

RENATO CHIESA

MESSIANESIMO E SUPEROMISMO NELL'OPERA SINFONICA DI ALEKSANDR SKRJABIN

IL SIMBOLISMO

«L'arte deve unirsi con la filosofia e la religione in un tutto unico e costituire un nuovo vangelo, che sostituirà quello vecchio. Io accarezzo il sogno di creare un "mistero" del genere. Per fare ciò sarebbe necessario costruire un tempio speciale – forse qui, forse nella lontana India. Ma l'umanità non è ancora pronta» (1). Così Aleksandr Skrjabin, il musicista-mistico, nell'estatico e acceso clima simbolista russo fra i due secoli, si esprimeva in uno dei suoi interventi profetici.

Non è un atteggiamento di cui ci si deva stupire: basti pensare alla teoria musicale metafisica del *Samgitaratnākara*, secondo la quale il suono è entità invisibile che coincide con il principio creativo assoluto dell'universo, nell'aspetto trascendente come in quello interiore. Nei *Veda* il potere della musica, in particolare della parola che viene intonata, è in grado di influenzare il destino dell'umanità (2).

Gli stessi misteri dell'antica Grecia, oltre ai miti di Anfione e di Orfeo, sono per Skrjabin stimolanti, anche se le bevande sacre – dalle sostanze alcoliche delle orge dionisiache ai funghi allucinogeni dei misteri eleusini – sono considerate dal musicista dei mezzi grossolani per raggiungere delle realtà spirituali (3), mentre più vicina è sentita la visione di Platone, mediata dalla cultura romantica. Certo è che Skrjabin vive in modo integrale quelle che per altri sono state solo delle componenti, la

(1) J. E. ENGEL, A. N. *Skrjabin. Biografičeskij očerk*, in «Muzikalni Sovremenik» (1916), n. 45, p. 56.

(2) Cfr. A. BAKE, *La musica dell'India*, in *Musica antica e orientale* (a cura di E. Wellesz), Milano, 1962; M. SCHNEIDER, *Il significato della musica*, Milano, 1979, 2ª ed.

(3) Cfr. E. BOWERS, *The New-Scriabin. Enigma and Answers*, New York, 1973, p. 107.

passione schopenhaueriana di Čajkovskij o quella spinoziana di Rimskij-Korsakov, per restare nell'ambito russo del secondo ottocento.

La conversione di Skrjabin al misticismo avviene per vie diverse ma la sua visione, spesso allucinata, ha tratti del tutto personali da meritare uno studio particolare. Le due sfere di influenza sono il simbolismo russo e la teosofia della Blavatsky. Praticamente ogni acquisizione avviene attraverso questi canali, che sono lontani fra di loro solo in apparenza.

Nel 1890 il compositore, a diciotto anni, si trova proprio nel cuore del simbolismo europeo che, nel più ampio quadro del romanticismo, con certi richiami fino a Novalis, giunge alla fase acuta con Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. Già il primo di questi poeti, nei *Journaux intimes*, vede nella lingua poetica – ma in senso lato in ogni creazione artistica – un qualcosa di magico, di evocativo. Anche se finisce per esservi poi negato, il mistero è intimamente dentro pure nella pagina di Mallarmé: «Ogni cosa sacra e che sacra vuol conservarsi s'avvolge di mistero. Le religioni si trincerano dietro arcani svelati al solo predestinato: l'arte ha i suoi» (4).

Ancora più avanti, nel senso che ci interessa, è Rimbaud con la sua sete di assoluto e di onnipotenza che finisce per prevaricare dai limiti della creazione stessa nell'utopismo messianico-mistico, quando nelle *Illuminations (A une raison)* scrive: «Un coup de ton doigt sur te tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie» (5).

C'è un filo segreto tra queste parole e quelle di Skrjabin, forse al di sopra della pur insopprimibile mediazione del simbolismo russo. È certo tuttavia che già qui si possono individuare i punti cardine che appartengono al mondo del musicista: 1) Il misticismo messianico, che è tema costante in ogni momento della sua vita; 2) Il procedimento ad anello della epanalepsi, che da Blok e Belyi passa alla tecnica ripetitiva e oscillante, vagamente ipnotica e indefinita, della creazione tematica e armonica di Skrjabin (6); 3) Il superamento dei limiti espressivi della poesia con recuperi musicali e coloristici, da *Voyelles* (7) – «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu» – a *Jadis et Naguère* del nuovo Verlaine, intessuto di misticismo e magia di suoni e colori (8).

(4) S. MALLARMÉ, *Opere scelte* (a cura di L. De Nardis; trad. di R. Mucci), Milano, 1961, p. 167.

(5) A. RIMBAUD, *Opere*, Milano, 1964, p. 266.

(6) Cfr. M. SAVINELLI, *Il Simbolismo nell'opera di Scriabin*, in «Chigiana» (1965), p. 142.

(7) A. RIMBAUD, *op. cit.*, p. 108.

(8) P. VERLAINE, *Poesie*, Milano, 1957, pp. 169-191.

In Russia le prime traduzioni dei poeti simbolisti risalgono al 1894, inserite nei volumi dal titolo *Russkie simvolisty*; poco appresso si danno alle stampe le prime poesie originali russe di questo stesso movimento. Non è che l'inizio. La storia del simbolismo russo infatti è abbastanza complessa e si copre di tinteggiature spesso molto diverse fra di loro, che troveremo fuse, con differenti dosature, nell'opera di Skrjabin: dalla dimensione dionisiaco-universalistica di Vjačeslāv Ivànov al teso misticismo di Zinaïda Nikoalævna Gippius, alla contemplazione individuale di Valerij Brjusov⁽⁹⁾. La battaglia simbolista e la sua precoce fine, nel primo decennio del nuovo secolo, con il momento critico nell'anno del fallimento del movimento rivoluzionario, il 1905, si può seguire in modo vivo sulle riviste⁽¹⁰⁾.

I modelli non sono soltanto francesi e il romanticismo tedesco è altrettanto determinante, soprattutto con Schopenhauer e Nietzsche. In territorio nazionale si assiste poi, nella prima fase, al recupero di precursori per lo più dimenticati, come profeti della nuova fede, o addirittura alla rivalutazione di minori. La seconda fase, più organica e creativa, quella di Ivànov, di Andréj Belyi, di Aleksandr Aleksàndrovič Blok, passa attraverso due figure determinanti a tutti gli effetti, Innokèntij Fëdorovič Ànnenskij, che è il ponte di passaggio fra il decadentismo e il simbolismo, e Vladimir Sergéevič Solov'ëv, il più grande filosofo russo, massimo rappresentante del neo-platonismo e fautore di una chiesa universale avversa a quella ortodossa.

Solov'ëv è il punto chiave di tutta la seconda generazione simbolista russa e incide in modo diretto sullo stesso Skrjabin. Ma è a Ivànov che si deve la teoria simbolista «a realibus ad realiora», una oscura ascesa a Dio da lui guidata nella «torre», la sua casa di Pietroburgo dove tiene le riunioni. I riferimenti a Dostoèvskij e a Tjutčev sono facili, ma c'è ancora il Nietzsche di *Die Geburt der Tragödie*, il che è perlomeno significativo.

Non manca la componente occultistica e cabalistica, affermandosi come una dottrina sofianica, una gnoseologia erotica che vede nell'Eterno Femminino un ruolo catartico (è di qui che nascerà la «Bellissima dama» di Blok). Ancora più importante è la visione dell'arte come momento di rigenerazione, per ricomporre il dualismo dell'esistenza. La formula ivanovaiana è quella che, come è stato messo in luce dal Vitale, «proietta in

⁽⁹⁾ Cfr. E. Lo GATTO, *Storia della letteratura russa contemporanea*, Milano, 1958.

⁽¹⁰⁾ *Sèvernij Vèstnik* (1894-1917), *Mir iskusstva* (1899-1909), *Vesý* (1904-1909), *Zolotèe Runò* (1906-1909), *Apollòn* (1909-1917).

senso verticale la foresta analogica del simbolismo francese ponendosi come traguardo la decrittazione delle analogie tra contingente e assoluto, tra Essere e Trascendente», portando avanti «un'idea dell'arte come epifania e dell'artista come demiurgo» (11).

Combattuto da acmeismo e futurismo, il simbolismo russo muore ufficialmente nel 1910; al 1913 appartengono due articoli apparsi su «Apollòn» di Sergèj Gorodeckij e di Nikolaj Gumilëv che ne decretano la fine e che si possono sintetizzare nelle parole del primo: «Il Simbolismo alla fin fine, riempito il mondo di "corrispondenze", la convertì in fantasma; notevole solo in quanto traspare e fa intravedere altri mondi, e ne diminuì l'alto valore autonomo» (12).

Non è inutile ricordare, a questo punto, che Skrjabin morirà prematuramente nel 1915, ma fino in fondo acceso nella sua missione di artista, anche se gli eventi futuri della storia lo avrebbero forse costretto a rinunciare all'ultimo immane progetto del *Mysterium*.

IL SOCIALISMO E LA TEOSOFIA

Il volo utopistico di Skrjabin aveva ricevuto però un'altra spinta, forse più prepotente, con la teosofia. È un cammino analogo a quello percorso da un altro artista, il poeta Belyi, quando incontra l'antroposofia di Rudolf Steiner che, se lo isola dal mondo, gli permette di creare una splendida poesia (13).

L'impatto di Skrjabin con la filosofia in genere avviene assai presto. L'amicizia con il principe Trubetskoi, allievo di Solov'ëv, è già importante, anche se non ancora in grado di condizionare il musicista, che tuttavia ne risente sensibilmente, già nella *Sinfonia op. 26* (1900) il cui finale, con l'intervento di due voci, mezzosoprano e tenore, e di un coro, costituisce un germe per il *Mysterium*, il sogno irrealizzato del compositore. L'idea centrale è quella di un universalismo sociale, religioso e filosofico che nei versi dello stesso Skrjabin (14) glorifica l'arte come una forma di religione superiore.

(11) S. VITALE (a cura di), *L'Avanguardia russa*, Milano, 1979, p. XV.

(12) A. M. RIPELLINO (a cura di), *Poesia russa del Novecento*, Milano, 1960, p. 32.

(13) Va dato atto a A. M. Ripellino il quale, pur parlando scetticamente di «vani esercizi e meditazioni», di «pratiche occulte che lo isolarono dalla realtà del suo tempo», non può non registrare, di contro ad una pratica ritenuta negativa, la validità dell'opera di Belyi in questa fase. Cfr. *l'op. cit.*, pp. 22-23.

(14) Saranno riprodotti più avanti, nell'analisi della *Sinfonia*.

Nello stesso periodo, prima ancora dell'incontro con la teosofia, gli nasce l'idea per un libretto in stanze ritmate e metriche. L'eroe – lo stesso Skrjabin – è un anonimo «filosofo, musicista, poeta»⁽¹⁵⁾. Ecco alcuni frammenti esaltati di questa fase: «*Io sono il mago di un'armonia celestiale e potente, che dona generosamente carezzevoli sogni all'umanità*». – «Con il *potere dell'amore* io sarò il creatore della primavera della vita. Io troverò la tanta desiderata pace *con la forza della mia saggezza*».

Non manca la componente erotica, quando l'eroe dichiara di voler sfinire la principessa con i suoi baci focosi. Poi, liberati tutti i prigionieri del re, annuncia: «Io sono l'apoteosi del mondo creato. Io sono l'anima delle anime, la fine delle fini».

Il testo, incompiuto, sarà pubblicato soltanto dopo la morte del compositore. È interessante notare in esso una certa vicinanza con le teorie socialiste in voga nella Russia del tempo. Si deve anche ricordare che Skrjabin non è solo, in questa esaltazione, che la musica esprimerà poi ancor più compiutamente. Basti pensare a quanto Nijinsky in pieno 1919 scrive nel suo diario, di una carica folgorante e profetica⁽¹⁶⁾.

Nell'estate del 1905, in vacanza a Boliasco, ancora nell'accesa fase creativa di *Le Divin Poème*, c'è il contatto diretto con il socialismo nella piccola colonia di emigrati russi in attesa di eventi. Fra costoro c'è anche Plekhanov. La posizione di Skrjabin non è tanto chiara in proposito, anche se politicamente egli non fu mai un reazionario come Debussy, Strauss e Rachmaninov. Socialismo e messianesimo in molti casi coincidevano in lui.

Questo spiega perché *Le Poème de l'Extase* fu considerato da Pavchinskij il più significativo lavoro russo nel clima rivoluzionario del 1905⁽¹⁷⁾; ed anche come la figura del musicista, bollato per molti anni come antipopolare, prima ancora di Stalin, e praticamente fino al disgelo, venga poi considerato «sintesi trionfante del significato di arte e rivoluzione»⁽¹⁸⁾. Finalmente liberato dall'accusa di borghesia e di reazione, *l'Extase* finirà per essere trasmessa da tutte le radio dell'URSS in occasione del primo viaggio nello spazio, e poi eseguita il 15 aprile 1961, quando Jurij Gagarin fu accolto nella piazza Rossa. È solo un aneddoto e portato con malizia da Stravinskij ma merita di essere riprodotto: Skrjabin pensava di porre un'epigrafe a *Le Poème de l'Extase* con la prima frase dell'Internazionale,

⁽¹⁵⁾ Questa citazione, come le seguenti, è presa da F. BOWERS, *op. cit.*, p. 47.

⁽¹⁶⁾ R. NIJINSKIY (a cura di), *Il diario di Nijinskij*, Milano, 1979, p. 176.

⁽¹⁷⁾ Cfr. E. BOWERS, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁽¹⁸⁾ *Ivi*, p. 9, dove è riportato il giudizio di Anatol Drosdov.

«In piedi, dannati della terra!». È credibile, anche se abbastanza sconvolgente ⁽¹⁹⁾.

Ciò non toglie che, per la sua particolare posizione, il compositore ne sia uscito del tutto indenne. È nota la posizione dichiaratamente avversa di Šostakovič ⁽²⁰⁾ ma non si può in ogni caso non riconoscere che negli anni 1906-7 le condizioni psichiche di Skrjabin appaiono compromesse; un'analisi calligrafica dello psichiatra Dr. Serbskij sembra confermarlo, anche se tale giudizio è abbastanza abituale, da parte della scienza, per chi compie un'esperienza mistica di qualsiasi genere.

Il contatto con la teosofia apre per Skrjabin un periodo nuovo, ma già esisteva una forte predisposizione misticheggiante. Che tale passaggio sia indolore e quasi naturale lo si può ricavare dal fatto che la rivista fondata da Papus (Gérard Encausse) nel 1888, attiva fino al 1914, accolga nello stesso tempo la maggioranza degli esoteristi, mantenendo legami stretti col simbolismo.

Storicamente la Società Teosofica è fondata nel 1875 da Helena Petrovna Hahn, maritata Blavatsky ⁽²¹⁾. Skrjabin scoprì la Blavatsky leggendo prima, nel 1905, *The Key to Theosophy* e successivamente, *The Secret Doctrine*, e acquistando subito, anche formalmente, una terminologia teosofica (piani, corpo astrale, mantavara, razza, ciclo). Il compositore avverte il processo cosmico in sintonia con il movimento e fissa in

⁽¹⁹⁾ I. STRAVINSKIJ, *Poetica della Musica*, Milano, 1978, p. 92.

⁽²⁰⁾ Skrjabin fu giudicato nel 1940, in un congresso, «malato di un neuropatico egocentrismo, del tutto antirusso nei temi, e più antipolare di ogni altra cosa in tutta la musica russa» (E. BOWERS, *op. cit.*, p. 14).

⁽²¹⁾ Ricordiamo i dati essenziali della Blavatsky (1831-1891), iniziata nel 1851 all'*Antica Sapienza della Grande Fratellanza Bianca* e vissuta poi a lungo in India, al Cairo (dove entrò in contatto con la *Fratellanza di Luxor*, i *Rosacroce*) e a New York, come medium. Sua opera fondamentale resta *The Secret Doctrine*, pubblicata fra il 1888 e il 1897. C'è in essa un attaccamento alle antiche tradizioni sacre, soprattutto alle *Stanze di Dzyan*, ignote agli orientalisti e di dubbia autenticità. Il concetto fondamentale della Blavatsky consiste in questo: l'anima dell'uomo è come una scintilla sfuggita al mondo monadico, come particella individualizzata dell'Anima dell'universo, destinata, in quanto tale, dopo molte reincarnazioni, a ritornare in seno all'Unità. Vi è affermata la legge del karma e della metempsicosi. La metafisica è assai complessa in una gerarchia di piani: piano divino, monadico, spirituale, dell'intuizione pura, mentale, astrale o emozionale, fisico. L'essere umano è il microcosmo delle tradizioni ermetiche, in un universo costituito di sette mondi, con divisione fra mondi, continenti, razze umane, ecc. Dopo la morte della Blavatsky avvennero varie scissioni: la più clamorosa, della spiritualità libera, fu quella di Krishnamurti nel 1929. Fra gli allievi della Blavatsky si distinse particolarmente Rudolf Steiner con l'Antroposofia. Cfr. H. CH. PUECH, *Storia delle religioni* (XII vol.) (*Esoterismo, spiritismo, massoneria*), Bari, 1977, pp. 147-151.

esso il suo ruolo messianico, legato ad una simbologia anche numerica, dall'OM originario alla fine dell'universo:

- 0 Il vuoto - Beatitudine
- 1 Il desiderio - Nascita del Chaos originario, il primordiale fluire
- 2 Si rende diverso l'indifferenziabile
- 3 Si cominciano a definire gli elementi del tempo e dello spazio, il futuro del futuro
- 4 Raggiunto l'apice, si riconosce che tutto è uno
- 0 Beatitudine - Nulla ⁽²²⁾.

Nella stessa Russia, al di fuori di una specifica dottrina teosofica, il poeta Dmìtrij Sergéevič Merežkòvskij possedeva lo stesso spirito catastrofico, quando scriveva: «Noi siamo sul bordo dell'abisso, / figli delle tenebre che attendono il sole, / poi vediamo la luce, e come ombre, / muoriamo nei suoi raggi» ⁽²³⁾.

Si vedrà molto meglio più avanti, a proposito de *Le Divin Poème*, de *Le Poème de l'Extase* e di *Prométhée*, come la filosofia skrjabiniana si articoli creativamente nei programmi delle stesse opere sinfoniche, riprendendo temi accennati qui e altri ancora; e ciò avviene spesso anche nella produzione pianistica. L'iter ricorrente è quello già visto, dal Chaos, come istinto inconscio di vita, all'Eros, con la volontà che si autodefinisce nel tempo e nello spazio. La tensione, che deriva dal continuo succedersi dei primi due elementi della cosmogonia erotica skrjabiniana, porta all'Estasi, che è liberazione dello Spirito e dissolvimento nel cosmo. Un cosmo, è stato sottolineato, «che è la proiezione stessa della personalità di Skrjabin e pertanto l'atto dello spirito che anela a sciogliersi dei legami individuali per immedesimarvisi, non è che l'ultima affermazione di una volontà estremamente soggettiva» ⁽²⁴⁾.

In termini musicali l'Estasi è la glorificazione sonora nelle sue massime capacità foniche, ne *Le Poème de l'Extase* come nel *Prométhée*, nella *Quarta* e *Quinta Sonata*. Ma lo schema al quale si è accennato è veramente già ne *Le Divin Poème*, con i suoi tre momenti di *Luttes*, *Voluptés*, *Jeux Divins*, nel 1903; per una più cosciente strutturazione si dovranno attendere comunque, in campo sinfonico, le ultime due *Sinfonie*, e in quello sonatistico, la *Sesta*, *Settima* e *Nona*. L'Estasi può anche essere

⁽²²⁾ Cfr. E. BOWERS, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁽²³⁾ *Ivi*, p. 123.

⁽²⁴⁾ M. SAVINELLI, *op. cit.*, p. 139.

quella della *Danse delirante* della *Sesta Sonata*, di un'orgiastica dematerializzazione.

È probabilmente questo l'aspetto che affascinò D'Annunzio, quando nel *Notturmo* dedica al musicista alcune pagine estasiato:

«Egli danza, danza
con una ebrezza disperata,
chiarore di sé stesso,
finché non senta
sotto l'urto sempre più crudo
il cuore premuto nella terra,
divenuto una cosa della terra,
finché non oda le note rotte del nero
e vermiglio canto avvenire,
la melodia dell'eternità,
l'inno profondo, sempre più profondo,
della doglia infinita» ⁽²⁵⁾.

Il misticismo di Skrjabin non deve però ingannare. Man mano che procedeva nella sua strada, la parola «Dio» appariva sempre meno in lui, o se appariva, era in espressioni come questa: «Io sono Dio» - «Io non porto la verità, ma la libertà»; o, più vicino allo spirito induista: «Niente esiste, niente è creato, niente è realmente compiuto: Tutto è gioco. E questo gioco è la più alta delle vere realtà. Tutto è la mia libera e sola attività» ⁽²⁶⁾.

Un *Lila*, per intendersi, sempre ai limiti dell'eresia. Pare anche che il compositore avesse forti dubbi sull'esistenza di Gesù e, in ogni caso, nel suo progetto la cosa non lo poteva riguardare da vicino. Ma trova spazio invece l'elemento satanico, dal *Poème satanique* (1903) a una serie di altre opere pianistiche, fino alla possibilità di accettare, per la *Nona sonata*, il sottotitolo di «Messa Nera», una cerimonia più comune di quanto si possa pensare nella Russia prerivoluzionaria di Rasputin.

È tutta questa parte dello spirito di Skrjabin, inscindibile dal musicista, che ha fatto scattare una reazione razionale, mentre ancora il fascino della sua figura dilagava, influenzando in modo diretto musicisti come

⁽²⁵⁾ G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Milano, 1975, pp. 150-151.

⁽²⁶⁾ E. BOWERS, *op. cit.*, pp. 116-118.

Nikolai Obukhov⁽²⁷⁾. Ma per tanti anni poi al «morboso decadentismo» di Skrjabin è stato contrapposta la «sana musicalità» di Prokof'ev, ad una trascendenza «inquinata da elementi spiritistici e sensuali», la «cristallina purezza» di Busoni⁽²⁸⁾.

LA FORMAZIONE MUSICALE E LA RIVOLUZIONE ARMONICA

Si racconta che il giovane Skrjabin dormisse con le opere di Chopin sotto il guanciale. L'aneddoto serve a indicare quale fosse musicalmente la prima spontanea inclinazione del compositore. Nato nel 1871, il giorno di Natale⁽²⁹⁾, e divenuto ben presto orfano di madre, la pianista Lubov Petrovna Stchetinina, morta nell'aprile 1873 ad Arco nel Sudtirolo, è figlio unico che mostra, già a tre anni, notevole precocità. I primi studi teorici li fa nel periodo 1884-85 con Sergeij Ivanovič Taneev, ma quelli più approfonditi verranno successivamente, al Conservatorio di Mosca nel 1888, con Vassilij Safonov per il pianoforte (che chiamerà Skrjabin il «Chopin della Russia») e con Anton Stepanovich Arenskij per la fuga. In casa del dottor Monigatti il giovane musicista trova la prima atmosfera di entusiasmo per le sue improvvisazioni. È visto da Rimskij Korsakov come una stella di prima grandezza e lo stesso Anatolij Konstantinovič Ljadov lo ammira moltissimo. L'ambiente del Conservatorio di Mosca non è per lui l'ideale. Per la sua femminilità è soprannominato «Pussy» ma è per ragioni più di fondo che lascerà l'ambiente prima di concludere gli studi.

Intanto, nel 1895, è accolto nel circolo di Beljaev, un ricco dilettante che nel 1880 aveva fondato un suo circolo con un piccolo gruppo di musicisti, tra cui Rimskij Korsakov, Aleksandr Konstantinovič Glazonov, Ljadov: si mira qui ad un perfezionamento tecnico ma c'è anche la tendenza all'accademismo, in una prospettiva lontana dal gruppo dei

⁽²⁷⁾ La sua fortuna sarebbe stata dovuta al fatto che la grande musica dell'Ottocento russo era caduta in oblio e la conoscenza dei contemporanei europei era ancora limitata. Questa la tesi sostenuta da M. D. CALVOCORESSI, *Panorama della musica russa*, Milano, 1947, p. 126. Alla stessa pagina leggiamo: «Al giorno d'oggi, sembra sempre più inverosimile che possa sorgere un'altra ondata di cieco entusiasmo per Scriabin» in una prospettiva critica che sarà nel nostro tempo ampiamente smentita, partendo proprio dalla rivalutazione avvenuta nella stessa Unione Sovietica.

⁽²⁸⁾ R. VLAD, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, 1955, p. 143, p. 268.

⁽²⁹⁾ In realtà, con il cambio di calendario, la data vera di nascita fu il 6 gennaio 1872, ma l'equivoco della coincidenza con il Natale è servita ad alimentare le future scelte mistiche del compositore.

Cinque come dalla figura solitaria di Čajkovskij. Stravinskij vede in questo gruppo dei pericoli, soprattutto negli epigoni, tra cui pone criticamente Skrjabin, chiedendosi: «Da dove viene? E quali sono i suoi antenati?»⁽³⁰⁾, propenso a cogliere i mali maggiori quando nel pensiero russo si insinua la teosofia, con un disordine sociologico, psicologico e ideologico che si impadronì della musica in modo prepotente.

Anche la permanenza nel circolo di Beljaev da parte di Skrjabin è comunque temporanea, per la posizione progressista assunta dal musicista. Ljadov è il primo a rompere, fermo alla fase iniziale del compositore, quella chopiniana. Glazonov (il «Brahms della Russia») e Rimskij Korsakov si ritirano dopo *Le Divin Poème* e *Le Poème de l'Extase*; un altro rappresentante meno noto, Felix Michajlovič Blumenfeld (noto per il pathos dei suoi *Preludi*) lo appoggia fin quando appare *Prométhée*. È da questo circolo comunque che probabilmente Wagner entra nella mente di Skrjabin con una influenza determinante.

Così la prima fase creativa, fino all'*op. 30* esclusa (1903) vive sotto l'impronta di Chopin e di Wagner, nella produzione pianistica e in quella sinfonica. Chopin significa improvvisazione, malinconia, poesia, cromatismo, su uno slavismo di fondo, ma la scrittura è più ampia, il ritmo più irregolare, maggiore è il gusto per l'intreccio e per la dissonanza: così nell'opera principale, i *24 preludi op. 11*, con un ultimo tributo nelle *9 mazurche op. 25* (1899).

Chopin non è concepibile senza la mediazione di César Cui (uno dei *Cinque*), allievo di Stanislaw Moniuszko, che porta in Russia lo stile chopiniano con sprazzi di humour e situazioni ritmiche legate anche a Schumann. Quintessenza del giovane Skrjabin è la *Terza Sonata op. 23* (1898) che denuncia, nel gusto polifonico, anche l'influenza di Bach e di Taneev. In questa fase rientrano pure il *Concerto in fa diesis minore op. 20* (1896-7), di incantevole fascino chopiniano, e le prime due *Sinfonie*.

La seconda fase, dal 1903 al 1911, è quella centrale, che comprende, fra le opere capitali, la *Quarta Sonata* e le ultime tre *Sinfonie*. È il periodo in cui avvengono le grandi scelte del musicista, con una conquista particolare, quella del rapporto suono-colore nel *Prométhée*. Le ultime *Sonate* e il *Mysterium* segnano un ulteriore passo avanti che durerà pochissimi anni, per la prematura morte del musicista nel 1915.

Da Chopin e Wagner all'accordo-sintetico del *Prométhée* c'è un passo non lieve ed è interessante cercar di capire questa conquista graduale.

⁽³⁰⁾ I. STRAVINSKIJ, *op. cit.*, p. 87.

La partenza è romantica nella *Prima Sinfonia*, con una quadratura formale legata alla tradizione ma anche con una volontà di rottura, ad esempio nella presenza delle voci nell'ultimo movimento, come già in Mahler; e così avviene nella *Seconda Sinfonia*, fra Liszt e Wagner, nonostante le sparate di Arenskij, che griderà allo scandalo, parlando di cacofonia, e lo strano ed eccessivo giudizio di Ljadov che sarà riportato più avanti.

Siamo solo agli inizi e la cosa più importante resta ora da vedere il salto che Skrjabin compirà quando comincerà a teorizzare un sistema di accordi per quarte, al di là della impostazione diatonica più tipica dell'impressionismo. Caratteristica dominante, prima dell'adozione dell'accordo sintetico, è la forzatura armonica sulla base wagneriana e lisztiana, con l'accordo di nona e quinta aumentata, allargato all'undicesima, alla tredicesima e alla quindicesima.

Il punto di arrivo di questa concezione è appunto l'accordo-sintetico, un adattamento per quarte degli armonici naturali 8, 9, 10, 11 (molto calante), 13 (calante) e 14 (calante) della scala do, re mi, fa diesis (molto calante), la (calante), si bemolle (calante), ma nella disposizione do, fa diesis, si bemolle, mi, la, re. Prima di questa razionalizzazione, al tempo di *Prométhée*, la scoperta empirica di questa armonia era già avvenuta nel clima post-chopiniano del *Preludio op. 37 n. 3* (1903) ⁽³¹⁾.

Una costruzione artificiale senza dubbio, che avrebbe dovuto diventare universale, ma che nel suo senso extramusicale era difficilmente intellegibile ad altri; che in ogni caso non costituirà un vincolo perché, da ottimo musicista, Skrjabin la anima continuamente, spezzandola in frammenti, con appoggiature e note di passaggio.



Oltre al caso dell'*op. 37 n. 3*, il passaggio all'accordo di *Prométhée* è avvertibile anche nei due pezzi *op. 59*, un *Poema* e un *Preludio*.

Interessante è notare che nel punto culminante di questa concezione, il *Prométhée* appunto, l'armonia assume funzione di melodia, in una posizione di scala-accordo, con una impostazione tematica derivata e conseguente, ma dematerializzata da molteplici artifici, come si è detto, soprattutto nel dopo-*Prométhée*.

⁽³¹⁾ Cfr. G. ABRAHAM, *La reazione al romanticismo 1890-1914*, in *La musica moderna*, vol. X della *Storia della Musica*, Milano, 1974, pp. 140-144.

Non c'è tuttavia, nella trasposizione della linea, una consequenzialità come nel sistema schoenberghiano, ma si tratta di una scala diatonica con alterazioni, anche se cadono i cardini portanti di tonica, dominante e sensibile. Ma l'uso enorme di suoni cromatici estranei finirà in pratica per avvicinare Skrjabin alla dodecafonia dello stesso Schoenberg⁽³²⁾.

LE PRIME SINFONIE

Non è il caso di soffermarsi eccessivamente sul *Poème symphonique* in Re minore, sul *Concerto in Fa diesis minore op. 20* per pianoforte e su *Réverie op. 24* (1896-8) che si muovono in un'area tradizionale. Da considerare tuttavia in particolare modo l'ultima opera, in un solo movimento, della durata di pochi minuti, che adotta la forma di Lied con coda e che sarà diretta la prima volta il 5 novembre 1898 a Pietroburgo dallo stesso Rimskij Korsakov e ripresa qualche mese più avanti a Mosca il 24 marzo 1899 con Safonov.

Schema del *Poème symphonique* (*).

GRUPPI	TEMPO	FORMA	TEMI	TONALITÀ	BATTUTE
1.	Andante		I-II	Re min.	1-45
2.	Allegro	Esposizione	III-IIIa	Re min.	46-110
3.		Ponte	IIIb		111-141
4.		Tema sec.	Ia+IIa	Fa magg.	142-206
5.		Conclusione	IIb	Fa magg.	207-246
6.		1° sviluppo	III-Ib+IIa	Fa min.- Sol min.	247-278
7.			III-Ic-Id	Si magg.	279-342
8.			Ic+III	Re magg.	343-428
9.			Ie	Si b magg.	429-490
10.		Ripresa	III	Re min.	491-514
11.		Ponte	IIIb		515-545
12.		Tema sec.	Ia+IIa	Re magg.	546-610
13.		Conclusione	IIb	Re magg.	611-650
14.		2° sviluppo	IIa-Ia		651-718
15.	Più mosso	Coda	IIIc	Re min.	719-811

(*) Questo schema, come i seguenti, è tratto, con qualche variante, da C. C. J. VON GLEICH, *Die sinfonische Werke von Alexander Skrjabin*, Bithoven, 1963.

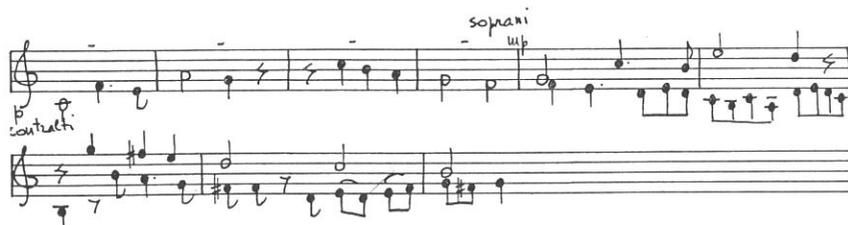
⁽³²⁾ Cfr. Z. LISSA, *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik*, in «Acta Musicologica», (1935), vol. VII, p. 15; G. PERLE, *Serial Composition and Atonality*, Berkeley, Los Angeles, 1962, p. 41.

Schema di *Réverie op. 24*.

GRUPPI	TEMPO	FORMA	TEMI	TONALITÀ	BATTUTE
1.	Andante	A	I-II+I	Mi min.	I-16
2.	Animando poco a poco	B	IIa-b	Do magg.	17-36
3.	Tempo I	A'	I-II+I	Mi min.	37-63
4.	Tempo I	Coda	Ia	Mi min.	64-76

Il *Concerto* meriterebbe un discorso a sé, da collegarsi però alla produzione pianistica e a quella ardente passione chopiniana di tutta la prima fase creativa. L'opera, gradevole e ispirata, lontanissima dai torbidi ripensamenti futuri, fu eseguita la prima volta a Odessa il 23 ottobre 1897, sotto la direzione di Safonov.

La *Prima Sinfonia in Mi maggiore op. 26* fu scritta fra l'estate del 1899 e l'aprile del 1900 a Mosca; edita da Beljaev ed eseguita la prima volta a Pietroburgo l'11 novembre 1900 sotto la direzione di Ljadov; a Mosca poi, il 29 marzo dell'anno seguente, sempre con Safonov. In un organico di grande orchestra si prevede anche, nell'ultimo dei sei movimenti, la presenza di due solisti, mezzosoprano e tenore, oltre ad un coro, per ripetere forse l'esempio della *Nona*, ma con esito molto debole poiché il trionfalismo ideale si veste musicalmente nella maniera più accademica, con una fuga scolastica diatonica.



Sinfonia n. 1, sesto movimento, battute 207-215.

Siamo nello stesso periodo del citato frammento poetico che già ci propone una posizione mistica volta ad altre dimensioni. Da alcuni anni Skrjabin è stato accolto nel circolo di Beljaev, nel 1897 si è unito in matrimonio con la pianista Vera Ivanovna Isakovič, ha fatto scelte filosofiche e letterarie (Nietzsche, Goethe) da poter formulare il suo credo di religione e arte nel finale della sinfonia, certo influenzato anche dal principe Trubetskoi. Il superartista-eroe è lo stesso Skrjabin, ma è evidente che

il miracolo è rimandato ad altre opere, visto il modesto risultato finale. Lo stesso Skrjabin si era reso conto come esso fosse inadeguato al programma espresso nella parte poetica affidata alle voci.

Solisti O puri simboli del Dio vivente,
 Sublimi leggi di armonia,
 Noi solleviamo a te i nostri cuori ferventi
 E benediciamo i tuoi miracoli!
 O tu, splendida visione,
 Tu, che ci elevi e ci rianimi,
 Nessun dono in questa terra dove noi viviamo
 Può paragonarsi alla tua illusione e alla tua grazia!
 Nell'ora buia, disperata
 Quando l'anima cade in vani tormenti,
 Fiaccola delle arti, tu porti alla luce
 Il nuovo giorno che ci consola.
 Il nostro vigore esauto nella lotta
 Tu riaccendi con la tua fiamma.
 Lo spirito sofferente, triste, stanco
 Tu ristabilisci nella tua orbita.
 Negli agitati torrenti, le emozioni
 sommergi eccitate dall'arte,
 e, ogni giorno, i suoi nobili canti
 innalzano il devoto ad indicibili altezze.
 (...)
 Venite ora, popoli del mondo,
 Cantate un inno all'Arte!

Coro Gloria alla Musa, trionfo e gloria!

È questo per Skrjabin un momento felice, ottimistico: l'artista ci è descritto a volte ingenuo, puerile, palpitante. L'irregolarità dei sei movimenti della *Sinfonia* non ci deve ingannare. In effetti la forma è tradizionale nei quattro movimenti centrali, poiché il primo *Lento* è soltanto un'introduzione all'*Allegro drammatico*. Segue un altro *Lento*, il vero movimento lirico della sinfonia, e quindi un *Vivace* con ruolo di rondò e l'*Allegro*. A parte sta l'*Andante* conclusivo, sul testo che è stato riprodotto. La *Sinfonia* non è mai diventata molto popolare, nonostante sia più decisamente facile, all'ascolto, delle rimanenti, e contenga richiami allettanti soprattutto a Čaikovskij e a Wagner. Lo schema che viene qui riprodotto ci offre una immagine abbastanza chiara del principio organizzativo-strutturale dell'opera.

Schema della *Sinfonia n. 1 in Mi Magg. op. 26.*

GRUPPI	TEMPO	FORMA	TEMI	TONALITA	BATTUTE
<i>I mov. Lento</i>					
1.		A	I	Mi magg.	1-40
2.		B	II-III	Si magg.	41-72
3.		A'	I	Mi magg.	73-96
4.		C	IIIa	Mi magg.	97-125
<i>II mov. Allegro drammatico</i>					
1.		Esposizione	IV	Mi min.	1-18
2.		Ponte	V		19-38
3.		Idea sec.	VI	Sol magg.	39-60
4.		Concl.	Va		61-79
5.		Sviluppo	VI		80-140
6.			IVa-b	Fa magg.	141-164
7.			VIa-IVc	Do magg.	165-190
8.		Ripresa	IV	Mi min.	191-210
9.		Ponte	V		211-230
10.		Idea sec.	VI	Mi magg.	231-250
11.		Concl.	Va	Mi magg.	251-269
12.		Coda		Mi min.	270-315
<i>III mov. Lento</i>					
1.		A	VII	Si magg.	1-20
2.		B	VIIa	Fa d. magg.	21-55
3.		A	VII	Si magg.	56-63
4.		C	VIII	Si min.	64-79
5.		D	VIII		80-111
6.		C	VIII	Si min.	112-135
7.		A	VII	Mi magg.	136-147
8.		B(+A)	VIIIa	Si magg.	148-187
<i>IV mov. Vivace</i>					
1.		A	Vb	Do magg.	1-16
2.			Vb	Sol magg.	17-29
3.			Vb	Do magg.	30-45
4.		B	IX	La b magg.	46-81
5.		A	Vb	Do magg.	82-97
6.				Sol magg.	98-110
7.			Vb	Do magg.	111-133
<i>V mov. Allegro</i>					
1.		Esposizione	Ia	Mi min.	1-24
2.		Ponte			25-48
3.		Idea sec.	X	Do magg.	49-76
4.		Concl.		Do magg.	77-92
5.		Sviluppo	Ia		93-108
6.			X		109-146
7.		Ripresa	Ia	Mi min.	147-170
8.		Ponte			171-194
9.		Idea sec.	X	Mi magg.	195-222
10.		Concl.		Mi magg.	223-240
11.		Coda	Ib+X	Mi min.	241-311
<i>VI mov. Andante</i>					
1.		A(soli)	IIIa+XI	Mi magg.	1-54
2.		B	XIa	Do dies. min.	55-78
3.		A	IIIa+XI	Mi magg.	79-124
4.		B			125-172
5.		C(coro)	XII	Mi magg.	173-206
6.		D(fuga)	XII	Do magg.	207-250
7.		C(coro)	XII	Mi magg.	251-286

La *Seconda Sinfonia in Do minore op. 29*, di poco successiva – la prima si avrà a Pietroburgo il 25 gennaio 1902 e quindi a Mosca, con Safonov, il 3 aprile 1903 – si stacca in modo netto dalla precedente. La novità maggiore sta nella sostanziale monotematicità, considerando il primo movimento come introduzione, il secondo come struttura principale dell'esposizione, il terzo come zona contrastante e alternativa, il quarto come rielaborazione e l'ultimo come ripresa e coda.

Il Delson ha legato emozionalmente la *Seconda Sinfonia* ad un dipinto di Mikhail Vrubel, dello stesso 1901, che ha per tema una Titanomachia. Forse anche per questo stravolgimento strutturale cominciano ora per il compositore le riserve di alcuni personaggi del circolo di Beljaev. Entusiasticamente fuori luogo il giudizio di Ljadov: «Che sinfonia! Skrjabin sarebbe stato meglio in compagnia di Richard Strauss! Dopo questo, Wagner è solo un bambino che balbetta. Aiuto! Sto diventando pazzo!»⁽³³⁾.

Oggi tanta esuberanza fonica in qualche caso tradisce per noi una certa retorica di cui Skrjabin, del resto, era cosciente, soprattutto per quel trionfalistico finale che avrebbe voluto riscrivere. Sotto l'aspetto formale il monotematismo di fondo non impedisce il configurarsi di una logica sonatistica, anche se molte indicazioni indicano che la rottura è in atto. Il primo movimento (*Andante*) è proposto in Do minore, ma contiene una zona centrale (*Allegro giocoso*) in Do maggiore. Ha un carattere spiccatamente romantico, con l'impellente presenza di Wagner, ma anche con doti di grande purezza lirica. Il secondo movimento ha degli elementi di contatto con la *Quarta Sonata op. 30* e si impone per il suo piglio deciso e la sua generosità sonora, con un impegno particolarmente continuo degli ottoni.

Il terzo movimento (*Andante*) in Si maggiore, è caratterizzato da un senso naturalistico e pastorale, con una parentesi centrale più viva e agitata. Viene comunemente considerato il movimento più bello dell'intera sinfonia: di straordinaria efficacia le fioriture del primo flauto che ricordano vagamente il clima di *Siegfried*, ma probabilmente da inquadrare in un più vasto significato penteistico e naturale.

⁽³³⁾ La dichiarazione, riportata da Mitrofan Belajev, appare nell'articolo di H. NEVILLE sulla copertina del disco Melodiya/Angel SR-40118.

flauto
3
pp \forall violino solo

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the flute, marked 'flauto', and features a triplet of eighth notes. The bottom staff is for the violin solo, marked 'pp' and 'violino solo'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The music is in a minor mode.

Sinfonia n. 2, terzo movimento, battute 10-11.

Il quarto movimento (*Tempestoso*) in Fa minore, ha la vivacità dello scherzo, con una zona centrale meno mossa in 6/4, ma la nota che lo distingue è soprattutto quella elaborativa, mentre il *Maestoso* finale, in Do maggiore, è molto vicino ad un certo Wagner. Dagli esempi che riportiamo ora possiamo vedere accostati due momenti wagneriani diversi in Skrjabin, di cui quello cromatico è senza dubbio il più efficace e intenso.

Calmanbo
Tuba

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the Calmanbo (likely a tuba or euphonium), and the bottom staff is for the Tuba. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The music is in a minor mode.

Sinfonia n. 2, terzo movimento, battute 150-153.

Maestoso
Tutti

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the Tutti (likely a woodwind or string ensemble), and the bottom staff is for the Tutti (likely a woodwind or string ensemble). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/4. The music is in a minor mode.

Sinfonia n. 2, quinto movimento, battute 1-4.

Schema della *Sinfonia n. 2 in Do min. op. 29.*

GRUPPI	TEMPO	FORMA	TEMI	TONALITA	BATTUTE
<i>I mov. Andante</i>					
1.		A	I	Do min.	1-11
2.		B			12-44
3.		A	I	Do min.	45-53
4.		C	II	Do magg.	54-73
5.		A	I	Do min.	74-87
6.	Allegro giocososo	D	III	Do magg.	88-109
7.	Andante	A	I	Do min.	110-119
<i>II mov. Allegro</i>					
1.		Esposizione	IV-IVa+IIIa	Mi b magg.	1-38
2.		Ponte			39-61
3.		Idea sec.	V-IVb	Sol b magg.	62-85
4.		Concl.	IVc	Si b magg.	86-157
5.		Sviluppo	IVd+Va	Do dies. min.	158-173
6.			V	Si magg.	174-185
7.			IVe	Mi b min.	186-207
8.			V	Re b magg.	208-239
9.			IIIb	La b magg.	240-275
10.		Ripresa	IV	Mi b magg.	276-313
11.		Ponte			314-336
12.		Idea sec.	V-IVb	Do b magg.	337-360
13.		Concl.	IVc	Mi b magg.	361-424
14.		Coda	IV-III	Mi b magg.	425-470
<i>III mov. Andante</i>					
1.		Esposizione	VI	Si magg.	1-33
2.		Ponte			34-51
3.	Più vivo	Idea sec.	VII	Fa dies. magg.	52-81
4.	Tempo I	Concl.	VI	Fa dies. magg.	82-111
5.		Sviluppo			112-181
6.		Ripresa	VI	Si magg.	182-225
7.		Ponte			226-235
8.	Più vivo	Idea sec.	VII	Si magg.	236-265
9.	Tempo I	Concl.		Si magg.	266-298
<i>IV mov. Tempestoso</i>					
1.		A	VIII	Fa min.	1-64
2.	Meno mosso	B	IX	Do min.	65-80
3.	Tempo I	A'	VIII		81-112
4.			Ia-IVf	Re b magg.	113-132
5.	Meno mosso	B	IX	Fa min.	133-148
6.	Tempo I	A	VIII-Ib	Fa min.	149-180
7.		Coda		Do magg.	181-190
<i>V mov. Maestoso</i>					
1.		A	Ib	Do magg.	1-38
2.		B	X-II	Sol magg.	39-66
3.		A	Ib	Do magg.	67-88
4.		C	Xa		89-131
5.		A	Ib	Do magg.	132-149
6.		B	X-II	Do magg.	150-187
7.		A	Ib+IVg	Do magg.	188-204
8.	Maestoso	Coda		Do magg.	205-232

Da questo momento si abbandona pure il vocabolario tradizionale di «sinfonia», in modo più rispondente alla rivoluzione in atto. *Le Divin Poème op. 43*, iniziato a Mosca nel 1902 e compiuto in Svizzera nel 1904, avrà la sua prima esecuzione a Parigi il 29 maggio 1905 con la direzione di Arthur Nikisch. Si suddivide in tre movimenti: *Lento-Allegro-Lento (Luttés)*, *Lento (Voluptés)*, *Allegro (Jeu divin)* e già questo è indicativo per comprendere il nuovo piano ideologico e compositivo di Skrjabin. È un altro passo, più consistente, verso il *Mysterium*; l'impulso creativo è qui identificato con il gioco divino. Il piano di *Prométhée*, che ha come meta finale «l'annientamento beatifico dell'anima, il suo frangersi in una miriade di luci accecanti nella propria dissoluzione»⁽³⁴⁾ è già in parte presente così come nella *Quarta Sonata*, anche se il procedimento è per qualche verso più elementare, con la lotta dell'uomo contro il destino, l'ideale di bellezza, la gioia finale.

Il periodo della composizione de *Le Divin Poème* è ricco di fatti importanti per la vita di Skrjabin. Dal 1903 al 1910 c'è la grande stagione all'estero con vasti giri di concerti. Fra gli incontri da ricordare, quello con Borís Pasternàk (che in quell'epoca aveva solo tredici anni), nell'estate del 1913, e con il padre di quest'ultimo, Leonid, un ottimo ritrattista, presso la dacia vicino a Malyaroslavetz. Oggi certi critici, come il Palmer, attribuiscono a Skrjabin l'ispirazione per molte descrizioni e paesaggi in poesie e romanzi di Pasternàk. Per certi tratti il Kolya dello *Živago* sarebbe lo stesso Skrjabin⁽³⁵⁾.

Ma il 1903 è ancora più importante per il divorzio da Vera e l'incontro con Tatiana Fedorovna Schlözer, conosciuta nel novembre 1902, attraverso il fratello di lei, Boris, allievo e amico di Skrjabin⁽³⁶⁾. La famiglia finisce per passare in secondo ordine, come il posto di insegnante al Conservatorio di Mosca, che egli lascia, pur essendo in difficili condizioni finanziarie, per dedicarsi completamente alla composizione, che diventa ora copiosissima.

⁽³⁴⁾ M. SAVINELLI, *op. cit.*, p. 140.

⁽³⁵⁾ Cfr. E. BOWERS, *op. cit.*, p. 52.

⁽³⁶⁾ L'incontro ha tutte le caratteristiche del tempo, con Tatiana che, dopo aver ascoltato la *Terza Sonata* del musicista, decide di non suonare più niente altro che la musica di Skrjabin e sogna soltanto di incontrarlo. L'occasione è offerta da una serata organizzata da Borís con Skrjabin che suona per ore e ore; poi, non potendo più farlo in quel palazzo, ci si trasferisce nella casa dello stesso compositore, fino a tarda notte. Di qui avrà inizio la loro storia d'amore.

Per una inaspettata fortuna, l'offerta da parte di un vecchio allievo, M. K. Morozova, di un assegno annuo di 2400 rubli fino a giorni migliori, Skrjabin parte per la Svizzera con la moglie e i quattro figli e si stabilisce a Vézenaz, sul lago di Ginevra, presto seguito da Tatiana. Attorno a lui si forma un piccolo circolo; fra gli altri il compositore si sente vicino ad un pescatore, Otto Hauenstein, nell'acceso clima misticheggiante che sta prendendo importanza sempre maggiore in lui. Vera intanto copia l'intera partitura de *Le Divin Poème*, cosciente che il marito, che ha reclamato per sé la solitudine in nome dell'arte, in effetti sta con un'altra donna⁽³⁷⁾.

C'è un rapporto diretto fra *Le Divin Poème* e Tatiana, quando costei, in occasione della prima parigina della *Sinfonia*, stende il programma sul contenuto filosofico di questa musica.

«*Le Divin Poème* rappresenta l'evoluzione dello spirito che, libero da leggende e misteri del passato che ha superato e abbattuto, passa attraverso il panteismo e raggiunge una gioiosa e viva affermazione della sua libertà e della sua unità con l'universo».

Luttés (1° movimento). «Il conflitto fra l'uomo che è schiavo di un Dio, e l'uomo libero che è Dio in se stesso. Il secondo trionfa, ma trova che la sua volontà è troppo debole per proclamare la propria divinità e così affonda nel Panteismo».

Voluptés (2° movimento). «L'uomo permette a se stesso di essere catturato dalle delizie del mondo sensuale. È intossicato e addolcito da piaceri voluttuosi nei quali egli è tuffato. Il senso del sublime sorge dalle profondità del suo essere e lo aiuta a soggiogare l'inerzia del suo ego».

Jeu divin (3° movimento). «Lo spirito, libero dalla sottomissione a un potere superiore, e conscio della sua unità con l'universo, abbandona se stesso alla suprema gioia di una libera esistenza *Jeu divin*».

Armonicamente quello della *Terza Sinfonia* è un periodo di transizione che, nonostante l'alta idealità, si mantiene dentro forme abbastanza tradizionali e che ancora non si è liberato di echi wagneriani, specie tristaniani. Nell'analisi dei tre momenti si nota, nella prima fase, dopo un avvio maestoso (vedi l'esempio), una definizione più mossa e ardente che nella lotta lascia spazio anche all'elemento lirico.

⁽³⁷⁾ Avviene nella vita una situazione che ci ricorda la *Gioconda* di D'Annunzio (1899) con Lucio Settala, l'artista che, secondo l'idea del superuomo, afferma il proprio diritto a non sottostare a divieti morali, e la moglie abbandonata che, nel tentativo di salvare la statua del marito, resta mutilata delle sue mani.

Schema di *Le Divin Poème*.

GRUPPI	TEMPO	FORMA	TEMI	TONALITÀ	BATTUTE
<i>I mov.</i>					
1.	Lento	Motivo cond.	I	Re b magg.	1-16
2.	Allegro	Esposizione	II	Do min.	17-52
3.			Ia + IIa	Do min.	53-76
4.		Ponte			77-112
5.			III	Mi b magg.	113-136
6.		Idea sec.	IV	Mi b magg.	137-184
7.		Concl.	V	Mi b magg.	185-240
8.		Motivo cond.	I	Mi b magg.	241-272
9.	Tempo I	I. sviluppo	II + IVa	Sol min.	273-308
10.	Più vivo		V	Si b magg.	309-347
11.			VI	La b min.	348-360
12.			IIb	Do min.	361-390
13.	Tempo I		IV-VIa	Re b magg.	391-424
14.	Vivo			La b magg.	425-448
15.		Motivo cond.	I + IV	La b magg.	449-488
16.		Ripresa	II + VIa + IVb	Do min.	489-524
17.			II + VI		525-548
18.		Ponte			549-584
19.			III	Do magg.	585-608
20.		Idea sec.	IV	Do magg.	609-656
21.		Concl.	V	Do magg.	657-712
22.		Motivo cond.	I	Do magg.	713-744
23.		2. svil.	IV-VI		745-808
24.			II	Do min.	809-848
25.			IV		849-888
26.		Coda	II	Do min.	889-956
27.		Motivo cond.	I	Re b magg.	957-972
<i>II mov.</i>					
1.	Lento	A	VI	Mi magg.	1-16
2.			VI + VII	La magg.	17-37
3.		B	VII		38-63
4.		C	VIII		64-86
5.		D	IX	Si magg.	87-98
6.		A	VI	Mi magg.	99-118
7.			VI + VII	Mi magg.	119-143
8.		B			144-164
9.		C	VIII		165-191
10.	Vivo	Coda			192-209
<i>III mov.</i>					
1.	Allegro	Esposizione	X	Do magg.	1-16
2.	Vivo	Ponte			17-31
3.		Idea sec.	XI + VIII	Sol magg.	32-54
4.		Concl.	XII	Sol magg.	55-70
5.		Sviluppo	X		71-98
6.			Xa + XIa		99-135
7.	Tempo I	Ripr. Esp.-P.	X	Do magg.	136-154
8.		Idea sec.	XI + VIII		155-189
9.		Concl.	XII		190-205
10.		Coda	I-II-VII XII-VIc		206-255
11.		Motivo cond.	I		256-274

Lento

Fl.

Tu.

Tub-fag. - celli

Divini, grandiose

ff

Tuba - cb

p

dim. poco a poco

Sinfonia n. 3, primo movimento, battute 1-3.

C'è un graduato alternarsi fra un'orchestra piena e ricca e le zone solistiche, fra cui risalta soprattutto quella del violino. La struttura è quella di un *Allegro* di sonata classica. Il carattere del secondo movimento è maggiormente lirico, cromaticamente dolcissimo, con uno spazio di calore ed entusiasmo drammatico, in una forma liederistica di tonalità notturna. Il finale è veramente come ha scritto Tatiana, un *jeu divin*, libero e sciolto, di pura gioia.

LE POÈME DE L'EXTASE E PROMETHÉE

Le Poème de l'Extase (o *Quarta Sinfonia*) *op. 54* fu composto dal 1905 al 1908 in Svizzera. Edito sempre da Beljaev, nel 1908, fu eseguito la prima volta il 10 gennaio 1908 a New York con la direzione di Modest Altschuler. La prima europea ebbe luogo il primo febbraio 1909 a Mosca, ancora una volta con Safonov. È il momento della libertà, della creazione, per il raggiungimento dell'obiettivo che è di tutta la vita di Skrjabin. «L'arte mistico religiosa – ha scritto Sebaneev – che serve all'espressione di tutte le segrete facoltà dell'uomo, al raggiungimento dell'*estasi*, ha sempre fatto uso di *tutti* i mezzi per agire sulla psiche»⁽³⁸⁾.

Sembra di capire che per Skrjabin la musica è mezzo, non fine ultimo: una tesi questa che costituisce quasi un motivo conduttore per il musicista, il quale con Sebaneev era stato molto esplicito in proposito: «Io non posso intendere come si possa scrivere soltanto musica, oggi. Che noia! La musica, certamente, porta avanti un'idea e un significato quando è collegata a un singolo progetto dentro una visione più generale del mondo. Chi scrive solo musica, assomiglia a quegli esecutori che suonano un solo strumento»⁽³⁹⁾.

È una premessa che diventa di impellente importanza quando ci si trova a dover comprendere *l'Extase*. Ma la posizione di Skrjabin non è sempre coerente: ora riteneva che i suoi poemi sinfonici, pur avendo un particolare contenuto psicologico, andavano letti prima di tutto nelle note e che la conoscenza dei programmi non fosse indispensabile all'esecutore; ora, in momenti di più spinto messianesimo, ad esempio per la prima dell'*Extase* a New York, era preoccupato che il testo poetico che introduce la *Sinfonia*, dello stesso compositore, non venisse tradotto perfettamente in inglese.

Il periodo di composizione della *Sinfonia n. 4* è tutto dominato, per Skrjabin, dalla figura di Tatiana che gli dà nuova ispirazione. Nel 1905, durante l'estate, i due sono a Boliasco (dove si è visto l'incontro con Plekhanov), nel 1906 a Ginevra e nel dicembre dello stesso anno c'è il viaggio in America. Safonov, il fedele interprete delle sinfonie skrjabiniane, vede in Tatiana la causa di una caduta musicale e morale di Skrjabin. Nel 1907 si ritorna a Parigi.

⁽³⁸⁾ L. SEBANEV, *Prometheus von Skrjabin*, in «Melos» (1920), I vol., pp. 479-83.

⁽³⁹⁾ E. BOWERS, *op. cit.*, p. 108.

È un momento di grazia per il musicista: con l'*Extase* nascono la *Quinta sonata op. 53* e i *Tre pezzi op. 52*; Koussevitzky, che ha fondato a Berlino le nuove edizioni russe, lo vuole con sé; nel 1908 gli nasce il figlio Julian da Tatiana; a Bruxelles il contatto con la teosofia è particolarmente stimolante. Ma Skrjabin è anche abbandonato da molti. Già Ljadov era rimasto sconvolto de *Le Divin Poème* e di fronte all'*Extase* la critica non è unanime: esito incerto a Pietroburgo, caloroso a Mosca. La concezione cosmica lo avvicina in questo momento al poeta Vjačesláv Ivanovič Ivànov. Interessante anche il nuovo incontro con Borís Pasternàk, che annoterà: «Io amo la musica più di ogni altra cosa al mondo, e Skrjabin più di tutti». — «Non potrei ascoltare questa musica senza piangere»⁽⁴⁰⁾. Il poeta però non era proprio soddisfatto del nome dato all'opera, che secondo lui profumava come una saponetta e sarebbe stato così opportuno trovarne un altro.

Wagner e Strauss qua e là sono presenti, ma la ricerca di sonorità, soprattutto nell'impiego dei fiati in zone acute, dà alla *Sinfonia* una trasparenza nuova. La ricca orchestra (otto corni, legni raddoppiati, celesta, organo, campane, ecc.) è trattata con estrema maestria. Il finale, *Maestoso*, è il momento culminante di quella esplosione sonora tipicamente skrjabiana. Più importante ancora è il superamento della forma tripartita (della *Sinfonia* precedente) per una soluzione organica in cui la successione dei singoli movimenti non è dettata da nessun criterio tradizionale⁽⁴¹⁾.

Sotto il profilo tonale, appare il principio di sovrapposizione di quarte, in un'ambiguità modale che sarà poi sciolta del tutto nel *Prométhée* e si sviluppa l'idea di scala-accordo, di una sostanziale staticità; tratta, come si è visto, dagli ultimi armonici della serie naturale⁽⁴²⁾.

⁽⁴⁰⁾ Cfr. H. KRELLMANN nella nota esplicativa al disco Deutsche Grammophon 2530.137.

⁽⁴¹⁾ Cfr. B. DE SCHLOEZER, *Alexander Scriabin*, in «Musique Russe» (1953), pp. 242-3.

⁽⁴²⁾ Cfr. I. WYSCHNEGRADSKY, *L'énigme de la musique moderne*, in «Revue d'esthétique» (1941), pp. 70-72.

Schema de *Le Poème de l'Extase*

GRUPPI TEMPO	FORMA	FORMA	BATTUTE
1. Andante. Languido	Introd.	I-II	1-18
2. Lento. Soavemente	Esposizione	III-IV + Ia	19-38
3. Allegro volando		V + Ib	39-70
4. Lento		VI + VII	71-94
5. Allegro non troppo		VIII + IIa-IX	95-110
6. Moderato avec delice	I. svil.	X + Ia-IVa	111-180
7. Allegro		IX + V + VIIIa XI + V	181-224
8. Tempestoso		VIII + IIa + VIIa	225-260
9. Avec une noble et joyeuse émotion		IX + VIII-Ic	261-312
10. Lento	Ripresa (2.)	III-IV + Ia	313-340
11. Allegro volando	(3.)	V + Ib	341-376
12. Lento	(4.)	VI + VII	377-404
13. Allegro	(5.)	VIa/b + VIII + IIa-IX + XIa + VIIIb	405-426
14.	2. svil.	VIIIc + IIIa + XI	427-446
15. Allegro	(8.)	VIII + IIa + VIIa-IX	447-476
16. Charmé		XII-VIIIa-IX + V	477-506
17. Avec une volupté de plus en plus extatique		IIIb + XII + Id	507-530
18. Allegro molto		VIII + V + I-IIa	531-546
19. Maestoso		IXa + VIIIId	547-605

Andante. Languido.
ff.
dolce
pp.
viale

Sinfonia n. 4, battute 1-5.

Siamo così giunti a *Prométhée, Le Poème du Feu* op. 60, per coro, organo, pianoforte, *clavier à lumières*, nato a Bruxelles e Mosca tra il 1908 e il 1910 e diretto la prima volta, in quest'ultima città, da Koussevitzky il 15 marzo 1911; realizzato con i colori il 20 marzo 1915 a New York (Carnegie Hall) poco prima della morte del compositore, con la direzione di Altschuler e una soluzione di compromesso abbastanza mediocre per la parte visiva.

Non è casuale che nel numero del *Blaue Reiter*, al quale collaborava anche Schoenberg, appaia uno studio di Sebaneev sul *Prométhée*. Skrjabin propone qui infatti per primo «una associazione spazio-temporale fra luce-colore e suono, segnando in partitura precisi effetti di illuminazione colorata che deve invadere la sala da concerto in corrispondenza con determinati effetti armonico-timbrici dell'orchestra» (43).

Scrivendo Sebaneev: «In un crepuscolo azzurro lilla risuona la mistica armonia e durante il suo aleggiare si ode il tema principale, esposto dai corni. Da queste note nasce la grandiosa idea del caos originario, in cui per la prima volta ha preso suono la volontà dello Spirito creatore». Nel finale poi «tutta la sala si riempie di una luce accecante, tutte le forze dell'orchestra e del coro vengono impiegate, il tema principale, sullo sfondo della piena orchestra e dell'armonia dell'organo, è eseguito dalle trombe. Dopo lo lancio supremo tutto diventa ad un tratto silenzioso, la luce si spegne: nel crepuscolo lilla di odono le note di una danza estatica, inebriante; si producono effetti di luce, un gioco magico degli elementi sonori, zampillanti e luminosi passaggi del pianoforte sullo sfondo stridulo dei piatti. Ancora uno slancio e l'orchestra è ripresa da un mare di sonorità che si fondono nell'accordo finale. Questo è l'unico accordo perfetto usato dal musicista in tutta la composizione» (44).

Certamente *Prométhée*, come estremo contributo sinfonico di Skrjabin (dal momento che il *Mysterium* resterà fermo alla fase di progetto) e a parte le ultime sonate, è l'opera che, nata nel momento culminante dell'attività del compositore, rimane, se non la più bella, certo la più complessa e rivoluzionaria.

Qualche precedente di effetti luminosi si trovano già, per la verità, in una «sinfonia spirituale» rappresentata a Parigi nel 1891 e in un non meglio identificato *Canto di Salomone* e poco più avanti in un pezzo rappresentato in America, *A Trip to Japan in sixteen Minutes*, con una geisha che danza, con profumi e musica (45).

Ma ora la cosa sembra organizzata con maggiore precisione, alla luce anche della tesofia, accettata da Skrjabin in modo autentico e creativo. Va comunque registrato il fatto che, nonostante *Prométhée* mantenga un vero primato, nella concezione suono-colore, sono questi gli anni dello Schoenberg di *Die glückliche Hand* e del tentativo di Kandinsky, *Der gelbe*

(43) L. ROGNONI, *La Scuola musicale di Vienna*, Torino, 1974 (reprints), pp. 20-21.

(44) L. SEBANEV, *Prometheus von Skrjabin*, in «Der blaue Reiter» (1912), pp. 57-68.

(45) Cit. in E. BOWERS, *op. cit.*, p. 192.

Klang che avrebbe dovuto essere realizzato musicalmente, e non lo fu mai, da Thomas von Hartmann.

I legami fra musica e colore, del resto, non costituiscono una novità, almeno teoricamente. Anticipazioni in tal senso, della *Klangfarbenmelodie*, si possono cogliere dalla *Farbenhere* di Goethe fino ai giorni nostri, con Luigi Veronesi, dove il rapporto intervallare è misurato in modo rigoroso, in base alle frequenze, con una relativa visualizzazione cromatica.

Per Skrjabin, come per Schoenberg, non si tratta ancora di un rapporto scientifico, ma di una scelta emozionale, di una esigenza interna (nel primo caso) di tonalità mistica non meglio precisata sotto il profilo strutturale.

Per *Prométhée* Skrjabin ha bisogno dell'aiuto tecnico di un professore di elettromeccanica di Mosca, Aleksandr Mozer, amico del musicista, che predispone i mutamenti di luce per ogni tonalità e modulazione, mentre l'idea dei due spettri si deve ricavare da Rimington. La linea inferiore è quella mistica, una progressione a toni interi che rappresenta il respiro vitale del Brahman, l'evoluzione della razza.

Skrjabin non pensava semplicemente a colori come a toni individuali, ma a tonalità e ad accordi complessi. Più tardi egli passerà dal rapporto colore-musica a quello più purificato fra luce e musica.

Non mancano, in questa disposizione, agganci con lo stesso Rimskij Korsakov che, prima di *Prométhée*, aveva scritto: «L'armonia è luce e oscurità. Maggiore minore. Gioia e tristezza. Chiarità, ombre, tenebra. L'orchestrazione e il timbro in generale: scintille, radiosità, trasparenza, sfumature; brillantezza, fulmini; luce lunare, alba, tramonto, oscurità...»⁽⁴⁶⁾. E parlando di *Prométhée* Skrjabin parlava pure di raggi di luce, di sprazzi luminosi, di caligine cosmica e di raggiante chiarezza.

Il simbolismo dell'opera, già colto da Sebancev, è ancora più puntuale, se vogliamo. L'accordo-mistico iniziale, di sei note, è il Caos originale, l'unione prima della vita. Il primo tema rappresenta il Principio creativo.

⁽⁴⁶⁾ Cit. in E. BOWERS, *op. cit.*, p. 192.

Lento. Brumeux Più lento

pp trid. ()
 p 12 batt. ()
 cozi con sord.
 † calme, recueill.

Sinfonia n. 5, battute iniziali.

Il momento del fuoco è annunciato da una successione di quattro accordi di quarte delle trombe, seguito da un assolo di tromba che esprime la volontà. Poi comincia il tema dell'Umana Coscienza, che Skrjabin spesso chiamava «Ragione».

Il pianoforte rappresenta l'Uomo o il microcosmo, e appare imperiosamente suonando il tema della volontà. L'orchestra simboleggia il Cosmo o il macrocosmo. Determinante ancora è il tema della vita al pianoforte, che Skrjabin definì la «Danza della Scoperta del Sé»: un ritmo di valzer ricavato dalla parte finale del tema dell'Umana Coscienza. Ancora il pianoforte descrive il tema del Gioco dello Spirito Creativo, il tema dell'Attività e del Movimento. Il principio creativo diventa Ego e ora la materia diventa Spirito.

Tutte le melodie e i temi derivano dall'armonia iniziale, quella scala-accordo già vista precedentemente che ha in sé tutte le magie e il languore sensuale dell'opera. Violino e flauto, alternativamente, rappresentano l'umana emozione del sentimento infiammato. Più semplicemente lo Spirito si materializza e trasforma la materia con un processo opposto di dematerializzazione. Le due fasi del respiro, impressione ed espressione, rivoluzione ed evoluzione, si sovrappongono, fino a quando si raggiunge, con il nirvana, l'Estasi. A questo punto il coro entra con suoni non articolati che rappresentano il linguaggio del neonato, il passaggio dalla unità alla molteplicità, dall'uomo all'umanità. La conclusione è un'affermazione del Sé. Particolare curioso è quello della copertina del *Prométhée*, dovuta al pittore Jean Delville, attivo anche come teosofista nell'ambiente di Bruxelles. Ad essa Skrjabin teneva moltissimo per i simboli contenuti. Rappresenta un immenso sole fiammante con una faccia androgina, simboleggiante l'unione del maschio con la femmina, chiusa in un mondo-lira e sovrastata da simboli magici e cosmici, stelle comete e nuvole a forma di spirali. Il colore è arancio, il colore del fuoco. Gli occhi della figura androgina esprimono la volontà, secondo Skrjabin.

Il musicista, quando parlava di Prometeo, lo eguagliava a Satana e Lucifero, con uno stesso gusto demoniaco, proprio nel momento di questa ascesa mistica: Prometeo era colui che aveva dato il fuoco all'uomo e che aveva sfidato Dio per questo, facendo sì che l'uomo diventasse uguale o addirittura superiore a Dio stesso. Per Skrjabin si trattava di una spinta interiore fortissima, che rispondeva stranamente al suo messianesimo superomistico.

Schema di *Prométhée*

GRUPPI TEMPO	FORMA	TEMI	BATTUTE
1. Lento	Esposizione	Iabc-II-III	1-25
2. Contemplatif		IV-IIIa-IVa-V	26-66
3. Très animé		VIabc-IIIb-VII-Ia-IIIc	67-114
4. Avec émotion et ravissement	Sviluppo	Id/e+IIIId	115-130
5.		Ia/b+IIIId-VId+IIIId-VIII-(IX)-Va+Id-X	131-162
6.		XI-(IX)-IV-IIIb-V-VIII-Ia	163-192
7.		IX-IIa-III	193-214
8. Soudain très doux et joyeux		Id/e+IIIId-IIIc+IIIId+X	215-235
9. Avec défi, belliqueux orageux		Ia/b+IIIId+Id-IXa-IIIc+IIIId-VI	236-276
10.		IIIe+IIIId+X-IXb	277-308
11. Avec émotion et ravissement		Id/e+IIIId-Ia/b+Id	309-338
12.		X-Ia+IIIId-VIe+IXa	339-370
13. Sublime	Ripresa (2.)	IV-IIIa	371-390
14. Très animé	(3.)	VIabc-II	391-450
15. Extatique	(4.)	Id/e+IIIId	451-466
16.	(5.)	Ia/b+Id+X-VIf	467-511
17. Prestissimo	Coda	If-Ig+Vb-Ih-VIII-IXc+X	512-606

La religiosità equivoca non deve meravigliare, in questi anni, e soprattutto in un personaggio così tormentato ed emblematico come Skrjabin, nella ricerca forse autentica di un'autoaffermazione come suprema illusione tardoromantica, di uno spirito ultrasensitivo e ultraindividualistico al tempo stesso, fors'anche anacronistico, che la morte troncherà, insieme ai suoi sogni, mentre il primo conflitto mondiale stava già portando i segni della tragedia.

IL MYSTERIUM

Quando Skrjabin, nel 1915, morì per una setticemia in seguito ad un foruncolo sul labbro, stava lavorando a quella che sarebbe dovuto essere la sua più grande realizzazione, il *Mysterium*, ma il compositore non era neppure giunto a concludere la parte introduttiva, l'*Acte Préalable* o *Predvaritelnoye Deistvo*, soltanto trenta pagine di versi, il testo poetico appunto, e cinquantatrè pagine di partitura fatta di frammenti, di temi e armonie.

È difficile intuire quale sarebbe stata la grandiosità del lavoro, che Skrjabin avrebbe potuto compiere dopo molti anni di fatica. Il rapporto suono-colore realizzato nel *Prométhée* sarebbe stato ben poca cosa di fronte alle complessità di questa partitura, da rappresentarsi in uno spazio semicircolare senza alcuna differenziazione fra pubblico ed esecutori. L'inizio prevedeva un ambiente con campane sospese dalle nuvole, nell'Himalaya. L'India, la perenne passione di Skrjabin, rientrava a pieno diritto nei suoi sogni. Egli si era messo addirittura a studiare il sanscrito per costruire un nuovo linguaggio per il suo *Mysterium*; nella prospettiva di recarsi in India, forse anche per essere iniziato da un Mahatma, trascorreva le sue ore lavorative sotto il sole per abituarsi al clima dell'India. Per la scelta di una prima mondiale i teosofi a Londra gli avevano raccomandato Darjeeling, città che oggi si trova tra il Nepal e il Bhutan.

Il progetto grandioso del *Mysterium*, che avrebbe dovuto durare sette giorni, è certo lontano dalla sensibilità di oggi, anche se stranamente viene ad anticipare, non sappiamo come, il progetto che Karlheinz Stockhausen va proponendo con *Licht*, primo atto di un piano grandioso da realizzare in sette momenti, basato anch'esso su un disegno cosmico di una portata che sfugge alla quadratura tradizionale dell'opera più rivoluzionaria. Le grandi dimensioni dell'organico di *Prométhée* sarebbero sembrate ben poca cosa nei confronti dell'impegno di duemila esecutori previsto per l'opera irrealizzata. Anche l'*Ottava Sinfonia* di Mahler («dei Mille»), eseguita la prima volta nel 1910, sarebbe stata destinata a passare in secondo ordine, almeno sotto il profilo quantitativo.

Dopo quanto si è scritto sui rapporti fra Skrjabin, il simbolismo e la teosofia, e dopo aver seguito passo passo il musicista nella sua produzione sinfonica, il piano di *Mysterium* non è poi tanto travolgente come potrebbe sembrare ad un primo momento: è in ogni caso un'accentuazione del proprio smisurato potere nel progetto cosmico di liberazione della materia e del ritrovamento dell'unità.

Si deve ricordare come, in questi stessi anni conclusivi, la grande

produzione pianistica, dalla *Quinta* alla *Decima Sonata*, oltre a diversi determinanti pezzi, ruoti sempre fra misticismo e demonismo: dalla «Messa bianca» della *Settima* alla «Messa nera» della *Nona*, mentre armonicamente e strutturalmente il dopo-*Prométhée* si dimostra sempre più sollecitante e provocatorio, verso quell'accordo di tredici note che comprende in sé tre accordi di settima di dominante sulla base di un fa al basso.

Forse se Skrjabin non fosse morto proprio in questo momento e se non fosse sopravvenuta la guerra, soprattutto con i mutamenti della rivoluzione bolscevica, Mosca con lui avrebbe potuto raggiungere il peso musicale di rottura di una Vienna, ma tutto ciò è ipotetico. Nonostante l'entusiasmo di due poeti amici per questa idea, Jürgis Kazimírovič Baltrušaitis (il traduttore di D'Annunzio in Russia) e Ivànov, non sappiamo fino a che grado le sue soluzioni musicali avrebbero portato ad una evoluzione in senso avveniristico. Verso la fine Skrjabin si era reso conto che non erano ancora venuti i tempi che potevano comprenderlo. Ma qualcosa stava avvenendo: la grande guerra, quasi un cataclisma previsto nella sua visione, avrebbe purgato il mondo e dopo pochi anni le cose sarebbero state diverse.

Il piano di *Mysterium* è ovviamente cosmico. Un basso solista che chiama se stesso il «Pre-eterno» annuncia che l'Infinito discenderà nel Finito, lo Spirito nella Materia, e ci sarà l'estasi d'amore. Vediamo quindi il coro che descrive la nascita dell'Universo, una collisione fra le galassie, mondi, pianeti, stelle. Ecco Dio che si sposa con la Morte, simbolo dell'Infinità. La sua apparizione è accompagnata da una musica lenta e contemplativa che Skrjabin pubblica a parte come *Preludio op. 74 n. 2*. Il principio maschile e femminile del mondo sono rispettivamente rappresentati dal tenore e dal contralto.

La donna dice di se stessa: «Nella bianca fiamma io sono il diamante incandescente / Io sono l'ineffabile abbraccio di dissoluzione / Io sono la gioia della morte»⁽⁴⁷⁾. L'uomo risponde: «Ascolta la mia preghiera e rivelami il mistero della Morte». Allora lei spiega: «La vita con le sue delusioni, i suoi sogni agonizzanti» è come una serie di «spazi multicolori che ci dividono». Il Principio Femminile ora diventa Morte e chiede dei sacrifici: per questo lui deve amarla. L'idea di morte-sesso, secondo il Bowers, ci richiama a «la petite mort» (con questo termine i francesi chiamano anche l'orgasmo) ed è già in Freud. In Skrjabin quest'atto d'amore annuncia la fine del mondo, l'immolazione degli amanti

(47) Questa citazione, come le seguenti, è tratta da E. BOWERS, *op. cit.*, pp. 99-100.

e del mondo attorno a loro. Fra i due cori, femminile e maschile, sette angeli rappresentano i figli dell'unione, i costruttori del mondo.

La successiva molteplicità viene con le onde della vita, nate dalla necessità umana di differenziare e di distinguere, di spezzare l'unità della sintesi originale. Attraverso i vari atti d'amore il mondo è creato sempre più; montagne, foreste, deserti si autodefiniscono in immagini simboliche di accesa fantasia.

Per ironia della sorte, proprio mentre Skrjabin scriveva della morte in una prospettiva cosmica, la morte lo raggiunse se lo portò via velocemente. Poco prima di morire sono riferite le sue parole, che hanno fino in fondo qualcosa di messianico e di esaltato ad un tempo: «Questa è una sofferenza intollerabile . . . ciò significa la fine . . . Ma è una catastrofe!». Per sé, per l'umanità, per la missione di cui si sentiva investito? È una domanda destinata a rimanere senza risposta.

Dovranno trascorrere molti anni, dopo la morte del musicista, perché si ritorni a parlare del *Mysterium* e sarà in una prospettiva diversa, quasi una di quelle legge dei ricorsi, quando Aleksandr Nemtin, musicista sovietico nato a Perm nel 1936, sente a distanza una straordinaria affinità con Aleksandr Skrjabin. Così nel 1974, su richiesta della Radio Sovietica, compone un primo lavoro su appunti lasciati da Skrjabin ventenne; l'anno seguente, per richiesta della SCM Corporation di New York, nasce un balletto su musiche dell'ultimo Skrjabin.

Ma la cosa più notevole rimane la ripresa de l'*Acte Préalable*, che diventa *Universe*: una vasta ricostruzione musicale e cosmologica del lavoro incompiuto. Adeguatosi a stile, forma e orchestrazione di Skrjabin, Nemtin ha realizzato il suo lavoro in due parti ⁽⁴⁸⁾, la seconda delle quali contiene anche una parte vocale di cantanti e coro. La prima è nata nel 1973, la seconda nel 1977. Una creazione forse arbitraria, come tutte le difficili operazioni di ricostruzione di un'opera incompiuta, con l'adozione di uno spettro di colori come già in *Prométhée*, ma soprattutto con quelle scelte simboliche e tecniche che a distanza di sessant'anni hanno voluto essere un omaggio al musicista.

Gli studi skrjabiniani oggi sono soltanto all'inizio ma la figura del compositore si è propensi a sentirla più vicina di qualche anno fa, per quella sua ricerca affannosa di qualcosa di diverso da una semplice materialità dell'arte e dei suoni, anche se la sua visione allucinata rappresenta un fatto culturalmente irripetibile.

(48) Il primo disco porta la sigla MELODIYA - ANGEL SR-40260.

RIASSUNTO – L'autore affronta la figura di Skrjabin, compositore russo vissuto a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, nei suoi aspetti non solo musicali, ma cercando di cogliere contatti spesso determinanti col Simbolismo europeo e russo in particolare, e con la Teosofia della Blavatsky, che lo condizionarono per tutta la vita. Il messianesimo spesso allucinato del musicista viene poi visto musicalmente nella concezione armonica rivoluzionaria nei confronti di quella tradizionale con la formulazione dell'accordo-sintetico e della scala-accordo, in tutto l'iter sinfonico fino all'incompiuto *Mysterium*, anche con riferimenti alla restante produzione pianistica.

SUMMARY – The author deals with Skrjabin, a Russian composer who lived between the XIX century and the XX century. He deals with said composer not only from the musical point of view, but trying to get connections (often decisive) with the European symbolism and mainly the Russian one, as well as with Blavatsky's theosophy, he was conditioned by during his lifetime. The musician's often hallucinated messianism is then considered from the musical point of view in the idea harmonious and revolutionary compared with the traditional one thanks to the expression of the synthetic chord and the scale-chord, in the whole symphony iter up to the unfinished *Mysterium*, also with references to the remaining piano output.

RÉSUMÉ – L'auteur il se plonge dans la figure de Skrjabin, compositeur russe vécu entre le neuvième et le dixième siècle, dans ses aspects non seulement musicaux, mais en cherchant à saisir les liaisons, souvent déterminantes, avec le Symbolisme européen et russe en particulier, et avec la théosophie de la Blavatsky, qui le conditionnèrent pendant toute sa vie. Le Messianisme souvent halluciné du musicien est puis vu musicalement dans une conception harmonique révolutionnaire à l'égard de la conception traditionnelle, à travers la formulation de l'accord-synthétique et de la gamme-accord, dans tout l'iter symphonique jusqu'à l'inachevé *Mysterium*, mime à travers la restante production pianistique.

Indirizzo dell'autore: prof. Renato Chiesa - Via Nomentana, 231 - 00161 Roma (Italy)
