

# 10 Sonate di Scriabin

*note di Nuccio Trotta*

## 1<sup>a</sup> Sonata Op.6 (1892)

Sin dall'adolescenza Scriabin ha teso all'approfondimento dell'ambito spirituale partendo dalla fede ortodossa. Secondo quanto riporta la studiosa Giovanna Tagliatela nel suo *Aleksandr Nikolaevic Skrjabin nel simbolismo russo* (Firenze, La Nuova Italia, 1994) il percorso spirituale del compositore parte nel periodo della post-adolescenza da una meditazione sull'universo giungendo poco tempo dopo al fatto che tutto vive in un'armonia totale dove Dio è la causa della totalità dei fenomeni. Verso i vent'anni sopraggiunge la tendinite alla mano destra a causa di uno sforzo continuo nello studio di brani in particolare di Liszt e Balakirev. Forse a causa dell'instabilità psichica già manifesta, Scriabin ritenne che questo evento sfortunato fosse un segno del destino; il fato pone ostacoli al raggiungimento dello scopo desiderato: lo splendore, la gloria. Comincia l'evoluzione del pensiero che però rimane tetro, per tutta la stesura della composizione anche perché il giovane Scriabin ravvisa seri dubbi sulla possibilità di guarigione della mano. Questo è l'humus nel quale nasce e si sviluppa la Sonata Op.6 che classifichiamo come Prima anche se ci sono state due altre sonate precedenti di minore pregio che rimangono lavori sperimentali tesi all'affinamento della tecnica compositiva del musicista.

È una composizione che si compone di quattro movimenti. Essa termina con una marcia funebre. Il *primo tempo*, *Allegro con fuoco*, inizia con un tema che comincia per due volte da ottave legate della mano sinistra e che viene completato dall'altra mano. Le ottave della mano sinistra sembrano provenire dal buio del profondo dell'anima. La tastiera viene quasi interamente toccata e la sonorità è maestosa. Il carattere di questo tema con il materiale relativo è molto intenso e si presta a diversi tagli interpretativi. Il secondo tema, in totale opposizione al primo, è di carattere, dolce, suadente e riprende il concetto wagneriano di *melodia infinita* dove la conclusione della frase musicale e l'inizio della successiva coincidono rendendo possibile, dunque, una melodia virtualmente senza fine. Non sarà l'unica volta che Scriabin riprenderà concetti wagneriani. Del resto anche determinati temi della musica del compositore sovietico sono affini a quelli del musicista tedesco. L'atmosfera si agita ed arriva una parte che chiude l'esposizione che ha un chiaro carattere orchestrale oltre che pianistico. La tessitura di questa parte infatti chiama a gran voce quella a più righe dell'orchestra laddove vi sono parti che aumentano per rinforzare il discorso musicale ma che rimangono statiche nella loro altezza di note. Esattamente il contrario dell'inizio. Questa sezione è in tonalità maggiore ed appare come proclamazione di un trionfo. La prima parte viene ripetuta e comincia il momento centrale del tempo che è lo sviluppo. La scrittura orchestrale di cui sopra viene ripresa al centro dello sviluppo dando successivamente la partenza ad un momento che scurisce il tutto per dare avvio al primo tema dell'inizio che successivamente dà luogo all'esposizione del secondo tema questa volta esposto con una massa cordale cospicua. Curioso il fatto che qui, nel secondo tema, non appaia nessuna indicazione dinamica. Sembrerebbe, per come scritto, di doverlo suonare con una grande intensità di suono ma in effetti non è così. Lo si gioca agogicamente fluttuando con il tempo come si è fatto la prima volta è apparso che il tema della melodia infinita. La "sezione trionfale", per così dire, riappare e si contrae spegnendo il brano che accenna le stesse note dell'inizio della marcia funebre (anche se termina nell'ultimo accordo di fa maggiore). Cosa che appare come

oscuro presagio o come componente fissa ed ineluttabile dell'intera Sonata. Il *secondo tempo* non reca un'indicazione agogica testuale ma soltanto il metronomo al quarto di quaranta battiti. Una prima parte, di sedici battute, è anche questa volta, orchestrale; si muove per note lunghe ed in accordi. Sembra descrivere una scena dove regna l'inesorabilità, l'impossibilità di poter cambiare le cose, il grigiore dell'impotenza. Nasce invece una voce dolorosa dell'individuo nella regione centrale del pianoforte che piano piano, mentre la melodia sofferta si dipana, conquista suoni più alti per poi ridiscendere da dove è nata. Ritorna la parte iniziale corale questa volta variata da una mano sinistra al basso ben amalgamata che simula un suono continuo grazie all'impiego del pedale. Il tutto termina in modo maggiore quasi a rinfrancare l'ascoltatore o come pallida speranza. Il *terzo tempo*, *Presto* è un tour de force che comincia con un moto perpetuo della mano sinistra mentre la destra suona accordi che accentano il ritmo dell'altra mano; sembra quasi un'eco dello studio di Chopin Op.25 n.4. Interviene una parte dialogica tra le due mani con rapidi passaggi, accordi e ottave al basso che interrompe il moto iniziale sempre a carattere rapido. Torna la scrittura dell'inizio in modo variato che conduce ad un secondo tema, anch'esso con la concezione della *melodia infinita* di cui prima che indubbiamente rallenta il moto del brano anche se non appiano indicazioni in tal senso. Torna un'altra volta il moto iniziale con i rapidi passaggi successivi, accordi ed ottave dove una batteria di accordi ripetuti prelude ad una breve parte lirica lenta, una cadenza che apre al movimento conclusivo, il *Funebre*. Questa composizione sembra una composizione implacabile, un oggetto impenetrabile, inesorabile, nel suo colore, odore. Una mestizia non umana. Alla Morte non si pone rimedio, ovvio, ma non vi è, in questo brano, nulla di umano a differenza della Marcia Funebre della Seconda Sonata Op.35 di Chopin. Forse, nel *Quasi niente*, (una parte centrale di accordi in pianissimo a quattro "p") sembra ascoltare echi di una vita ormai spenta ma la ripresa del brano torna a noi l'angoscia del non potere nulla. L'angoscia della Morte che viene sottolineata dal forte finale dei tre accordi.

## 2<sup>a</sup> Sonata Op.19 (1897)

### (Sonata-Fantasia)

Questa Sonata è tra le composizioni più conosciute, suonate e registrate dell'intero repertorio di Scriabin e che ha visto un periodo di gestazione tra i più lunghi nei lavori scriabiniani: infatti sono occorsi sei anni perché la composizione vedesse la luce (1892-1897). Al contrario della Prima Sonata, questo lavoro, soprattutto nel primo tempo (Andante) si allontana dalla scrittura classica convenzionale *fluidificando* letteralmente l'ambiente sonoro al punto di rendere giustificata l'idea del compositore il quale afferma che (come riporta Arrigo Quattrocchi nella nota in un programma di sala di un concerto tenuto a Roma nel 2003) *"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"*. Questa descrizione è molto vicina all'idea che ci si può fare ascoltando o studiando questa sonata. L'ambiente è *liquido*, nel quale il pianista deve muoversi flettendo il materiale sonoro. Devono esserci le sonorità forti ma non con attacco violento quasi come se il pianoforte suonasse immerso nell'acqua.

L'altra componente che reputo innegabilmente connessa di cui la composizione è permeata è quella sensuale, erotica. L'erotismo che non sfocia mai nel volgare, anzi che è l'elemento necessario affinché si completi l'unione tra due esseri opposti e complementari. Dove i due diventano Uno. Scorgiamo facilmente dialoghi evidenti tra linee musicali che si imitano, si seguono vicendevolmente proprio come due amanti con i loro movimenti. Il divenire due in uno è un concetto che più tardi il compositore estenderà ad altro livello parlando delle condizioni umana e divina tese al ricongiungimento primigenio.

Il primo tempo, *Andante*, comincia con un levare rapido seguito da un battere (cellula che il compositore userà frequentemente in tutta la sua musica divenendo successivamente uno dei simboli della musica di Scriabin). Una pulsione che viene subito quietata da 3 note unisone che rallentano; clima che pare porre una domanda. L'intercalarsi tra questa idea di levare il movimento e calmarlo immediatamente caratterizza l'inizio di questo brano. Appare, non molto dopo, il secondo tema dal carattere suadente, languido il cui termine è costituito ancora dalla stessa nota ripetuta tre volte. Comincia una parte nel nome della serenità dove vi è un dialogo dei due elementi femminile e maschile. Il brano continua con la mano destra che tesse una melodia carezzevole. Torna il dialogo tra i due elementi per poco e subito, per arpeggi laterali, le due mani conquistano quasi l'intera tastiera sviluppando un tessuto armonico dove prende vita, in questa armonia "fluida", il tema principale della composizione. Tutto avviene in un clima di calore, dolcezza. Le due mani raggiungono, poi, la regione grave dello strumento dove riprendono l'inizio del brano con il levare rapido e le tre note ribattute che aprono le porte allo sviluppo della composizione che gradatamente raggiunge le sonorità estreme del pianoforte ma sempre senza provocare atmosfere di suono materico, fisico. Con un cambio di tonalità viene riproposto il secondo tema che in questa veste appare ancora più esile e femminile della prima esposizione con il dialogo successivo e l'apertura verso il tema principale che riappare. La dolcezza e l'intensità creano un fluido nel quale si immerge questo primo tempo che termina questa volta serenamente, come è iniziato.

Anche il secondo tempo espone una dialettica analoga a quella del tempo che lo precede per quanto riguarda il principio maschile e quello femminile immerso questa volta nella frenesia del *Presto*. Esso è un tour de force con fortissimi dove appare un tema che guida ad un certo punto la composizione e verrà proposto in due modalità differenti ed opposte in modo alternato e dialogico. Nella prima versione esso leva verso l'alto come nella ricerca di una risposta. Nella seconda, nella sua variazione, appare sommerso e rassegnato. Il brano concluderà spegnendosi nella regione bassa

dello strumento precedendo l'accordo in fortissimo. Possiamo ritenere a buon diritto che questa Sonata sia anticipatrice dell'evoluzione del suo compositore che avverrà dopo qualche anno. Composizione affascinante, coinvolgente e meritatamente famosa di Scriabin.

## 3<sup>a</sup> Sonata Op.23 (1898)

Con questa composizione, articolata in quattro tempo a mo' di Sonata classica, vi è un ritorno alla forma tradizionale della Sonata. Scriabin tornava dal viaggio di nozze con la moglie Vera e cominciò ad insegnare a Mosca, spinto dal neo-direttore Safonov (ex insegnante di pianoforte di Scriabin). L'insegnamento lo stancava molto a detta di lui stesso; egli, non desiderando assistenti, si preoccupava di cominciare per ciascun allievo dall'inizio partendo dall'impostazione. Il lavoro continuo lo consumava e lo portò ad assimilare (secondo alcuni) anche linguaggi musicali di suoi eminenti contemporanei. Tale affermazione la trovo nella scrittura di questa Sonata dove ad esempio il finale del quarto movimento ricalca un po' il pathos del suo collega ed ex compagno di classe Sergei Rachmaninov. Alcuni critici affermano che il periodo del conservatorio si distingue nella produzione scriabiniana come un periodo arido nel quale il compositore manca di originalità e, sempre secondo costoro, questa Sonata ne è la prova. Questa composizione ha il titolo *états d'âme* (stati d'animo) che fu scritto dalla seconda compagna di Scriabin, Tatiana, a corredo di programmi di sala del concerto che prevedeva esecuzioni di questa sonata. È dunque ben chiaro che non è un titolo autografo.

Il primo tempo *Dramatico* ha un tema dove sono presenti degli slanci in ogni battuta che determinano un'atmosfera struggente che chiude alla fine della frase per poi aprire e variare. Appare successivamente il secondo tema costituito da un breve cantabile molto lirico e delicato che sfocia a sua volta in una movenza più rapida dove sembra di vedere *farfalle che si rincorrono vicendevolmente*. Ritorna il Tempo Primo con la sezione dello sviluppo tematico che classicamente, al suo termine, porta il secondo tema alla tonalità iniziale per terminare questo primo movimento in fa diesis maggiore. La personale suggestione è quella di un sentimento che nonostante avversità e situazioni contrarie pare dica *nonostante tutto ti amo*.

Il secondo tempo, un vero e proprio momento di transizione, è un *Allegretto* con frasi di breve respiro dove un tema abbastanza lineare e semplice si dipana agilmente supportato da un movimento di ottave che fanno da controcanto e da supporto ritmo-armonico che raggiunge anche sonorità consistenti. Nella scrittura della mano sinistra vi è un suono rapido, un acciaccatura che pone problemi esecutivi. Ho cercato personalmente di riuscire a suonare questa scrittura cercando di risolvere (non senza difficoltà) quello che è un reale quesito al quale io non mi sono sottratto. Dopo questa parte appare una sezione contrapposta come carattere alla precedente molto delicata. A tratti sembra quasi di sentire intimità schumanniane. Al termine di questa oasi ritorna la parte iniziale che termina in forte con, appunto, l'acciaccatura della mano sinistra che completa, al basso l'accordo di mi bemolle maggiore, tonalità di questo *Allegretto*.

Il terzo tempo *Andante*, è un brano dove la tenerezza, l'intimità e perfino la commozione trovano posto. La scrittura comincia polifonicamente e la melodia, delicatissima, si sviluppa con un cantabile di assoluta bellezza. Nella pagina che segue la musica si muove un poco turbando la precedente atmosfera dove un breve tema alla mano sinistra si alterna con la destra in un dialogo che si sviluppa per poi tornare docilmente al tema iniziale questa volta suonato dalla sinistra (che disegna contemporaneamente accordi in forma di arpeggio) mentre la mano destra suona terzine. Qui la melodia, ornata in tal modo, diventa commovente per la tenerezza che emana nota dopo nota. Qui, come riporta il critico Christoph Flamm, vi è il commento dell'autore che parla di *stelle che cantano*. Una vera propria carezza che viene disegnata dalle mani dell'esecutore che scendono dolcemente verso il registro grave per terminare questa magnifica sezione. Ma presto l'atmosfera diventa scura. Il presagio per "l'attacca" del quarto movimento.

Il *Presto con fuoco* è un vero e proprio *moto perpetuo* della mano sinistra con arpeggi estesi e rapidi che costringerà il nostro Scriabin a scrivere una versione per così dire "facilitata" che lui stesso eseguirà e di cui esiste la versione su piano roll del 1908 insieme al terzo movimento di cui prima.

Il movimento intero iniziale è cromatico discendente, ricorda la scrittura di Rachmaninov con una sua energia indiscussa. Appare una parte più lenta e melodica, un secondo tema naturalmente contrapposto al primo che concede una tregua alla tempesta senza sosta precedente ed a quello che segue. Riparte il moto ostinato che espone poi il tema in cascate a canone che interrompono il moto perpetuo ma che, ancora di più, infervorano il clima. Riprende di nuovo il moto interrotto che conduce finalmente alla riesposizione del secondo tema in fa diesis maggiore che di nuovo conduce al clima burrascoso caratteristico di questo tempo. Ancora uno sviluppo per arrivare alla parte finale dove viene preparata l'entrata del tema finale con diciannove battute che concitano sempre più il clima questa volta in modo grandioso, positivo, trionfale. Qui mi pare la scrittura molto vicina a quella di Rachmaninov nel modo in cui prepara ed il modo in cui espone il tema finale suonato con accordi in un *Maestoso* in tre quarti dove poco dopo appare ancora il germe cromatico discendente questa volta suonato dalla mano sinistra che porta la musica a chiudersi per un attimo sia nella sonorità che nel registro grave. Immediatamente un movimento cromatico della sinistra analogo a quello precedente che dà il via ad una figurazione rapida della mano sinistra. Via via le due mani salgono veloci fino a suonare per tre volte e separate dal silenzio il ritmo dell'inizio che porta la sonata a concludere in tonalità minore nonostante la premessa della pagina precedente di questo tempo.

## 4<sup>a</sup> Sonata Op.30 (1903)

Il periodo nel quale Scriabin scrive la Quarta Sonata determina un definitivo cambio di direzione nel pensiero del musicista; cambio che si riflette, naturalmente, nella musica. Il compositore si avvicina al pensiero nietzschiano e segue gli insegnamenti di un professore di filosofia russo e presidente della Società filosofica russa, il Principe Trubeckoj. Nel periodo antecedente a questa composizione l'autore si libera dall'insegnamento in conservatorio che tanto gli gravava e può finalmente dedicarsi completamente alla composizione che in realtà diventa sempre più la concretizzazione del suo pensiero nella forma dell'arte che lui conosceva. La produzione scriabiniana fiorisce in modo sorprendente. Pian piano abbandona la tonalità e sbiadiscono i rimandi alla scrittura chopiniana. Il cardine del pensiero del musicista tende - ed alla fine verterà - alla teosofia che innegabilmente porterà il musicista a sviluppare un'idea armonica dell'esistente e dell'esistenza con quella dell'universo. In quest'ottica anche l'arte dei suoni, vista sotto il mero profilo estetico, diventa insensata. Infatti Scriabin diceva che *sarebbe stato avvilente rimanere null'altro che un compositore di sonate e sinfonie* (G. Tagliatela - Aleksandr Nikolaevic Skrjabin nel simbolismo russo - Firenze, la Nuova Italia, 1994). Il pensiero teosofico di Scriabin prende sempre più corpo fino a determinare la stessa musica. La svolta definitiva verso questa direzione avviene proprio in questi anni e cioè intorno al periodo dal 1900 al 1903. La musica diventa propositiva. Si afferma l'uso della tonalità maggiore. Scriabin era in grado di provare emozioni positive (felicità, eccitazione) in modo quasi soprannaturale. In questo periodo egli scrisse un libretto per un melodramma da lui mai musicato interamente dove il protagonista era il Poeta-Musicista-Filosofo (Scriabin stesso). Alcuni dei versi recitano così: *Sono così felice che se potessi infondere una goccia almeno della felicità al mondo intero, la vita parrebbe agli uomini bellissima*. Questo è il periodo dove nasce la Quarta Sonata il cui primo tempo è un *Andante*. La musica è suadente, porta un'atmosfera di seduzione, dolcezza. Già le prime note del tema (che porta l'indicazione *dolcissimo*) delineano una melodia slanciata verso l'alto. Slancio verso l'alto, volo, stelle, sono concetti che non abbandoneranno il compositore. F. Bowers nel suo lavoro "Scriabin" riporta una frase del musicista che soleva dire frequentemente: *..dalla più grande delicatezza (affinamento), attraverso la forza attiva (volo), alla massima grandiosità; lo slancio per lasciare il terreno e raggiungere con il volo il luogo dove ci sono le stelle anch'esse simboli naturalmente come l'intero linguaggio scriabiniano dove il simbolismo si sposa con la teosofia*. Dopo la prima pagina dove questo tema si spiega e canta (tema che diverrà fondamentale in tutta la Sonata) vi è un passaggio che non lascia mai il carattere seducente dell'inizio. Esso è un breve ponte che porta ad una nuova parte dove il tema viene cantato dalla mano sinistra mentre la destra disegna ancora una volta il cielo stellato con degli accordi che poi diventano note in rapido movimento quasi a descrivere meglio l'azzurrità di quelle luci lontane. Qui vediamo un'analogia con il terzo tempo della Terza Sonata dove ci sono *"le stelle che cantano"* già descritte. In modo molto amabile questo tempo di breve durata prepara "l'attacca" del secondo tempo, il *Prestissimo volando*. Alcuni riportano che, quando l'autore insegnava questo tempo, egli incitasse l'allievo a suonarlo più velocemente in modo visibile ed eccitato. Questo movimento rapido è costituito da molti movimenti brevi e rapidissimi che contribuiscono a creare un'atmosfera di festosa frenesia palpitante. Il brano pone serie difficoltà all'esecutore il quale non deve pensare che questo tempo sia una gara di velocità quanto piuttosto un invito a poter godere della gioia che il compositore provava; sentimento che Scriabin trasferì ottimamente in questa composizione. Attraverso varie sezioni l'intera composizione è protesa verso il raggiungimento del tema finale (corredato da indicazioni *focosamente, giubiloso*) che è lo stesso tema dell'inizio dell'andante questa volta suonato in modo festoso con batterie di accordi a segnare il raggiungimento della stella, il suo caro amato simbolo

che rappresenta il luogo immaginario della liberazione dall'umana condizione spesso sede di sofferenza.



## 5<sup>a</sup> Sonata Op.53 (1907)

Questa composizione è l'ultima Sonata scritta in ambito tonale ed è determinante per capire come la svolta del pensiero di Scriabin già avvenuto nella Quarta Sonata, qui diventi manifesto, anzi determinante per la composizione della Quinta Sonata. Inoltre il compositore abbandona la Forma Sonata in più movimenti come anche per la produzione orchestrale. Non bisogna mai dimenticare come sia importante il lavoro orchestrale nella produzione di Scriabin per meglio comprendere la sua penna. Il periodo nel quale egli scrive questa Sonata è estremamente fervido per il compositore: tournée in America e Russia ed un lavoro importante per orchestra: Il Poema dell'Estasi. Questo lavoro che porta numero d'opera 54 e la Quinta Sonata Op.53 sono connesse da un testo comune che elabora un'idea comune.

“Io vi chiamo alla vita  
o brame nascoste!  
Voi, sprofondate  
nei tenebrosi abissi  
dello spirito creativo,  
Voi, timorosi  
embrioni di vita,  
A voi porto  
l'Ardire”

Ma al di là di eventuali disamine filosofiche o teosofiche o, peggio, prevedibili detrazioni, quello che è utile sottolineare è il carattere nel quale questa Sonata si muove. Scriabin vive ancora una volta, a causa dei suoi pensieri che via via si formano, un periodo di eccitazione di cui si permea questa Sonata dalle straripanti ebbrezza, letizia, gioia. Tutto avviene con l'utilizzo (per l'ultima volta) della tonalità espressa in tempi veloci ed accordi oppure in tempi lenti che hanno sempre sonorità suadenti e narrative.

La composizione comincia con un *Allegro. Impetuoso. Con stravaganza*. La mano sinistra suona un tremolo per creare timpani che rullano mentre la destra suona un trillo che preannuncia una fioritura immediata di gruppi di cinque note che rapidamente salgono fino alla estremità destra della tastiera. Avviene, sotto una fermata, il *Languido* dove il compositore ci parla con linguaggio seducente. Sembra ci ponga delle domande. Questo tema verrà magnificato in modo grandioso al termine della composizione. Successivamente appare il *Presto con Allegrezza*. In questa sezione vi è una gioia incontenibile. Sembra un pullulare di vite che gioiscono festose; tutto comincia in pianissimo. Segue un *meno vivo* dove il tema pare ancora porre delle domande che non trovano risposta. Tutto dolcissimo. Con un *Allegro fantastico* di due battute che sembra essere un richiamo riprende il ritmo rapido nel *Presto tumultuoso esaltato*, una parte che riporta la Sonata all'inizio con i rulli di timpano, trilli e notine rapide verso l'acuto questa volta con un *Allegro impetuoso*. Torna il *Languido* ed il compositore riprende il tempo rapido giocando con gli elementi e sviluppandoli. Sfocia in un *Presto giocoso* dove prende il tema del *Languido* iniziale e lo rende leggero, quasi impalpabile. Ancora il *Meno vivo* interrotto dai richiami brevi dell'*Allegro fantastico*. Il ritmo torna vivo e vengono create atmosfere sempre più grandiose, prendendo elementi già esistenti, utilizzando batterie di accordi. Un *Prestissimo* per riprendere il movimento veloce dell'inizio ed ancora il *Meno Vivo*. Ora appare il *Vertiginoso con furia* che porta dopo otto battute al *con luminosità*. È impossibile non essere pervasi dalla gioia sia da ascoltatori che da esecutori. Dopo avviene la penultima breve sezione con l'*Estatico* che magnifica l'iniziale tema lento del *Languido*. La Sonata termina con un breve *Presto* di ripresa del materiale precedente e l'*Impetuoso* dell'inizio questa volta senza i rulli di timpano. Secondo Tatjana de Schloezer, la seconda compagna di Scriabin, questa Sonata è stata composta in 6 giorni.

## 6a Sonata Op.62 (1912)

Questa composizione è la prima Sonata di Scriabin che abbandona la tonalità convenzionale. Essa è anche la prima di un ciclo di cinque Sonate che termina con la Decima Op.70. Dalla Sesta Sonata in poi Scriabin non utilizza più le tonalità ma sviluppa un personale sistema basato su concetti simbolici, matematici ed esoterici. Questo brano insieme alla Nona sonata appartiene alla trattazione della parte "oscura" della visione teosofica scriabiniana. In ambedue le Sonate non verrà raggiunta la condizione suprema e trascendente per mezzo dell'Unione tra il Divino e l'Anima dell'Uomo, fine ultimo della teosofia del compositore. Scopo che Scriabin, non dimentichiamo, si proponeva di far raggiungere a chi lo desiderava per mezzo delle sue composizioni ed in particolare di una, "Il Mistero" (della quale si conservano solo schizzi).

Il carattere della Sesta Sonata appare subito chiaro con l'indicazione "*Misterieux, concentré*".

L'accordo mistico apre il brano seguito immediatamente dalla cellula "alato" "*ailé*" che tornerà ricorsivamente. Appare in tonalità soffusa il tema sinuoso, femminile che rappresenta l'Esistenza umana che verrà successivamente trasfigurato dal Male. Il climax viene determinato dalla presenza dell'accordo mistico e dal tema per così dire "Femminile" che si alternano generando un'atmosfera singolare che prelude alla bella pagina dove il suddetto tema si spiega con dolcezza dove "*il sogno prende forma*" (Scriabin). Appare una successione di due note da un quarto (*charmes*), altro elemento ricorrente. Rapide successioni dell'accordo mistico segnano un passo che diverrà ricorsivo che prelude ad un evento principale della sonata (*avec entrainement*).

Si può quasi vedere realmente il motivo danza così frequente nella musica di questo compositore con il suo *Ailé tourbillonnant*. Questo muoversi frenetico dell'officiante teso spasmodicamente verso l'evocazione della forza misteriosa e terribile: l'*épouvant* che sorge (*surgit*) realmente nella sonata in modo suggestivamente terrificante. Comincia ora una sezione che sembra derivare dall'evocazione dell'*épouvant : l'avec trouble*. La cellula *ailé, étrange* si mescola due volte con l'elemento *avec entrainement* di cui prima che sembra un'emanazione della entità *épouvant*. Cinque note dell'accordo mistico principiano un breve dialogo che si ripeterà a breve della cellula *ailé, étrange* dove un'ottava sonora viene denominata eloquentemente *appel mystérieux* (elemento anch'esso che si ripeterà a breve in forma ribattuta). Torna di nuovo la situazione precedente dell'*avec trouble* con il dialogo dell'*ailé étrange* e l'*appel mystérieux* che, in forma di ribattuto, concita il clima della Sonata. Torna con un aspetto diverso e dinamico la pagina del tema del "*sogno che prende forma*". Appaiono rapide successioni di scale composte dalle note dell'accordo mistico che ornano il tema mentre l'atmosfera si accende. Compagnano anche le *charmes*.

Il tema del *sogno che prende forma* appare trasfigurato nella sua opposizione all'esposizione originale: prima cristallino ed etereo ora diventa *Joyeux, triomphant*. Questa trasformazione pare generata dal Male che si impossessa dell'Uomo che diventa a sua volta parte del Male stesso. Una pagina drammatica dove il *Sombre* (scuro) costituito da 4 note del tema ormai sfigurato prepara l'*Epanouissement de forces mystérieuses* (Apparizione di forze misteriose).

Segue la gioia dell'officiante che si mena in una breve danza con *con una gioia esaltata*.

Con un *effondrement subit* (crollo immediato) tutto riprende come all'inizio. La sonata ricomincia ma il tema "Femminile" questa volta suona in forte. Dopo esposizioni del materiale tematico già visto riappare il tema "Femminile" in ottava supportato da arpeggi lati della sinistra. In questo modo giunge la pagina dove appare la scritta "*tout devient charme et douceur*", parte del brano a tre righe dove appaiono il tema femminile, successioni dell'accordo mistico, le *charmes* in un'atmosfera di sapore onirico, incantevole affascinante. Cambia il suo impianto pseudotonale e si ripropone gonfiandosi per poi sparire verso la fine; in effetti una terza visione del "*sogno che prende forma*".

Torna l'*avec entrainement* che prelude la danza frenetica del sacerdote e questa volta l'*épouvant* si muove in una danza delirante dove sembra di vedere anche l'officiante totalmente immerso in questa evocazione satanica. Questa pagina finale è di più ampio respiro rispetto a quella dove

*l'épouvant* appare la prima volta. Tutto si dissolve sempre in forma di danza. Persino la presenza orribile sfuma lasciando l'odore dell'accordo mistico di diverse ottave.

## 7ma Sonata Op.64 (1912)

Scriabin parla a proposito di questo brano come de “la più bella esperienza compositiva della sua vita”.

Non gli si può dar torto in quanto penso che in questa composizione vi sia forse l'incontro più riuscito nella produzione di questo artista tra la bellezza del materiale della composizione con le sue elaborazioni, i grandi contrasti tra gli elementi tematici, la fervida fantasia nel plasmare la stessa forma della sonata, la suggestiva “tridimensionalità” dei singoli momenti (grazie all'incontro simultaneo di elementi in luce ed ombra, distanti e vicini all'ascolto), il gioco delle armonie, e, non ultima, l'eleganza.

Indubbiamente la Settima Sonata è un brano affascinante.

È forse la Sonata più complessa da eseguire; sovrapposizioni di poliritmie nella stessa mano, repentini mutamenti “climatici”, complessità tecniche in determinati passi... Già nella Sonata precedente il musicista aveva abbandonato la tonalità convenzionale per disegnare definitivamente il suo habitat compositivo con il suo accordo mistico che qui diventa ormai elemento contenitore e produttore del tutto. In questo lavoro vediamo come la scrittura si complichino enormemente rispetto alle precedenti Sonate ma ciò non confonde chi ascolta; direi che questa densità di note è la voce indispensabile, necessaria per descrivere perfettamente sia l'ambiente che lo svolgimento della storia di cui parla la composizione. Scrittura che poi, come vedremo a partire dall'Ottava Sonata, andrà verso una graduale semplificazione, quasi smaterializzazione se pensiamo all'incipit della Decima Sonata Op.70. La Settima Sonata è una sonata “fisica”, un luogo dove l'argomento esoterico si materializza nello spazio assumendo un peso quasi ponderabile, un brano che chiede molto all'interprete non solo per l'atout tecnico ma anche per l'immaginazione del suono. Come sempre Scriabin domanda una capacità di immaginazione e realizzazione del suono che va dal cristallino quasi virgineo al nero sporco quasi orrido.

Questa Sonata si contrappone nettamente alla precedente per il significato, la sua solarità (nonostante determinati elementi scuri presenti nel brano), la sua vocazione. Infatti è la “Messa bianca” che pare centrasse, più delle altre composizioni pianistiche di ampio respiro, il concetto esoterico al quale Scriabin tendeva. Infatti gli apprezzamenti del musicista sulla Settima Sonata non erano soltanto dal punto di vista musicale. L'apoteosi della teosofia scriabiniana *chiama il mondo intero a sperimentare un evento misterioso ed estatico, durante il quale si compie la riunione con lo Spirito Santo*<sup>1</sup> (il Creatore n.d.r.). Non dimentichiamo il fatto che questo musicista ci ha lasciato con la precisa idea che la musica serve ad uno scopo più alto che essere fine a se stessa. Che possa, dunque, asservire allo scopo di essere il ponte e forse il luogo dove l'Uomo si ricongiunge con il Divino dal quale era stato generato e poi separato per tornare finalmente a ristabilire l'Unione Primigenia. Il compositore ritiene di aver creato con la 7<sup>a</sup> Sonata musica astratta, cioè priva dei sentimenti dell'uomo e di lirismo legato alla sfera delle emozioni, una musica molto vicina al Mistero come i suoni delle campane, quelle stesse campane che avrebbero chiamato a raccolta i popoli della Terra ad un tempio appositamente creato in India per la celebrazione del Mistero, esperienza mistica dei 7 giorni<sup>3</sup>.

Logico anche che Scriabin si servisse di un linguaggio simbolico per poter descrivere e creare il Mito, l'Uomo, le entità, il Bene, il Male (quest'ultimi coesistenti per l'Equilibrio). Quindi simboli ed, ancor più, un vero e proprio vocabolario personale facilmente riconoscibile per la ricorsività delle cellule musicali che, a loro volta, sono accompagnate nella partitura da descrizioni che individuano il significato di queste sequenze.

*Si crea così un insieme che possiamo chiamare un piccolo vocabolario di Sei elementi musicali che indicano degli eventi o degli stati sempre uguali*<sup>2</sup>.

Il manoscritto autografo porta l'indicazione "*Prophétique*" che non troviamo frequentemente nelle edizioni pubblicate.

Abbiamo delle testimonianze di commenti che Scriabin fece agli amici a proposito di questa sonata ricostruiti da Sabaneev<sup>1</sup> (1881-1968 - musicista, musicologo e biografo di Scriabin).

La Settima Sonata apre con l'indicazione "Allegro" con il "*tema della volontà*", ossia la voce dello spirito creativo che chiama l'umanità verso un evento misterioso<sup>1</sup>. Questo tema è un elemento del vocabolario di Scriabin ed è costituito da un levare rapido verso il suo battere: in generale la funzione di questo elemento nella scrittura scriabiniana è di annunciare un qualcosa che sta per arrivare (elemento "Fanfara")<sup>2</sup>. Le sonorità verticali che risultano dalle figure di accompagnamento del primo tema erano definite da Scriabin armonie sante<sup>1</sup> (sacre n.d.r.). Segue immediatamente un momento opposto all'incipit e corto dal titolo "*mystérieusement sonore*". Esso si compone di accordi nella regione centrale del pianoforte e rappresenta, sempre secondo l'autore, l'"armonia delle campane", che annuncia all'umanità il bisogno di testimoniare l'esperienza di un evento misterico<sup>1</sup>. Pensiamo al fascino del pensiero indiano che ha subito il compositore durante i suoi studi esoterico-teosofici provenienti dal pensiero buddista: il lungo suono della campana, il suo effetto, la sillaba "om" ad esso collegata, la campana dalla vibrazione quasi infinita che serve per annunciare a tutti o predisporre alla meditazione...

Riprende il "*tema della volontà*" in forma più stretta con una ripresa più lunga del "*mystérieusement sonore*". Questo elemento viene completato da quarte eccedenti alternate al grave già presenti all'inizio. Da antica memoria si sente talvolta l'associazione tra le quarte aumentate scriabiniane ed il "triton" o "diabolus in musica"; intervallo che notoriamente identifica la presenza del Male. I rimandi esoterici della scrittura di questo compositore ed il suo vocabolario superano di gran lunga la semplice citazione di un antico intervallo usato per la ragione succitata da molti autori precedenti al musicista (un bell'esempio nella "Dopo una Lettura di Dante" di Liszt). Penso a questo intervallo usato molto spesso dal compositore come un effetto particolare, un colore. Il tutto sfuma; appare così *l'avec une sombre majesté*, un tema che sembra suonato dagli ottoni per la sua marzialità, uno degli elementi scuri della composizione, un vero e proprio motto costituito da tre note veloci ed una lunga (le quattro note formano un arpeggio) Queste cellule costituiscono anche le ultime quattro note del dolce tema che apparirà successivamente. Esso è accompagnato da quarte eccedenti episodiche oppure dall'elemento fanfara che conferisce potenza e maestosità. Succede un elemento fanfara con una campana per due volte. Appare il tema in netto contrasto con tutto quello che è successo fino ad ora: ecco il tema femminile che rappresenta la condizione umana ed a livello non trascendente, la donna. È corredato dell'indicazione: "*avec une céleste volupté*" e quando si eleva per tre note "*très pur, avec une profonde douceur*". (note prese dal *sombre majesté*). Saranno proprio queste tre note a trasformarsi per generare situazioni opposte. Questo tema veniva definito dal compositore come "*misticismo puro*". Egli suggeriva di interpretare questo tema senza assolutamente sensualità e lirismo<sup>1</sup>. Il *mystérieusement sonore* appare ancora per interrompere il dipanarsi del bel tema mistico che torna. "*Qui ogni cosa viene offuscata da nuvole mistiche*", commenta Scriabin in riferimento ad un passaggio in cui il 2° tema viene udito in contrappunto con un frammento in pianissimo del tema della volontà e con un motivo di 5 note discendenti (b. 47-57) che si può definire, seguendo le parole di Scriabin, il motivo dei voli inaspettati, vale a dire, secondo la testimonianza raccolta da Sabaneev, "*tutte le differenti varianti dello spirito volante e fluttuante*<sup>1</sup>". Questo episodio presenta il tema ben spiegato a turno su diverse ottave e viene ornato dalle cinque note discendenti mentre si dispone in ottave basse l'elemento fanfara. Talvolta le cinque note discendenti vengono precedute da una costruendo un disegno che ricorda molto *l'étrange, ailé* dell'inizio della Sesta Sonata. Anche questo episodio, nello scendere di registro, si spegne diminuendo il numero di note, la pulsazione e la sonorità. L'elemento dello "spirito volante e fluttuante" è un altro componente fondamentale che diventa talvolta protagonista del pentagramma. Quest'ultimo elemento subito appare di nuovo in rapida sequenza ed in due ottave consecutive movimentando il brano ed alternandosi al disegno analogo a quello succitato della

Sesta Sonata (*animé, ailé*) (animato, alato). Il tema in forma ritmicamente variata compare e prelude ad un nuovo elemento contrassegnato dal termine “*étincelant*” (*scintillante*) che sempre secondo l'autore rappresenta “*le scintille provenienti dalla fontana del fuoco*” naturalmente da intendere nel senso figurato e mistico. Più che scintille, scoppiettii, direi un'emanazione multicolore rapidamente cangiante al cui apice degli arpeggi si disegna un tema. Due battute di una breve progressione di quarte eccedenti per ritornare al tema iniziale trasposto. Ritorna il dolcissimo tema della “*céleste volupté*” seguito – se non interrotto – da una terzina seguita da una nota lunga in ottava prima bassa poi alta che prenderà sempre più corpo per diventare un elemento preludante di un momento scabroso della sonata. Questo elemento è il meccanismo generatore del “*sombre majesté*” visto nelle pagine iniziali della Sonata a sua volta, come dicevo, prodotto dalle ultime note del tema femminile. Di nuovo il tema d'apertura della composizione. Ed ancora il tema dolcissimo questa volta ornato dalle cinque note discendenti vengono precedute da una che ricorda molto *l'étrange, ailé* dell'inizio della Sesta Sonata. Durante questa esposizione appare minaccioso l'elemento “*Fanfara*” con l'indicazione “*menaçant*”, le sempre presenti emanazioni dello spirito volante disegnate in quintine in una seconda volta veloci. La terzina seguita da nota lunga a guisa di avviso appare tre volte prima dell'elemento “*scintillante*” (che inaspettatamente prende anche direzioni tonali) inserendo anche un cromatismo di tre note alternato al movimento rapido. Avviene così un dialogo tra il disegno delle note alte dell’*“étincelant”* e quello delle cromatismo delle tre note discendenti. Il tutto permeato, come dicevo, da un sapore inaspettatamente tonale. Due battute con l'elemento “*fanfara*” ripetuto tre volte ed interrotto per riaprire una nuova esposizione del tema femminile, dolce, sempre per lo più movimentato con quella terzina di cui sopra che sembra quasi un catalizzatore. I vari elementi della sonata danzano su questi pentagrammi accelerando, concitando e drammatizzando sempre più l'atmosfera della Sonata. La scrittura si addensa prendendo valori corti, la terzina con nota lunga diventa il campanello d'allarme. La scrittura sembra uscire fuori quasi dalla pagina e davvero sembra di ascoltare tuoni e vedere dei fulmini che preludono l'apparire del tema iniziale supportato da batterie di accordi mistici alla mano destra e da arpeggi sulla sinistra. Questa pagina si correde del termine “*Foudroyant*” (Terribile) e sembra che sia il momento della ripresa della Sonata. Infatti torna il “*sombre majesté*” trasposto succeduto dal suono delle campane rappresentato da accordi mistici come all'inizio della composizione con il tema femminile. Ora l'elemento simile a quello della Sesta Sonata che adorna il tema della “*céleste volupté*” viene scritto in quarte. Ancora suono di campane per una nuova emersione del dolce tema dove sono presenti le quinte discendenti suonate in quarte e veloci quinte discendenti. Questo momento è stupendo. Vi è la possibilità realmente di creare una sorta di “*tridimensionalità*” sonora dove il tema “*bien marquée*” (annotazione autografa) ci appare davanti con questi elementi che creano una sorta di vero e proprio mare armonico che disegna realmente un senso di profondità; quasi un oceano di suoni. La sonata continua a ripetere i passi fatti all'inizio con le quintine in quarte, “*le differenti varianti dello spirito fluttuante*”. Segue anche *animé, ailé* sempre con il corredo delle quarte, tema della volontà, suono delle campane, terzine con note lunga che alimentano tensione, ancora campane. Riappare per l'ultima volta il tema femminile. Le quattro note del *sombre majesté* aumentano di una generando un meccanismo formato da quattro note veloci ed una lunga trillata sostenuta sotto dall'elemento *fanfara*. Questa parte assomiglia la parte che preludeva al *Foudroyant* senza raggiungere il climax della precedente. Una danza rapida fatta da accordi che scendono e quarte eccedenti in ottava preludono un rapido apparire del tema femminile. Di nuovo la stessa cosa che prelude al momento *fulgurant* che deriva direttamente dall'*étincelant* con il cromatismo successivo delle tre note discendenti. Ecco comparire una parte direi lirica dove quel tema delle note acute dell'*étincelant* viene sviluppato mentre appare un lungo tema puntato. La scrittura è a quattro pentagrammi, il momento molto suggestivo. Si riprende concitazione con il cromatismo delle tre note discendenti, accordi alternati con basso. Ora quattro battute *ave une joie débordante* che vedono un accordo con due mani nella regione bassa preceduto da un basso in ottava, un motivo centrale discendente in modo alternato ricorsivo per due volte e accordi nella

regione alta che vengono preceduti da rapidi levare di accordi. Tutti questi elementi creano appunto un'atmosfera gioiosa, quasi "traboccante". Ora vi è un momento dove la scrittura scende di registro per mezzo di accordi ed un elemento al grave che deriva dal pentagramma delle "campane". Tutto pare fermarsi su un tema non rapido di cinque note vicine e quasi cromatiche. L'atmosfera si scalda rapidamente con degli accordi in movimento ripetuti successivamente all'ottava alta con ottave di quarta eccedenti. Accordi ed ottave nella regione alta vengono corredate da "*en délire*" in rapida accelerazione che terminano su un accordo di venticinque note che parte dalla regione centrale del pianoforte per finire agli ultimi tasti acuti della tastiera. Questo momento della sonata che termina con questa imponente massa cordale ravvisa quasi il delirio dell'officiante nel svolgere sempre più in modo concitato il suo rito (con gli accordi che accelerano prima del grande accordo). Alla fine egli perde realmente il controllo di se stesso e cade. Tornano le cinque note lente che hanno preceduto il momento delirante. Il tutto diventa pianissimo e quattro note corte più una lunga si susseguono per raggiungere di nuovo la regione acuta del pianoforte. La mano destra si ferma trillando e dissolvendosi mentre per tre volte ancora le quintine esprimono "*varianti dello Spirito volante e fluttuante*". La fine si presenta svanendo quasi ponendo un quesito che forse conosciamo. Esattamente come la Sonata che l'ha preceduta e quella che le succederà.

### Bibliografia

1 [Andrea Calabrese 22 Agosto 2011](#) su blogspot "armonie pitagoriche – armonie musicali, numeriche e cosmiche nella terra di Pitagora"

2 Susanna Garcia – *Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas*

3 Giovanna Tagliatela – *Alexandr Nikolaevic Skrjabin nel simbolismo russo*

## 8va Sonata Op.66 (1913)

Questa Sonata di vaste proporzioni (la più lunga delle ultime cinque) si pone tra la Settima Sonata, “la Messa Bianca” e la Nona, “la Messa Nera” e si differenzia notevolmente dalle Sonate che la precedono e seguono per le sue caratteristiche che la rendono “diversa”. Questa Sonata potrebbe essere il *mondo di mezzo* tra gli opposti *Messa Bianca* e *Messa Nera*? O addirittura il baricentro delle ultime 5 Sonate?

Soprattutto nell’esame della produzione dello Scriabin dalla Quinta Sonata in poi vediamo che i pentagrammi sono spesso corredati di frasi, elementi testuali altamente esplicativi che conferiscono significato alla musica appena sottostante. Questi commenti evocano quasi sempre atmosfere ed eventi di notevole impatto.

Così è per le Sonate dalla Quinta in poi fino alla Decima. Ma per l’Ottava non è così.

Qui Scriabin si limita alle classiche notazioni agogiche (*Lento*, *Allegro agitato*, *Molto più vivo*) con la sola eccezione dell’aggettivo “*Tragique*”. A parte queste doverose indicazioni di movimento non appare altro. In questa Sonata il suo commentare eloquentemente i pentagrammi ha, dunque, una decisa battuta d’arresto. Mistero.

Anche il carattere di questa Sonata è unico nella produzione scriabiniana. Questa musica sembra parlare del limbo, della terra di nessuno. Posto incantato, un nowhere. Un’isola bellissima ma irreali; forse un sogno. Un luogo forse neanche di Scriabin stesso. Per questo difficile da interpretare, pensare. È un brano pochissimo frequentato dai pianisti. Insieme alla Sesta, questa Sonata è la più disertata, la “meno” descrittiva, quella che forse ha minore impatto ed insieme alla Sesta è la Sonata che Scriabin non ha mai suonato in pubblico. Il compositore la descrive come *il più tragico episodio della mia attività creativa*.

Questa composizione si scosta molto dalle precedenti e da quelle che seguiranno anche per la scrittura musicale che molto spesso sfiora la tonalità. In certi momenti (nel lento iniziale ad esempio) sembra il Berg della Sonata Op.1 per pianoforte, in altri momenti invece pare avvicinarsi al Debussy dell’*isle joyeuse* oppure, quando la musica si abbandona a se stessa, un chiaro richiamo alle sonorità pastello dell’impressionismo. Tutti elementi non scriabiniani. Anche per quanto riguarda le sonorità è atipica: si avvale delle mezze sonorità, la vedo diafana... quasi trasparente. Ci sono sonorità intense ma non sono loro che caratterizzano questa composizione.

Direi di suonarla pensando quasi agli impressionisti. Le quarte rapide discendenti, costante del brano unitamente ad un tema, pensarle immateriali, non fisiche...

Come per la Decima Sonata questa composizione comincia con una parte iniziale, quasi un preludio alla composizione vera e propria.

*L’incipit della Sonata mi sembra raffiguri una strana creatura che si muove ondeggiando nel buio... come un drago dei tempi antichi dalle migliaia di colori scintillanti* (Nuccio). Un essere che si materializza e torna vivente per mezzo del musicista che lo evoca. Per questo (e non solo per la stessa concezione della pulsazione del compositore) il “Lento” come espressione agogica di queste prime pagine del brano lo ritengo meramente un’indicazione di massima (come avviene del resto, secondo la mia umile opinione, per l’intera produzione di Scriabin). Comincia questo “preludio” con un tema in levare al tenore costituito da sole tre note avvolto da accordi in una scrittura a tre righe. Alla terza battuta appare una sequenza di nove note che diverrà ricorsiva. Un tema del dubbio. Sembra descrivere un qualcosa che esiste ma di cui non si sa il perché. Il carattere è carezzevole.

Compare una quartina più nota lunga che sembra sprigionare energia dando vita ad elementi che appaiono di conseguenza. In effetti è un arpeggio che apre; dà vita a suonarlo da solo. Con questi elementi si apre questa parte lunga due pagine dove il muovere non è costante ma sembra talvolta subire accelerazioni come un quando un corpo astrale incontra campi gravitazionali creati dai maggiori corpi celesti.



Comincia l'*Allegro Agitato*. Il tema delle tre note dell'inizio qui si sviluppa interamente in una decina di note legate da intervalli stretti tranne per un piccolo balzo tra le ultime due. Si vive in un'atmosfera sospesa. Poi l'accordo viene trasposto tramite una modulazione e si ripete in nuovo ambito "tonale". Da sottolineare che il compositore utilizzerà molto l'intervallo di seconda del tema principale ponendo la prima nota in levare e la seconda in battere: una sorta di moto verso, un andare. Anche il trillo è un elemento importante in questa sonata. Lo è per la musica di Scriabin in generale. Esso è un punto di luce ma in questa sonata appare anche per sottolineare le note culmine di un momento che sembrano ancora più alimentare domande senza risposta. Un breve *Molto più vivo* che porta ad una nuova "modulazione" il contenuto precedente che evolve fino al *Tragique*. Questo momento canta la sequenza delle nove note apparse all'inizio liricamente quasi con una tensione appunto *tragique*. Una breve sequenza di levare e battere (uno degli elementi dominanti nella penna di Scriabin) prelude ad una sezione che pare un'oasi che ritroveremo ancora: essa si compone di trilli, arpeggi, suoni accentati, accordi. Sezione diafana, chiara per lo più sul registro medio alto della tastiera. Prende forma nel suo tratto melodico dal tema delle nove note. Seguono quattro battute statiche che servono a far riapparire in nuova modulazione l'*Allegro agitato* con doppie note alla mano destra ed arpeggi lati alla sinistra; quasi un mormorio, un rumore, un altro elemento ricorsivo della Sonata. Questa parte del brano alterna il tema iniziale dell'*Allegro agitato* con una elaborazione del tema *tragique*. Il tutto conduce ad una sezione completamente nuova e contrapposta a ciò che è accaduto precedentemente: il *Meno vivo*. Abbiamo ancora una volta il tema dell'*Allegro agitato* ma questa volta disteso e preceduto da arpeggi rapidi che disegna un clima direi insolito per la musica di questo compositore. Appare anche il tema del *tragique* trasfigurato nella nuova luce. Si tange la tonalità ed il tutto pare disegnare quell'isola ideale bagnata dal mare al caldo tepore del mattino di un sole primaverile (Nuccio). Irrompe dopo un trillo nuovamente il *Tragique* questa volta *Molto più vivo* dove gli elementi della sonata si serrano in un tempo più concitato. Il tutto conduce ad un *Presto* di breve durata. Qui sembra davvero di sentire il rapido canto di uccelli dato da un trillo e da un'estratto del tema delle nuova in forma rapida. Gli uccelli che abitano quell'isola di cui prima. Segue un *Allegro* che prelude al *Meno vivo* analogo al precedente ma più esteso. Le sezioni accennate si alternano in vario modo sfociando in un *Più vivo* che conduce ad un *Presto*. Qui ancora una volta e ancora di più si pare davvero sentire il canto frenetico e gioioso di piccoli volatili. l'andamento della Sonata si concita maggiormente nell'ultima pagina dove appare il *Prestissimo* con il tema degli uccelli all'inizio ed un movimento discendente di accordi che plana verso un *doux, languissant*, ultimo rigo della sonata che torna riporta l'atmosfera sognante con la parte finale del tema delle nove note.

*The most tragic episode of my creative work* (frase di Scriabin su Wikipedia a proposito di questa sonata)

Scriabin cominciò a scrivere questa Sonata nell'inverno 1912/13 e la completò all'inizio dell'estate del '13 Lavorò contemporaneamente la Decima Sonata che completò prima dell'Ottava (Rubkova)

"drawn from nature, as if it had existed before".[Ashkenazy- 10 Piano Sonatas commento alle registrazioni] Stravinsky described the piece as "incomparable" [[Donato Mancini - commento alla Sonata n.8 op.66](#)]

## 9a Sonata Op.68 (1913)

La Nona Sonata Op.68 è tra le composizioni più conosciute del compositore. Quando si vuol suonare l'ultimo Scriabin la *Messa Nera* è praticamente un brano d'obbligo. L'appellativo *Messa Nera* non è autografo ma fu dato da un conoscente dell'autore previa autorizzazione. È una composizione molto definita nel messaggio che porta ed è strettamente legata al pensiero esoterico di Scriabin come, del resto, la produzione dell'artista dal 1903, quando pubblicò la Quarta Sonata Op.30, fino ai suoi ultimi giorni. Senza dilungarci in merito alla teosofia di Scriabin possiamo sintetizzare che si può iscrivere al pensiero del simbolismo sovietico. L'avvicinarci alla musica di Scriabin deve necessariamente tenere conto che questo artista, più unico che raro nel suo genere, ha pensato alla musica come un elemento determinante in un contesto teosofico e teurgico, contesto nel quale egli era completamente immerso. La musica sarebbe stata inutile se fosse stata arte finalizzata al solo e puro valore estetico. L'arte intesa come mezzo per il raggiungimento di uno stato spirituale superiore dell'uomo. Il mondo che viviamo e quello trascendente sono intimamente connessi tra loro e formano un unicum. L'artista ed in particolare il musicista (esattamente come l'officiante di un antico rito sacro) sarebbe il ponte che congiunge il mondo della realtà umana con quello trascendentale *chiamando alla vita* con il suo strumento i brani musicali, vere e proprie creature del mondo soprannaturale, tramite l'esecuzione delle composizioni stesse. La penna di Scriabin, quindi, ha sempre più scritto musica guidata dal preciso intento di trattare (se non evocare) questo complesso universo. Si comprende bene come questo discorso possa essere frainteso se non ridicolizzato facilmente. Aggiungeremmo che la questione esoterica di Scriabin è stata forse una motivazione per la quale questo compositore sia stato allontanato dai repertori dei pianisti. Tornando all'universo di Scriabin l'unicum di cui si accennava prima è anche composto da elementi antagonisti in equilibrio od in lotta come, ad esempio, il bene ed il male, questione affrontata nella Nona Sonata, la *Messa Nera*.

Questa musica narra proprio dell'atto nel quale il male si impossessa e trasfigura il bene convertendolo in parte di sé. La narrazione di questa storia appare eloquentemente nella composizione.

La Sonata comincia con una serie di intervalli di quarta eccedente cari a Scriabin che formano una breve melodia discendente. Si crea un climax che introduce un *qualcosa di sgradito che sta per accadere*. Senza entrare nei dettagli appare subito il *Male* con un piccolo ma efficace accenno dell'elemento contrassegnato dal compositore con *mystérieusement murmuré* dal carattere molto ritmico, con note staccate e contrapposto alla situazione di prima fatta di note legate e lente. Questo *germe del Male* apparirà in una percussione incessante per tutto il brano fin quando non raggiungerà il suo scopo di cui prima. Un altro elemento caratteristico e suggestivo è dato da una serie di trilli a distanza di settima e collegati da arpeggi veloci. Sembra quasi raccontare la dannazione delle anime di un girone infernale dantesco. Dopo ciò compare quello che possiamo chiamare *il tema del Bene* connotato da una innegabile dolcezza dove Scriabin scrive *avec un langueur naissante*. L'atmosfera è completamente opposta alla precedente: il pianoforte suona nel registro medio alto della tastiera e abbellimenti ornano il tema che si dispiega amabilmente. Torna ancora l'inquietante serie di trilli apparsa precedentemente che precede la ripresa della Sonata con gli intervalli di quarta eccedente (tritoni) con il *germe del Male*. Il *tema del Bene* appare splendidamente ornato da note rapide che sembrano evocare l'arpa. Un'atmosfera quasi onirica. Da qui comincia la vera e propria lotta dei due elementi contrapposti del Bene e del Male. Superbo il modo in cui Scriabin trasforma lentamente ma inesorabilmente il *tema del Bene* in qualcosa di opposto, malvagio. Rigo dopo rigo il ritmo del brano diventa incalzante ed alla fine sarà proprio un *Alla Marcia*. Il tema singhiozza interrotto dalla percussione degli elementi del male fino a deformarsi assumendo orribile sembianza come una statua di cera al sole. Il tutto si concita sempre maggiormente fino ad un *Più vivo* ed ad un

*Presto* che fa scendere la scrittura fino alla regione medio bassa della tastiera che ripropone mestamente e con il tempo lento dell'inizio, il principio della Sonata.

## 10ma Sonata Op.70 (1913)

La Decima Sonata Op.70 venne completata insieme alla Nona Op.68 e prima dell'Ottava Op.66 (ultima Sonata ad essere completata). Ad un primo esame dell'intero ciclo di Sonate vediamo che la scrittura si infittisce a partire dalla Quarta per poi raggiungere un vero culmine nella complessità con la Settima. L'Ottava è un caso a se ma che indica indica indiscutibilmente un'inversione di tendenza: la scrittura si semplifica e sembra che tenda fortemente verso l'essenzialità. La Nona, efficace quanto chiara nei suoi pentagrammi, è già lontana dall'estrema complessità della Settima che giunge fino ad avere quattro pentagrammi simultaneamente in partitura. La Decima Sonata invece nella sua essenzialità sembra avere superato i limiti di una scrittura e realtà reale, di questo mondo; l'inizio ad esempio: diafano, immateriale con poche note. Il linguaggio del compositore si stringe sempre più al vero e proprio alfabeto di Scriabin dove trillo, tremolo, levare con battere rapido e così via sono il codice con cui questo compositore evoca e si esprime con noi. Questo lessico è apparso quasi subito nelle composizioni di questo autore e sarà essenziale fino alla fine. La singola melodia non è soltanto una sequenza fruibile come semplice canto ma ci indica un qualcosa, ha un suo significato intrinseco decodificabile attraverso il "codice" di Scriabin oppure attraverso i testi che corredano il pentagramma del compositore. Si potrebbe dissertare a lungo sulla questione del *codice* come è stato già fatto da studiosi in precedenza ma, naturalmente, non è questa la sede.

Il musicologo Cristoph Flamm nella sua prefazione dell'edizione delle Sonate di Scriabin edite da Bärenreiter cita Leonid Sabaneev (musicologo, compositore, critico musicale ed amico del musicista) nelle sue "Memorie su Scriabin" riportando il fatto che il musicista suonò più volte l'inizio della composizione chiedendo concitato all'interlocutore cosa gli sembrasse. Sabaneev gli rispose che gli parevano note suonate col flauto di Pan. L'autore del brano gli rispose immediatamente: "*Certo hai ragione: questi sono i suoni e le atmosfere della foresta che, evocate nel clima del flauto di Pan, aprono alla natura. Ciò non è mai apparso prima nelle mie opere, non credi?*". Suonò ripetutamente l'inizio della Sonata visibilmente rapito e continuò dicendo: "*Sarà gioiosa, luminosa e terrena, tuttavia ci sarà anche questo nell'inizio della Sonata: una dissoluzione della materia*".

Per poter comprendere il senso della "dissoluzione della materia" dobbiamo fermarci un attimo a considerare il pensiero di Scriabin nella sua ultima fase della sua vita e cioè durante la composizione delle sue ultime sonate. La natura con i suoi opposti in equilibrio riflette e manifesta sotto i nostri sensi ciò che a livello trascendente (pre)esiste e genera la natura stessa. L'albero, l'animale, la montagna sono raffigurazioni tangibili e manifestazioni *terrene* di un qualcosa che non è terreno ma trascendente. È con questo concetto che dobbiamo interpretare l'appellativo *Sonata degli insetti* che ha questa composizione. Ritornando allo scritto di Flamm Sabaneev che riporta una frase del compositore "*gli Insetti, farfalle, falene sono fiori viventi. Sono queste le più delicate carezze, pressoché senza tocco (immateriali n.d.r.). Costoro sono nati nel sole ed il sole li nutre... Questa è la carezza del sole - che è il più vicino a me - l'intera sonata è piena di insetti.*" In sostanza la Decima Sonata e l'ultima produzione di Scriabin disegnano una realtà illuminata e permeata di una luce non più solare ma celeste laddove persino l'ego scriabiniano si fa da parte (C. Flamm). Il mondo terreno si trasfigura nella visione celeste. Niente più materia se non caratteristica di un Uno globale che tutto racchiude e comprende. Gli elementi della natura diventano allegorie e appaiono simboli. L'insetto non più raffigurato nella sua materia ma diviene punto di vibrazione e luce nella Sonata. Il trillo come insetto, il trillo come punto di luce. È così che possiamo rileggere le parole del compositore riportate da Sabaneev riportate appena su. È così che dobbiamo ascoltare la Sonata, anzi, viverla.

Il brano comincia con quello che alcuni chiamano un "preludio" di carattere lento, esattamente come accade per l'Ottava Sonata Op.66. Nelle prime battute poche note con un due elementi: uno

sembra un tema nel registro centrale, l'altro il canto di uccelli. Con *avec un ardeur profonde et voilée* parte una melodia per semitoni congiunti in un momento con la sovrapposizione del canto degli uccelli. Ciò succede per due volte. Appare sempre quel canto rallentato con le figure musicali fino ad uno stop. Riprende di nuovo con altre note l'inizio. Questa volta interrotto da trilli preceduti da note rapide; sembra che evocino ciò che sta per accadere. Il piccolo episodio si ripropone in modo più accentuato: una vera e propria invocazione. Termina qui "l'anticamera" mentre comincia l'*Allegro*. Qui il tema ricorsivo è sempre per semitoni congiunti: indugia sulle prime note e poi dolcemente discende. Il tutto in modo molto rapido. Porta l'indicazione *avec émotion* e nelle sue quattro riprese sembra essere attratto verso il basso come se un qualcosa di superiore ed inevitabile lo costringa a ciò. Il carattere è languido anche se il tutto, come detto, ha movimento rapido. Poche battute con l'*inquiet* riportano il tema all'altezza originale e si ripete il tutto con l'invocazione che sembra più essere un frinire, altra cellula ricorsiva e simbolica della scrittura scriabiniana. Ritorna il tema del volatile anche in forma di imitazione tra le mani che rallenta l'andamento del brano fino al giungere di una nuova sezione a carattere più meditativo. Compare una melodia dal carattere interrogativo farcita di rapidi trilli segnata dalla frase *avec une joyeuse exaltation*. Sembra quasi di vedere questa melodia con volatili ed insetti che le girano intorno apparentemente per disturbare ma in realtà per fare festa. Una gioia. L'esecuzione di questa pagina risulta complessa a causa della presenza simultanea della melodia, armonia e trilli. Ciò diverrà ancora più difficoltoso in una successiva ripresa. Si sospende il tutto con un tremolo lungo a mo' di interrogativo. Quattro battute per introdurre ancora una nuova sezione non rapida dove ascoltiamo il tema iniziale in contrappunto con un tema probabilmente derivato dal tema iniziale dell'*Allegro*. Breve interruzione con la melodia a carattere interrogativo de *avec une joyeuse exaltation*. Ritorna la sezione non rapida di cui poco prima che elabora parte del materiale esposto fino ad ora. Improvvisamente un'accelerazione che porta a dei trilli che discendono cromaticamente (anticipazione di ciò che succede di lì a poco). Torna il clima della sezione non rapida e l'accelerazione questa volta per condurre ad una nuova sezione segnata con *avec une joie subite* che reca trilli che poi portano al canto dei volatili con batterie di accordi ripetuti in forte. Questo ponte porta alla riesposizione dell'*Allegro* in nuova trasposizione. *Allegro* che conduce al tema per toni congiunti dell'inizio che questa volta viene elaborato e presentato contemporaneamente al canto degli uccelli ed a trilli preceduti da note rapide. Questa sezione crea il crescere del pathos fino a raggiungere il *Puissant, radieux*. Qui vi è una scrittura davvero moderna su tre pentagrammi: abbiamo dei tremoli tra due mani oppure la sola destra insieme ad arpeggi nel registro grave del pianoforte. Ciò è quello che il suono intorno alla melodia contrassegnata già da *avec une joyeuse exaltation*. Ciò è quanto *svolazza* intorno alla melodia principale. Questa parte gioiosa, sonora che cresce sempre più nel suono e nell'atmosfera esplose in un accordo perfettamente tonale. Due trilli con note rapide come per l'inizio dell'*Allegro* che anticipa la stessa parte questa volta trasposta che conduce come per la volta precedente quella melodia contornata da trilli. In questa occasione i pentagrammi diventano tre con i trilli continuamente presenti nel rigo superiore, la melodia nel centrale e accordi ed arpeggi per il rigo della mano sinistra. Analogamente come per l'episodio precedente vi è il ritorno della sezione non rapida che comincia a concitarsi. Sembra che porti al *Puissant, radieux* di prima ma in realtà giunge la parte contrassegnata con il *Più vivo*. Qui davvero vi è il radioso frinire, l'agitarsi frenetico di volatili ed insetti con la loro velocità e festosità. Radioso frinire che porta ad un *Presto*. Figurazione estremamente compatta, quasi una marcia, nulla di complesso ritmicamente. Seguono delle battute che portano le mani dell'esecutore nella ragione centrale e bassa della tastiera e che servono a spegnere la festa dei volatili per tornare all'atmosfera rarefatta e minimale dell'inizio: il *Moderato*. Tema iniziale e per ultima volta canto degli uccelli terminano questo meraviglioso brano di uno Scriabin visionario ed eccezionale.