

**A. Scriabin**  
**“Chopin russo” o compositore preseriale?**

**di Filippo Balducci**

## A. Scriabin. “Chopin russo” o compositore preseriale?

Premessa .....	pag. 4
Aleksandr Nikolaevic Scriabin, la vita.....	pag. 5
Musica, arte, filosofia.....	pag. 10
L’evoluzione dello stile compositivo.....	pag. 15
I <i>24 Preludi</i> op. 11.....	pag. 21
La <i>Sonata-Fantasia</i> op. 19.....	pag. 31
La <i>Nona Sonata</i> op. 68.....	pag. 38
Analisi dettagliata della Sonata e considerazioni sulla sua interpretazione ..	pag. 39
Conclusione. Interpretare Scriabin .....	pag. 49
Bibliografia.....	pag. 52

Scriabin, forse più di qualsiasi altro compositore, suscitava in vita e continua a sollevare oggi, acute divergenze di giudizio, forse anche a causa del suo pericoloso vagare fra realtà e immaginazione (F. Bowers).

## Premessa

L'ascolto comparato di opere del primo periodo dell'attività compositiva di Scriabin e di opere tarde può lasciare sconcertati. Si stenta a credere che il linguaggio decisamente romantico delle prime opere abbia potuto evolversi naturalmente nel suo ultimo linguaggio, in cui l'idea classica di tonalità sembra essere stata definitivamente abbandonata. La frattura è così netta che alcuni credono di riconoscere il "vero Scriabin" solo nelle sue ultime composizioni, mentre vedono nelle prime dei goffi tentativi di sviluppare uno stile romantico ormai esaurito. Al contrario altri amano le atmosfere tardo-romantiche delle prime composizioni e non comprendono affatto lo Scriabin mistico e "folle" dell'ultimo periodo.

Eppure, già solo in quello che empaticamente e genericamente potremmo definire "sonorità" o "atmosfera" è possibile percepire che le affinità fra le prime e le ultime composizioni sono molto più forti di quanto lo shock di un primo ascolto possa far credere. Personalmente, uno studio più approfondito mi ha consentito di capire meglio come il suo stile compositivo abbia avuto un'evoluzione sorprendente sì, ma coerente ed unitaria.

Questo lavoro vuole essere una breve indagine sull'evoluzione di Scriabin come uomo, come artista-filosofo e, soprattutto, come compositore. Nell'analizzare questa evoluzione, in particolare vengono presi in considerazione, tra le composizioni giovanili, i *24 Preludi op. 11* e la *Sonata-Fantasia op. 19*; tra le ultime opere, la *Sonata n. 9 op. 68*, della quale viene fornita un'analisi dettagliata. Infine vengono affrontati anche aspetti riguardanti l'interpretazione delle opere di Scriabin.

## ALEKSANDR NIKOLAEVIC SCRIABIN.

### La vita

Aleksandr Nikolaevic nasce il giorno di Natale del 1871. Suo padre, Nikolay Aleksandrovich, tradendo la tradizione di famiglia, aveva preferito la carriera diplomatica a quella militare ed era entrato al Dipartimento degli esteri. Sua madre, Shchetinina Petrovna Ljubov, affermata pianista e compositrice, allieva, da giovane, di Leschetizki, muore dopo poco più di un anno dalla nascita di Aleksandr.

Scriabin viene quindi allevato dalle nonne e dalla zia Aleksandrovna Ljubov, anche lei musicista dilettante. Tenuto nella bambagia, si distingue subito per il suo straordinario talento musicale, ma anche per una particolare fragilità di nervi. Da adulto Scriabin definirà se stesso negli anni dell'infanzia "il bambino di vetro", ed attribuirà all'educazione da parte delle nonne e delle zie l'effeminatezza di modi che lo caratterizza.

Col padre, rigido e severo, spesso assente per i suoi impegni diplomatici, il giovane Aleksandr avrà sempre un cattivo rapporto che tenderà di ricucire solo negli ultimi anni di vita. Dagli zii ufficiali, che riempivano la casa di risate e di musica, eredita, invece, una certa "gioia di vivere" e l'amore per la danza, che sarà sempre presente nella sua musica.

A undici anni Aleksandr, seguendo la tradizione di famiglia, va a studiare a Lefortovo, nella Scuola del Corpo dei Cadetti. Da un lato la sua vita non cambia, perché Ljubov e le nonne si trasferiscono con lui, dall'altro, la sua vita subisce uno scossone, in quanto i suoi compagni si prendono subito gioco di lui per il suo fisico minuto ed i suoi modi.

Dopo aver ricevuto i primi insegnamenti musicali nel 1883 da Georgi **Konyus**, studia composizione con **Taneev** e pianoforte con **Zverev**, vivendo in casa del maestro e sottoponendosi ad una rigida disciplina. Pur avendo compagni di studi quali Rachmaninov e Goldenweiser, diviene ben presto il preferito di Zverev. Tuttavia, quando Scriabin gli dedica un *Notturmo in fa diesis minore*, Zverev tenta, invano, di dissuaderlo dalla composizione. Il ferimento del braccio destro in un incidente spinge Scriabin ad intensificare il suo interesse per la composizione. Nel 1886 compone la sua prima opera importante: lo *Studio in do diesis minore* (pubblicato come op. 2 n. 1).

Entrato nel Conservatorio di Mosca, nel gennaio 1888, studia pianoforte con **Safonov** e contrappunto con Taneev. Safonov lo adora per il suo pianismo raffinato ed insiste sulla varietà del suono, sulla sottile pedalizzazione e sul tocco legato, che diventano presto i tratti distintivi del suo stile esecutivo. I suoi attacchi di nervi aumentano, specialmente durante il tempo dedicato alla composizione. Nel 1891, in un periodo di competitività pianistica, Skriabin mette a dura prova la mano destra studiando la *Fantasia sul "Don Giovanni"* di Liszt, ed è costretto all'immobilità dai

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

Tornato a Mosca, Scriabin diviene sempre più convinto che l'India sarebbe la sede più adatta per l'esecuzione dell'*Atto preparatorio*, che avrebbe dovuto “preparare l'umanità ad accogliere il *Mysterium*”. Nei primi mesi del 1914 scrive *Vers la flamme*. Nel 1915 chiude la sua carriera di pianista-compositore con una serie di concerti in Russia che comprendono opere scritte nell'intero arco della sua vita. Muore il 14 aprile, per una setticemia seguita all'infezione di un foruncolo, con il manoscritto contenente bozzetti per il *Mysterium* aperto sul suo pianoforte.

Scriabin muore nel momento della sua massima fama. Al funerale prendono parte le più importanti personalità della società moscovita. I suoi ammiratori, scossi dalla sua morte prematura, si chiedono come sarebbe stata la sua musica futura, mentre i suoi detrattori si domandano a che livello sarebbe arrivato il suo delirio di onnipotenza.

## Musica, arte, filosofia

Scriabin può essere considerato unico nella Storia della Musica per la natura eclettica della sua immaginazione artistica. È stato, come dice Pasternak, molto “più che un compositore”. Ha scritto poesie, si è dedicato alla Mitologia Greca, ha fatto parte dei circoli culturali del Simbolismo Russo e Francese, si è interessato di arti figurative e, nell’ultimo periodo anche di danza e teatro. Soprattutto, è stato ossessionato dalla filosofia e dal misticismo.

Conoscere tutti questi aspetti della sua personalità, in particolare le sue idee filosofiche, può migliorare la comprensione della sua musica e dell’evoluzione che essa ha avuto. Certamente il suo pensiero non può sempre essere razionalmente accettato, perché molto spesso sembra il delirio di un folle. Tuttavia è innegabile che la genesi della sua musica sia fortemente legata a questo pensiero, in quanto la sua maniera di intendere la realtà e la vita, e la sua concezione dell’arte, coincidono.

Già dalla lettura delle lettere che scrive a Natalja, ai tempi del suo primo innamoramento e dell’infortunio alla mano destra, emergono alcune idee di fondo del pensiero di Scriabin, sebbene ancora intrise di romantico idealismo: la *creatività* è fonte di ogni potere umano, l’uomo “non può aspettarsi niente dalla vita se non quello che si crea da se stesso”. Altra sua idea fissa è quella di voler sublimare la tragedia della vita in felicità interiore. Così, ad esempio, a proposito del fallimento dei suoi sogni d’amore scrive: “La stella è così bella e io amo tanto la mia stella che, se non posso fissarla, se essa non può illuminare la mia vita e se non posso volare fino a lei, il pensiero morirà e con lui ogni altra cosa. Meglio che io scompaia in folle volo verso di essa, così l’idea resterà e trionferà”.

La filosofia di Scriabin, nonostante le modifiche che subisce negli anni, è sostanzialmente legata fin da subito all’idea che la mente umana ha poteri illimitati e che ogni manifestazione reale è opera della mente. Ecco un brano dal diario segreto:

Tutto è mia creazione. Ma la creazione esiste solo nelle mie creazioni. Esse sono *identiche tra loro*. Io non sono nulla. Io sono solo ciò che creo. Tutto ciò che esiste, esiste solo nella mia consapevolezza. Tutto è attività mia, che a sua volta è solo ciò che la mia attività produce. Perciò è impossibile dire che il mondo esiste. L’esistenza dei concetti, l’essenza, non è assolutamente in grado di esprimere ciò che il mondo presenta al di fuori di se stessi. Il mondo del tempo e dello spazio è il processo della mia creatività...

Dunque, le prime formulazioni del pensiero di Scriabin sembrano essere influenzate soprattutto da **Schopenhauer** e da **Nietzsche**. Il mondo è concepito come un’unità creata dalla volontà di un eroe o Superuomo. Si tratta, quindi, di una concezione sostanzialmente atea.

Col passare degli anni il solipsismo di Scriabin si accentua: egli nega l’esistenza di Dio, e addirittura si definisce Dio. L’idea della ricerca della felicità interiore assume una dimensione trascendentale, e si identifica con l’estasi. L’Arte, per Scriabin, come per molti intellettuali suoi contemporanei, assume il significato di una “forma superiore di conoscenza: un’intuizione analoga a quella dei mistici, recante la

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

## L'evoluzione dello stile compositivo

Lo stile compositivo di Scriabin ha avuto, soprattutto dal punto di vista armonico, un'evoluzione fra le più sorprendenti della storia della Musica. Ciò è dovuto solo in parte al fatto che egli ha operato in un periodo di transizione e di grandi progressi tecnologici, politici ed artistici. Prevalentemente un simile sviluppo è da attribuire alla sua straordinaria curiosità, alla sua audacia nella sperimentazione e alla sua personalità proiettata, come abbiamo visto, nell'Oltremondo. Infatti non si può dire lo stesso del suo coetaneo e molto più longevo Rachmaninov.

I suoi primi lavori rivelano un'assimilazione personale e complessa dello stile romantico e tardo romantico. Molto forte è l'influenza di Liszt e di Chopin.

Fu Safonov a coniare per il suo allievo prediletto l'appellativo di "Chopin russo", che rimase in voga per buona parte della sua carriera. Ad esempio, quando, nel 1906, Scriabin giunse in America per alcuni concerti, fu annunciato come lo "Chopin della mano sinistra", anche perché Lhevinne aveva presentato i suoi celebri brani per la mano sinistra proprio quell'anno nel suo debutto americano. (Probabilmente nel 1906 Scriabin già non amava eseguire le sue prime composizioni, anche se era costretto a farlo per esigenze di carriera).

Comunque, da parte di Safonov, il riferimento a Chopin voleva essere elogiativo; ma il mondo alcune volte lo utilizzò nel senso negativo di derivativo o non originale. Per questa ragione gran parte dei moderni studiosi di Scriabin hanno rivendicato, da un lato, l'utilizzo di stilemi tipicamente russi, mediati dal linguaggio di immediati predecessori quali Glazunov o Balakirev, dall'altro, gli aspetti che denotano, fin da subito, l'assoluta originalità del compositore ed il suo affrancarsi tanto dai Russi quanto da Chopin e da Liszt.

Quanto alla derivazione dai Russi, in una certa misura essa è riconoscibile; eppure fra i suoi connazionali Scriabin risulta essere il più "occidentale". L'originalità del suo linguaggio è innegabile, ma è impossibile ignorare l'implicita dichiarazione di affiliazione a Chopin fatta da Scriabin stesso: la composizione di Mazurke, Impromptus, Preludi, Studi e perfino di una Polacca. La vedova Morozova, sua allieva, oltre che amante e benefattrice, afferma che Scriabin, dei compositori del passato, amava solo il "lirismo" di Chopin, le "magiche sonorità" di Liszt e la "personalità" di Wagner. Detestava persino Beethoven, pur riconoscendo in lui il primo vero innovatore in campo musicale; mal sopportava Mendelssohn e Brahms, rifiutava Cajkovskij. Quanto ai suoi contemporanei, non li considerava affatto.

A mio giudizio l'interesse di Scriabin per Chopin va ben oltre la predilezione per alcune forme musicali; esso riguarda più specificamente il linguaggio armonico, che alla morte di Chopin sembra essere incompreso persino da Liszt, ancora in evoluzione. In particolare mi riferisco all'utilizzo di particolari sonorità dominanti quali, ad esempio, la tredicesima "per ellissi", la sostituzione di tritono, il gusto per le modulazioni enarmoniche o per le modulazioni ai toni paralleli. Questi stilemi, oltre

**Non è possibile visualizzare questa pagina**



rivelare, in una sorta di illuminazione, l'essenza di ciò che va oltre l'umana razionalità. La sua estasi soprannaturale è la rivelazione gnostica dell'oltre-mondo"<sup>1</sup>. Considerato per molto tempo il punto di partenza degli esperimenti armonici dell'ultimo Scriabin, ha suggerito l'ipotesi che il suo nuovo sistema armonico fosse fondato sulla costruzione di accordi per quarte sovrapposte, anziché per terze come nell'armonia europea classica. George Perle afferma che l'accordo è

utilizzato in maniera "pre-seriale" per formare sia armonie sia melodie. Tuttavia esso, come abbiamo visto, non si presenta sempre nella sua forma per quarte, né nella sua forma completa. Spesso è usato con omissioni, altre volte con significativi raddoppi,



come nella *Quinta Sonata* (mis. 264 e 268).

L'accordo, quindi, può essere anche interpretato in maniera diversa e ricondotto ad un'evoluzione di un accordo dominante: un accordo di tredicesima con la quinta abbassata o con la undicesima aumentata (Bowers afferma che Scriabin stesso ha affermato di volersi liberare della

tradizionale disposizione per terze dell'accordo di tredicesima di dominante). Questa interpretazione, secondo Jim Samson, si addice molto meglio alle caratteristiche sonorità che pervadono la musica di Scriabin fin dalle composizioni giovanili. D'altronde, accordi dominanti più tradizionali continuano a permeare il linguaggio di Scriabin, insieme all'accordo mistico, fin nelle sue ultime composizioni.

**Varvara Dernova** ha spiegato il sistema armonico scriabiniano riprendendo ed elaborando la vecchia teoria di Javorskij della Modalità Duale. Secondo lei tutti gli accordi usati da Scriabin (compreso l'accordo prometeico) sono espansione o alterazione di quello che secondo lei è il "marchio caratteristico" di Scriabin.



Si tratta di un accordo ambiguo, in quanto può essere considerato enarmonicamente sia una sesta eccedente francese sia una settima di dominante con la quinta abbassata (nell'armonia tradizionale i due accordi complementari possono essere adoperati sia

con funzione analoga sia con funzione indipendente). È quindi un accordo appartenente a due diverse tonalità, in relazione di tritono. È interessante notare che i due accordi sono stati largamente adoperati dal compositore fin dall'inizio della sua produzione, sebbene con funzioni più tradizionali. La particolarità del loro utilizzo nel tardo stile di Scriabin è costituita dal fatto che i due accordi complementari vengono privati del tutto della loro tendenza a risolvere: sono utilizzati come "consonanze non richiedenti risoluzione"; caratteristica pregnante di un sistema "non dipendente dalla risoluzione delle tensioni, eppure contenente tutta la necessaria

<sup>1</sup> Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's 'Angle'. Richard Taruskin. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 38, No. 1. (Spring, 1985), pp. 72-142. Citato in Morrison (1998).

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

## I 24 *Preludi op. 11*

Eccetto il n. 6, che è del 1889, i *24 Preludi op. 11* sono stati scritti fra il 1894 ed il 1896. A mio giudizio sono fra le opere di Scriabin più interessanti ed ispirate. In essi il giovane compositore dà libero sfogo alla sua multiforme e sfaccettata personalità in maniera estremamente creativa e spontanea. Ne è prova anche una lettera del 1896 a Belajev. Rispondendo dall'Europa all'editore che lo sollecitava a completare il ciclo dei 24 Preludi, Scriabin ribadisce la sua volontà che la musica sgorgi spontaneamente da una fonte interiore: "Naturalmente potrei scrivere oggi i quattro pezzi che mancano, cioè, potrei *inventarli*, cosa che sarei costretto a fare se non avessi nessuna inclinazione alla composizione. Ma io non voglio farlo, come non l'ho fatto con nessuno degli altri pezzi...".

I preludi sono stati pubblicati, come quelli di Chopin, collegati secondo il tradizionale ciclo delle quinte e con l'accostamento di ogni tono maggiore al suo relativo minore (DO, LA-, SOL, Mi-, RE, SI- etc.). Non è questo l'unico riferimento ai Preludi di Chopin, né a Chopin in generale, ma altrettanto forte e sorprendente è la presenza di caratteri marcatamente originali.

I Preludi di Scriabin, al contrario di quelli di Chopin, non superano mai le dimensioni del foglio d'album (una o al massimo due pagine stampate). Le forme sono brevi, bipartite o tripartite. In ogni caso, quando vi è una tripartizione del tipo ABA', non è mai netta, e la parte B non presenta mai materiali tematici diversi (come nel *Preludio n. 15* di Chopin, per intenderci); piuttosto è da intendersi come esposizione monotematica – breve sviluppo – ripresa - (breve coda). Ed ancora: la ripresa, quando c'è, non è quasi mai identica per carattere, dinamica e scrittura, ma giunge al culmine dell'elaborazione coincidendo col climax (ciò avviene in ben nove preludi: 1, 6, 7, 10, 14, 15, 18, 19, 24). Vi sono poi forme più aperte, come quella del n. 11, ad esempio (A-A'-B-coda), o del n. 12 (A-A'-B-B), o microstrutture in cui le sezioni coincidono con semifrasi, come nel n. 17 (a-a'-b-a-b-a in sole dodici misure).

I Preludi in Do maggiore, in Sol maggiore ed in Fa maggiore presentano analogie con i preludi omofoni di Chopin. Ma si tratta di somiglianze che definirei solo "di atmosfera o di colore generale", in quanto i profili melodici e le soluzioni pianistiche di Scriabin sono, invece, estremamente innovative. Un'altra analogia dello stesso tipo lega, secondo me, il *Preludio* in Si bemolle minore di Scriabin a quello in Mi bemolle minore di Chopin. Una reminiscenza più marcata, invece, mi sembra quella del *Preludio n. 22* in Sol minore di Chopin, che rivive nel *Preludio n. 6* in Si minore di Scriabin e, in una certa misura, anche nel n. 18 in Fa minore e nel n. 14 in Mi bemolle minore. I Preludi n. 2 e n. 17 richiamano gli innumerevoli ritmi di mazurka presenti nelle composizioni di Chopin (d'altronde Scriabin, di mazurke sue, ne ha pubblicate ventuno). Il *Preludio n. 24* di Scriabin ricorda, nella scrittura, lo *Studio* di Chopin in La bemolle maggiore dai *Tre nuovi Studi per il Metodo Moscheles-Fétis*; ma il contesto espressivo è totalmente diverso: di estrema inquietudine e tensione esasperata, fino all'esaltazione. In molti dei preludi scriabiniani (4, 5, 9, 13, 22)

ritroviamo una scrittura frequente in Chopin: quella in cui il canto sta alla linea del basso e del soprano, mentre la linea centrale è costituita da accordi (un esempio bellissimo fra i tanti è, per Chopin, lo *Studio op. 25 n. 7*).

Tuttavia nei *Preludi op. 11* sono già presenti elementi estremamente originali ed innovativi, che preannunciano gli sviluppi futuri della musica di Scriabin.

Prendiamo ad esempio il *Preludio n. 1 in Do maggiore*. Esso è già proiettato in un mondo che nulla ha a che vedere con l'estetica romantica. I diversi registri del pianoforte vibrano simultaneamente. La mano sinistra si sposta rapidamente lungo la tastiera coprendo spesso l'estensione di quattro ottave. Il profilo melodico della destra è estremamente volubile e fluttuante. La struttura armonica è piuttosto semplice, ma la "sonorità armonica" è sorprendente. Il brano si apre con un accordo di dominante (senza la sensibile!) su un pedale di tonica. Le seste, le quarte e le none vibrano insieme alle note dell'accordo di tonica, creando sonorità luminose, iridescenti. Così, per tutto il brano, le note estranee ai diversi accordi determinano il colore. Sembra già di sentire realizzato il principio, espresso da Scriabin diversi anni più avanti, dell'identità di melodia e armonia. Il dinamismo del brano è accentuato dall'instabilità ritmica: l'unità di movimento è costituita da gruppi anacrusici di cinque note; pertanto anche il ritmo armonico del brano resta anacrusico per tutta la sua durata. Anche lo sviluppo emotivo del brano fa pensare ad alcune composizioni successive di Scriabin: la tensione che conduce al punto culminante ha il carattere dell'esaltazione: è già "un folle volo verso la luce".

Vivace M.M. ♩ = 63-76

Alexander Scriabin (1872-1915)  
op. 11 Nr. 1

pp cresc. -

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

## La Sonata-Fantasia op. 19

La *Sonata-Fantasia op. 19*, per ammissione del compositore, descrive il mare nei suoi vari aspetti di quiete, profondità, agitazione, tempesta. I primi abbozzi sono precedenti alla maggior parte dei *Preludi op. 11*. Nessun'altra composizione impegnò Scriabin per tanto tempo e necessità di tanto travaglio per essere portata a termine. Il compositore moscovita ne concepì l'idea nel 1892 quando, durante un viaggio in Lettonia, vide per la prima volta il Mar Baltico. L'anno successivo ne ampliò il progetto, quando, a Yalta, fu molto colpito dal chiarore della luna che brillava sulle acque del Mar Nero. Nel 1895 la rielaborò ancora, quando vide a Bogliasco (Genova) il Mar Mediterraneo, per completarla solo nel 1897. Il fatto che i ripensamenti fossero dovuti alle impressioni suscitate in lui dai diversi paesaggi ci dà un'idea di quanto la sua musica fosse già intrisa di contenuti extramusicali. Il suo rapporto con la natura, però, non è descrittivo: il giovane e visionario compositore, sebbene non avesse ancora elaborato le sue teorie pansichiche, era sicuramente già soggiogato dal fascino magico della natura.

D'altro canto è verosimile che il compositore andasse faticosamente elaborando la sua tecnica compositiva, il che potrebbe essere l'altra ragione della lunga gestazione dell'opera. Infatti, la Sonata, soprattutto nel primo tempo, è caratterizzata da una particolare abilità nella scelta e nell'elaborazione del materiale tematico: una lucida maestria costruttiva, che la colloca, a mio giudizio, molto più avanti rispetto alla *Prima Sonata in Fa minore*.

La *Sonata-Fantasia* fu scritta originariamente in La bemolle minore, per poi essere definitivamente elaborata in Sol diesis minore. Non ci è dato sapere se il ripensamento sia stato dettato da un'intima convinzione musicale o se Scriabin si sia semplicemente lasciato convincere da Belajev a scrivere in una tonalità più leggibile (peraltro il primo tempo, nel primo caso, sarebbe terminato in Fa bemolle maggiore: tonalità inesistente...). Sembra che anche la *Quinta Sonata* sia stata scritta prima in Sol bemolle e poi in Fa diesis. Probabilmente Scriabin era incerto o addirittura indifferente riguardo l'esatta scrittura enarmonica delle tonalità, in quanto la sua ricerca coloristica era legata alle sonorità del pianoforte o, comunque, al sistema temperato. Ne è prova il fatto che quando, molti anni dopo, in occasione del *Prometeo*, volle rendere partecipe il pubblico della sua percezione sinestetica di suoni e colori, associò alle tonalità omofone gli stessi colori.

La sonata non mantiene la classica ripartizione in tre o quattro movimenti. È divisa in due sezioni, *Andante* e *Presto*, piuttosto collegate tra loro.

Il primo tempo è in Forma-sonata. All'interno dell'esposizione si può individuare un primo tema (mis. 1-10), una transizione con materiale tematico desunto dal primo tema (mis. 11-22), un lungo secondo gruppo tematico, ed una coda che presenta nuovo materiale tematico (mis. 46-57). Lo sviluppo, che può essere considerato consistente in un solo lungo episodio (da misura 58 a misura 86) utilizza quasi tutte le cellule tematiche presentate nell'esposizione. La ripresa presenta il primo tema

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

Con la ripetizione del doppio inciso iniziale in Re diesis minore si apre il ponte modulante. Alla misura 13 sembra di ascoltare una seconda idea tematica, a causa della tonicizzazione del VI grado di Re diesis minore, che simula quindi la tonalità di Si maggiore; ma la nuova melodia è generata dall'accostamento dell'inciso **c** all'inciso iniziale **ab** leggermente modificato nel ritmo.

L'accompagnamento in terzine anacrusiche ricorda il lento scivolare di una barca sul mare calmo. Si tratta di un passaggio di transizione: la tonalità di Si maggiore arriva alla misura 19 (dove l'inciso **d** dà l'avvio ad un lungo secondo gruppo tematico) e non viene confermata ma elusa, prima da una cadenza di inganno, e poi da uno spostarsi sulla sottodominante.

L'uso dell'armonia e la progressiva lenta elaborazione del materiale tematico sono orientati ad evitare la separazione di temi e passaggi di transizione, conferendo al brano un'atmosfera di sospensione, di sogno, e l'aspetto di un'apparente libera improvvisazione.

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**



### Mis. 1 – 4: **Motivo I.**

La Sonata si apre con un movimento omoritmico discendente a due voci (mano destra), subito imitate alla misura 2 da altre due voci più gravi (mano sinistra), un tritono sotto.

- Soprano: discesa cromatica racchiusa nell'intervallo cornice si – la bemolle – si;
- Contralto: tritono discendente poi trasportato un tono sotto;
  - Tenore: discesa cromatica racchiusa nell'intervallo cornice fa – re – fa;
  - Basso: tritono discendente poi trasportato un tono sotto.

Gli intervalli verticali sono 3a maggiore e 7a diminuita.

L'accordo derivante dalla sovrapposizione delle quattro voci, sul battere delle misure 2, 3, 4, 5 (**accordo 1**), è composto da due terze maggiori sovrapposte a distanza di tritono. Le note che lo compongono appartengono sia alla scala esatonale sia alla scala ottonica. Infatti l'atmosfera iniziale è di sospensione, di lontananza irreali, e tuttavia di staticità, sottolineata anche dalla regolarità ritmica.

L'accordo è quello che, secondo Varvara Dernova, costituisce la base armonica della maggior parte delle ultime opere di Scriabin. È interessante notare come qui il compositore scriva do diesis invece di re bemolle, forse per escludere ogni possibilità di confusione con gli omologhi accordi tradizionali (settima di dominante con quinta abbassata o sesta francese).

L'indicazione "*légendaire*" fa pensare alla narrazione di un mito o comunque di qualcosa di misterioso e lontano nel tempo. L'autore prescrive un continuo legato ed un *pp* che richiedono all'esecutore grande controllo del suono e la capacità di valorizzare l'aspetto melodico (orizzontale) del passaggio, differenziando sottilmente il colore delle voci. Personalmente preferisco quelle interpretazioni che presentano questo primo motivo con estrema regolarità ritmica, senza alcun rubato.

The image displays three musical chords in piano notation. **Accordo 1** is shown in a grand staff with treble and bass clefs, featuring notes G#4, B4, D5, and F#5. **Accordo 2** is presented in two staves, with sub-chords 2a, 2b, 2c, and 2d. **Accordo 3** is shown in a grand staff with notes Bb4, D5, F#5, and Ab5.

3

### Mis. 5 – 7 **Motivo II** (della scala ottonica).

La **cellula a** (soprano per semitono discendente e contralto per tritono discendente) sale per 3e minori, descrivendo quindi una 7a diminuita; la linea melodica superiore

<sup>3</sup> Scrivo tutti gli accordi nell'ordine e nella posizione in cui si presentano nella Sonata.

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

## Sviluppo di tutti i materiali tematici presentati (mis. 69 – 209)

Mis. 69 – 86 *Tempo I*

Questo primo episodio è caratterizzato dall'alternanza cupa fra il **Motivo I** ed il **Motivo III**. Il motivo iniziale viene riproposto una sesta maggiore sotto rispetto all'inizio (poi un tono sotto a mis. 77) e subito ampliato con una coda di due misure (*poco cresc.*); si ferma su un accordo del tipo **1**. L'accordo immediatamente seguente: una settima in primo rivolto, senza la quinta e sempre disposto col tritono al basso produce una sensazione di vuoto, sospensione e smarrimento, cui segue sempre il **Motivo III**, allungato e ritmicamente variato nella sua cellula iniziale.

Mis. 87 – 104 *Molto meno vivo*

Senza interruzione, perfettamente collegato dalla **cellula c'** (levare della mis. 87), inizia una sezione caratterizzata dall'elaborazione del **II Tema**, interrotta sempre dal **Motivo III** del primo gruppo tematico che si propone ancora come elemento molesto e turbativo. All'inizio il **Secondo Tema** appare più che mai sereno. Gli accordi che lo sostengono sono tradizionali accordi di nona maggiore messi tra loro sempre in relazione di tritono o di terza minore. L'orchestrazione pianistica che lo accompagna potrebbe essere definita "impressionista"; molto coloristici sono i piccoli tremoli in intervalli discendenti di quarta e di quinta dal ritmo interrotto, che passano da un registro all'altro dello strumento facendolo riverberare in maniera luminosa. L'indicazione di Scriabin è "*pur, limpide*". Il tema diviene invece sempre più seduttivo e maligno a partire dalla misura 97 ("*avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée*"), dove gli arpeggi dominantici discendenti ed ascendenti del tipo 2 (in relazione di tritono) procedono per terze minori ascendenti e l'insistenza del materiale tematico di **c** si insinua nel II tema stesso.

Mis. 105 – 118

Qui abbiamo un canone strettissimo (con incastro ritmico a sincope) della **cellula a** con la solita successione armonica delle misure 5 – 8, poi trasposto un tono sopra. Un doppio crescendo ci conduce al *f* su un accordo particolarmente aspro. Si tratta di un accordo tradizionale di nona maggiore, in relazione di tritono con il precedente, inasprito dal pedale (Sol#) dell'accordo precedente, raddoppiato anche all'acuto.



Alla misura 111 si impone una nuova cellula tematica importante (**cellula f**), retrograda della **cellula c'**". Dalla misura 113 questa cellula diventa un "ostinato" presente, con qualche eccezione, fino alla fine del brano. Gli accordi si alternano fino all'inizio dell'allegro sempre in relazione di tritono, con al basso un movimento cromatico (l'inverso di **e'** per aumentazione). Particolarmente difficile diventa, dal punto di vista polifonico, l'esecuzione delle misure 115 e 116. Diversi interpreti, sebbene non sia indicato da Scriabin, iniziano già a mis. 97 un progressivo accelerando che li porta quasi al tempo dell'*Allegro* seguente. Tuttavia ritengo che sia anche molto interessante l'idea di rispettare la non indicazione di accelerando di Scriabin e mantenere il tempo *molto meno mosso*,

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

## Conclusione. Interpretare Scriabin

L'analisi dei brani proposti conferma l'idea che l'evoluzione dello stile compositivo di Scriabin segua una linea unica. I procedimenti di elaborazione del materiale tematico, la ricerca di sonorità luminose, la complessità ritmica e polifonica, sono le stesse fin dall'inizio. L'evoluzione dell'Armonia, per quanto sorprendente, ha il suo filo conduttore in quella che si può definire sinteticamente "la ricerca della tensione". La tensione armonica, ancora sintattica, del primo Scriabin è tesa a generare nella musica sospensione, attesa, desiderio, sensualità. Essa diviene poi sempre più esasperata, fino a cristallizzarsi, nelle ultime opere, e non richiedere più risoluzione, trasformandosi in languore ed estasi. Ciò sgombra il campo dall'idea di essere di fronte a due compositori diversi (il primo iper-romantico e persino un po' melenso, il secondo troppo folle per essere compreso) e dall'idea di non poterli amare entrambi.

Le ricadute sull'interpretazione sono interessantissime.

Certo è inevitabile ed appropriato che l'approccio interpretativo non sia esattamente lo stesso nell'interpretare opere come i *Preludi op. 11* o la *Nona Sonata*, ad esempio per quanto riguarda il "rubato". Espressamente richiesto dalle indicazioni del compositore, talvolta addirittura scritto nei dettagli (vedi i *Preludi nn. 17 e 22*), la fa da padrone nelle prime composizioni, proprio a causa del senso che la tensione armonica assume. Personalmente, lo vedo meno adatto alle ultime proprio perché la tensione armonica è cristallizzata e quindi statica. Inoltre, nelle ultime opere la sovrapposizione delle figurazioni ritmiche si fa estremamente complessa e di difficile esecuzione. È proprio ciò che conferisce alla musica quel senso di vago, irresoluto ed irreal. Scriabin scrive con estrema precisione quanto deve risultare all'orecchio dell'ascoltatore impreciso, indecifrabile, mai ordinato e simultaneo. Eseguire questi ritmi in maniera imprecisa significa tradire le intenzioni del compositore: semplificare o, peggio, complicare ciò che è già complicato. Quindi, il "rubato" deve essere molto calibrato e rispettoso delle proporzioni ritmiche al suo interno.

Anche il suono, nelle prime composizioni, conserva, a tratti, le caratteristiche della cantabilità romantica, mentre nelle ultime si fa via via più irreal, etereo, evanescente, cristallino, talvolta più aspro e tagliente. Eppure già nelle prime, come ho evidenziato, si distingue per una particolare raffinatezza, luminosità, iridescenza, che preannunciano la concezione futura del suono scriabiniano.

Non riconoscere la giusta direzione che caratterizza la ricerca di Scriabin fin dall'inizio può indurre a commettere un grave errore interpretativo, cioè quello di assimilare la sua musica del primo periodo a quella dei russi suoi contemporanei. Ad esempio, essa ha diversi elementi in comune con quella di Rachmaninov. Eppure, tanto Rachmaninov è sanguigno, umano e materiale, quanto Scriabin è esaltato, sovrumano ed immateriale. Prokofiev racconta di un recital di Rachmaninov del 1915, interamente dedicato a musiche di Scriabin, che causò la disapprovazione di quelli che adoravano le interpretazioni di Scriabin stesso, e dice: "Quando Scriabin

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

**Non è possibile visualizzare questa pagina**

## Bibliografia

- A. Skrjabin, *Sonaten*, Edition Peters 9077c e 9077 f
- A. Skrjabin, *24 Preludi op. 11; 2 Poemi op. 32*, Edition Peters 9077
- The Grove Dictionary of Music and Musicians
- Faubion Bowers: Skrjabin – Gioiosa Editrice
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Mystic\\_chord](http://en.wikipedia.org/wiki/Mystic_chord)
- [http://www.debaser.it/recensionidb/ID\\_22467/Vladimir\\_Ashkenazy\\_Alexander\\_Scriabin\\_\\_Sonate\\_per\\_Pianoforte.htm](http://www.debaser.it/recensionidb/ID_22467/Vladimir_Ashkenazy_Alexander_Scriabin__Sonate_per_Pianoforte.htm)
- B. Aniello, *Verso un'unione cosmica* – <http://www.undo.net>
- <http://www.planettree.org/2000/crussian.html>
- L. Verdi, *Aleksandr Scriabin tra musica e filosofia*, Passigli, Firenze, 1991.
- L. Verdi, *Kandinskij e Scriabin. Realtà e utopia nella Russia prerivoluzionaria*, Akademos, Lucca, 1996.
- A. Zignani, *Il sogno di Prometeo*, Quaderni della Sagra Musicale Malatestiana, Guerini, Milano, 1998.