

SCRIABIN ALEXANDR

Compositore e pianista russo

(Mosca 6 I 1872 - 27 IV 1915)



Avviato alla carriera militare, ne frequentò la scuola come cadetto dai 10 ai 17 anni, studiando nello stesso tempo pianoforte (G. Conus e N. S. Sverev ed elementi di teoria musicale (S. Taneev). Nel 1888 si iscrisse al conservatorio di Mosca, dove studiò con lo stesso Taneev (contrappunto), con A. S. Arenskij (composizione) e con V. I. Safonov (pianoforte).

Diplomatosi brillantemente nel 1892, si mise subito in luce come pianista, sia in patria sia nell'Europa occidentale con tournées in Germania, a Parigi, a Bruxelles e ad Amsterdam, organizzate per lui dall'editore M. P. Beljaev.

Nello stesso tempo cominciò ad eseguire composizioni proprie (tutte pubblicate, a partire dal 1894, dallo stesso Beljaev), ottenendo anche in questo campo l'incondizionata ammirazione del pubblico e della critica.

Nel 1897 sposò la pianista Vera Isakovic, che lo accompagnò nei viaggi europei e visse con lui fino al 1905; in seguito si unì con Tatiana Schloezer, sorella del musicologo.

Insegnante di pianoforte nel conservatorio di Mosca dal 1898 al 1903, continuò a comparire in pubblico per molti anni come concertista, dedicandosi però in massima parte all'attività compositiva.

Visse a lungo all'estero e solo nel 1910 si stabilì definitivamente a Mosca.

Nel 1908 conobbe S. Kusevitzkij, che gli fu amico, sostenitore ed interprete della produzione sinfonica: grazie a lui stipulò un contratto di 5 anni con le Editions russes de musiques, che gli permise tra l'altro di scrivere il celebre *Prométhée (Le poème du feu)*, una delle sue composizioni più tipiche (1909-1910).

Per l'esecuzione di questo brano, in cui l'autore intendeva fondere misticamente elementi sonori e visivi, si sarebbe dovuto costruire uno speciale *clavier à lumières* (la partitura contiene appunto un rigo per questo strumento), che avrebbe dovuto proiettare colori diversi in relazione alle diverse regioni dello spettro sonoro.

Nella mente del compositore, anzi, l'esperimento avrebbe dovuto preludere a sviluppi verso una nuova forma d'arte in cui musica, poesia, mimica e colori avrebbero fatto parte di un'unica rappresentazione da eseguirsi come un "mistero" in un locale (tempio) emisferico.

La realizzazione pratica dello speciale *clavier* si rivelò tuttavia inattuabile, tanto che anche per la prima esecuzione della composizione (tenutasi a Mosca nel 1911 sotto la direzione di Kusevitzkij e con la

partecipazione dell'autore al pianoforte) si dovette usare un normale pianoforte da concerto.

(Il *clavier à lumières* fu invece impiegato nell'esecuzione di Altschule, a New York, nel 1914).

Inizialmente l'attività compositiva di Scriabin si svolse sotto l'influenza dei musicisti romantici occidentali, in particolare di Chopin, Liszt e Wagner.

IL COMPOSITORE CON IL DIRETTORE D'ORCHESTRA S. KUSEVITZKIJ



Grazie allo studio di questi autori egli poté arricchire enormemente il proprio vocabolario armonico, campo nel quale in seguito riuscì a coniare uno stile personale inconfondibile.

Approfondì la ricerca cromatica, sfiorando spesso (specialmente nella produzione per solo pianoforte) i limiti dell'atonalità nel *Concerto* del 1898 che è indubbiamente dei più arditi dell'epoca sua. Compose anche 5 *Sinfonie*.

Fu tra l'altro uno dei primi a servirsi dell'armonia per quarta invece che per terza, basando buona parte della sua produzione sul ben noto "accordo mistico" (scala Scriabin) formato sovrapponendo una serie di quarte eccedenti, diminuite e giuste: Do, Fa, Mi, La, Re (tutti suoni peraltro derivati dagli armonici più lontani alla fondamentale Do).

Nella sua produzione introdusse, col determinarsi di uno stile sempre più personale, anche una peculiare concezione mistico-teosofica (che si era formata venendo a contatto coi circoli teosofici durante il lungo soggiorno a Bruxelles, 1908-1910) e tendendo ad una forma d'arte di tipo universale, di cui diede un esempio in *Prométhée (Le poème du feu)*, che si fondesse con un'esigenza religiosa di natura panteistica.

In tal senso fu assai vicino agli ambienti dell'avanguardia poetica russa mistica e decadente.

Ma, grazie alle sue innovazioni armoniche, può essere a ragione considerato anche come uno dei musicisti determinanti dell'evoluzione della musica moderna.

Per di più non mancano in lui tratti marcatamente esotici, specialmente nell'impiego della scala per toni interi, che lo accostano in più di una pagina alla scuola impressionistica francese ed a certe intuizioni debussiane.

Diede forse il meglio di sé nell'abbondantissima produzione per pianoforte, dove seppe trattare lo strumento in maniera poetica e nuova, rivelandone inedite sonorità e possibilità espressive.

SINFONIA N. 1 IN MI MAGGIORE PER GRANDE ORCHESTRA, OP. 26

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Lento
2. Allegro drammatico
3. Lento
4. Vivace
5. Allegro
6. Andante

Organico: mezzosoprano, tenore, coro misto, 3 flauti, 2 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, campanelli, arpa, archi

Composizione: 1899 - 1900

Prima esecuzione: Mosca, Sala Grande del Conservatorio, 29 marzo 1901

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1900

Nel 1911 Alexander Scriabin compose il *Prometeo o Poema del fuoco*, un brano di vastissime proporzioni formali che prevedeva l'uso, oltre che dell'orchestra, del pianoforte, dell'organo, di un coro e di uno speciale «clavier a lumière», una tastiera a colori che doveva concretare l'idea del musicista di un'opera che realizzasse una sorta di unità tra suono e colore. Visione di una molteplice unità di sensazioni che avrebbero dovuto fare un ulteriore passo in avanti nell'incompiuto *Mysterium*, *Le fantasie di Prometeo*, nel quale si configurava - a giudicare dagli abbozzi lasciati dal musicista - un'opera nella quale avrebbero dovuto confluire luci, colori e profumi intendendo con ciò Scriabin, secondo quanto disse al suo amico Oscar von Riesemann, «immettere nell'atto artistico liturgico del *Mysterium* il comportamento della natura stessa: lo stormire degli alberi, il brillio delle stelle, i colori dell'aurora e del tramonto».

Era questa la conclusione di una lunga parabola creativa svoltasi sotto il segno di questa aspirazione ad un'arte totale o più probabilmente di

quella tendente ad andare oltre il confine sul quale tradizionalmente si era fino allora fermata l'arte dei suoni.

GIANANDREA GAVAZZENI



Alla base di queste ricerche formali così testardamente portate avanti, c'è di certo la personale storia intellettuale dell'artista nella quale convergono le sue mistiche e mitiche aspirazioni all'assoluto che egli aveva mutuato in parte dai circoli teosofici con i quali era entrato in rapporto durante una lunga permanenza a Bruxelles, in parte (forse la preponderante) dal movimento letterario simbolista che muoveva in quegli anni i primi passi in Russia - è una pungente osservazione di Gianandrea Gavazzeni - e che ebbe la sua massima espressione in Alexandr Blok e dagli assunti di un'arte totale di cui, ancora in quegli anni, si era fatto paladino Frederich Nietzsche con la sua «Nascita della tragedia».

Ai fini della comprensione di questa musica scriabiniana - o se si preferisce della sua collocazione nel grande panorama della musica tardo romantica o pre espressionista - è meglio ricordare però come negli stessi anni nei quali vedeva la luce il *Prometeo*, Kandinskij, lavorasse ad una forma di teatro totale - musica più colore - con *Der gelbe Klang* mentre Arnold Schoenberg fosse impegnato nella composizione di *Die glückliche Hand*, nella quale opera ancora centrale sarebbe risultato (si vedano le note di regia redatte dal musicista) il rapporto tra musica e immagine. Tutto ciò per dire quanto l'ultimo approdo di Scriabin fosse incentrato attorno ad una problematica allora di assoluta attualità.

Ma non è questa la sola caratteristica «attuale» dell'opera scriabiniana. Scrive ancora Gavazzeni, infatti, a proposito di Scriabin: «...siamo proprio alle soglie di un mondo armonico nuovo tale e quale come avviene negli impressionisti. Soltanto che Scriabin la curva l'ha percorsa tutta: si potrebbe dire che conduce l'armonia da Chopin sino quasi a Schoenberg! E non è dir poco...». Ecco così Scriabin ancora una volta al centro del tempo; nel senso che anch'egli si immerge nei gorgi del cromatismo wagneriano alla ricerca di nuovi elementi per un linguaggio musicale che fosse al passo coi tempi, o se si preferisce al passo coi contenuti nuovi - la crisi dell'uomo, come quella della società ottocentesca - che la storia imponeva agli artisti.

Schoenberg uscirà da questa esplorazione ricomponendo i dodici suoni della scala cromatica nel metodo di composizione noto come dodecafonia; l'esplorazione di Scriabin darà nel futuro meno frutti di quella schoenberghiana ma non sarà meno significativa, concludendosi

nella scoperta di un linguaggio che si libera dai vincoli della tonalità, dalla gravitazione verso l'accordo di tonica sostituendo alla triade un accordo di sei note procedenti per quarte giuste o alterate: base - anche mistica dirà Scriabin - di una costruzione armonica che porta l'ambiguità tonale dell'ultima produzione scriabiniana nelle più lontane ed impervie regioni sonore.

ALEXANDR BLOK

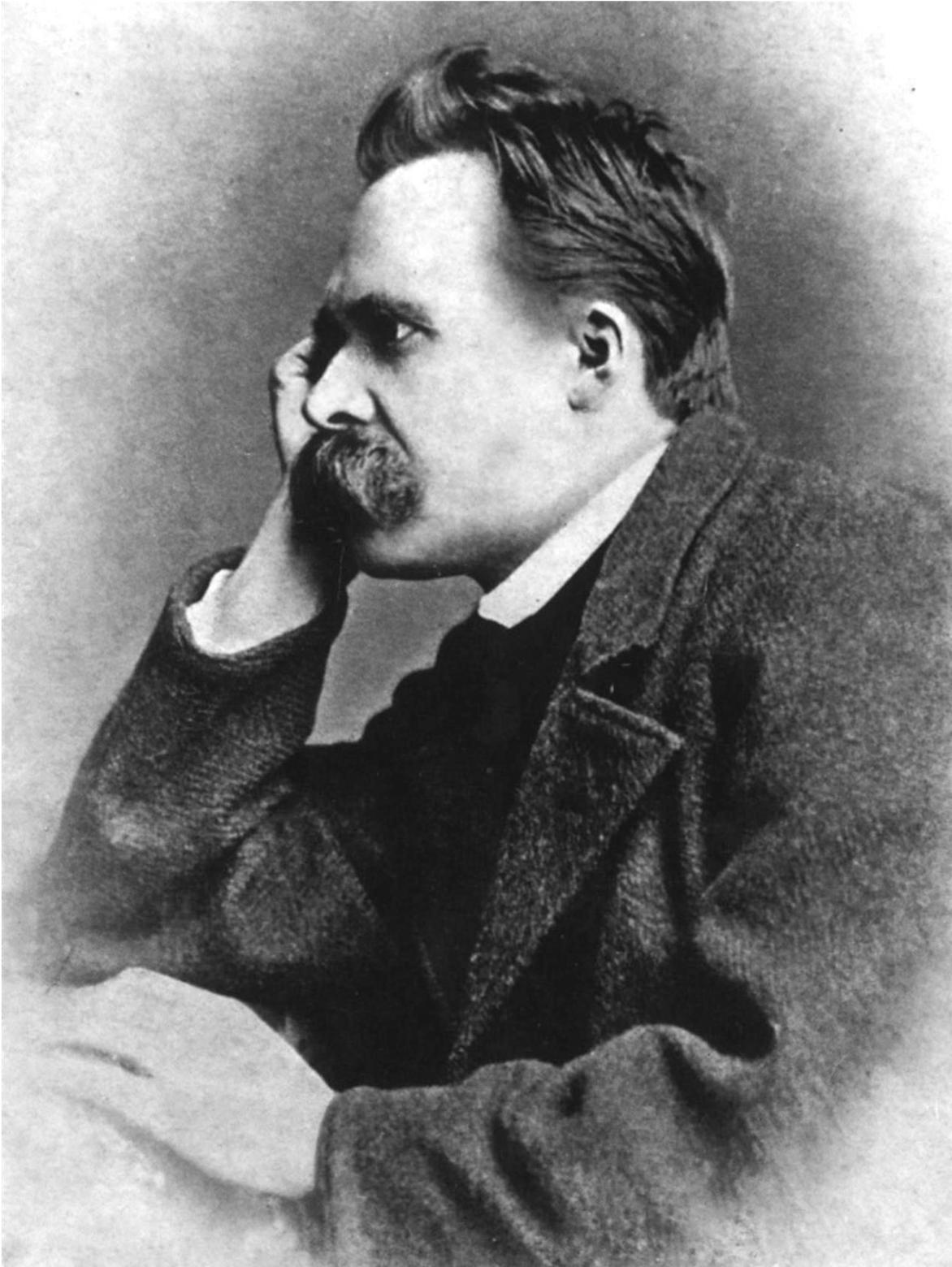


Non è senza motivo che i brani dedicati alla musica contenuti nel numero unico (vero e proprio manifesto dell'espressionismo tedesco) «*Der Blaue Reiter*» (Il cavaliere azzurro), siano equamente suddivisi tra quelli dedicati all'analisi della musica schoenberghiana (e dei due allievi prediletti di Schoenberg, Berg e Webern) e quelli dedicati a Scriabin. Scriabin morì però assai prima dell'artista viennese (nati tutti e due nello stesso anno il russo cessò di vivere nel 1915 alla vigilia della prima guerra mondiale mentre Schoenberg, come si sa, visse di persona l'esperienza della grande guerra antinazista) e forse per questo i contenuti espressivi della sua musica si fermano, anche nelle sue ultime opere, al di qua della trincea espressionista, attestandosi, sembrerebbe, su posizioni poetiche non dissimili da quelle di un altro grande suo quasi contemporaneo, Gustav Mahler.

A questo proposito scrive lo Stuckenschmidt nel suo «La musica del XX secolo»: «Per diversi che siano l'atteggiamento intellettuale e l'origine musicale di Mahler e di Scriabin vi sono tuttavia nella loro opera tendenze comuni. Entrambi si sono voluti servire dell'apparato sinfonico per esprimere idee metafisiche. Mahler a questo scopo ha usato il coro e le voci solistiche (*ed anche Scriabin come dimostra questa "Prima Sinfonia"* N.d.R.). Scriabin dopo aver incorporato nel *Prometeo* le proiezioni luminose prevedeva per *Mysterium* un complesso gigantesco di voci e strumenti di una prodigalità che ricorda la mahleriana *Sinfonia dei mille*. Come l'armonia di Mahler, quella di Scriabin affina ed esaspera il cromatismo del *Tristano* e dell'*Anello*. Anzi nelle ultime sinfonie di Mahler il consueto andamento popolare della linea melodica risulta sostituito da un tematismo di carattere espressionistico che si accosta talora all'eccessiva ricchezza tematica dello Scriabin maturo. Questi due compositori sono insieme gli esponenti dell'estremo stadio evolutivo del romanticismo...».

E questo accostamento a Mahler è l'elemento che fornisce la chiave per addentrarsi nella complessa espressività scriabiniana centrata, come quella di Mahler, su una aspirazione totale all'assoluto e su una disperata nostalgia per un mondo ormai perduto: una musica figlia di un tempo così evidentemente di crisi.

FREDERICH NIETZSCHE



Ma qui dobbiamo fare un passo indietro per tornare alla *Prima Sinfonia*. Ricorderemo allora come l'approdo linguistico ed espressivo scriabiniano di cui abbiamo parlato si ponga alla fine di una parabola alla cui base sta Sergej Taneiev, maestro di Scriabin ma a sua volta allievo di Ciaikovski e Nicolaj Rubinstein (sta cioè il versante romantico, «occidentale» e accademico della musica russa) e che passa attraverso il virtuosismo pianistico del musicista che gli fece eleggere a modelli della sua produzione giovanile Chopin e Liszt - e i successivi contatti con la musica francese di Debussy e Ravel e con quella tedesca di Richard Strauss. Questo per dire come questa *Prima Sinfonia* si collochi su una sorta di spartiacque tra il «vecchio» ed il «nuovo» Scriabin, tra la sua giovinezza e la sua maturità (il brano è del 1900).

In questa singolare posizione è possibile cogliere le mille peraltro affascinanti contraddizioni di questo brano; che dal punto di vista formale siamo già mahlerianamente alla crisi dello schema classico - ecco i sei tempi invece dei quattro tradizionali, l'uso delle voci umane nell'ultimo tempo viste come superamento dei tradizionali mezzi espressivi, l'andamento ciclico del discorso musicale con i temi che trasbordano da un tempo all'altro - che pur sembra volersi prendere la sua rivincita con gli scolastici canoni affidati al coro che pur intona parole ancora una volta mahlerianamente evocanti un mondo (ahimè quanto lontano dalla realtà!) nel quale abbiano il sopravvento esclusivamente le pure ragioni dell'arte.

Ecco la crisi della tonalità, le rischiose avventure nel mondo del cromatismo wagneriano ma anche le improvvise cadute nell'epigonismo ciaikovskiano.

Ecco l'uso degli strumenti al limite delle loro possibilità tecniche - il tema iniziale, ad esempio, affidato ai legni (chi non ricorda l'analogo attacco della *Quarta* di Mahler?) - il gusto per episodi di taglio cameristico, ma anche lo stile «pompiere» di certi passaggi di scuola.

Insomma, ascoltando questa *Prima Sinfonia* di Scriabin si ha davvero la sensazione sconvolgente della nascita di un mondo: gli ultimi echi ottocenteschi bollono in un magma incandescente con il molto del nuovo che la musica europea andava elaborando in quegli anni.

E' il fascino che emana da questa composizione; è anche il segno vivo - ma anche musicologicamente di grande interesse - dei tempi che mutano. Dopo di allora tornare indietro sarebbe stato per tutti un'impresa impossibile.

Gianfilippo De' Rossi

Testo

MEZZOSOPRANO

Sublime dono degli Dei,
dell'armonia legge divina,
dei nostri cor sovrana sei,
del nostro spirito regina!

TENORE

Divina eterna melodia,
tu grazia sei, tu sei passione;
a te sia lode, gloria sia,
o grande splendida visione.

MEZZOSOPRANO E TENORE

Nell'ora cupa del dolor
se triste, oppressa l'alma giace,
ridar tu sai conforto al cor,
a lui recar speranza e pace.

MEZZOSOPRANO

Le forze spente del guerrier
la fiamma tua ridesta, accende
e lo sorregge il tuo poter
a lui coraggio e vita rende.

TENORE

Tu pura gioia e voluttà
ai tuoi seguaci fidi sveli,
e notte e dì risuonerà,
trionfa il coro dei fedeli.

MEZZOSOPRANO E TENORE

Onnipossente spirerà
il soffio tuo la terra inonda
tu doni all'uomo libertà
e l'opra sua sarà feconda.
Il mondo tutto levi un canto,
un inno all'arte echeggerà!

CORO

All'arte gloria, onore e vanto;
sia gloria all'arte, onore e vanto.

(traduzione di Orisana Previtali)

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 16 novembre 1969**

SINFONIA N. 3 IN DO MINORE "LE DIVIN POÈME", OP. 43

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Introduction - Lento
2. Luttes - Allegro
3. Voluptés - Lento
4. Jeu divin - Allegro

Organico: ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 5 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tam-tam, campane, 2 arpe, archi

Composizione: 1902 - 1904

Prima esecuzione: Parigi, 29 maggio 1905

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1905

Il musicologo russo Boris de Schloezer, genero di Skrjabin e autore di una delle più importanti biografie del compositore moscovita, ha diviso la vita del musicista e la sua opera in tre periodi: il primo va dal 1886 al 1903, il secondo dal 1904 al 1908, il terzo dal 1909 al 1915. La *Sinfonia n. 3 in Do minore op. 43*, composta tra il 1902 e il 1904, si situa a cavallo tra il primo e il secondo periodo e segna una svolta importante tra una serie di composizioni che possono essere definite di formazione e le prime opere in cui Skrjabin raggiunge una maturità compositiva in cui si delinea con chiarezza il suo personalissimo stile.

Nato a Mosca il 25 dicembre 1871, secondo il calendario giuliano in uso in Russia prima della rivoluzione sovietica, o il 6 gennaio 1872, secondo quello gregoriano, il giovane Aleksandr Nilolaevic fu avviato alla carriera militare dal padre anche in virtù del fatto che la madre, Lubov Petrovna Stochtinina, era morta un anno dopo la sua nascita. La scuola moscovita dei cadetti non impedì comunque a Skrjabin di rendersi conto del suo talento musicale e coltivarlo, sino a quando, nel 1888, abbandonò la caserma per entrare al Conservatorio dove si svolse la sua preparazione accademica tramite il pianista Vasilij Il'ic Safanov e i compositori Sergej Ivanovic Taneev e Nikolaj Arenskij.

I primi esordi sono brani pianistici in cui si riscontra un'indiscutibile influenza chopiniana, come i numerosi *valzer*, le *mazurke*, gli *improvvisi*,

i ventiquattro *Preludi op. 11* e il *Concerto in Fa diesis minore op. 20* per pianoforte e orchestra del 1896.

ALEKSANDR SKRJABIN



Il giovane Skrjabin scrive musica attingendo ai grandi esempi della musica occidentale e russa, ed è per questo motivo che si rivolge a Nikolaj Rimskij-Korsakov per avere una guida alla composizione orchestrale; peccato però che il tentativo di divenire suo allievo fallì e pose Skrjabin dinanzi alla scelta di percorrere come autodidatta la via del sinfonismo. Nasce quindi la *Sinfonia n. 1 in Mi maggiore op. 26* per soli, coro e orchestra, composta con grande slancio nel 1899, un primo tentativo sinfonico in cui Skrjabin non sembra riuscire a dominare con sicurezza la massa orchestrale e le strutture compositive, anche a causa della suddivisione in sei movimenti e della congerie strumentale e vocale che mette in campo.

La *Sinfonia n. 2 in Do minore op. 29* segue la prima di due anni. Composta nel 1901, è puramente strumentale, ma anch'essa risulta estremamente complicata nella struttura di cinque movimenti che la compongono, in quanto Skrjabin intendeva stabilire un rapporto logico-discorsivo alternando tempi lenti con tempi veloci e facendo ritornare alcuni temi in maniera incrociata all'interno dei movimenti. Skrjabin apprezzò molto i riconoscimenti di stima che gli vennero per questa sua nuova sinfonia, anche se in seguito si mostrerà critico nei confronti della sua opera, ancora molto debitrice nei confronti di stilemi del tardo romanticismo che limitavano una libera e originale espressività.

Il sinfonismo skrjabiniano si sta dunque evolvendo, ma il passo decisivo che portò il compositore russo verso l'acquisizione di un suo stile personale fu la creazione della *Sinfonia n. 3* definita "Poème Divin"; cerchiamo di vederne le ragioni. Innanzitutto abbiamo un cambiamento di punti di riferimento, di modelli compositivi per l'ormai trentenne Skrjabin; lasciato Chopin e le suggestioni intimistico-pianistiche, ecco divenire chiare nella *Sonata op. 30* per pianoforte le figure di Richard Wagner e Franz Liszt. Essa si manifesta sia nella tavolozza timbrica dell'orchestra che non segue, per esempio, le suggestioni rimskijane e sia nell'armonia con un uso diffuso del cromatismo che, unitamente ad una valorizzazione del "tritono", gli permette qui di elaborare per tutta la durata dell'opera il tema principale con cui si apre la Sinfonia. È il primo passo verso quella dissoluzione degli schemi armonici classici che porterà in seguito Skrjabin a proporre le sue personali soluzioni armoniche basate sull'uso della scala per toni interi e l'uso di accordi di 9^a, di 11^a e di 13^a alterata costruiti sulla sovrapposizione di intervalli di

quarta, sino a giungere al famoso accordo "sintetico" (Do-Fa#-Sib-Mi-La-Re) che caratterizza *Prométhée, le poème du feu* op. 60 del 1911.

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV



Ma l'evoluzione di Skrjabin non è solo questione di punti di riferimento musicali e nasce anche da una maturazione filosofica e artistica in generale raggiunta dal compositore, nonché da un radicale mutamento della sua situazione affettiva. Partiamo da quest'ultima.

Skrjabin aveva sposato nel 1897 la pianista Vera Ivanovna Isakovic dalla quale avrà quattro figli, Rimma nel 1899, Hélène nel 1900, Marie nel 1901 e Lev nel 1902, ma, a dispetto della apparente tranquillità e nonostante la dedizione della moglie, la sua vita familiare non era felice. Vera Ivanovna pare non riuscisse a comprendere il suo animo inquieto e l'ancora confusa ispirazione creatrice che spingeva Skrjabin a cercare in un indistinto misticismo filosofico la strada da percorrere. Ecco quindi che quando nel 1903 il musicista conobbe la giovane Tatiana de Schloezer, ventenne sorella del musicologo Boris, amico di Skrjabin, non gli fu difficile riconoscere in lei il suo nuovo e definitivo amore. Tatiana infatti era un'ammiratrice della musica di Skrjabin e dopo aver conosciuto il maestro decise di dedicargli la sua vita divenendone la compagna e condividendo con lui i difficili momenti della creazione artistica.

Il 1903 è dunque l'anno centrale della composizione del *Poème Divin*; Skrjabin lasciò la cattedra che ricopriva al Conservatorio di Mosca proprio per dedicarsi meglio alla sua opera, in un momento economico, che, tra l'altro, non lo vedeva assolutamente in buone acque. Skrjabin pubblicava le sue composizioni presso la casa editrice Beljaev, sempre dopo aver ricevuto cospicui anticipi dal fondatore Mitrofan Petrovic, il quale gli aveva così assicurato una certa agiatezza; alla morte di Beljaev, avvenuta sempre nel 1903, la direzione della casa editrice era passata in mano ad un gruppo di musicisti tra cui Rimskij-Korsalcov, Liadov e Glazunov, non solo ostili a Skrjabin, ma anche attenti ai conti della società, e questo significò il taglio degli anticipi e l'invito a mantenere i tempi di consegna del materiale. L'intervento economico di una alunna di Skrjabin, Margarita Morozova, che diverrà mecenate del compositore diede la possibilità al musicista di trasferirsi in Svizzera all'inizio del 1904, dove, nei pressi di Ginevra, proseguì con maggiore tranquillità alla stesura della sua *Terza Sinfonia*. La presenza di Tatiana era però ormai indispensabile al musicista, anche perché quest'ultima stava redigendo una sorta di programma interpretativo-descrittivo dell'opera skrjabiniana che definiva meglio all'ascoltatore gli intenti estetici della creazione

musicale. Ecco pertanto che Skrjabin affitta un appartamento nei pressi della sua villa, e dopo pochi mesi si fa raggiungere da Tatiana con la quale prosegue la sua relazione.

MITROFAN BALYAYEV



La rottura con la moglie è repentina, e già alla fine dell'anno la separazione è decisa. Vera Ivanovna esce quindi dalla vita di Skrjabin, e il suo posto viene preso da Tatiana de Schloezer, moglie e sacerdotessa del musicista.

La maturazione musicale che conduce al *Poème Divin* è anche frutto di interessi specifici nel campo filosofico che Skrjabin coltivò circa dal 1901 in poi e che gli permisero di elaborare una complessa teoria estetica all'interno della quale possono essere collocate le sue grandi creazioni sinfoniche a partire dalla *Sinfonia, op. 43*.

La formazione filosofica di Skrjabin fu quella di un autodidatta; iniziò dai classici greci tra cui spiccava Platone, per passare attraverso i tedeschi Kant, Fichte, Hegel, Schelling e Feuerbach, e giungere ai suoi contemporanei come Nietzsche e Sergej Trubeckoj. Ciò che egli cercava era comprendere se era possibile ritenere l'atto della creazione artistica umana non come un gesto puramente estetico, un atto transitorio nel cammino dell'umanità, ma come un momento fondante del percorso dell'uomo verso una sua futura trascendenza, verso una sua divinizzazione e ricongiungimento con delle entità superiori. Idealismo e volontarismo caratterizzano il pensiero filosofico di Skrjabin negli anni in cui scriveva il *Poème Divin*, e questa sua composizione rispecchia in larga misura quanto si andava agitando nel suo animo.

Ce ne rendiamo conto proprio grazie al programma che Tatiana de Schloezer scrive in occasione della prima esecuzione della Sinfonia a Parigi il 29 maggio 1905. I tre movimenti, *Lento - Allegro, Lento, Allegro*, sono preceduti dai titoli *Luttes, Voluptés, Jeu Divin*, che secondo il progetto della de Schloezer dovevano indicare «l'evoluzione dello spirito umano che, liberato da un passato di leggende e di mistero che supera e abbatte, giunge, dopo essere passato attraverso il Panteismo, all'affermazione libera e gioiosa della sua libertà e della sua unione con l'Universo, l'Io divino».

È evidente in questa dichiarazione una matrice nietzschiana resa evidente dallo slancio volontaristico e di dominio in cui l'individuo si pone al di sopra dell'umano per trascendere se stesso. Il *Poème Divin* è quindi la descrizione di questo percorso in cui in *Luttes* descrive «la lotta tra l'uomo schiavo di un dio personale, maestro supremo del mondo, e l'uomo potente, libero: l'uomo-dio. Quest'ultimo trionfa, sembrerebbe,

ma è solo l'intelligenza che si solleva all'affermazione di un *Io* divino, poiché la volontà individuale, ancora debole, è tentata di inabissarsi nel Panteismo».

SERGEJ IVANOVIC TANEEV



In *Voluptés* «l'uomo si lascia prendere dalle delizie del mondo sensuale. I piaceri lo lusingano, lo cullano, ed egli vi si immerge. La sua personalità si annienta nella natura. In quel momento dal fondo del suo essere s'innalza però il sentimento del sublime che l'aiuta a vincere la passività dell'*Io* umano». Il percorso si conclude in *Jeu Divin*, dove «lo spirito liberato infine da tutte le sue catene che lo legano al passato di sottomissione ad una forza superiore, divenuto creatore dell'universo con il solo potere della sua volontà, conscio di essere un tutt'uno con questo universo, si dona alla gioia sublime della libera esistenza: il *Jeu Divin*».

Occorre comunque avere ben presente che questo testo di Tatiana de Schloezer è successivo alla creazione musicale, quindi non deve essere considerato come un "programma" per Skrjabin, cioè una suggestione extramusicale a cui egli si è ispirato, bensì un testo che egli ha fatto inserire nel programma di sala della prima parigina per tentare di spiegare la complessità della sua opera. Nelle parole di Tatiana c'è un che di roboante e al contempo indefinito, o per dirla diversamente, di confuso, ma che comunque rispecchia il momento creativo attraversato da Skrjabin che compiva i primi passi verso l'affermazione di una sua propria originale visione dell'arte e del mondo.

Skrjabin aveva infatti immaginato la creazione di un'opera d'arte totale, fondata sui principi della sinestesia e ritenuta non più creazione edonistica ma atto liturgico capace di purificare il genere umano e portarlo oltre la sua terrestre fisicità verso il ricongiungimento con le forze dell'universo. Quest'ultima e definitiva creazione veniva definita *Mistero*, e con il *Poème Divin* il compositore compie il primo passo di avvicinamento alla sua realizzazione. L'idea era *in nuce* sin dalla *Sinfonia, n. 1*, e qualcosa si era intravisto nel coro finale in cui Skrjabin incitava all'arte come potenza divina, ma la forma musicale non era in grado di interpretare e chiarire i criptici messaggi del testo; il linguaggio della *Sinfonia n. 3* comincia invece a dar forma al pensiero dell'autore.

La mistica dialettica che Skrjabin intesse intorno al tema principale nelle prime sedici battute dell'opera dà il senso dell'inquietudine del compositore, della sua tensione verso un'indefinibile trascendentalismo, del suo rifiuto della corporeità umana. Il continuo rifluire del discorso melodico e armonico intorno a pochi nuclei tematici sembra presagire poi quella tendenza all'estasi che apparirà in maniera chiara nell'op. 54

del 1905-1908, e cioè *Le poème de l'exstase*, come momento in cui l'uomo è in grado di superare la fisicità del suo essere per sollevare l'anima dal mondo e spingerla verso l'infinito.

TATIANA DE SCHLOEZER



Nel corso degli anni le teorie di Skrjabin si veleranno sempre più di connotazioni induiste e teosofiche, anche se i contatti con la teosofia non sono attestati che da alcuni accenni nell'epistolario, come quello del 1905, quando scrive che sta leggendo *La chiave della Teosofia* di Madame Blavatskij, testo fondamentale della dottrina teosofica; la vicinanza è comunque forte fra le teorie skrjabiniane e il pensiero teosofico, e bisogna ricordare che durante un soggiorno a Bruxelles tra il 1908 e il 1909 il compositore frequentò gli ambienti teosofici riportando consensi per le sue opere. I consensi che il *Poème Divin* riscosse in occasione delle sue prime esecuzioni, quella di Parigi sopra citata del 1905 che vide Arthur Nikisch sul podio e quella di New York del 1907 durante una tournée del compositore, non furono dei più felici.

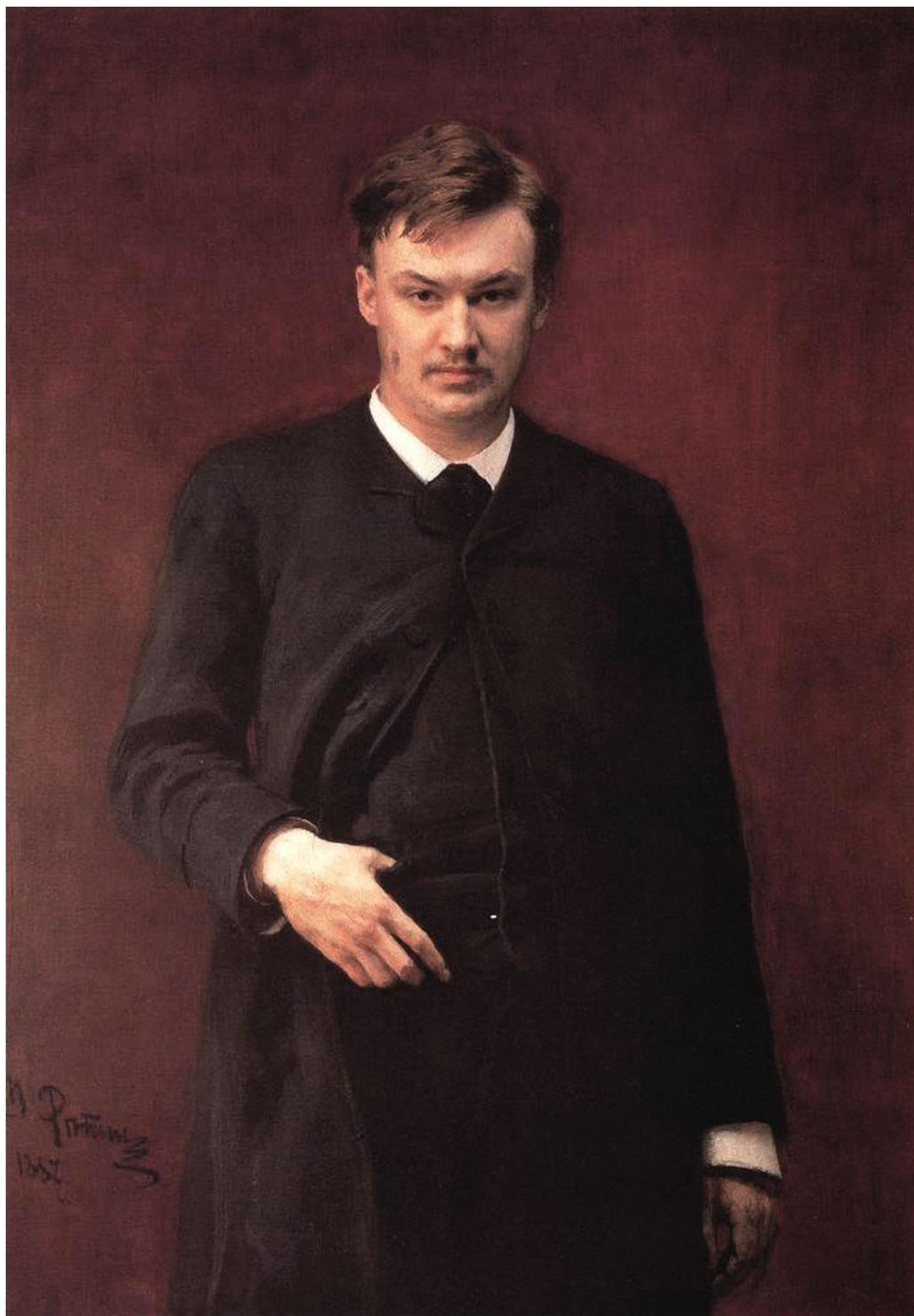
Il critico della "Guide Musical" la definì noiosa, snervante e senza alcunché da dire, Louis Laloy dalle pagine del "Mercure Musical" rimproverò a Skrjabin di essere un epigono di Wagner, mentre Amédée Boutarel, critico della rivista parigina "Le Ménestrel", puntò l'indice su quella che definì una sproporzione tra le pretese filosofiche del programma e la debolezza musicale dell'opera, attribuendo tutto ciò alla figura "bizzarra" del compositore. Anche i critici americani non furono da meno di quelli francesi, scrivendo a chiare note come il *Poème Divin* fosse opera di un «nevrotico» ("Musical America"), e null'altro che «idee torturate da ogni specie di fastidiose armonie» ("New York Times"), il che completa il quadro dell'accoglienza che la musica di Skrjabin aveva tra i suoi contemporanei.

Tali critiche vanno comunque oggi giudicate con clemenza. Addentrarsi nella partitura del *Poème Divin* è infatti cosa tanto affascinante quanto ardua. Dietro il rifluire continuo e ipnotico dell'onda magmatica, in quella che è stata definita "la sua pseudodialettica", dietro l'apparente semplicismo tema e del suo movimento melodico, si celano un'organizzazione del materiale musicale, una sinuosità armonica e una alchemica lucentezza timbrica dell'orchestra che sono il frutto dell'estenuante perfezionismo di Skrjabin il quale restituisce all'ascoltatore non le asperità della composizione ma gli slanci esaltanti dell'artista e del suo credo misterico.

È quindi da sottolineare come Skrjabin a dispetto di un'apparenza fluttuante della struttura del poema, abbia costruito il *Poème Divin*

secondo una forma salda e legata il più possibile alle codificazioni classiche, evitando qualsiasi tipo di improvvisazione o spontaneismo.

ALEKSANDR GLAZUNOV



Questo si può notare, per esempio, nell'alternanza dei tempi lenti con quelli veloci (*Lento-Allegro-Lento-Allegro*), nel costruire il primo e il terzo movimento secondo i canoni della "forma sonata" usando come tema il *doppio leitmotiv* degli ottoni e nello strutturare il secondo movimento, il *Lento* centrale, come un lied secondo lo schema A B C D A' B' C' con una coda finale, servendosi di una rimembranza dei motivi del primo movimento.

Giancarlo Moretti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 25 maggio 1997**

SINFONIA N. 4 "LE POÈME DE L'EXTASE", OP. 54

Musica: Aleksandr Skrjabin

- Andante languido, Allegro non troppo, Lento

Organico: ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 5 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, piatti, triangolo, 2 campane, tam-tam, celesta, organo, 2 arpe, archi

Composizione: 1905 - 8 dicembre 1907

Prima esecuzione: New York, Carnegie Hall, 10 dicembre 1908

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1908

Sentire l'universo

Nei quaderni di appunti che Skrjabin tenne a partire dal 1905, il nodo teosofico dell'estasi, come stato spirituale nel quale si fonde anima ed universo, occupa un posto di assoluto primo piano. Dagli scritti si comprende come il problema fondamentale del compositore non fosse solo provare nell'intimo questo stato, ma anche renderlo a livello di scrittura filosofica, poetica e musicale. Non a caso la composizione del *Poema dell'estasi*, che prese gli anni dal 1905 al 1908, fu preceduta da un breve poemetto che Skrjabin fece pubblicare a sue spese nel 1905 e distribuì solo agli amici e ai collaboratori più stretti. I versi del poema

innalzano un inno alla forza invincibile dell'animo umano; vi si possono leggere frasi come «e tu sarai un'onda di gioia e di libertà dal molteplice generata. / O legioni di sentimenti / o pure sensazioni / io creerò / in complessa unità / la sensazione di beatitudine che tutte vi rapisce».



Tutto è pervaso da una cocente visionarietà, da un'estatica esaltazione. L'autore però non volle mai che il componimento poetico e quello musicale si integrassero a vicenda. Lontano da qualunque volontà di dare vita a un'opera di "musica a programma", ebbe spesso a sottolineare che un direttore d'orchestra desideroso di eseguire il *Poema dell'estasi* non avrebbe dovuto conoscere lo scritto (anche se poi chiese al direttore Modest Altschuler di pubblicarne una sintesi nel programma della prima americana a New York, il 10 dicembre 1908). La pubblicazione poetica è comunque solo uno stadio verso il componimento musicale. Come tale può servire per fare luce su un percorso che ha però un'evoluzione ulteriore, che troverà solo nel mondo 'fusionale' dei suoni la sua realizzazione ultima.

Estasi e desiderio

Tormentato dall'esigenza di esprimere un crogiolo di sensazioni sorretto da un potente impeto espressivo, Skrjabin affidò alla speculazione teosofica il suo bisogno di inesprimibile, la sua sete di conoscere ciò che trascende la mera quotidianità. Portando a maturazione ultima la convinzione romantica della musica come fonte di conoscenza dell'infinito, egli tende a trasfondere nella creazione sonora quella parte di sé che partecipa ancora alla sintesi primigenia di ogni cosa. Detto in termini filosofici, ciò che Skrjabin cerca è l'astrazione dell'identità assoluta (il motore primo da cui deriva la realtà e lo spirito) tramite una smisurata fiducia nell'"io" creativo, e facendo dell'arte l'atto continuamente replicante la 'creazione'.

Skrjabin amava moltissimo parlare di questi argomenti; ce lo ricorda Georgij Plechanov, primo traduttore in Russia di Marx ed Engels, padre del marxismo russo, autore assai stimato da Lenin. Nel 1905 i due, in vacanza a Bogliasco sulla riviera ligure, s'incontrarono divenendo presto amici. Plechanov, che stimava enormemente Skrjabin, sceglieva spesso di rimanere in silenzio, lasciando parlare liberamente il musicista; in un suo scritto lo avrebbe poi definito "un mistico incorreggibile".

In ogni modo, per quanto il pensiero voli alto, la musica con cui Skrjabin costruisce il suo *Poema dell'estasi* ha evidenti punti di contatto con la tradizione. La macrostruttura del Poema è in fondo una gigante 'forma sonata' in cui si susseguono un'introduzione, l'esposizione dei temi, il loro sviluppo, la ripresa variata e la coda finale. La mastodontica

orchestra mette a disposizione del compositore risorse coloristiche enormi, che insieme alla fervida immaginazione ritmica e melodica costituiscono il vero elemento di interesse dell'opera.

GIANANDREA GAVAZZENI



Per Skrjabin l'estasi è 'stasi', immobilità: l'introduzione è caratterizzata da un motivo che ruota intorno a una singola nota, enunciato dal flauto e ripreso da altri strumenti a diverse altezze. Ma è anche trasporto appassionato e sorprendente: l'inquieta armonia, striata in ampi voli ascensionali, lanciata in percorsi senza consequenzialità apparente, sostiene un'invenzione lirica assolutamente eccentrica. Skrjabin sa dipingere con sapienza, tragicità e rapimento. Il caotico rincorrersi dei temi, la saturazione del tessuto sonoro tramite il cromatismo, simboleggiano una ricerca inquieta, così come i trilli vaporosi e la diafana tessitura dei soli archi alludono, prima della coda, a un piacere celestiale.

Il *Poema dell'estasi* intende guidare l'ascoltatore nei meandri di un viaggio sonoro assolutamente anomalo ed eccezionale, perturbante e grandioso. Il successo espressivo della composizione, più che nell'aver dipinto lo stato dell'estasi, sta nella potenza con cui ha saputo dare suono al desiderio travolgente di raggiungerla.

Simone Ciolfi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 12 maggio 2007**

PROMÉTHÉE, LE POÈME DU FEU, OP. 60

per coro, pianoforte, tastiera a colori e orchestra

Musica: Aleksandr Skrjabin

Organico: coro misto, ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 5 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, tam-tam, triangolo, tamburo, glockenspiel, campane tubolari, piano o organo, tastiera luminosa, 2 arpe, archi

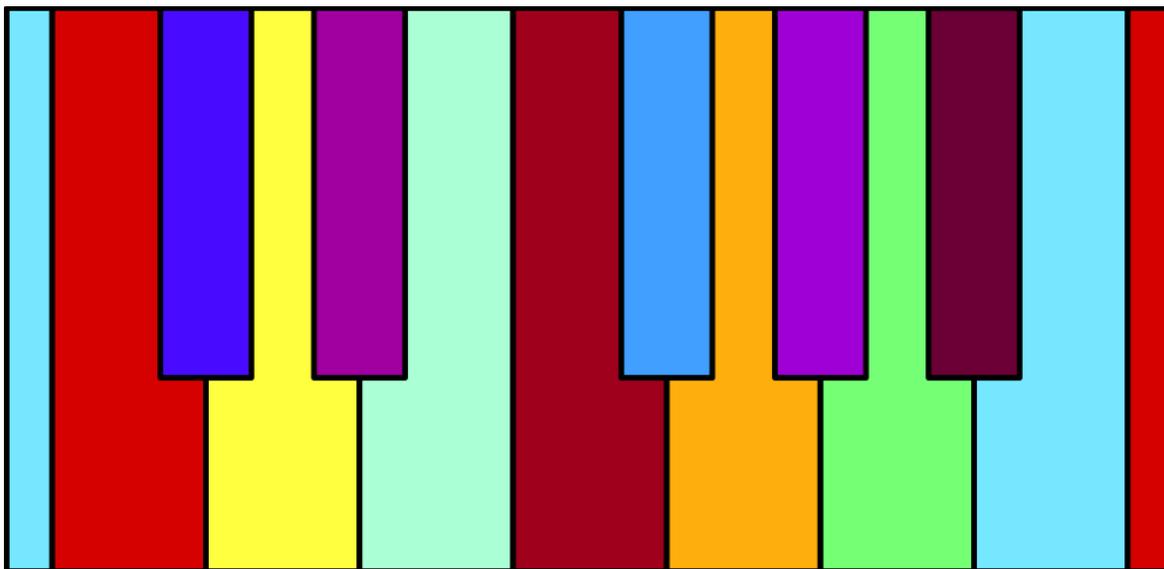
Composizione: 1908 - 1910

Prima esecuzione: Mosca, Sala Grande del Conservatorio "Ciajkovskij", 15 marzo 1911

Edizione: Édition Russe de Musique, Mosca, 1911

Compositore e pianista, Alexander Scriabin compì gli studi musicali al Conservatorio di Mosca con Taneiev, Arenski e Safonov. Impostosi prima come pianista che non come compositore, Scriabin, esattamente come qualche anno dopo Prokofief, fu costretto per qualche tempo a trascurare la sua fondamentale vocazione per la composizione. Poco conosciuto in Europa, dove negli stessi anni dominava la prospettiva musicale imposta da Richard Strauss, trovò finalmente nel 1908 in Koussevitzki l'ardente apostolo della sua musica. Proprio grazie a Koussevitzki (e precisamente alle «Editions Russes de Musiques» che il grande direttore amministrava), Scriabin fu messo nelle condizioni di

scrivere quel *Prometeo* che generalmente è considerata la sua più significativa composizione.



La differenza fondamentale tra Alexander Scriabin e i compositori del gruppo dei «Cinque» e dei loro continuatori sta nel fatto che, mentre l'orientamento di questi ultimi era determinato dal desiderio di mantenersi fedeli alla prospettiva di un'arte nazionale ed antioccidentale, l'ambizione di Scriabin si fondava sopra uno spregiudicato eclettismo impegnato soprattutto a nuove ed originali ricerche linguistiche; e questa ambizione crebbe dal giorno in cui cominciò ad accarezzare l'idea di compiere qualcosa di eccezionale, unico, senza precedenti: una sintesi di tutte le arti, in cui la musica non fosse fine a se stessa ma solo uno dei molti mezzi per produrre uno stato di estasi.

Con *Il poema divino* op. 43 del 1905 e *Il poema dell'estasi* op. 54 del 1908, il *Prometeo*, scritto nel 1910 ed eseguito per la prima volta a Mosca nel 1911, appartiene all'ultima produzione musicale di Scriabin, immaturamente, scomparso all'età di 43 anni. In esso le aspirazioni misticheggianti ed il complesso simbolismo che caratterizzano tutta la produzione sinfonica scriabiniana, sono unite ad un linguaggio armonico che si allontana dal sistema tonale.

Il pianoforte ha nel *Prometeo* un rilevante ruolo concertante mentre l'organo interviene solo alla fine insieme al coro. La trama dell'opera può essere chiaramente espressa dalle indicazioni apposte sulla partitura dallo stesso compositore: «Lento. Brumeux - avec mystère - contemplatif -

joyeux - étincelant - voluptueux, presque avec douleur - avec délice - avec un intense désir - impérieux - avec émotion et ravissement - voilé, mystérieux - limpide - sourd, menaçant - avec défi, belliqueux, orageux - avec un splendide éclat - déchirant, comme un cri - subitamment très doux - avec une joie éteinte - avec émotion et ravissement, puis voile mystérieux - suave charme - étincelant - victorieux - sublime - de plus en plus lumineux et flamboyant - flot lumineux - aigu, fulgurant - extatique - avec un éclat éblouissant - ailé, - dansant - dans un vertige».

* * *

A proposito della problematica musicale di Scriabin e in particolare di quella messa in atto dal *Poema del fuoco*, le opinioni della critica internazionale, «scioccata» da un apparato la cui grandiosità superava persino quella dei romantici tedeschi, furono alquanto discordi.

Se Ernest Newman comprese l'importanza fondamentale del lavoro, destinato ad acquistare un peso di non poco conto sugli sviluppi della musica europea novecentesca, altri, come il Gray, non seppero resistere alla tentazione di scrivere spiritosaggini tendenti a stroncare una musica tutt'altro che sottovalutabile, anche dal punto di vista storico.

I due giudizi così contrastanti e così nettamente esemplificativi del dibattito critico che all'inizio del '900 fu condotto intorno al nome di Scriabin, meritano di essere citati integralmente. Ernst Newman, dopo la prima esecuzione a Londra, scrisse: «Ci troviamo di fronte a una musica che, per quanto è possibile oggi, è quella che più si avvicina alla pura voce della Natura e delle anime stesse... Il vento che vi soffia dentro è veramente il vento del cosmo. Le grida di desiderio, di passione e di estasi sono una specie di sublimazione quintessenziale di tutto l'Amore, non solo dell'umanità, ma di tutta la natura, animata e inanimata ».

Cecil Gray, a sua volta, credette opportuno, e proprio nel momento in cui la musica di Scriabin stava diffondendosi nell'intera Europa, di esprimere questa perentoria quanto acritica affermazione a proposito del *Prometeo*: «Che esso sia riuscito ad imporsi al pubblico e abbia continuato a far presa su di esso per tanto tempo è una delle aberrazioni più inspiegabili nella complessa e mutevole storia dell'arte (....) Scriabin ci ha offerto una musica sintetica, un prodotto che sta alla musica come la saccarina allo zucchero o le perle coltivate alle perle vere. Essa riesce a soddisfare

pienamente ogni forma di critica più meccanica e pedestre. Ha tutta l'apparenza dell'arte. In essa vi è tutto tranne il principio vitale».

SERGE KOUSSEVITZKI



Amenità pseudo-critiche, queste del Gray, che crollano miseramente di fronte ad un'ultima citazione estratta da un saggio di un musicista che, fra l'altro, non è notoriamente un patito di Scriabin: Gianandrea Gavazzeni. Scrive dunque Gavazzeni: «La partitura del *Prometeo* va guardata, sminuzzata, fatta a pezzi: dall'esasperazione cromatica siamo proprio qui alle soglie di un mondo armonico nuovo, tale e quale come avviene negli impressionisti. Soltanto che Scriabin, la curva, l'ha percorsa, tutta: si potrebbe dire che conduce l'armonia da Chopin sin quasi a Schönberg! E non è dir poco. L'ultima raccolta dell'occidentalismo russo».

Giovanni Ugolini

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 24 aprile 1968**

CINQUE PRELUDI, OP. 15

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Andante (Fa maggiore)
2. Vivo (Fa diesis minore)
3. Allegro assai (Mi maggiore)
4. Andantino (Mi maggiore)
5. Andante (Do diesis minore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1895 - 1896

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1898

È noto che il Simbolismo, come teoria estetica che tendeva a ravvisare nell'immagine e nell'espressione artistica il mezzo privilegiato per cogliere corrispondenze sovrasensibili ed illuminazioni universali tra la realtà del mondo esterno e il profondo dell'animo umano, influenzò direttamente la vita spirituale, ed anche sensoriale, di Skrjabin che ne assimilò i canoni fondamentali oltre a trasferirne i caratteri essenziali nella sua creatività musicale.

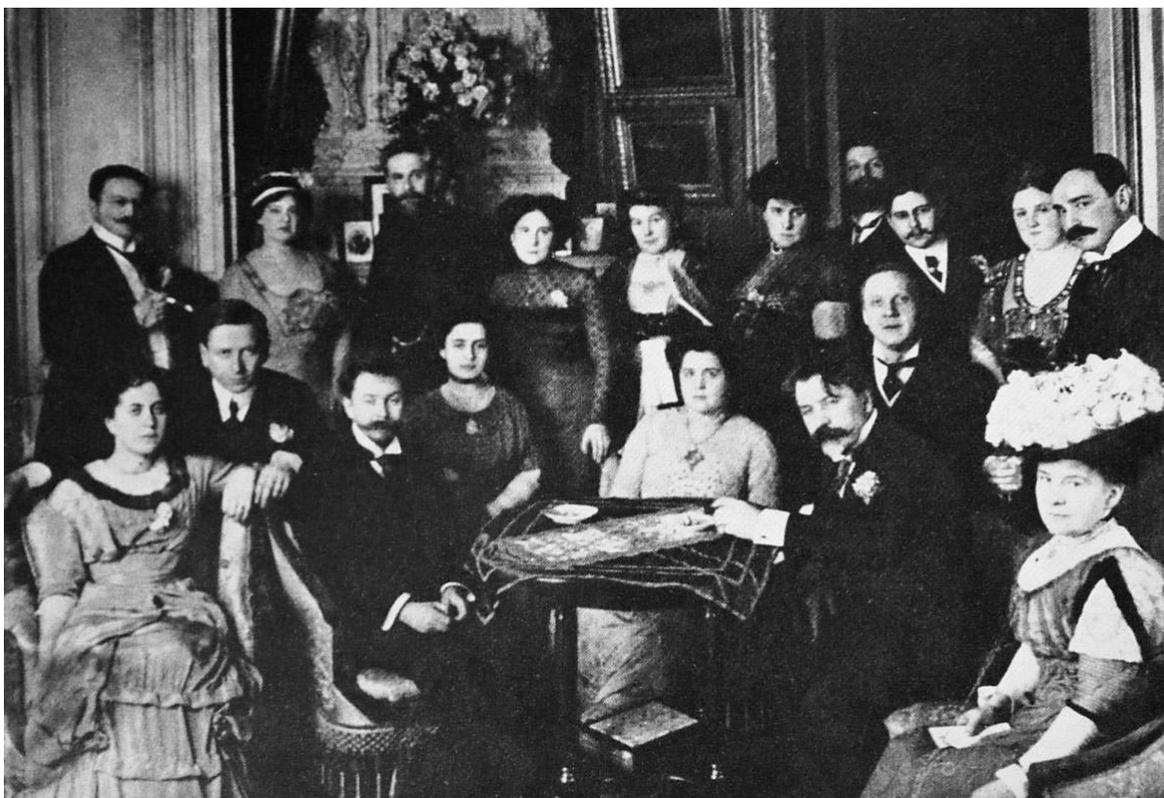
Nell'ambito specifico dell'attività compositiva Skrjabin procedette per varie fasi di evoluzione stilistica, di forma e di contenuto, prendendo però sempre l'avvio dalla conservazione di certe strutture fornite dalla tradizione, quali gli schemi dei Preludi delle Danze e delle Sonate, schemi che venivano però svuotati dall'interno e arricchiti di materiale linguistico nuovo, tendenzialmente frammentario e rapsodico, sia nell'aspetto melodico sia nella componente armonica o ritmica. D'intesa con l'estetica dei simbolisti, per Skrjabin quelle strutture formali fungevano da raccordo con il passato.

E l'evoluzione stilistica venne ad applicarsi già nei lavori pianistici di respiro più breve, come i Preludi, in cui le frasi melodiche appaiono racchiuse in frammenti concisi, animati da una ritmica frenetica. Assieme ai *24 Preludi* dell'op. 11 (1888) e ai *6 Preludi* dell'op. 13, i *5 Preludi* dell'op. 15 risultano scritti in maniera esemplare per la tastiera, fondendo assieme i caratteri del virtuosismo pianistico e i tratti di impressioni fugaci. Furono ultimati i primi tre a Mosca nel 1895, il quarto a Parigi

nel 1896, il quinto a Heidelberg di nuovo nel 1895, nel corso d'una tournée concertistica: furono pubblicati da Belaieff nel 1897.

Nel Primo *Preludio in La maggiore (Andante)* l'idea tematica è proposta da una quintina in recitativo seguita da una terzina con l'indicazione "rubato". Neil'alternare il crescendo al diminuendo, nel gioco strumentale che corre da una mano all'altra sulla tastiera, negli improvvisi cambiamenti di ritmo, la forza espressiva della musica appare contrassegnata da un certo gusto dell'improvvisazione, dalla propensione all'instabilità ritmica, dalla ricchezza armonica, dalla trasparenza ma anche da una sensazione di fragilità: in una parola, si precisa chiaramente il pianismo emblematico di Skrjabin.

TATIANA DE SCHLOEZER CON AMICI



Il *Secondo Preludio in Fa diesis minore (Vivo)* sembra evocare qualcosa dell'op. 25 n. 2 di Chopin nell'atteggiamento melodicizzante e nei cromatismi. Originariamente Skrjabin aveva vergato sulla musica il termine "Agitato", correggendolo però prima della pubblicazione. La tinta espressiva generale più che a colori vivaci fa pensare ad un tenue pastello nella delicatezza degli accenti.

Caratterizza il *Terzo Preludio in Mi maggiore (Allegro assai)* il frequente impiego d'un andamento arpeggiato nel mezzo forte tra l'una e l'altra mano, con qualche influsso dell'op. 10 n. 11 di Chopin. Nell'evocare lo spirito di questa pagina, Neuhaus alluse all'immagine di "mani che volano sulla tastiera come uccelli".

Il conciso *Quarto Preludio in Mi maggiore (Andantino)*, cronologicamente l'ultimo come data di composizione, evidenzia un linguaggio ritmico più originale nel tempo di 3/4, alternando momenti di sospensione ad altri quasi recitativi.

Infine il *Quinto Preludio in Do diesis minore (Andante)* in 6/8 risulta contrassegnato da un incedere abbastanza veloce nel recitativo per terzine, dall'insistita annotazione di "rubato" e dal diminuendo conclusivo in pianissimo. Era una pagina prediletta da Sofronickij, che al riguardo spesso ebbe a dire: "bisogna suonarla in modo severo ma con grande libertà".

Luigi Bellingardi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 aprile 2002**

VENTIQUATTRO PRELUDI, OP. 11

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Vivace (Do maggiore)
2. Allegretto (La minore)
3. Vivo (Sol maggiore)
4. Lento (Mi minore)
5. Andante cantabile (Re maggiore)
6. Allegro (Si minore)
7. Allegro assai (La maggiore)
8. Allegro agitato (Fa diesis minore)
9. Andantino (Mi maggiore)
10. Andante (Do diesis minore)
11. Allegro assai (Si maggiore)
12. Andante (sol diesis minore)
13. Lento (Sol bemolle maggiore)
14. Presto (Mi bemolle minore)
15. Lento (Re bemolle maggiore)
16. Misterioso (Si bemolle minore)
17. Allegretto (Fa bemolle maggiore)
18. Allegro agitato (Fa minore)
19. Affettuoso (Mi bemolle maggiore)
20. Appassionato (Do minore)
21. Andante (Si bemolle maggiore)
22. Lento (Sol minore)

23. Vivo (Fa maggiore)

24. Presto (Re minore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1888 - 1896

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1897

Nel 1722 Johann Sebastian Bach completava il *Clavicembalo ben temperato*: ventiquattro *Preludi e fuga* in ventiquattro tonalità, dodici maggiori e dodici minori, che si alternavano regolarmente.

CHARLES-VALENTIN ALKAN



Quest'opera non venne pubblicata e circolò soltanto in copie manoscritte. Né vennero pubblicati gli altri ventiquattro *Preludi e fuga* in ventiquattro tonalità che Bach completò circa vent'anni più tardi. Nessun altro autore del periodo barocco e nessun autore del Settecento scrisse ventiquattro pezzi in ventiquattro tonalità, e nessuno, anzi, usò ventiquattro tonalità nel corso della sua attività creativa. Ma quando, all'inizio dell'Ottocento, i due libri del *Clavicembalo ben temperato* vennero finalmente pubblicati, l'idea dei ventiquattro pezzi in ventiquattro tonalità colpì fortemente l'immaginazione dei compositori e del pubblico.

Il primo che ritentò l'impresa bachiana fu, nel 1811, Muzio Clementi, con i *Preludi ed Esercizi*: ventiquattro, in ventiquattro tonalità, con regolare alternanza di maggiore e di minore e secondo un disegno geometrico, diverso però da quello di Bach e didatticamente più progressivo. Bach era partito dal Do maggiore seguito dal Do minore, poi era passato al Do diesis maggiore e al Do diesis minore, poi al Re, al Mi bemolle, al Mi, al Fa, al Fa diesis, al Sol, al La bemolle, al La, al Si bemolle, al Si. Criterio progressivo, senza dubbio, e molto lineare, ma didatticamente complicato: il Do maggiore non ha infatti "alterazioni in chiave", il Do diesis ne ha sette (il massimo possibile), il Re ne ha due, il Mi bemolle tre, il Mi quattro, il Fa una, il Fa diesis sei, ecc. ecc. E siccome le alterazioni rendono più difficile la lettura è evidente che il discente, passando dal Do "pulito" al Do diesis carico come un somaro, si trova subito in imbarazzo.

Nulla vieta naturalmente di trascorrere, saltando nove *Preludi e fuga*, dal Do maggiore al Fa maggiore, perché ciascuno dei ventiquattro pezzi di Bach è indipendente dagli altri. Ma i didatti esperti sanno che i discenti vanno volentieri con la testa nel sacco, cioè leggono di seguito, senza riflettere sulle difficoltà, con il risultato di cadere in preda allo sconforto. Perciò Clementi, dopo il Do maggiore e il La minore (nessuna alterazione), mise il Sol maggiore e il Mi minore (un diesis), poi il Fa maggiore e il Re minore (un bemolle), poi il Re maggiore e il Si minore (due diesis), poi il Si bemolle maggiore e il Sol minore (due bemolli), e così via fino a sette diesis e sette bemolli.

Dopo Clementi altri compositori scrissero ventiquattro pezzi in ventiquattro tonalità: *24 Preludi op. 67* di Hummel, *24 Canoni* di Klengel, *24 Studi op. 20* di Kessler, ecc. Più ambizioso di tutti, il

quindicenne Franz Liszt pubblicò insieme con una revisione dei *Preludi ed Esercizi* di Clementi, una prima *tranche* di dodici dei quarantotto *Esercizi* che aveva intenzione di comporre. Il titolo parla infatti di *Quarantotto Esercizi*: quarantotto come i *Preludi e fuga* di Bach nei due libri del *Clavicembalo ben temperato*.

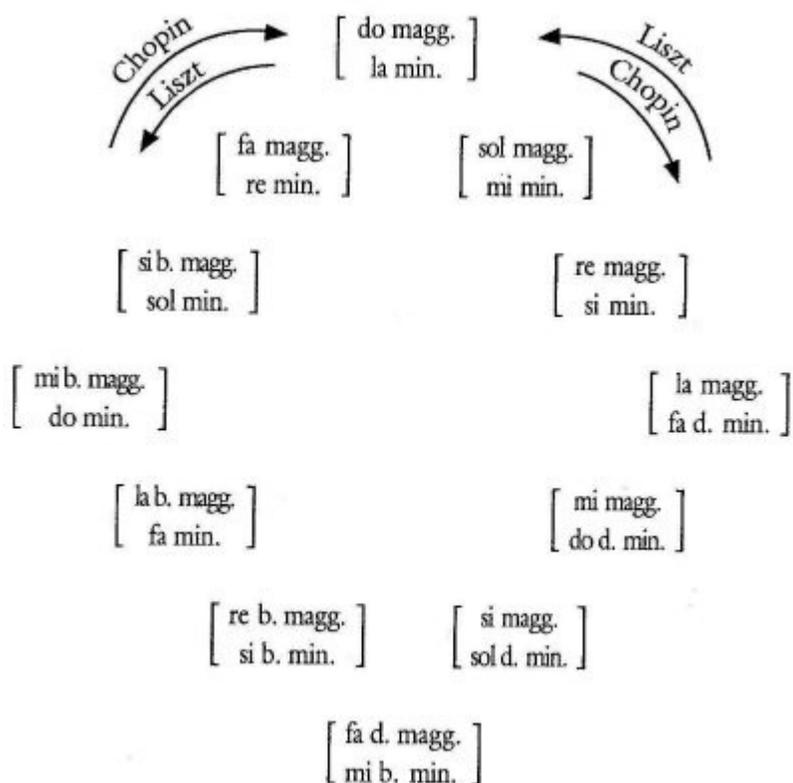
STEPHEN HELLER



Però Liszt non andò oltre i primi dodici *Esercizi*. Li ripubblicò, ampliandoli, con il titolo *Ventiquattro Grandi Studi*. Ma non arrivò nemmeno a ventiquattro...

Liszt organizzava il ciclo delle ventiquattro tonalità in modo diverso e da Bach e da Clementi: tonalità senza alterazioni, tonalità con uno, due, tre, quattro, cinque bemolli. Cinque bemolli corrispondono - non ho lo spazio per spiegazioni: spero che il lettore mi creda sulla parola - corrispondono a sette diesis, sei bemolli corrispondono a sei diesis, e sette bemolli a cinque diesis. Dopo le tonalità con cinque bemolli Liszt avrebbe proseguito con una tonalità maggiore con sei bemolli ed una minore con sei diesis, e da sei sarebbe sceso fino a un diesis. Non finì mai l'opera, come dicevo, ma il suo tracciato è talmente chiaro che possiamo comprenderlo senza fatica.

Poi arrivò Chopin, che nel 1839 ultimò i ventiquattro *Preludi op. 28*. Chopin percorreva il cammino inverso a quello scelto da Liszt, e cioè saliva con i diesis e scendeva con i bemolli:



Alla fine, si capisce, un percorso vale l'altro, e in Chopin e in Liszt non giocavano le preoccupazioni didattiche tenute in conto da Clementi. Il fatto rilevante è un altro: Chopin non costruisce una semplice raccolta ma un ciclo organico, alternando nei ventiquattro pezzi velocità diverse, attentamente calcolate perché si integrino vicendevolmente, e aumentando le dimensioni verso il centro dell'opera.



Il percorso delle tonalità diventa così anche un percorso formale, e questa novità peserà come un macigno su tutti i compositori che ritenteranno l'impresa.

Charles-Valentin Alkan, nei *Preludi op. 31*, inventa un percorso inedito: Do maggiore, Fa minore, Do diesis maggiore, Fa diesis minore, Re maggiore, Sol minore, ecc. ecc. La tonalità maggiore è la dominante della tonalità minore, il procedere delle tonalità maggiori è, come in Bach, cromatico.

Altra novità di Alkan: dopo il ventiquattresimo troviamo un venticinquesimo *Preludio*, in Do maggiore come il primo: il cerchio si chiude. E Alkan, sebbene in misura non così geniale come Chopin, riesce a creare un ciclo organico.

Tra gli altri compositori che ritentano le ventiquattro tonalità si segnala Stephen Heller con i *Preludi op. 88*. Poi arriva Skrjabin, baldanzoso e un po' megalomane (come Liszt), che a sedici anni comincia a scrivere preludi con l'intenzione di completarne due serie di ventiquattro ciascuna. Chopin aveva lavorato ai *Preludi op. 28* per tre anni.

Skrjabin lavora per nove anni, dal 1888 al 1896, e alla fine... si ritrova con una sola serie, più vari spezzoni della seconda serie. La serie completa viene pubblicata come *op. 11*, gli spezzoni vanno a formare le *opp. 13, 15, 16 e 17*.

Val la pena di riportare la data cronica e la data topica dei ventiquattro *Preludi op. 11*, la tonalità, l'indicazione di movimento, la misura e il numero delle pagine a stampa:

	Data	Luogo	Tonalità	Movimento	Misura	Pag.
n. 1	Nov. 1895	Mosca	Do magg.	Vivace	2/2	1
n. 2	Nov. 1895	Mosca	La min.	Allegretto	3/4	2
n. 3	Maggio 1895	Heidelberg	Sol magg.	Vivo	3/4	2
n. 4	1895	Mosca	Mi min.	Lento	6/4	1
n. 5	1896	Amsterdam	Re magg.	Andante cantabile	4/2	1
n. 6	1889	Kiev	Si min.	Allegro	2/4	2

n. 7	1895	Mosca	La magg.	Allegro assai	6/8	2
n. 8	1896	Parigi	Fa d. min.	Allegro agitato	3/4	2
n. 9	Nov. 1895	Mosca	Mi magg.	Andantino	3/4	1
n. 10	1894	Mosca	Do d. min.	Andante	6/8	1
n. 11	Nov. 1895	Mosca	Si magg.	Allegro assai	6/8	2
n. 12	Giugno 1895	Vitznau	Sol d. min.	Andante	9/8	1
n. 13	1895	Mosca	Sol magg.	^{b.} Lento	3/4	1
n. 14	1895	Dresda	Mi b. min.	Presto	15/8	2
n. 15	1895	Mosca	Re magg.	^{b.} Lento	C	1
n. 16	Nov. 1895	Mosca	Si b. min.	Misterioso	5/8-4/8	2
n. 17	Giugno 1895	Vitznau	La magg.	^{b.} Allegretto	6/4	1
n. 18	Giugno 1895	Vitznau	Fa min.	Allegro agitato	2/4	2
n. 19	1895	Heidelberg	Mi magg.	^{b.} Affettuoso	2/4	2
n. 20	1895	Mosca	Do min.	Appassionato	3/4	1
n. 21	1895	Mosca	Si b. magg.	Andante	$\frac{3}{4}$	1
n. 22	1896	Parigi	Sol min.	Lento	$\frac{3}{4}$	1
n. 23	1895	Vitznau	Fa magg.	Vivo	$\frac{3}{4}$	1
n. 24	1895	Heidelberg	Re min.	Presto	6/8-5/8	2

Parlando astrattamente si vede subito che mancano di varietà i gruppi 6-7-8 e 23-24. La minore durata del n. 23 (trenta secondi circa) rispetto al n. 24 (quarantacinque secondi circa) e la variazione della scrittura

(leggera nel n. 23 massiccia nel n. 24) compensano però la monotonia del *Vivo* seguito dal *Presto*.

FRYDERYK CHOPIN



Compensazione che a parer mio non avviene invece nel gruppo 6-7-8. Rispetto a Chopin, poi, Skrjabin non sfrutta il contrasto fra pezzo aforistico e pezzo formalmente più articolato, perché tutti i *Preludi*

dell'*op. 11* sono monotematici. In una "graduatoria di merito" Skrjabin sta dunque dietro a Chopin, ...ma non molto distante perché la sua invenzione musicale è alta ed il dominio del suono pianistico è già completo. Ciò che gli manca, in fondo, è il senso del dramma cosmico che in Chopin nasce dalla geometria delle ventiquattro tonalità. Ma bisogna dire che per questo aspetto nessuno sta alla pari con Chopin.

N Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 12 gennaio 1996**

DEUX POÈMES, PER PIANOFORTE, OP. 69

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Allegretto

2. Allegretto

Organico: pianoforte

Composizione: 1913

Edizione: Jurgenson, Mosca, 1913

I *Deux Poèmes op. 69* sono dei brevi bozzetti, scritti nel 1913 che devono il loro effetto anche al netto contrasto che si instaura fra di essi. Il primo, *Allegretto*, ha una ambientazione tenera e delicata, con una scrittura aerea che diventa più brillante al centro e nella conclusione. Il secondo è ancora un *Allegretto*, ma improntato a un gusto capriccioso, umoristico, con continui cambiamenti di tempo, tremoli e arpeggi gestuali.

Arrigo Quattricchi

DEUX POÈMES, OP. 32

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Andante cantabile
2. Allegro con eleganza, con fiducia

Organico: pianoforte

Composizione: 1903

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1904

Personalità originale, contraddittoria e complessa quella di Skrjabin, che occupa nella storia musicale del suo paese un posto a sé e senza discepoli, lontano da ogni accademismo di tipo glazunoviano e dalla dogmatica di tendenza realistica del "Gruppo dei cinque", da lui avversato apertamente, preferendo l'eclettismo stilistico di Cajkovskij al populismo drammatico di Musorgskij e al favolismo melodico di Rimskij-Korsakov.

Natura profondamente romantica, Skrjabin subì da giovane l'influenza di Chopin, Liszt (anch'egli fu un pianista di larga fama) e Wagner, ma in un secondo tempo cercò di distaccarsi dal formalismo classico e si avvicinò ad una concezione simbolista dell'arte, facendo risiedere la quintessenza della musica nella cosiddetta poesia del suono, così da aspirare ad una «mistica unione» di timbri e di colori, ossia alla trasfusione dell'espressione musicale in una visione ottico-sensoriale.

Spinto e sollecitato in questa direzione anche dallo studio della filosofia di Schopenhauer e di Nietzsche, Skrjabin conduce alle estreme esasperate conseguenze il concetto wagneriano della *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), ponendo l'accento sul carattere dell'arte come rito, capace di esercitare un'azione rigeneratrice e catartica sull'umanità.

Per raggiungere tale scopo quanto mai ambizioso, egli cerca soluzioni tecniche nuove in cui è già evidente il germe della dissoluzione del linguaggio tonale tradizionale; non per nulla la sua musica è costruita su scale sonore esatonali, in cui nessuno dei suoni è organizzato gerarchicamente né assume funzione di tonica, precorrendo così alcune innovazioni tecniche che portarono alla dodecafonia (si sa che soprattutto il *Prometeo o il Poema del fuoco* per pianoforte, orchestra, coro, organo

e tastiera di luce, pubblicato nel 1911, aveva suscitato l'interesse di Schoenberg).

ARTHUR SCHOPENHAUER



Ma questo atteggiamento tra il mistico e il metafisico di Skrjabin non ebbe in patria le stesse accoglienze che gli riservarono i circoli espressionisti del gruppo "Der blaue Reiter", promosso dal pittore Kandinski e sostenuto da artisti come Klee, Kokoschka e Klimt; tacciato e bollato come un frutto bacato dello spirito borghese (erotismo, misticismo, ideali esoterici religiosi), lo skrjabinismo fu attaccato a fondo in URSS dopo la rivoluzione d'ottobre e soprattutto Sostakovic pronunciò pesanti anatemi nei confronti dell'autore del *Poema dell'estasi*, servendosi delle stesse accuse di formalismo e di decadentismo individualistico che più tardi sarebbero state lanciate dalla Pravda contro di lui, in un vivace dibattito che sembrava dominato dalla legge del contrappasso dantesco.

Skrjabin dedicò una parte considerevole della sua produzione al pianoforte: 10 Sonate, un Concerto per pianoforte e orchestra, 92 Preludi, 20 Poemi, un numero ragguardevole di Notturmi, Valzer, Mazurke, 26 Studi.

Nei *due Poemi op. 32*, scritti nei primi anni del Novecento, è presente l'esempio del pianismo chopiniano, ma si avverte in sintesi lo stile innovatore di Skrjabin proteso verso un'avventura armonica che si va spingendo al di fuori dell'orizzonte tonale, pur nell'ambito di un virtuosismo tecnicistico di brillante effetto emotivo.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 27 febbraio 1987**

DUE PEZZI PER LA MANO SINISTRA, OP. 9

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Prelude - Andante
2. Nocturne - Andante

Organico: pianoforte

Composizione: 1894

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1895

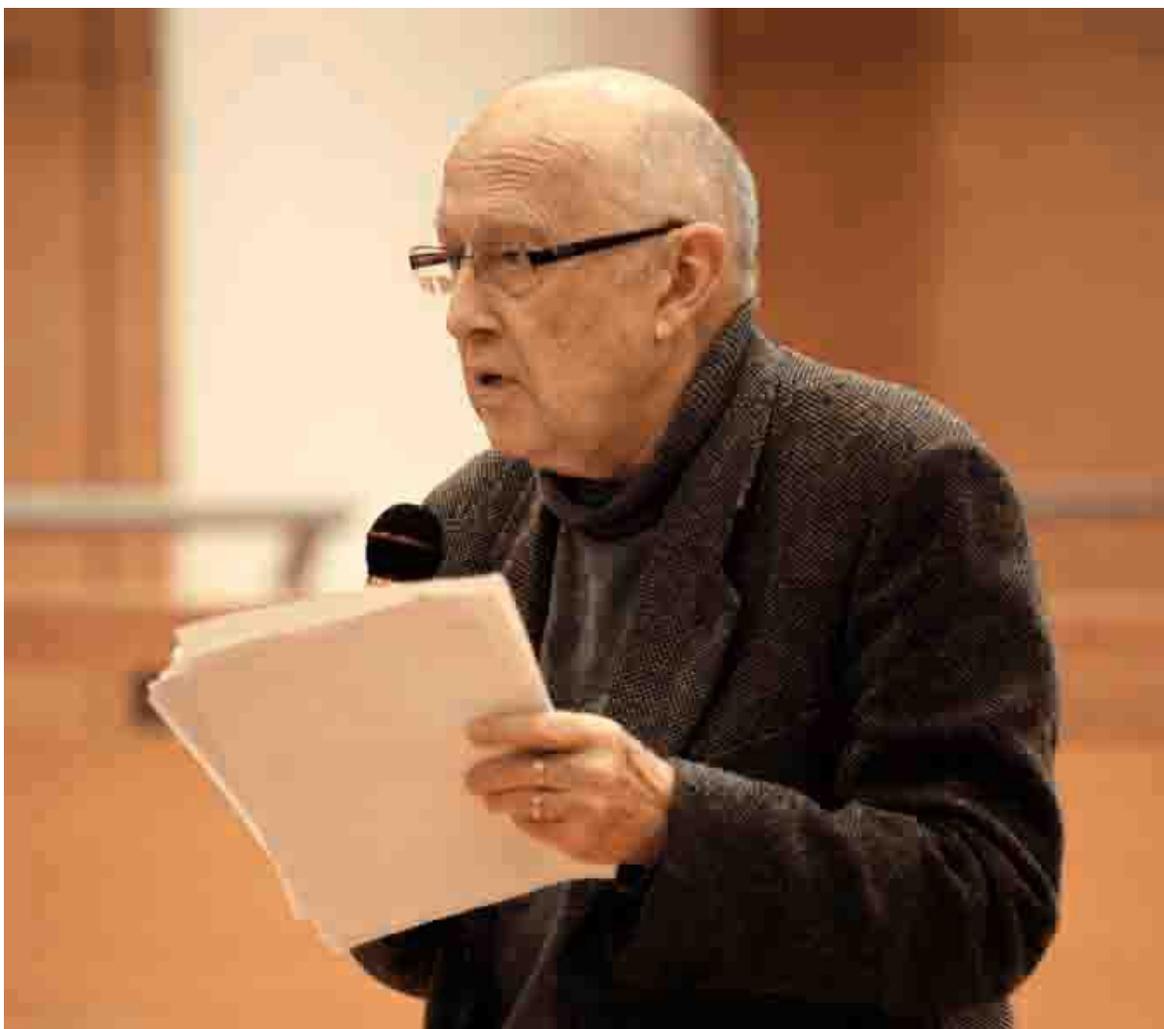
La breve vita di Alexander Scriabin (1872-1915) è contrassegnata da un intenso, ininterrotto legame con il pianoforte; nell'ambito della sua produzione musicale, infatti, a lato di centinaia di pezzi pianistici - Sonate, Preludi, Notturmi, Valzer, Mazurke - sono appena una decina le composizioni non destinate al suo strumento.

Anche se gli esiti più maturi di questa produzione - influenzati anche da complesse teorie teosofiche - ci presentano Scriabin come un autore visionario e misterioso, perennemente in bilico tra decadentismo e modernità, è innegabile che il principale punto di partenza della sua attività creativa sia costituito dal pianismo romantico e in particolare dalla musica di Chopin. Di questo - vero o falso che sia l'aneddoto secondo cui il compositore moscovita negli anni della sua adolescenza era solito dormire con alcuni spartiti chopiniani sotto il cuscino - erano del resto perfettamente consapevoli già i suoi contemporanei, primo fra tutti Ferruccio Busoni che vedeva in lui addirittura «un'indigestione di Chopin».

Ma come ha giustamente notato Piero Rattalino, il pianismo di Scriabin, con le sue originalissime e inconfondibili caratteristiche timbriche, «risente inoltre dell'arte della sonorità di Henselt [...]. Scriabin, pur ubriacandosi anche lui di Chopin, sa però creare una sua concezione di un suono allusivo e sfuggente, di un suono che proviene da posizioni allargate della mano con dita che toccano tangenzialmente il tasto e non vi si soffermano. Se il suono di Debussy sembra talvolta nascere da corde non percosse da martelletti, il suono di Scriabin sembra talvolta nascere da dita che si muovono nell'aria [...] come se il suono venisse prodotto toccando il raggio di una cellula fotoelettrica».

Molto probabilmente Scriabin era stato iniziato a questa estrema attenzione per l'aspetto puramente timbrico del suono da Nikolaj Zverev - l'insegnante più rinomato nella Mosca di quel periodo - con il quale aveva studiato privatamente per un paio di anni prima di entrare al Conservatorio; allievo di Georg Henselt e di Alexandre Dubuque, Zverev insegnava infatti ai suoi allievi (tra i quali c'era anche Rachmaninov) una cura quasi, maniacale del tocco.

PIERO RATTALINO



Entrato a sedici anni al Conservatorio moscovita, Scriabin studiò pianoforte con Vasilij Safonov e composizione - anche se con scarso profitto e senza terminare il corso - con Taneev e Arenskij. Safonov, che era stato allievo di Theodor Leschetitzki al Conservatorio di Pietroburgo (proprio come la madre di Scriabin, Lubov Petrovna Stochtinina, un'eccellente pianista, pupilla dei fratelli Rubinstein, morta giovanissima di tisi appena un anno dopo la nascita del figlio), apprezzava moltissimo il modo di suonare del giovane Scriabin, capace, a sua detta, di far «respirare lo strumento»; in particolare era ammirato dal suo modo di usare il pedale (che al contrario il critico N. Cherkass avrebbe duramente stigmatizzato alcuni anni dopo), parlava addirittura di «pedalizzazione alla Sasha» e ammoniva gli altri allievi dicendo: «non guardate le sue mani, guardate i suoi piedi».

Ma verso la fine del suo corso in Conservatorio, il giovane Scriabin incappò in un incidente che rischiò di troncargli per sempre la sua più che promettente carriera di pianista: forse cercando di emulare la tecnica straordinariamente brillante di un altro allievo di Safonov, Josef Lhévinne, sottopose la sua mano destra a un tale superlavoro esercitandosi brutalmente in *Islamey* di Balakirev e nella *Fantasia sul Don Giovanni* di Liszt, da danneggiarla gravemente in modo permanente. Per un certo periodo non poté suonare con il braccio destro che tuttavia non guarì mai più completamente, continuando a dargli delle preoccupazioni per il resto della sua vita. «Nel 1893 indossava su entrambe le braccia dei soprammanica di lana rossa chiaramente fatti a mano e molto evidenti», ricorda il critico Joel Engel; «quando suonava in pubblico, prima di cominciare, indicava la sua mano destra come per chiedere comprensione».

E' proprio in questo difficile periodo che nacquero alcuni brani per la sola mano sinistra: il celebre *Preludio e Notturmo*, pubblicato poi nel 1897 come op. 9 e una parafrasi da concerto su di un *Valzer* di Strauss, un autore molto amato da Scriabin, rimasta inedita.

Pagina dalla difficoltà tutt'altro che trascendentale ma sicuramente di grandissimo effetto, anche grazie ai suoi toni intensamente patetici, il *Preludio e Notturmo*, nonostante le sue chiarissime reminiscenze chopiniane, è già un lavoro nel più puro stile scriabiniano: in esso il *rubato*, arcano e inafferrabile segreto della musica del compositore

polacco, diventa quasi un obbligo ineludibile, perché come ha scritto Piero Rattalino «il fraseggio strappalacrime non è affidato da Scriabin al gusto dell'esecutore: è scritto, è diventato struttura, perché Scriabin impiega solo la mano sinistra, che si sposta forsennatamente a toccare alternativamente una melodia e un accompagnamento [...] con inevitabili piccole imprecisioni ritmiche».

FERRUCCIO BUSONI



Passando poi dall'aspetto ritmico a quello timbrico, è proprio nel *Notturmo* che Rattalino individua il superamento del suono romantico operato da Scriabin: «il punto di partenza, che quasi viene plagiato, è il secondo tempo del *Concerto* di Henselt, ma i rapidissimi spostamenti della mano, necessari a coprire enormi distanze sulla tastiera, provocano un attacco del tasto diverso e una sonorità non più romantica».

Carlo Cavalletti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Filarmonica Romana,
Roma, Teatro Olimpico, 11 febbraio 1993**

POÈME NOCTURNE, OP. 61

Musica: Aleksandr Skrjabin

- Avec une grace capricieuse

Organico: pianoforte

Composizione: 1911

Edizione: Édition Russe de Musique, Mosca, 1913

Di maggiore consistenza tecnica e di più elevata ambizione estetica è il *Poème-Nocturne op. 61*, la cui data di nascita si colloca tra il 1911 e il 1912, quando la ricerca armonica del musicista si va spingendo al di fuori dell'orizzonte tonale.

Non per nulla Skrjabin contribuì all'abolizione della distinzione tradizionale tra maggiore e minore, facendo presagire le idee e i criteri politonali e atonali.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 gennaio 1993**

DUE MAZURKE, OP. 40

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Allegro (Re bemolle maggiore)
2. Piacevole (Fa diesis maggiore)

Organico: pianoforte

Composizione: 1902 - 1903

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1904

Le due *Mazurke* dell'*op. 40* appartengono al primo periodo della creatività di Skrjabin e risalgono al 1899-1900 e non per nulla utilizzano lo stesso schema delle ben più famose composizioni di Chopin.

Ennio Melchiorre

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 8 gennaio 1993**

VERS LA FLAMME, POEMA PER PIANOFORTE, OP. 72

Musica: Aleksandr Skrjabin

- Allegro moderato

Organico: pianoforte

Composizione: 1914

Edizione: Jurgenson, Mosca, 1914

Vers la flamme, composto nel 1914 è considerato uno dei pezzi più indicativi della sensibilità di Skrjabin, che, nonostante l'uso degli arpeggi e delle note ribattute di gusto romantico, mostra una libera e spigliata inventiva pianistica. In questo caso l'autore vuole evocare il crepitio del fuoco e fornire una sensazione di quella musica dei colori, verso la quale il nostro artista mostrò sempre un vivissimo interesse non solo teorico.

Ennio Melchiorre

SONATA N. 2 "SONATE-FANTAISIE" IN SOL DIESIS MINORE, OP. 19

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Andante

2. Presto

Organico: pianoforte

Composizione: 1895 - 1897

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1898

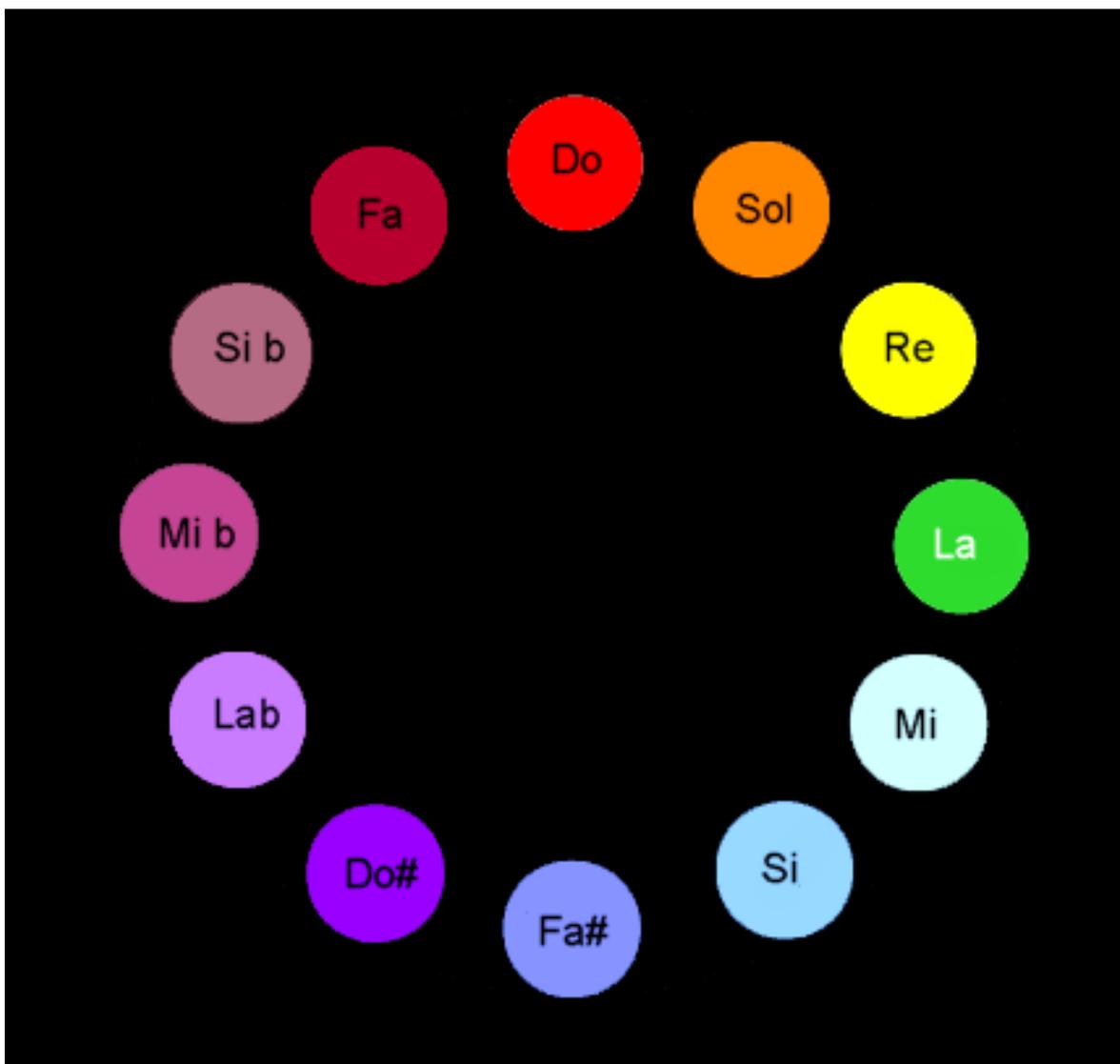
Pianista di formazione e concertista di carriera, Skrjabin dedicò al suo strumento dieci Sonate che riflettono compiutamente l'evoluzione da un linguaggio ancora tardoromantico a una nuova dimensione musicale, segnata dalla sperimentazione sul suono, dalla congiunzione di simbolismo e spiritualità. La *Sonata n. 2* op. 19 si colloca ovviamente ancora agli inizi di questo processo, ma non manca di mostrare alcuni tratti salienti della personalità dell'autore maturo. Skrjabin la compose parallelamente ad alcune tournées compiute nel 1895-97 in Europa (Svizzera, Germania, Francia, Italia), che stimolarono anche i primi ambiziosi esperimenti in campo sinfonico.

Rispetto alla *Sonata n. 1* op. 6 del 1892, la *Sonata op. 19* abbandona la grande forma in quattro movimenti, e adotta una costruzione più snella in soli due tempi, un ampio *Andante* seguito da un *Presto* più conciso; e questa maggiore libertà formale è resa evidente anche dal titolo di *Sonate-fantaisie*, che in qualche maniera si riallaccia alle tante reinterpretazioni romantiche della *Sonata "al chiaro di luna"* di Beethoven. Non a caso alla *Sonata op. 19* l'autore premise una precisa traccia programmatica: "La prima sezione rappresenta la calma della notte su una spiaggia del sud; lo sviluppo è la buia agitazione del mare profondissimo. Il mi maggiore della sezione centrale evoca il chiaro di luna che appare, simile a una carezza, dopo il primo buio della notte. Il secondo tempo rappresenta l'ampia distesa dell'oceano agitato dopo una tempesta".

In apparenza un programma così descrittivo si riallaccia perfettamente alle poetiche tardoromantiche; ma in realtà esso va inteso in senso simbolista, come confermano anche alcune osservazioni sul contenuto

strettamente musicale. L'articolazione interna dei due movimenti è infatti piuttosto "tradizionale", con una forma sonata per il primo tempo e una forma tripartita per il secondo; ma appunto queste forme, prescelte per il loro valore di archetipi, vengono trattate al loro interno con un impiego quasi visionario della materia musicale.

CERCHIO DI SKRJABIN



Il modello di scrittura pianistica del giovane Skrjabin è l'ultimo Chopin, con l'attenzione maniacale verso il controllo delle atmosfere e l'intreccio di piani sonori. Skrjabin sceglie però un materiale tematico breve e aforistico, che si presta per la sua frammentarietà a una elaborazione serrata, sorretta dall'ispessimento del tessuto armonico e dalla libertà del piano tonale.

Nel primo tempo troviamo un tema-motto dolce e lontano, poi una seconda idea simile a un corale. Lo sviluppo si basa principalmente sul primo tema, che assume però una identità vigorosa e profonda.

Dopo la riesposizione abbreviata, la coda sviluppa una successione di arpeggi, che portano al secondo tempo quasi senza soluzione di continuità.

Troviamo qui una sorta di perpetuum mobile di grande virtuosismo e di carattere improvvisatorio, senza un vero profilo tematico se non nella sezione centrale, dove compare una melodia ardente e drammatica. In definitiva l'op. 19 mostra la crisi di crescita dell'autore, impegnato nell'arricchimento del proprio retaggio culturale e nella sua trasformazione in direzione estetica e filosofica; caratteristiche che spiegano la predilezione accordata da Skrjabin a questa Sonata nelle sue serate concertistiche.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 30 maggio 2003**

SONATA N. 3 IN FA DIESIS MINORE, OP. 23

Musica: Aleksandr Skrjabin

1. Drammatico
2. Allegretto
3. Andante
4. Presto con fuoco

Organico: pianoforte

Composizione: 1897 - 1898

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1898

“Io dò piena fioritura a ogni sensazione, ogni ricerca, ogni sete. Io vi innalzo, legioni di sensazioni, attività pura, creature mie. Io vi innalzo miei complicati, unificati sentimenti e vi abbraccio tutti come mia unica attività, unica estasi, beatitudine, mio ultimo momento. Io sono Dio". Parola di Skrjabin. Ma evidentemente anche gli dèi non resistono alla tentazione di umanizzarsi e così, a 26 anni compiuti, Skrjabin decide che è tempo di "sistemarsi". Nonostante il parere contrario di molti, sposa Vera Isakovic, una ragazza di bell'aspetto, eccellente pianista, di origine ebrea convertita all'ortodossia russa (una pratica assai diffusa nella Russia zarista e antisemita). "Vera era ostinata, stretta di borsa e di cervello" - come dice il Bowers - e, con tutta evidenza, poco incline a condividere il temperamento tempestoso e le esaltazioni mistiche di Skrjabin. Il giovane compositore lo capì, troppo tardi ormai, durante il viaggio di nozze a Parigi tormentato dai continui, umani (troppo umani) lamenti della consorte, incinta. In questo contesto, tra il 1897 e il 1898, fu concepita la *Sonata per pianoforte n. 3 in Fa diesis minore op. 23*.

Come la *Prima Sonata*, anche la *Terza* è articolata in quattro movimenti, ma si tratta di un'architettura formale da cui, almeno in ambito sonatistico, Skrjabin si allontana presto in favore di costruzioni più compatte: delle dieci Sonate per pianoforte, due sono ancora in due movimenti (la *Seconda* e la *Quarta*), le restanti sono invece in un unico movimento.

Secondo un programma redatto dallo stesso Skrjabin, la Terza Sonata dovrebbe esprimere il passaggio dell'anima attraverso una serie di

vicissitudini: sofferenza, lotta, piacere; in mezzo a una tempesta si leva la voce dell'Uomo-Dio o dell'Uomo-Creatore, che grida un canto di vittoria, ma, ancora debole, ricade nell'abisso del nulla.

SKRJABIN IN DIVISA MILITARE



Al di là di un contenuto espressivo psicologico e soggettivo di stati d'animo personali (che in parte riflettono le derive sentimentali di cui sopra), a un più profondo livello la Sonata trae unità da elementi strutturali comuni a ciascuno dei quattro movimenti. Una figurazione puntata e un inciso di natura più melodica sono le cellule generative del primo tema del *Drammatico* con cui si apre la Sonata. Questo tema dal profilo tormentato e allo stesso tempo imperioso, in *forte*, sfocia in una seconda idea, in stile imitativo, cantabile e più dimessa sul piano dinamico. Compare al basso una frase che anticipa il tema principale del quarto movimento.

Figure puntate personalizzano anche il tema del breve *Allegretto* (in forma di Scherzo), innestato su una insistente figurazione anapestica del basso (una elaborazione dell'inciso puntato): la sezione mediana, *con grazia*, introduce invece figure più agili e aeree in un gioco infantilmente imitativo.

Anche l'*Andante*, in forma di Lied tripartito, riprende figure precedenti (in particolare gli incisi iniziali del primo movimento) proiettandoli in un clima soffuso e delicato; il centrale *doloroso* (come è efficacemente segnato in partitura) introduce un contrappunto cromatico che si protrae nella riesposizione del tema iniziale avvolgendolo in una ancor più vaga colorazione armonica. Tema che, esposto un'ultima volta nella sua essenzialità, si lega senza soluzione di continuità al conclusivo *Presto con fuoco*, in forma di Rondò-sonata.

Qui il contrasto è animato da un primo tema agitato e impetuoso, più volte ripetuto, e un tema *Meno mosso* dai toni più sereni, ma entrambi derivati nelle loro componenti strutturali dal *Drammatico* iniziale. Il movimento raggiunge il punto culminante in un *Maestoso* dai profondi accordi in *fortissimo* che riprendono il tema principale dell'*Andante*; quindi un breve *diminuendo* prelude a una stretta finale che si chiude con le ultime, lapidarie, scansioni della cellula tematica generativa.

Il matrimonio di Skrjabin si rivelò un disastro, ma Vera si rifiutò sempre di concedere il divorzio. "Tutto è mia creazione" - scriverà ancora Skrjabin - "Ma la creazione esiste solo nelle mie creazioni. Esse sono identiche tra loro. Io non sono nulla". L'Uomo torna ad essere uomo con la minuscola e il Divino vive solo nella sua creazione: non è propriamente una lezione teologica fresca di giornata ma è già qualcosa per il futuro autore del *Prometeo* che, dal 1905, andrà a vivere apertamente con un'altra donna.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 17 novembre 2005**

SONATA N. 4 IN FA DIESIS MAGGIORE, OP. 30

Musica: Aleksandr Skrjabin

- Andante. Prestissimo volando

Organico: pianoforte

Composizione: 1903

Edizione: M. P. Belaieff, Lipsia, 1904

Tra il 1886 e il 1913 Aleksandr Skrjabin scrive dieci *Sonate* per pianoforte solo con numero d'opera e due, giovanili, senza numero d'opera e in parte riutilizzate in altre composizioni.

Nessuno tra i più importanti suoi coetanei, sia tedeschi come Reger, sia francesi come Ravel, sia spagnoli come Falla, sia austriaci come Schönberg, sia ungheresi, cechi, italiani, inglesi, scandinavi dimostra di tenere in così alta considerazione quel genere illustre che è la Sonata per pianoforte.

Anzi, un onnivoro come Reger non scrive alcuna Sonata per pianoforte solo, Ravel scrive soltanto una Sonatina, nessuna Sonata scrivono Falla e Schönberg. Il culto della Sonata per pianoforte, e in particolare della cosiddetta forma-sonata che tradizionalmente veniva adottata per il primo tempo delle Sonate, è tipica ed esclusiva della civiltà russa.

Quasi tutti i compositori della generazione di Skrjabin, nonché della generazione che precede la sua e di quella che la segue scrivono Sonate per pianoforte, e Prokof'ev dirà che la forma-sonata soddisfa pienamente le sue esigenze in un momento - il periodo fra le due guerre - in cui i compositori occidentali saranno interessati alle forme barocche più che alle forme classiche.

La ragione che spiega la differenza di comportamento in questo campo fra la Russia e il resto-del-mondo risiede secondo me nell'ambizione di creare un contraltare alla civiltà classico-romantica tedesca, ambizione che in verità serpeggia sotto sotto in tutti i paesi nei quali prospera la musica colta ma che, esplicandosi nella musica da camera e nella musica sinfonica, scarta per misteriose ragioni la Sonata per pianoforte solo. I russi sono invece sonatisti, possiamo dire, accaniti. E tra tutti -

Rachmaninov, Miaskowski, Glazunov, Medtner, Feinberg e tanti altri - Skrjabin e Prokof'ev sono sicuramente i maggiori.

SERGEI PROKOF'EV



Skrjabin comincia con una grossa *Sonata op. 6* in quattro tempi che rovescia l'*ethos* eroico del genere perché termina con una Marcia Funebre alternata con un Corale, prosegue con una incantevole, fiabesca *Sonata-Fantasia op. 19* in due tempi, licenzia nel 1898 una *Sonata op. 23* in quattro tempi con un programma da Poema Sinfonico. Dalla

Sonata n. 4 op. 30 alla *Sonata n. 10 op. 70* si concentra però sul tradizionale primo tempo di Sonata, sulla forma-sonata: sette Sonate in un tempo solo, di espressione condensata e di durata, rispetto alla norma, molto breve.

La *Sonata op. 30* viene composta nel 1903 e pubblicata nel 1904. Nel 1905 viene pubblicata la *Sonatina* di Ravel, iniziata nel 1903. La *Sonatina* non è un pezzo a destinazione didattica, cioè semplice di scrittura e di contenuti. È invece un pezzo da concerto, una specie di giardino bonsai della Sonata, una Sonata miniaturizzata nelle forme ma ambiziosa nei contenuti. Ravel, con quel tanto di gusto necrofilo che contraddistingue la sua poetica, liofilizza la Sonata e la liquida, mentre Skrjabin vede l'essenza della Sonata nella forma del primo tempo e ne fa lo strumento principe della sua creatività. Si può notare che nel 1908 la civiltà tedesca batterà un colpo con la *Sonata op. 1* di Berg, che è in un tempo solo.

La *Sonata n. 4* di Skrjabin è, ideologicamente, una Ouverture da concerto: *Andante* introduttivo e *Prestissimo volando* in forma-sonata con apoteosi finale del tema dell'*Andante*. L'epigrafe - "Volo dell'uomo verso le stelle, simbolo della felicità" - spiega benissimo le intenzioni del compositore, fondamentalmente un mistico, che nel 1905 pubblica, oltre alla *Sonata n. 4*, la *Sinfonia n. 3* "Poema divino", e sempre nel 1905 comincia a comporre il *Poema dell'estasi*. La forma viene perfettamente dominata da Skrjabin, altrettanto perfetta è la curva retorica che dall'incertezza iniziale porta fino all'esaltazione orgiastica dell'ultima pagina, perfetta è la scrittura pianistica, fortemente influenzata dal tardo Chopin: la *Sonata n. 4* è uno di quei capolavori che nascono in momenti di totale equilibrio interiore e di immedesimazione del creatore nel linguaggio e nei modi di espressione. Di qui ha inizio il cammino dello Skrjabin maturo. Ma la *Sonata n. 5*, del 1907, rinnegherà lo slancio eroico della *Sonata n. 4* e si porrà nell'ottica della domanda senza risposta.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 27 maggio 2005**

SONATA N. 5 IN FA DIESIS MAGGIORE, OP. 53

Musica: Aleksandr Skrjabin

- Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

Organico: pianoforte

Composizione: 1907

Edizione: Édition Russe de Musique, Mosca-Berlino, 19

Allievo di Taneiev e di Safonov, Alessandro Scriabin divenne giovanissimo un celebre ed acclamato pianista. Le sue prime composizioni furono pertanto esclusivamente per pianoforte e risentirono dell'influenza di Liszt e di Chopin. Al pianoforte, comunque, sarà sempre in prevalenza dedicata l'attenzione del compositore russo.

Man mano che passano gli anni i lavori dello Scriabin mostrano sempre più la presenza di una spiccata originalità, sia nella struttura armonica, sia nell'espressione, che tende ad una certa visionaria allucinazione, che arriverà fin sulle soglie di un'esoterica magia evocatrice con le ultime *Sonate*. Tra queste la quinta, *in Fa diesis maggiore*, op. 53, scritta nel 1908, è considerata dalla critica come quella nella quale Scriabin definisce con maggiore compiutezza il suo mondo allusivo e misterioso, fatto di improvvisi estasi e di altrettanto repentini furori. Alla *Sonata n. 5* Scriabin appose la seguente epigrafe, di carattere misticheggiante, che mette in relazione la creazione dell'opera con lo scatenarsi delle forze dell'inconscio umano (in un esplicito riferimento dell'autore stesso al suo *Poema dell'estasi*):

« Je vous appelle à la vie, o forces mystérieuses !
Noyées dans les obscures profondeurs
De l'esprit créateur, craintives
Ebauches de vie, à vous j'apporte l'audace »

Carlo Marinelli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 31 ottobre 1962**

SONATA N. 6, OP. 62

Musica: Aleksandr Skrjabin

- Modéré

Organico: pianoforte

Composizione: 1911

Edizione: Édition Russe de Musique, Mosca, 19129

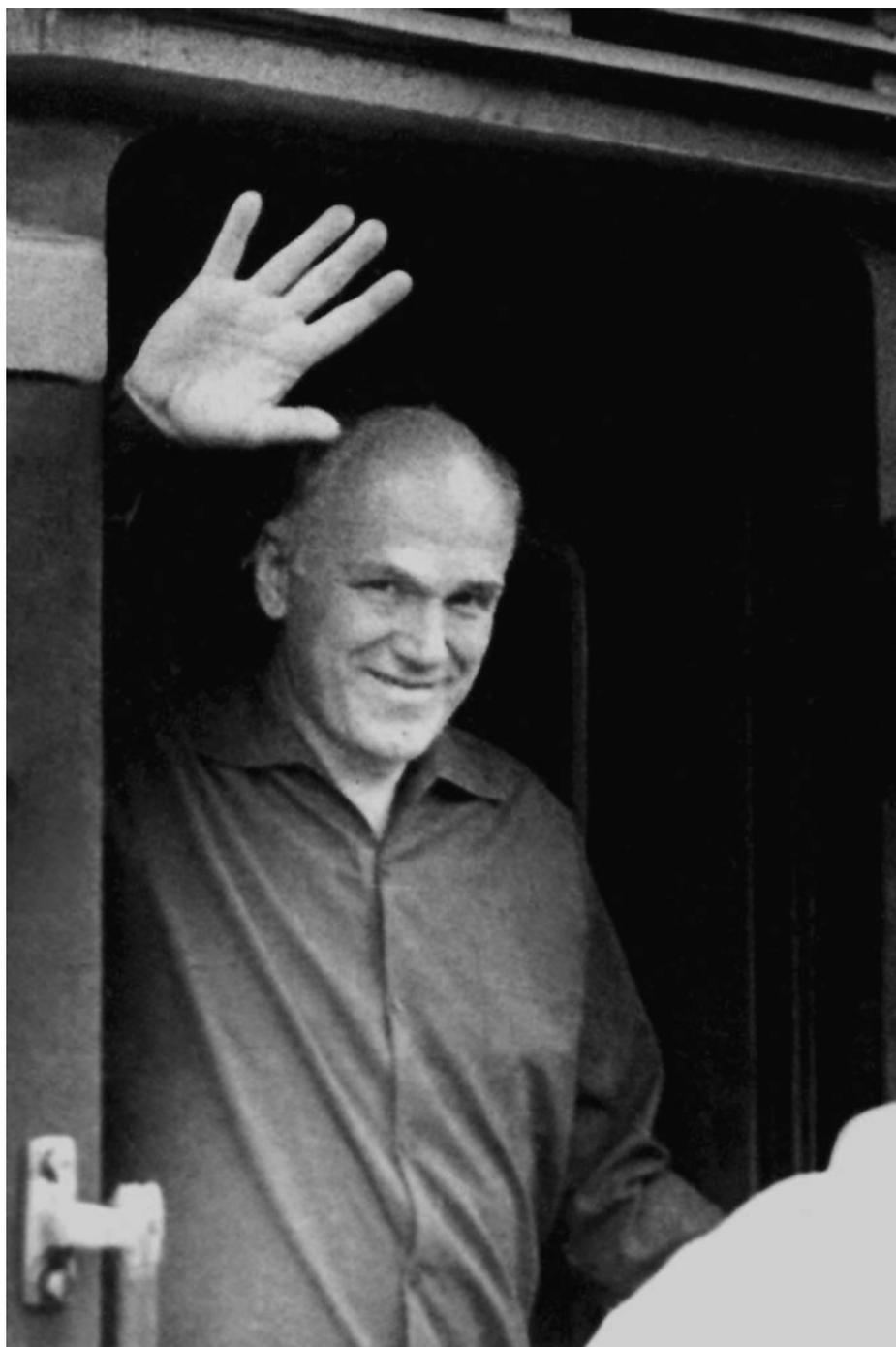
Una quindicina d'anni prima della Francia anche la Russia era entrata inaspettatamente in lista per creare una nuova civiltà della musica strumentale. Anche in questo caso l'orgoglio nazionale si risvegliava dopo una sconfitta militare, cioè dopo la guerra di Crimea che aveva reso drammaticamente palese l'isolamento politico della Russia e la debolezza del suo armamento. I russi intendevano diventare concorrenziali rispetto ai tedeschi ma al contrario dei francesi andarono a sfidare l'avversario, si potrebbe dire, sul suo terreno, sulla Sonata con le sue consolidate strutture formali. Dopo le quattro Sonate di Anton Rubinstein e le due di Cajkovskij la civiltà russa raggiunge la pienezza della maturità con le due Sonate di Rachmaninoff, con le prime due del giovanissimo Prokof'ev e con le dieci di Skrjabin.

Le Sonate di Skrjabin sono suddivisibili in due gruppi perfettamente simmetrici: le prime cinque nascono fra il 1893 e il 1907, le altre cinque fra il 1911 e il 1913. Dalla *Prima* alla *Quinta Sonata* il linguaggio armonico di Skrjabin, che parte da forti influenze di Chopin, si evolve in modo graduale e la sua concezione della forma lo porta a rinunciare alla molteplicità dei movimenti per concentrarsi (dalla n. 4) solo sullo schema del cosiddetto "allegro di sonata" bitematico e tripartito.

Dopo il 1907 l'evoluzione del linguaggio skrjabiniano, basato su un accordo "mistico" di sei suoni, subisce invece una brusca accelerazione: dalla *Sonata n. 6* in poi l'ascoltatore non ritrova punti di aggancio con ciò che gli è consueto e deve identificarsi psicologicamente nel suono, non nella sintassi. È fin troppo ovvio dirlo, ma sta di fatto che l'evoluzione in senso misteriosofico del suo pensiero porta Skrjabin ad affidarsi alle forze dell'inconscio che emergono tumultuosamente e che non vengono incanalate entro schemi verificabili auditivamente, sebbene la struttura della *Sonata n. 6* sia ancora riferibile, attraverso l'analisi, all'allegro

bitematico e tripartito. Sono qui forze oscure, sono forze tenebrose che nel loro manifestarsi come "impure e malefiche" terrorizzarono lo stesso Skrjabin, causando il suo rifiuto di eseguire la *Sonata n. 6* nei concerti che teneva regolarmente da sempre e che tenne fino alla morte.

SVIATOSLAV RICHTER



Anche Sviatoslav Richter si ritrasse di fronte alla *Sonata n. 6*. Nel suo diario troviamo la confessione dell'attrazione e della ripulsa che la composizione suscitava in lui: "Sono specialmente preso dalla *Sesta*, e tuttavia l'ho eseguita solo due volte e non voglio eseguirla ancora. È un'opera notturna, misteriosa".

Composta nel 1911, la *Sonata n. 6* op. 62 segue immediatamente il *Prometeo, poema del fuoco* op. 60 per orchestra (1908-1910), che rappresenta l'accesso al tardo stile di Skrjabin, e dopo il *Poema notturno* op. 61 per pianoforte (1911). Certe didascalie - in francese - fanno pensare a un programma o, più esattamente, a un rito primordiale e a una vittima sacrificale: "strano, alato", "con contenuto calore", "il sogno prende forma", "incantesimo", "alato, turbinoso", "sorge lo spavento", "misterioso richiamo", "gioioso, trionfante", "crollo improvviso", "danza delirante".... Non è qui il luogo per affrontare il tema del simbolismo di Skrjabin, del suo esoterismo e, in ultima analisi, della concezione di quel *Mysterium* che avrebbe dovuto costituire il suo messaggio all'umanità e la cui composizione fu interrotta dalla morte dell'artista a soli quarantatre anni.

Ma è evidente che la *Sonata n. 6* si inserisce nel clima prebellico dell'attesa millenaristica di un evento terribile che provoca la morte dell'Io per giungere alla rinascita in armonia con le forze cosmiche. La *Sonata n. 7* op. 64 (1911) sarà detta *Messa bianca* e sarà così commentata da Skrjabin: "Questa musica si avvicina già al *Mysterium*. [...] L'ultima danza prima della smaterializzazione".

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 1 febbraio 2013**

SONATA N. 10, PER PIANOFORTE, OP. 70

Musica: Aleksandr Skrjabin

- Moderato

Organico: pianoforte

Composizione: 1913

Edizione: Jurgenson, Mosca, 1913

Al 1913, e precisamente all'estate, appartengono le ultime tre Sonate di Skrjabin, che rappresentano gli esiti più ambiziosi e avveniristici della sua produzione pianistica. Troviamo in questi lavori i tratti ricorrenti dell'ultimo Skrjabin, ovvero l'impiego di una piena atonalità e di un linguaggio sommamente cromatico, e l'aspirazione verso una dimensione simbolista rivolta verso molti differenti significati. Nel caso della *Sonata n. 10 op. 70*, l'idea base è quella di cogliere l'alito vitale della natura; non a caso si è spesso parlato di "Sonata degli insetti", a causa di alcune righe dell'autore che illustravano il contenuto dello spartito: "Gli insetti sono nati dal sole che li nutre. Sono i baci del sole, come la mia Decima Sonata, che è una Sonata d'insetti. Il mondo ci appare come una entità quando consideriamo le cose sotto questo punto di vista".

Questo messaggio pannaturalistico trova la sua ragion d'essere proprio all'interno del contenuto musicale. La Sonata si articola in un movimento unico - un breve *Moderato* introduttivo che precede un vasto *Allegro* - e segue la forma sonata. Nel *Moderato* fanno la loro comparsa i vari temi, primo fra tutti quello formato da due terze disgiunte e discendenti; l'indicazione *très doux et pur* serve a definire l'ambientazione diafana, quasi debussiana di questo inizio. Segue poi un nuovo tema cromatico, e viene quindi ripreso il tema in terze; a questo punto, sulle ultime battute dell'introduzione, Skrjabin introduce l'elemento più rilevante di tutta la Sonata, il trillo, che suona come un improvviso risveglio.

Si passa così all'*Allegro*, dove compare un terzo tema, anch'esso cromatico ma discendente; questi tre temi principali sono dunque protagonisti della forma-sonata, vengono sviluppati con varie trasformazioni e poi riesposti nella ripresa; al termine torna l'inizio della intera Sonata. Ma questo percorso, descritto in questi termini, non rende

assolutamente ragione del contenuto dello spartito, la cui straordinaria forza di comunicazione risiede proprio nel ricorso al trillo.

ALEKSANDR SKRJABIN



Il trillo non è qui decorativo, ma elemento strutturale, tale da incunearsi nelle voci interne, da palesarsi alle voci superiori, da riapparire continuamente, anche sotto forma di tremolo accordale; è dal trillo che nasce la luce, la vitalità della Sonata di Skrjabin, l'inveramento del credo estetico del compositore.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia,
Roma, Auditorium Parco della Musica, 16 marzo 2007**

RICCARDO MUTI INTERPRETA SCRIABIN

Se è lecito paragonare Riccardo Muti ad un altro direttore d'orchestra senza voler provocare proteste da parte sua, il paragone più appropriato non può essere che con Arturo Toscanini, presso il cui allievo, Antonio Viotti, egli ha studiato a Milano negli anni Sessanta. Ricordiamo che come Toscanini, Riccardo Muti, malgrado la spontaneità emotiva, è un fanatico oppositore di qualsiasi "ingrediente" extramusicale ed un intransigente difensore della fedeltà al testo musicale, in breve dell'autenticità interpretativa.



Inoltre Muti possiede la capacità d'imprimere alla sonorità orchestrale un tocco assolutamente personale.

Riccardo Muti nasce il 28 luglio 1941 a Napoli, dove studia pianoforte al conservatorio San Pietro di Majella e direzione d'orchestra con Nino Rota.

Dopo aver diretto con successo un concerto al conservatorio sostituendo un collega indisposto, decide d'intraprendere la carriera direttoriale e di completare gli studi al conservatorio Verdi di Milano.

Nel 1967 vince il primo premio al conservatorio Guido Cantelli. Un anno dopo dirige già un concerto al Maggio Musicale Fiorentino con Sviatoslav Richter come solista.

Dal 1969 al 1981 è direttore stabile del Maggio Musicale, ne è anche direttore musicale e fa parlare di sé per le idee innovative: a Firenze dirige nel 1972 per primo la versione complessa del *Guillaume Tell* di Rossini, in seguito dirige varie rappresentazioni di opere meno note quali *l'Agnes von Hohenstaufen* di Spontini, *l'Africaine* di Meyerbeer e i *Masnadieri* di Giuseppe Verdi.

A questa tradizione Riccardo Muti rimane fedele anche quando assume la direzione musicale del Teatro alla Scala nel 1986.

A Milano, difatti, oltre alle opere tradizionali italiane ed alle opere più importanti di Mozart, Gluck e Richard Wagner, dirige spesso opere meno conosciute, quali ad esempio *l'Ernani* di Verdi o la *Lodoiska* di Cherubini.

Negli anni Settanta i direttori italiani tendevano ad esercitare la loro attività artistica quasi esclusivamente in Italia. Non così Muti: nel 1972 sale per la prima volta sul podio dei Berliner Philharmoniker, nel 1973 succede a Otto Klemperer come *Principal conductor* della *New Philharmonia Orchestra* a Londra, dove resterà fino al 1982.

Nel 1971 Riccardo Muti debutterà al Festival di Salisburgo dirigendo il *Don Pasquale* di Donizetti. Ma il più grande successo salisburghese in assoluto lo celebra negli anni Ottanta dirigendo l'opera *Così fan tutte* di Mozart.

Il debutto viennese ha luogo, invece, nel giugno 1973 in occasione dell'allestimento dell'*Aida* di Verdi alla Staatsoper. Nel 1975 dirige il primo concerto di abbonamento dei Wiener Philharmoniker. Per tre volte (1993, 1997 e 2000) Muti ha diretto il celebre concerto filarmonico tradizionale di Capodanno.

Nel 1977 viene nominato *Principal guest conductor* della Philadelphia

Orchestra e nel 1980 succederà a Eugene Ormandy nell'incarico di direttore musicale, che lascerà soltanto nel 1992 per dedicarsi esclusivamente alla Scala.



A Philadelphia Muti ha effettuato numerose incisioni discografiche di alto livello artistico. Rispetto alle incisioni eseguite con i Wiener Philharmoniker, dove si è concentrato sull'interpretazione del repertorio classico, l'incisione delle opere di Scriabin spicca per la perfezione tecnica e soprattutto per una notevole differenza che merita di essere sottolineata: la volontà di Muti di plasmare la sonorità orchestrale secondo la sua concezione personale.

SINFONIE NN. 1, 2, 3
LE POÈME DE L'EXTASE
PROMETEO, IL POEMA DEL FUOCO

Persino le teorie artistiche di quell'eccezionale egoista che era Wagner appaiono come proposte assai modeste - addirittura convenzionali - se vengono paragonate alle idee del compositore russo Alexander Nikolaievic Scriabin.

“Dovrà avvenire una fusione di tutte le arti, ma non teatrale come quella di Wagner. L'arte deve unirsi alla filosofia ed alla religione in un'unità indivisibile per formare un vangelo nuovo che sostituirà quello vecchio al quale siamo sopravvissuti. Nutro la speranza di creare un tale "mistero". Per questo sarebbe necessario costruire una specie di tempio - forse qui, forse nella lontana India. Ma l'umanità non era pronta per tutto ciò. L'umanità ha bisogno di prediche. Deve essere guidata verso sentieri nuovi. E io predico. Una volta ho predicato persino da una barca come Cristo. Ho una piccola cerchia di persone che mi comprendono perfettamente e mi seguono. In particolare una - un pescatore. È una persona semplice e magnifica”.

Scriabin morì prima di portare le sue innovazioni alla loro conclusione logica, e di conseguenza il suo impatto sui compositori successivi rimase limitato.

Pur essendo sostanziale, l'insieme di composizioni ch'egli ci ha lasciato ha l'aria di qualcosa di incompiuto e suscita le speculazioni piuttosto che soddisfarle.

Questa musica è sempre individuale, sempre affascinante e spesso realizzata con straordinaria brillantezza tecnica, a volte ripugnante nella sua atmosfera di abbandono sensuale e di esagerazione egocentrica, ma mai noiosa.

Secondo un proverbio propagato da Isaiah Berlin, il quale lo aveva preso in prestito da Tolstoj (i russi a loro volta lo avevano tratto dal narratore di favole greco Archiloco), la volpe sa tante piccole cose, ma il riccio ne sa una grande.

Scriabin era senza dubbio un riccio. Mentre la musica del suo connazionale più giovane Stravinski (nonostante l'essenza inconfondibile ed indistruttibile di "stravinskismo" che la attraversa come un filamento di acciaio dall'inizio alla fine) traccia un cammino proteiforme adattandosi da uno stile all'altro, quello di Scriabin rappresenta una ricerca risoluta della cristallizzazione di uno stile unico.



Al di là del loro debito comune a Debussy, il padre di numerosi elementi di modernismo musicale, i due compositori avevano in comune un certo "francesismo" che non era soltanto "musicale" ma più generalmente "culturale".

Ciò che i due compositori decisamente non avevano in comune era il dono del distacco che aveva Stravinski - l'ironia che gli consentiva di mantenere un senso di proporzione e che nella sua maturità lo salvò da quello che sarebbe stato un eccessivo entusiasmo.

La musica di Scriabin, come la sua vita, era il riassunto dell'entusiasmo e dell'eccesso.

Comporre una **Prima Sinfonia** poco ambiziosa non sarebbe stato consono al carattere di Scriabin. Non soddisfatto di una semplice lotta con le normali sfide formali, egli concepì l'opera (completata nel 1900) con un'ampia struttura a sei movimenti, aggiungendovi un coro e due solisti vocali nell'ultimo movimento, un adattamento di un testo dello stesso Scriabin nel quale viene esaltata l'arte.

L'opera che ne risulta è basata sullo stesso materiale del quale è costruita tutta la sua musica; gli umori che vi scorrono sono gli stessi, le percezioni alle quali tende sono le stesse.

Alla prima esecuzione, diretta a Mosca il 29 marzo 1901 dall'insegnante di Scriabin, Vassili Safonov, la Sinfonia fece poca impressione.

Ma questo risultato che amareggiò profondamente il compositore fu dovuto probabilmente più alla novità dello stile ed alla sua portata che ad un grave difetto inerente.

Quindici anni dopo il critico londinese A. Eaglefield Hull scrisse della prima Sinfonia: "È un capolavoro di grande bellezza. Per me è un enigma perché quest'opera non sia stata ancora ascoltata in Inghilterra".

L'aggiunta del coro all'organico di esecuzione ha numerosi precedenti rispettabili e famosi. Dopo Beethoven, anche Mendelssohn e Liszt avevano scritto Sinfonie con finale corale, e Berlioz e Mahler erano andati ancora oltre introducendo le voci in vari movimenti sinfonici.

Benché la prima di Scriabin sia decisamente un'opera innovativa, allo stesso tempo essa rimane strutturalmente collegata alla tradizione sinfonica.

Le forme sono infatti basate sui ben noti principi della sonata. La portata della musica ed i suoi metodi di sviluppo sono assolutamente sinfonici, come lo è anche l'accorgimento di consolidare l'unità formale attraverso

la durata di quasi 50 minuti tramite il ritorno, nel Finale, ad alcuni elementi tematici del Lento iniziale.

E se, ragionevolmente, consideriamo questo Lento come un'ampia introduzione, l'opera assume la forma di una tradizionale Sinfonia in quattro movimenti con l'aggiunta di un'apoteosi corale.



Un aspetto stilistico particolarmente interessante è la coerenza dello schema ritmico della sinfonia. Con l'eccezione di quattro battute isolate, sparse attraverso il primo movimento, fino a circa metà del Finale, l'intera opera è scritta in metro ternario (oppure, nel caso del secondo Lento, un metro composto di due metri ternari).

Ciò ha un triplice effetto: innanzitutto contribuisce a rinforzare l'effetto di unità della Sinfonia; inoltre aumenta il senso di fluidità sinuosa che già in questa prima Sinfonia di Scriabin viene causato dall'estensione della tonalità; ed infine rende ancora più singolare l'effetto del tempo comune del coro conclusivo, dove finalmente viene rotto lo schema prevalente del metro ternario.

Nelle ultime tre Sinfonie Scriabin s'allontana progressivamente ed inesorabilmente dai concetti classici, concentrandosi sempre di più sul suo individualismo e misticismo religioso.

La **Seconda Sinfonia**, composta nel 1901 ed eseguita per la prima volta a Pietroburgo sotto la direzione di Anatol Lyadov il 12 gennaio 1902, rimane più o meno libera dalle innovazioni estetiche più tarde. Le indicazioni emotive che abbondano nella partitura della n. 3 - indicazioni come "sempre più audace", "trionfante", "con premura ed ebbrezza", "con lassitudine e languore" - non appaiono affatto nella Sinfonia n. 2 nella quale Scriabin non si avventura mai oltre le istruzioni relativamente familiari come "serioso" ed un occasionale "dolce".

Non vi sono particolari implicazioni programmatiche. Inoltre, fra le sue cinque Sinfonie, dal punto di vista strutturale la Seconda è quella che più si avvicina allo schema classico a quattro movimenti, al quale in effetti si attiene fedelmente se - anche in questo caso - non consideriamo l'Andante iniziale come un movimento indipendente ma come un'introduzione per l'Allegro in Mi bemolle maggiore che vi segue senza interruzione. L'ampio schema della forma-sonata viene chiaramente mantenuto nell'Allegro. La fine dell'esposizione è enfaticamente contrassegnata da una codetta nella dominante, Si bemolle maggiore, che ritorna in maniera assai tradizionale in Mi bemolle per concludere la ricapitolazione.

Ma anche se Scriabin aveva lasciato il Conservatorio di Mosca da meno di dieci anni, in questo rispetto dimostra di essere un "bravo ragazzo". Nella musica non mancano l'individualità e la maestria.

Si noti la maniera in cui gli enfatici accenti contrari che diversificano il

ritmo del tema principale vengono lasciati fuori dal discorso dopo qualche affermazione iniziale, per ritornare con maggiore sforzo di convinzione alla fine dello sviluppo e nuovamente nella coda.

Inoltre, il primo tema della Sinfonia, che appare nel clarinetto nella seconda battuta del movimento introduttivo, viene abilmente impiegato come elemento unificatore attraverso l'opera: esso non soltanto fornisce (trasformato in un assertivo Do maggiore) la base per il Finale Maestoso, ma la sua influenza melodica viene percepita in maniera più sottile in vari punti intermedi.



La Seconda Sinfonia rivela anche una maggiore sicurezza nello stile espressivo e nell'inventiva strumentale. Le sonorità nell'Andante iniziale vengono delicatamente intensificate con qualche tocco ben scelto del violino solista. La sezione degli ottoni viene impiegata con originalità e maestria sia nelle sezioni veloci che in quelle lente, ed il principale movimento lento, Andante dopo un efficace accostamento della sonorità dei flauti e dell'ottavino nelle battute introduttive, presenta alcuni richiami evocativi di uccelli nel flauto. Chiaramente la musica di Scriabin preannuncia non soltanto le estasi religiose di Messiaen, ma anche la preoccupazione di quest'ultimo con il canto degli uccelli.

La **Terza sinfonia**, *Le divin Poème*, fu scritta all'inizio del soggiorno di Scriabin in Occidente, periodo che durò quattro anni dal 1904 al 1908.

Artur Nikisch ne diresse la première a Parigi il 29 maggio 1905.

Come il più noto *Poème de l'extase*, *Le divin Poème* è ispirato da un'idea extramusicale. La seguente nota, a quanto pare dettata da Scriabin alla sua giovane amante Tatiana Schloezer, fu distribuita all'esecuzione: “*Le divin Poème (Il poema divino)* rappresenta l'evoluzione dello spirito umano il quale, liberato dalle leggende e dai misteri del passato che ha superato e distrutto, passa attraverso il panteismo per giungere ad un'affermazione gioiosa ed è esilarante della propria libertà e della sua unità con l'universo. *Luttés (Lotte)*: il conflitto fra uomo come schiavo di un Dio personale e l'uomo come Dio in se stesso. Quest'ultimo trionfa, ma scopre che la sua volontà è troppo debole per proclamare la propria divinità e quindi cade nel panteismo. *Voluptés (Voluttà)*: l'uomo si lascia conquistare dai piaceri del mondo dei sensi. Egli è inebriato e lusingato dai piaceri voluttuosi nei quali si è spinto. La sua personalità si perde nella natura. L'intuizione della sublimità emerge dalla profondità del suo essere e lo aiuta a vincere la passività del proprio Io. *Jeu divin (Gioco divino)*: lo spirito, liberato dalla sottomissione ad un potere superiore e cosciente della sua unità con l'universo si abbandona alla gioia suprema di un'esistenza libera”.

Sarebbe ancora possibile riconoscere il profilo di forme sinfoniche tradizionali dietro l'opulenza dell'espressione inebriante di Scriabin. Ma con un compositore talmente impulsivo e rapsodico il tentativo sarebbe fuorviato - l'ascoltatore che ascolta l'opera per la prima volta farebbe meglio a lasciarsi trasportare dal flusso dell'invenzione musicale e dagli splendidi colori orchestrali.

Attraverso numerosi cambiamenti di moda nell'estetica, *Le Poème de l'extase* di Scriabin ha sempre continuato ad affascinare gli ascoltatori, e può essere che le ragioni per il suo fascino siano da cercare tanto negli ornamenti "esterni" costituiti dai suoi programmi "estatici" quanto nelle qualità della musica stessa.

Ciò che Scriabin vuole esprimere in questa composizione, secondo A. Eaglefield Hull, è "l'estasi dell'azione senza barriere, la gioia dell'attività creativa".

Le Divin Poème.

TROISIÈME

SYMPHONIE

(Ut)

pour

grand Orchestre

composée
par

A. Scriabine.

OP. 43.

Partition d'orchestre Pr. 24.00

Parties d'orchestre Pr. 22.00

Parties supplémentaires à 2.00

Reduction pour Piano à quatre mains par Leon Comas Pr. 2.00

Beaux-arts et musique réservés

Tripartite de l'Édition pour tous les Arts

M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG.

1905

50, Friedrichsplatz, Leipzig (près l'Opéra)

1905 - 1906

Composto tra il 1905 ed il 1908, **Le Poème de l'extase** non presenta alcun "programma" specifico nella sua partitura completa.

Ma le istruzioni per l'esecuzione vanno ben oltre la tradizionale terminologia musicale, frasi come "con nobile e dolce maestosità", "con ebbrezza sempre crescente" e "quasi in delirio" appaiono con la medesima frequenza delle indicazioni più nota come "Allegro" o "Lento".

Secondo Modest Altschuler il quale aiutò Scriabin nella revisione della partitura quando visitò il compositore in Svizzera nel 1907, il programma implicito si svolge come segue:

- I. La sua anima nell'orgia dell'amore;
- II. La realizzazione di un sogno fantastico;
- III. La gloria della sua arte.

Diversamente dalle prime Sinfonie di Scriabin, la **Quarta** si stacca dalla tradizionale divisione sinfonica di movimenti separati.

Essa è disposta in un unico movimento continuo, e benché vi rimangano alcune tracce dello schema tonale della forma-sonata che Scriabin aveva mantenuto precedentemente, ora queste appaiono molto meno rilevanti per la struttura.

La forma dipende piuttosto dalla continua compenetrazione e reciproca fecondazione di una molteplicità di piccolissime unità tematiche, la maggior parte delle quali è di un cromatismo talmente tortuoso da sconvolgere quasi interamente la sensazione di tonalità sotto il vertiginoso assalto dei mutevoli colori armonici.



L'ultima composizione orchestrale di Scriabin **“Prometeo: il poema del fuoco”**

Composta a Bruxelles nel 1910, è in un certo senso un Concerto per pianoforte. Allo stesso tempo essa rappresenta il culmine sia della sua opera sinfonica sia delle sue esplorazioni metafisiche.

La folle esuberanza della fusione scriabiniana tra arte e religione - il suo impulso di unire l'elemento reale a quello soprannaturale (come ha formulato Alfred Swan) tramite "una forma di magico incantesimo" - trova la sua realizzazione nel *Prométhée* più che in ogni altra opera.

In aggiunta alla consueta gamma di sonorità orchestrali, compresa la sezione ampliata degli ottoni assai consueta in Scriabin, la partitura prevede una tastiera opzionale per la realizzazione di una varietà di luci colorate; inoltre nel massiccio Finale viene aggiunto agli strumenti un coro a quattro voci che esegue la vocalizzazione con determinate vocali ed un'occasionale consonante aspirata.

Nei suoi primi tre tentativi di questo genere, Scriabin aveva mantenuto intatto il concetto classico della Sinfonia come forma articolata in vari movimenti e basata sui principi della sonata. *Prométhée*, come il suo predecessore *Le Poème de l'extase*, è basato sul modello ad un movimento unico.

Probabilmente questa conclusione fu inevitabile per un compositore il cui linguaggio armonico, qui portato al suo apogeo profondamente individuale tramite l'elaborazione sistematica di un accordo di quarte sovrapposte, tendeva a sciogliere i tradizionali elementi tonali e di conseguenza annullava le strutture che dispensavano da tali elementi.

Forse ugualmente inevitabile alla fine è l'associazione del suo supremo brano orchestrale con il mito di Prometeo.

Scriabin si riteneva un essere ispirato che era stato predestinato a recare l'illuminismo all'umanità.

L'eroe che portò il fuoco agli uomini gli offriva quindi un naturale punto d'identificazione ed ispirò una musica - probabilmente la migliore mai composta da Scriabin - che è in grado di entusiasmare un pubblico anche senza le luci colorate.

A. SKRJABIN PROMÉTHÉE
OP. 60.



EDITION RUSSE DE MUSIQUE FONDÉE PAR S. ET N. KOUSSEWITZKY
PARTITION