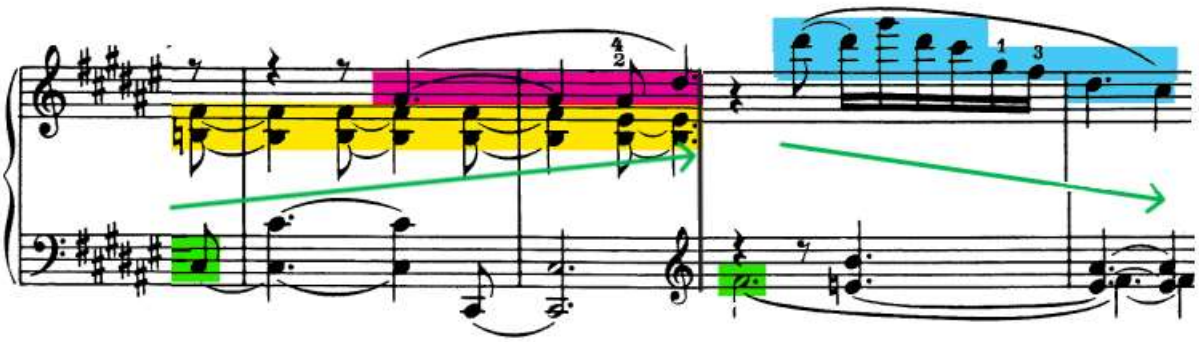
Ejemplo 24: ***Sonata n.º 4 op. 30*****, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 43-44**

En la quinta variación no aparece el tema entero, sino que son pequeños esbozos de lo que era antes, se podría relacionar al progresivo olvido del objetivo y al intento de la estrella en «convencer» a la persona de que no se desvíe.

Esta variación está separada en dos partes (4+4) que a su vez se divide en dos (2+2), dos compases de subida, y dos de bajada, al igual que en el tema principal.



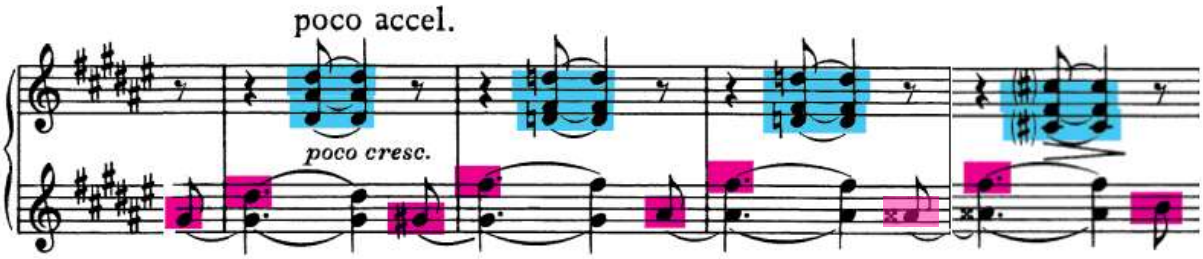
Ejemplo 25: ***Sonata n.º 4 op. 30*****, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 50-54**



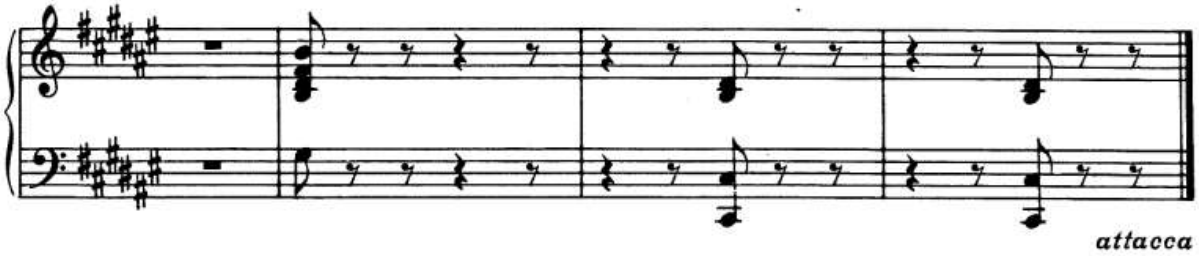
Ejemplo 26: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 54-58

Para terminar este movimiento hay 8 compases de transición repartidos en 4 y 4. Se puede decir que esta transición es una mezcla entre el primer movimiento y el segundo. Ya que en la primera parte de esta transición mantiene un motivo del tema principal (intervalo ascendente), en la m. i.. La m. d. se podría interpretar como la estrella intentando parar inevitablemente a la apresurada m. d..

En la segunda, muestra unos acordes ligeros y cada vez más rápidos, primeras pinceladas del segundo movimiento en *prestissimo volando*.



Ejemplo 27: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 58-62



Ejemplo 28: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 63-66

A modo de recapitulación, la siguiente tabla muestra la estructura formal del primer movimiento según el análisis anterior:

Sección 1 cc. 1-34	Tema cc. 1-17 8+9 (6+2) + (4+5)	Var. 1 cc. 18-25 4+4 (2+2) + (2+2)	Var. 2 cc. 26-33 4+4 (2+2) + (2+2)	Puente c. 34 1
Sección 2 cc. 35-66	Var. 3 cc. 35-42 8 (4+4)	Var. 4 cc. 43-50 8 (4+4)	Var. 5 cc. 51-58 4+4 (2+2) + (2+2)	Trans. cc. 59-66 4+4

Tabla 1: Esquema formal del «mov. 1» de la *Sonata n.º 4 op. 30* de A. Scriabin

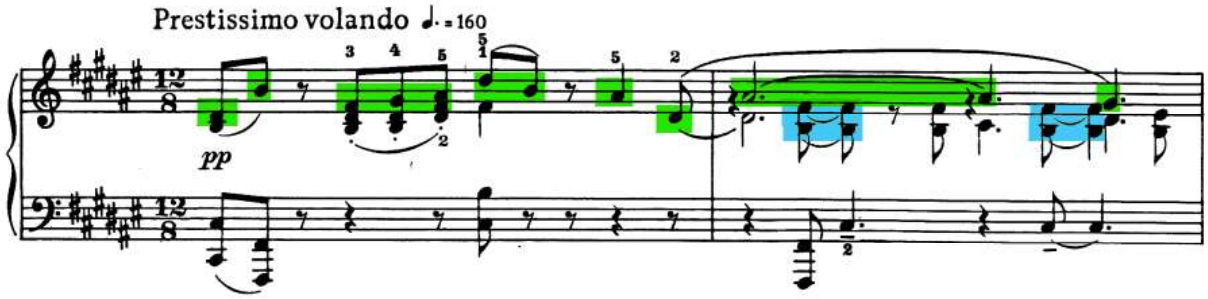
4.2 Segundo Movimiento

El segundo movimiento está escrito en forma sonata modificada siguiendo el esquema de: exposición, desarrollo, reexposición y coda. Comienza con el acorde final del primer movimiento, formando desde él el motivo A y el tema A.

A diferencia de la forma sonata clásica, que tiene dos temas: A y B, aquí nos podemos encontrar tres: A, B y C. Cada tema contiene su propio motivo: motivo A, motivo B, motivo C.

4.2.1 Exposición

El motivo A (cc. 1-4), marcado en verde en el ejemplo 29, se caracteriza por su naturaleza ligera, con intervalos amplios que evocan el «vuelo». Además, tiene una rítmica muy interesante, siendo apasionado el primer compás y el segundo más indiferente. Que, al estar en la tonalidad de Fa # Mayor clasifica este motivo como alegre e intenso. Se repite un total de 4 veces en la exposición (2 en tónica y 2 en dominante). En el segundo compás marcado en la imagen 12 en color azul son los vestigios del primer movimiento en el segundo.



Ejemplo 29: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 1-2

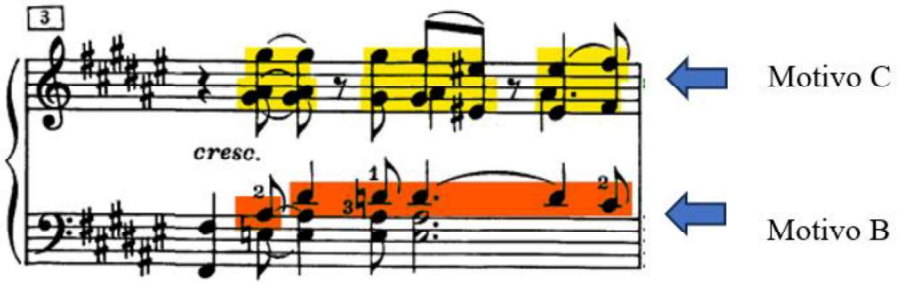
Terminado el motivo A se encuentran dos motivos solapados, el motivo B y el motivo C. El motivo B pertenece al tema B de la exposición y el motivo C al tema C, que cierra la exposición.

El motivo B sería la antítesis del motivo A, siendo oscuro y cromático, aunque esta sensación puede cambiar según la armonía que envuelva al motivo. Está ligado directamente a Wagner, en *Tristán e Isolda.* Siendo este motivo casi igual al original de la ópera diferenciándose en la apertura del primer intervalo: una sexta en Wagner y una cuarta en Scriabin. Lógico, ya que Scriabin mantenía la simetría de una octava en cuartas y quintas.

El motivo C es rítmico, que cuando es superpuesto al motivo B crea tensión, aumentando cada vez más gracias a los bajos graves, pero al final siendo resuelta. Estos motivos se repiten numerosas veces durante el tema, siempre apareciendo tras el motivo A.

Teniendo en cuenta el significado del «motivo del deseo» de *Tristán e Isolda* (en la sonata, motivo B), se podría aplicar como:

- Motivo A: motivo del amor positivo. Esperanza de alcanzar el objetivo.
- Motivo B: motivo del deseo. Saber inconscientemente, que al final, seguramente no se consiga.
- Motivo C: motivo de la tensión dramática.



Ejemplo 30: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 3

El tema A se conforma de estos tres motivos, lo visto en la tabla 2, distribuida en dos filas (m. d. y m. i.) y 20 columnas (cada compás), con cada motivo representado por un color: motivo A – verde, motivo B – naranja, motivo C – amarillo.

El pasaje de transición o puente modulante entre el tema A y el tema B utiliza en ambas ocasiones (exposición y reexposición) un círculo de quintas para unir ambas secciones.

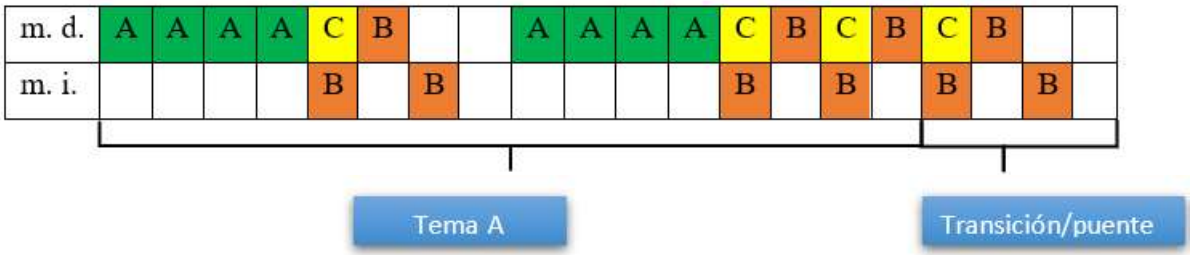


Tabla 2: Esquema motívico de los cc. 1-20 del «mov. 2» de la *Sonata n.º 4, op. 30* de A. Scriabin

El tema B, en la tonalidad de la dominante, contiene solamente el motivo B en la voz intermedia (cc. 21-30). La voz superior actúa como base armónica y el bajo es un *walking bass* típico del jazz. Este bajo se caracteriza por dar la sensación de estar caminando, en este caso, reflejado por octavas rotas seguidas, creando síncopas en contraposición a la mano derecha.

A partir del compás 30 hay otro periodo de transición o puente. Podemos ver que esta parte es muy contrastante, con cambios bruscos entre el *piano* y el *forte*. Mezcla el motivo B y el C.

El motivo C va tomando más importancia hasta establecer el rol principal en el tema C, parte de la exposición que abarca los últimos 8 compases de ésta (cc. 40-47), que tiene como finalidad cerrar la exposición para pasar al desarrollo.

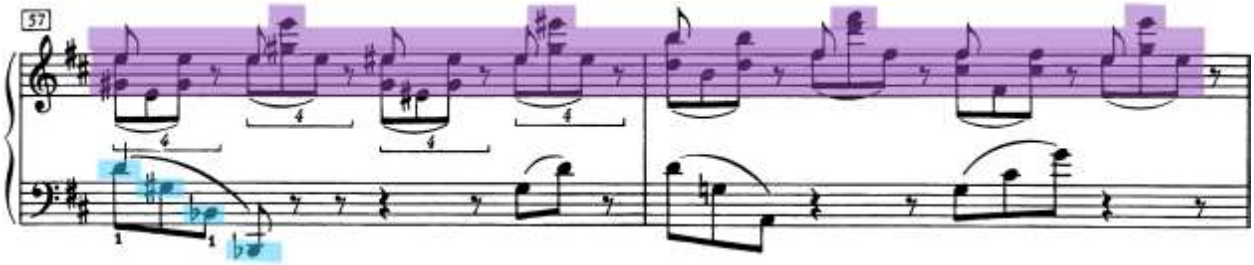
4.2.2 Desarrollo

El desarrollo del segundo movimiento (48-81) de carácter modulante, es una amplia sección en la que se hallan todos los motivos separados en cuatro partes. La primera parte se centra en el motivo A, la segunda, en el motivo C, la tercera en el tema del primer movimiento y la última en el motivo B. La estructura del desarrollo refuerza la siguiente teoría: esta sonata contiene tres temas principales en vez de dos, como debería ser en una forma sonata clásica.

Desde el compás 48 al 55 vemos el motivo A variado, primero apareciendo en La Mayor y luego en Re Mayor. Se perciben también, las subidas y bajadas del anhelo, pero esta vez con una leve diferencia, son dos compases de subida, uno de bajada y el último de subida de nuevo. Se puede llegar a interpretar como un intento de alcanzar el objetivo desesperadamente, o un salto vertical que no alcanza.

La siguiente sección que va desde el compás 56 al 65 tiene como principal motivo el motivo C, pero se descubre otro motivo nuevo, el motivo Vuelo, destacado en color morado en el

siguiente ejemplo. Aparece por primera vez en el compás 57 a modo de corcheas en grupos de cuatro pero la última siendo un silencio. Imita el aleteo de un pájaro, que también se puede asociar a sentimientos como la inquietud o la impaciencia.



Ejemplo 31: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 57-58

En el mismo ejemplo, en color azul claro, se advierte un patrón de acompañamiento similar al del compás 18 del primer movimiento. Lo cual hace ver que Scriabin tenía los primeros pensamientos de unir los movimientos de una sonata en uno solo.

Del compás 60 al 65 detecta un esquema repetitivo y ascendente formado por el motivo C y otro motivo nuevo, el motivo cromático – ascendente. En la siguiente tabla se muestra un esquema simplificado, siendo el color amarillo el motivo C y el color marrón el motivo cromático – ascendente.

cc.	60	61	62	63	64		65	
m. d.	C		C		C		C	
m. i.		C-A		C-A		C-A		C-A
estructura	X		X		Y		Y	

Tabla 3: Estructura motívica de los cc. 60-65 del «mov. 2» de la *Sonata n.º 4, op. 30* de A. Scriabin

La estructura X se repite dos veces, separando en compases diferentes ambos motivos y la estructura Y también se repite dos veces, pero une ambos motivos en el mismo compás a modo de estrecho. Este solapamiento y la progresión ascendente *in crescendo* hace que este pasaje contenga una alta tensión, la cual resuelve en la siguiente parte, protagonizada por el tema principal del primer movimiento. Lo cual confirma que Scriabin tenía intención de unir los movimientos en uno solo.

Desde el compás 66 al 73 se divisa una larga línea melódica. El tema principal del primer movimiento aparece grandiosamente en *fortísimo* junto a un acompañamiento horizontal de corcheas que hacen de apoyo armónico a la melodía.

Terminada esta parte, hay un cambio de armadura de nuevo y aparecen dos motivos que hasta ahora no se habían visto juntos, el motivo vuelo y el motivo B. El motivo vuelo en la mano derecha y siendo protagonista el motivo B, en la mano izquierda. El cual se ve reforzado y potenciado por la melodía duplicada en octavas.

Los últimos cuatro compases del desarrollo cc. 78-81 a modo de nexo, conecta el desarrollo con la reexposición utilizando el motivo Vuelo y la parte grave del teclado en un tono ligero para restarle importancia al final de la sección.

4.2.3 Reexposición

«В репризе музыка становится еще более возбужденной, как бы задыхающейся от быстроты движения и от нетерпения достичь манящую цель.» [En la reexposición, la música empieza a ser más agitada, como si se estuviera ahogando de la rapidez de los movimientos y de la impaciencia de conseguir la meta propuesta] (Mikhailov, s.f.).

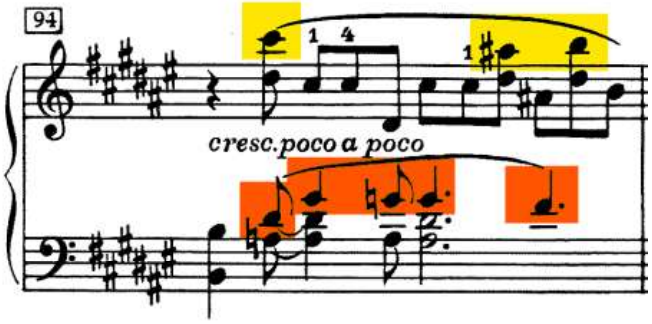
En el compás 82 comienza la reexposición, teniendo el tema A el mismo esquema motívico que el de la exposición, pero con pequeñas variaciones.

m. i.	A	A	A	A	B	B	B		A	A	A	A	C		C		C		
m. d.					C								B		B		B		B

Tema A — Transición/puente

Tabla 4: Estructura motívica de los cc. 82-101 del «mov. 2» de la *Sonata n.º 4, op. 30* de A. Scriabin

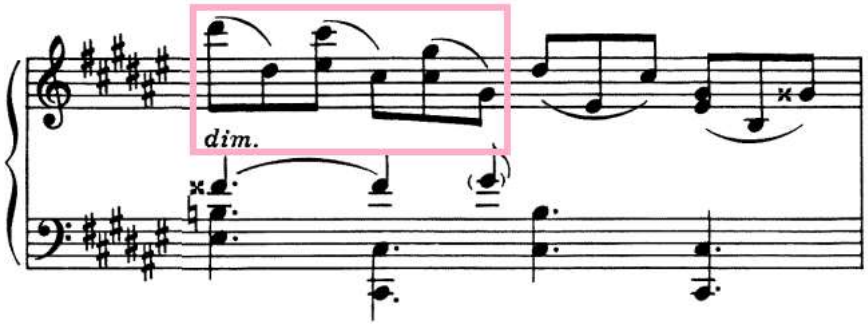
De entre los tres motivos principales el único que sufre cambios es el motivo C. Deja de ser tan rítmico y pasa a ser más melódico.



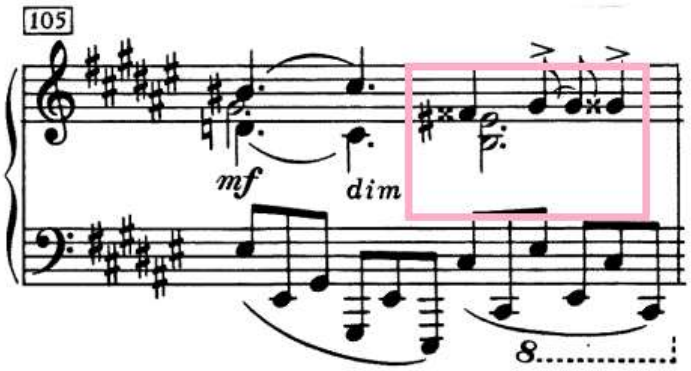
Ejemplo 32: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 94

Curiosamente. El número de compases de los temas es exactamente el mismo en la exposición y en la reexposición. El tema A dura 16 compases, el tema B, 9 y la caída del siguiente y el tema C, 8.

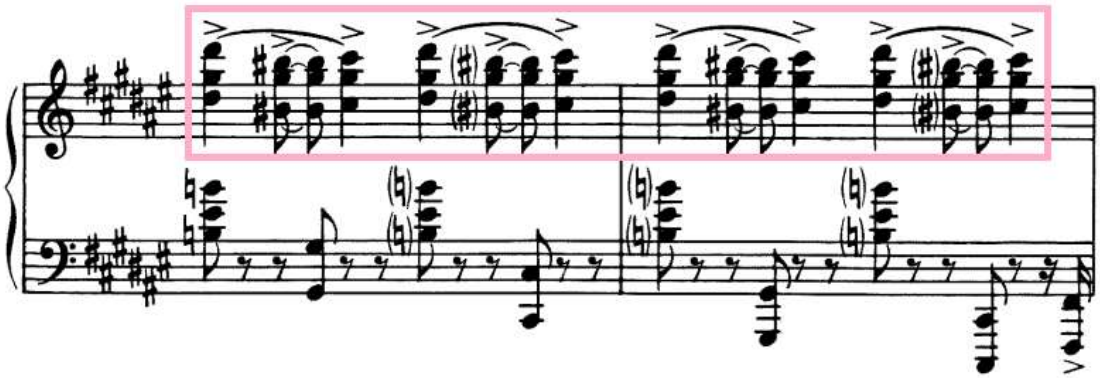
Un recurso que no había aparecido hasta este momento en la obra es la hemiola. Aparece en cuatro ocasiones, dos al final del tema A, en la primera parte del tema B y justo antes de la coda, en el tema cierre. De las cuales, las más destacables son las siguientes tres:



Ejemplo 33: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 101



Ejemplo 34: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 105



Ejemplo 35: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 142-143

El tema B de la reexposición no cambia respecto a estructura, es muy parecida al de la exposición, teniendo pequeñas variaciones como el bajo, la inclusión del motivo vuelo en la segunda parte del tema B o una parte adicional.

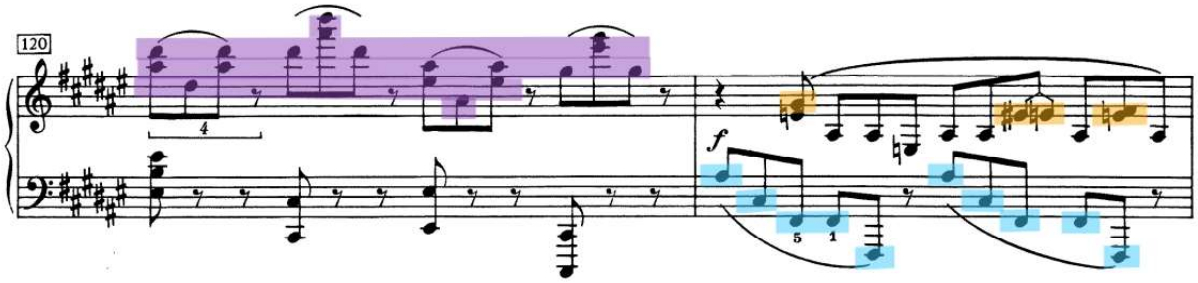
El bajo pasa de un *walking bass*, que aparece en la exposición, relativamente estático, a ser uno más activo, de grupos de tres corcheas. Las cuales forman 6 octavas, lo que serían 6 negras, pero se mantiene el mismo pulso de negra con puntillo.

En la segunda parte, a partir del compás 114 en vez de tener acordes largos en el plano superior como en la exposición, está el motivo Vuelo.

La mayor diferencia con la reexposición es la aparición de una parte adicional protagonizada por el motivo C, con lo cual pasaría a ser tema C.

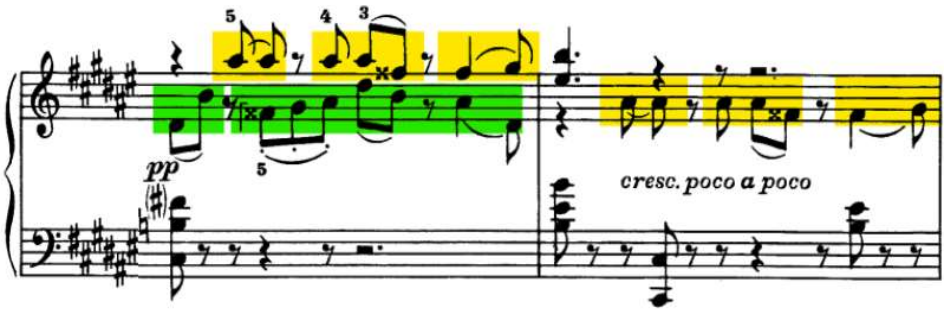
Hasta ahora la única parte donde el motivo C ha tenido especial importancia es en el cierre, no siendo un tema como tal ya que no reúne los requisitos de contenido musical y de extensión.

El tema C contiene el motivo Vuelo, el motivo C y un patrón de acompañamiento similar al del compás 18 del primer movimiento visto anteriormente en el punto 4.2.2 sobre el desarrollo del segundo movimiento.

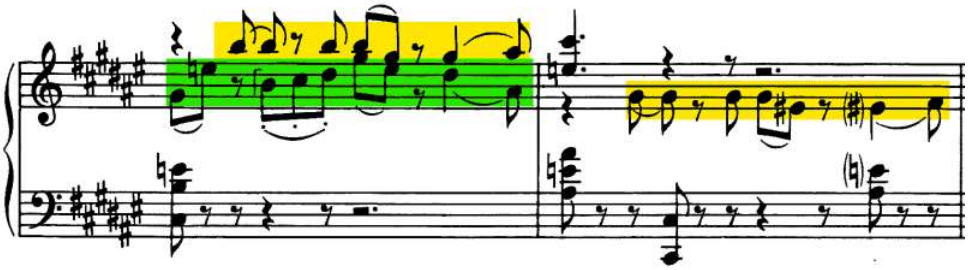


Ejemplo 36: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 120-121

En el compás 132 comienza el cierre, al igual que en la exposición, la protagoniza el motivo C, pero esta vez aparece el motivo A sutilmente dos veces solapado con el motivo C en la voz superior durante los compases 136 y 139.



Ejemplo 37: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 136-137

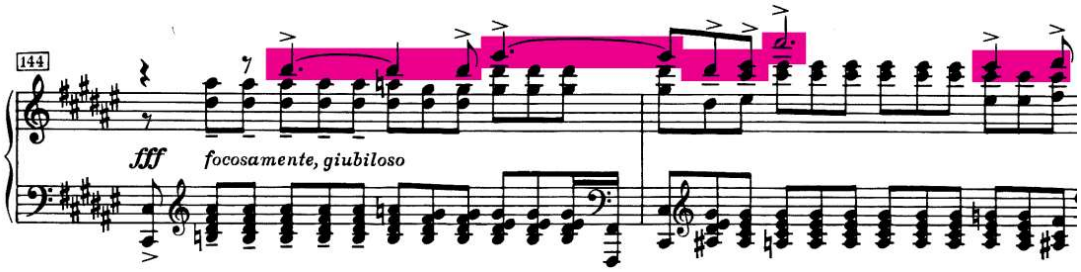


Ejemplo 38: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 138-139

4.2.4 Coda

La *Sonata n.º 4 op. 30* finaliza con una gran coda. Enérgica y vigorosa, mostrando el tema del primer movimiento en todo su esplendor. «Она выражает уже не томление, а пламенный восторг, ослепительное сияние. Заключение сонаты впервые столь близко предвосхищает будущие скрябинские состояния экстаза.» [Ya no muestra languidez, sino un llameante deleite, un resplandor deslumbrante. El final de la sonata por primera vez está tan cerca del futuro estado scriabinístico del éxtasis] (Mikhailov, s.f.).

> Todo el final de la *Cuarta Sonata* de Scriabin no es simple. A pesar de la inmensa dinámica de los acordes de acompañamiento de siete sonidos y los unísonos en la parte de abajo, la melodía, ejecutada solo por el quinto dedo, debe dominar el conjunto (Neuhaus H. , 1985, pág. 80).



Ejemplo 39: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 144-145

El tema del primer movimiento, en la coda, se interrumpe en la caída del compás 146, modificando a partir de ese punto el tema. Luego en el compás 157 retoma el tema desde donde lo dejó en el 146. Alargándolo métricamente los cc. 158 y 159 consigue difuminar el tema para volver a recordar el principio antes de terminar la obra en Fa # Mayor.

5. PROPUESTA INTERPRETATIVA

La *Sonata n.º 4 op. 30* de Alexander Scriabin es una de las sonatas más interpretadas por grandes pianistas, cada uno creando su propia manera de tocar la obra.

Aunque la versión sea propia, observar y adoptar las singularidades que sean beneficiosas de otros pianistas de renombre y con más experiencia que uno mismo, nunca debe ser tachado como falta de originalidad o plagio. Ya que, si lo consideráramos como tal, prácticamente todos los compositores han copiado en algún momento obras o cogido material de otros compositores

Por ejemplo, «Mozart, en la obertura de *La Flauta Mágica*, no reutiliza melodías que aparecen en la ópera, sino que utiliza un tema que proviene de la *Sonata en Si b Mayor n.º 2 op. 24* de Muzio Clementi» (maac, 2013).

A esto, también se puede relacionar la frase del poeta, dramaturgo y crítico inglés T. S. Eliot: «Immature poets imitate; mature poets steal.» [Los malos poetas imitan, los buenos roban] (1920). Llevando esta frase al mundo musical, se traduciría como: Los malos compositores imitan, los buenos roban.

5.1 Otros intérpretes

De entre las versiones que más se acercan a la posible interpretación que haría Scriabin son la de Stanislav Neuhaus, Anatol Ugorski y Emil Gilels.

Stanislav Neuhaus (1927-1980) es una figura importante en el mundo de la música de Scriabin. Tocó y grabó numerosas obras del compositor como el concierto para piano, estudios y las sonatas. De la cantidad de obras que interpretó de Scriabin se podría decir que se volvió todo un experto. En concreto de la *Sonata n.º 4 op. 30*, hay dos grabaciones, ambas en vivo.

La primera en el salón de actos del conservatorio de Moscú en 1967 (Scriabin A. , 1967) y la segunda, parte de un gran recital de solamente obras de Scriabin en 1969 (Scriabin A. , 1969). Compiló tres sonatas, el *Preludio y Nocturno para mano izquierda op. 9*, varios estudios, el *op. 51 n.º 1*, el *op. 52 n.º 2* y para finalizar el *Verse la flamme op. 72* en un concierto de casi una hora de duración.

«Ugorski went through many works by premier (and often controversial) soviet composers, such as Arnold Schoenberg, Alban Berg, Olivier Messiaen, and Pierre Boulez.» [Ugorski

interpretó piezas de vanguardia (muchas veces controversiales) de compositores soviéticos como Arnold Schoenberg, Alban Berg, Olivier Messiaen y Pierre Boulez] (Anastasia, 2013).

Scriabin grabó sus propias obras. Tiene grabadas algunas sonatas, preludios y estudios, entre otras. La *Sonata n.º 4 op. 30* no la grabó, pero inspirarse en el estilo interpretativo del compositor del resto de sus grabaciones es una posibilidad para crear una interpretación más cercana a la del propio compositor.

«Pedalling is connected to Scriabin as a composer and a performer. […] The composer explored a variety of pedal effects which he used in his own performances.» [El uso del pedal está conectado a Scriabin como compositor e intérprete. Exploró diferentes efectos de pedal que usó en sus propias interpretaciones] (Kounadi, 2015. p. 170).

Las grabaciones de Alexander Scriabin, por lo general, suenan tenues, sin mucha diferenciación entre las dinámicas, con un sonido envolvente que llega incluso a dejar en trance al oyente. En cambio, las grabaciones de artistas actuales explotan al máximo las capacidades del instrumento para obtener el mayor número de efectos y así hacer que su versión destaque de las demás.

Todos siguen las reglas del *rubato*, y aunque en la partitura solo ponga la indicación una vez en toda la obra se emplea desde el principio hasta el final.

De media a los pianistas que interpretan esta obra, les dura aproximadamente 8-9 minutos, siendo las de Emil Gilels y Stanislav Neuhaus las más rápidas, con una duración de 7:37 y 7:11, respectivamente.

Además, se sabe que Alexander modificaba algunos aspectos técnicos de las obras que interpretaba. «As the transcriptions of Scriabin's recordings demonstrate, he often revoiced harmonies, reshuffled notes in accompanimental broken chords, removed and added nonmelodic notes, and, occasionally, made sizable cuts in the printed texts.» [Como las transcripciones de las grabaciones de Scriabin demuestran, a menudo cambiaba el orden de las voces en las armonías, intercambiaba notas en los acompañamientos de acordes rotos, eliminaba y añadía notas no melódicas, y, en ocasiones, cortaba significativamente en el texto impreso] (Leikin, 2018, pág. 8).

Lógicamente, la partitura no se puede modificar tal como lo hacía Scriabin, por lo que la mayoría de los intérpretes de la música del compositor se atiene al texto. Pletnev hizo un amplio estudio de las grabaciones de Scriabin y en base a ellas modificó su *Concierto para*

piano op. 20 en Fa # menor. «Pletnev's revisions achieve two main goals. They make the solo part more pianistic, more comfortable to play; at the same time, the piano part becomes more powerful, reaching a far better balance in relation to the orchestra.» [Las Revisiones de Pletnev buscan dos objetivos principales. Hacen que la parte solista sea más pianística, más cómoda para tocar; así mismo, la parte de piano se vuelve más potente consiguiendo un mejor balance con relación a la orquesta] (Leikin, 2018. p. 13).

5.2 Versión propia

El siguiente enfoque se centra en establecer un esquema formal y motívico claro en la obra. Una de las características distintivas de ella es la fusión de los dos movimientos en una única interpretación continua, lo que presenta un desafío interpretativo significativo en términos de diferenciar claramente entre los dos movimientos y mantener la coherencia estructural a lo largo de la interpretación.

En cada movimiento, Scriabin emplea una variedad de motivos que se desarrollan y transforman a lo largo de la obra. Estos motivos incluyen figuras melódicas distintivas, progresiones armónicas características y patrones rítmicos recurrentes. La jerarquía de estos motivos varía según el contexto y la importancia dramática en cada sección, pero es crucial para el intérprete identificar y destacar los motivos principales para guiar al oyente a través de la estructura musical y emocional de la sonata. Por lo que se destacará especialmente el motivo A y el motivo B. Es crucial diferenciar el motivo, que actuará como la melodía principal en los diversos temas, del acompañamiento que lo respalda.

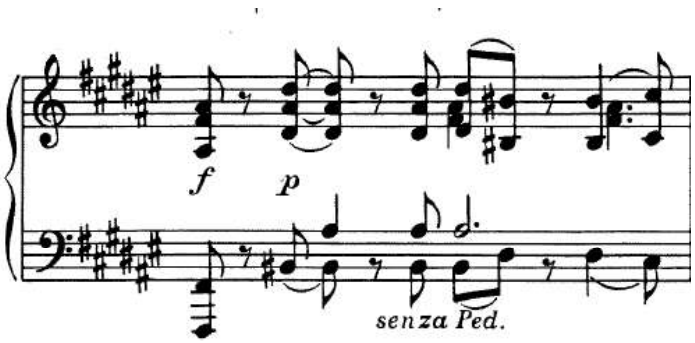
Para el primer movimiento, se persigue una interpretación que sumerja al oyente en un ambiente de melancolía y contemplación, tejiendo una atmósfera emotiva y un tanto etérea. Esto se logra mediante el uso de la dinámica y el *rubato*, permitiendo que la música respire y fluya de manera orgánica.

En esta búsqueda de expresividad lánguida, se evita cualquier clímax abrupto o dramático que pueda interrumpir la sensación de quietud y contemplación. En lugar de ello, se utilizará una gama dinámica reducida, explorando los matices de *piano* y *pianísimo*.

A pesar de la aparente simplicidad del contenido musical, que reutiliza el tema principal durante todo el primer movimiento, se busca mantener la atención del oyente mediante una sutil variación en la acentuación y el fraseo en cada repetición. Estas pequeñas

modificaciones evitan que el movimiento se vuelva estático o predecible, agregándole un movimiento gradual a la narrativa musical.

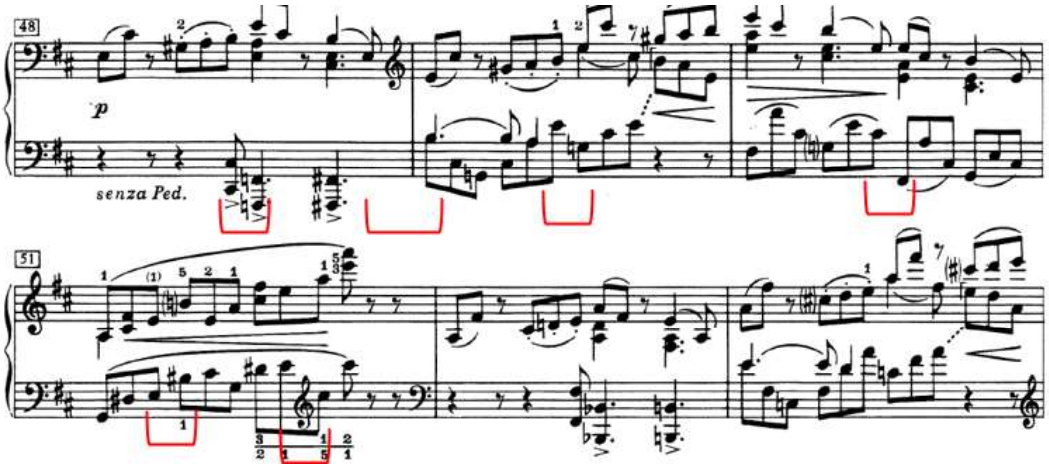
Se prestará especial atención a las indicaciones de pedal y buscar formas de utilizarlo de manera efectiva para crear colores sonoros ricos y texturas pianísticas envolventes. Por lo general, se adherirá a un pedal largo, salvo en aquellos casos en los que se indique lo contrario en la partitura, como se muestra en el siguiente ejemplo. Esto garantizará una continuidad tonal coherente a lo largo del movimiento.



Ejemplo 40: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 30

En este sentido, se advierte que la única indicación específica proporcionada por Scriabin respecto al pedal que no será seguida está indicada en el ejemplo 41. Esta decisión se justifica en función de la configuración anatómica de la mano, que presenta una apretura reducida en comparación a otros intérpretes, dificultando la ejecución del pasaje sin recurrir brevemente al pedal en ciertos puntos críticos, con el propósito de preservar la continuidad y la coherencia de la frase melódica.

En lugar de no utilizar el pedal, como dicta en la partitura, se optará por la utilización del pedal de unión, marcado en color rojo en el ejemplo a continuación. Su utilización garantiza una ejecución que respeta y refleja fielmente las intenciones del compositor, al tiempo que se asegura una interpretación adecuada y coherente con los requerimientos musicales de la obra.



Ejemplo 41: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 48-53

6. CONCLUSIONES

Tras esta investigación, se han cumplido todos los objetivos propuestos y afirmado las diferentes ideas e hipótesis establecidas en la introducción de este trabajo. Está claro que, a lo largo de la vida de una persona, esta, pasa por diferentes fases y evoluciona siguiendo las experiencias que vive a lo largo de ella. Muchas variables contribuyen a cómo acaba siendo una persona en su estado adulto. Por ello, se han estudiado numerosos aspectos que se dieron lugar a lo largo de la historia, sobre todo en el final del siglo XIX y principios del XX, y su relación en la vida y música de Scriabin.

Se ha indagado en las influencias, formales, armónicas y musicales de diferentes compositores como Haydn, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy y Wagner en la música de Scriabin. De entre los cuales, destacan Debussy y Wagner. Ya que Scriabin se basó en la corriente simbolista e impresionista ligada a la música de Debussy y a la su música total de Wagner para poder idear lo que sería *Misterium*, la unión de todas las artes y los cinco sentidos del hombre. Del estudio se desprende en consecuencia que Wagner y Debussy son los dos compositores que han estimulado las mayores influencias en la *Sonata n.º 4 op. 30* de Alexander Scriabin.

Las corrientes filosóficas también jugaron un papel importante. A pesar de su herencia rusa, Scriabin se sintió más atraído por las corrientes de pensamiento occidental en su búsqueda de una expresión musical más profunda y significativa. Este alejamiento de las convenciones rusas tradicionales en la música subraya la singularidad de su visión artística y su disposición a explorar nuevos territorios estéticos y filosóficos.

Dentro del análisis minucioso de la pieza, se han identificado claramente las huellas dejadas por Wagner, como el empleo del acorde Tristán y motivos melódicos específicos presentes en Tristán e Isolda. Este proceso de desentrañar las influencias ha llevado a una comprensión más profunda de la obra de Scriabin y su lugar dentro del panorama musical.

Al observar la obra en su totalidad, se ha notado como a lo largo de la obra, se pasa por tres estados diferentes: anhelo, ansiedad y éxtasis. Para evocar estos tres estados, Scriabin utiliza los motivos musicales, la armonía y la textura de diferente manera para conseguirlo.

El primer estado: el anhelo, se consigue a través de un tempo relajado, armonías y cadencias inconclusas, evitando la resolución y cromatismos descendentes, guiando la música hacia un estado incluso decadente a través de melodías ascendentes sin final aparente.

El segundo estado: la ansiedad, se produce gracias al tempo rápido, ritmos sincopados y acelerados, cromatismos ascendentes, moviendo así la música hacia adelante, superposición de motivos y la incorporación progresiva de la cantidad de notas y mayor amplitud de intervalos, dejando así una sensación de ahogo en el oyente.

El tercer estado: el éxtasis final, tras todo el camino hecho, por fin se libera de lo anterior. Para ello, utiliza las octavas de la m. i. en el registro más grave para dar empujones, obtener más potencia y pasar al registro medio y alto, donde se produce este éxtasis en la melodía superior.

La evocación de estos estados no habría sido posible de no haber un cambio de *tempo* entre el primer y segundo tiempo, y aunque esté escrita en dos movimientos, la obra se puede separar en tres partes.

El poema asociado a la obra ofrece una ventana al conocimiento de la mente del compositor y su enfoque en el descriptivismo psicológico. Su análisis revela cómo la obra musical y el texto poético se entrelazan para crear una experiencia artística completa. Al enlazarlo al género de verso libre en la poesía rusa se ha podido ver una mayor unión a las corrientes provenientes de Francia, ya que este género se originó allí. Así mismo, se ha relacionado la sinestesia del compositor, su habilidad de relacionar la música con los colores, con la *Sonata n.º 4 op. 30* y se han establecido los siguientes colores: azul en la primera parte, el amarillo y el verde en la segunda y en la última, un azul más vivo y potente que en la última parte.

Además de explorar las influencias que recibió Scriabin, se ha investigado el impacto de su sonata en compositores y obras posteriores, incluyendo dentro de estas, obras del propio Scriabin escritas posteriormente a la sonata. También se han destacado otras obras de Scriabin que, al igual que pasó con la *Sonata n.º 4 op. 30*, fueron de inspiración para compositores como Samuil Feinberg o Sergey Bortkiewicz, para reforzar esta unión entre el contenido musical de obras de cada compositor. Estos compositores han encontrado en su innovación musical un terreno fértil para nuevas exploraciones creativas.

Al ser una obra compleja, con un lenguaje rico y bastante ambiguo, deja espacio al intérprete para tomar numerosas interpretaciones, a priori erróneas. Por esta razón, se ha establecido una propuesta interpretativa sobre estos aspectos variables.

7. BIBLIOGRAFÍA

Andréani, E. (2011). Debussy y el Simbolismo (I): El Amanecer del Simbolismo. *La Puesta en Escena de Ópera*. (262) https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1022234

Becker, O. (Director). (1996). *Alexander Scriabin - Calculation and Ecstasy* [Película]. Suiza y Rusia.

Bolster, M. A. (1955). *A Style Analysis of Three Representative Piano Sonatas of Alexander Scriabin.* [Tesis de Maestría, Universidad Estatal de Texas del Norte, EEUU]. https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699447/m1/1/

Bowers, F. (1973). *The New Scriabin: Enigma and Answers.* Nueva York, EEUU: Saint Martin's Press.

Bowers, F. (1996). *Scriabin, a Biography.* (Vol. 1). Londres: Dover Publications.

Canal MONITOR FANTASMA. (27 de enero de 2017). *El extraño caso de Aleksandr Scriabin*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/2o_kcJ1I3Fs?si=QaUHPfotvmMxRLlv

Canal THE INDEPENDENT PIANIST. (9 de octubre de 2020). *Wagner Piano Sonata in Ab Major, Score + Analysis.* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/szU-NTbRjwY?si=tKEEFvgMATmzCgju

Canal ЛИТЕРАТУРА И ВЕТЕР [LITERATURA Y VIENTO]. (20 de septiembre de 2020). *Поэзия, стихосложение. Виды стиха. Стихотворные размеры: хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Виды рифмы [Poesía, métrica. Tipos de Poesía. Medidas de métrica: Khorey, Yamb, Amfibrakhii, anapest. Tipos de rima].* [Artículo]. Dzen. https://dzen.ru/a/X2aj5kwHzgYEVdmq

Castellanos, S. (17 de agosto de 2023). ¿Qué significa el color amarillo en psicología?. *Vanitatis*. https://www.vanitatis.elconfidencial.com/vida-saludable/2023-08-17/color-amarillo-psicologia-significado-emociones_3717059/

Chiang, E. C. (2 de agosto de 2013). *Rubato and Climax Projection in Two Piano Sonatas by Scriabin*. [Tesis Doctoral, Universidad de Toronto, Canadá]. https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/35791

Chiantore, L. (2016). *Historia de la técnica pianísitca.* Madrid, España: Alianza.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (2015). Verso libre. En *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI).* Recuperado el 18 de mayo de 2024. http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Verso%20libre.pdf

El Blog de Maac (17 de marzo de 2013). La Flauta Mágica (II) - El robo de Mozart. *Cantan ellas*. Obtenido de https://cantanellas.blogspot.com/2013/03/la-flauta-magica-ii-el-robo-de-mozart.html

Eliot, T. S. (1920). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism.* Londres, Inglaterra, Reino Unido: Methuen & Co. Ltd. https://www.cbpbu.ac.in/userfiles/file/2020/STUDY_MAT/ENGLISH/JS/30-04-20/Sacred%20Wood%20.pdf

Esplugues, F. J. (2023). *Procedimientos y recursos descriptivos del lenguaje pianístico de Franz Liszt. Los tres Années de pèlerinage S.160, S.161 y S.163.* [Tesis doctoral, UPV-BBAA]. doi:10.4995/Thesis/10251/202193

Fernández, E. (4 de febrero de 2022). Alexander Scriabin: El camino hacia la transcendencia. *Platea*. https://www.plateamagazine.com/articulos/12666-alexander-scriabin-el-camino-hacia-la-trascendencia

Fernández, T., y Tamaro, E. (2004). Biografia de Alexander Scriabin. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/scriabin.htm

Fundación Juan March. (10 de febrero de 2001). Ciclo: Sonatas de Haydn. *Conciertos del sábado*, 4. https://www.march.es/es/madrid/concierto/sonatas-haydn-ii

Fundación Juan March. (3 de febrero de 2001). Ciclo: Sonatas de Haydn. *Conciertos del sábado*, 4. https://www.march.es/es/madrid/concierto/sonatas-haydn-i

Fundación Juan March. (24 de febrero de 2001). Ciclo: Sonatas de Haydn. *Conciertos del sábado*, 4. https://www.march.es/es/madrid/concierto/sonatas-haydn-iv

García, D. (18 de abril de 2022). Nietzsche y el superhombre: más allá de la religión y la moral tradicional. *Lato Sensu*. https://latosensu.es/filosofia-nietzsche-superhombre-supera-religion-moral-tradicional/

Giani, C. (30 de noviembre de 2021). Diferencia entre prosa y verso. *Enciclopedia de ejemplos.* https://www.ejemplos.co/diferencia-entre-prosa-y-verso/

González Juárez, S. (25 de noviembre de 2021). ¿Qué significa el color verde en psicología? *La mente es maravillosa*. https://lamenteesmaravillosa.com/significa-color-verde-psicologia/

Howard, O. (s.f.). Los Prólogos. *Hollywood Bowl*. https://es.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/462/les-preludes

Kalkman, W. (31 de julio de 2015). Sergei Bortkiewicz: his life and music. *Wordpress*. https://sergeibortkiewicz.com/

Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte* (5 ed.). (E. Palma, Trad.) Tlahuapan, Puebla, México: Premia. https://gabrielagarbo.files.wordpress.com/2010/01/30760245-kandinsky-vassily-de-lo-espiritual-en-el-arte-pdf.pdf

Kort, O. D. (1 de diciembre de 2015). Scriabin's Mysterium: Universe and Mankind on their way to Transfiguration. *Bachtrack*. https://bachtrack.com/es_ES/review-scriabin-nemtin-mysterium-stenz-concertgebouw-november-2015

Kounadi, A. (julio de 2015). *Scriabin Sonata-Fantasy op. 19 n.º 2 on Record: A Comparative Study of Sound Recordings and Piano Rolls.* [Tesis Doctora, Universidad de Londres, Inglaterra]. ttps://doi.org/10.25602/GOLD.00018522

Last.fm. (11 de enero de 2013). *Anatol Ugorski.* https://www.last.fm/music/Anatol+Ugorski/+wiki

Leikin, A. (2018). Not Set in Stone: Mikhail Pletnev's Rewrite of Scriabin's Piano Concerto. *Performance Practice Review, 22*(1), 29. https://scolarship.claremont.edu/ppr/vol22/iss1/4

Mesjishvili, E. (1981). *Sonatas para Piano de Scriabin.* Moscú, Rusia: Compositor Soviético.

Mikhailov, M. K. (s.f.). *Скрябин.ru*. https://scriabin.ru/bio23.html

Ming Chih, H. (20 de mayo de 2021). Piano Works of Franz Joseph Haydn: Analytical Views in Style and Structure. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 554*, 4. DOI:10.2991/assehr.k.210519.052

Morgan, R. P. (1999). *La música del Siglo XX* (2 ed.). Madrid, España: Akal.

Moroshkin, E. (26 de diciembre de 2010). А. Н. Скрябин, «История русской музыки». *Vozsdushniiy Zamok*. https://rmvoz.ru/forums/index.php?topic=1143.0

Neuhaus, H. (1985). *El Arte del Piano: Consideraciones de un Profesor.* (G. González, y C. Martín Colinet, Trads.) España: Real Musical. ISBN: 978-88-507-1008-9

Nicholls, S. (s.f.). Aleksandr Nikolaevich Scriabin: A short biography. *Scriabin Association*. www.scriabin-association.com/scriabin-biography/

Oron, A. (octubre de 2006). Samuel Feinberg (Piano, Composer, Arranger). *Bach Cantatas Website*. https://www.bach-cantatas.com/Bio/Feinberg-Samuel.htm

Pereira Parada, R. (10 de abril de 2020). Alexander Scriabin y la sinestesia: simbolismo y teosofía. *Symphonia, Revista do Conservatorio Superior de Música da Coruña*. https://symphoniarevista.wordpress.com/2020/04/10/alexander-scriabin-y-la-sinestesia-simbolismo-y-teosofia-regina-pereira-parada-4/

Predota, G. (25 de enero de 2015). A Universe of Delight: Alexander Scriabin and Natalya Sekerina. *Interlude.* https://interlude.hk/universe-delightalexander-scriabin-natalya-sekerina/

Real Academia Española. (s.f.). Teosofía. En *Diccionario de la lengua española* (23 ed.). Recuperado el 12 de abril de 2024, de https://dle.rae.es/teosof%C3%ADa

Rubcova, V. (2014). Prefacio. En A. Skrjabin, *Klaviersonate N. 4 Fis-dur Opus 30* (pág. 22). Henle Verlag.

Sadurni, J. M. (s.f.). La fundadora de la teosofía: Madame Blavatsky, escritora y ocultista. *National Geographic: Historia*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/madame-blavatsky-escritora-y-ocultista_15307

Sayfúllina, M. V. (2012). Simbolismo en la cultura rusa: S. Rachmaninov, A. Skriabin y I Stravinski. *Emblecat, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.*, 1. p. 57-62. ISSN 2014-5675

Scherzo. (17 de noviembre de 2020). *Daniil Trifonov se sumerge en la Edad de Plata rusa.* https://scherzo.es/daniil-trifonov-se-sumerge-en-la-edad-de-plata-rusa/

Schloezer, B. D. (1987). *Scriabin, Artist and Mystic.* (N. Slonimsky, Trad.) Los Angeles, California, Estados Unidos: University of California Press.

Scriabin, A. (1967). *Stanislav Neuhaus plays Scriabin Sonata No. 4 in F sharp major, Op. 30* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://youtu.be/pbKB_ThUl68?si=-tpn8nwXyEo9PaUJ

Scriabin, A. (1969). *Stanislav Neuhaus plays Scriabin Etudes, Sonatas 2, 4, 9 - live 1969* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/iyVHCLRT0fI?si=7IVT1WZ5T2dt--i5

Scriabin, A. (2023). *Scriabin: Piano Sonata No. 4 in F-Sharp Major, Op. 30 - I. Andante.* De *Scriabin: Piano Sonatas 1-10*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/hcKIsggUxDo?si=KsQvGM091s61MomU

Scriabin, A. (2023). *Scriabin: Piano Sonata No. 4 in F-Sharp Major, Op. 30 - II, Prestissimo volando*. De *Scriabin: Piano Sonatas 1-10*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/OBYPypbroUc?si=i0qFi5hg9y-Op9eu

Scriabin, A. (1903). Sonata para piano n.º 4 en Fa# Mayor op. 30. (V. Rubcova, Ed., piano solo). G. Henle Verlag.

Sevilla, M. E. (5 de junio de 2022). El anillo del nibelungo: ¿Un Wagner "Green Peace"? *Universidad Nacional Autónoma de México*. Obtenido de https://unamglobal.unam.mx/global_revista/el-anillo-del-nibelungo-un-wagner-green-peace/

Skrjabin, A. N. (2019). *Pisma. Aleksandr Skrjabin.* (A. V. Kashperov, Ed.) Muzyka.

Skrjabin, A. *Klavierwerke, Piano Works. Sonaten 1-5*. Edición Peters. Editor: G. Philipp.

Lepzig, Alemania: Ausgewählte Klavierwerke. 1971

Skryabin, A., Nicholls, S., & Pushkin, M. (2018). *The Notebooks of Alexander Skryabin.* United States of America: Oxford University Press.

Tonic Chord. (17 de mayo de 2018). *Beethoven: Piano Sonata No. 22 in F Major.* https://tonic-chord.com/beethoven-piano-sonata-no-22-in-f-major/

Tonic Chord. (17 de mayo de 2018). *Beethoven: Piano Sonata No. 24 in F Major.* https://tonic-chord.com/beethoven-piano-sonata-no-24-in-f-major/

Törneman, M. S. (junio de 2018). Imaginary media: Alexander Scriabin's Mysterium. *artnodes*(28), 81-88. DOI: https://doi.org/10.7238/a.v0i21.3181

Vayón, P. J. (29 de abril de 2015). El Misterio de Scriabin. *El Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/misterio-Scriabin_0_911009228.html

Vela, M. (16 de Junio de 2016). El acorde de Tristán. *Revista de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)*. https://www.unir.net/humanidades/revista/el-acorde-de-tristan/

Verdi.com. (s.f.). *Las Cuatro Estaciones de Antonio Vivaldi*. https://verdi.com.ar/las-cuatro-estaciones-de-antonio-vivaldi/#

Viana, J. M. (2016). Sinestesias. Escuchar los colores, ver la música. *Fundación Juan March, Departamento de Música*, 67. https://www.march.es/es/madrid/sinestesias-escuchar-colores-ver-musica

Vonkelemen. (15 de marzo de 2018). *Series libres: el acorde místico.* https://vonkelemen.org/leeloo/vktv/videos/14213_HDSeries-libres:-el-acorde-m%C3%ADstico

8. ANEXOS

8.1 Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Correspondencias sobre la unión entre notas y colores propuestas por Scriabin siguiendo el círculo de quintas (Viana, 2016, pág. 12) 23

8.2 Índice de ejemplos

Ejemplo 1: *Sonata n.º 2 op. 19*, «mov. 1», de A. Scriabin. c. 43 10
Ejemplo 2: *Concierto para piano y orquesta op. 20*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 83-84 10
Ejemplo 3: *Tristán e Isolda* de R. Wagner. cc. 1-4 15
Ejemplo 4: *Sonata n.º 15 op. 28* «*La pastoral»,* «mov. 1», de L. V. Beethoven. cc. 1-6 16
Ejemplo 5: *Balada n.º 3 op. 47* de F. Chopin. cc. 54-57 17
Ejemplo 6: *Sonata n.º 3 op. 58*, «mov. 3», de F. Chopin. cc. 116-119 17
Ejemplo 7: *Vals Mefisto n.º 1 S. 514* de F. Liszt. cc. 339-346 18
Ejemplo 8: Acorde místico, *Sonata n.º 4 op. 30,* «mov. 1», de A. Scriabin. c. 7 19
Ejemplo 9: *Poema op. 41* de A. Scriabin. cc. 2-4 25
Ejemplo 10: *Lyrica Nova n.º 3 op. 59* de S. Bortkiewicz. cc. 1-2 26
Ejemplo 11: *Lyrica Nova n.º 3 op. 59* de S. Bortkiewicz. cc. 9-13 27
Ejemplo 12: *Estudio* «patético» *n.º 12 op. 8* de A. Scriabin. cc. 1-3 27
Ejemplo 13: *Estudio* «patético» *n.º 12 op. 8* de A. Scriabin. cc. 7-9 28
Ejemplo 14: *Preludio n.º 10 op. 33* de S. Bortkiewicz. cc. 1-2 28
Ejemplo 15: *Estudio n.º 1 op. 2* de A. Scriabin. cc. 1-2 28
Ejemplo 16: *Preludio n.º 6 op. 33* de S. Bortkiewicz. cc. 1-4 29
Ejemplo 17: *Sonata n.º 1 op. 1* de S. Feinberg. cc. 127-128 29
Ejemplo 18: *Sonata n.º 4 op. 30,* «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 144-145 30
Ejemplo 19: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 1-9 32
Ejemplo 20: *Sonata n.º 4 op. 30,* «mov.1», de A. Scriabin. cc. 1-8 33
Ejemplo 21: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 18-25 34
Ejemplo 22: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 26-34 35
Ejemplo 23: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 35-38 36
Ejemplo 24: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 43-44 36
Ejemplo 25: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 50-54 36
Ejemplo 26: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 54-58 37
Ejemplo 27: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 58-62 37
Ejemplo 28: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 1», de A. Scriabin. cc. 63-66 37
Ejemplo 29: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 1-2 38
Ejemplo 30: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 3 39
Ejemplo 31: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 57-58 41
Ejemplo 32: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 94 42
Ejemplo 33: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 101 43
Ejemplo 34: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 105 43
Ejemplo 35: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 142-143 43
Ejemplo 36: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 120-121 44
Ejemplo 37: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 136-137 45
Ejemplo 38: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 138-139 45
Ejemplo 39: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 144-145 45

Ejemplo 40: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. c. 30 50
Ejemplo 41: *Sonata n.º 4 op. 30*, «mov. 2», de A. Scriabin. cc. 48-53 51

8.3 Índice de Tablas

Tabla 1: Esquema formal del «mov. 1» de la *Sonata n.º 4 op. 30* de A. Scriabin..... 38
Tabla 2: Esquema motívico de los cc. 1-20 del «mov. 2» de la *Sonata n.º 4, op. 30* de A. Scriabin 40
Tabla 3: Estructura motívica de los cc. 60-65 del «mov. 2» de la *Sonata n.º 4, op. 30* de A. Scriabin..... 41
Tabla 4: Estructura motívica de los cc. 82-101 del «mov. 2» de la *Sonata n.º 4, op. 30* de A. Scriabin..... 42

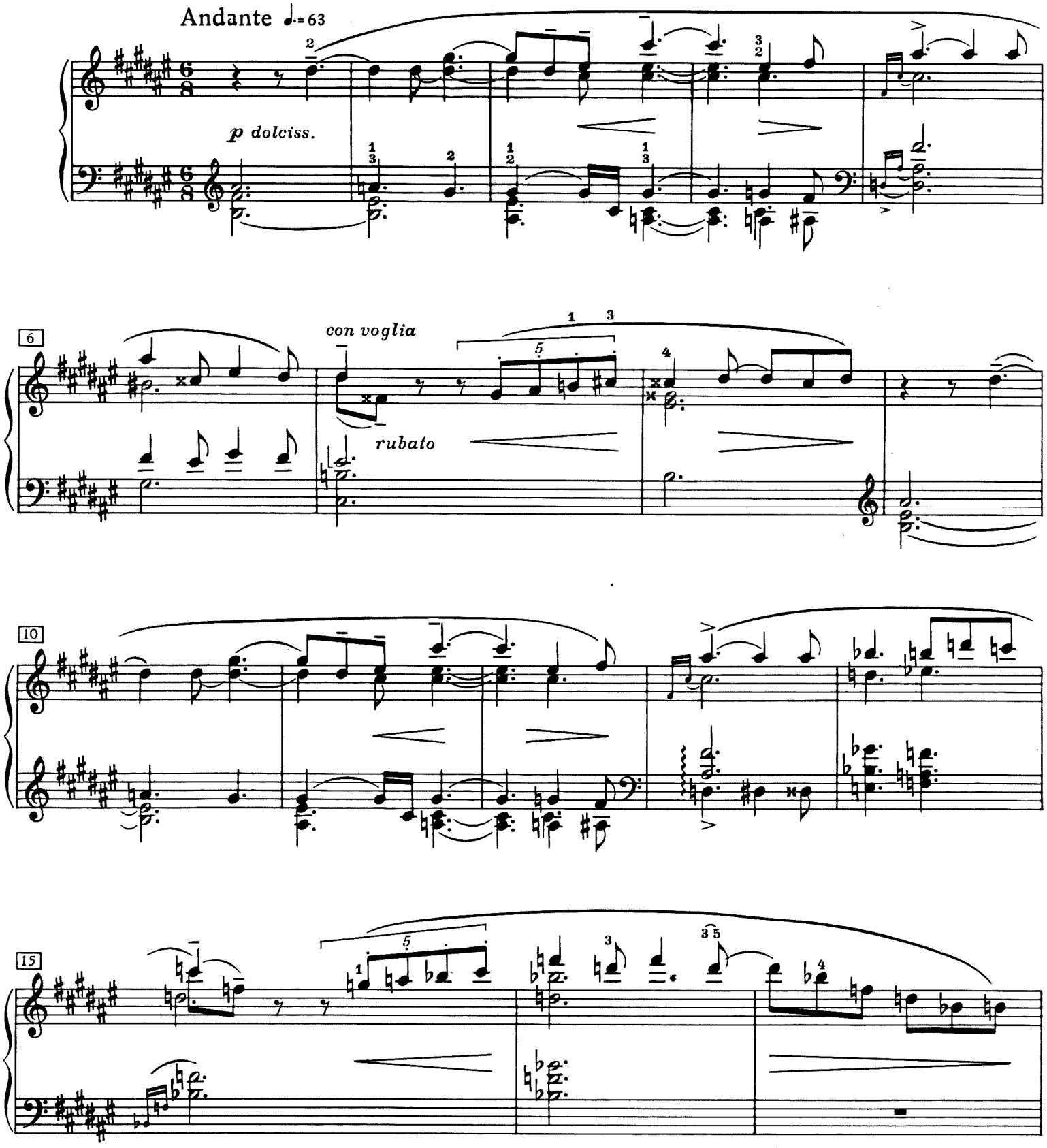
8.4 Partitura

En las páginas siguientes se puede encontrar la partitura de la *Sonata n.º 4 op. 30* de Alexander Scriabin, objeto de esta investigación (Skrjabin A. , 1971).

SONATE Nr. 4

I

Op. 30 (1903)



18

pp *quietissimo*

22

pp

26

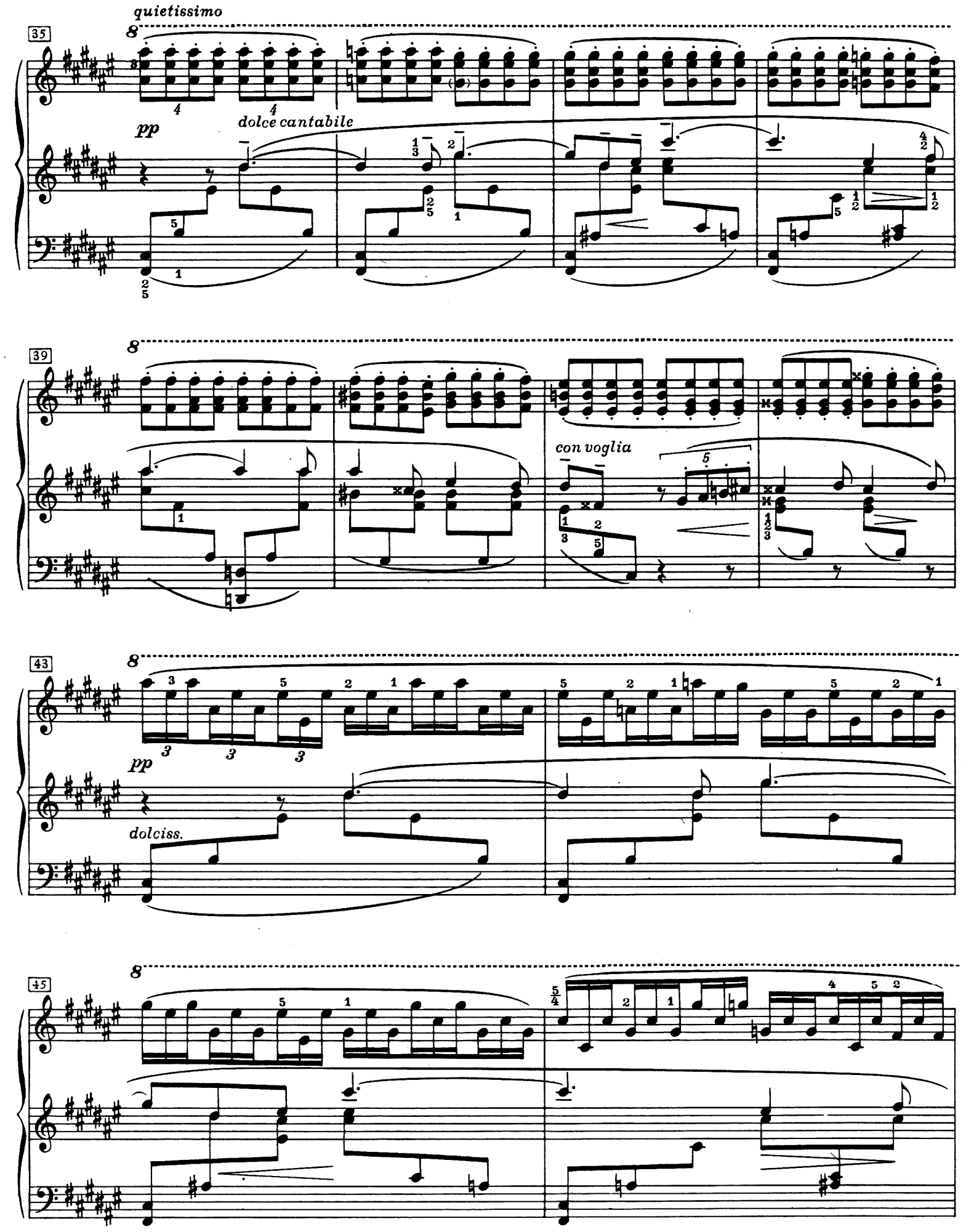
animando poco a poco

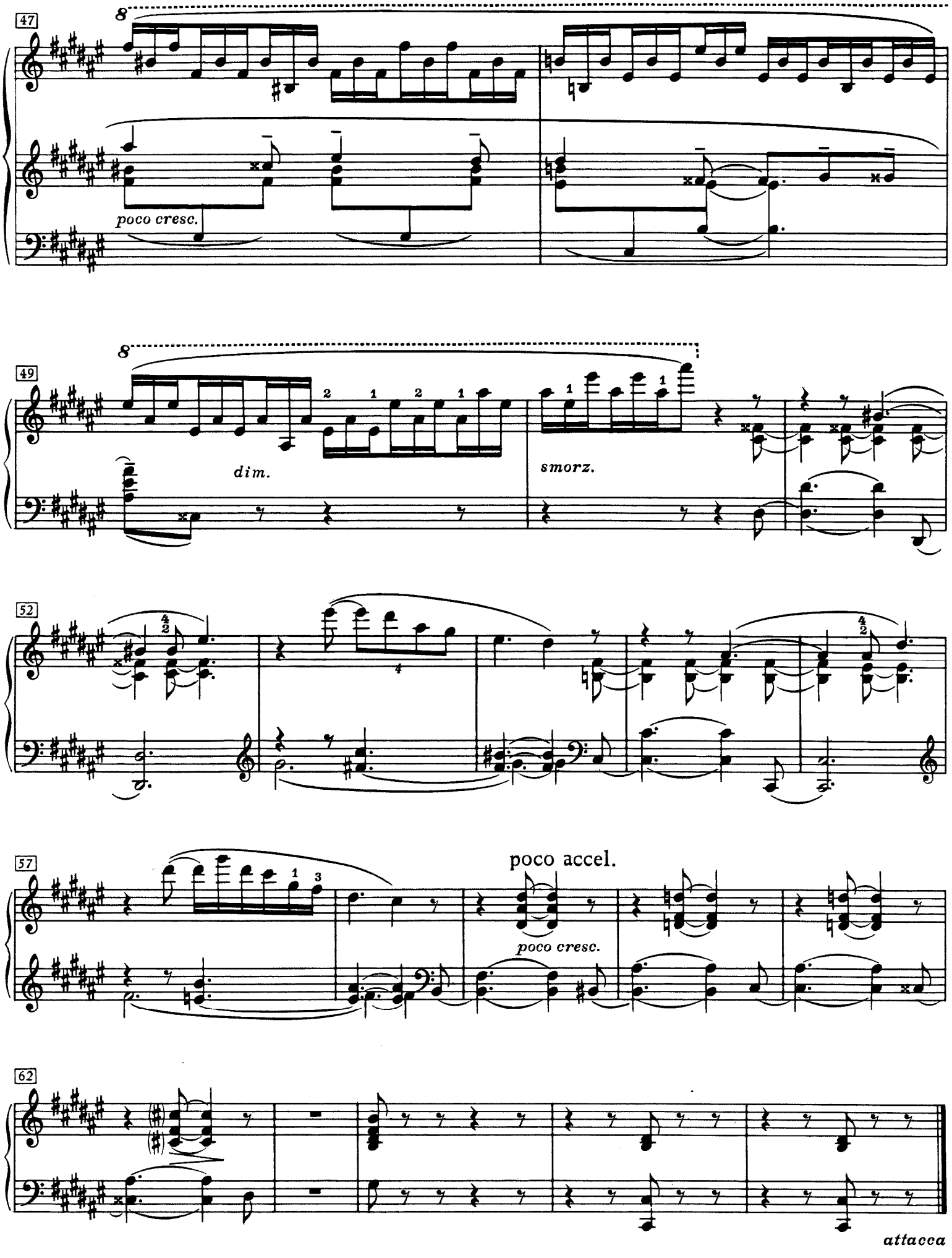
29

rit.

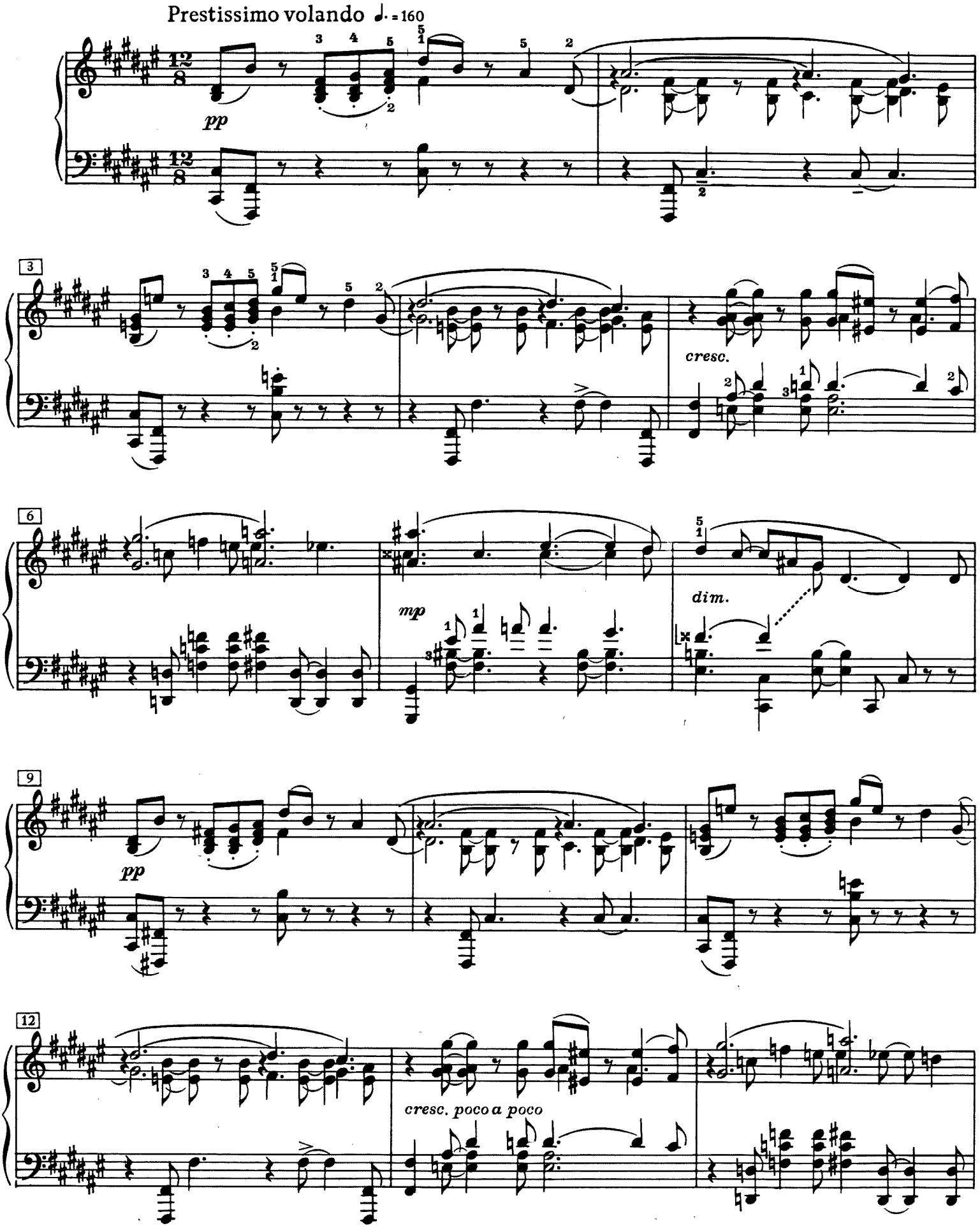
32

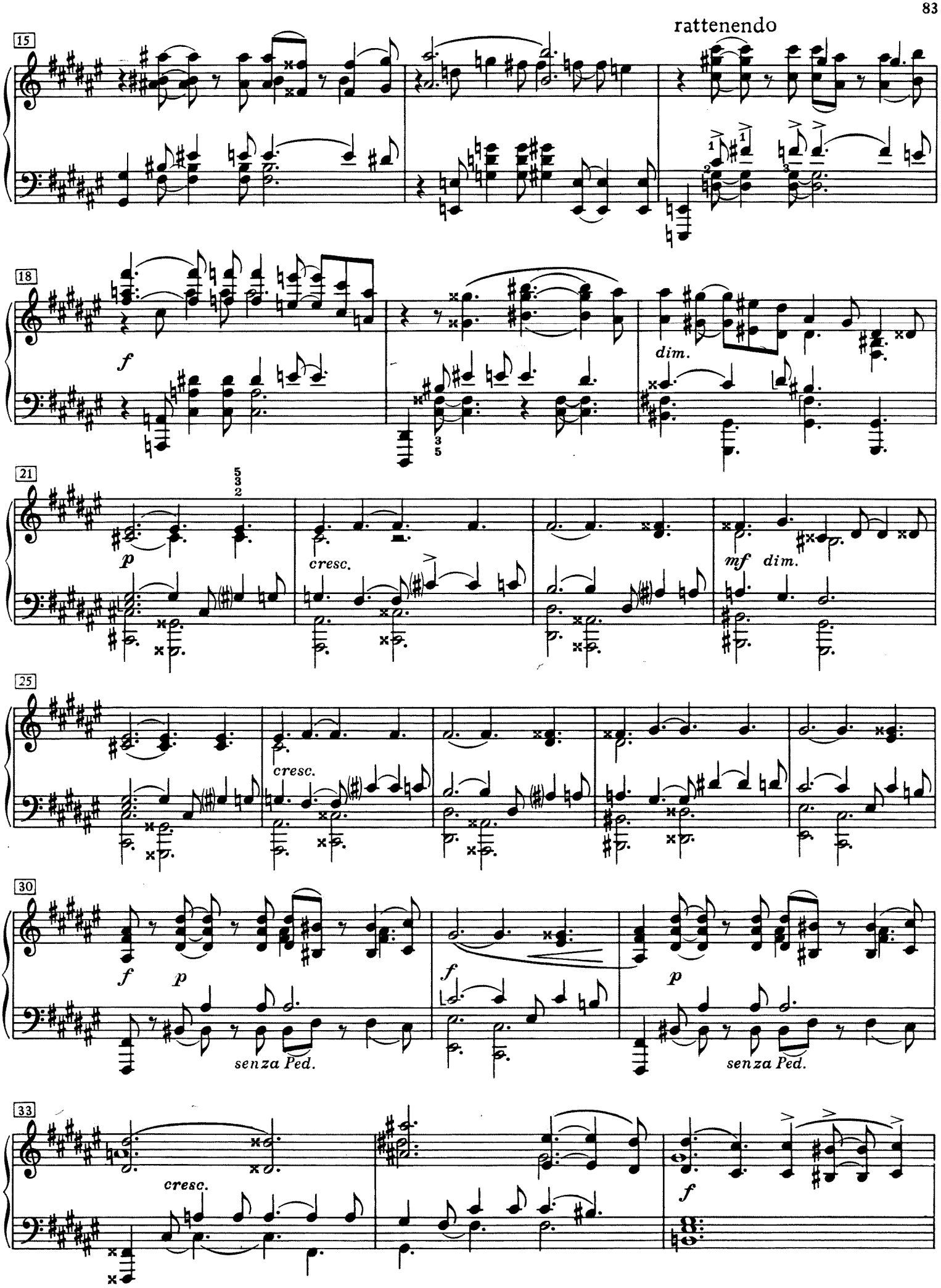
calmando dim.

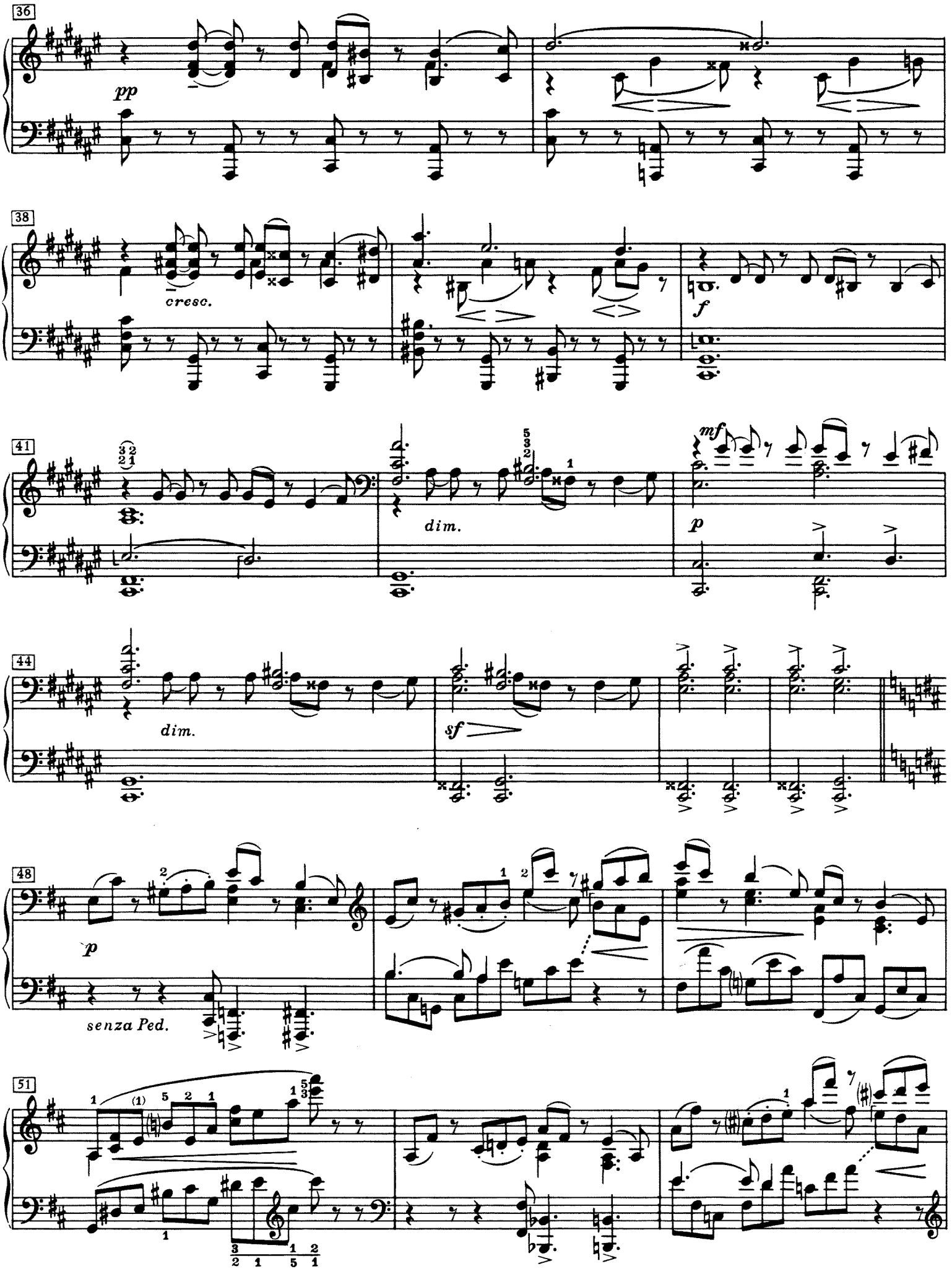

quietissimo
35
pp
dolce cantabile
39
con voglia
43
pp
dolciss.
45

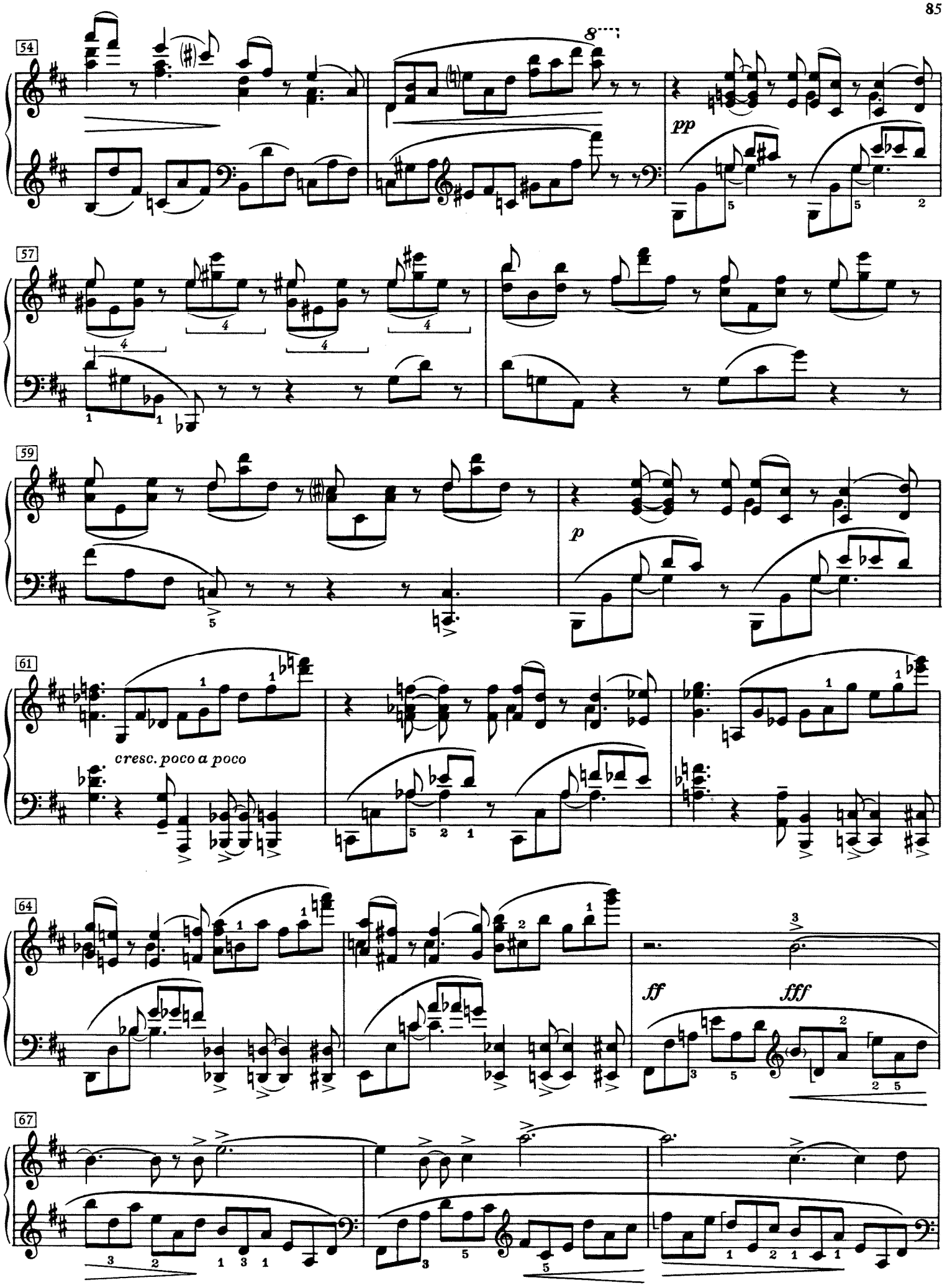

47
poco cresc.
49
dim.
smorz.
52
57
poco accel.
poco cresc.
62
attacca

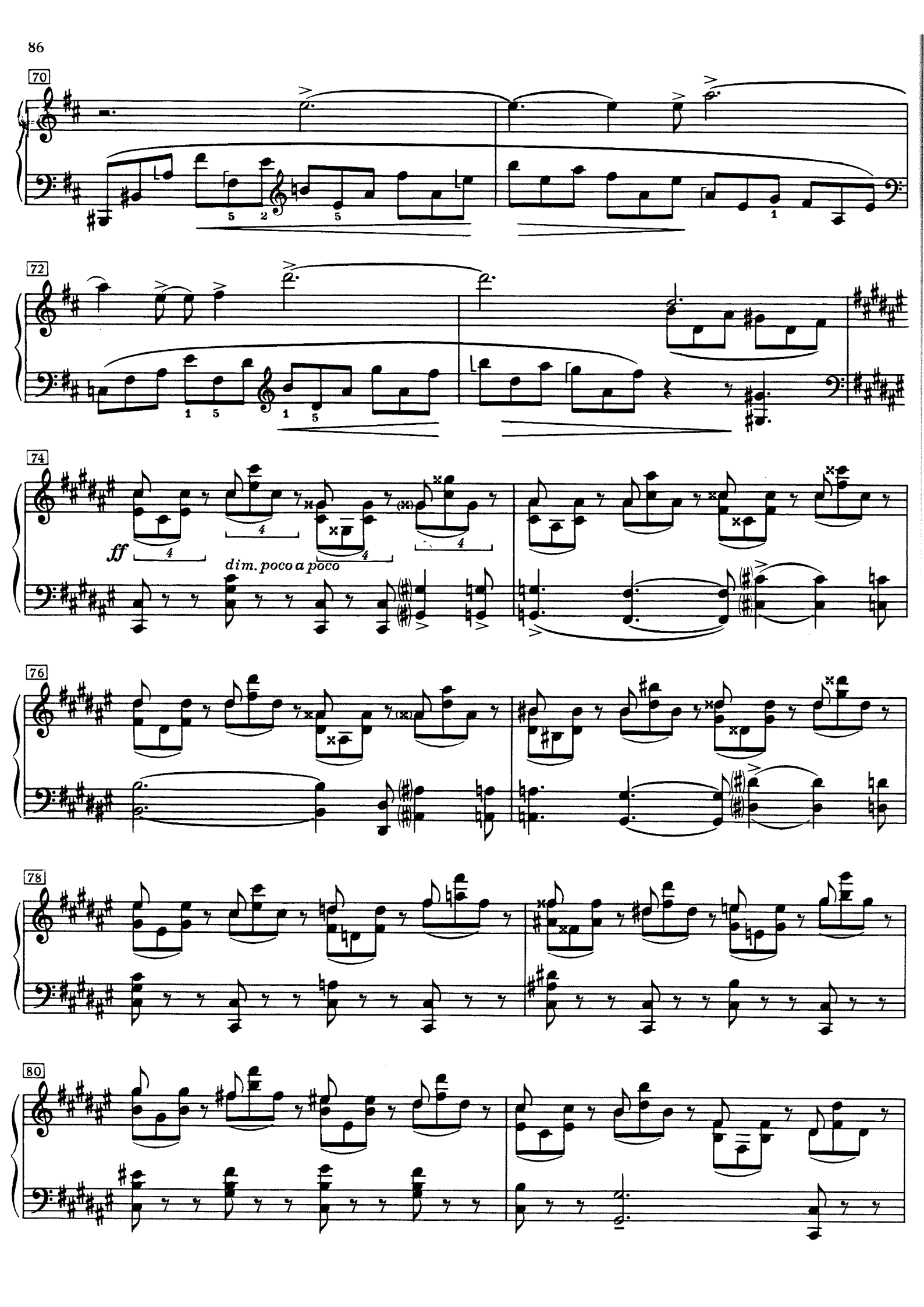
II

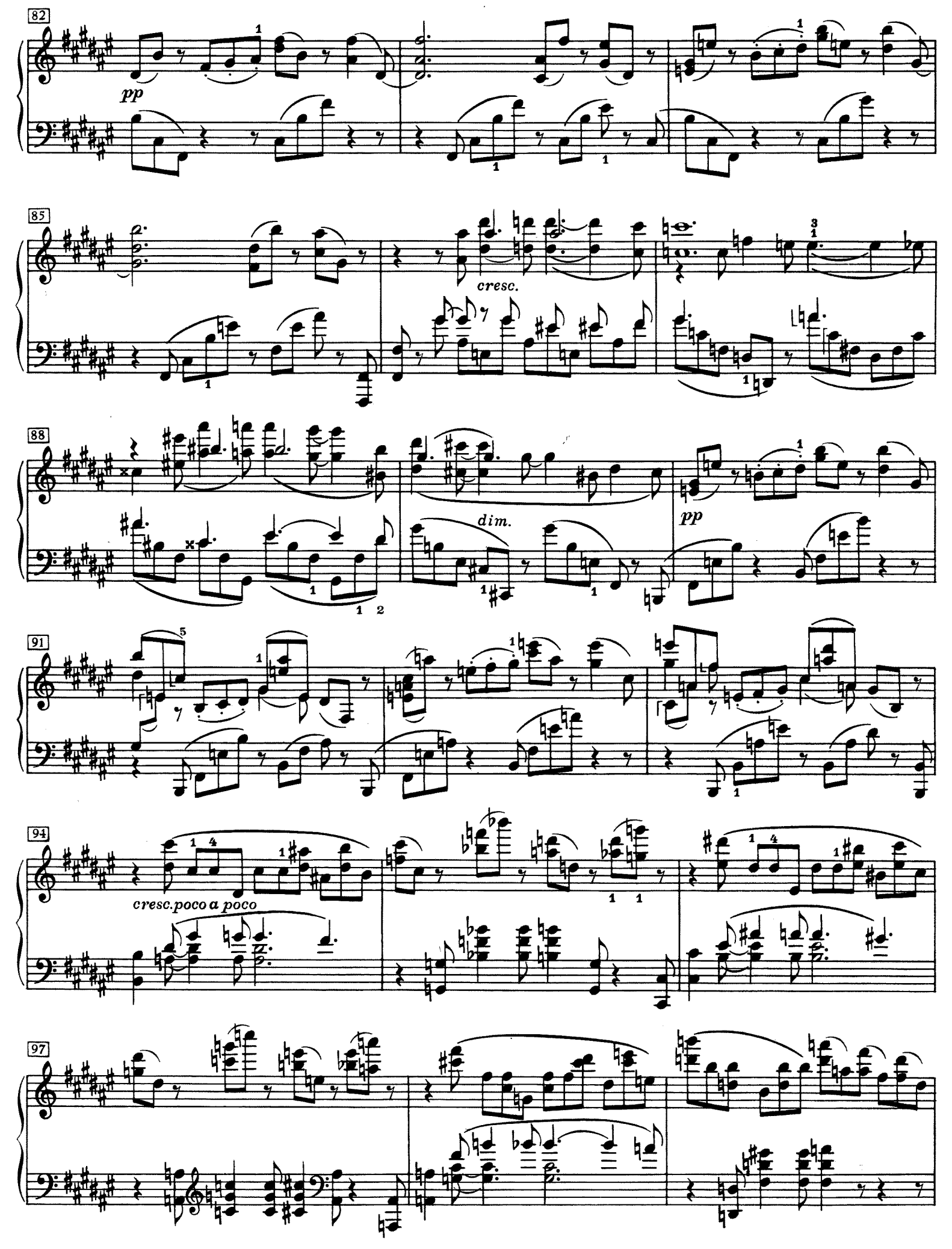

Prestissimo volando ♩. = 160
pp
3
cresc.
6
mp
dim.
9
pp
12
cresc. poco a poco

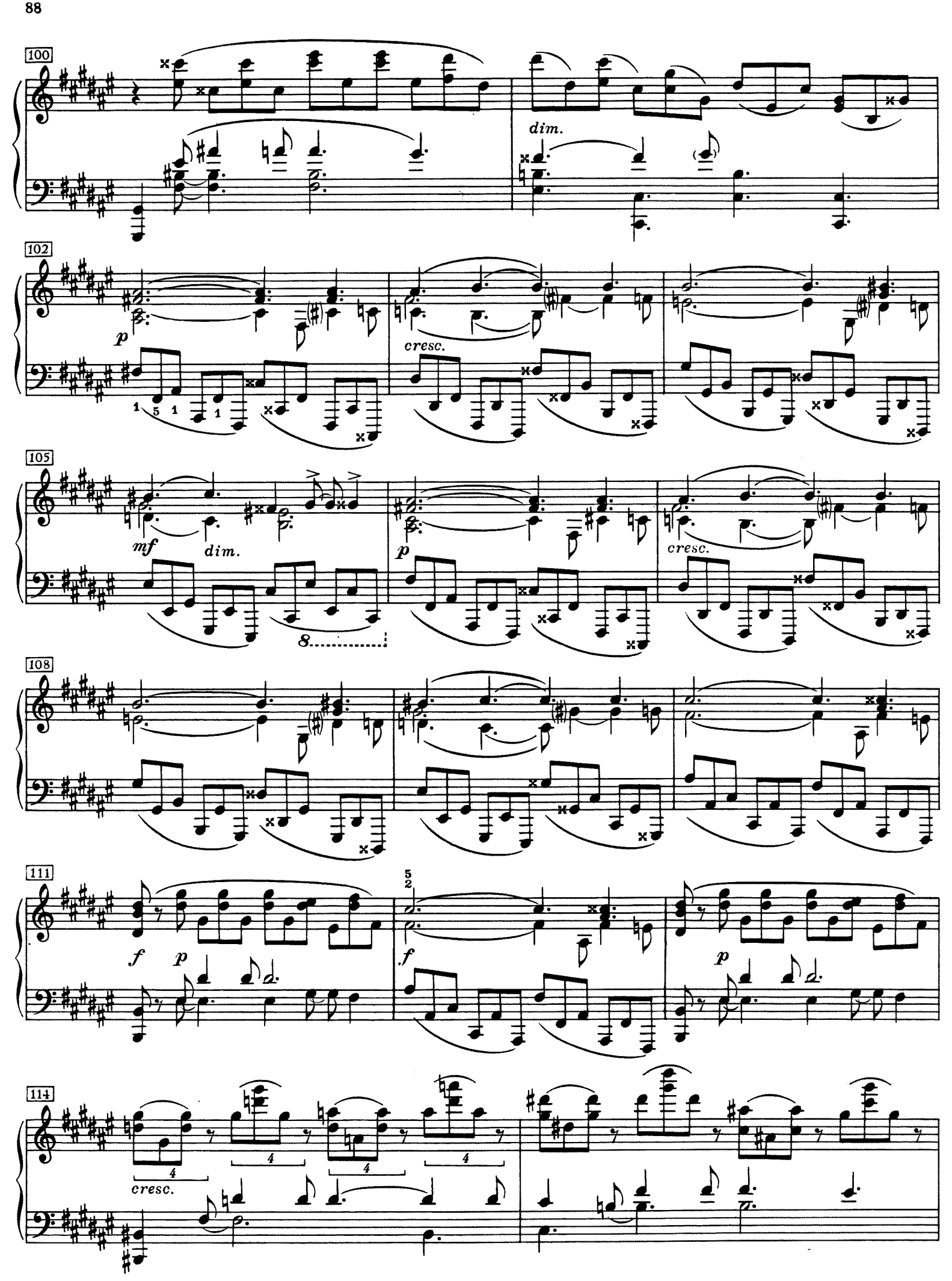

15
rattenendo
18
f
dim.
21
p
cresc.
mf
dim.
25
cresc.
30
f
p
senza Ped.
f
p
senza Ped.
33
cresc.
f

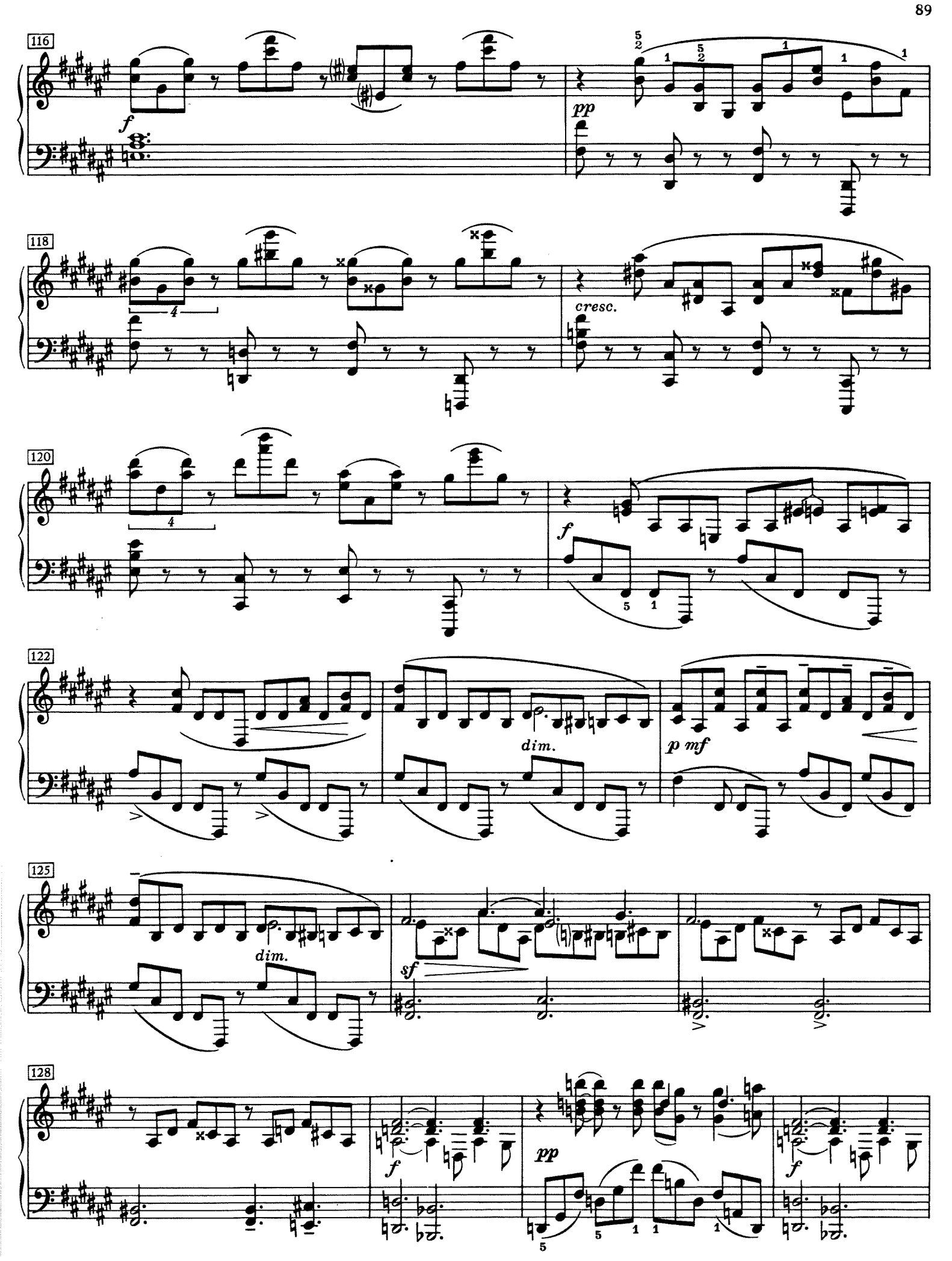

36
pp
38
cresc.
f
41
dim.
mf
p
44
dim.
sf
48
p
senza Ped.
51

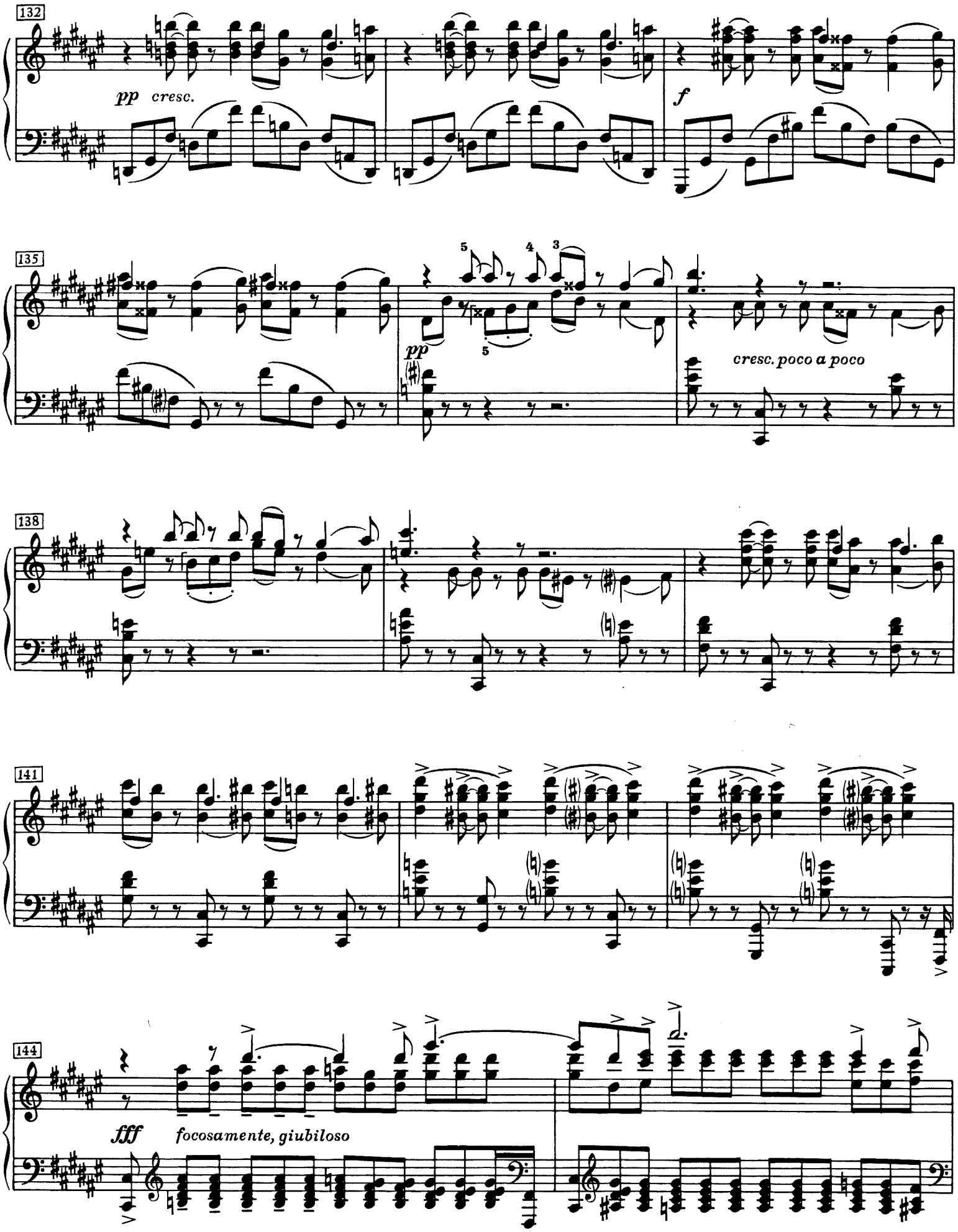

54
pp
57
59
p
61
cresc. poco a poco
64
ff
fff
67

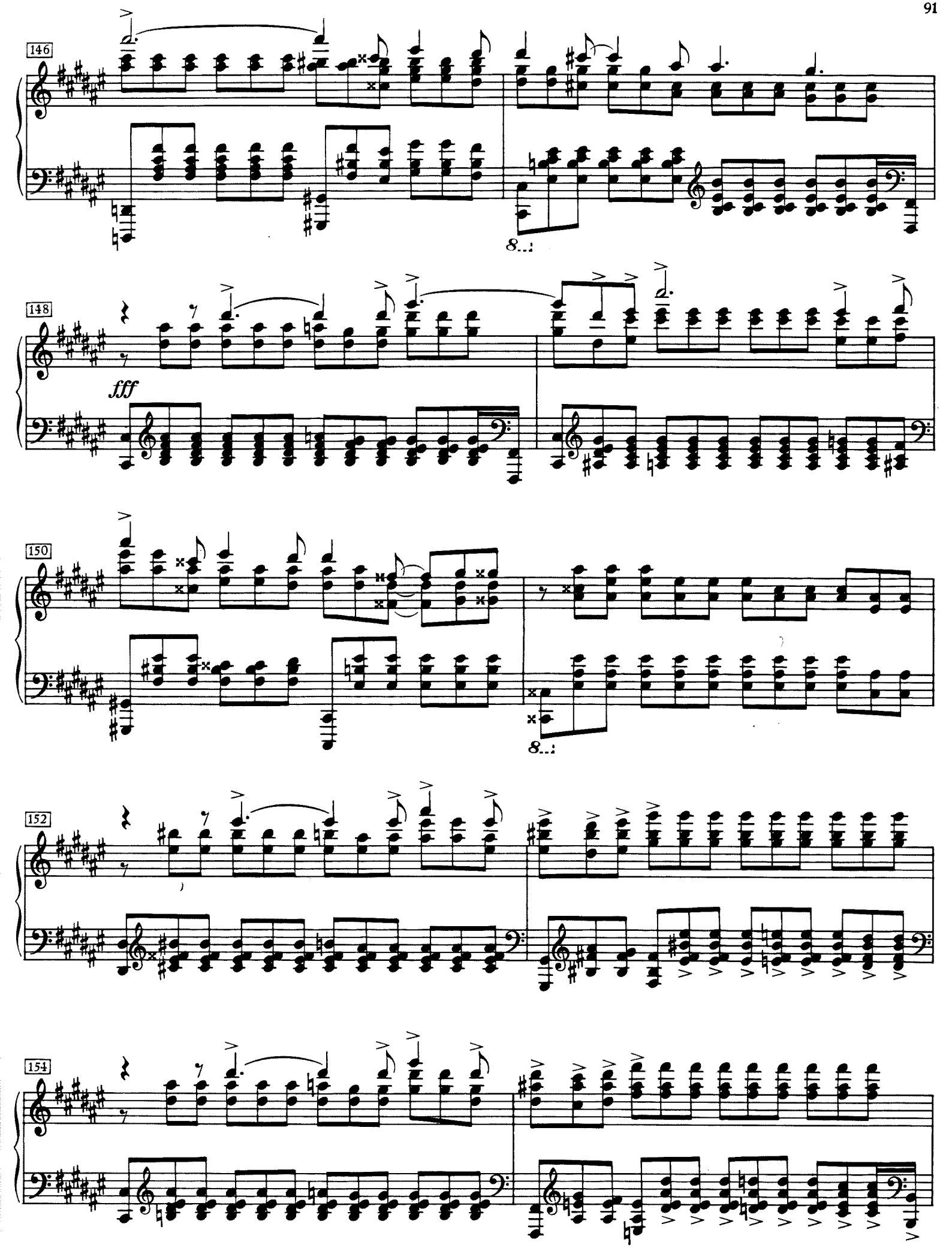

70
72
74
ff
dim. poco a poco
76
78
80

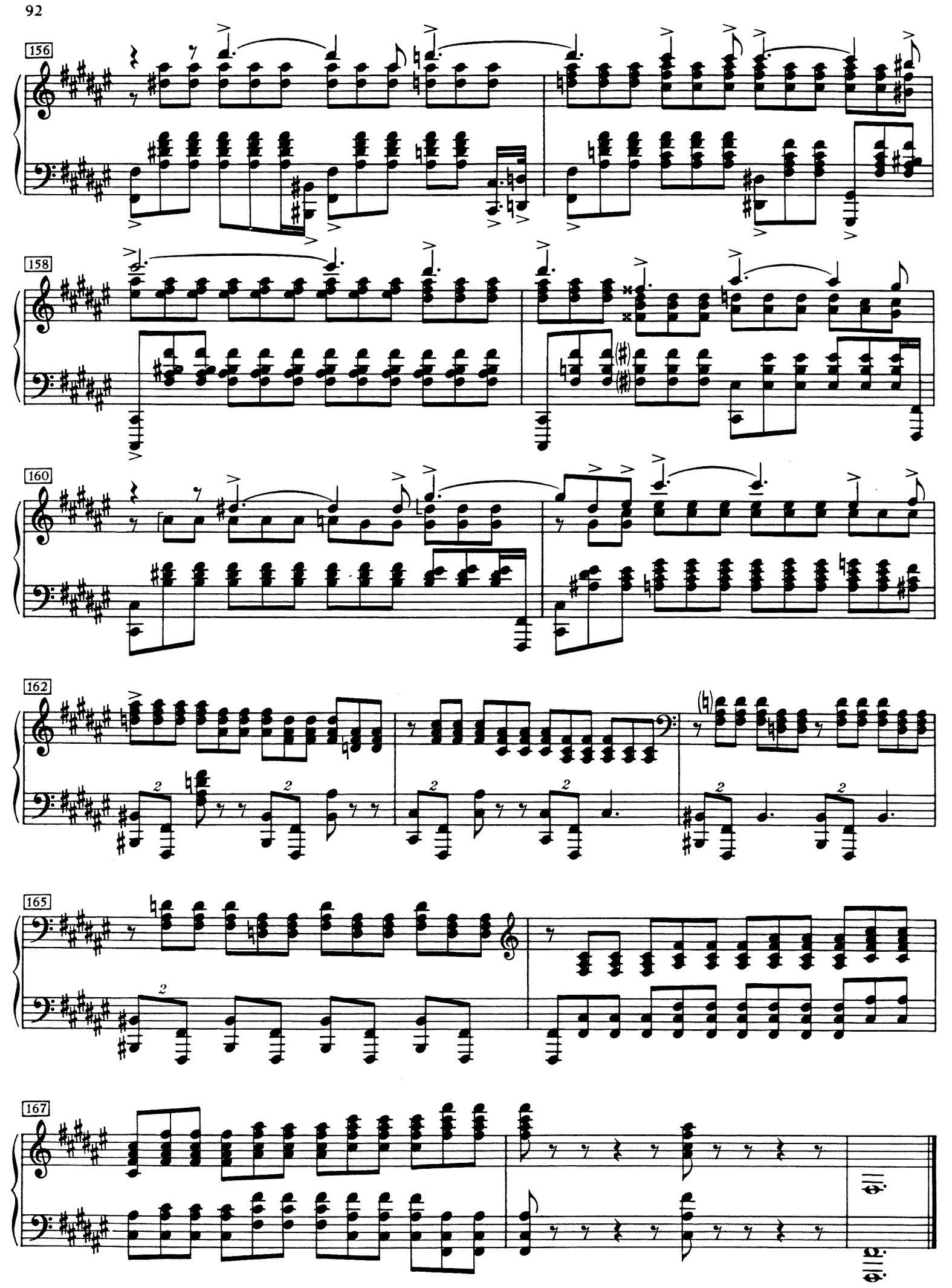

82
pp
85
cresc.
88
dim.
pp
91
94
cresc. poco a poco
97


100
dim.
102
p
cresc.
105
mf
dim.
p
cresc.
108
111
f
p
f
p
114
cresc.


116
f
pp
118
cresc.
120
f
122
dim.
p mf
125
dim.
sf
128
f
pp
f


132
pp cresc.
f
135
pp
cresc. poco a poco
138
141
144
fff
focosamente, giubiloso


146
148
fff
150
152
154


156
158
160
162
165
167