



Luisa Curinga, Marco Rapetti

SKRJABIN
E IL SUONO-LUCE



Saggi Cherubini

— 1 —

Saggi Cherubini

Comitato Scientifico

Paolo Zampini, Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze (Direttore)

Sergio Givone, Università degli Studi di Firenze

Anna Maria Freschi, Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze

Raffaele Molinari, Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze

Giovanni Pucciarmati, Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze

Marco Rapetti, Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze

Skrjabin e il Suono-Luce

a cura di
Luisa Curinga
Marco Rapetti

Firenze University Press
2018

Skrjabin e il Suono-Luce / a cura di Luisa Curinga, Marco Rapetti. – Firenze : Firenze University Press, 2018.
(Saggi Cherubini ; 1)

<http://digital.casalini.it/9788864538075>

ISBN 978-88-6453-806-8 (print)

ISBN 978-88-6453-807-5 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro - Lettera Meccanica SRLs
Immagine di copertina: Wolfgang Schweizer, *Scriabin*, pittura acrilica, 2009 (collezione privata); www.wolgangschweizer.com



La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie al contributo del Conservatorio Luigi Cherubini e della Fondazione Cianti Orselli di Firenze.

Atti del Convegno *Svetozvuk*, il 'Suono-Luce', Firenze, 27-30 aprile 2015

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Sommario

Prefazione <i>Enzo Restagno</i>	VII
Introduzione <i>Luisa Curinga, Marco Rapetti</i>	XIII
Nota dei curatori	XIX
На смерть А.Н. Скрябина <i>Валерий Яковлевич Брюсов</i>	XX
In morte di A.N. Skrjabin <i>Valerij Jakovlevič Brjusov</i>	XXI
L'opera pianistica di Skrjabin <i>Guy Sacre</i>	1
La <i>Sonata in Mi bemolle minore</i> opera postuma: un capolavoro mancato e le sue ricostruzioni <i>Marco Rapetti</i>	9
L'improvvisazione meditata: cenni storici e interpretativi sul <i>Concerto per pianoforte e orchestra</i> di Skrjabin <i>Benedetto Ciranna</i>	51
«È necessario che la forma risulti perfetta...» <i>Luigi Verdi</i>	59
Più indù degli indù? Skrjabin, le cosmogonie orfiche e la mitologia vedica <i>Francisco Molina-Moreno</i>	75
Contribution à une philosophie pour les <i>Qualia</i> (qualités sonores). L'exemple de la recherche sonore de Scriabine <i>Antonia Soulez</i>	91

L'iconografia skryabiniana e la pittura russa d'inizio Novecento <i>Andrei Bliznukov</i>	117
Intorno ai <i>Problèmes de la musique moderne</i> di Boris de Schloezer e Marina Scriabine <i>Daniele Buccio</i>	127
Da Skrjabin all'École de Paris: misticismo, simbolismo ed esoterismo tra Russia ed Europa <i>Luisa Curinga</i>	143
Da Skrjabin al jazz <i>Renato Strukelj</i>	159
Skrjabin a Bogliasco, il 'paese dell'estasi' <i>Francesca Sivori</i>	165
Великий обречённый <i>Константин Дмитриевич Бальмонт</i>	178
Il grande predestinato <i>Konstantin Dmitrievič Bal'mont</i>	179
Indice dei nomi	181

Prefazione

Enzo Restagno

1. Skrjabin e noi

Negli ultimi decenni le esecuzioni di musiche di Skrjabin sono discretamente aumentate, soprattutto grazie ad alcuni pianisti che le hanno stabilmente incluse nei programmi dei loro recital; e non va dimenticato che la presenza nel repertorio è l'elemento più idoneo a garantire la sopravvivenza di un compositore. A questa maggior presenza nei concerti è corrisposto un aumento di interesse per il suo pensiero estetico, che si è tradotto in un incremento degli studi in cui il nostro paese ha saputo svolgere un ruolo significativo, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume. Tuttavia l'approfondimento del ruolo svolto da Skrjabin nella storia delle utopie del mondo moderno resta ancora in gran parte da esplorare.

Skrjabin morì nel 1915, a soli 43 anni, per la setticemia procuratagli dalla puntura di un insetto sul labbro. Una macabra ironia lo aveva indotto un paio di anni prima a denominare la sua decima e ultima sonata per pianoforte «Sonata degli insetti» e questi ultimi «i baci del sole». Anche le metafore che accompagnano questo componimento mostrano uno Skrjabin orientato verso quell'utopia cosmica che avrebbe dovuto alimentare l'opera suprema: il *Misterium*. Pur continuando a comporre – il pezzo più meritatamente celebre è il poema *Vers la flamme* – dopo la *Decima Sonata* Skrjabin cessa di essere un compositore, almeno nel significato che normalmente viene attribuito a questa parola. La musica diventa uno strumento il cui scopo principale è ampliare il nostro modo di rapportarci con la realtà; essa dovrebbe indurci a uscire dalla finitudine del quotidiano e aiutarci a conoscere altri spazi che esistono da sempre ma della cui presenza abbiamo solo un vago sospetto.

Una coincidenza niente affatto casuale fece sì che proprio nel 1915, anno della morte di Skrjabin, Einstein illustrasse all'Università di Berlino la teoria della relatività. Dieci anni prima a Bogliasco, nella riviera ligure, Skrjabin compose il *Poema dell'estasi*, un'opera che emana raggi luminosi proiettati nello spazio e sospinti da un impulso irrefrenabile. Il suono-luce di cui trabocca questo grande affresco sinfonico era concepito come un fascio di vibrazioni che si espandono nell'universo creando colori, cieli, pianeti e forme di vita. In un testo poetico concepito come supporto alla partitura, Skrjabin scrisse: «Io vi chiamo alla luce,

o forze misteriose annegate nelle oscure profondità dello spirito. Abbozzi di vita, io vi dono l'audacia». Il linguaggio è enfatico, pericolosamente vicino al cattivo gusto; eppure quelle immagini roboanti evocano un pensiero che, prolungandosi nella musica, acquista un raro potere di seduzione.

Si è detto giustamente che il *Prometeo*, la *Decima Sonata* e gli ultimi pezzi per pianoforte costituiscono altrettante premesse al progetto del *Misterium*; ma le intuizioni che balenano in queste musiche da un lato fanno appello alla sinestesia, dall'altro sembrano presagire una dimensione gnoseologica nuova, capace di guidarci verso uno spazio più ampio nel quale vigono leggi geometriche e armoniche diverse. Non sono mancati ascoltatori e critici che hanno guardato con diffidenza alla musica di Skrjabin e alle sue teorie, accusando entrambe di pericolose collusioni con la misteriosofia, ma principi strutturali quanto mai rigorosi hanno dominato quasi per intero la sua produzione musicale, per non parlare dell'uso magistrale delle scale ottotoniche e del cromatismo che tanto affascinarono il giovane Stravinskij. E non si dovrebbe dimenticare che Georgij Konjus, il primo insegnante di musica di Skrjabin, in un saggio pubblicato nel 1933 col titolo *Diagnose métrotectonique de la forme des organismes musicaux*¹, si incaricò di dimostrare la chiarezza cristallina delle simmetrie di questa musica, nella quale la precisione delle proporzioni che reggono l'impianto di una sonata per pianoforte è tale da consentire la rappresentazione grafica del componimento come se si trattasse della planimetria di un edificio. Possiamo affermare con certezza che questa ricerca minuziosa di proporzioni e corrispondenze formali era per Skrjabin solo la prefigurazione di uno spazio sonoro più vasto e complesso che era suo compito scoprire. In questa prospettiva diventa fondamentale l'ideale sinestesico che compare in forma ancora parziale nel *Prometeo* e che avrebbe dovuto affermarsi pienamente nel *Misterium*. La sinestesia non è una specie di patchwork, come tende a farci credere una pseudocultura piuttosto diffusa. Tutti quelli che hanno affrontato seriamente questo problema – a partire da Baudelaire nel suo sonetto *Correspondances* – hanno avuto la sensazione di addentrarsi in un terreno misterioso che implica una diversa e più complessa percezione della realtà e, come conseguenza, una diversa concezione della dimensione soggettiva. Mallarmé si mosse profeticamente su questa linea dichiarando: «Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi»².

Il tema è dunque quello di superare la finitudine del soggetto che non è un limite imposto agli esseri umani, ma subito da questi ultimi per una sorta di ten-

¹ G. Konjus, *Diagnose métrotectonique de la forme des organismes musicaux*, Éditions musicales de l'État, Moscou 1933, edizione bilingue russa e francese [N.d.CC.].

² Lettera a Henri Cazalis, 14 maggio 1867.

denza inerziale. La musica, fin dai tempi di Orfeo, è stata l'unica attività umana capace di vincere l'inerzia che ci condanna alla finitudine. Essa riesce a superare la contraddizione logica fra vicino e lontano. È vicina poiché risuona accanto a noi che ne percepiamo le vibrazioni, ma quando queste ultime entrano in noi, può accadere di tutto: possono ridestarsi ricordi lontani, presagi e visioni di cose impossibili, mentre gli strati profondi della nostra coscienza possono restituirci ciò che è stato o che avrebbe potuto essere. La musica fa rinascere stagioni sepolte in un passato lontano, più antico della nostra breve vita, e ci invita a esplorare dimensioni sconosciute. Il primo segno di questa nuova disposizione del soggetto a rispecchiare l'universo, la musica lo rivela attraverso la leggerezza, una condizione che è quasi imponderabilità, quasi annullamento della forza di gravità. E Skrjabin tale condizione la viveva anche fisicamente. Nulla meglio di un'immagine di Pasternak ci permette di cogliere quest'aspirazione di Skrjabin, descritto come un essere sul punto di spiccare il volo e di librarsi nello spazio: «Piaceva a Skrjabin, dopo aver preso la rincorsa, continuare a procedere a salti, quasi per forza d'inerzia, come rimbalza e scivola via un sasso lanciato sull'acqua e poco ci mancava che si staccasse da terra e si librasse nell'aria. Dirò in generale che egli sapeva raggiungere, sotto varie forme una leggerezza spiritualizzata e muoversi vincendo la gravità, quasi volando»³. *Presto volando* è l'indicazione che Skrjabin fornisce all'esecutore del movimento finale della *Quarta Sonata* per pianoforte!

L'altra radice dalla quale trae alimento il pensiero di Skrjabin è il contrasto fra luce e oscurità: dall'alternanza e dall'intersezione di questi due poli nasce una realtà sonora che partecipa del respiro del cosmo. La Russia in cui operò Skrjabin era quanto mai pronta ad accogliere messaggi di questo genere e le avanguardie fiorite nel primo ventennio del secolo scorso assomigliano talvolta a una sorta di deflagrazione cosmica. Era naturale che in quell'ambiente la musica di Skrjabin venisse accolta come una profezia e il suo autore diventasse un simbolo. In tal senso vale la pena ricordare brevemente la storia dello studio di musica elettronica situato nel sotterraneo di Vachtangova ulitsa a Mosca, ovvero nell'edificio nel quale abitava il nostro musicista⁴.

Gli studi di musica elettronica furono negli anni ruggenti della Nuova Musica uno dei più formidabili fucine di pensiero nei quali si sviluppò un'idea di musica che desiderava infrangere i limiti di ogni tradizione: un nuovo universo acustico

³ M. Girardi (a cura di), *Aleksandr Skrjabin. Appunti e riflessioni*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, *Prefazione*, p. X.

⁴ La casa dove Skrjabin trascorse gli ultimi anni e dove morì il 14 aprile 1915 si trova nel celebre quartiere dell'Arbat, vicino al Teatro Vachtangov. Per l'attuale toponomastica l'indirizzo è Bol'shoj Nikolopeskovkij pereulok, n. 11. La casa di Skrjabin è da anni un museo ove ogni particolare è custodito con la massima cura; se poi si sale al primo piano dove sono situati il soggiorno e lo studio del compositore, si ha l'impressione che lui sia appena uscito e che potrebbe tornare da un momento all'altro.

immenso e inesplorato sembrava a portata di mano, e la prima cosa da fare era attrezzarsi mentalmente per affrontare quell'impresa da cosmonauti. Bisognava imparare ad ascoltare ciò a cui mai avevamo prestato attenzione, e in questa prospettiva l'universo intero mostrava di possedere un'anima acustica che finalmente eravamo in grado di cogliere, riprodurre e manipolare. Erano gli anni della Guerra fredda e nell'Unione Sovietica concezioni e pratiche del genere venivano stigmatizzate in nome dell'estetica del realismo socialista; ma sappiamo che, ad onta dei divieti formali, esistette in quegli anni nell'Unione Sovietica una fervida cultura clandestina capace di aggirare efficacemente le disposizioni ufficiali. Per il settore musicale di questa cultura clandestina il nome e l'opera di Skrjabin divennero un simbolo e la casa e lo studio di via Vachtangov furono conservati perfettamente grazie alla protezione autorevolissima di Vjačeslav Michajlovič Molotov. Il vero cognome del potente ministro degli esteri di Stalin era in realtà Skrjabin!⁵ Nella cantina della casa di Skrjabin, proprio in quegli anni bui, fu allestito uno studio di musica elettronica, l'unico in tutta l'Unione Sovietica, clandestino ma tollerato. Un ingegnere di nome Mešjaninov, animato da un vero e proprio culto per l'opera di Skrjabin, vi mise a punto un apparato di produzione sonora fondato proprio sul principio di opposizione fra luce e oscurità che aveva ispirato il *Poema dell'estasi* e il *Prometeo*: delle lastre di vetro annerite ma trafitte da numerosi punti trasparenti attraverso i quali la luce poteva filtrare, costituirono il punto di partenza dell'operazione. Nello studio allestito da Mešjaninov si esercitarono compositori allora giovani che si chiamavano Al'fred Šnitke, Sof'ja Gubajdulina, Edison Denisov e Aleksandr Nemtin che praticamente dedicò la sua vita a vari tentativi di completamento del *Misterium*.

Una coincidenza che sembrerebbe programmata dalla storia fece sì che negli stessi anni in cui abbiamo visto Skrjabin alle prese con le utopie del *Misterium* e in quelli immediatamente seguenti alla sua scomparsa, Rainer Maria Rilke fosse assillato dallo stesso problema. A metterlo sulla strada erano state le conversazioni con Paul Klee, del quale il poeta ammirava molto le opere astratte. Klee auspicava una traduzione in suoni di quelle stesse opere che dimostrasse non tanto la complementarità fra un organo di senso e l'altro, ma la possibilità, mediante il processo di astrazione, di allontanarsi dal mondo delle immagini e degli oggetti per arrivare a cogliere la loro misteriosa essenza. Per darci un'idea del mistero profondo che può celarsi in un oggetto, in uno scritto del 1919 intitolato *Urgeräusch* (*Rumore primigenio*) Rilke immagina di far scorrere la puntina di un fonografo sulla struttura coronale di un teschio:

⁵ Simon Sebag-Montefiore nel volume *Stalin: The Court of the Red Tsar*, Vintage Books, New York 2005, p. 40, ha contestato la comune opinione che Molotov fosse il nipote di Skrjabin. [N.d.CC.]

Dovrebbe nascere un suono, una sequenza di suoni, una musica [...]. Ammesso per un attimo tutto questo: quali linee, originate da chissà dove, non sarebbe possibile sostituire e mettere alla prova? Quale linea non si potrebbe condurre in tal modo alla sua conclusione, per poi sentirla, trasformata, avvicinarsi sotto di un altro senso?⁶

Rilke immagina dunque una possibile e segreta voce delle cose nascosta, eppure più vicina all'essere stesso della cosa, alla sua verità. Naturalmente lui orienta queste riflessioni verso la poesia, quella poesia più vera e più autentica della quale è in cerca da tanti anni e conclude le riflessioni contenute in *Urgeräusch* dicendo: «Eppure la poesia compiuta può realizzarsi solo a condizione che il mondo afferrato contemporaneamente con cinque leve compaia, sotto un determinato aspetto, su quel piano soprannaturale che è appunto il piano della poesia»⁷. Questa frase potrebbe benissimo descrivere il travaglio che scuote le opere dell'ultimo Skrjabin fino a deflagrare nel progetto del *Misterium*. Indipendentemente dall'enorme lavoro compiuto da Nemtin per completare quest'opera, credo che il *Misterium* resti un problema aperto. Attraverso la sua encomiabile ricostruzione basata su abbozzi più o meno decifrabili, ma soprattutto attraverso le ultime opere di Skrjabin che costituiscono il più nobile dei presupposti al *Misterium*, siamo in grado di scorgere l'enorme valore dell'utopia skrjabiniana; in una parola, il desiderio inappagato di trascendere i limiti imposti da ogni vincolo e consuetudine. In questa prospettiva Skrjabin e Rilke si collocano con grande autorevolezza e bellezza in uno dei punti più cruciali della storia delle arti e del pensiero moderno, mostrando con le loro opere la necessità di superare i sistemi tradizionali. Che tutto ciò sia in perfetta sintonia con il pensiero dei nostri giorni, *ça va sans dire!*

⁶ R.M. Rilke, *Rumore primigenio*, in *Del paesaggio e altri scritti*, Cederna, Milano 1949, p. 130.

⁷ Ivi, p. 132.

Introduzione

Luisa Curinga, Marco Rapetti

Il 14 aprile 1915, pochi mesi dopo l'inizio della Prima guerra mondiale, moriva a Mosca Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, uno dei protagonisti più controversi e determinanti nella storia della musica del Novecento. Il primo centenario della sua scomparsa è stato ovunque l'occasione per concerti e manifestazioni in suo onore. Fra le celebrazioni che hanno avuto luogo in Italia spicca il Convegno intitolato *Svetozvuk: il 'Suono-Luce'*, organizzato dal Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze, in collaborazione con il Centro Studi Skrjabiniani di Bogliasco e con l'Associazione Italia-Russia di Firenze¹. Il Convegno, svoltosi dal 27 al 30 aprile 2015 presso la Sala del Buonomore del Conservatorio e nella splendida cornice di Villa Bardini, ha visto alternarsi relazioni musicologiche e interpretazioni musicali dal vivo. L'ultima giornata ha incluso anche la proiezione di un documentario e si è conclusa con una maratona pianistica dei migliori allievi del Conservatorio, che si sono avvicendati nell'esecuzione integrale dei *Preludi*, dall'op. 2 all'op. 74. L'esecuzione senza interruzione dei novanta *Preludi* ha consentito di ripercorrere in meno di due ore l'intera parabola evolutiva del compositore e di constatare l'originalità della sua ricerca armonica; un percorso mistico e metafisico, oltre che musicale, che ricorda quello pittorico di Vasilij Kandinskij, proiettato anch'esso verso forme sempre più astratte e geometriche, apparentemente sospese in un vuoto cosmico.

L'opera di Skrjabin viene generalmente suddivisa in tre periodi distinti e a ciascun periodo è stata dedicata una giornata di studio e approfondimento. Marco Rapetti, ideatore e organizzatore della manifestazione, ha voluto abbinare un colore a

¹ Il termine светозвук [*svetozvuk*] è un neologismo coniato nel 1917 dal poeta simbolista Konstantin Bal'mont in un saggio dedicato al *Prometeo, il Poema del Fuoco*, op. 60. In questa sua ultima opera orchestrale, Skrjabin introdusse per la prima volta degli effetti luce, rendendola di fatto una composizione multimediale *ante litteram*. Nel titolo del saggio di Bal'mont, *Svetozvuk v prirode i svetovaja simfonija Skrjabina (Il Suono-luce in natura e la sinfonia luminosa di Skrjabin)*, l'espressione «*svetovaja simfonija*» viene spesso tradotta in modo errato come «*sinfonia dei colori*». A questo proposito, è interessante notare come i concetti di 'luce' e 'colore' siano espressi in russo con due termini quasi omofoni, CBET [*svet*] e ЦБЕТ [*cvet*]: la loro somiglianza sembra sottolineare il collegamento fra il fenomeno fisico delle radiazioni elettromagnetiche prodotte dallo spettro visibile e il fenomeno percettivo del colore (e non va dimenticato che in russo, lingua estremamente poetica, la parola ЦБЕТ, 'colore', significa anche 'fiori').

ogni stile, e precisamente il nero, il bianco e il rosso, ovvero i colori identificati per primi dalla mente umana². «Negli scritti di Skrjabin», sottolinea Luigi Verdi, «la luce svolge sempre un ruolo importante, ed è chiamata a simboleggiare, nel suo spettro di colori, i singoli stadi dell'individuazione spirituale dell'uomo»³. Evocati in importanti composizioni dell'ultimo periodo (*Sonata n. 7 'Messe blanche', Sonata n. 9 'Messe noire', Poema 'Vers la flamme'*) ed esaltati nei quadri suprematisti che Kazimir Malevič dipingeva in quegli anni, il nero, il bianco e il rosso descrivono anche gli stadi di trasformazione della materia secondo l'antica tradizione alchemica: *nigredo*, *albedo* e *rubedo*. Con il titolo *Opera al Nero* abbiamo quindi definito il primo stile skrjabiniano (1883-1901 ca.), con *Opera al Bianco* il secondo (1902-1907 ca.) e con *Opera al Rosso* l'ultimo (1908-1914). L'*Opera al Nero* corrisponde alla fase decadente di estremizzazione e disfacimento dell'estetica romantica e si concretizza nell'uso di forme e stilemi di derivazione chopiniana, nell'uso frequente di tonalità minori e in un gigantismo sinfonico di stampo tardo-romantico. Nell'*Opera al Bianco* si compie un processo di purificazione stilistica che porta alla nascita di un originale linguaggio ritmico-armonico basato su accordi e concatenamenti più complessi. Tale linguaggio, destinato a influenzare anche il jazz nei decenni a venire, si sviluppa parallelamente a una progressiva condensazione della forma, all'introduzione di un nuovo genere, il 'poema', e all'impiego sempre più esclusivo di tonalità maggiori e tempi veloci, finalizzati al raggiungimento di un'estatica luminosità sonora. L'avveniristica Tastiera Luce inserita nella partitura del *Prometeo* evidenzia la sintesi sinestesica a cui Skrjabin perviene nell'ultimo periodo, quello dell'*Opera al Rosso*. In questa fase culminante della sua parabola stilistica e speculativa, la definizione del celebre 'accordo mistico' e l'uso radicale di scale ottotoniche, acustiche ed esatona-

² Definire 'colori' il bianco e il nero, come si sa, è abbastanza opinabile. Per il bianco bisognerebbe parlare di 'colore acromatico', essendo la somma di tutti i colori dello spettro elettromagnetico. Per il nero, invece, secondo alcuni non andrebbe neanche usato il termine 'colore', in quanto il nero indica l'esatto contrario, cioè l'assenza di colori. Ma è proprio l'etimologia di 'colore' a ingenerare un affascinante paradosso: il latino *color -ōris* risale infatti alla radice sanscrita 'kal-' della parola *kala*, che significa 'nero'. A rigor di termini, il colore sarebbe quindi un oscuramento/occultamento della luce, cioè del bianco, che dei colori rappresenta la totalità (vedi la stessa radice sanscrita nel verbo latino *celare*). La percezione di Skrjabin dei colori era affine a quella di Kandinskij, il quale nel suo celebre testo *Über das Geistige in der Kunst (Dello spirituale nell'arte)* definisce il nero «silenzio eterno della morte» e il bianco «silenzio ricco di possibilità». A questo punto, non possiamo non citare un altro curioso paradosso, legato questa volta a un aggettivo qualificativo che si usa ancora nella lingua ligure, ovvero l'indeclinabile *birulò*. Derivato dal francese *bariolé*, 'variopinto', il termine ha assunto nel tempo diversi significati: da 'multicolore' a 'colore che è la somma di tutti i colori' a 'colore che non esiste'. Quest'ultima connotazione è la più diffusa nell'uso popolare e per questo l'aggettivo viene usato soprattutto a fini ironici. Nel *birulò* sembrano di fatto coincidere il bianco (tutti i colori) e il nero (nessun colore), in una surreale *coincidentia oppositorum*.

³ L. Verdi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e Utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Akademos & Lim, Lucca 1996, p. 77.

li portano all'implosione e al superamento del sistema tonale e alla parificazione di orizzontalità e verticalità, aprendo nuove vie alle sperimentazioni novecentesche.

Il presente volume, corredato dalla prefazione di Enzo Restagno, raccoglie una selezione di saggi derivati dalle relazioni presentate in occasione del Convegno, integrata da alcuni contributi di autorevoli studiosi a livello internazionale⁴. La figura di Skrjabin e la sua eredità musicale vi sono indagate da prospettive diverse e complementari, sia approfondendo concetti chiave della sua poetica sia percorrendo strade meno esplorate. L'obiettivo è di dare un apporto significativo agli studi skrjabiniani che, nonostante il grande impulso degli ultimi decenni ottenuto in Italia soprattutto grazie a Luigi Verdi⁵, offrono ancora ricca materia di ricerca.

Un primo gruppo di saggi è dedicato ad alcuni aspetti rilevanti della produzione pianistica del compositore russo. Il testo di Guy Sacre – estrapolato dal capitolo su Skrjabin della sua monumentale enciclopedia dedicata alla musica per pianoforte (Laffont, 1998) – offre una visione d'insieme dell'opera pianistica, raggruppandola per generi e forme.

Marco Rapetti focalizza il suo saggio su una composizione giovanile ancora poco nota, la *Sonata in Mi bemolle minore*, opera postuma in tre movimenti, nella quale compare per la prima volta un accordo di tredicesima alterata che preannuncia i futuri sviluppi del linguaggio armonico skrjabiniano. Al termine della sua indagine storico-analitica Rapetti propone inoltre una personale ricostruzione delle parti mancanti del manoscritto autografo.

Il *Concerto in Fa diesis maggiore* op. 20 per pianoforte e orchestra è l'oggetto della disamina di Benedetto Ciranna, il quale ne affronta anche le problematiche esecutive attraverso l'analisi puntuale di alcune incisioni più o meno note.

Luigi Verdi indaga il tema delle analogie fra geometrie sonore e geometrie visive e, di conseguenza, dei rapporti tra architettura musicale, simbolismo e numerologia in alcune opere pianistiche. Avvalendosi di numerosi grafici, Verdi rende esplicita la concezione formale di Skrjabin nella quale l'accanita ricerca di una purezza analoga a quella del cristallo sostanzia l'intero processo compositivo, perseguendo una logica matematica che porta a proporzioni geometriche sempre più perfette.

Il misticismo, aspetto essenziale dell'universo skrjabiniano, è il filo conduttore del successivo gruppo di saggi. Francisco Molina-Moreno esamina i legami tra Skrjabin, le cosmogonie orfiche e la mitologia vedica, effettuando un'analisi comparata tra la cosmogonia immaginata dal compositore-teosofo e quelle greche e indiane: nono-

⁴ Il volume è purtroppo mancante del contributo di Claudio José Boncompagni, compositore e docente al Conservatorio di Firenze, prematuramente scomparso nel 2016. Boncompagni è stato un entusiasta sostenitore e protagonista del Convegno, nel corso del quale aveva presentato la relazione *Skrjabin il progressivo*. Il volume intende anche essere un commosso omaggio alla sua memoria.

⁵ Tra i numerosi studi di Luigi Verdi segnaliamo la fondamentale monografia *Aleksandr Nikolajevič Skrjabin*, L'Epos, Palermo 2010.

stante Skrjabin probabilmente le conoscesse appena, la sua *forma mentis* mostra sorprendenti affinità con le concezioni espresse nei testi sacri delle due antiche civiltà.

Segue un'ampia riflessione filosofica di Antonia Soulez inerente le *Qualia* (qualità sonore), modulata sulla pionieristica ricerca sonora di Skrjabin. La componente sinestesica presente nell'immaginario musicale del compositore viene messa in relazione da Soulez con gli aspetti letterari, filosofici e psicologici del suo misticismo, aspetti che è possibile riscontrare anche in alcuni illustri protagonisti della scena musicale del secondo Novecento, quali Gérard Grisey e Giacinto Scelsi.

I contributi successivi ampliano l'orizzonte degli studi, inglobando figure che gravitano a diverso titolo intorno all'autore del *Prometeo*. Questa sezione è aperta da Andrei Bliznukov con un articolo che non ha finalità di ricerca, ma che si sofferma sull'iconografia e sui gusti artistici del compositore, offrendo una succinta panoramica della pittura russa di inizio Novecento.

Daniele Buccio presenta un saggio incentrato sulla divulgazione e la ricezione dell'opera di Skrjabin in Europa avviata dal suo primo biografo Boris de Schloezer e proseguita dalla figlia del compositore, Marina, occupandosi inoltre delle riflessioni estetiche e storiografiche che i due studiosi raccolsero nel volume *Problèmes de la musique moderne*.

Le ricadute ideali e musicali della poetica skrjabiniana in Europa si protrassero fino alla metà del Novecento grazie ai compositori russi della generazione di Obuchov, Čerepnin (padre e figlio), Lourié, Vyšnegradskij e Markevič che emigrarono in due ondate, soprattutto a Parigi. Il saggio di Luisa Curinga affronta questa tematica, indagando anche le modalità attraverso cui il pensiero teosofico skrjabiniano si innestò nelle tradizioni esoteriche occidentali.

I rapporti che legano Skrjabin al mondo del jazz sono ancora piuttosto trascurati (va ricordato che il termine jazz ha iniziato a definire un preciso genere musicale proprio intorno al 1915, anno di morte del compositore). Numerosi jazzisti del secondo dopoguerra, da Bill Evans a Chick Corea, hanno dichiarato di essersi ispirati al linguaggio armonico skrjabiniano. In effetti, l'influsso di Skrjabin, che si era esibito negli Stati Uniti nel 1906-1907, si è propagato oltreoceano a partire dagli anni Trenta soprattutto grazie all'attività didattica di Joseph Schillinger, il quale ha influenzato generazioni di compositori americani, come sottolinea Renato Strukelj nel suo elaborato.

Un anno prima della sua tournée americana, Skrjabin si era trasferito in Liguria insieme alla sua nuova compagna, Tat'jana de Schloezer. A Bogliasco nascerà la figlia Ariadna e verrà composto il *Poema dell'estasi*. Proprio nel suggestivo borgo marinaro vicino a Genova è stata fondata nel 1991 l'Associazione Bogliasco per Skrjabin, poi divenuta Centro Studi Skrjabiniani. Uno dei suoi membri fondatori nonché attuale vice-presidente, Francesca Sivori, rievoca nel suo racconto il soggiorno ligure del compositore, elencando successivamente le numerose manifestazioni svoltesi sotto l'egida dell'Associazione nell'arco di 27 anni di attività.

Ringraziamenti

Desideriamo esprimere la nostra gratitudine al Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze per aver reso possibile la realizzazione del Convegno e la pubblicazione del presente volume; in particolare, ringraziamo Flora Gagliardi e Paolo Zampini, che si sono succeduti alla direzione dell'Istituzione.

Ringraziamo inoltre la Fondazione Cianti-Orselli per la partecipazione al progetto editoriale; Andrei Bliznikov, Igor Polesitsky, Jeffrey Thickman, Sara Rosenman e Suzanne Daumann per i preziosi suggerimenti e la supervisione linguistica, nonché gli studiosi che hanno effettuato la *peer review*.

Un particolare ringraziamento va a due esponenti emeriti della cultura russa, Aleksandr I. Lazarev e Valentina M. Kol'nikova, rispettivamente direttore e curatrice del Museo Skrjabin di Mosca, oltre che al personale che opera nella casa-museo.

Ringraziamo inoltre la casa editrice Robert Laffont di Parigi per aver gentilmente concesso la riproduzione parziale del testo di Guy Sacre.

Grazie, infine, a Wolfgang Schweizer per l'autorizzazione a riprodurre il suo dipinto intitolato *Scriabin*, nel quale sembrano rivivere i colori del *Prometeo* e le forme biomorfe di Kandinskij⁶.

⁶ Il modo in cui Schweizer contrappone rosso e blu non sembra casuale: questi due colori primari stanno agli estremi dello 'schema musico-cromo-logico' di Skrjabin e corrispondono alle note Do e Fa diesis, distanti un tritono. Sia i dodici suoni della scala cromatica sia lo spettro dei colori immaginato dal compositore risultano così divisi in due parti simmetriche. A proposito del rosso, va ricordata l'importanza che tale colore riveste da sempre nell'immaginario russo, tanto da identificarsi con il concetto stesso di bellezza: vedi la relazione fra gli aggettivi *krasnyj*, 'rosso', e *krasivyyj*, 'bello'. Su una triade 'rossa' di Do maggiore si conclude significativamente il *Poema dell'estasi*. Per quanto riguarda il blu, bisogna sottolineare che si tratta di un colore molto più ambiguo da definire, e non sorprende che proprio sulle varietà di blu Skrjabin ebbe grandi ripensamenti nella sua tabella di corrispondenze fra suoni e colori. Il russo utilizza due termini per distinguere la tonalità scura (*sinij*) da quella chiara (*goluboj*). Tale distinzione si ritrova anche in italiano: azzurro, ciano, celeste e turchese definiscono con varie sfumature la fascia cromatica compresa fra l'indaco e il verde. Nelle altre principali lingue europee si tende piuttosto a utilizzare un solo termine generico, modificandolo mediante attributi e apposizioni; a seconda della latitudine, troviamo quindi una significativa preponderanza del 'blu' (francese, inglese, tedesco e lingue scandinave) o dell' 'azzurro' (spagnolo e portoghese). Su una triade 'blu' di Fa diesis maggiore si conclude programmaticamente il *Poema del fuoco*. In questo senso Skrjabin sembra rifarsi alla radice proto-indoeuropea del termine 'blu', *bhle-was*, poi assorbita nel germanico *blēwa-blāo*: tale radice indicava la luce in senso lato, piuttosto che un colore specifico. Questo concetto troverà espressione attraverso il termine *blank*, da cui deriva l'italiano 'bianco'. Anche *biavo/biado* deriva dalla medesima radice e si riferisce a una tonalità chiara di blu, affine al celeste. Caduto ormai in disuso, il termine sopravvive soltanto nell'aggettivo 'sbiadito'.

Nota dei curatori

In merito alla traslitterazione dall'alfabeto cirillico russo a quello latino, ci siamo attenuti ai criteri della traslitterazione scientifica utilizzata in linguistica e nell'editoria in lingua italiana, corrispondenti alle norme internazionali ISO/R 9 del 1954, 1968 e 1986. Di conseguenza, *Александр Скрябин* si ritroverà scritto *Aleksandr Skrjabin* e non in altri modi, anche se comunemente in uso. L'aggiornamento delle norme ISO avvenuto nel 1995 (versione poi riconfermata nel 2017) ha sostituito i doppi grafemi con segni diacritici e cambiato la traslitterazione delle vocali iotizzate Я e Ю e delle consonanti Ц e Х. Abbiamo preferito non adottare tali modifiche in quanto la grafia *Skrâbin* che ne derivava sarebbe risultata troppo inusuale per il lettore.

La traslitterazione anglosassone del cirillico, più approssimativa rispetto a quella scientifica, si ritrova nelle citazioni bibliografiche di testi in lingua inglese, dove il nome del compositore è traslitterato quasi sempre *Alexander Scriabin*.

Nel saggio di Antonia Soulez, pubblicato in lingua originale con le traslitterazioni dell'autrice, nonché nelle citazioni di testi in lingua francese non basati sulle norme dell'International Organization for Standardization (ISO), è stata mantenuta la grafia *Alexandre Scriabine*. La traslitterazione francofona del cognome compare anche nei testi in lingua italiana laddove si parla dell'ultima figlia del compositore, Marina, la quale adottò volutamente tale grafia e divenne cittadina francese nel 1934.

На смерть А.Н. Скрябина

Валерий Яковлевич Брюсов

(1873-1924)

Сонет

Он не искал минутно позабавить,
Напевами утешить и пленить;
Мечтал о высшем: Божество прославить
И бездны духа в звуках озарить.

Металл мелодий он посмел расплавить
И в формы новые хотел излить;
Он неустанно жаждал жить и жить,
Чтоб завершённым памятник оставить.

Но судит Рок. Не будет кончен труд.
Расплавленный метал бесцельно стынет,
Никто его, никто в русло не двинет.

И в дни, когда Война вершит свой суд,
И мысль успела с жатвой трупов сжиться,
Вот с этой смертью сердце не мирится!

(1915)

In morte di A.N. Skrjabin

Valerij Jakovlevič Brjusov

(1873-1924)

Sonetto

Non cercava lo svago di un momento,
La consolazione e il rapimento di un canto;
Sognava cose alte: onorare la Divinità
E nei suoni illuminare le profondità dello spirito.

Di melodie ha osato fondere il metallo
E in forme nuove voleva riversarle;
Senza sosta ha bramato vivere, vivere,
Per lasciare concluso il monumento.

Ma giudica il Fato. Incompiuta resterà l'opera.
Invano fuso, il metallo si rapprende,
Nessuno, nessuno lo guiderà nell'alveo.

E in giorni, in cui la Guerra decide delle sorti,
E il pensiero ormai convive con la messe dei cadaveri,
A questa morte, ecco, il cuore non si rassegna.

(Traduzione di Caterina Maria Fiannacca)

L'opera pianistica di Skrjabin*

Guy Sacre

This article is a translated excerpt of the extended chapter that Guy Sacre dedicated to Scriabin in the second volume of his encyclopedia *La Musique de Piano, Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*, Éditions Robert Laffont, Paris 1998, pp. 2616-2674. Due to constraints of space, the editors decided only to include the general description of the genres used by the composer in his piano music (prelude, etude, mazurka, etc.), without the detailed analysis of each individual work and of the following single compositions: *Allegro Appassionato* op. 4 – *Nocturnes* op. 5 – *Prelude and Nocturne for the left hand* op. 9 – *Concert Allegro* op. 18 – *Polonaise* op. 21 – *Fantasy* op. 28.

Эта статья, переведенная с французского языка, взята из расширенного варианта главы, которую Ги Сакр посвятил Скрябину во втором томе его энциклопедии *La Musique de Piano, Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*, Éditions Robert Laffont, Париж 1998, сс. 2616-2674. В связи с ограниченным числом страниц имеющих в распоряжении, выбор издателей пал на общее описание и характеристику жанров, которыми композитор пользовался в своей фортепьянной музыке (прелюдия, этюд, мазурка и т.д.), без детального анализа каждого отдельного произведения и следующих сочинений: *Аллегро Аппассионато* соч. 4 – *Ноктюрны* соч. 5 – *Прелюдия и Ноктюрн для левой руки* соч. 9 – *Концерт Аллегро* соч. 18 – *Полонез* соч. 21 – *Фантазия* соч. 28.

Non è possibile immaginare musicisti più diversi di quei due condiscipoli che furono Skrjabin e Rachmaninov. I talenti di quest'ultimo sono tanto numerosi quanto i suoi gusti: scrive bene sia melodie di successo che cori liturgici, il pianoforte non lo allontana dall'orchestra ed è un abile orchestratore, è appassionato di folclore e rivendica la propria *russicità*. Infine e soprattutto, sa bene fin dove si può spingere, lusinga il pubblico e gli regala un'arte molto più accessibile di quanto sia sincera. Il suo amico, al contrario, non si interessa per molto tempo che al pianoforte, al quale lo lega una relazione privilegiata e quasi morbosa; coltiva l'arte del piacere sonoro e si propone di essere il prosecutore di Chopin scrivendo pezzi brevi di perfezione ineguagliabile, nei quali l'armonia delicata, la dizione raffina-

* La presente traduzione, a cura di Marco Rapetti, è un estratto del capitolo dedicato a Skrjabin contenuto nel secondo volume di G. Sacre, *La Musique de Piano, Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres* (2 voll.), Éditions Robert Laffont, Paris 1998, pp. 2616-2674. Il testo tradotto non comprende la descrizione dettagliata dei singoli brani raggruppati per genere, come pure la descrizione dei seguenti pezzi sciolti: *Allegro Appassionato* op. 4, *Nocturnes* op. 5, *Prélude et Nocturne pour la main gauche* op. 9, *Allegro de concert* op. 18, *Polonaise* op. 21, *Fantaisie* op. 28. Si ringrazia l'editore Laffont per la gentile autorizzazione alla riproduzione tradotta del testo originale.

ta non sembrano destinate che agli *happy few*. Rachmaninov avrebbe finito per imprigionarsi in uno stile, cessando quasi di scrivere e lasciando trasparire nel suo esilio dorato e glorioso un'incontenibile malinconia. Skrjabin, al contrario, avrebbe continuato ad avanzare verso regioni nuove e, senza mai rinnegare i suoi primi amori, avrebbe creato con i suoi pezzi un universo musicale unico nel suo genere, commisto di filosofia e misticismo, un mondo conchiuso e solitario che la sua morte prematura, all'alba di sconvolgimenti storici, avrebbe reso fragile e privo di una vera discendenza.

Non si parla mai dello stesso Skrjabin: ciascuno ha il proprio, che ritiene al di sopra degli altri. Io farò altrettanto, cominciando con quello che mi coinvolge meno. È lo Skrjabin del terzo periodo (dopo il 1908), il veggente e mistagogo, quello la cui testa è sempre più ingombra di speculazioni e le cui partiture sono sempre più ingombre di letteratura delirante – il solo Skrjabin, in verità, oggi di moda. Non si tratta di criticare la sua dottrina (per quanto si possa applicare alla musica ciò che Valéry diceva della poesia, e cioè che «filosofare in versi è voler giocare a scacchi seguendo le regole della dama»), né di rimproverargli di aver aggiunto ad alcune opere, con una certa falsità, delle suggestioni letterarie costruite a posteriori (si vedano l'inutile farragine che imparrucca la *Terza Sonata* e le indicazioni tardive che infiolettano il *Concerto per pianoforte e orchestra*), ancor meno si tratta di contestare la sua musica. Ma bisogna deplorare i limiti angusti e altezzosi entro cui il compositore ha condotto tale dottrina.

Alla moda, come potrebbe non esserlo? C'è tutto quel che serve per *épater les naïfs*: innanzitutto, la sua pseudo-modernità. Questo accordo 'prometeico', ma quanta eleganza! E le teorie sulle sue scale esa- epta- octofoniche – alle quali lui stesso rimase totalmente estraneo! Alla sua morte, tuttavia, c'è chi continua a impilare le sue quarte, quando certi compositori sono già pervenuti alla politonalità; pianisticamente resta invischiato nei suoi arpeggi chopiniani, quando altri martellano la tastiera a tutta forza con i pugni serrati.

Esagero. Nessuno avrebbe mai l'idea ridicola di mettere in dubbio la radiosa bellezza di tante composizioni dell'ultimo Skrjabin e a qualcuna (il *Poème-Nocturne!*) ci si avvicina attoniti e col cuore tremante. Anche a lui, *mutatis mutandis*, è successo come all'ultimo Mallarmé: poco a poco si è ritrovato murato in un linguaggio ristretto che non gli lasciava altra possibilità che ripetersi. L'ultimo Skrjabin crede di compensare attraverso il ritmo l'immobilismo armonico e melodico, popolato da trilli e canti di uccelli, mentre troppa sottigliezza ritmica (vedi lo stesso fenomeno in Messiaen), unita a troppo rubato, finisce per affogare il ritmo stesso, per soffocarne l'essenza. A che pro? Aver scritto così a lungo, e così da giovane, una tale mole di temi meravigliosi e di armonie sconvolgenti, per poi rinunciarvi nel nome di una missione ingrata – che strano destino!

Il secondo Skrjabin (dalla *Quarta* alla *Quinta Sonata*, ovvero dal 1903 al 1908) è appassionante da seguire, laddove, insieme a una profusione sempre crescente di indicazioni poetiche, compare la forma pianistica del *poème*, il tritono guadagna

terreno, l'accordo perfetto si rarefà a vantaggio degli accordi aumentati, e le tonalità minori tendono a diminuire, «poiché – come egli dice – l'arte deve essere una festa». All'influsso di Chopin si mischia o talvolta si sostituisce quello di Liszt o di Wagner. Pur tuttavia, insieme alle restrizioni armoniche, si incontrano già gli indizi di una tendenza alla ripetizione degli effetti, delle frasi, dei concatenamenti.

Il mio Skrjabin, il primo (quello anteriore al 1903), appare come un pallido imitatore di Chopin soltanto alle orecchie dei sordi. Fin dall'inizio egli potenzia la scrittura di Chopin: non nasconde il fatto di prendere spesso in prestito da lui il taglio delle frasi, il piano delle modulazioni, di adottare i suoi ritmi, le sue figurezioni, le sue armonie in cui diatonismo e cromatismo si amalgamano in modo così particolare. Ma ecco delle strabilianti combinazioni poliritmiche (giacché qui Ljadov ha lasciato la sua impronta) e altre che se ne infischiano della stanghetta di battuta; ecco una mano sinistra audace, avvolgente, balzante; delle disposizioni di accordi ancora più ampie e più eufoniche che nel suo modello; multiple voci interne, piani sonori ed effetti di pedale inediti e sottili. Il tutto è più vario di quanto si possa immaginare: la *palette* è ampia e i mezzi cambiano secondo l'atmosfera che il compositore riesce a rinnovare senza sosta – mentre l'ultimo Skrjabin si condanna a rifare venti volte lo stesso pezzo.

Dello stile tipico di Skrjabin si è data sovente un'idea falsa e caricaturale. Certamente ci sono pagine esasperate, cupe, stravolte, che si notano subito e che lasciano come una scia di fuoco nell'immaginazione. In queste pagine Skrjabin è spesso innovativo: i suoi momenti di collera o di terrore, la sua disperazione hanno un colore fatale, tipicamente slavo, che Chopin, polacco quanto si voglia, non presenta quasi mai. D'altronde Chopin, quando ci sconvolge, è italiano: è quello della *Berceuse*, della *Barcarolle*, del *Largo* della *Terza Sonata*. C'è comunque un accento originale, immediatamente riconoscibile, in molti pezzi dolenti e rassegnati. Ma dove questo primo Skrjabin è davvero inimitabile è in quei brani, assai più numerosi di quanto si pensi, che sussultano di gioia e di innocenza, che palpitano di una luce dolce e tranquilla la quale porta da un capo all'altro a una sorta di estasi, spogliata di parole, pura di concetti, un'estasi prima dell'*Extase*, del *Mystère*, della teosofia. L'autore vi fa risuonare, con insistenza, una nota che Chopin ha soltanto sfiorato, anche se le sue ultime opere vanno risolutamente in quella direzione. Ecco perché questo primo Skrjabin, per quanto non sia né il più grande né il più rivoluzionario, ci accompagnerà a lungo nel nostro cammino e saprà placare la nostra sete.

1. I *Preludi*

Distribuiti lungo tutto l'arco della sua produzione, dall'op. 2 all'ultima op. 74, i *Preludi* riassumono l'arte e l'evoluzione di Skrjabin con meno note che le *Sonate*. Infatti, accanto alla loro stringata concisione, al loro rigore formale, alla loro profondità, le *Sonate* paiono magniloquenti, gli *Studi* scarmigliati, gli *Improvvisi* incorreggibilmente frivoli. Non era affatto sufficiente che Chopin, come si è detto,

fosse la sua bibbia: occorre anche che ne seguisse i precetti, il più esigente dei quali è la durata. Skrjabin è un genio della forma preludio, nella quale giunge a essere più lapidario, più essenziale dello stesso Chopin nei suoi preludi più corti. Più tardi, quando si sarà allontanato da questo fratello maggiore tanto amato, quando si sarà sforzato di rompere gli ormeggi l'uno dopo l'altro per navigare in un mare avventuroso, gli resterà di Chopin, oltre a qualche tratto pianistico e qualche contorno di frase, il gusto per ciò che è allusivo, breve, istantaneo.

2. Gli *Studi*

Costituiti da tre grandi raccolte e da qualche pagina isolata, gli studi sono distribuiti in ciascuno dei tre periodi. Come Chopin, e tanto precocemente quanto lui, Skrjabin scrive degli studi. Non si tratta né di imitazioni né di esercizi di stile. Nonostante il modello, in questo ambito in particolare, sia insuperabile – benché la sua influenza si faccia sentire più a lungo, più tirannicamente che nel genere del preludio – questi studi formano un insieme magnifico, in cui certi brani non hanno nulla da invidiare agli studi più belli di Chopin. Ma è chiaro che li compone più per la sua gloria che per quella del pianoforte. La tecnica strumentale è nel contempo più personale e più limitata. Lo Chopin delle opp. 10 e 25 trabocca d'invenzione, d'ingegnosità, ma soprattutto di gratuità. Skrjabin, a forza d'imprimere il suo marchio nei suoi studi, finisce per renderli poco adatti al consumo corrente. In molti di essi, ad esempio, un'orgogliosa, per non dire sprezzante, parte della mano sinistra scoraggerà i migliori propositi. Si tratta di studi che non tengono in considerazione le terminazioni digitali. Non si ripeterà mai abbastanza quanto quelli di Chopin, al contrario, rispettino le dita nel momento stesso in cui le esaltano.

3. Le *Mazurche*

Il genere della mazurca non è sopravvissuto a lungo, nel caso di Skrjabin, all'infusso di Chopin. Quello del preludio, invece, ha avuto più fortuna, accompagnandolo fino all'ultimo numero d'opera. A parte due pezzi di gioventù senza numero d'opera, le sue *Mazurche* formano tre raccolte, distanti dieci e poi cinque anni: opp. 3, 25 e 40. È vero che la maggior parte degli *Improvisi* dissimulano in realtà delle mazurche, così come certi *Preludi*, tra cui il terzo dell'op. 22, per citarne uno. Questa vena appartiene solo al primo Skrjabin e risente inevitabilmente del suo modello e del suo salotto con alcune eccezioni: si vedano in particolare le due mazurche in Mi bemolle minore. Si tratta di un'inclinazione che ha dei limiti di stile e d'espressione: come potrebbe seguirlo nella sua ricerca mistica? In compenso, lo spirito stesso della Danza (con la D maiuscola!) non solo non l'abbandona ma penetra poco a poco tutta la sua musica, fino alle *Danze* op. 73: pensiamo alla *danse délirante* che conclude la *Sesta Sonata*, o a certi titoli del terzo periodo, la *Danse languide* (op. 51 n. 4) e la *Caresse dansée* (op. 57 n. 2).

Ricche di bellezze e relativamente facili da suonare, come quelle di Chopin, le *Mazurche* consoleranno il pianista medio di non potersi misurare con le *Sonate*, gli *Studi*, i *Preludi* più sfrenati.

4. Gli *Improvisi*

Skrjabin prende in prestito da Chopin il termine 'improvviso' piuttosto che la sua sostanza: dei suoi nove improvvisi, sei in realtà sono mazurche, dichiarate o meno. Le ultime sono pubblicate nel 1897: di tutti i generi in cui ha seguito passo passo le orme del suo predecessore, l'improvviso è quindi quello abbandonato per primo. Più esattamente, il compositore ha trasposto lo spirito d'avventura, la fantasia, la libertà e l'approssimazione che lo caratterizza in una forma per lui più alta, il *poème*. Gli *Improvisi* non si suonano quasi mai, e a torto: la musica da salotto ha i suoi gioielli, toccati da un dito di fata. Anche il meno importante di questi pezzi ne fa parte, mentre i migliori (op. 12 n. 1, op. 14 n. 2) non hanno nulla da invidiare ai *Preludi* della stessa epoca, tranne la brevità.

5. I *Valzer*

A rigor di termine, i *Valzer* sono cinque, disseminati fra il 1885 e il 1906 in diversi periodi della vita di Skrjabin. Ma l'ossessione del metro ternario in generale, e della danza in particolare, è percettibile attraverso tutta la sua opera. Non solo un buon numero di *Mazurche* ma anche dei *Preludi* e dei *Poemi* 'valzereggiano' in maniera evidente (citiamo solo un esempio: *Caresse dansée*, primo dei *Pezzi* op. 51). Purificato, trasformato, non è forse nuovamente il valzer che, in qualche modo, traduce l'«ebbrezza» e l'«estasi» alla fine della *Decima Sonata*?

6. I *Poemi*

Un gran disordine regna in questo gruppo di opere. Il loro numero, tanto per cominciare, non è chiaro: quindici pezzi ripartiti in dieci numeri d'opera portano questo titolo generico, ma bisogna aggiungervi le due *Danze* op. 73 e soprattutto una buona parte dei *Morceaux* (non meno di tredici), il che porta il totale a trenta. Ma si tratta veramente di un *numerus clausus*? Chi, infatti, saprebbe definire questa semplice e bella parola, 'poema', che appare soltanto a partire dallo Skrjabin del secondo periodo, in quell'anno 1903 in cui spicca la *Quarta Sonata*, e che in seguito non cessa di essere utilizzata? È evidente che il compositore la abbia riservata a pezzi di una certa ampiezza: 'poema' sarebbe per lui quello che 'ballata' è per Chopin. È il caso soltanto di quattro pezzi: *Poème tragique* e *Poème satanique* del 1903, *Poème-Nocturne* e *Vers la flamme* del 1912 e 1914. Gli altri constano di due o tre pagine e talvolta di una pagina appena; nulla allora li differenzia dai *Preludi* della stessa epoca, con i quali condividono non solo la concisione, la con-

densazione, ma soprattutto la gratuità. Perché dunque i preludi, a loro volta, non sarebbero dei poemi? Non parlano una lingua più segreta o più elevata, non contengono messaggi e non ci si troverà il 'programma' che si sarebbe temuto o sperato (ciascuno sceglierà il verbo che preferisce). Ad eccezione dell'op. 36, che non nasconde di ritrarre una specie di Mefisto, e dell'op. 72, che riassume a suo modo il mito di Prometeo che tanto assillava Skrjabin, abbiamo spesso come bagaglio soltanto quest'unica parola, *Poème*, talvolta munita di un aggettivo: *fantasque, ailé, languide*. È poco o nulla; e quei pochi titoli più immaginosi, *Enigme, Ironies, Masque, Guirlandes*, restano puramente suggestivi e ingombrano meno di certi titoli debussiani – o di certe indicazioni dello stesso Skrjabin, escrescenze bizzarre d'una musica che spesso ne farebbe volentieri a meno.

Altri 'poemi' sono riscontrabili nei seguenti pezzi: op. 45 n. 2 (*Poème fantasque*), op. 49 n. 3 (*Rêverie*), op. 51 nn. 1, 3 e 4 (*Fragilité, Poème ailé, Danse languide*), tutta l'op. 52, op. 56 nn. 2 e 3 (*Ironies, Nuances*), tutta l'op. 57, op. 59 n. 1 (*Poème*).

7. I Pezzi

I Pezzi sono ventuno, inegualmente suddivisi in sette raccolte e databili all'incirca tra il 1905 e il 1908, gli anni che culminano con la *Quinta Sonata* e il *Poema dell'Estasi*; vi aggiungeremo, per comodità, anche lo *Scherzo* op. 46 e il *Feuillet d'album* op. 58. Sotto questo titolo impersonale, *Morceaux*, i sottotitoli rivelano se si tratta di studi, preludi o poemi, che lo spirito del momento ha mescolato. Nonostante ciò, i pianisti dovranno rispettare questo capriccio dell'autore, senza smembrare tali raccolte prelevandovi vuoi un *Poème fantasque*, vuoi una *Danse languide*. C'è poca distanza, è vero, fra l'una e l'altra di queste categorie e tutto diventa 'poema', per così dire, agli occhi di Skrjabin; tuttavia il compositore metteva nella sua terminologia una certa sottigliezza che possiamo cercare di osservare.

8. Le Sonate

Chi ha dimestichezza solo con i *Preludi* di Skrjabin, a qualunque periodo appartengano, non può immaginarsi come abbia potuto scrivere delle sonate altrettanto pregevoli. Skrjabin ci lascia invece dieci eccellenti *Sonate* (senza contare i saggi di gioventù), scaglionate lungo la sua breve vita: tre nel primo periodo, due nel secondo, cinque nell'ultimo. Questo maestro dell'immediatezza e quasi dell'effimero, capace di dire l'essenziale in poche battute, non era affatto disorientato in uno spazio più ampio, al contrario di Schumann, altro specialista del fugace. Venerava la sonata, sia il genere che la forma, e sentendo di averne l'estro cominciò a comporre numerosi brani: quattro movimenti nella *Prima* e nella *Terza*, vere e proprie sonate romantiche, assolutamente perfette, trascinate da un medesimo slancio. Ben presto, tuttavia, avendo avuto la prova di essere un maestro di questa forma, rinunciò a tali ampiezze. La *Quarta Sonata* (1903), che apre l'era della

libertà, dell'evanescenza armonica, della fantasia ritmica, non ha bisogno che di due movimenti concatenati, un prologo e un allegro di sonata. La *Quinta* (1907), opera di uno Skrjabin convertitosi alla teosofia, ossessionato dall'estasi e creatore, per esprimere il suo pensiero, di un'armonia risolutamente nuova e nel contempo speculativa, non ha che un movimento. In modo analogo, non ne avranno che uno (con prologo e perorazione) le *Sonate* dalla *Sesta* alla *Decima*, assai ravvicinate nel tempo (1911-1913) e d'altronde composte parallelamente tra loro: si tratta di sonate brevi (l'*Ottava*, la più lunga, non raggiunge i quindici minuti), di una stupefacente originalità, ciascuna basata su un accordo fondamentale. Tutte obbediscono, più o meno consapevolmente, allo stesso programma, che potremmo riassumere con il celebre titolo di una delle suddivisioni dei *Fleurs du mal*: *Spleen et Idéal*, un combattimento fra il sogno e la realtà. Con il loro materiale concentrato all'estremo e le loro contrazioni vertiginose, l'arte di queste ultime sonate non è, in fondo, meno aforistica di quella dei *Preludi*.

La Sonata in Mi bemolle minore opera postuma: un capolavoro mancato e le sue ricostruzioni

Marco Rapetti*

Somewhat neglected by musicologists and never performed in public, the posthumous *Sonata in E flat minor* represents Scriabin's first large-scale piano composition. Structurally based on a cyclical principle and a subtle interweaving of thematic materials, this ambitious work was completed in 1889, when the 17-year-old composer was still a student at the Moscow Conservatory. In 1892, Scriabin revised the first movement in sonata form and entitled it *Allegro Appassionato*. This "passionate" virtuoso work was the first piece of his to be published by Beliaiev. Both the composer and the editor were very fond of this *Allegro*, op. 4; not surprisingly, Scriabin included it in his Saint Petersburg debut recital on March 7, 1895. In the present essay, I investigate possible reasons why Scriabin decided not to publish the *Sonata* as a three-movement composition, despite the stylistic quality of the last two movements and its coherence as a whole. I also propose my own realisation of the two bridge passages simply sketched by Scriabin as well as a reconstruction of the final page of the *Andante*, unfortunately missing in the only surviving manuscript of the *Sonata*. Within his still late-Romantic style, the composer was already beginning to expand the rich palette of his harmonic vocabulary; as a matter of fact, we find right here, in this so-called *Sonata no. 0*, the very first appearance of an altered 13th chord which hints at the future mystic harmonies of *Prometheus*. As Christoph Flamm notes in the preface of his Urtext-Bärenreiter edition, "the juvenile sonatas, and quite especially the *E-flat minor Sonata*, clearly show that Scriabin, much like Tchaikovsky, was concerned with expressing not only grand feelings but states of utter emotional extremity, whether to cope creatively with his own sorrowful (or sensual) experiences or to display the superiority of art to the limitations of life, thereby transcending the latter."

В некоторой степени обделенная вниманием музыковедов и никогда ранее не исполнявшаяся публично, посмертная Соната ми бемоль-минор представляет собой первую крупномасштабную композицию для фортепиано в творчестве Скрябина. С точки зрения структуры она базируется на циклическом принципе и на тонком переплетении тематических мотивов. Это амбициозное произведение было закончено в 1889 году, когда семнадцатилетний композитор был еще студентом Московской консерватории. В 1892 году Скрябин переделал первое движение в форме сонаты и назвал его Аллегро Аппассионато. Это виртуозное «пассионарное» сочинение было первым опубликованным Беляевым произведением Скрябина. Оба они, композитор

* Conservatorio Cherubini di Firenze. L'autore ringrazia vivamente il Museo Skrjabin di Mosca per l'autorizzazione a riprodurre alcune pagine del manoscritto autografo, Catello Gallotti per il prezioso aiuto fornitogli nella stesura dei grafici schenkeriani e Corrado Vitale per la realizzazione grafica degli esempi musicali. Tutte le traduzioni contenute nel presente saggio sono dell'autore.

и издатель, были весьма привязаны к этому Аллегро, соч. 4, и поэтому не представляется удивительным тот факт, что Скрябин включил это произведение в свой дебютный петербургский концерт 7 марта 1895 года. В данном эссе, я исследую возможные причины, которые привели Скрябина к тому, чтобы не публиковать сонату в форме композиции из трех движений, несмотря на ее стилистические характеристики двух последних движений и ее логическую последовательность как единое целое. Я предлагаю также мою собственную реализацию двух соединительных пассажей только эскизно намеченных Скрябиным, и реконструкцию финальной страницы Анданте, к сожалению утраченной в единственном сохранившемся авторском манускрипте сонаты. Продолжая пока еще работать в рамках своего позднеромантического стиля, композитор уже начал расширять богатую палитру своего гармонического словаря. Является неоспоримым фактом то, что именно здесь, в этой так называемой Сонате № 0, мы находим самое первое появление измененного 13-ого аккорда, предвосхищающего будущие мистические гармонии Прометея. Как отмечает Кристоф Флам в предисловии к изданию Беренрайтер-Уртекст «юношеские сонаты и, в особенности, Соната ми бемоль-минор, являются яркими свидетельствами тому, как Скрябин, точно также как и Чайковский, был сосредоточен не только на проблеме выражения больших чувств, но и эмоциональных крайностей, а также на том, как справиться творчески со своими собственными скорбными (или чувственными) жизненными опытами или для того, чтобы выразить превосходство искусства, по отношению к ограниченности жизни, искусства, которое претупает пределы жизни, является трансцендентным по отношению к ней».

Il corpus delle sonate per pianoforte costituisce uno dei manifesti più esaustivi dell'evoluzione stilistica di Skrjabin, un'evoluzione così straordinaria per ampiezza, originalità e coerenza da potersi paragonare per certi aspetti a quella di Beethoven, nonostante il minor numero di opere distribuite lungo un arco temporale più ristretto. Due iter creativi, quello del genio di Bonn e quello del genio moscovita, che riflettono momenti storici epocali: se attraverso la sonata pianistica di Beethoven si assiste al passaggio dal classicismo tardo settecentesco all'Ottocento romantico, le sonate di Skrjabin ci proiettano dal tardo romanticismo ottocentesco verso la proteiforme modernità del Novecento¹. Come scrive Marco Alunno, «Skrjabin è erede di Beethoven, di Chopin, di Liszt, è vero, ma è anche la loro estremizzazione, l'ultimo strappo che precede la rottura della corda»². Le

¹ Ai tempi in cui era studente al Conservatorio di Mosca, Skrjabin aveva deciso di imparare a memoria tutte le sonate di Beethoven in vista dell'esame finale, ma aveva interrotto il progetto a metà dichiarando che la musica di tale «uomo muscoloso tutto bicipiti» lo annoiava. All'esame venne presentata solo l'op. 109. Skrjabin citato in F. Bowers, *Scriabin*, Dover Publications Inc., Mineola 1996², p. 149.

² L. Verdi, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin, L'Epos*, Palermo 2010, p. 197.

dieci sonate pubblicate fra il 1895 e il 1913 inaugurano la tanto tardiva quanto ruggogliosa fioritura della sonata pianistica in Russia³, dove sia il genere sia la forma continueranno a essere ampiamente rivisitati fino ai nostri giorni⁴. Anche il ciclo sonatistico skrjabiniano, come quello beethoveniano, è stato suddiviso dagli studiosi in tre periodi; una tripartizione per certi aspetti discutibile, ma che aiuta ad analizzarne il complesso percorso di sviluppo⁵:

I periodo	1892-1893	<i>Sonata n. 1 in Fa minore</i> op. 6
	1892-1897	<i>Sonata n. 2 in Sol diesis minore</i> op. 19
	1897-1898	<i>Sonata n. 3 in Fa diesis minore</i> op. 23
II periodo	1903	<i>Sonata n. 4 in Fa diesis maggiore</i> op. 30
	1907-1908	<i>Sonata n. 5</i> op. 53
III periodo	1911-1912	<i>Sonata n. 6</i> op. 62
	1911-1912	<i>Sonata n. 7</i> op. 64
	1912-1913	<i>Sonata n. 8</i> op. 66
	1912-1913	<i>Sonata n. 9</i> op. 68
	1912-1913	<i>Sonata n. 10</i> op. 70

³ Gli unici esempi precedenti di qualche rilevanza, nonostante il loro stile magniloquente ed epigonico, sono le quattro sonate di Anton Rubinstein (1848-1877). Più originale, per quanto considerata dal suo autore un'opera minore, è la grande *Sonata in Sol maggiore* op. 37 di Čajkovskij (1878). La *Sonata in Si bemolle minore* di Balakirev, iniziata nel 1855-1856, fu completata e pubblicata soltanto nel 1905. La prima versione di questo lavoro, priva di movimento finale, è apparsa postuma nel 1951. Le due versioni vengono talvolta erroneamente menzionate come *Sonata n. 1* e *n. 2*.

⁴ Basti pensare ai grandi cicli di Medtner (14 sonate composte fra il 1902 e il 1937), Prokof'ev (9 sonate, 1907-1947), Mjaskovskij (9 sonate, 1907-1949), Aleksandrov (14 sonate, 1914-1971), Fejnberg (12 sonate, 1915-1961), Polovinkin (5 sonate, 1924-1929), Golubev (10 sonate, 1930-1977), Ustvol'skaja (6 sonate, 1947-1988), Tiščenko (11 sonate, 1957-2008) e Kapustin (20 sonate, 1984-2011). Innumerevoli sono inoltre i compositori che dagli inizi del Novecento hanno lasciato almeno un paio di sonate per pianoforte, come Glazunov, Kalafati, Rachmaninov, Bortkevič, Stančinskij, Mosolov, Roslavac, Protopopov, Drozdov, Akimenko, Šaporin, Grečaninov, Ščerbačëv, Šostakovič, A. Čerepnin, Šebalin, Kabalevskij, Šcedrin e Šnitke. Una nota a parte va fatta per Lev Ornstein, ebreo-ucraino nato sotto l'impero zarista ma vissuto soprattutto negli Stati Uniti, dove è morto nel 2002 a 107 anni. La prima sonata (non pervenuta) del compositore più longevo della storia fu composta alla fine degli anni Dieci mentre l'ottava e ultima nel 1990.

⁵ Se si include nel ciclo anche la *Sonata in Mi bemolle minore*, oggetto d'indagine del presente saggio, la successione delle sonate skrjabiniane si delinea come una geometria perfettamente simmetrica, ovvero come una parabola al cui vertice si staglia la *Quinta*, cioè l'ultima sonata a riportare delle alterazioni in chiave. Sul lato destro si situano le prime cinque sonate, che potremmo definire 'essoteriche', mentre sul lato sinistro troviamo le cinque 'esoteriche' della maturità.

Le sonate del primo periodo, in più movimenti, rappresentano una sintesi dei modelli di sonata romantica post-beethoveniana che si rifanno principalmente a Chopin, Schumann e Brahms. L'influsso lisztiano diventa più sensibile nelle sonate del secondo e terzo periodo, dove si assiste a una condensazione della dialettica tematica in un'unica gittata temporale basata su proporzioni matematiche precisamente calcolate⁶. Nel contempo il linguaggio armonico procede verso un progressivo allontanamento dal sistema tonale maggiore-minore e verso l'estremo potenziamento della tensione di dominante che, lasciata forzatamente non risolta, crea un vertiginoso senso antigravitazionale. L'uso idiomatologico di scale-accordo simmetriche⁷, dalle quali si ingenera tutto il materiale tematico, porta quindi all'abolizione delle consuete demarcazioni fra verticalità e orizzontalità, anticipando tecniche compositive sfruttate più tardi nel jazz e nella musica seriale.

1. Le sonate giovanili

Anche Skrjabin, come Beethoven, si cimentò in maniera assidua con la formazione fin dai primi anni di apprendistato compositivo, quando era ancora un ragazzino⁸. I primi abbozzi di sonate per pianoforte risalgono al 1884, anno in cui il musicista dodicenne aveva iniziato privatamente gli studi di armonia e contrappunto sotto la guida rigorosa di Sergej Taneev, con il quale proseguirà più tardi gli studi in conservatorio⁹. A quell'epoca Skrjabin era un gracile cadetto dell'Accademia militare e un suo compagno, Leonid Limontov, ricorda di avergli sentito eseguire una *Sonata in Fa maggiore* di cui però non resta traccia¹⁰. Nel 1886 venne portata a termine la *Sonata-Fantasia in Sol diesis minore*, un'opera di gusto pretta-

⁶ Una caratteristica inusuale che ritroviamo nella *Sesta*, *Settima*, *Ottava* e *Decima Sonata* è l'aggiunta di una seconda sezione di sviluppo dopo la ripresa. Per quanto riguarda la *Quarta Sonata*, va ribadito che non si tratta di una sonata in due movimenti, come spesso si afferma, ma di un unico movimento con ampia introduzione lenta.

⁷ Vedi soprattutto le scale ottotoniche e la scala esatonale, legate rispettivamente alla tetrade diminuita o semi-diminuita e alla triade aumentata. Ricordiamo che soltanto nel 1968, grazie alla pubblicazione del fondamentale testo di Varvara Pavlovna Dernova, *Garmonija Skrjabina* (Muzyka, Leningrado), si è cominciato a decifrare e a comprendere il sistema di costruzione melodico-accordale dell'ultimo Skrjabin.

⁸ Le tre Sonate WoO 47, soprannominate *Kurfürstensonaten*, furono composte fra il 1782 e il 1783, quando Beethoven aveva 12-13 anni.

⁹ Soprannominato da Čajkovskij 'il Bach russo', Taneev fu il massimo esperto di contrappunto in Russia e un musicista fra i più eruditi del suo tempo. Morì in seguito a una polmonite contratta durante il funerale di Skrjabin, il 16 aprile 1915. Maestro e allievo sono sepolti nel cimitero di Novodevičij accanto a Nikolaj Rubinštejn, fondatore del Conservatorio di Mosca.

¹⁰ Limontov, più tardi diventato attore, riporta il primo tema di questa sonata nelle sue memorie pubblicate nel 1940. Difficile, se non impossibile, è verificare l'attendibilità

mente chopiniano che si caratterizza per la pregevole fattura e il notevole charme melodico-armonico. Essa anticipa sia nel titolo sia nella tonalità sia nella successione dei due movimenti la ben più matura *Sonata-Fantasia* op. 19 (1892-1897). Il manoscritto autografo presenta un'elaborata cornice floreale, probabilmente in omaggio alla prima grande passione adolescenziale dell'autore, la pianista Natal'ja Sekerina (Fig. 1). Pubblicata postuma nel 1940 sulla rivista *Sovetskaja Muzyka*, la *Sonata-Fantasia* può considerarsi la primissima sonata skrjabiniana e come tale è stata più volte riproposta in sede concertistica e discografica.



Figura 1 – Prima pagina del manoscritto autografo della *Sonata-Fantasia in Sol diesis minore* op. postuma.

di tale testimonianza. Cfr. Christoph Flamm, Prefazione all'edizione Urtext delle *Sonate* di Skrjabin, Bärenreiter, Kassel 2014², pp. VI-VII (1 ed. 2011).

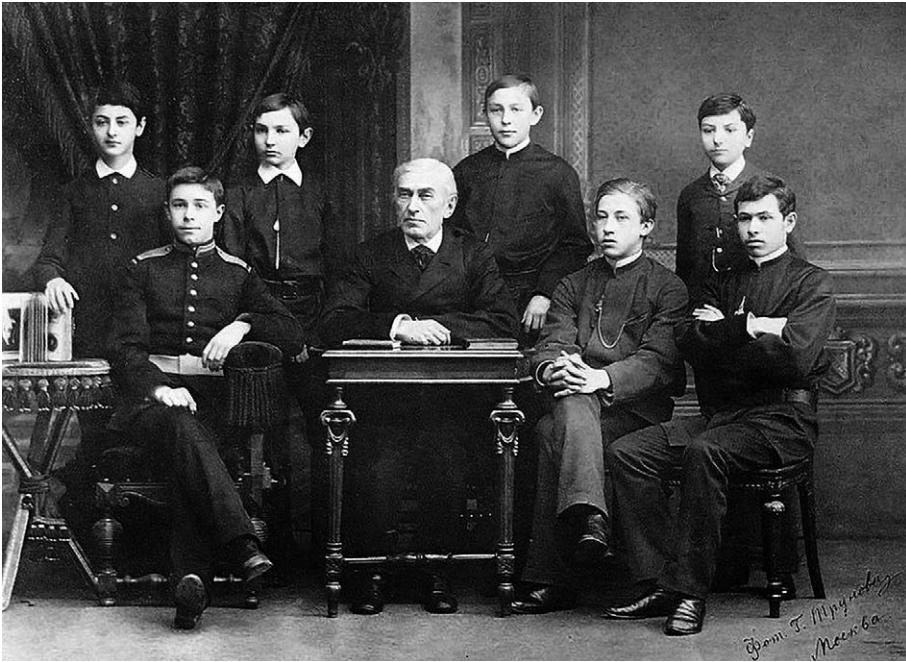


Figura 2 – Nikolaj Zverev con i suoi allievi nel 1886. Skrjabin è il primo seduto a sinistra, Rachmaninov il secondo in piedi da destra.

Nella *Sonata-Fantasia*, oltre al marcato influsso di Chopin, è possibile riscontrare evidenti richiami a Beethoven e a Schumann. L'uso di ampie disposizioni accordali che richiedono la massima apertura palmare e veloci arpeggiamenti fa pensare anche al pianismo di Adolf von Henselt, di cui Skrjabin avrebbe suonato in pubblico nel 1891 il primo movimento del virtuosistico *Concerto in Fa minore*¹¹. Henselt era stato il maestro di Nikolaj Zverev (1832-1893), divenuto in seguito il più rinomato insegnante di pianoforte moscovita. Fu proprio sotto la scrupolosa e paterna guida di Zverev che il giovane 'Skrjabuša' studiò a partire dal 1884, vivendo come *pensionnaire* in casa del maestro insieme al compagno Rachmaninov e a un manipolo di altri allievi¹² (Fig. 2). Il metodo educativo intensivo e quasi militaresco di Zverev

¹¹ Adolf von Henselt (1814-1889), allievo di Hummel a Weimar, fu uno dei più celebri pianisti-compositori del suo tempo. Nel 1838 si trasferì a San Pietroburgo dove visse per quasi mezzo secolo, influenzando profondamente lo sviluppo della nascente scuola pianistica russa (l'anno prima era morto a Mosca John Field, altro fondamentale protagonista nella storia del pianismo russo). Il *Concerto in Fa minore* op. 16, pubblicato nel 1846, acquistò presto una notevole popolarità. Oggi è completamente scomparso dal repertorio.

¹² Tra i compagni di Skrjabin in casa Zverev si trovavano, oltre a Rachmaninov, altre promesse del pianismo russo: Aleksandr Gol'denvejser (1875-1961), Leonid Maksimov (1873-1904), Fjodor Keneman (1873-1937).

non si limitava all'ambito musicale ma inglobava elementi di cultura generale; tale impostazione si rispecchiava nel suo salotto, frequentato non soltanto da musicisti, tra i quali Čajkovskij e i fratelli Rubinštejn, ma anche da scrittori come Dostoevskij e dalla più assortita *intelligencija* dell'epoca. A questo periodo, precisamente al 1887, risale l'abbozzo del primo movimento di una *Sonata in Do diesis minore*, improntata a un pathos smaccatamente čajkovskiano¹³. Secondo la testimonianza di un altro allievo di Zverev, Emil' Rozenov (1861-1937), l'autore iniziò in quello stesso anno a dedicarsi a uno dei suoi progetti più ambiziosi: la *Sonata in Mi bemolle minore*¹⁴.

2. La Sonata n. 0

Definita da vari studiosi *Sonata n. 0* in virtù della sua importanza nel ciclo sonatistico skrjabiniano, la *Sonata in Mi bemolle minore* si compone di tre movimenti, e rappresenta la prima composizione di ampie dimensioni portata a termine dall'autore, fatta eccezione per alcuni passaggi su cui mi soffermerò più avanti. Anche in questo caso si tratta di un brano in tonalità minore caratterizzato da una vena patetica e da una veemenza espressiva tipiche del tardo romanticismo russo¹⁵. A differenza della *Sonata-Fantasia*, non ci troviamo più di fronte all'opera di un epigono ma alla prima composizione irrefutabilmente skrjabiniana. Nel gennaio del 1888 Aleksandr era entrato al Conservatorio di Mosca per studiare composizione e proseguire lo studio del pianoforte con il celebre pianista e direttore d'orchestra Vasilij Safonov (1852-1918). Questi, nominato di lì a poco direttore del Conservatorio, dichiarò di non avere nulla da insegnare al nuovo allievo: i primi studi con Georgij Konjus¹⁶ e i

¹³ Anche la sonata giovanile di Čajkovskij, composta nel 1865 e pubblicata postuma da Taneev come op. 80, fu scritta nella tonalità di Do diesis minore. Čajkovskij riutilizzò un movimento del brano, lo *Scherzo*, integrandolo nella *Prima Sinfonia* op. 13 (1866-1868).

¹⁴ Cfr. Prefazione dell'edizione Urtext Bärenreiter, cit., pp. XXIV-XXV. In questa recente edizione sono pubblicati per la prima volta anche i frammenti di una *Quarta* [sic] *Sonata in Sol diesis minore* risalenti al 1892 e custoditi al Museo Glinka di Mosca. Di un'altra *Sonata in Sol minore* menzionata da Skrjabin in un elenco di composizioni giovanili non è pervenuto nulla.

¹⁵ Uno degli elementi che distinguono l'evoluzione linguistica skrjabiniana è il graduale abbandono delle tonalità minori e l'identificazione della luce e dell'estasi con la triade maggiore, che ritroviamo come momento di catartica apoteosi alla fine del *Poema dell'estasi* e del *Poema del fuoco*. In entrambi i casi, la colossale tensione armonica accumulata per oltre venti minuti si libera finalmente su una triade, rispettivamente di Do maggiore e Fa diesis maggiore, in una sorta di travolgente orgasmo multisensoriale. Secondo la concezione sinestesica di Skrjabin, le due tonalità corrisponderebbero ai colori rosso e blu. Vedi nota 6 dell'*Introduzione* al presente volume.

¹⁶ Georgij Eduardovič Konjus (1862-1933) fu il primo vero insegnante del piccolo Skrjabin, che gli venne affidato durante l'estate del 1883. Pianista e compositore raffinatissimo, oggi purtroppo dimenticato, fu ammirato da Taneev, Arenskij e soprattutto

tre anni passati come discepolo di Zverev ne avevano forgiato e fatto fiorire il prodigioso talento. Che a sedici anni Skrjabin fosse già un pianista eccelso si evince dalla complessità esecutiva della *Sonata*, la cui densa scrittura di tipo orchestrale evidenzia l'influsso del modello čajkovskiano, la *Sonata in Sol maggiore* op. 37, apparsa nel 1879. Affermatosi fin da subito negli ambienti del Conservatorio come strumentista, Skrjabin desiderava soprattutto essere apprezzato come compositore, e non soltanto di eleganti pezzi di carattere: da caparbio adolescente qual era, voleva padroneggiare la grande forma. Sicuramente la *Sonata* venne discussa ed eseguita in presenza dell'amico Emil' Rozenov, ma viene spontaneo chiedersi se sia mai stata sottoposta al giudizio di Safonov, Konjus e Taneev o a quello, ugualmente severo ma più malevolo, di Anton Arenskij, col quale Skrjabin stava studiando in quel periodo composizione. In effetti, segni e cancellazioni presenti nel manoscritto potrebbero essere stati apposti da uno dei suoi insegnanti o dallo stesso Rozenov, più anziano di undici anni. Secondo la musicologa Valentina Rubcova, l'autore non mostrò mai la *Sonata* ad Arenskij¹⁷; i rapporti con quest'ultimo, di fatto, restarono sempre tesi, tanto che Arenskij nel 1892 si rifiuterà di assegnare al suo allievo più geniale il diploma finale di composizione¹⁸. Sempre secondo Rubcova, tutte le sovrascritture a matita vanno considerate come ripensamenti dello stesso Skrjabin¹⁹. Tuttavia, un'attenta analisi grafologica dimostra che, almeno per quanto riguarda i segni aggiunti con inchiostro rosso, si tratta indiscutibilmente di mano diversa da quella del compositore²⁰.

Čajkovskij. Alcuni elementi del suo stile pianistico sembrano anticipare Skrjabin, come aveva già rilevato a suo tempo il celebre musicologo e compositore Leonid Sabaneev (1881-1968). Nel 2018 è uscito il primo cd dedicato all'opera pianistica di Konjus, registrato da Jonathan Powell per *Toccata Classics*. Konjus apparteneva a una famiglia di noti musicisti di origini franco-italiane: il fratello Lev, anch'egli pianista, si occuperà più tardi di trascrivere per due pianoforti il *Poema divino* e il *Poema dell'estasi*.

¹⁷ Similmente al suo maestro Rimskij-Korsakov, neanche Arenskij si cimentò mai con la sonata pianistica, dedicando al pianoforte soltanto una cospicua serie di pezzi brevi da cui traspaiono il suo magistero contrappuntistico e il suo gusto raffinato, inseriti in uno stile piuttosto convenzionale.

¹⁸ Come scrisse Jurij Engel', critico musicale e biografo di Skrjabin, «avvenne così che questo compositore che aveva portato siffatta gloria alla sua *alma mater* non ricevesse mai un diploma di composizione. Questo stesso Conservatorio ha onorato da allora decine di altri musicisti il cui nome non ci dice più nulla». Engel' citato in Bowers, *Scriabin*, cit., p. 154.

¹⁹ Ringrazio il Museo Skrjabin di Mosca per aver fatto da tramite con Valentina Rubcova, autrice di un'importante monografia (*A.N. Skrjabin*, Muzyka, Mosca 1989) e di varie pubblicazioni dedicate a Skrjabin.

²⁰ L'uso di inchiostro rosso per ribadire alterazioni poco chiare o legature mancanti si ritrova solo nel secondo movimento, sebbene anche negli altri siano presenti errori e trasandatezze grafiche.

3. Il manoscritto autografo e le edizioni a stampa

L'unico manoscritto autografo di cui si abbia notizia è conservato al Museo Skrjabin di Mosca e si compone di due fascicoli distinti. Evidentemente i due autografi costituivano solo una prima stesura in bella copia poiché, oltre alle numerose incongruenze grafiche e alle alterazioni mancanti, risultano del tutto assenti le indicazioni di tempo, agogica e fraseggio, mentre le sporadicissime dinamiche – in tutto cinque – compaiono solo nel primo e nel terzo movimento in corrispondenza di momenti cruciali dal punto di vista strutturale²¹. A ciò vanno aggiunti, come si diceva, alcuni passaggi lasciati allo stato grezzo. Da un elenco di composizioni redatto dall'autore nel 1889 si intuisce come egli considerasse la *Sonata* uno dei suoi lavori più importanti e ne contemplasse la futura pubblicazione. Un manoscritto da presentare a un editore sarebbe stato comunque più accurato nei dettagli e vi si troverebbe la firma del compositore in russo o in francese²². Su ogni pagina compaiono invece solo le prime due lettere del cognome Skrjabin secondo l'alfabeto cirillico: CK. Tale sigla non autografa venne aggiunta più tardi a fini archivistici²³.

Il primo fascicolo (ms. n. 26098/181) è datato 1889 e comprende un quinterno di carta pentagrammata a sei sistemi per pagina. Queste venti pagine (di dimensione 27x18 cm) contengono la prima versione del primo movimento, peraltro

²¹ La proverbiale distrazione del giovane Skrjabin e la sua mancanza di accuratezza nel copiare le composizioni da pubblicare fu fonte di tensioni e battibecchi, soprattutto con il meticoloso Rimskij-Korsakov e con l'editore Beljaev.

²² Pur con le riserve dovute al limitato materiale autografo da analizzare, la grafologa Maria Teresa Morasso ha individuato nella grafia di Skrjabin il cosiddetto 'riccio del soggettivismo', ovvero un tratto che evidenzia una struttura caratteriale volta all'affermazione di sé e a una forte presa di distanza dal mondo circostante. Altri tratti della grafia skrjabiniana svelerebbero una costante ricerca di 'saturazione affettiva' – riconducibile alla perdita della madre al momento della nascita e all'assenza del padre – nonché a un carattere disciplinato e dotato di estremo autocontrollo ma, nel contempo, ipersensibile e suscettibilissimo, come in effetti era Skrjabin. (Comunicazione personale all'autore del febbraio 2015).

²³ Secondo le indicazioni fornite dal capo del dipartimento scientifico del Museo Skrjabin, Vladimir Popkov – cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti – questa sigla fu quasi certamente aggiunta negli anni Venti da Sergej Kaštanov, primo direttore del Museo. La ritroviamo su tutti i fogli manoscritti non firmati dall'autore. Kaštanov subentrò alla compagna di Skrjabin, la pianista Tat'jana von Schloezer, cui fu concesso di custodire la casa e i beni del compositore durante gli anni turbolenti della Rivoluzione e l'inizio dell'era sovietica. Grazie agli sforzi di Tat'jana si riuscì ad evitare che l'appartamento venisse smembrato e riaffittato, e, sempre grazie a lei, si presero pressoché intatti i materiali e gli archivi del compositore. Duramente provata dalla morte di Aleksandr e del figlio Julian, oltre che dalle vicissitudini storiche e dalla carestia del 1918, Tat'jana si spense a 39 anni, il 10 marzo 1922, e non fece in tempo a partecipare all'apertura ufficiale della Casa Museo, avvenuta il 17 luglio di quello stesso anno.

privo di indicazione metrica, seguita da due battute di transizione e dal secondo movimento della *Sonata*, rimasto interrotto alla battuta 104. È assai probabile che il compositore, terminato il quinterno, avesse continuato a scrivere la fine del secondo movimento (e, si presume, la transizione al terzo) sulla terza e quarta pagina di un foglio doppio sciolto aggiunto al quinterno, la cui prima pagina doveva fungere da frontespizio. Disgraziatamente questo foglio è andato perduto e non si sa con esattezza quando. L'ipotesi che il brano non sia mai stato completato resta poco credibile, dato che l'interruzione della scrittura coincide con la fine della pagina; inoltre, sull'ultima nota (Re diesis) è presente una legatura di valore aggiunta in rosso, segno che fa presupporre una continuazione della linea melodica su una pagina successiva (Fig. 3).

Il secondo fascicolo (ms. n. 26098/182, Fig. 4) include il terzo movimento e si compone di tre fogli doppi di formato più grande (35,8x26,8 cm), sempre a sei sistemi²⁴. Il diverso formato della carta da musica, con conseguente grafia più stilizzata, suggerisce l'ipotesi che questo finale non sia stato copiato insieme ai movimenti precedenti. Bowers afferma che sia stato composto in seguito, dietro sollecitazione di Rozenov²⁵. È possibile che Skrjabin abbia suonato davanti all'amico una versione *in fieri* della *Sonata*, con il finale ancora abbozzato, e che l'abbia poi fissato in bella copia in un momento successivo. In ogni caso, a differenza del primo fascicolo, qui non compare alcuna data. Questo terzo movimento fu pubblicato per la prima volta nel 1947 come pezzo a sé stante – con il titolo apocrifo *Presto* – nell'edizione dell'opera completa di Skrjabin edita da Konstantin Igumnov e Jakov Mil'stejn (Muzgiz, Mosca). Soltanto nel 1970 entrambi i manoscritti sono apparsi in edizione facsimile nel volume a cura di Donald Garvelmann, *Youthful and Early Works of Alexander and Julian Scriabin* (Music Treasure Publications, New York). Garvelmann ha proposto l'indicazione *Andante* per il secondo movimento. Nella prima edizione a stampa, pubblicata nel 1986 (Verlag Walter Wollenweber, München), i curatori Richard Metzler e Roberto Szidon hanno optato per l'indicazione *Andantino*, mentre nell'edizione successiva redatta nel 1988 e apparsa nel 1993 a cura di Vladimir Blok (Kompozitor, Mosca) troviamo *Andante sostenuto*. La recente edizione Urtext curata da Christoph Flamm (Bärenreiter, Kassel 2011) ha eliminato tutte le indicazioni di tempo, in quanto non originali²⁶.

²⁴ Di questo finale esistono anche alcuni schizzi conservati al Museo Glinka di Mosca.

²⁵ Bowers, *Scriabin*, cit., p. 169.

²⁶ Il curatore di quella che è senz'altro la migliore edizione critica finora apparsa sottolinea di non aver potuto visionare il manoscritto autografo e di essersi basato sull'edizione facsimile di Garvelmann. A questo proposito, rinnovo i miei più vivi ringraziamenti al direttore Aleksandr Lazarev e al personale del Museo Skrjabin di Mosca per avermi offerto l'opportunità di consultare il testo originale.

Handwritten musical score for piano, page 19. The page contains six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered '20' in the top left corner and '20' in the bottom left corner. A library stamp is visible at the bottom center, and a handwritten number 'MCW 181' is in the bottom right corner.

20

20

LIBRARY
OP No. 26098/181
MCW 181

Figura 3 – Ultima pagina del primo fascicolo (II movimento interrotto).

654

Ums N 124 III *quarta con moto Es moll. nota empus*

205

Ums N 124

ME 5182

NO. 17 H. BERNARDINI in Moscow.

Figura 4 – Prima pagina del secondo fascicolo (inizio del III movimento).

4. La pubblicazione parziale

Benché i tre movimenti siano stati concepiti in maniera estremamente organica secondo un principio ciclico, Skrjabin sottopose a completa revisione soltanto il movimento iniziale in forma-sonata, introducendovi, tra l'altro, l'unica cadenza presente in tutta la sua opera pianistica. Con il titolo *Allegro appassionato* il pezzo fu eseguito per la prima volta nel 1893 da Rozenov durante un applaudito concerto al Conservatorio di Mosca²⁷. Il più anziano docente del Conservatorio, Pavel Schloezer, ne rimase entusiasta, tanto da affermare «Skrjabin è un vero compositore, non come quel Rachmaninov che copia Wagner e pensa di essere Čajkovskij!»²⁸. A San Pietroburgo il brano impressionò anche Mitrofan Beljaev, il più importante mecenate e organizzatore di concerti russo, fondatore dell'omonima casa editrice. *L'Allegro appassionato* venne sottoposto al suo giudizio, unitamente alla *Prima Sonata* e a qualche pezzo breve, tramite l'intermediazione di Safonov, ex maestro e ormai grande amico e sostenitore di Skrjabin. Nonostante il parere contrario di Rimskij-Korsakov e di Glazunov e grazie all'appoggio di Ljadov, il comitato direttivo della casa editrice più importante di tutta la Russia prese sotto contratto il giovane Saša, il quale divenne in breve tempo il compositore favorito di Beljaev, nonché il meglio pagato. *L'Allegro appassionato* fu dato subito alle stampe nel 1894 con il numero d'opera 4, e alla correzione delle bozze partecipò lo stesso Safonov²⁹. La *Prima Sonata* apparve invece l'anno seguente come op. 6, insieme agli *Studi* op. 8, al *Preludio e Notturno per la mano sinistra* op. 9 e ai *Due Improvvisi* op. 10. Skrjabin prediligeva l'op. 4: lo dimostra il fatto che la scelse per l'importante debutto a San Pietroburgo, il 7 marzo 1895, e la ripropose successivamente in vari recital³⁰. «*L'Allegro appassionato* è una composizione di rilievo, – scrive Luigi Verdi – giacché per la prima volta vi è sperimentata una scrittura virtuosistica, dove si ravvisa un lirismo panico esplosivo, dilagante, fatto di slanci spontanei, squisite armonie

²⁷ Spesso traslitterato erroneamente come *Allegro appassionata*, seguendo la tendenza della lingua russa a pronunciare [a] le [o] non accentate, soprattutto in fine di parola. L'uso scorretto dell'aggettivo italiano declinato al femminile deriva inoltre dal titolo apocrifo della *Sonata* op. 57 di Beethoven, la celebre *Appassionata*.

²⁸ P. Schloezer citato in Bowers, *Scriabin*, cit., p. 166. Pavel Schloezer (1848-1898), pianista e professore al Conservatorio di Mosca, fu il maestro della moglie di Skrjabin e nel contempo zio della sua futura compagna, Tat'jana von Schloezer.

²⁹ *L'Allegro appassionato* fu poi ripubblicato nel 1931 in Unione Sovietica da Muzgiz (l'ex casa editrice Jurgenson nazionalizzata dal regime comunista) con correzioni e ritocchi apportati a suo tempo dallo stesso compositore. Alcuni refusi si ritrovano comunque anche nelle edizioni più recenti.

³⁰ Skrjabin eseguirà la *Prima Sonata* in pubblico soltanto una volta, a San Pietroburgo, l'11 febbraio 1894.

e modulazioni impreviste»³¹. Paradossalmente il brano è oggi completamente sparito dal repertorio dei pianisti, così come altri ‘mastodonti’ – per usare un termine di Guy Sacre – risalenti al periodo giovanile, quali l’*Allegro da concerto* op. 18 e la *Polonaise* op. 21³². Solo la *Fantasia* op. 28, scritta qualche anno più tardi, nel 1900, non ha condiviso il medesimo destino d’oblio.

Ma perché, dunque, il compositore non rimise mano anche al secondo e al terzo movimento della *Sonata* – nel complesso molto più facili da rivedere e perfezionare – e non diede alle stampe due sonate contemporaneamente, guadagnando così una cospicua somma di denaro?³³ In mancanza di documentazione in proposito, si possono fare solo delle congetture. Grazie allo spirito intraprendente della zia Ljubov’, dalla quale era stato allevato, Skrjabin aveva iniziato già nel 1892 a pubblicare pezzi brevi per Jurgenson, l’editore di Čajkovskij. Si tratta delle opp. 1, 2, 3, 5 e 7, apparse all’inizio senza numero d’opera; per questa serie di pregevoli valzer, preludi, mazurche, improvvisi e notturni – oltre al celebre *Studio in Do diesis minore* – l’autore non aveva ricevuto alcun compenso o, in qualche caso, una remunerazione minima. Entrare nel novero degli autori promossi dal nuovo magnate dell’editoria Beljaev costituiva un importante riconoscimento per un giovane compositore russo e offriva nel contempo maggiori introiti e larga diffusione in patria e all’estero³⁴. Esordire sotto l’egida di Beljaev con due grandi sonate in più movimenti, tanto complesse strutturalmente quanto esecutivamente – in un’epoca, d’altronde, in cui la sonata era un genere ormai obsoleto – poteva a questo punto apparire come una scelta inopportuna e poco commerciale. Si sa, inoltre, quanto il compositore fosse severo con sé stesso: «Pubblicare pezzi che non mi soddisfano è impossibile. Semplicemente non posso», si legge in una lettera a Beljaev del marzo 1896³⁵. In effetti, Skrjabin potrebbe aver maturato delle riserve in merito al secondo tema del secondo movimento, giudicato forse troppo *à la Chopin*. La pagina dell’autografo in cui questo tema di mazurca fa la sua prima apparizione (nella tonalità di Sol diesis minore, bb. 29-49) riporta una grande cancellazione a matita, vergata, si direbbe, con slancio. A questa si aggiunge un’ulteriore cancellazione, più leggera ma ben evidente, sulle bb. 41-43 (Fig. 5).

³¹ Verdi, *Skrjabin*, cit., p. 232.

³² Questi due brani del primo periodo, anch’essi caratterizzati da una scrittura massiccia di tipo orchestrale, potrebbero essere stati pensati in origine come primo e terzo movimento di una sonata in Si bemolle minore.

³³ Beljaev pagò 400 rubli la *Prima Sonata* e 150 rubli l’*Allegro appassionato*. Finché visse Beljaev, cioè fino al 1903, Skrjabin venne remunerato il doppio rispetto agli altri compositori. Ciò nonostante, si ritrovò spesso in ristrettezze economiche e la preoccupazione per il denaro lo perseguitò tutta la vita. Cfr. Bowers, *Scriabin*, cit., p. 192.

³⁴ Beljaev aveva fondato la sua casa editrice nel 1885 a Lipsia e non in territorio russo, dove ancora non vigevano leggi sul diritto d’autore.

³⁵ Skrjabin citato in Bowers, *Scriabin*, cit., p. 218.

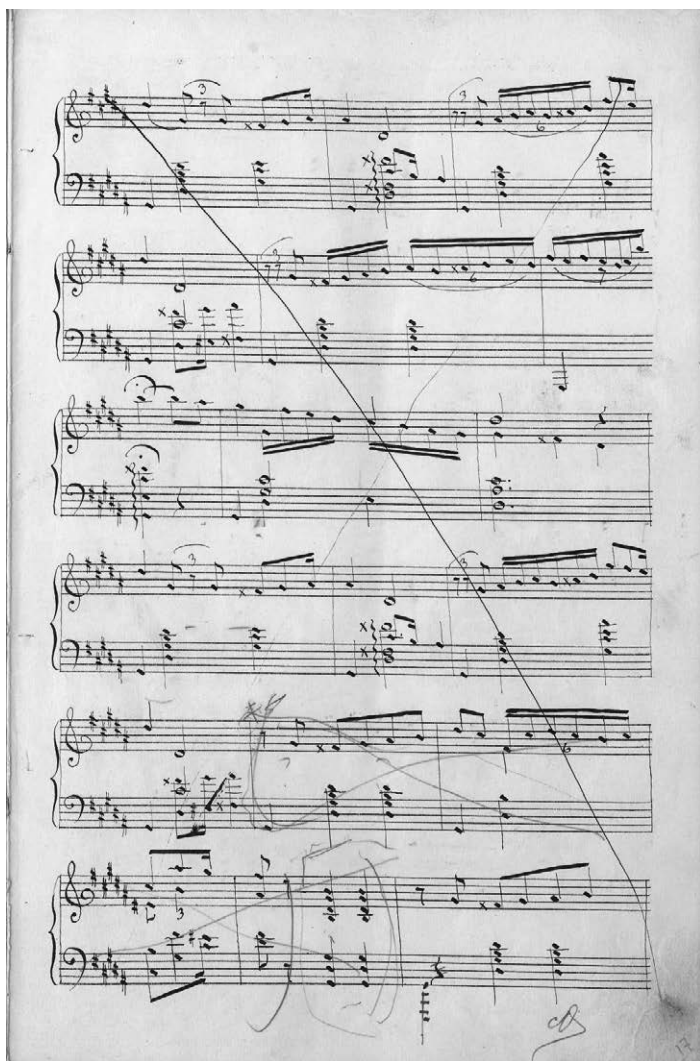


Figura 5 – Pagina del manoscritto autografo contenente il secondo tema del II movimento con evidenti cancellazioni a matita.

La seconda comparsa del tema (questa volta in Si minore) non riporta stranamente alcuna cancellazione tranne che per l'analogo passaggio alle bb. 90-92, sopra le quali compare addirittura un punto interrogativo (si veda la seconda battuta di pagina 20 del manoscritto, riprodotta a Fig. 3). Tutte le parti apparentemente cassate a matita sono state eliminate senza scrupoli nell'edizione di Vladimir Blok. Tale soluzione è tanto drastica quanto inaccettabile, in quanto la forma dell'*Andante* risulta assai squilibrata e monotona sul piano tonale. Inoltre, la settima di dominante alterata su Re diesis facente da collegamento fra A e B

spinge inequivocabilmente verso la tonica Sol diesis e non verso un ritorno di Si maggiore (Tabb. 1 e 2)³⁶.

Tabella 1 – Sezioni tematiche dell'*Andante*.

A	B	A'	B'	A'' coda (mancante)
Si magg.	Sol diesis min.	Si magg.	Si min.	Si magg./?

Tabella 2 – Sezioni tematiche dell'*Andante* nell'edizione Blok.

A	A'	B'	A'' coda (ricostruita)
Si magg.	Si magg.	Si min.	Si magg./ Re bemolle magg.

Le cancellazioni a matita nell'*Andante* – autografe o eterografe che siano – suggeriscono anche una seconda interpretazione: Skrjabin potrebbe aver nutrito delle perplessità non tanto sul carattere chopiniano del tema di mazurca, dotato peraltro di una sua bellezza e ben integrato nel contesto, quanto sulla forma ripetitiva e non sufficientemente concisa dell'intero movimento: 28 + 21 + 28 + 25 battute (senza contare la parte finale, andata perduta). La mia proposta è di rendere le proporzioni del brano più prossime alla sezione aurea contraendo A' e B', in modo da creare una sottile ma graduale propulsione verso il finale. Un'altra soluzione – meno invasiva e comunque efficace – è l'eliminazione delle tre battute in B' cancellate a matita e segnate con l'enigmatico punto interrogativo (bb. 90-92): in tal modo le proporzioni di A B A' B' risultano più simmetriche e si riduce la sensazione di prolissità derivante dalla maggiore lunghezza del tema di mazurca al momento della sua riapparizione variata (B'). Questo piccolo taglio presenta inoltre il vantaggio di eliminare la spiacevole sincope armonica che intercorre fra le bb. 92 e 93. A giudicare dai numerosi e ricalcati segni a matita aggiunti sull'autografo in corrispondenza di questo passaggio e del suo omologo a bb. 43-44, si direbbe che proprio tale sincope armonica abbia decisamente infastidito l'ipotetico revisore del brano e/o lo stesso Skrjabin.

³⁶ L'accordo di settima di dominante con quinta abbassata, esplorato per la prima volta da Chopin, è enarmonicamente equivalente alla sesta aumentata francese e si distingue per la presenza di due tritoni. Come dimostra questa sonata giovanile, si ritrova già largamente impiegato nelle opere skrjabiniane del primo periodo e sarà il punto di partenza per la costruzione di accordi più complessi che definiranno il linguaggio skrjabiniano negli anni a venire. Anche l'accordo 'universale' di dodici suoni che compare negli schizzi dell'*Atto preliminare* è ottenuto mediante la sovrapposizione di due seste francesi e una settima diminuita, corrispondenti a sei tritoni simultanei.

A parte questi dubbi legati al secondo movimento, molto probabilmente il compositore decise di non pubblicare entrambe le sonate a causa dei loro legami profondi, della loro ‘consanguineità’. Per molti aspetti, infatti, la *Sonata n. 0* anticipa e prepara la *Sonata n. 1*, nella quale si compie la massima enfaticizzazione e nel contempo l’originalissima trasfigurazione dello stile di Chopin³⁷. Scritta in pochissime settimane, nell’estate del 1892, la *Prima Sonata in Fa minore* ebbe in realtà una lunga gestazione, che coincise con la fine degli studi in conservatorio e con un evento che ebbe pesanti conseguenze sul fragile equilibrio psichico del compositore: la grave tendinite alla mano destra provocata dall’eccessivo studio³⁸. Nel primo dei suoi quaderni di pensieri e appunti, di cui era gelosissimo custode e a cui nessuno poteva avere accesso, si legge il seguente frammento:

A vent’anni: la più grave disgrazia della mia vita, il disturbo alla mano. Ostacolo alle mie mète supreme: *Gloria, Fama*. [Disturbo] insormontabile, secondo il parere dei dottori. Questa è stata la prima vera sconfitta della mia vita. Primo pensiero serio: inizio della mia auto-analisi. Dubbioso di non poter guarire, ma comunque nella mia ora più buia. Prima riflessione sul valore della vita, religione, Dio. Ancora una forte fede in lui (Jehova piuttosto che Cristo). Ho pregato dal fondo del mio cuore, con fervore, andando in chiesa... Ho urlato contro il destino, contro Dio. Composta la *Prima Sonata* con la sua *Marcia Funebre*³⁹.

Il blocco alla mano destra fu certamente l’evento drammatico che scatenò la composizione dell’op. 6; tuttavia, gli stessi stati d’animo riflessi negli scritti di quel periodo potrebbero adattarsi benissimo anche ai tre movimenti della *Sonata n. 0*, scritta pochi anni prima:

I movimento

n. 0 → *Allegro appassionato* / n. 1 → *Allegro con fuoco*:

«Bene. Ideale. Verità. Mète al di fuori di me (Fede in Dio che ha posto il conflitto dentro di me, che mi ha dato la capacità di riuscire, attraverso di Lui e attraverso la Sua forza)»

II movimento

n. 0 → [*Andante*] / n. 1 → [*Lento*]:

³⁷ Nell’elenco delle composizioni più importanti redatto da Skrjabin nel 1889, la *Sonata in Mi bemolle minore* compare come op. 6. È significativo che, più tardi, l’autore abbia riservato lo stesso numero alla *Sonata in Fa minore*, nonostante avesse libera scelta nella numerazione, a ulteriore conferma del legame ideale fra le due composizioni. Cfr. Flamm, Prefazione all’edizione Urtext Bärenreiter, cit., p. XXXV.

³⁸ Nel 1891, mentre preparava gli esami finali in conservatorio, Skrjabin si danneggiò la mano destra studiando la funambolica *Parafrasi sul Don Giovanni* di Liszt. Senza rassegnarsi alla fine della carriera preannunciata dai medici, il compositore sviluppò ulteriormente la strabiliante agilità della sinistra. Risalgono a questo periodo alcune composizioni per la sola mano sinistra: i celeberrimi *Preludio e Notturmo* op. 9 e la *Parafrasi su un valzer di Johann Strauss*, brano eseguito di frequente dall’autore, ma che non sembra sia mai stato fissato su carta.

³⁹ Skrjabin citato in Bowers, *Scriabin*, cit., p. 168.

«Delusione e fallimento nel raggiungere Bene, Ideale e Verità - Tirata contro Dio»

III movimento

n. 0 → [*Presto*] / n. 1 → *Presto*:

«Ricerca di questi ideali dentro di me - Protesta. Libertà»

In questo sorta di succinto schema narrativo sono presenti altri due punti che la *Prima Sonata* riassumerebbe come tragica epitome nel quarto movimento (*Funebre*):

«Base scientifica per la Libertà (Conoscenza) – Religione».

5. Confronti strutturali tra le *Sonate n. 0 e n. 1*

Dal punto di vista musicale si nota subito come il carattere e l'atmosfera dei rispettivi movimenti presentino sorprendenti somiglianze, riscontrabili innanzitutto nella successione allegro-andante-presto, nella struttura (*Allegro* in forma-sonata, *Andante* in forma di Lied bitematico o in forma-sonata senza sviluppo, *Presto* in forma ternaria con coda) e nella assoluta predominanza di tonalità minori. Entrambe le sonate, inoltre, fanno uso di tecniche di collegamento motivico su larga scala e sono costruite secondo un principio ciclico basato su una cellula da cui deriva tutto il materiale tematico (*Ur-Motiv*). Nella *Sonata n. 0* tale cellula corrisponde a una nota di volta inferiore e/o superiore, desunta attraverso il moto contrario delle parti esterne in corrispondenza dell'accordo di sesta tedesca rivoltato e allo stato fondamentale⁴⁰. Questo tipo di relazione incrociata (chiasmo) viene qui utilizzato per prolungare l'accordo di tonica (Es. 1):

Esempio 1 – Scambio di voci nel primo tema dell'*Allegro*.

⁴⁰ Il medesimo chiasmo su sesta tedesca si ritrova nel II movimento della *Sonata* di Čajkovskij (bb. 43 e 134).

Un analogo scambio di voci cromatico nella medesima tonalità di Mi bemolle si ritroverà nel tema principale della *Terza Sinfonia, Le Divin Poème* (1902-04). In questo caso, la presenza della modale maggiore (Sol al posto di Sol bemolle) origina un fatidico accordo, la cosiddetta ‘sesta di Skrjabin’, di cui accennerò in seguito (Es. 2)⁴¹:



Esempio 2 – Scambio di voci nel tema principale della *Terza Sinfonia*.

La nota di volta dell’*Ur-Motiv* compare incompleta nel primo tema e completa nel secondo tema dell’*Allegro*; completa nei temi dell’*Andante* e spezzata da un intervallo di settima maggiore ascendente nel motivo che collega A e B; completa e incompleta nei due temi correlati del *Presto* e condensata in forma di appoggiatura (ovvero come nota di volta incompleta accentata) nell’intero movimento (Es. 3):



Esempio 3 – *Ur-Motiv* nei tre movimenti della *Sonata n. 0*.

Nell’*Allegro* tale cellula si presenta all’interno di un moto perpetuo in doppie note sovrapposto alla melodia vera e propria affidata al basso. Quest’ultima è costruita su un arpeggio ascendente della triade minore che spinge verso il sesto grado. Dopo il prolungamento della tonica sopra un elemento ritmico puntato, tale arpeggio ricompare capovolto, in forma discendente. Come si può notare, la versione riveduta di tale tema si limita soltanto a una più eufonica e agevole di-

⁴¹ Lo squillante motivo affidato alle trombe che compare sovrapposto a questo accordo è il «simbolo della sfida lanciata dall’uomo all’universo intero». Verdi, *Skrjabin*, cit., p. 165.

sposizione degli accordi affidati alla mano destra, senza che la struttura armonica originale risulti minimamente alterata (Ess. 4 e 5).

The image shows the beginning of the first theme of the original 1887-1889 version of 'Allegro'. It consists of three systems of piano music. The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the time signature is 3/4. The right hand features a melodic line with triplet ornaments and a steady accompaniment in the left hand. The first system ends with a fermata. The second system begins with a measure rest in the right hand. The third system starts with a measure rest in the right hand, followed by a melodic phrase.

Esempio 4 – Inizio del primo tema dell'*Allegro* nella versione originale (1887-1889).

Allegro appassionato. ♩ = 152-160

The image shows the beginning of the first theme of the revised 1892 version of 'Allegro'. It consists of three systems of piano music. The key signature is three flats, and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro appassionato' with a quarter note equal to 152-160. The right hand features a melodic line with triplet ornaments and a steady accompaniment in the left hand. The first system ends with a fermata. The second system begins with a measure rest in the right hand. The third system starts with a measure rest in the right hand, followed by a melodic phrase.

Esempio 5 – Inizio del primo tema dell'*Allegro* nella versione riveduta (1892).

In questo tema ‘appassionato’ che apre e conclude la *Sonata n. 0* la costruzione fraseologica e la frequenza dei chiasmi disvelano già l’interesse di Skrjabin per i rapporti e le strutture simmetriche, un interesse che lo porterà a esiti radicali nelle opere della maturità⁴². A questo proposito va notato come il disegno speculare dell’*Ur-Motiv* contenuto nelle battute iniziali racchiuda *in nuce* la successione stessa dei tre movimenti. La nota di volta evidenziata in corrispondenza del secondo accordo (Ess. 6 e 7) rimanda infatti alla tonalità del secondo movimento (Si maggiore, enarmonicamente Do bemolle), mentre il primo e il terzo accordo corrispondono alla tonalità dei movimenti esterni (Mi bemolle minore).

Esempio 6 – Grafico della condotta delle voci nel primo tema dell’*Allegro* (bb. 1-16): a) *Mittelgrund* (livello medio); b) *Vordergrund* (livello di superficie).

Esempio 7 – Rapporti tonali macrostrutturali riflessi nella microstruttura del primo tema dell’*Allegro*.

⁴² È possibile che Skrjabin abbia ereditato la fascinazione per le strutture simmetriche e palindromiche dal suo primo maestro, il sopra citato Georgij Konjus (vedi nota 16). Konjus giunse persino ad aggiungere degli schemi dettagliati in alcuni suoi lavori pianistici, al fine

Non a caso, lo scambio di voci che caratterizza il primo tema dell'*Allegro* viene energicamente riaffermato nell'*Andante*, ovvero nel momento centrale, potremmo dire 'baricentrico' della *Sonata*. Lo ritroviamo nella sequenza accordale che costituisce l'acme espressivo del primo tema (sottinteso *forte*), reiterato contemporaneamente per diminuzione in ogni battuta della sequenza stessa, secondo una tecnica di annidamento tematico (*motivische Verschachtelung*): nella sezione A (Es. 8) i tre accordi richiamano la frase antecedente del primo tema dell'*Allegro* (con alcune variazioni cromatiche legate al cambio di modo), mentre nella sezione A' (Es. 9) viene citata l'identica struttura armonica della frase conseguente.

La presenza del 'tema chiastico' all'inizio dell'*Allegro*, nel corso dell'*Andante* e, come vedremo, alla fine del *Presto* rende l'intera struttura della *Sonata* perfettamente simmetrica. Nel tema suddetto, come si è visto, l'incrocio di seconde minori corrisponde alle note di volta superiore e inferiore intorno alla dominante (Si bemolle). Un simile gioco di incroci si ritrova nel gruppetto rovesciato e ampliato di una nota (La) da cui germina e prende forma – quasi prefigurando Bartók – tutto il materiale tematico del terzo movimento. Il secondo tema, infatti, è una chiara derivazione del primo e corrisponde al momento di massima effusione lirica della *Sonata*; nello stesso tempo, esso si ricollega al secondo tema del primo movimento, unificando ulteriormente il gioco di richiami tematici all'interno della macrostruttura. L'entrata di questo tema spiegato viene preparata da un *allargando* non segnato nell'autografo ma esplicitato dall'ispessimento delle figurazioni d'accompagnamento. L'*allargando* porta a un tempo più disteso, se non addirittura dimezzato (anche questa indicazione di tempo non si ritrova nel manoscritto ma è musicalmente sottintesa, come pure l'*accelerando al Tempo I* all'inizio della ripresa). Il secondo tema si configura dunque come una specie di aumentazione del primo, del quale rappresenta la trasformazione emozionale e simbolica (Es. 10)⁴³.

Se l'*Ur-Motiv* della *Sonata n. 0* è una nota di volta, quello della *Sonata n. 1* è una nota di passaggio ascendente fra tonica e modale. La ritroviamo, ben riconoscibile, nella struttura di superficie di tutti e quattro i movimenti (Es. 11).

di evidenziare la perfetta simmetria dell'insieme (vedi ad esempio i *Trois Morceaux* op. 36 del 1907). Dopo un inizio di carriera assai promettente come compositore, Konjus si dedicò in seguito in modo quasi esclusivo alla teoria musicale, in particolare all'analisi microtonica, un sistema scientifico da lui elaborato per misurare la simmetria nelle forme musicali. Divenne il più autorevole professore di teoria al Conservatorio di Mosca, dove aprì il primo corso di analisi musicale e dove insegnò dal 1891 al 1899 e poi nuovamente dopo la Rivoluzione.

⁴³ In tutta la *Sonata*, ma soprattutto in questo secondo tema del terzo movimento si riscontra quella «saturazione emotiva senza precedenti» che, secondo il critico della *Russkaja muzykal'naja gazeta*, Grigorij Prokof'ev, è la caratteristica fondamentale della musica di Skrjabin. L'autore riprenderà questi stilemi soprattutto nella *Fantasia* op. 28. G. Prokof'ev citato in Verdi, *Scriabin*, cit., p. 86.

Example 8 consists of two systems of musical notation. The first system is a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The top two staves (treble clefs) contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom two staves (bass clefs) contain a bass line with eighth and sixteenth notes. The second system is a grand staff with two bass clefs. The top staff contains a melodic line with chords and eighth notes, while the bottom staff contains a bass line with eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Esempio 8 – Scambi di voci su più livelli nella sezione A dell'Andante (bb. 20-22).

Example 9 consists of two systems of musical notation. The first system is a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The top two staves (treble clefs) contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The bottom two staves (bass clefs) contain a bass line with eighth and sixteenth notes. The second system is a grand staff with two bass clefs. The top staff contains a melodic line with chords and eighth notes, while the bottom staff contains a bass line with eighth notes. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). There are accents (*acc.*) and dynamic markings (*8^{vb}-*) in the bass line of the first system.

Esempio 9 – Scambi di voci su più livelli nella sezione A' dell'Andante (bb. 69-71).

Example 10 consists of two staves of musical notation. The first staff is in bass clef and is marked **[Presto]**. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff is in treble clef and is marked **[Meno mosso]**. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab).

Esempio 10 – I due temi del Presto.

I Movimento

Allegro con fuoco ♩. = 104

f

168

pppp

ppp

II Movimento

17

marcato

p

III Movimento

Presto ♩. = 132

p

IV Movimento

Funebre ♩. = 50

p

L'*Ur-Motiv* ricompare capovolto nell'ultima battuta della *Marcia funebre*, come emblematico gesto conclusivo. La dissonanza di passaggio, da cui scaturisce il tono vagamente mahleriano di questa sonata, è scomparsa; resta solo la modale minore che ricade in maniera 'tombale' sulla tonica (Es. 12):

È interessante notare come anche il primo tema dell'*Allegro con fuoco* si caratterizzi per un disegno ascendente e in *crescendo* attraverso i vari gradi della triade minore⁴⁴. Questa volta, però, tema e *Ur-Motiv* sono invertiti nelle due mani rispetto all'*Allegro appassionato* (Es. 13).



Esempio 12 – Ultime battute della *Marcia funebre*.

Esempio 13 – Inizio del primo tema del I movimento delle *Sonate n. 0 e n. 1*.

⁴⁴ Personalmente ritengo che Skrjabin abbia voluto di proposito inaugurare il suo ciclo sonatistico con un riferimento, più o meno occulto, a Beethoven. L'*Allegro* della *Prima Sonata* beethoveniana, op. 2 n. 1 (1793-1795) inizia, infatti, con una triade arpeggiata nella medesima tonalità di Fa minore. Questo tipo di motivo iniziale ascendente e in *crescendo* è stato definito da Hugo Riemann 'razzo di Mannheim' (*Mannheimer Rakete*).

Da evidenziare sono quindi le assonanze fra i secondi temi dei rispettivi primi movimenti: in entrambi i casi la linea melodica parte da una nota di volta inferiore, si apre verso l'alto per poi richiudersi, secondo un profilo curvilineo che ricorda i motivi floreali *Art Nouveau* (Es. 14).

Esempio 14 – Inizio del secondo tema del I movimento delle *Sonate n. 0 e n. 1*.

Il secondo movimento delle due sonate, dall'andamento solenne e processionale, presenta una scrittura accordale tendenzialmente omoritmica (Es. 15) che ricorda il movimento analogo della *Sonata* di Čajkovskij. In entrambi i movimenti si rileva un'insistenza armonica sulla sottomediante; nell'op. 6, una sesta tedesca sul sesto grado appare addirittura come primo accordo:

Esempio 15 – Inizio del II movimento delle *Sonate n. 0 e n. 1*.

Anche nei due *Presto* (Es. 16) è facile riscontrare un'affinità di carattere, ottenuta mediante una scrittura pianistica basata su accordi graffianti sovrapposti a raffiche di ottave staccate alla sinistra, che Skrjabin chiamava *ropoty*, 'mormorii minacciosi'⁴⁵:

The image displays two musical systems. The upper system is a piano introduction in 3/4 time, featuring a right hand with chords and a left hand with octaves. The lower system is marked 'Presto' with a tempo of quarter note = 132, in 3/8 time, and includes dynamics like 'p' and 'cresc.' along with a 'simile' marking.

Esempio 16 – Inizio del III movimento delle *Sonate n. 0* e *n. 1*.

Per quanto sommarie, queste brevi comparazioni ci fanno comprendere quanto le due sonate siano sottilmente imparentate, pur sembrando così diverse. Va altresì ricordato che negli anni 1892-1894 Skrjabin stava già elaborando la *Seconda Sonata* op. 19; nonostante i superficiali rimandi alla giovanile *Sonata-Fantasia*, di cui si è fatta menzione, l'op. 19 si sarebbe presto distinta per la presenza di stilemi nuovissimi rispetto al passato. È dunque verosimile che la *Sonata in Mi bemolle minore* sia stata sacrificata per dare maggior risalto alla *Sonata in Fa minore* e per non rischiare accuse di ripetitività. Vista l'eccellente qualità della composizione precedente, Skrjabin deve aver deciso di riutilizzare l'unico movimento che potesse reggere indipendentemente dal resto, ovvero il vasto *Allegro* iniziale in forma-sonata, ripulendone e raffinandone la scrittura⁴⁶. Se non fosse per la citazione conclusiva di questo primo movimento, anche

⁴⁵ Bowers, *Scriabin*, cit., p. 170.

⁴⁶ Al confronto con la versione riveduta, che Skrjabin sottopose al vaglio di Rozenov, la prima versione dell'*Allegro* presenta qualche goffaggine armonica e formale, oltre a numerose incongruenze e imprecisioni grafiche. Manca soprattutto la splendida coda finale, concepita come una specie di secondo sviluppo abbreviato in cui si sintetizza la dialettica tematica di tutto il movimento. L'abile sovrapposizione contrappuntistica di primo e secondo tema all'inizio dello sviluppo è invece già presente nella prima stesura dell'*Allegro*. Per una comparazione delle due versioni (1887-1889 e 1892), cfr. il commentario critico delle due edizioni sopracitate: Metzler e Szidon (1986) e soprattutto Flamm (2011).

il *Presto* avrebbe potuto vivere di vita propria e diventare l'illustre predecessore dell'*Allegro da concerto* op. 18.

6. I passaggi incompiuti della *Sonata n. 0*

A differenza di altri compositori, Skrjabin riteneva nella mente l'intera immagine ecoico-iconica di un brano prima di trasferirla su carta. Lo testimonia una lettera dell'aprile 1896 indirizzata a Beljaev:

Dal momento in cui una composizione mi si rivela nel suo insieme, non posso più fermarmi fino a quando l'ho trascritta. Se ho dei dubbi, tuttavia, non riesco a scrivere, neanche quando il brano è già concepito. Questo perché ciò che segue dipende da ciò che precede. Naturalmente posso forzare la mano, ma è una cosa stupida⁴⁷.

Spesso Skrjabin lavorava a più composizioni contemporaneamente. Quando sorgevano delle incertezze durante la copiatura l'autore lasciava battute vuote o appena abbozzate, in attesa che il suo orecchio interno trovasse delle soluzioni appropriate. Non sorprende che i punti lasciati incompiuti nella *Sonata* corrispondano a momenti strutturali non portanti all'interno dell'architettura sonatistica. Abilissimo improvvisatore, Skrjabin si sarà probabilmente sbizzarrito a suonarli in modo estemporaneo, procrastinandone la stesura definitiva. I passaggi in questione sono due:

A) la transizione dal I al II movimento (Fig. 6);

B) la coda del terzo movimento che conduce alla perorazione finale del tema di apertura del primo movimento (Fig. 7).

In tutte le edizioni viene segnalato che si tratta di passaggi allo stadio embrionale, ma non vengono proposti possibili completamenti, né forniti suggerimenti per un'eventuale esecuzione. In verità un piccolo completamento esiste, quello di Vladimir Blok, riferito però alle tre battute lasciate vuote da Skrjabin e non al passaggio incompiuto. È vero che in queste battute non sono segnate pause, tuttavia lo spazio vuoto appare ridotto rispetto alle battute precedenti, e già da questo si può desumere che l'autore non avesse previsto qui alcun riempimento. Inoltre, il senso retorico di questo passaggio è lampante: si tratta di un'aposiopesi, cioè un silenzio improvviso con finalità drammatica, analogo a quello che ritroveremo alla fine del terzo movimento della *Prima Sonata*. Dopo l'improvvisa troncatura del secondo tema sopra un accordo di sesta napoletana (sottinteso *sforzatissimo*), tre battute a vuoto scandiscono il tempo necessario prima che scatti la precipitata coda finale (sottinteso *Prestissimo, pianissimo e crescendo molto*). Infarcire tali battute, come ha fatto Blok, smorza l'effetto dell'aposiopesi, nonostante l'arbitrario punto coronato aggiunto sopra la pausa di un quarto; come se non bastasse,

⁴⁷ Skrjabin citato in Bowers, *Scriabin*, cit., p. 219.



Figura 6 – Battute di transizione fra I e II movimento (manoscritto autografo).



Figura 7 – Passaggio abbozzato alla fine del III movimento (manoscritto autografo).

la poco opportuna doppia dominante in primo rivolto posposta al II⁶ frigio anacqua il tradizionale collegamento fra sesta napoletana e dominante, armonicamente più logico (Es. 17).

Esempio 17 – Completamento di Blok delle tre battute lasciate vuote da Skrjabin.

Il primo tentativo di completamento delle parti non finite potrebbe essere stato realizzato da Leonid Sabaneev oppure da Elena Bekman-Ščerbina, l'allieva di Skrjabin che presentò la *Sonata in Mi bemolle minore* in prima esecuzione assoluta nel 1918, dopo la morte dell'autore⁴⁸. Purtroppo di questa ricostruzione – se ricostruzione ci fu – non si ha alcuna informazione. Nel 1971 il pianista Roberto Szidon è stato il primo a incidere l'opera su disco, seguito, nel 1973, da Michael Ponti⁴⁹. Entrambi i pianisti si sono basati sul facsimile del manoscritto autografo appena pubblicato da Garvelmann, il quale ha anche curato le dettagliate note di presentazione del cofanetto Vox di Ponti. Sia Szidon che Ponti hanno ricomposto le parti mancanti, a eccezione del passaggio fra primo e secondo movimento, eseguito secondo l'autografo, ovvero con due ottave discendenti nel registro grave. I completamenti (inediti) di Ponti risultano finora quelli più convincenti e la sua concitata registrazione – nonostante alcune eccessive libertà e svariati arruffamenti – si direbbe la più vicina allo stile esecutivo skrjabiniano. Fra i pochissimi pianisti che hanno inciso la *Sonata*, Ponti è l'unico ad aver eseguito il primo movimento nella versione riveduta dall'autore come *Allegro appassionato* e non in quella ori-

⁴⁸ Elena Bekman-Ščerbina (1882-1951), brillante allieva di Zverev, Safonov e Paul Pabst, fu la prima pianista a diffondere in Russia la musica di Debussy, Ravel, Albeniz e altri illustri contemporanei, primo fra tutti Skrjabin. Il 6 marzo 1912 presentò a Mosca, in prima esecuzione assoluta, la sua *Sesta Sonata*, brano che l'autore si rifiutò sempre di suonare in pubblico, così come l'*Ottava Sonata*.

⁴⁹ R. Szidon, *Alexander Scriabin. Complete Piano Sonatas*, Deutsche Grammophon, 2707-058; M. Ponti, *Alexander Scriabin. 12 Piano Sonatas*, VOX SVBX 5461-3.

ginale del 1887-1889, più immatura e meno elaborata. Ponti è anche l'unico a correggere l'accordo di Mi che compare quattro volte nel primo tema dell'*Andante* sprovvisto di bequadro. Questa sua scelta è pienamente condivisibile: il contesto tonale sembra esigere qui una triade minore, anche al fine di evitare la fastidiosa falsa relazione a bb. 18 e 67 (Es. 18).



Esempio 18 – Falsa relazione ricorrente nel II movimento per probabile mancanza di un'alterazione.

Tutti gli interpreti che hanno inciso il brano dopo Szidon e Ponti, utilizzando perciò le recenti edizioni a stampa, si sono attenuti a una lettura pedissequa del testo. Purtroppo tali edizioni sono improntate a un encomiabile ma talvolta miope spirito filologico che accoglie persino i plateali errori e le grossolane imprecisioni dell'autografo in nome di una sedicente e pedante 'autenticità', senza proporre soluzioni più aderenti alla logica e allo stile dell'autore. Uno dei casi più clamorosi lo ritroviamo a b. 45 del secondo movimento, dove compare il gruppetto in settima sul Do diesis; tale elemento melodico dall'apparenza puramente decorativa rispecchia la cellula germinale del primo movimento e potremmo pertanto definirlo 'gruppetto Ur-tematico' (Es. 19).

Esempio 19 – Svista dell'autore a b. 45 dell'*Andante* riportata nelle edizioni a stampa.

Questo elemento viene ripetuto identico per ben cinque volte nel corso dell'*Andante* (ad esempio a b. 42). La presenza di un Mi e di un Re diesis si deve a una momentanea distrazione dell'autore, il quale si è subito corretto scrivendo Do e Si diesis una terza sotto, senza ricordarsi di raschiare via le due note sbagliate (non dimentichiamo che cancellare l'inchiostro di china, all'epoca, non era impresa facile). Benché si tratti in modo lapalissiano di una svista, entrambe le edizioni critiche riportano le due cacofoniche terze (Flamm aggiunge un diesis al Mi per attenuarne la sgradevolezza!) e tutti i pianisti, tranne Stephen Coombs, le hanno pappagallescamente immortalate su disco.

Tornando ai due passaggi incompiuti, nel caso della transizione dal primo al secondo movimento l'esecuzione testuale delle due strambe ottave al basso mantiene comunque un minimo senso musicale, sebbene la presenza di due brevi con punto coronato (che ricordano le misteriose *Sphinxes* del *Carnaval* di Schumann), la mancanza di pause nella mano destra, le doppie stanghette di battuta e l'assenza di una nuova armatura di chiave evidenzino come questo passaggio non sia altro che un mero scheletro armonico in attesa di sviluppo⁵⁰.

Nel secondo caso, al contrario, la scrittura lacunosa e senza dinamiche dell'autografo è stata spesso male interpretata, nel tentativo di rispettare alla lettera il testo pervenutoci. Sia Coombs sia Bernd Glemser sia Maria Lettberg eseguono infatti in *diminuendo* il passaggio di transizione incompiuto, prendendosi comunque la libertà di raddoppiare in ottave l'*Ur-Motiv* cromatico affidato alla mano sinistra, come suggerisce Blok nella sua edizione, dove viene aggiunta anche qualche indicazione di tempo e di carattere in un italiano non sempre corretto. La grandiosa perorazione del primo tema del primo movimento viene quindi suonata *piano* e lentamente, nonostante la poderosa scrittura a pieni accordi. Nelle mani di questi pianisti, comunque brillanti, la *Sonata* si estingue così, inspiegabilmente, in *pianissimo*. Che tale interpretazione sia fallace si desume al primo ascolto e non convince affatto la spiegazione forzata offerta da Flamm, secondo il quale «ciò che Skrjabin ha cercato di catturare qui è nichilismo tramutato in suono. Uno stato costante di tormento mentale porta a un'inattesa disperazione, interrotta da scoramento e occasionalmente da lampi di speranza che rimangono un miraggio. Lo scatenamento irragionevole e la pazzia conducono alla fine a una completa estinzione»⁵¹. A parte il tipo di scrittura – che in questa parte finale è senza dubbio un abbozzo – va sottolineato che tutte le sonate del primo e secondo periodo si concludono con un perentorio *fortissimo*, anche quando l'ultimo gesto tragicamente affermativo è preparato da un grande

⁵⁰ Flamm suggerisce la possibilità di eliminare *tout court* le due battute di transizione. Personalmente ritengo che tale scelta, pur sensata, sia più arbitraria di un completamento stilisticamente coerente.

⁵¹ Flamm, prefazione all'edizione Urtext delle *Sonate*, cit., p. XXXIX.

diminuendo, come nell'op. 6 e nell'op. 19. Rivelatori, in ogni caso, sono gli unici due segni di dinamica specificati dall'autore nel terzo movimento:

- 1) il *fff* (*più che fortissimo*) a b. 173 coincide chiaramente con la ripresa e con la più potente affermazione dell'*Ur-Motiv* attraverso un'imperiosa successione di accordi alternati a un'ottava ripetuta nel registro ipergrave, come il rintocco di una fragorosa campana ortodossa. La medesima sonorità *fff* include anche la marcatissima riapparizione del secondo tema a b. 201 (sottinteso *Meno mosso*): a questo punto, l'enorme tensione di dominante precedentemente accumulata si scarica finalmente sulla tonica, Mi bemolle minore. Questo secondo tema, il cui inizio corrisponde al gruppetto *Ur-tematico*, si direbbe pensato per il timbro penetrante di una tromba, come quella che incarna il tema della volontà creatrice nel *Poema dell'estasi*. Eseguire con sonorità *pianissimo* tale culmine espressivo è in palese contrasto con il tipo di accompagnamento tonitruante affidato da Skrjabin alla mano sinistra e non si giustifica assolutamente all'interno del percorso teleologico della *Sonata*;
- 2) il *ppp* (*più che pianissimo*) sugli ultimi due accordi di tonica si spiega invece facendo riferimento al primo movimento, che qui viene citato apertamente a conclusione della struttura ciclica – potremmo dire 'uroborica' – della *Sonata*. Nell'*Allegro appassionato*, infatti, la drammatica coda si conclude con un disegno ascendente in *crescendo* culminante su un accordo di Mi bemolle minore *fff*, seguito da altri due accordi *pp/ppp* che riprendono l'accordo di tonica a mo' di eco⁵². Nel terzo movimento riappare un disegno simile, sempre culminante su un accordo di Mi bemolle minore, la cui sonorità è necessariamente *più che fortissimo*. A quest'accordo ne seguono altri due, identici a quelli dell'*Allegro appassionato*: il *ppp* specificato dall'autore serve perciò a rimarcare il desiderato effetto di eco dopo il *fff*, esattamente come nel primo movimento, appena citato in maniera testuale.

7. Proposta di completamento dei passaggi incompiuti

Similmente al restauro nelle arti visive e in architettura, anche quello musicale va inteso come un esercizio di ermeneutica imperniato sul rapporto dialettico tra atto creativo e processo critico. Nel mio lavoro di ricostruzione delle parti mancanti o incomplete della *Sonata* ho scartato l'ipotesi di realizzare dei semplici riempitivi, ovvero degli interventi minimi che, nella loro smaccata inautenticità, evidenziassero le lacune del testo. Tale scelta avrebbe comunque travisato le intenzioni dell'autore, interferendo in maniera peggiorativa sulla percezione dell'insieme. Ho

⁵² Facendo riferimento a Rachmaninov, il quale utilizzò in varie composizioni un motivo musicale di quattro note costruito sul proprio cognome, si può supporre che i due accordi in *pianissimo* siano una specie di firma corrispondente alle due sillabe *Skrja-bin*: *pp* la prima sillaba accentata, *ppp* la seconda non accentata. Per quanto intrigante, resta comunque una mia fantasiosa ipotesi.

cercato, al contrario, di rendere impercettibili le parti non originali, espandendo i miei inserti in maniera proporzionale alle durate dei tre movimenti e rispettando il più possibile i dettami stilistici dell'autore.

A) Per quanto concerne la transizione dal primo al secondo movimento, ho utilizzato citazioni dei due temi dell'*Allegro appassionato* sopra un ponte modulante verso Si maggiore (Es. 20). La linea cromatica al basso, che espande il Mi bemolle e il Re bemolle dell'autografo, riprende la sequenza armonica che collega il primo tema alla sua riproposta variata (bb. 15-16). La stessa discesa cromatica si ritroverà nei passaggi di transizione dell'*Andante* in corrispondenza della cruciale riapparizione dell'*Ur-Motiv* (bb. 25-29 e 74-78).

The image shows a musical score for a piano piece, specifically a transition between the first and second movements. The score is written in 3/4 time and features a chromatic bass line. The first system includes a piano (pp) section with a chromatic bass line and a 'sost.' (sostenuto) section. The second system includes a crescendo (p cresc.) section with triplets. The key signature is B-flat major.

Esempio 20 – Transizione fra I e II movimento realizzata da Marco Rapetti.

La presenza di due accordi che connoteranno il linguaggio skrjabiniano più tardo è ovviamente intenzionale. Nel primo caso, la disposizione quartale dell'accordo di sei note maschera, attraverso una doppia appoggiatura parzialmente risolta, una semplice settima diminuita⁵³. Nel secondo caso ho riproposto la tipica 'sesta di Skrjabin' con l'aggiunta del quinto grado abbassato, presentandola però in secondo rivolto⁵⁴.

⁵³ Va ricordato che un accordo comprendente quattro quarte sovrapposte, ottenuto attraverso il moto lineare delle parti, si trova già a b. 45 dell'*Impromptu à la Mazur* op. 2 n. 3 (1889).

⁵⁴ Richard Taruskin fa un'interessante analisi strutturale e psicologica della 'sesta di Skrjabin' e dell'accordo del *Tristano* giungendo alla seguente conclusione: «L'accordo di Skrjabin è il più radicale dei due in quanto è una struttura armonica *ad hoc* senza alcun precedente. Mentre l'accordo di Wagner può essere descritto tassonomicamente come una

Si può considerare tale accordo come un antecedente del celeberrimo ‘accordo mistico’ o ‘accordo pleroma’ corrispondente alla scala lidia dominante, su cui Skrjabin costruirà il *Prometeo*⁵⁵.

B) Per realizzare la transizione alla fine del terzo movimento ho prolungato la dominante attraverso un profilo melodico modellato sul primo tema dell'*Allegro*, facendolo culminare in un'ultima citazione dell'*Ur-thematisch Doppelschlag* (‘gruppetto Ur-tematico’) da cui originano i due temi del *Presto* (Es. 21). Anche in questo passaggio ho voluto evocare il linguaggio skrjabiniano del terzo periodo attraverso una successione di accordi disposti per quarte.

È importante notare che proprio in questa *Sonata n. 0*, e precisamente nel primo movimento, Skrjabin utilizza – oserei affermare, per la prima volta in assoluto – un accordo di nona di dominante con la quarta aumentata e la tredicesima minore (doppia appoggiatura della quinta). La sua eclatante comparsa in quest'opera giovanile non mi risulta sia mai stata evidenziata in precedenza⁵⁶. Tale pregnante

settima semi-diminuita, o funzionalmente come una sesta aumentata “francese” con un intervallo alterato in modo non convenzionale per contrazione, il che aumenta la dissonanza e intensifica la sensazione di desiderio egoistico, l'accordo di Skrjabin può essere visto come un accordo di sesta aumentata “tedesca” con un intervallo alterato in modo non convenzionale mediante espansione, il che aumenta la dissonanza e intensifica la sensazione di egoistica auto-determinazione»: R. Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 332. L'influsso del linguaggio armonico di Wagner trapela in molte opere di Skrjabin, così come il concetto wagneriano di *Gesamtkunstwerk* rappresenta il punto di partenza del suo utopistico *Mysterium* sinestesico. L'ombra di Wagner si rende massimamente percepibile, secondo il sottoscritto, proprio nell'ultima composizione di Skrjabin, e più precisamente nel primo dei *Cinque Preludi* op. 74 (1914): tale brano, “*douloureux et déchirant*”, può essere considerato, infatti, come un'estrema rivisitazione, trasfigurata, condensata e distorta, del Preludio del *Tristano*.

⁵⁵ Entrambe le definizioni ‘accordo del *Prometeo*’ e ‘accordo mistico’ pare siano state coniate da Sabaneev. La prima apparve in un articolo pubblicato sulla rivista di Kandinskij e Franz Marc, *Der blaue Reiter*, nel 1912. Skrjabin adoperò invece l'espressione ‘accordo pleroma’, utilizzando un termine dello gnosticismo cristiano che compare spesso nel manuale teosofico *La dottrina segreta* di Elena Blavackij. Il sostantivo greco πλήρωμα significa ‘pienezza’ e si riferisce alla totalità dei poteri divini. La peculiare struttura di questo accordo rimanda nel contempo a due scale simmetriche, quella ottotonica e quella esatonale, previa alterazione di un suono su sei.

⁵⁶ In un articolo del 1916, ripubblicato nel «Journal of the Scriabin American Society» (I [1], 1996-1997, pp. 73-87), M. Montagu-Nathan aveva notato che già nel *Valzer* op. 1, composto nel 1886 all'età di 14 anni, era presente un accordo che anticipava quello del *Prometeo*. Si tratta, in effetti, della sopracitata ‘sesta di Skrjabin’, ovvero di una tredicesima minore di dominante senza quinta né nona. Proprio dal modo in cui questo accordo viene presentato nel *Valzer*, ovvero come modificazione della cosiddetta ‘tredicesima di Chopin’ (V¹³ disposto parzialmente per quarte), si deduce la sua origine lineare. In realtà, trovo ancora più sorprendente la presenza di tale accordo alla b.

215 **[Prestissimo]** *crescendo poco a poco*

221 *p crescendo molto*

234 *ff*

238 *rit.* **[Allegro]** *fff*

Esempio 21 – Passaggio di transizione alla fine del III movimento completato da Marco Rapetti.

aggregato armonico corrisponde alle sei note della scala per toni interi e differisce solo di un suono dal celeberrimo ‘accordo mistico’ (Ess. 22 e 23)⁵⁷:

Esempio 22 – Progressione con accordi di tredicesima minore e quarta aumentata nella prima versione dell'*Allegro* (1887-1889).

Esempio 23 – Identica progressione nella versione riveduta (1892).

Proprio per la differenza di un solo elemento su sei, mi piace definire la suddetta tredicesima di dominante alterata ‘accordo mitico’ (Es. 24). In molte lingue è possibile questo divertente *calembour* sostituendo semplicemente una lettera dell’aggettivo e lasciando intatto il numero dei grafemi: in francese, ad esempio, *mythique* diventa *mystique*, in tedesco *mythisch* – *mystisch*, in inglese *mythical* – *mystical*. In italiano e nelle altre principali lingue romanze al posto del cambio si

56 del *Valzer in Re bemolle maggiore* op. postuma, composto nello stesso anno: benché presentata in maniera meno evidente rispetto al *Valzer* op. 1, qui la sesta di Skrjabin compare arricchita dalla presenza della nona minore.

⁵⁷ Si noti come la struttura intervallare dell’accordo nella prima metà della battuta, prima dell’apparizione della quarta aumentata (Re), corrisponda a una perfetta geometria speculare nelle due mani: Lab₂-Solb₃-Do₄ (settima minore + quarta aumentata) alla mano sinistra ↔ Fab₄-Sib₄-Lab₅ (quarta aumentata + settima minore) alla mano destra.

ha l'aggiunta di una lettera, mentre in russo avviene sia il cambio sia l'aggiunta: da *мифический* si passa a *мистический*. Anche l'accordo 'mitico' manifesta un'origine contrappuntistica e rimanda al modello chopiniano: la notevole tensione armonica deriva infatti dalla doppia nota di volta superiore e inferiore che risuonano contemporaneamente, in questo caso come doppia appoggiatura del secondo grado, cioè la quinta dell'accordo. La stessa doppia nota di volta si ritrova nella 'sesta di Skrjabin' come pure nell'accordo di sesta tedesca che abbiamo visto essere alla radice del primo tema della *Sonata*⁵⁸.



Esempio 24 – Accordi di 'tredicesima skrjabiniana'.

8. La pagina mancante del secondo movimento

Sia l'edizione Metzler e Szidon sia l'edizione Blok includono un breve completamento dell'*Andante*, composto dai rispettivi curatori. Quello di Metzler e Szidon (Es. 25) è stato ripubblicato nell'edizione Urtext di Christoph Flamm. Entrambe queste ricostruzioni non collegano i due movimenti in maniera soddisfacente e saltano subito all'orecchio come aggiunte posticce e incongruenti sotto il profilo stilistico. Poiché le sezioni A' e B' sono variazioni figurativamente più articolate rispetto ad A e B, mi sembra verosimile che nella versione originale di Skrjabin la terza apparizione del primo tema (A'') dovesse coincidere con il climax espressivo del secondo movimento, seguito da un'episodio di transizione verso il *Presto*. La scelta di Metzler e Szidon riflette una logica compositiva dia-

⁵⁸ Catello Gallotti mi ha giustamente ricordato come Chopin utilizzi un accordo con doppia appoggiatura cromatica alla fine del *Notturmo in Si bemolle minore* op. 9 n. 1 (1829-1830), dove ritroviamo un accordo di sesta eccedente sul secondo grado frigio sopra un pedale di tonica, procedimento che ne intensifica il lato dissonante, e quindi la forza espressiva. Un altro caso eclatante si trova alla fine del *Primo Scherzo in Si minore* op. 20 (1831-1832), dove una sesta tedesca sul sesto grado viene fatta risuonare *più che fortissimo* sopra un pedale di dominante. La doppia spinta gravitazionale contenuta negli accordi di sesta eccedente verrà ancora sfruttata da Skrjabin nelle opere del secondo periodo secondo l'armonia funzionale ereditata da Chopin: vedi, ad esempio, la sesta tedesca che prolunga la tonica alla fine dello *Studio in Do diesis minore* op. 42 n. 5 (1903).

metralmente opposta: in A'' il primo tema viene nuovamente ripetuto in forma abbreviata mediante improbabili elisioni, per poi tonicizzare in modo repentino Si bemolle minore (b. 115). Il *ritardando* e la fermata sulla settima di dominante con la quinta abbassata (corrispondenti a un implicito *diminuendo*) allentano la tensione armonica fra la fine dell'*Andante* e l'inizio del *Presto*, creando di fatto un anticlimax all'interno di quello che dovrebbe essere un collegamento II-V di Mi bemolle minore. La versione di Metzler e Szidon ripropone, inoltre, la falsa relazione Sol diesis-Sol naturale a b. 110:

The image displays a musical score for the final part of the *Andante* movement, spanning measures 103 to 114. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 103-107) shows a bass line with a triplet of eighth notes in measure 103. The second system (measures 108-113) features a change in the right hand's melodic line. The third system (measures 114-115) includes a *rit.* marking and an *8va* marking above the right hand's melodic line.

Esempio 25 – Parte finale dell'*Andante* completata da Metzler e Szidon.

Il completamento di Blok (Es. 26) è ancor meno plausibile di quello di Metzler e Szidon e viene definito «senza dubbio assai lontano dalla concezione del giovane Skrjabin» nel commento critico dell'edizione Flamm. Effettivamente, Skrjabin non avrebbe mai interrotto una linea melodica in modo così sconclusionato, ripetendo lo stesso moncone di frase dopo un discutibile collegamento II-I, avrebbe trattato i registri del pianoforte in maniera più eufonica, avrebbe reso la citazione del primo movimento meno letterale e, infine, avrebbe usato concatenamenti armonici più raffinati, evitando le quinte parallele fra l'ultima battuta del secondo movimento e l'inizio del terzo:

The musical score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*P*) dynamic and features a melodic line with a triplet and a fermata. The second system continues the melodic line with a triplet and a fermata. The third system is marked *p inquieto* and *stesso tempo*, showing a more active melodic line with triplets and fermatas. The fourth system is marked *rit.* and *irrisolto*, ending with a fermata and the instruction *attaca*.

Esempio 26 – Parte finale dell’*Andante* completata da Blok.

9. Proposta di completamento del secondo movimento

La versione da me concepita (Es. 27) è volutamente più estesa delle precedenti, in modo da risultare proporzionata con il resto dell’*Andante*. La sezione A’’ inizia con una ricomparsa variata del primo tema che conduce a un climax sul sesto grado di Si maggiore (Sol diesis, enarmonicamente La bemolle). Sull’accordo di La bemolle maggiore in secondo rivolto viene enunciato, per la prima volta in *fortissimo*, l’*Ur-Motiv*. La stessa *idée fixe* melodica continua a risuonare nella voce superiore mentre il percorso armonico si sposta verso la doppia dominante di Mi bemolle minore (Fa, enarmonicamente Mi diesis), utilizzando un accordo tipicamente skrjabiniano, la nona minore di dominante con quinta abbassata. Assecondando la passione di Skrjabin per i richiami tematici, ho incluso in questa transizione reminiscenze del primo movimen-

The musical score consists of nine systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 106, 110, 113, 116, 120, 124, 127, 129, and 133 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with the instruction 'attaca III mov.' and a double bar line.

Esempio 27 – Parte finale dell'Andante completata da Marco Rapetti.

to (*Ur-Motiv* abbinato a terzine ascendenti) e anticipazioni del terzo (motivo cromatico nel basso)⁵⁹.

10. Conclusione

Come afferma Blok, «meno c'è da aggiungere a un'opera incompiuta di musica classica, maggiore è il contributo del compositore stesso, maggiore è la ragione per un musicista interessato di affrontarne il completamento»⁶⁰. In questo senso, la *Sonata in Mi bemolle minore* rappresenta una grande opportunità per un pianista, in quanto il brano è in massima parte compiuto e merita indiscutibilmente di essere riscoperto e riproposto in concerto. Come si è potuto constatare, l'opera contiene in sé molti elementi che prefigurano la futura evoluzione stilistica di Skrjabin e si impone all'attenzione come una precocissima ma già matura manifestazione del suo mondo interiore.

Le sonate giovanili, e in modo speciale la *Sonata in Mi bemolle minore*, mostrano chiaramente che Skrjabin, così come Čajkovskij, cercava di esprimere non soltanto dei grandi sentimenti ma degli stati emozionali assolutamente estremi, vuoi per gestire in modo creativo le proprie esperienze dolorose (o sensuali), vuoi per dimostrare la superiorità dell'arte di fronte alle limitazioni della vita, trascendendo così quest'ultima⁶¹.

Immaginarsi come l'autore avrebbe rifinito e ufficialmente 'varato' questa magnifica *Sonata prima della Prima* può diventare uno stimolante esercizio di stile e un'occasione per penetrare in maggiore profondità nel pensiero musicale di uno dei più affascinanti compositori di inizio Novecento⁶². Skrjabin era un genio visionario, ossessionato dalla ricerca della *perfecta ratio et proportio*: riportare in vita un suo capolavoro mancato rappresenta un perfetto «elogio dell'imperfezione»⁶³.

⁵⁹ Secondo uno studio di Ivan Martinov dedicato alle opere giovanili di Skrjabin (*O rannem tvorčestve Skrjabina*, «Sovetskaja Muzyka», 1940), la transizione originale fra secondo e terzo movimento era basata su citazioni dell'*Allegro* iniziale. Purtroppo non mi è stato possibile consultarlo per sapere da quali fonti l'autore abbia tratto le sue conclusioni.

⁶⁰ V. Blok, *An Early Scriabin Manuscript*, «Music in the URSS», Oct-Dec 1989, pp. 34-35.

⁶¹ Flamm, prefazione all'edizione Urtext delle *Sonate*, cit., p. XXXIX.

⁶² La *Sonata in Mi bemolle minore* con i miei completamenti è stata da me presentata in prima esecuzione assoluta il 18 aprile 2015 a Genova, nel salone di Palazzo Tursi, in occasione delle giornate skrjabiniane organizzate dall'Associazione Anfossi in collaborazione con il Centro Italiano Studi Skrjabiniani di Bogliasco. Lo spartito è in corso di pubblicazione.

⁶³ R. Levi Montalcini, *Elogio dell'imperfezione*, Garzanti, Milano 1987.

L'improvvisazione meditata: cenni storici e interpretativi sul *Concerto per pianoforte e orchestra* di Skrjabin*

Benedetto Ciranna

The present paper focuses on Scriabin's *Piano Concerto* op. 20, which, albeit rarely performed, is one of the most refined works for piano and orchestra in the Russian repertoire. The piece was written in 1896-97, when the composer was only 24, and it belongs to the period most influenced by the great Romantics, especially by Chopin. Scriabin's original style, however, is already strikingly evident. I attempt to explain why this piece is so unique in comparison to other contemporary works and analyse the history of its interpretation.

Главной темой данного доклада является Концерт для фортепиано, соч. 20, Скрябина. Хотя и редко исполняемый, он принадлежит к числу наиболее рафинированных произведений для фортепиано с оркестром во всей русской музыке. Произведение было написано в 1896-1897 годах, когда композитору было всего двадцать четыре года, оно принадлежит к тому периоду, когда его творчество было наиболее сильно подвержено влиянию великих романтиков, прежде всего Шопена. Тем не менее, оригинальный стиль Скрябина проявляется в нем уже совершенно отчетливо. Я пытаюсь объяснить, почему это произведение является таким уникальным по сравнению с другими современными ему работами и анализирую историю его интерпретации.

Il *Concerto in Fa diesis minore per pianoforte e orchestra* op. 20, composto nel 1896-1897, costituisce la prima composizione sinfonica di Skrjabin e nel contempo l'ultimo e più importante concerto per pianoforte russo del diciannovesimo secolo. La genesi del brano fu molto tormentata e l'editore Beljaev dovette pazientare parecchio prima di ottenere la partitura finita. Skrjabin fu spinto dal suo maestro e amico Vasilij Il'ič Safonov a comporre un concerto, conscio del fatto che ogni pianista-compositore in carriera dovesse avere un brano con orchestra da proporre al pubblico nei suoi concerti. Durante il primo anno di studi al Conservatorio di Mosca (1887-1888) Skrjabin aveva già composto una *Fantasia per pianoforte e orchestra*, che verrà pubblicata postuma e orchestrata da Grigorij Zinger. Cronologicamente, quindi, spetterebbe a lei e non al *Concerto* il battesimo del sinfonismo. In verità, ci sarebbe anche un *Allegro Sinfonico* senza numero d'opera a contendere il primato.

* Le traduzioni dall'inglese sono dell'autore.

L'idea di comporre un vero e proprio concerto venne a Skrjabin nell'autunno del 1896, come riporta una lettera datata 12 ottobre indirizzata a Beljaev¹. Il mese successivo il concerto era già finito e l'autore si apprestava a curarne l'orchestrazione. Ma la parte finale del lavoro presentò più ostacoli del previsto, come testimonia una lettera del 17 dicembre, sempre a Beljaev: «Non sono in grado di dire nulla sul concerto per ora. Dubbi innati mi bloccano»². Skrjabin era pieno di incertezze riguardo all'orchestrazione. Il lavoro si protrasse fino all'inizio dell'anno successivo, con ritocchi alle variazioni del secondo movimento e la supervisione dell'arrangiamento per due pianoforti realizzato dalla moglie, Vera Ivanovna Isakovič. Questo arrangiamento verrà pubblicato l'anno successivo da Beljaev senza citare il nome della Isakovič sul frontespizio. L'editore entrò in possesso del manoscritto solo nell'aprile del 1897 e lo girò immediatamente a Rimskij-Korsakov e a Ljadov, che avevano il compito di esaminare ogni nuova opera da mandare in stampa. Rimskij si irritò moltissimo per il lavoro disordinato, caotico e impreciso presentato da Skrjabin, tanto da scrivergli una lettera in cui espresse senza mezzi termini il suo disappunto. Non conosciamo il contenuto esatto di questo rimprovero, ma i toni utilizzati dovettero essere molto duri se lo stesso Skrjabin, mortificato, cercò di scusarsi scrivendo:

Ho appena ricevuto la tua lettera che mi ha immerso in uno stato depressivo. Non c'è niente che possa dire per giustificarmi a parte un paio di cose che mi impediscono di concentrarmi in generale e di scrivere la partitura in particolare. È colpa della nevralgia di cui ho sofferto diversi giorni. Sono così mortificato! Adesso farò tutto ciò che posso per rimediare...³

Verso la metà di maggio Skrjabin stava ancora perfezionando il secondo e il terzo movimento del *Concerto*. Quando Beljaev ricevette finalmente la partitura completa la sottopose di nuovo all'esame critico di Rimskij il quale, come la prima volta, espresse con chiarezza il suo disappunto, questa volta in merito all'orchestrazione. Skrjabin, però, non comprese né giustificò le osservazioni dell'anziano collega e avendo perso il suo indirizzo non fu in grado di rispondergli. Tuttavia, in una lettera del 14 maggio indirizzata a Ljadov, emerge tutta la sua indignazione:

¹ Le date riportate in questo scritto fanno tutte riferimento al calendario giuliano, fissato nel 46 a.C. da Giulio Cesare e in vigore in Russia fino alla rivoluzione d'ottobre 1917, dopo la quale si decise di adottare quello gregoriano, come in Occidente.

² A.N. Skrjabin, *Pis'ma*, Izdatelstvo muzyka, Moskva 1965, citato in J.P. Norris, *The Development of the Russian Piano Concerto in the Nineteenth Century*, PhD thesis, Sheffield University, UK 1988, p. 135, consultabile online all'indirizzo <<http://etheses.whiterose.ac.uk/1786/1/DX183136.pdf>> (11/2018). Dalla tesi di dottorato Norris ha tratto il volume *The Russian Piano Concerto*, vol. 1, *The Nineteenth Century*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

³ Skrjabin, citato in Norris, *The Development of the Russian Piano Concerto*, cit., p. 136.

Ieri ho ricevuto da Nikolaj Andreevič una lettera che mi ha addolorato. Gli sono molto grato per il suo aiuto, ma ha sprecato tutto questo tempo sul concerto solo per dire che l'orchestrazione è debole? Visto che è così gentile non avrebbe potuto indicare i punti che gli sembrano più deboli e spiegare il perché? Per orchestrare un concerto non occorre avere scritto molte sinfonie come esercizi preliminari. Nikolaj Andreevič sostiene che orchestrare un concerto sia molto più difficile che scrivere una sinfonia. Supponiamo che questo sia vero. Ma varrebbe solo per un'orchestrazione ideale. Quello che voglio per il mio primo tentativo è un'orchestrazione decente. E questo può essere raggiunto grazie ai consigli e a un piccolo aiuto da parte delle persone che conosco. È facile dire di 'studiare l'orchestrazione' ma si può seguire una sola strada, che sarebbe ascoltare l'esecuzione della propria composizione. Tentativi ed errori sono il migliore insegnante. Ora, se io non ascolto la mia musica e nessuno mi dice niente, allora come posso imparare? Ho letto le partiture, continuo a leggerle e continuerò certamente a farlo, ma sono sempre convinto della stessa cosa... la necessità di fare esperienza. Sto lavorando tutti i giorni, ma questo non mi porta da nessuna parte. Posso fare il maggior numero di invenzioni e combinazioni che preferisco. Posso creare motivi che lo stesso Nikolaj Andreevič non ha mai neppure sognato. Ma senza pratica, questo conta poco. Perdonami se ci blatero sopra. Ma tutto questo è piuttosto doloroso per me. Avevo molta stima di Nikolaj Andreevič, ma mi sono accorto che si comporta come un bambino. In ogni caso mi dispiace di averlo disturbato e non ripeterò lo stesso errore in futuro. Me la caverò da solo. Consigliami, per favore, cosa devo fare? In ogni caso fammi avere la partitura (ce l'hai tu). La riorchestrerò e ne risponderò io stesso. Sergej Ivanovič [Taneev] è così generoso, vuole fare di tutto per rendere l'orchestrazione un successo. Sta lavorando con me [...]⁴.

Se si confrontano il manoscritto originale e lo spartito pubblicato da Beljaev nel 1898, si nota subito che Skrjabin non apportò modifiche rilevanti al testo, così come si era ripromesso di fare nella lettera sopra citata. L'autografo del *Concerto*, conservato alla Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo, presenta numerose annotazioni scarabocchiate da Rimskij: «Che modo di mettere le pause qui!» oppure «Al diavolo questo passaggio!» o anche «Perché questa cosa all'improvviso?». Quando Rimskij restituì lo spartito a Ljadov, che lo avrebbe a sua volta recapitato a Skrjabin, vi accluse un biglietto al vetriolo:

Guarda che pasticcio! Ci sono molte cose incomprensibili. È al di sopra delle mie forze. Non posso misurarmi con un tale pasticcione. La cosa migliore sarebbe che il compositore pubblicasse il *Concerto* per due pianoforti e trovasse qualcuno per orchestrarlo. Quanto a me, ho del lavoro da fare e non ho tempo per ripulire Skrjabin⁵.

Eppure il filosofo Valentin Asmus, nella sua introduzione alle lettere di Skrjabin, fa notare che in seguito Rimskij considererà i demeriti e le imperfezioni di Skrjabin come figlie del suo genio; nella sua autobiografia lo definirà «quella stel-

⁴ Ivi, p. 137.

⁵ F. Bowers, *Skrjabin*, trad. it. M.T. Bora, Gioiosa Editrice, Pieve del Cairo 1990, p. 237.

la di prima grandezza improvvisamente sorta a Mosca»⁶. Pare chiaro, quindi, che Rimskij in fondo ammirasse Skrjabin, per il quale probabilmente provava anche un po' di invidia. Jeremy Paul Norris fa notare che il periodo in cui Rimskij si interessò al *Concerto* coincideva con la composizione dell'opera *Mozart e Salieri*, avanzando l'ipotesi che il suo atteggiamento nei confronti di Skrjabin e della sua musica potesse essere in parte dovuto al suo profondo coinvolgimento nella trama del dramma di Puškin e alla sua identificazione con il carattere di Salieri⁷. La prima esecuzione del *Concerto* ebbe luogo l'11 ottobre 1897 a Odessa con Safonov alla direzione e l'autore al pianoforte. Secondo una lettera indirizzata da Skrjabin a Beljaev il giorno dopo il concerto, tutto andò bene⁸. Safonov stesso lo conferma in una lettera a Cezar' Kjuj: «Ieri il programma di Odessa è stato brillante. Skrjabin ha avuto un enorme successo col suo notevole *Concerto*»⁹. Dal 10 dicembre 1898, quando il *Concerto* fu ascoltato per la prima volta a San Pietroburgo, Rimskij cambiò radicalmente idea sul brano e fece sapere che avrebbe gradito dirigerlo nella capitale. Skrjabin, comprensibilmente, non ne volle sapere. Il *Concerto* fu eseguito a Mosca per la prima volta il 30 marzo 1899, e per ironia della sorte il critico Jurij Engel' elogiò il lavoro proprio per la brillante orchestrazione. Da quel momento l'opera godette di una certa notorietà, tanto che fu messa in repertorio anche da Jósef Hofmann, uno dei più acclamati concertisti d'inizio Novecento. Rachmaninov la diresse nel 1911 a Mosca con Skrjabin solista e la eseguì quattro volte nel 1915 in concerti commemorativi di Skrjabin. L'autore vi rimase molto legato per tutta la vita, eseguendola in molte occasioni. A partire dagli anni Trenta il *Concerto*, così come gran parte della sua musica, cominciò a diradersi dal repertorio dei grandi concertisti. Skrjabin, dopo essere stato considerato un rivoluzionario, era adesso visto come un rappresentante del mondo borghese e reazionario, un mistico spiritualista invisibile all'ideologia materialista dell'Unione Sovietica. Dal punto di vista esecutivo, il *Concerto* si caratterizza, a mio avviso, per un virtuosismo nascosto, cioè percepibile da un orecchio esperto e non da un pubblico più eterogeneo. Non si tratta, dunque, del virtuosismo funambolico alla Liszt, gratificante per chi suona e per chi ascolta, ma di un virtuosismo denso di insidie poco plateali, come si riscontra talvolta in Schumann e in Brahms. Il brano, in effetti, non presenta i toni forti dei Concerti di Rachmaninov o di Čajkovskij, ma sembra tratteggiato con sfumate tonalità pastello. Leonid Sabaneev lo definisce irrequieto, gioioso, capriccioso, delicato e raffinato, aggettivi che descrivono i differenti stati d'animo di un'opera in cui la tradizionale antitesi solo/tutti viene rovesciata per dar spazio a un incantevole dialogo tra pianoforte e orchestra. La parte solistica,

⁶ N.A. Rimskij-Korsakov, *My Musical Life*, A.A. Knopf, New York 1942, p. 379.

⁷ Norris, *The Development of the Russian Piano Concerto*, cit., p. 138.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Bowers, *Skrjabin*, cit., p. 244.

come già notato, evita il virtuosismo appariscente e il primo movimento non presenta alcuna cadenza. Probabilmente furono proprio questi aspetti inusuali a motivare la perplessità di Rimskij-Korsakov. Nonostante gli indiscussi debiti verso altri compositori della tradizione romantica, Skrjabin mostra già uno stile molto personale che, per certi versi, anticipa le composizioni future. Da un punto di vista formale, Skrjabin resta comunque fedele alla tradizione, con il primo movimento in forma-sonata e un brioso rondò finale in ritmo di mazurca. *L'Adagio* utilizza un tema – scritto a undici anni – come base per una serie di raffinatissime variazioni ornamentali. Anche se siamo ancora ben lontani dalla poetica della maturità, possiamo notare come sia già presente la tendenza a muovere da situazioni di stasi rarefatta per poi innescare un turbinio di forze dinamiche che conducono all'apoteosi. Ne vediamo traccia già nel primo movimento, ma soprattutto nel rondò conclusivo, che incede vorticosamente fino alla perorazione del celebre tema cantabile. Anche nel *Concerto* si riscontra la tendenza a organizzare in maniera rigorosa il materiale armonico-melodico, come accadrà in maniera radicale nelle opere della maturità. A tal riguardo, Faubion Bowers riporta un'interessante conversazione tra Sabaneev e Skrjabin, avvenuta anni più tardi, riguardo ai processi creativi e alle loro applicazioni nel *Concerto*:

Per questo bizzarro uomo di fantasia, risulta ancor più strano il fatto che questo sia uscito fuori dalla sua testa. La sua creatività musicale era per metà frutto di spontaneità, ma in parte, forse ancor più di metà, era dovuta ad una logica e geometrica costruzione. Egli stesso affermò più volte che raramente aveva improvvisato dei temi, che piuttosto tendeva a formalizzare. Amava dimostrare queste 'costruzioni razionali' nelle sue composizioni, dopo averle scritte¹⁰.

D'altra parte lo stesso Skrjabin ci ricorda che

Il pensiero deve essere sempre presente nella composizione e nella creazione dei temi. Esso si manifesta attraverso un criterio ben preciso. Ed è questo principio che guida e regola la creazione musicale. Creo i miei temi seguendo queste regole, così da integrarsi armoniosamente tra loro seguendo una corretta proporzione. Prendiamo, ad esempio, il mio *Concerto*. Il suo disegno iniziale si basa su una sequenza di tre note discendenti. In questo contesto il tema cresce e si dispiega. Suonando il tema del *Concerto* ho accentato molto questa sequenza discendente e la melodia ha assunto un significato del tutto diverso¹¹.

Questo nucleo di tre note giocherà un ruolo molto importante nello sviluppo del primo movimento, soprattutto nel passaggio che conduce alla ripresa. In questo movimento Skrjabin utilizza un linguaggio che può evocare Grieg e Schumann,

¹⁰ Ivi, p. 240.

¹¹ *Ibidem*.

oltre naturalmente a Chopin, le cui tracce sono più evidenti nel finale. Come il *Secondo Concerto* di Brahms (1881), anche l'op. 20 si apre con un solo di corno. Nella frase si aggiungono gradatamente archi e legni, preparando la nostalgica entrata del pianoforte, con una timbrica complessiva che Liszt avrebbe definito 'grigia di tono', come fece per il *Concerto* brahmsiano. In questo lavoro giovanile, anche l'influenza di Brahms non va dunque sottovalutata.

Il *Concerto* op. 20 ha dunque avuto alterne fortune. Non sono stati molti, in realtà, i grandi pianisti che lo hanno affrontato. Per questo mi è sembrato interessante indagare l'evoluzione del gusto nell'interpretazione di questo *Concerto*. Skrjabin lo eseguì spesso, ma purtroppo non abbiamo nessuna sua registrazione. Non ne abbiamo neanche di Vladimir Sofronickij, artista che più di ogni altro seppe intuire la poetica skrjabiniana. La prima registrazione in nostro possesso è datata 1946, con Heinrich Neuhaus al pianoforte e Nikolaj Golovanov a capo dell'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione dell'URSS. Quella di Neuhaus è un'interpretazione molto istintiva e viscerale, romanticamente eroica. I tempi d'esecuzione sono molto veloci e sembrano oltrepassare le sue capacità tecniche; anche l'orchestra mostra alcune pecche. Si potrebbe dire che i mezzi non sono all'altezza delle idee travolgenti che il pianista vorrebbe esprimere. D'altronde, benché fosse riconosciuto come specialista di Skrjabin, Neuhaus era più un didatta che un virtuoso dello strumento, dal quale sapeva cavare sonorità ammalianti.

Se la fedeltà assoluta al testo non era una priorità per molti interpreti della prima metà del Novecento, con Solomon siamo in presenza di un approccio del tutto opposto. Nel 1949, Solomon registrò il *Concerto* con la Philharmonia Orchestra diretta da Walter Susskind. Il pianista inglese, nonostante avesse studiato a Parigi con Alfred Cortot, interpreta anche Skrjabin con un approccio neoclassico. Sin dall'attacco si capisce che l'orchestra sarà molto più coinvolta rispetto all'esecuzione di Neuhaus, e instaura un vero e proprio dialogo con il solista. L'integrazione con l'orchestra è eccellente: il pianoforte sa mettersi sullo sfondo quando gli episodi melodici vengono svolti dall'orchestra, risultando talvolta fin troppo poco presente.

Al 1950 risale la terza incisione da parte di un altro russo, una personalità che rifugge da facili etichette, Samuil Fejnberg. Fejnberg registrò il *Concerto* con l'Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione dell'URSS diretta da Aleksandr Gauk. Anche in questo caso, già dall'attacco si comprende quale sarà l'approccio interpretativo. Il tema viene enunciato con un fraseggio molto spezzato; esitazioni e un largo ricorso al rubato conferiscono al brano un tono decadente. Fejnberg stacca tempi vertiginosi, molto simili a quelli di Neuhaus, ma supportati da una maggiore efficienza tecnica. Da notare la sciolta leggerezza con cui affronta i passaggi d'agilità, e la bellezza del suono nei momenti più delicati. Probabilmente Fejnberg fu il pianista che, insieme a Sofronickij, seppe capire più di tutti l'inquieta e tormentata poetica skrjabiniana, mostrando particolare attenzione critica nei confronti del testo. Va ricordato che Fejnberg fu influenzato dal linguaggio di Skrjabin anche nella sua attività di compositore. Come Neuhaus, egli considera le figurazioni

veloci – ad esempio, le semicrome dopo una nota coronata – pari a piccole cadenze di carattere decorativo. Un manierismo, in parte dovuto all'altissima velocità d'esecuzione scelta dai due artisti russi, che verrà abbandonato nelle interpretazioni dei decenni successivi.

La forza dell'interpretazione di Dmitrij Baškirov, incisa nel 1960 con l'Orchestra Sinfonica di Mosca, sta senza dubbio nel solista, ma anche nell'incandescente temperamento del direttore Kirill Kondrašin. In questa registrazione è evidente la scelta di tempi molto più comodi rispetto a quelli di Fejnberg, specie nel primo movimento, che esaltano l'aspetto più emotivo del brano. Si tratta di una versione che inaugura un nuovo modo di affrontare Skrjabin nei decenni a seguire, diventando un punto di riferimento pari alla *Quinta Sonata* registrata da Viktor Meržanov nel 1958. È un'esecuzione che accentua il carattere russo dell'opera, grazie anche al sapiente utilizzo delle dinamiche da parte di Kondrašin, il quale enfatizza gli effetti di *crescendo* e *diminuendo*. Nell'*Andante* Baškirov mette in particolare evidenza la cantabilità delle linee melodiche. Nel terzo movimento, il secondo tema è ben delineato, senza esagerazioni di velocità. Va inoltre notata la fedeltà con cui viene rispettato il *Meno mosso* che prepara la perorazione orchestrale del tema lirico.

Dieci anni dopo, nel 1970, Stanislav Neuhaus, figlio di Heinrich, effettua la sua incisione del *Concerto* con l'Orchestra Sinfonica di Stato dell'URSS diretta da Viktor Dubrovskij. Questa interpretazione dimostra come si fosse ormai codificato un modo nuovo di eseguire Skrjabin: un inizio potente e affermativo introduce un'esecuzione di esemplare chiarezza e nitore tecnico.

Al 1971 risale l'esecuzione di Vladimir Aškenazi e Lorin Maazel con la London Philharmonic Orchestra. Aškenazi sceglie dei tempi più tranquilli rispetto ai pianisti finora menzionati, sottolineando la tensione emotiva attraverso il fraseggio, rendendo espressivi persino i passaggi più impervi e virtuosistici. A mio avviso la chiarezza espositiva di Aškenazi non ha eguali e l'agilità delle ultime pagine è mirabile.

Gli anni Ottanta ci hanno regalato quella che forse è la più bella e comunque una delle più personali esecuzioni di questo capolavoro: nel 1987, l'americano Garrick Ohlsson, insieme all'Orchestra Filarmonica Ceca diretta da Libor Pesek, realizza un'incisione memorabile. Ohlsson prosegue sulla scia di Aškenazi, ma con sostanziali differenze. Mentre Aškenazi porta al massimo splendore una linea interpretativa consolidatasi nei decenni, Ohlsson trova una chiave di lettura originale. L'inizio è trattenutissimo, molto stentato nell'incedere, venato di malinconica rassegnazione, come se il pezzo facesse fatica a prender vita. L'idea di Ohlsson è in fondo romantica e si basa su una grande libertà nel fraseggio e nei tempi, ma il suo è il romanticismo passionale e introverso di Chopin e non quello cupo di matrice tedesca o quello eroico di Liszt. Ohlsson mostra nell'*Andante* l'eleganza e la raffinatezza del suo timbro pianistico ed è l'unico che esegue davvero *Adagio* la terza variazione. Sia l'orchestra sia il direttore offrono una delle prove più convincenti che io abbia avuto modo di ascoltare.

Merita menzione anche un'allieva di Neuhaus padre, Margarita Fëdorova, insegnante al Conservatorio di Mosca e da molti considerata una delle migliori interpreti di Skrjabin. Fortunatamente si può ascoltare in rete una sua rarissima registrazione, risalente ad alcuni mesi prima del crollo dell'Unione Sovietica e, a quanto mi risulta, mai pubblicata da nessuna etichetta discografica. Con la Fëdorova ricompare uno stile interpretativo che ha le sue radici in Fejnberg e ancora più in Sofronickij, uno stile intriso di inquietudine.

Il pianista russo Anatolij Ugorskij, nel 1996, ha effettuato un'incisione del *Concerto* in soli novanta minuti: un'esecuzione da capo a fondo e qualche ripresa aggiuntiva furono sufficienti per realizzare una delle più riuscite interpretazioni di questo lavoro. Merito di Ugorskij, s'intende, ma anche della Chicago Symphony Orchestra diretta da Pierre Boulez.

I pianisti fin qui menzionati sono quasi tutti di nazionalità russa, con le sole eccezioni di Solomon e Ohlsson; è difficile comprendere i motivi per i quali la produzione pianistica di Skrjabin non abbia avuto la stessa diffusione internazionale riservata alla sua produzione sinfonica, come evidenza Piero Rattalino¹². A questo proposito, voglio concludere questa sintetica rassegna di grandi interpreti citando Massimiliano Damerini: la sua splendida esecuzione effettuata nel 1993 con l'Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova diretta da Antoni Wit – esecuzione che si può ascoltare in rete – spicca per il piglio grintoso ed energico con cui il pianista italiano affronta questa complessa partitura, che resta uno dei capisaldi della letteratura per pianoforte e orchestra di fine Ottocento.

¹² P. Rattalino, *Guida alla musica pianistica*, Zecchini, Varese 2012, p. 531.

«È necessario che la forma risulti perfetta...»

Luigi Verdi*

A common tendency among many music scholars has been to uncover some recurring features related to numerology that reveal hidden symmetries in Scriabin's musical architectures. A formal analysis would therefore allow the perception of balance conditioned by specific numerical sequences. This type of logic is particularly discernible in the compositions that followed *Prometheus*. In these works, the composer seems to reduce his harmony to a single chord that is continually transposed according to patterns of special harmonic links. These links determine increasingly regular, geometric figures on an imaginary dodecagon whose vertices represent the twelve notes. The more the figure is regular and symmetrical, the more the relative composition will be a sequence of cyclic transpositions, or "kaleidocyclic." From a harmonic analysis of some brief miniatures, the elements of this logic determining the technique of Scriabin's later period can be noticed in an increasingly evident manner. Many 20th century composers used cyclic harmonic patterns but did not develop a unitary theory to systematize their use. An analysis of these patterns is particularly interesting: it shows how a reset of cyclic elements inherited from the tradition could be a starting point for a kaleidocyclic technique in musical composition.

Анализируя некоторые относящиеся к нумерологии повторяющиеся мотивы, многие музыковеды стремились открыть возможные скрытые элементы симметрии в музыкальной архитектуре Скрябина. Формальный анализ может выявить наличие определенного равновесия, возможного благодаря четким числовым рядам. Такой тип логической структуры особенно заметен в композициях, которые следуют за Прометеем. В этих работах композитор стремится свести гармонию к отдельным аккордам, которые постоянно трансформируются согласно схемам определенных гармонических связей. Эти связи обуславливают возникновение все более регулярных геометрических фигур на основе воображаемого двенадцатигранника, вершины которого представляют собой двенадцать нот. Чем более та или иная фигура регулярна и симметрична, тем более соответствующая композиция будет последовательностью циклических транспозиций или, иными словами, тем более она будет «калейдоскопической». Начиная с анализа гармонии некоторых коротких миниатюр, элементы этой логики, которая определяют технику Скрябина в его поздний период, становятся с годами все более и более заметны. Многие композиторы XX века использовали циклические схемы в гармонии, без того, чтобы при этом создать последовательную теорию, которая могла бы привести к систематизированию их практического использования. Анализ этих схем особенно интересен: наша цель в том, чтобы показать, как «перезагрузка» этих циклических элементов, унаследованных от традиции, может стать отправной точкой для.

* Conservatorio S. Cecilia di Roma.

1. Introduzione

È necessario che la forma risulti perfetta come una sfera, come un cristallo. Non posso terminare prima di essermi reso conto che la sfera è compiuta. Ho sempre sostenuto che nella composizione la matematica deve giocare un ruolo importante. Talvolta nelle mie composizioni si svolge tutto un calcolo matematico, il calcolo della forma... e il calcolo del piano della modulazione. Tale calcolo non deve essere casuale... altrimenti la sua forma non sarà cristallina¹.

Con queste parole, riportate dal suo biografo Leonid Sabaneev, Skrjabin esprimeva la sua idea di forma musicale. E ancora: «Ho acquisito la ferma convinzione che una vera creazione deve essere il riflesso di una legge universale»². Questa legge universale si esprimerebbe per Skrjabin attraverso una costruzione architettonica quadrata, caratterizzata dall'impiego dei medesimi intervalli per l'impalcatura degli accordi, dei temi e delle figurazioni: «Quando cominciava la composizione di una nuova opera, egli calcolava esattamente la posizione di ogni nota»³... «Devo essere così preciso da rendere la forma cristallina»⁴, diceva.

Nelle architetture di Skrjabin molti studiosi hanno creduto di intravedere alcune costanti particolari, impregnate di numerologia e di simmetrie occulte: un'attenta analisi formale permetterebbe così di svelare un equilibrio condizionato da precise successioni numeriche. L'articolazione delle opere posteriori al *Prometeo*, in particolare, ubbidirebbe a questo tipo di logica⁵. In effetti queste 'architetture' possono essere simbolicamente ben evocate da figure geometriche costruite su un immaginario dodecagono, i cui vertici rappresentino le dodici note della scala cromatica. Questa particolare rappresentazione grafica, benché mai adottata esplicitamente da Skrjabin, ha una sua ragione d'essere perché ebbe un suo primo sviluppo proprio in Russia in alcuni studi teorici di Sergej Taneev, Georgij Konjus e Boleslav Javorskij, che ne intravidero l'interesse⁶. I due disegni di Skrjabin contenuti nel manoscritto dell'*Atto preliminare* del *Mysterium* ne sono ulteriore legittimazione⁷: il primo rappresenta la concezione skrjabiniana dell'universo, il

¹ L. Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabin* (*Ricordo di Skrjabin*), Muzykal'nyj Sektor, Moskva 1925, p. 123.

² Ivi, p. 47.

³ L. Danilevič, *A.N. Skrjabin*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva 1953, p. 93.

⁴ F. Bowers, *Scriabin. A Biography*, Second, Revised Edition, Dover, Mineola NY 1996, I, p. 332.

⁵ Si veda M. Kelkel, *Scriabine, sa vie, l'ésoterisme et son langage musicale*, Honoré Champion, Paris 1984.

⁶ Si veda anche Jurij Cholopov, *Symmetrische Leitern in der Russisches Musik*, «Musikforschung», 4, 1975, pp. 379-407.

⁷ In russo *Predvaritel'noe Dejstvie*, in francese *Acte préalable*, in italiano è denominato anche *Atto preliminare*, *Rituale preparatorio*, *Atto primigenio*; cfr. M. Girardi (a cura di), *Aleksandr Skrjabin. Appunti e riflessioni*, Studio Tesi, Pordenone 1992, p. LXXXVII.

secondo il tempo dove doveva essere celebrato il *Mysterium*, una semisfera con dodici portali (dodici come le note musicali) che si rifletteva sull'acqua, dando l'illusione di una sfera (Fig. 1).

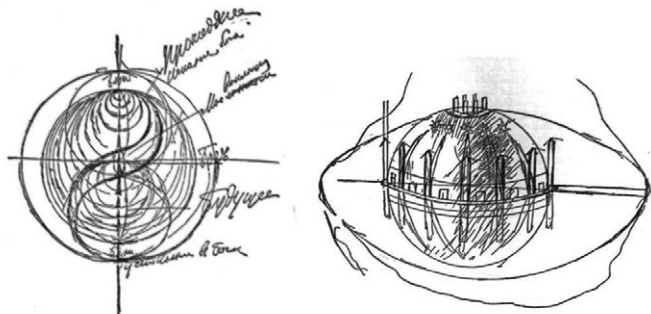


Figura 1 – Due disegni di Skrjabin contenuti nel manoscritto dell'Atto *preliminare* del *Mysterium*.

2. Composizioni di transizione: dall'*Estasi* al *Prometeo*

La virata lungamente meditata verso una logica di tipo 'geometrico' può farsi risalire ai brani composti dopo il *Poema dell'Estasi* op. 54, preparatori del *Prometeo* op. 60: dopo il *Prometeo*, infatti, iniziò l'ultimo periodo compositivo di Skrjabin. In questi brani il compositore sembrò ridurre la sua armonia verso un solo accordo continuamente trasposto secondo un progetto di collegamenti privilegiati che, a una trasposizione grafica, determinassero figure geometriche sempre più regolari.

Da un'analisi armonica di alcune brevi composizioni, si notano in forma sempre più evidente tutti gli elementi di questa logica, che determinò la tecnica successiva di Skrjabin: a questo scopo è necessario individuare le fondamentali di ogni accordo utilizzato e le distanze tra le fondamentali, misurate in semitoni (1 = un semitono ecc.). Il procedimento può essere meglio formalizzato dal punto di vista grafico, come si vedrà nelle tabelle seguenti (Tabb. 1, 2, 3, 4):

- nella prima colonna è riportata la frequenza dei collegamenti tra le fondamentali degli accordi⁸. Il trattino '-' indica il tipo di collegamento tra due accordi, ad esempio '1-' indica che il collegamento di semitono (1) appare una volta, '6----' indica che il collegamento al tritono (6) appare 4 volte e così via;
- nella seconda colonna è riportata la gerarchia delle singole trasposizioni degli accordi stessi, calcolata sulla frequenza e sulla durata delle apparizioni di ogni trasposizione. L'indicazione '- =1/8' indica una scansione temporale di

⁸ Si tratta di varianti dell'accordo di *Prometeo*.

1/8, quindi 'Do-' significa che un accordo sulla fondamentale Do appare per un totale di 1/8, mentre 'Do#-----' indica che l'accordo su fondamentale Do diesis compare 10 volte;

- nella terza colonna è riportato il grafico che rappresenta il totale delle varie trasposizioni, come segmenti che uniscono i vertici di un immaginario dodecagono-scala cromatica: quanto più la figura sarà regolare e simmetrica, tanto più la relativa composizione sarà di tipo 'caleidociclico'⁹, intendendo con 'caleidociclo' una successione di trasposizioni cicliche tali da determinare una figura geometrica regolare.

Tabella 1 – Skrjabin, *Studio* op. 56 n. 4 (1908).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 1/8	
1-	Do-	
2--	Do#-----	
3-	Re---	
4--	Re#--	
5-----	Mi	
6-----	Fa--	
7	Fa#----	
8--	Sol-----	
9---	Sol#-----	
10	La	
11	Sib	
	Si---	

Collegamenti: tritono (6) prevalente, ma quarta (5) ben rappresentata.

Fondamentali: prevalenza di coppie a distanza di tritono (Sol-Do diesis, Sol diesis-Re, Si-Fa)

Tabella 2 – Skrjabin, *Désir* op. 57, n. 1 (1908).

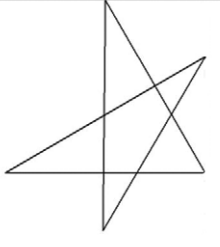
Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 3/8	
1	Do---	
2	Do#-----	
3-	Re-----	
4	Re#-	
5----	Mi	
6----	Fa--	
7----	Fa#	
8--	Sol-----	
9	Sol#-----	
10	La	
11	Sib	
	Si	

Collegamenti: polarizzazione su collegamenti di quarta, quinta e tritono.

Fondamentali: uso frequente di accordi alla distanza di quarta, quinta e tritono.

⁹ L. Verdi, *Caleidocicli musicali: tecniche compositive e analitiche*, «Analitica. Rivista Online di Studi Musicali», 4, 2007, <<http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume4/numerounico/1.htm>> (11/2018).

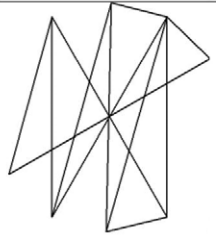
Tabella 3 – Skrjabin, *Feuillet d'album* op. 58 (1909).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentale accordo: - = 3/4	
1	Do-----	
2	Do#	
3	Re--	
4	Re#	
5--	Mi-	
6---	Fa---	
7--	Fa#-----	
8--	Sol	
9-	Sol#--	
10	La	
11	Sib	
	Si	

Collegamenti: tritono moderatamente in evidenza.

Fondamentali: evidente la polarizzazione su Fa diesis-Do, distanza di tritono.

Tabella 4 – Skrjabin, *Poème* op. 59 n. 1 (1910).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 6/8	
1	Do---	
2	Do#---	
3	Re-	
4	Re#	
5----	Mi	
6-----	Fa-----	
7	Fa#-----	
8--	Sol----	
9-	Sol#-	
10	La	
11---	Sib	
	Si-----	

Collegamenti: prevalenza del tritono con suture lungo un asse di triade diminuita (Fa, La bemolle, Si).

Fondamentali: accordi più usati su tre tritoni (Fa-Si, Sol-Do diesis, Do-Fa diesis).

3. La virata del *Prometeo*

La più singolare caratteristica del *Prometeo* è il fatto di essere costruito interamente su un unico accordo di sei suoni (con due sole eccezioni: al centro dell'opera, dove è utilizzato un accordo di nove suoni, e alla fine, dove appare una triade di Fa diesis maggiore), continuamente variato ed articolato in molteplici differenti figurazioni. L'accordo in oggetto, conosciuto per questo motivo come 'accordo di Prometeo', trae la sua origine da un nona maggiore di dominante con doppia appoggiatura della quinta. Pur essendo evidente la sua origine tonale, l'accordo di Prometeo ha una sonorità diversa da quella di una comune dominante alterata, sonorità che deriva dalla sua originale disposizione per quarte. L'accordo si dispone soprattutto al suo stato fondamentale, benché Skrjabin non disdegni di disporlo anche in primo, secondo e soprattutto terzo rivolto. Per meglio comprendere i nessi che intercorrono nella successione dei vari accordi, nessi definiti dallo stesso Skrjabin 'sintetici', in opposizione ai nessi 'analitici' della musica tonale tradizionale,

occorre scoprire in quale maniera gli accordi si colleghino fra loro, secondo quali leggi di attrazione o affinità. A questo scopo è necessario identificare le note fondamentali di tutti gli accordi, nell'ordine secondo cui si succedono nel corso della composizione, note che corrispondono, con qualche rarissima eccezione, alla voce superiore della parte notata 'Luce'¹⁰.

Nella Tab. 5 è riportata la frequenza delle apparizioni dei vari collegamenti, a partire da quello di semitono ascendente (uguale a 1) a quello di settima maggiore ascendente (uguale a 11).

Tabella 5 – Frequenza delle apparizioni dei collegamenti nel *Prometeo*.

Collegamenti	Numero delle apparizioni
1	18
2	8
3	52
4	18
5	10
6	84
7	6
8	22
9	112
10	3
11	22

Dall'analisi di questi dati emerge con chiarezza che i vari accordi si collegano di preferenza con le loro trasposizioni a distanza di terza minore (ascendente e discendente) e di tritono. In altre parole tutti gli accordi che si pongono lungo l'asse di una settima diminuita possono considerarsi appartenenti a un'unica famiglia, poiché si collegano molto più frequentemente tra loro rispetto agli altri. I collegamenti lungo l'asse di una settima diminuita (Tipo I) sono infatti ben $112 + 84 + 52 = 248$ (70%), mentre quelli verso l'asse di una settima diminuita discendente di semitono (Tipo II) sono 62 (17%) e quelli verso l'asse di una settima diminuita ascendente di semitono (Tipo III) sono solo 45 (13%).

Nei collegamenti del Tipo I prevalgono le successioni a distanza di terza minore discendente (112) a cui segue il tritono (84) e la terza minore ascendente (52). Nei collegamenti del Tipo II la successione al semitono discendente e quella alla terza maggiore discendente ricorrono entrambi 22 volte, la successione alla quar-

¹⁰ La parte 'Luce' notata per 'tastiera a colori' nella partitura del *Prometeo* è costituita da due voci, da eseguirsi rigorosamente sincronizzate con lo svolgimento della musica: la voce superiore si muove rapidamente, seguendo fedelmente le trasposizioni dell'accordo 'sintetico', secondo una tabella che fa corrispondere i colori dello spettro ai suoni fondamentali delle varie trasposizioni dell'accordo. La voce inferiore svolge invece un'altra funzione, indipendente dall'andamento armonico: è tenuta su lunghi pedali che segnano l'articolazione formale della composizione, secondo un preciso disegno programmatico a carattere esoterico (cfr. L. Verdi, *Aleksandr Skrjabin. Prometeo il Poema del fuoco* op. 60. Programma di sala per il concerto del 18 settembre 1999, Teatro Carlo Felice, Genova).

ta ascendente ricorre 10 volte e quella alla seconda maggiore superiore 8 volte. Nei collegamenti del Tipo III la successione al semitono ascendente e quella alla terza maggiore ascendente ricorrono 18 volte ciascuna, mentre la successione alla quarta discendente 6 volte e quella alla seconda discendente 3 volte.

È interessante notare che, facendo uso di una simbologia di tipo geometrico, facendo cioè corrispondere ogni fondamentale dell'accordo di *Prometeo* ai vertici di un dodecagono (rappresentazione della scala cromatica di 12 suoni), la serie dei collegamenti lungo l'asse di una settima diminuita dà origine a una figura geometrica altamente significativa: un quadrato, simbolo del numero 4 (Do, Mi bemolle, Fa diesis, La) con le sue diagonali, simboli del numero 2 (Do-Fa diesis, La-Mi bemolle); questa figura è all'origine di tutta la sezione introduttiva del *Prometeo* (Fig. 2).

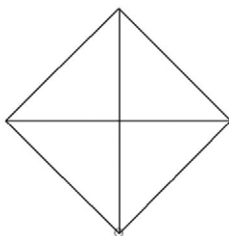


Figura 2 – Simbolo grafico della sezione introduttiva del *Prometeo*.

Le tre diverse famiglie modali, 1 (Do-Mi bemolle-Fa diesis-La), 2 (Do diesis-Mi-Sol-Si bemolle) e 3 (Re-Fa-La bemolle-Si), possono invece rappresentarsi con un triangolo equilatero, simbolo del 3¹¹.

4. «Devo essere così preciso da rendere la forma cristallina»

Nei brani successivi al *Prometeo*, si nota subito una più marcata tendenza di Skrjabin verso una logica caleidociclica (Fig. 3 e Tabb. 6-10).

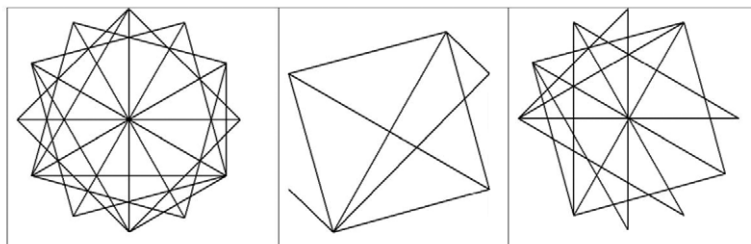


Figura 3 – Skrjabin, *Tre Studi* op. 65 (1912).

¹¹ L. Verdi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Akademos & Lim, Lucca 1996, pp. 66-67.

Tabella 6 – Skrjabin, *Preludio* op. 67 n. 1 (1913).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 2/8	
1	Do-----	
2	Do#	
3-----	Re	
4	Re#-----	
5	Mi-----	
6-----	Fa	
7	Fa#-----	
8	Sol-	
9-----	Sol#	
10-	La----	
11-	Sib-----	
	Si	

Collegamenti: prevalentemente lungo l'asse di terze minori.

Fondamentali: gli accordi su Do e Fa diesis occupano la quasi totalità della composizione.

Tabella 7 – Skrjabin, *Poème* op. 69 n. 1 (1913).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentale accordo: - = 3/4	
1	Do-----	
2	Do#--	
3--	Re	
4	Re#----	
5	Mi-----	
6-----	Fa	
7	Fa#--	
8----	Sol--	
9----	Sol#----	
10	La	
11--	Sib-----	
	Si	

Qui la logica dei collegamenti sembra più sfumata, ma sempre con il tritono in evidenza. La figura risultante ne mette bene in evidenza i rapporti e le simmetrie più evidenti.

Tabella 8 – Skrjabin, *Poème* op. 71 n. 2 (1914).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 3/4	
1	Do	
2	Do#-	
3--	Re-----	
4	Re#	
5	Mi	
6-----	Fa-----	
7	Fa#--	
8-	Sol	
9----	Sol#-----	
10-	La	
11	Sib	
	Si----	

Nel *Poème* op. 71 n. 2 è evidente la prevalenza di un collegamento a distanza di tritono che si riflette nell'uso intensivo di accordi a distanza di terza minore. Nelle ultime opere, *Vers la flamme* op. 72, *Due Poemi* op. 73, *Cinque Preludi* op.

74, questa tendenza è portata oltre, poiché il collegamento sul tritono va configurandosi come collegamento di un accordo con se stesso.

Tabella 9 – Skrjabin, *Guirlandes* op. 73, n. 1 (1914).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 3/4	
1	Do	
2	Do#-----	
3	Re	
4	Re#-----	
5	Mi	
6-----	Fa-----	
7	Fa#	
8-----	Sol-----	
9	Sol#	
10	La-----	
11	Sib	
	Si-----	

La regolarità e la simmetria dello schema relativo a *Guirlandes* mette bene in evidenza che in termini musicali ripetizioni e trasposizioni degli accordi seguono una logica tale da produrre precisi rapporti intervallari, pianificati in anticipo dal compositore.

Tabella 10 – A. Skrjabin, *Prélude* op. 74 n. 3 (1914).

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 9/8	
1	Do-----	
2	Do#	
3-----	Re	
4	Re#----	
5	Mi	
6	Fa	
7	Fa#-----	
8	Sol	
9--	Sol#	
10	La----	
11	Sib	
	Si	

Qui è evidente l'uso esclusivo di collegamenti e di accordi lungo un asse di terze minori, un procedimento che Skrjabin aveva già utilizzato nell'introduzione del *Prometeo*; tali collegamenti, unitamente a quelli di tritono, sono molto frequenti e danno luogo ad andamenti armonici regolari che consentono un'interpretazione caleidociclica particolarmente evidente.

5. La via di Nikolaj Roslavec

La tendenza all'uso di un solo accordo (pur con delle varianti) e la tendenza al trasporto secondo precisi piani simmetrici sono caratteristiche di altri compositori del Novecento. Se non è raro imbattersi in una pianificazione più o meno rigorosa dei gradi di trasposizione, tuttavia, perché una tale tecnica compositiva abbia senso, è necessario l'uso concomitante di un solo accordo o di sue varianti. Mi spiego: non avrebbe senso lavorare sul trasporto se la figura da trasportare

fosse sempre diversa. Sarebbe come avere una progressione tonale o un canone nei quali il modello o il tema cambiassero ogni volta: non si avrebbe più né una progressione né un canone.

All'inizio del XX secolo molti compositori furono incuriositi dal fascino dei collegamenti accordali ciclici a distanza di intervalli regolari, soprattutto terza (maggiore o minore), tritono e triade aumentata. Questi collegamenti permettevano di rompere in maniera decisa con il sistema tonale, basato sul rapporto di quinta, per indagare le caratteristiche dei rapporti intervallari che dividevano l'ottava in parti uguali. Furono allora composte intere sezioni di opere basate su tali andamenti armonici (Ravel, Stravinskij, Szymanowski), brani bipartiti con riprese al tritono (Skrjabin) o ancora fughe con entrate a distanza di terza o di tritono (Bartók). Non si trattava ancora di cicli rigorosi, ma di una tendenza alla ripetizione periodica di elementi su livelli di trasposizione pianificati, che si concludevano nella posizione iniziale, una sorta di progressioni statiche¹².

Un caso particolare è quello del compositore Nikolaj Roslavec, considerato un illustre skryabinista, che basò molte sue composizioni su accordi-scala di base unici, sottoponendoli alle più ardite trasformazioni tematiche. Negli accordi utilizzati da Roslavec, di sette o otto suoni, non è mai incluso un insieme esatonale completo, quindi si può affermare che la composizione verticale dei suoi accordi evita l'esatonalità, mentre l'andamento orizzontale la predilige. Infatti, in base a un'analisi di cinque suoi pezzi significativi, composti attorno al 1920, appare evidente che i collegamenti accordali si svolgono prevalentemente lungo un'asse esatonale (1,3,5,7,9,11) escludendo sistematicamente l'altra asse (2,4,6,8,10). Assente ogni logica di tipo ciclico, che tuttavia può rappresentare un caso particolare di questo sistema.

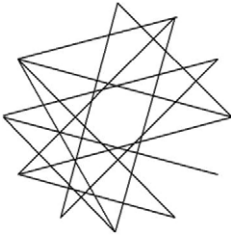
La scala esatonale si raffigura geometricamente con l'esagono, simbolo del numero 6; essa rappresenta anche una delle proprietà fondamentali dell'accordo di Prometeo, secondo cui tutte le sue trasposizioni a distanza di tono, cioè su una scala esatonale (Do, Re, Mi, Fa diesis, Sol diesis, Si bemolle), hanno quattro note in comune fra loro¹³. Si vedano le Tab. 11-13 relative a tre dei *Cinque Preludi* di Roslavec (1919-1922), sugli accordi-scala (1-2-1-1-2-1-2-1-1), (1-2-1-3-1-3-1) e (1-3-2-1-1-2-2)¹⁴.

¹² Verdi, *Caleidocicli musicali*, cit.

¹³ Questa proprietà è in relazione con la costituzione interna dell'accordo di Prometeo, che comprende 5 suoni su 6 posti a intervalli di tono: tutti gli accordi composti di 6 suoni, 5 dei quali siano a distanza di tono, hanno infatti quattro note in comune con le proprie trasposizioni poste sull'asse di una scala esatonale. Si veda anche Verdi, *Kandinskij e Skrjabin*, cit., p. 67.

¹⁴ La costituzione intervallare è la successione di intervalli che separano un insieme di note poste in ordine scalare all'interno di un'ottava (L. Verdi, *Organizzazione delle altezze nello spazio temperato*, «Diastema», Treviso 1998, p. 59).

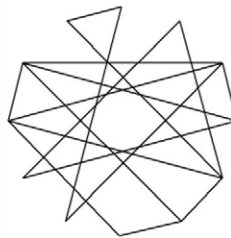
Tabella 11 – N. Roslavet, *Preludio n.1, Andante affettuoso.*

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 1/4	
1	Do---	
2	Do#-----	
3---	Re-----	
4-	Re#----	
5-----	Mi--	
6	Fa--	
7----	Fa#-----	
8	Sol---	
9	Sol#-----	
10	La-----	
11	Sib-----	
	Si	

Collegamenti: prevalentemente su un'asse di due toni (3,5,7).

Fondamentali: predominanza di una fondamentale (Do diesis), come fosse una sorta di tonica.

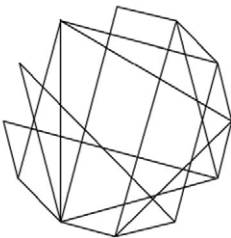
Tabella 12 – N. Roslavet, *Preludio n. 2, Allegretto con moto.*

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 5/8	
1----	Do-	
2	Do#--	
3-	Re--	
4	Re#-----	
5---	Mi----	
6	Fa--	
7-----	Fa#-	
8-	Sol-	
9-	Sol#-----	
10	La-----	
11----	Sib-----	
	Si--	

Collegamenti: prevalentemente di quinta giusta e semitono, e loro rivolti.

Fondamentali: quattro dominanti sulle altre (Re diesis, Sol diesis, La, Si bemolle).

Tabella 13 – N. Roslavet, *Preludio n.3, Lento.*

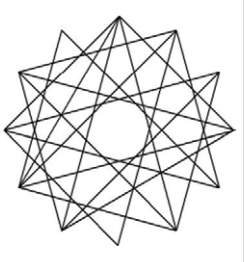
Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 1/4	
1-----	Do-----	
2	Do#-----	
3-----	Re-----	
4--	Re#----	
5---	Mi-----	
6	Fa-----	
7---	Fa#-----	
8	Sol-----	
9---	Sol#-----	
10	La-----	
11--	Sib-----	
	Si-----	

Collegamenti: prevalentemente su asse esatonale (1,3,5,7,9,11).

Fondamentali: Tutte le fondamentali di circa peso equivalente, assenza di gerarchia.

Interessanti anche le Tabb. 14 e 15 relative alle *Due Composizioni* di Roslavec (1915), su accordi-scala (1-2-1-3-1-2-2) e (2,3,1,1,1,3,1):

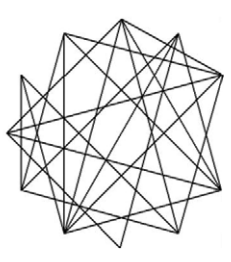
Tabella 14 – N. Roslavec, *Composizione n.1, Quasi Preludio*.

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 1/8	
1	Do-----	
2	Do#-----	
3-----	Re-----	
4--	Re#-----	
5-----	Mi---	
6	Fa-----	
7-----	Fa#-----	
8-	Sol-----	
9----	Sol#-----	
10	La-----	
11	Sib-----	
	Si--	

Collegamenti: prevalentemente su terza minore, quinta giusta e loro rivolti, quindi lungo un asse per toni interi.

Fondamentali: una fondamentale dominante (Sol) ma tutte le altre sono rappresentate in maniera abbastanza uniforme.

Tabella 15 – N. Roslavec, *Composizione n.2, Quasi Poema*.

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 3/8	
1	Do-----	
2-	Do#-----	
3-----	Re-----	
4--	Re#	
5-----	Mi---	
6-	Fa---	
7-----	Fa#-----	
8	Sol-----	
9----	Sol#-----	
10	La-----	
11	Sib-----	
	Si-----	

Collegamenti: prevalentemente su terza minore, quinta giusta e loro rivolti, ossia lungo un asse di toni interi.

Fondamentali: seguono un andamento piuttosto irregolare, tuttavia è da notare che una si configura come tonica (Re), mentre un'altra (Si) viene tenuta molto a lungo al centro del pezzo. Una sola fondamentale manca, il Re diesis.

6. Un percorso possibile

Molti compositori del Novecento hanno fatto uso di moduli armonici ciclici senza sviluppare però una teoria unitaria che ne sistematizzasse l'uso. Un'analisi di questi andamenti armonici si rivela particolarmente ricca di spunti dal punto di vista della composizione: l'obiettivo è ora mostrare come una ricodificazione degli elementi ciclici ereditati dalla tradizione fornisca le basi per sviluppare una tecnica della composizione musicale più rigorosamente caledoniciclica.

Nei miei *Cinque Preludi-variazioni* per pianoforte (1995), tutto quello che è emerso dalle analisi precedenti è portato alle estreme conseguenze: viene applicata la logica del collegamento ciclico, cosicché le figure armoniche risultanti diventano regolari e simmetriche. Sono tutti basati su un accordo strettamente derivato da quello ‘prometeico’. Nel primo preludio la regolarità dei collegamenti (tono, quinta e tritono) e della frequenza degli accordi utilizzati rispecchia un progetto pianificato in precedenza; nel secondo pezzo la frequenza delle fondamentali degli accordi è rigorosamente periodica; il terzo e il quarto sono strettamente interconnessi, nel senso che tutti i collegamenti di semitono ascendente o discendente si trasformano in collegamenti di quinta e di quarta; nel quinto preludio infine è da rilevare un diverso tipo di periodicità nella frequenza e nella successione degli accordi (Tabb. 16-20).

Tabella 16 – L. Verdi, n. 1 *Tema*.

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 2/4	
1	Do	
2	Do#-----	
3	Re---	
4	Re#	
5	Mi-----	
6-----	Fa---	
7----	Fa#	
8----	Sol-----	
9	Sol#---	
10	La	
11	Sib-----	
	Si---	

Tabella 17 – L. Verdi, n. 2 *Valzer*.

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 3/8	
1	Do---	
2-----	Do#---	
3	Re-----	
4---	Re#--	
5	Mi	
6	Fa--	
7	Fa#---	
8	Sol---	
9-----	Sol#-----	
10	La--	
11	Sib	
	Si--	

Tabella 18 – L. Verdi, n. 3 *Moto perpetuo*.

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 6/8	
1---	Do---	
2----	Do#--	
3	Re----	
4-----	Re#--	
5	Mi---	
6--	Fa--	
7	Fa#---	
8----	Sol---	
9	Sol#--	
10---	La-----	
11-----	Sib---	
	Si--	

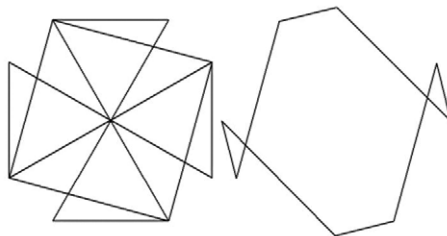
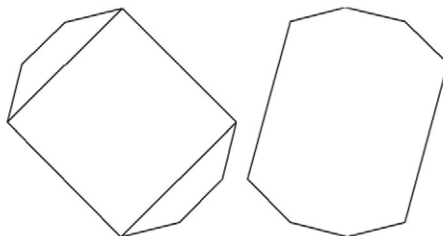
Tabella 19 – L. Verdi, n. 4 *Romanzetta*.

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 3/8	
1	Do-	
2	Do#----	
3----	Re-----	
4----	Re#-----	
5-	Mi--	
6	Fa-----	
7-----	Fa#-----	
8	Sol-----	
9	Sol#-----	
10	La-	
11	Sib---	

Tabella 20 – L. Verdi, n. 5 *Finale*.

Collegamenti: - = un collegamento	Fondamentali: - = 3/8	
1	Do-	
2	Do#-	
3	Re-----	
4-----	Re#-----	
5	Mi-	
6	Fa-----	
7	Fa#-----	
8	Sol-	
9---	Sol#-----	
10----	La-	
11	Sib-	

La stessa tecnica sta alla base di altre mie composizioni per pianoforte delle quali, in conclusione, presento qui le successioni accordali nella loro veste esclusivamente grafica (Figg. 4-9).

Figura 4 – L. Verdi, *Danza aerea* (1996).Figura 5 – L. Verdi, *Danza del fuoco* (1997).

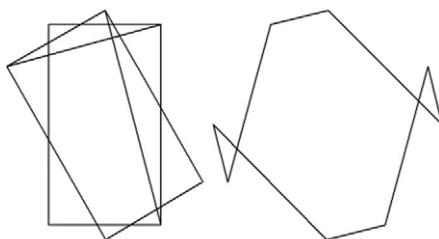


Figura 6 – L. Verdi, *Danza dell'acqua* (1998).

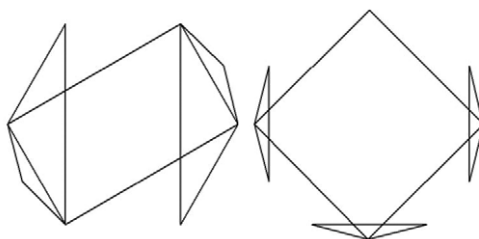


Figura 7 – L. Verdi, *Danza della terra* (1999).

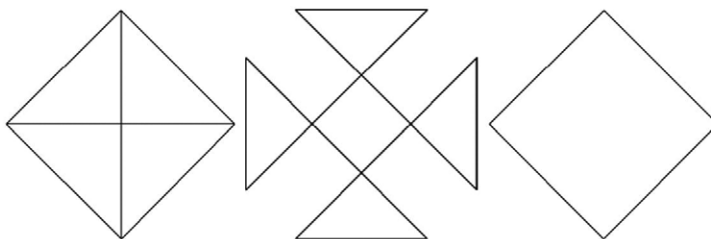


Figura 8 – L. Verdi, *Tre Studi marini* (1994).

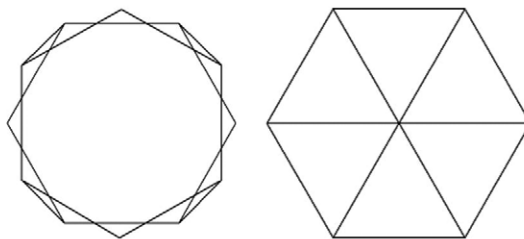


Figura 9 – L. Verdi, *Toccata e ciaccona* (1998).

Naturalmente gli schemi grafici rappresentano solo l'aspetto della successione armonica, potendosi applicare a composizioni molto diverse dal punto di vista musicale; tuttavia il carattere unificante di questo sistema si sovrappone a quello tonale, sostituendolo gradualmente senza escludere la possibilità di reminiscenze.

Più indù degli indù? Skrjabin, le cosmogonie orfiche e la mitologia vedica

Francisco Molina-Moreno*

Alla memoria preziosa di Aleksandr Skrjabin,
l'uomo che ebbe la gioia e la fortuna di
essere un genio, con l'umile speranza che
avrebbe amato i miti qui raccontati.

The present essay deals with the initial stages of the cosmogony imagined by Scriabin for his *Prefatory Action*, a sort of sketched prelude to his utopian and never realized *Mysterium*. We shall show the affinities between Scriabin's cosmogony and some ancient Greek (more specifically Orphic) and Indian (Vedic) cosmogonies. Bearing in mind the sources that might have been available to Scriabin, it seems rather unlikely that the composer could have had a direct knowledge of those ancient Greek and Indian myths. Therefore, we may assume that, independent from direct influences, Scriabin's imagination and his way of thinking were quite similar to those of the authors of ancient Indian sacred texts.

В данном эссе речь идет о первых ступенях той космогонической системы, которую Скрябин выразил в своем *Предварительном действе*, своего рода эскизной прелюдии к нереализованной утопической *Мистерии*. Мы покажем сходства между космогонией Скрябина и некоторыми древнегреческими (прежде всего орфическими) и индийскими (ведическими) космогоническими системами. Принимая во внимание характер источников, доступных Скрябину, не представляется возможным предполагать, что композитор мог получить непосредственное представление о греческих и индийских мифах. Тем не менее, мы можем предположить, что и без прямого, непосредственного влияния воображение Скрябина и путь его мысли были чрезвычайно близки к логике авторов древнеиндийских священных текстов.

1. Premessa

Nelle sue memorie sul compositore, Leonid Sabaneev ricorda una conversazione in cui Skrjabin gli disse: «Io sono più indù dei veri indù», e Boris de Schloezer afferma che l'autore del *Poema dell'estasi*, scherzando, si autodefinisse spesso come un indù vero e proprio¹. È un fatto ben noto che Skrjabin, forse anche per influenza

* Grupo ACIS de investigación mitocrítica, Universidad Complutense de Madrid.

¹ L. Sabaneev, *Vospominaniija o Skrjabine*, Muzykal'nyj Sektor Gosudarstvennogo Izdatel'stva, Moskva 1925, p. 295 (nuova ed.: Klassika XXI, Moskva 2000); B. de Schloezer,

della teosofia, fosse affascinato dalla cultura indiana. Sabaneev testimonia un effimero interessamento del nostro autore per la pratica dello yoga e, secondo Tompakova, il trattato di yoga di Ramacaran era tra i libri che componevano la biblioteca personale del compositore². Diversi altri studiosi hanno menzionato libri sull'India posseduti da Skrjabin: l'opera di Barth sulle religioni dell'India, *The Light of Asia* di Sir Edwin Arnold, che Skrjabin leggeva nella versione francese di Léon Sorg, racconti di viaggio e, infine, il poema *La vita di Buddha* di Ašvagoša (ca. 50-180 d.C.), nella versione russa di Konstantin Bal'mont³. Come ricorda Luigi Verdi, Skrjabin ammirava inoltre il dramma *Śakúntalā* di Kālidāsa, che vide rappresentato a Mosca nella versione russa di Bal'mont, con Alisa Koonen come protagonista⁴. Skrjabin si dedicò anche per qualche tempo allo studio del sanscrito, poiché voleva utilizzarlo nel testo del suo *Mistero*⁵; l'esecuzione di questo tanto colossale quanto utopistico spettacolo-rito sinestesico avrebbe dovuto effettuarsi in India, in un enorme tempio da costruirsi su un lago⁶. Alla fine, Skrjabin riuscì a scrivere soltanto il testo

Alexandre Scriabine, Librairie des Cinq Continents, Paris 1975, p. 199 (trad. francese di M. Minuščina dall'ed. russa: *Aleksandr Skrjabin: ličnost', misterija*, Grani, Berlin 1923).

² Sabaneev, *Vospominanija*, cit., p. 234; O.M. Tompakova, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin i ego muzej*. (*Aleksandr Skrjabin e il suo museo*), VRIB Sojuzreklamkul'tura, Moskva 1990, p. 18.

³ A. Barth, *Les religions de l'Inde*, Librairie Sandoz et Fischbacher, Paris 1879; E. Arnold, *The Light of Asia*, Trübner & Co., London 1879 (versione francese di L. Sorg, *La lumière de l'Asie*, Chamuel, Paris 1899, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73041q/f2.image>> (11/18); K.D. Bal'mont, *Ašvagoša. Žizn' Buddy*, M. i S. Sabašnikoby, Moskva 1913, riedizione: G. M. Bongard-Levin, *Žizn' Buddy / Ašvagoša. Dramy / Kalibasa*. Pervod K. Bal'monta, Chudožestbennaja Literatura, Moskva 1990 (si veda la parte che in questo libro corrisponde alla *Vita di Buddha* in <<http://www.abhidharma.ru/A/Buddha/Content/Shakyamuni/0001.pdf>> (11/18); M. Kelkel, *Alexandre Scriabine. Éléments biographiques, l'ésotérisme et le langage musical dans les dernières oeuvres*, Paris 1974 (thèse de doctorat), p. 72; Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., p. 40; F. Bowers, *Scriabin*, Dover, New York 1996², vol. II, p. 211; L. Verdi, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, l'Epos, Palermo 2010, p. 63.

⁴ Verdi, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, cit., p. 65; cfr. anche Sabaneev, *Vospominanija*, cit., p. 239 (ed. 2000, p. 277).

⁵ Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., p. 182; a quanto ricordiamo dalle nostre visite negli anni 2007-2008, il manuale di sanscrito adoperato da Skrjabin (A. Bergaigne e V. Henry, *Manuel pour étudier le sanscrit védique. Précis de grammaire, chrestomathie, lexicque*, Émile Bouillon, Paris 1890) si poteva ancora vedere nello studio della casa-museo del compositore a Mosca.

⁶ Sul *Mistero* di Skrjabin si vedano L. Sabaneev, "Prometej" *Skrjabina*, «Muzyka», 1911, pp. 286-294: 287-288 (versione tedesca: L.L. Sabanejew, *Prometheus von Skrjabin*, in W. Kandinsky und F. Marc, *Der blaue Reiter*, Piper Verlag, München 1912, pp. 56-68 [ed. 1965, pp. 107-24]; ed. italiana: L. Sabaneev, *Il Prometeo di Skrjabin*, in V. Kandinskij e F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, De Donato, Bari 1967, pp. 99-114); L. Sabaneev, *Skrjabin*, Skorpion, Moskva 1916, pp. 12-13, 34-84, 95-103 e 228-229; O. von Riesenmann, *Zur Einführung*, in Id., *Promethische Phantasien*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924

dell'introduzione al *Mistero*, cioè l'*Atto preliminare* (*Предварительное действие*), oltre a una cinquantina di pagine contenenti schizzi musicali.

Il mio contributo sarà dedicato alle fasi iniziali della cosmogonia mitica immaginata da Skrjabin nell'*Atto preliminare*, allo scopo di mostrarne le affinità con le cosmogonie greche (orfiche) ed indiane (vediche).

2. Le fasi iniziali della cosmogonia dell'*Atto preliminare*

Dopo una prima strofa (vv. 1-4), in cui si dice che l'Infinito desidera trovare se stesso nel finito, l'*Atto preliminare* evoca la genesi dell'universo (vv. 5-12):

5 In questo anelito, in questo scoppio,
In questo bagliore di folgore,
Nel suo soffio infuocato,
Tutto il poema della genesi del mondo.

L'istante d'amore crea l'Eternità
10 E le profondità dello spazio,
L'infinito emana l'alito del Mondo
E di sonorità avvolge il silenzio⁷.

Secondo il testo di Skrjabin, la cosmogonia («tutto il poema della genesi del mondo», v. 8) è contenuta in un anelito o brama, in uno scoppio, nel bagliore di una folgore, in un soffio infuocato (vv. 5-7). Lo scoppio o esplosione (взрыв) menzionato nel v. 5, che abbiamo tradotto altrove come «tuono»⁸, ci può far ricordare

(ristampa Wollenweber, München 1968), pp. 5-23: 11-19; Sabaneev, *Vospominanija*, cit., pp. 20, 44-46, 58, 82-83, 86, 106-108, 119-120, 122, 149-150, 160, 171, 205-206, 214-215, 229, 233, 267-272 e 284; Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., pp. 121-206; M. Scriabine, *Introduction*, in Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., pp. 7-21: 14 e 17; Bowers, *Scriabin*, cit., vol. II, pp. 49-50, che rinvia a J. Engel', *Skrjabin. Biografičevskij očerk*, «Muzykal'nyj sovremennik», 4-5, 1916, pp. 5-96, in particolare 56-57; M. Kelkel, *Alexandre Scriabine. Un musicien à la recherche de l'absolu*, Fayard, Paris 1999, pp. 225-226 e 351; Verdi, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, cit., pp. 66, 72, 126, 128-142, 190 e 319.

⁷ Citiamo, appena modificata, la traduzione italiana di Verdi in *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, cit., p. 419. Il testo originale russo di quei versi nella prima versione (l'unica completa) dell'*Atto preliminare* si trova in A.N. Skrjabin, *Zapisi*, «Russkie propilei», 6, 1919, pp. 120-247. Nella seconda versione, riveduta e corretta da Skrjabin, ma non finita, il compositore pensa di far cantare i versi da un coro; il testo è un po' diverso, benché il contenuto sia molto simile: «In un volo di folgore, in uno scoppio minacciante, / nell'amorosa ondata creatrice / nel suo alito divino, / il viso occulto della cosmogenesi. / L'ardore di un istante crea l'Eternità, / caccia la profondità dello spazio; / l'infinito emana l'alito del mondo, / e di sonorità avvolge il silenzio».

⁸ F. Molina-Moreno, *Para el éxtasis y el misterio: dos poemas (no musicales) de Alexander Scriabin*, «Scherzo», 304, 2015, pp. 76-85: 78, <<http://eprints.ucm.es/31019/>> (11/18).

il tuono cui si accenna in qualche mito cosmogonico (non certo il Big Bang, teoria non ancora ipotizzata ai tempi di Skrjabin)⁹. Peraltro, secondo quanto testimonia Sabaneev, per Skrjabin la folgore rappresentava la volontà creatrice¹⁰, ma dobbiamo considerare con attenzione lo scoppio e il soffio infuocato (vv. 5 e 7), di cui l'alito del mondo (v. 11) sembra quasi una conseguenza.

3. Lo scoppio e l'alito nella cosmogonia di Skrjabin e nelle cosmogonie dell'antica Grecia

Come abbiamo detto, in alcuni miti cosmogonici si accennava allo scoppio, oppure al tuono: ad esempio, nell'antica Grecia, in un frammento di Crizia (V-IV sec. a.C.) si dice che il tuono e il cielo stellato siano l'opera d'arte del Tempo, il dotto artigiano, ma in quel frammento il tuono non scatena il processo cosmogonico¹¹. Inoltre, in due frammenti orfici si afferma rispettivamente che il Tempo generò l'Etere, e che il Tempo generò Eros e tutte le forme del respiro. La successione di Tempo, Pneuma (alito, respiro) ed Eros si trova anche in un frammento di Euripide¹². Questi elementi possono farci ricordare il soffio infuocato (v. 7), l'istante

⁹ M. Schneider, *Le rôle de la musique dans la mythologie et dans les rites des civilisations non européennes*, in Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, I (Encyclopédie de la Pléiade), Gallimard, Paris 1960, pp. 131-214: 133-134, 149, 151, 162-164 e 182-183; Id., *Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne*, in J. Porte (éd.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, Labergerie, Paris 1968, pp. 53-79: 68; F. Molina-Moreno, *El orfismo y la música*, in A. Bernabé e F. Casadesús (cur.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Akal, Madrid 2008, pp. 817-40: 821-822 e 825; *Música de Orfeo y música de los órficos*, <http://eprints.ucm.es/15383/1/Música_órfica.pdf>, 2014, p. 4 (11/18).

¹⁰ Sabaneev, *Vospominanija*, cit., p. 287.

¹¹ Crizia, frammento 19, vv. 32-34, tramandato da Sesto Empirico, *Adversus mathematicos*, 9, 54, in B. Snell (hrsg.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I Band, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1986, p. 181. Cfr., al riguardo, Molina-Moreno, *El orfismo y la música*, cit., p. 821, e Id., *Música de Orfeo y música de los órficos*, cit., p. 4.

¹² A. Bernabé (hrsg.), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars II: Orphicorum et orphicis similium testimonia et fragmenta*, K.G. Saur, Leipzig-München 2004-2007, tomo I, pp. 119-120, frammento 111 tramandato da Proclo, *Commento alla Repubblica di Platone*, in W. Kroll (hrsg.), *Proclus Diadochus. In Platonis Rem publicam commentarii*, Teubner, Leipzig 1899-1901, tomo II, p. 138, versi 14-15 e Bernabé, *Orphicorum*, cit., tomo I, p. 293, frammento 360 (tramandato da uno scolio alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, 3, 26 in K. Wendel, *Scholia in Apollonii Rhodii Argonautica*, Weidmann, Berlin 1935, p. 216; Euripide, frammento 192 in R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5.1, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, p. 292, tramandato da Giuliano, *Lettere*, 30 (cfr. J. Bidez et al., *L'empereur Julien. Oeuvres complètes. Tome I, partie 2: Lettres et fragments*, Les Belles Lettres, Paris 1924, p. 57 e dalla *Suda*, α, 1751, s. v. Ἀμφίων. Su queste testimonianze delle cosmogonie greche, cfr. Molina-Moreno, *El orfismo y la música*, cit., p. 822, e Id., *Música de Orfeo y música de los órficos*, cit., p. 4.

d'amore e l'eternità (v. 9) del poema di Skrjabin, che poteva aver conosciuto indirettamente quelle dottrine attraverso l'amico Viačeslav Ivanov, filologo classico e poeta. Ovviamente, però, nelle testimonianze dell'antica Grecia e nel brano di Skrjabin, il Respiro, il Tempo e l'Eros si succedono in ordine diverso.

4. Le fasi iniziali della cosmogonia di Skrjabin e le cosmogonie vediche

4.1 L'alito divinizzato, il tuono di Prāṇá, Prajā'pati

Le fasi iniziali della cosmogonia dell'*Atto preliminare* vanno piuttosto messe a confronto con alcune cosmogonie indiane, che Skrjabin poteva aver conosciuto dalla lettura delle opere di Elena Petrovna Blavackaja¹³. Uno studio approfondito di ciò che Skrjabin poteva aver imparato da Blavackaja sarà intrapreso in altra sede. Qui possiamo invece segnalare che già nei *Rgveda* o *Inni della Conoscenza* (d'ora in poi *RV*), 10, 129, 2b, dopo aver affermato che non esisteva il non essere, né che esistevano l'essere, la morte, l'immortale, la notte e il giorno, si dice: «l'Uno respirava, senza vento, per il suo proprio impulso»¹⁴. L'alito o respiro viene quindi considerato un'entità primordiale, anzi anteriore all'esistenza stessa dell'aria, il che ci fa ricordare il soffio (v. 7) e l'alito (v. 11) del poema di Skrjabin.

Nello stesso inno 129 del libro 10 del *Rgveda*, una delle testimonianze più antiche della speculazione cosmogonica indiana, troviamo pure menzionato, come primo agente della creazione, l'ardore, *tápas* (che si può tradurre anche come 'ascesi', come vedremo più avanti): «Ciò che era nascosto dal vuoto, ciò che era vuoto, l'Uno, nacque per la forza dell'ardore»¹⁵. Questo verso fa pensare all'aggettivo «infuocato» che qualifica il soffio del v. 7 dell'*Atto preliminare*.

L'alito o respiro viene divinizzato sotto il nome di Prāṇá, il cui tuono, secondo l'*Atharvaveda*¹⁶ (d'ora in poi *AV*), 11, 4, 3-4 fa nascere le piante:

¹³ Eléna Petróvna von Hahn, coniugata Blavackij (1831-1891) è stata una filosofa, teosofa, saggista occultista e medium russa naturalizzata statunitense. Nel 1875 fondò a New York la Società Teosofica, che ambiva a divulgare il pensiero teosofico, secondo il quale tutte le religioni sarebbero derivate da un'unica verità divina. [N.d.CC.]

¹⁴ *RV*, 10, 129, 2b: “*ānīd avātām svadhāyā tād ēkam*”, testo sanscrito in Th. Aufrecht (hrsg.), *Die Hymnen des Rgveda*, Adolph Marcus, Bonn 1877, tomo II, p. 430 (ristampa: Harrassowitz, Wiesbaden 1968); cfr. la trad. inglese in R.T.H. Griffith, *The Hymns of the Rig-Veda*, E.J. Lazarus, Benares 1896-1897, nuova edizione Motilal Banarsidass, New Delhi 1986, p. 633; cfr. anche H.-G. Nicklaus, *Die Maschine des Himmels: zur Kosmologie und Ästhetik des Klangs*, Wilhelm Fink Verlag, München 1993, p. 9. Le traduzioni italiane dei testi sanscriti citati sono dell'autore di questo saggio.

¹⁵ *RV*, 10, 129, 3b.

¹⁶ L'*Atharvaveda* è l'ultima delle quattro suddivisioni dei *Veda*: gli *atharvan* erano le formule propiziatriche adoperate durante alcune cerimonie sacrificali della religione vedica. [N.d.CC.]

Quando Prāṇá, col suo tuono grida alle piante / queste impregnano i suoi calici, concepiscono e nascono in abbondanza. / Quando Prāṇá, all'arrivo della stagione, / grida alle piante, allora tutto è felice, tutto ciò che c'è sulla terra¹⁷.

Il tuono è quindi concepito come prima manifestazione sonora dell'alito o respiro divinizzato, e come forza creatrice. Infatti, il respiro è il fondamento fisiologico della voce; quindi è logico attribuire delle manifestazioni sonore al respiro divinizzato, e anche pensare che tali manifestazioni sonore possano avere una forza creatrice.

D'altro canto, anche nell'*Atharvaveda*, Prāṇá, il respiro divinizzato, può ricevere il nome di Prajā'pati, cioè 'signore delle creature': «Prāṇá è il sole, la luna; lo hanno chiamato Prāṇá Prajā'pati»¹⁸. Nella *Taittirīya Sámhitā* è scritto¹⁹: «Prajā'pati è Viśvákarmān (cioè «colui che ha fatto tutto»): egli è la mente. È un *gandharvá*: il suo verso e il suo canto sono le *apsárasas*, le sue portatrici»²⁰. Il riferimento al verso e al canto di Prajā'pati è coerente con il fatto che, secondo altri testi, questi adoperò la voce e il canto nel suo 'lavoro' cosmogonico, come vedremo. Tutto ciò, a sua volta, è la conseguenza logica del fatto che nel punto di partenza della cosmogonia il respiro è divinizzato.

Dobbiamo innanzitutto ricordare che Prajā'pati fu creato da sette *ṛṣayah* (plurale di *ṛṣi*), parola che si traduce come 'veggente' e che si riferisce ai poeti cantori primordiali della mitologia vedica. Perciò ci occuperemo in primo luogo di questi sette *ṛṣayah*, per analizzare in seguito il modo in cui questi crearono Prajā'pati, e il ruolo di Prajā'pati nelle cosmogonie vediche.

¹⁷ AV, 11, 4, 3-4. Testo sanscrito in J. Gippert, *Atharvaveda*, <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/av/avs/avs.htm>> (11/18); cfr. la trad. inglese in Griffith, *Hymns of the Atharva Veda*, <<http://www.sacred-texts.com/hin/av/av11004.htm>> (11/18).

¹⁸ AV, 11, 4, 12 b. Testo sanscrito in Gippert, *Atharvaveda*, cit., <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/av/avs/avs.htm?avs466.htm>> (11/18); cfr. la trad. inglese in Griffith, *Hymns of the Atharva Veda*, cit.

¹⁹ Con il termine *Sámhitā*, trascrizione di un sostantivo femminile sanscrito, si intende una raccolta ordinata di versi o di testi. La parte più antica dei *Veda*, gli antichissimi testi sacri indiani, fu composta tra il 2000 e il 1100 a.C., ed è per l'appunto costituita da diverse *Sámhitā*. Tra queste vi è il *Yajurveda*, ovvero una raccolta di formule sacrificali impiegate nel rituale vedico (*mantra*), scritto in parte in versi e in parte in prosa, che rappresenta il più antico esempio di opera letteraria in sanscrito. Ne esistono due diverse versioni, il *Kṛṣṇa Yajurveda* (*Yajurveda nero*) – che comprende anche la *Taittirīya Sámhitā* –, e il *Śukla Yajurveda* (*Yajurveda bianco*). [N.d.CC.]

²⁰ *Taittirīya Sámhitā*, 3, 4, 7. Testo sanscrito in J. Gippert, *Taittirīya Sámhitā*, <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/yvs/ts/ts.htm>> (11/18). Sui *gandharvās* e le *apsarasas*, cfr. A.A. Macdonell, *Vedic Mythology*, Trübner, Strassburg 1898, pp. 134-137 (ristampa: Motilal Banarsidass, Delhi 1974 e 1981). Secondo il RV, 7, 33, 12 b, *apsarásah pári jajñe vásiṣṭhah*, cioè, 'da una *apsarás* nacque *Vásiṣṭha*', uno dei sette *ṛṣayah* (plurale di *ṛṣi*), di cui parleremo dopo.

4.2 I sette *ṛṣayah*

Benché molti testi menzionino più di sette *ṛṣayah*²¹, il numero sette è diventato canonico già in qualche brano dello *Rgveda*: «Questi erano, allora, i loro padri, i sette *ṛṣayah*, quando il figlio di Durgaha era in prigionia»²²; «Parlarono di lei gli antichi dèi, i sette *ṛṣayah*, che si erano seduti per praticare l'ascesi»²³; «Coloro che conoscono i canti di lode, gli inni, i riti e i metri, sono i sette divini *ṛṣayah*»²⁴.

È importante notare che in tutti i passi in cui gli *ṛṣayah* sono quantificati nel numero di sette, essi sono anche i creatori del mondo. Per esempio, nell'*Atharvaveda* si legge: «Oh, Agni, nasci! Ecco Áditi, che prepara il *brahmaudana*, desiderosa di prole. Che questi sette *ṛṣayah*, creatori del mondo, ti unghino qui affinché tu abbia prole»²⁵; «Il mestolo, questa seconda mano di Áditi che fecero i sette *ṛṣayah*, creatori del mondo»²⁶; «Nella quale gli antichi *ṛṣayah*, creatori del mondo, fecero uscire le vacche, i sette devoti, con il loro sacrificio, la loro oblazione e il loro fervore»²⁷.

La facoltà creatrice, magica, del canto degli *ṛṣayah* è testimoniata anche in passi del *Rgveda* come questo: «Con la catena della sua voce, il cantore che offre la sua lode fa nascere le aurore splendenti»²⁸. Non sono, cioè, gli *ṛṣayah* a cantare quando nasce l'aurora ma, al contrario, essa nasce quando gli *ṛṣayah* cantano. Il motivo del canto degli *ṛṣayah* che fa nascere oppure rinvigorisce l'aurora, si ritrova in altri passi del *Rgveda*: «Gli inni hanno appena svegliato la figlia del cielo, fedele alla sua legge. Sopra i due mondi essa ha innalzato, generosa, il suo splendore»²⁹; «Oh, Aurora, la ben nata, a cui i *Vásiṣṭhās* danno il potere con il loro canto di devozione»³⁰; «Dacci, Aurora, tanti doni come ne dai ai cantori di lodi, quando ti lodano. Essi ti crearono col muggito di un toro e tu apristi le porte della rocca inamovibile»³¹; «Con i loro canti e le loro lodi gli ispirati *Vásiṣṭhās* hanno svegliato, prima di tutti, l'Aurora, che muove le regioni contigue dello spazio e rende visibili tutte le creature»³². I *Vásiṣṭhās* menzionati in alcuni dei passi citati sono i discen-

²¹ Cfr. A. Macdonell e A.B. Keith, *Vedic Index of Names and Subjects*, J. Murray, London 1912 (ristampa: Motilal Banarsidass, Delhi 2007).

²² RV, 4, 42, 8.

²³ RV, 10, 109, 4.

²⁴ RV, 10, 130, 7.

²⁵ AV, 11, 1, 1.

²⁶ AV, 11, 1, 24. Il mestolo citato si riferisce a un cucchiaio di legno, adoperato nei sacrifici vedici per versare il burro chiarificato nel fuoco.

²⁷ AV, 12, 1, 39.

²⁸ RV, 1, 113, 17a.

²⁹ RV, 3, 61, 6.

³⁰ RV, 7, 77, 6a.

³¹ RV, 7, 79, 4.

³² RV, 7, 80, 1.

denti di Vásiṣṭha, uno dei sette *rṣayah*³³, che merita nel nostro contesto una speciale attenzione, poiché, secondo lo *Śatapatha Brāhmaṇa*, 8, 1, 1, 6, lo *rṣi* Vásiṣṭha è il respiro (*prāṇo vai vasiṣṭha rṣiḥ*)³⁴. Questa identificazione fra un poeta-cantore e il respiro è coerente col fatto che il respiro è il fondamento fisiologico della voce, quindi del linguaggio verbale e del canto.

Gli *rṣayah* sono poeti-cantori e i loro inni accompagnano il sacrificio vedico, come si deduce da molti passi del *R̥gveda*: «Agni merita di essere lodato dagli *rṣayah* del presente e del passato»³⁵; «Oh Indra! Alcuni canti di lode giunsero insieme, altri separatamente, ma tutti contengono eccellenti preghiere. Ora e in passato i canti di lode degli *rṣayah*, la loro parola e la loro musica, si adoperano per giungere fino a Indra»³⁶; «Poiché nei versi *śakvarī*, che suonano con forza, avete infuso, oh Vásiṣṭhās, vigore per Indra»³⁷; «Beato ti faccia, sì, la splendente; Sárasvatī generosa sembra ricca in doni, lodata alla maniera di Jamadāgni, celebrata alla maniera di Vásiṣṭha»³⁸; «Io adorno le mie lodi con un canto antico, alla maniera di Kaṇva, per mezzo del quale Indra si rinvigorisce»³⁹; «Questo antico pensiero, straripante di grasso e miele, i Kāṇvās, col suo canto di lode, lo hanno reso più potente»⁴⁰. Inoltre, la composizione degli inni vedici veniva attribuita agli *rṣayah*, come pos-

³³ Nella *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, 2, 2, 3-4 (della recensione *Kāṇva* = 2, 2, 4-6 della *Mādhyandina* = *Śatapatha Brāhmaṇa*, 14, 5, 2, 4-6), vengono elencati i nomi dei sette *rṣayah* in un passo di cui proponiamo questa traduzione: «(3) Su quello c'è questa stanza: "Un bicchiere con la bocca in giù e il fondo in su. Molti doni diversi vi sono posti. I sette *r'ṣayah* sono seduti sul suo orlo. L'ottava, la voce, è unita all'anima del mondo". Il bicchiere con la bocca in giù e il fondo in su rappresenta la testa. I molti doni diversi sono invece gli organi dei sensi. «I sette *r'ṣayah* sono seduti sul suo orlo»: gli organi dei sensi sono appunto gli *r'ṣayah*. «L'ottava, la voce, è unita all'anima del mondo», ovvero la voce è in contatto con l'anima del mondo. (4) Questo è Gótama e quello è Bháradvāja. Questi due sono Viśvā mitra e Jamadāgni. Questi altri sono Vásiṣṭha e Kaśyāpa. La lingua è Atri, poiché con la lingua si mangia (*ad*) il cibo. Colui che mangia ha appunto quel nome: Atri. Chi sa questo, mangia tutto e tutto diventa il suo cibo» (il testo sanscrito si può consultare in <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/yvw/upanisad/bau/bau.htm>> (11/18).

³⁴ I *Brāhmaṇa* sono testi religiosi indiani in sanscrito composti intorno al XI-IX secolo a.C. allo scopo di illustrare il rapporto tra le formule sacrificali (*mantra*) e le azioni (*karman*) relative alle cerimonie descritte nei *Veda*. Il *Śatapatha Brāhmaṇa* – letteralmente il 'Brāhmaṇa dei cento sentieri' – è il *Brāhmaṇa* collegato al *Śukla Yajurveda* (*Yajurveda bianco*): si tratta del *Brāhmaṇa* più noto ed esteso, un autentico compendio di riti sacrificali. È uno dei più recenti, essendo stato redatto nella sua forma definitiva intorno all'VIII secolo a.C. [N.d.CC.]

³⁵ RV, 1, 1, 2.

³⁶ RV, 6, 34, 1.

³⁷ RV, 7, 33, 4b.

³⁸ RV, 7, 96, 3.

³⁹ RV, 8, 6, 11.

⁴⁰ RV, 8, 6, 43.

siamo dedurre dalle allusioni che accompagnano le citazioni dei brani vedici. Si veda, ad esempio, *Śatapatha Brāhmaṇa*, 2, 5, 1, 4: «Perciò uno *ṛṣi* disse: “Tre generazioni sono passate”»⁴¹.

Il carattere specificamente musicale dell'esecuzione degli inni e delle preghiere nel culto vedico (e quindi il carattere musicale dell'attività degli *ṛṣayah*) viene attestato da qualche passo del *Ṛgveda*, in cui si accenna agli strumenti musicali adoperati nel rituale religioso. Ad esempio, in *RV*, 8, 58 (= 69), vv. 8-9, leggiamo: «Cantate, alzatevi per cantare, figli di *Prīyamedha*. Che cantino i vostri figli, e voi cantate come fareste per una roccaforte, cantate con coraggio. Suoni il liuto⁴², risuoni la sua corda; vibri la corda, la preghiera che si eleva per *Indra*»⁴³. In *RV*, 10, 135, 7, osserviamo come la musica strumentale accompagni le lodi per gli dei anche nell'aldilà: «Questa è la residenza di *Yama*, quella che chiamano palazzo degli dei. Qui il suo flauto viene suonato, e i canti di lode lo glorificano»⁴⁴.

4.3 La nascita di *Prajāpati*, creato dai sette *ṛṣayah*

Nello *Śatapatha Brāhmaṇa* leggiamo che all'inizio esisteva l'inesistente, che l'inesistente erano gli *ṛṣayah*, e che gli *ṛṣayah* sono i respiri vitali, poiché, prima dell'esistenza dell'universo, essi lo desiderarono e si mortificarono (*riṣ*) con la fatica e con l'ascesi; per questo motivo vengono chiamati *ṛṣayah*⁴⁵. Ecco in che modo gli *ṛṣayah* crearono *Prajāpati*, secondo lo *Śatapatha Brāhmaṇa*:

6, 1, 1, 2. Il respiro vitale che era in centro, quello era, senza dubbio, *Indra*. Dal centro egli accese con il suo potere i respiri vitali. E, poiché li accese, egli è 'colui che accende' (*indha*). I respiri vitali, una volta accesi, generarono sette persone separatamente.

6, 1, 1, 3. Essi (cioè, i respiri vitali) dissero: «Così, veramente, mai potremo procreare. Facciamo dunque una sola persona da quelle sette persone». Fecero da quelle sette persone una sola persona: unirono due di loro in ciò che c'è dall'ombelico in su; due in ciò che c'è in giù; un'altra persona diventò un fianco; un'altra ancora l'altro fianco; un'altra ancora la base (i piedi).

6, 1, 1, 4. Quindi, l'eccellenza di quelle sette persone, la loro vitalità, i respiri vitali la concentrarono nella parte superiore. E quella parte fu la testa. Poiché vi avevano concentrato l'eccellenza (*śrī*), perciò è la testa (*śiras*). In lei si mostrarono (*śri*) i respiri vitali, perciò,

⁴¹ *Śatapatha Brāhmaṇa*, 2, 5, 1, 4. Testo sanscrito in J. Gippert, *Śatapatha Brāhmaṇa*, <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/a/ind/ved/yvw/sbm/sbm.htm>> (11/18).

⁴² Si ammette anche la traduzione come 'arpa'; cfr. H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rig-Veda*, Brockhaus, Leipzig 1873 (Ristampa: Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1976), s. v. 'gagara'.

⁴³ *RV*, 8, 58 (69), 8-9.

⁴⁴ *RV*, 10, 135, 7.

⁴⁵ *Śatapatha Brāhmaṇa*, 6, 1, 1, 1.

ugualmente, è la testa (*śiras*). E poiché i respiri vitali si mostrarono (*śri*), perciò essi sono eccellenze (*śriyas*). E poiché si mostrarono (*śri*) nel tutto, perciò il tutto è il corpo (*śarīram*).

6, 1, 1, 5. Per l'appunto, quella persona fu Prajā'pati⁴⁶.

Prima di esaminare il lavoro creativo di Prajā'pati, dobbiamo ricordare che nel poema di Skrjabin interviene anche un gruppo di sette angeli che potremmo paragonare ai sette *ṛṣayaḥ*, benchè il loro ruolo nella cosmogonia di Skrjabin sia diverso da quello svolto dagli *ṛṣayaḥ* secondo i testi finora presentati. Infatti, qualche verso dopo le strofe della sezione 2 (vv. 5-12 del poema) appaiono i principî femminile e maschile personificati, senza che venga specificata la loro origine. Nel dialogo che segue (versi 23-129)⁴⁷, tali allegorie evocano la loro separazione e si augurano di ritrovarsi grazie a un prodigio divino: il principio maschile sarà aiutato da sette angeli che costruiranno un tempio splendente, in cui avranno luogo le nozze dei due principî. La voce del principio femminile annuncia l'avvenimento al principio maschile con le seguenti parole:

Sette angeli nei loro abiti eterei,
sette araldi delle tue glorie imperiture,
sette colonne infuocate, sette bianche figure,
guardiani della potenza della luce,
ti assisteranno nel periglio.

Abitanti celesti,
portatori di fuoco,
guide dei destini,
artefici dell'universo⁴⁸,
guardiani delle frontiere,
combattenti di Dio,
travolgono ogni baluardo.

Essi sono le creature che ti torturano,
da te sono nate, dal tuo petto anelante;
il cammino verso di me, attraverso la loro apparenza,
ti condurrà a nobili imprese.

Essi sono i creatori del tempio luminoso,
dove deve adempersi il dramma della creazione,
dove nella danza voluttuosa delle nostre nozze
tu possederai quest'altro mondo che desideri⁴⁹.

⁴⁶ *Śatapatha Brāhmaṇa*, 6, 1, 1, 2-5.

⁴⁷ Cfr. Skrjabin, *Zapisi*, cit., pp. 203-206, e la traduzione di Verdi in *Skrjabin*, cit., pp. 419-424.

⁴⁸ Ricordiamo che i sette *ṛṣayaḥ* venivano anche chiamati *bhūtakṛ'taḥ*, cioè 'creatori dell'essere, del mondo' (si vedano i passi citati in 4.2.).

⁴⁹ Traduzione italiana di Verdi in *Skrjabin*, cit., pp. 422-423. Si veda il testo originale in Skrjabin, *Zapisi*, cit., p. 205 (vv. 102-121).

Fra ciò che si racconta sugli *ṛṣayaḥ* nelle fonti indiane non abbiamo ancora trovato niente di simile a ciò che dice Skrjabin nei versi appena citati. Tuttavia, nonostante alcune piccole differenze, è evidente che nella cosmogonia di Skrjabin, come in quelle vediche, un gruppo di sette personaggi svolge una funzione di rilievo⁵⁰.

4.4 Prajā'pati, creatore

Anche nello *Śatapatha Brāhmaṇa*, 6, 1, 1, 8-9, troviamo dettagli sul ruolo di Prajā'pati nella cosmogonia. Come vedremo tra poco, la sua voce (spesso divinizzata) sarà lo strumento col quale Prajā'pati porterà a termine la sua creazione:

6, 1, 1, 8. Proprio lui, Prajā'pati, provò un desiderio: «Se io potessi essere qualcosa di più, se io potessi procreare!» Fece degli sforzi, praticò l'asceti. Affaticato dall'asceti, dunque, creò prima di tutto il *brahman*, la triplice scienza. Questo è per lui il fondamento; perciò hanno detto: 'Il *brahman* è il fondamento di tutto questo'. Perciò, quando si recitano le formule di invito per il sacrificio, si sta in piedi, poiché quello è il fondamento, cioè il *brahman*. In base a quel fondamento, praticò l'asceti.

6, 1, 1, 9. Creò le acque dalla sua voce⁵¹, dall'universo. Emise la sua voce. Invaso il tutto. E quel tutto cos'era? Poiché tutto lo invase (*āp*), perciò si chiama 'acque' (*āpas*), e, poiché tutto lo coprì (*vr̥*), perciò si chiama 'oceano' (*var*)⁵².

È fondamentale osservare che lo strumento usato da Prajā'pati per la creazione è la sua voce, concepita come una dea chiamata Vāk (questo nome è etimologicamente connesso al latino *vox*, quindi all'italiano *voce*). Nello *Śatapatha Brāhmaṇa*, 7, 5, 2, 21, si dice: «La voce è veramente ciò che non è nato; dalla voce, certamente, generò Viśvākarman le creature»⁵³. Occorre sapere che Viśvākarman

⁵⁰ Secondo M. Scriabine, *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions*, Klincksieck, Paris 1979, p. 81, quei sette angeli possono costituire un'allusione alla teoria teosofica delle sette razze umane oppure, più esattamente, a sette fasi successive nell'evoluzione dell'umanità, ipotesi accolta in Verdi, *Skrjabin*, cit., p. 141. Ci sembra che il parallelismo con i sette *ṛṣayaḥ* sia più stretto, ma la suggestione di Marina Scriabine merita uno studio più approfondito.

⁵¹ Benché non si parli di Prajā'pati, il ruolo del canto nelle cosmogonie vediche (per l'appunto nella creazione delle acque) si vede anche nella *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, 1, 2, 1: «All'inizio, certamente, qui non c'era niente. Veramente, questo era coperto dalla morte, dalla fame, poiché la fame è la morte. Allora fece la mente: Desidero essere io – si disse. Si muoveva, intonando canti di lode. Mentre li intonava, nacquero le acque» (trad. nostra). Su questo passaggio si veda Nicklaus, *Die Maschine des Himmels*, cit., p. 19, n. 2). Non è chiaro quale sia il soggetto di «fece la mente»; potrebbe essere una personificazione della Morte, accennata nella frase precedente.

⁵² *Śatapatha Brāhmaṇa*, 6, 1, 1, 8-9.

⁵³ *Śatapatha Brāhmaṇa*, 7, 5, 2, 21. La traduzione 'la voce' può anche essere resa con Vāk, cioè la dea della voce oppure la voce divinizzata.

(che, come abbiamo già detto, significa «colui che ha fatto tutto»), è un altro nome di Prajā'pati, come si può dedurre mettendo a confronto un passo del *Rgveda* con uno della *Vājasaneyisaṃhitā* e ancora con un altro dello *Śatapatha Brāhmaṇa*. Infatti nel *Rgveda*, 10, 81, 7, Viśvākarman viene chiamato *vācāspati*, che significa «signore della voce» oppure «sposo di Vāk»: «Oggi vorremmo offrire una libagione al signore della voce, a Viśvākarman, veloce come il pensiero, per ottenere il suo favore nella lotta»⁵⁴. D'altro canto, nella *Vājasaneyisaṃhitā*, 9, 1, si dice:

Oh, divinità vivificante, dai la vita al sacrificio, dai la vita al signore del sacrificio, per la nostra prosperità. Oh, divino *gandharvā*, purificatore del desiderio, purifica il nostro desiderio. Oh, signore della voce, fai che questo cibo sia gradevole per noi⁵⁵.

Lo *Śatapatha Brāhmaṇa*, 5, 1, 1, 16, inoltre, commentando questo passo della *Vājasaneyisaṃhitā*, afferma che il termine *vācāspati* si riferisce a Prajā'pati:

Quindi va detto: «Oh, divinità vivificante, dai vita al sacrificio, dai vita al signore del sacrificio, per la nostra prosperità. Oh, divino *gandharvā*, purificatore del desiderio, purifica il nostro desiderio. Oh, signore della voce, rendi questo cibo gradevole per noi». E ciò va ben detto, perché Prajā'pati è il signore della voce, e il cibo è il signore del sacrificio⁵⁶.

D'altro canto, abbiamo già visto un passo della *Taittirīya Sāṃhitā*, 3, 4, 7, che dice: «Prajā'pati è Viśvākarman [cioè, colui che ha fatto tutto]: la mente. È un *gandharvā*: il suo verso ed il suo canto sono le *apsārasas*, le sue portatrici»⁵⁷.

Altri dettagli su come Vāk aiutò Prajā'pati nella creazione del mondo si trovano nel *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa*, 20, 14, 2:

Allora Prajā'pati si trovava lì da solo. Vāk era ciò che lui aveva, Vāk era la sua compagna. Lui guardò: «Voglio lasciarla uscire. Lei lo invaderà tutto». La lasciò uscire. Lei lo invase tutto; si estese verso l'alto come si estende un ruscello d'acqua. Lui ne tagliò una terza parte: *a* fu la terra, e veramente è ancora così; per l'appunto, quello è il terreno della terra. Ne tagliò un altro terzo, *ka*: questo fu lo spazio intermedio; quello è veramente nel mezzo; quell'«essere nel mezzo» è la caratteristica dello spazio intermedio. Ne tagliò un altro terzo: *ho* brillò verso l'alto; quello fu il cielo, e così brilla ancora; veramente quella è la celestialità del cielo⁵⁸.

⁵⁴ RV, 10, 81, 7.

⁵⁵ *Vājasaneyisaṃhitā*, 9, 1. Testo sanscrito in J. Gippert, *Vājasaneyisaṃhitā*, 2008 <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcd/ind/aind/ved/yvw/vs/vs.htm>> (11/18).

⁵⁶ *Śatapatha Brāhmaṇa*, 5, 1, 1, 16.

⁵⁷ *Taittirīya Sāṃhitā*, 3, 4, 7. Testo sanscrito in J. Gippert, *Taittirīya Sāṃhitā*, cit.

⁵⁸ *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa*, 20, 14, 2. Testo sanscrito in J. Gippert, *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa*, 2009, <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/sv/pb/pb.htm>> (11/18); cfr. Schneider, *Le rôle de la musique dans la mythologie*, cit., p. 139.

In questo passo del *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa*, 20, 14, 2, possiamo vedere un principio di articolazione linguistica della voce: non si tratta ormai del tuono, fenomeno sonoro indeterminato, prima manifestazione di Prāṇá, l'alito divinizzato, cui si accenna in qualche passo dell'*Atharvaveda* (cfr. 4.1.). Le sillabe menzionate nel *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* (*a*, *ka*, *ho*) vengono associate rispettivamente alla terra, allo spazio intermedio e al cielo. Sembrerebbe che l'articolazione della voce, la distinzione di sequenze di suoni corrispondano alla distinzione degli esseri nel processo cosmogonico. Qualcosa di simile si trova nella *Genesi* (1, 3-24), dove le parole di Dio creano la luce e tutte le creature. D'altro canto, nel salmo 33 (32), 6, si dice: «Dalla parola del Signore furono fatti i cieli; dal soffio della sua bocca ogni loro schiera». È ben noto, inoltre, l'inizio del *Vangelo di San Giovanni*, 1, 1-3 («In principio era il Verbo [...] e tutto è stato fatto per mezzo di lui»), che presenta una notevole affinità con lo *Śatapatha Brāhmaṇa*, 8, 1, 2, 9, in cui è scritto che lo *ṛṣi* Viśvákarman è la parola, poiché «tutto è stato fatto attraverso la parola». Tuttavia, le parole del passo del *Pañcaviṃśa Brāhmaṇa* non designano, da un punto di vista linguistico, le realtà che vengono create grazie a loro. In sanscrito, infatti, *a* non significa «terra», *ka* non significa «spazio intermedio», e *ho* non significa «cielo»; *a* e *ho* sono soltanto interiezioni, mentre *ka* è la radice di un pronome interrogativo.

Un altro esempio di articolazione linguistica della voce di Prajā'pati si trova nello *Śatapatha Brāhmaṇa*, 11, 1, 6, 1-3:

11, 1, 6, 1. All'inizio questo mondo era acqua, soltanto un ruscello di acqua. Le acque provarono un desiderio: «Allora, come potremmo procreare?» Si sforzarono, praticarono l'ascesi. Dopo che le acque ebbero praticato l'ascesi, si formò un uovo dorato. A quei tempi, certamente, ancora non esisteva l'anno, ma quell'uovo dorato galleggiò di qua e di là tanto tempo quanto dura un anno.

11, 1, 6, 2. Un anno dopo si formò una persona. Quella persona era Prajā'pati. È per questa ragione che la donna, la vacca o la cavalla partoriscono entro un anno, perché entro un anno nacque Prajā'pati. Questi ruppe l'uovo dorato. Non esisteva a quei tempi nessun punto di sostegno. L'uovo d'oro portato da Prajā'pati galleggiò di qua e di là tanto tempo quanto dura un anno.

11, 1, 6, 3. Un anno dopo [Prajā'pati] volle parlare. Disse: «Bhūs», ed esistette la terra; «Bhuvas», ed esistette lo spazio intermedio; «Svar», ed esistette il cielo. È per questa ragione che il bambino comincia a parlare entro un anno, perché fu entro un anno che Prajā'pati parlò⁵⁹.

Nel brano citato, le parole pronunciate da Prajā'pati e associate alla terra, allo spazio intermedio e al cielo, *bhūs*, *bhuvas* e *svar* significano rispettivamente «l'essere», «gli esseri» e «luminosità». Queste tre parole, insieme alla sillaba sacra *om*, furono anche pronunciate da Vásiṣṭha, uno dei sette *ṛṣayah*, quando desiderava

⁵⁹ *Śatapatha Brāhmaṇa*, 11, 1, 6, 1-3.

una progenie. Nel *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa*, 3, 18, 6, infatti, si legge: «Perciò, certamente, Vasiṣṭha, desideroso di progenie, generato dal dio Savitar come cantore degli dèi, consacrò con formule magiche ed emise la sua voce: *Bhūs, bhuvās, svar, om*»⁶⁰. È bene ricordare che la sillaba *om* è l'essenza ultima di tutte le cose, secondo la *Chāndogya Upaniṣad*, 1, 1, 1-3:

(1, 1, 1). *Om*. Questa sillaba è l'*udgītha*, su cui occorre meditare. *Om* è il principio del canto. Ecco la sua spiegazione: (1, 1, 2) la terra è l'essenza di questi esseri. L'acqua è l'essenza della terra. Le piante sono l'essenza dell'acqua. L'essenza delle piante è l'uomo. L'essenza dell'uomo è la parola. L'essenza della parola è l'inno. L'essenza dell'inno è il canto. L'essenza del canto è l'*udgītha*. (1, 1, 3) Quella è l'essenza delle essenze, la più alta, la suprema, l'ottava, l'*udgītha*⁶¹.

Secondo gli studiosi, la parola *rāsa*, che abbiamo tradotto come «essenza», significa anche «fine», «sostegno» e «origine»⁶²; quanto al termine *udgītha*, significa «canto in alto» e «ad alta voce», come possiamo dedurre dallo *Śatapatha Brāhmaṇa*, 14, 4, 1, 25:

E questo è, veramente, l'*udgīthā*: in verità è il respiro, poiché per mezzo del respiro l'universo è stato innalzato. *Vāk* certamente è un canto, e *ud* (in alto) e *gīthā* (canto) sono l'*udgīthā*.

5. Conclusioni

Nel poema di Skrjabin l'idea fondamentale del suono iniziale della cosmogonia non si è sviluppata fino a stabilire correlazioni come quelle che abbiamo visto negli ultimi brani citati dalle fonti vediche fra sillabe o parole della lingua e realtà fisiche. Forse questa differenza è dovuta al fatto che Skrjabin, in quanto musicista, prestava attenzione al suono in sé stesso, indipendentemente dal suo significato linguistico. Si può affermare quindi che il nostro musicista-poeta non abbia seguito *ad pedem litterae* una fonte indiana specifica, che d'altro canto è quasi sicuro non conoscesse. Le affinità fra Skrjabin e gli autori dei testi vedici qui menzionati possono invece essere dovute, come già suggeriva Schloezer, a un rapporto pro-

⁶⁰ *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa*, 3, 18, 6. Testo sanscrito in J. Gippert, *Jaiminīya Upaniṣad-Brāhmaṇa*, 2008, <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/sv/jub/jub.htm>> (11/18).

⁶¹ *Chāndogya Upaniṣad*, 1, 1, 1-3: 1. Testo sanscrito in J. Gippert, *Chāndogya Upaniṣad*, 2012, <<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etcs/ind/aind/ved/sv/upanisad/chup/chup.htm>> (11/18).

⁶² D. De Palma (trad.), *Upaniṣads*, Siruela, Madrid 1995, p. 31 e n. 2; cfr. anche Schneider, *Le rôle de la musique*, cit., p. 147.

fondo determinato da una somiglianza nella percezione del mondo e nella concezione della vita⁶³.

Lo stesso Schloezer ha segnalato un'altra manifestazione di questa somiglianza: le riflessioni di Skrjabin sul rapporto fra creazione, differenziazione (e quindi molteplicità), spazio e tempo⁶⁴, appartengono a un'epoca in cui Skrjabin non aveva fatto ancora la conoscenza delle opere di Elena Blavackaja, né conosceva le dottrine indù da cui Blavackaja aveva tratto ispirazione; d'altro canto, sempre secondo Schloezer, Skrjabin a malapena poteva aver trovato qualcosa del genere in altre opere sull'India a lui note⁶⁵. Difatti, secondo Sabaneev, Skrjabin affermava che la propria attività artistica e creativa gli avesse insegnato tutto ciò che era successivamente confluito nella sua dottrina filosofica, la quale coincideva sorprendentemente con le dottrine mistiche orientali⁶⁶.

⁶³ Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., pp. 199-200.

⁶⁴ Skrjabin, *Zapisi*, cit., pp. 135-136, 147, 149, 161 e 166-167; cfr. M. Scriabine (trad.), *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions*, cit., pp. 11-12, 27, 29, 44 e 50-52.

⁶⁵ Schloezer, *Alexandre Scriabine*, cit., pp. 137 e 40.

⁶⁶ Sabaneev, *Skrjabin*, cit., pp. 41-42.

Contribution à une philosophie pour les *Qualia* (qualités sonores). L'exemple de la recherche sonore de Scriabine

Antonia Soulez*

I will first recount the synesthetic tradition of sound-colours and then raise the following questions: how do we get beyond analogical correspondence? Is analogy between different sensations irrational? What about the sensorial qualities and their status? Whereas Scriabin represents composition under the influence of European music, composer Ivan Vyshnedgradsky wonders if the manner in which Scriabin conceived the process of partially generating a sound-universe is legitimate. A mapping of sounds is an important first step, but it does not unearth all the microtonal potentialities of sound. As for Scriabin's "mysticism," one has to wonder what it means in regard to the importance of philosophy, literature and psychophysiological science to him. Some contemporary composers have also suggested that Scriabin does not end the romantic tradition but instead begins a new era. He could be seen as the forerunner of different musical trends, not only of atonality but also, since he was searching for "composing vibrations," of Giacinto Scelsi's exploration into sounds as polar entities. Scelsi, also a mystic composer, claimed that Scriabin was his predecessor. Today spectralist composers like Gérard Grisey have also named Scriabin as their predecessor, although his music focused more on space rather than time as a dimension to be integrated into sound. In my article, I will demonstrate that Scriabin is a sonorist ahead of his time, who used additional notes while abandoning tonal foundation, in contrast to Scelsi, who was more concerned with sound *per se* and its inner "harmonies." Scriabin can be seen, therefore, as anticipating aspects of modern aesthetics of sound that do not appear as mystic just for the sake of mysticism. Indeed, mysticism served his sound-universe rather than his sound-universe sustaining his mysticism (in the manner of Scelsi).

Сначала я дам краткий обзор синестетической традиции цветозвука. После чего перед нами встает целый ряд вопросов. Как можно выйти за пределы аналогового соответствия? Является ли аналогия между различными чувствами иррациональной? Какова суть и каков статус сенсорных качеств? В то время как Скрябин - олицетворение композиции под влиянием европейской музыки, Иван Вышнеградский (русский композитор-конструктивист) задается вопросом о том, насколько легитимен способ скрябиновского понимания процесса частичной генерации звукового универсума. Классификация звуков является важной первой ступенью, однако она не выявляет микротональные возможности звука. Точно также как и в отношении к так называемому «мистицизму» Скрябина часто задаются вопросом о том, что они означают для него, принимая во внимание важность для композитора философии, литературы и

* Professeure docteur émérite de philosophie de l'université de Paris 8-Saint-Denis.

психофизиологии. Некоторые современные композиторы интерпретируют творчество Скрябина не как завершение романтической традиции, но как открытие новой эры. Его можно рассматривать как предтечу разнообразных музыкальных течений, не только в атональной музыке, но, в силу того, что он проводил изыскания в области «композиции вибраций», и идей Джачинто Шельси о звуках как полярных целостностях. Будучи и сам композитором-мистиком Шельси называл Скрябина своим предшественником. В наши дни композиторы-спектралисты, такие как Жерар Гризе, также причисляют к своим предшественникам Скрябина, хотя в его музыке измерением, которое должно быть интегрировано в звук, является пространство, а не время. В моей статье я продемонстрирую, что Скрябин является сонористом обогнавшим свое время, о чем свидетельствуют его дополнительные ноты при отказе от тональной основы (в отличие от Шельси, для которого бóльшую важность представляли звук сам по себе и его внутренние «гармонии»). Скрябина можно рассматривать, тем не менее, как предвосхитителя некоторых современных аспектов эстетики звука, не предполагающих того, чтобы единственной целью для музыки являлся бы мистицизм. В самом деле, Скрябин поставил мистицизм на службу его звуковому универсуму. Обратное утверждение, о том, что звуковой универсум является опорой для мистицизма неверно в отношении Скрябина, но приложимо к Шельси.

1. L'autonomie des qualités sonores : l'apport propre d'Alexandre Scriabine¹

Sans l'autonomie des qualités sonores, à supposer qu'on puisse dire en quoi consistent les qualités sonores sans réifier leurs modes de présentation à un sujet percevant, l'on ne peut penser leur émergence, même dans un sens classique défini par John Stuart Mill². Sinon le compositeur reste pris dans la trappe du 'solipsisme auditif' en son sens absolu. Au contraire, en contribuant synesthésiquement à l'autonomie des qualités sonores, Scriabine a à la fois musicalisé à l'extrême les corrélations entre aspects relevant de registres sensoriels différents, et jeté des ponts pour une saisie intermodale d'affinités entre accords dont il a tracé au compas différentes combinatoires en quelque sorte sur le papier. Tels sont ses

¹ Cet essai prend sa source dans une conférence qui a été prononcée en anglais à l'université de Tel Aviv en mars 2016 à l'invitation du Pr. Eli Friedlander, sous le titre *On Scriabine's Conception of Sound-Colours. From Sound-Colours to an Aesthetics of Sound*. Elle s'intègre à un ensemble de réflexions plus anciennes sur « une philosophie pour les qualia sonores » que je construis pas à pas.

² Système de logique déductive et inductive (1843) : sont dites 'émergentes' des propriétés sans précédent et imprédictibles qui résultent d'un effet de l'ensemble des formes d'un système à partir de formes inférieures ou micro-formes en vertu d'un niveau d'organisation d'ordre supérieur. Il est important de noter que ces propriétés sont inexplicables déductivement ou causalement à partir des formes inférieures dont elles proviennent. C'est l'aspect qui fait dire aux partisans de l'émergentisme en musique (sur le modèle des sciences cognitives) que le son est 'vivant'. Ce texte, adapté, a constitué la référence de source philosophique du festival Across.

projets graphiques de diagrammes circulaires très sophistiqués ou ‘cartographies sonores’, expression de Martine Jost (v. ci-après) qui indique qu’elles servent aussi à orienter l’audition dans un espace transférentiel de tonalités modulées sous toutes leurs formes d’arrangements ordonnés possibles.

La spatialité reconquise par la graphie répond chez le compositeur russe à une tentative de modélisation inspirée par sa conception mystique d’une écoute partagée par une « communauté d’esprits », expression récurrente chez lui. Une écoute partagée est en un sens opposée à une écoute complètement isolée. Elle dit ‘nous’ plutôt que ‘moi’³. Par là, elle signale un refus de solipsisme auditif absolu. Scriabine a de fait ménagé sa sortie hors d’un solipsisme auditif exclusivement ego-centré. Même si cette sortie reste discutable, l’on peut se hasarder à dire qu’un premier pas vers ce que Schönberg appelait de ses vœux en 1911, à la fin de son *Traité d’Harmonie*, à savoir l’essence sonore, a été accompli. La façon scriabinienne d’opérer ce premier pas suppose un recours à une symbolique des nombres qui répond à des critères d’exactitude quasi-mathématique, propre à attester la transparence cristalline de la forme. C’est cette architecture de nombres qui introduit à un ‘art total’, car elle parle pour un ordre embrassant tout l’univers⁴. Cependant, cette transparence est rendue par le schéma géométrique de la sphère qu’il a cherché à compléter jusqu’au bout de sa recherche. L’image de la clarté cristalline connote également l’aspect logique de cette représentation, son caractère quasi-analytique. On la trouvera revendiquée par Wittgenstein dans son *Tractatus Logico-philosophicus* mais sans contrepartie géométrique.

Quel a été le chemin suivi en particulier par Scriabine vers l’autonomie du son comme « pure matière » pris dans des correspondances d’accords ?

1.1 La tradition synesthésique

L’idée de relier sons et couleurs est très ancienne⁵. Scriabine, qui était doué d’une perception synesthésique, rencontre des théorisations du phénomène dans

³ Ce qui ne veut pas dire qu’elle soit plus religieuse, et moins mystique, comme le soutient étrangement Giacinto Scelsi (v. ci-après).

⁴ Je renvoie ici aux travaux de Luigi Verdi, qu’il m’a aimablement transmis. Je le remercie tout particulièrement pour son article en hommage au musicologue français Manfred Kelkel, mort en 1999, auteur d’un livre sur Scriabine qui fit date. Que la fondation Bogliasco, où j’ai été en résidence un mois à l’automne 2016, s’en trouve remerciée en personne de sa directrice Ivana Folle, pour les contacts qu’elle m’a permis de prendre à Gênes avec des collègues de l’université ainsi qu’avec des musiciens, ainsi que Francesca Sivori.

⁵ Cf. B. Saglietti, *Dal Clavecin oculaire di Louis Bertrand Castel al Clavier à lumières di Aleksandr Skrjabin*, «Metamorfosi dei Lumi» VI, 2012, pp. 187-205. Voir aussi la production du peintre-compositeur Marco De Biasi (1977): <<http://www.marcodebiasi.info/progetti/suonoecolore/>> (11/18).

ses pérégrinations occidentales, en particulier en Angleterre et en Belgique, à une époque où cette question prend une certaine ampleur dans les cercles théosophiques à la fin du XIXe siècle. L'approche mystique force le processus d'explication que la science échoue à donner. Scriabine est dans cette logique qui est intéressante et ne se satisfait pas de quelque vision chimérique.

En France le père Louis Bertrand Castel (1688-1757) est connu pour avoir le premier construit un clavier des couleurs, lequel a, comme on sait, beaucoup compté pour Diderot. À Bruxelles dans l'entourage théosophique de Scriabine, c'était une question à l'ordre du jour. Plus tard, l'on doit à Victor Segalen (1878-1919) l'expression d'« audition colorée »⁶. L'on se souvient de *Voyelles* (1873) de Rimbaud, mais aussi de Baudelaire que Scriabine découvre en se promenant à Bruxelles et dont la poésie l'enchantait. J'évoquerai plus loin le motif de la synesthésie qui circulait entre peintres et musiciens, dans la perspective viennoise à travers la recherche schönbergienne. Encore dans un colloque récent, j'ai été frappée par un nouveau de ce courant consistant à mêler poésie et musique, qui se laisse observer aujourd'hui dans des phénomènes dits d'audio-colorisme, ainsi chez le compositeur Jean-Yves Bosseur.

Ces approches comparatives mais non moins systématiques sont articulées à l'objectif de réaliser comme je l'ai mentionné un 'art total', en allemand *Gesamtkunstwerk*. L'expression est fameuse qui qualifie un idéal partagé également en Russie comme le montre le cas de Kandinsky, qui y voyait la création d'une vision cosmique. Elle se réclame de l'analogisme tout en faisant faire un saut de la qualité en liaison avec d'autres à la totalité, au profit d'une philosophie du son. Mais, aspect aussi fécond que paradoxal, elle postule par là-même une pure matière, qui n'est pas une matière dématérialisée de philosophe⁷.

En rapport avec le mouvement synesthétique, les analogies entre sons et couleurs ont en particulier beaucoup inspiré les artistes des deux bords, peinture et musique. La correspondance entre et Kandinsky avère cette importance là où au contraire l'analogisme pouvait susciter bien des doutes chez les scientifiques.

1.2 Schönberg et Kandinsky

La correspondance de ces artistes dans les dix premières années du XXe siècle témoigne d'échanges cruciaux entre eux pour penser la composition. L'exemple de la sonorité jaune, *Der Gelbe Klang*, est parlant. Il était une source d'inspiration

⁶ Cf. V. Segalen, *Synesthésie et poésie symboliste*, «Mercur de France», avril 1902 (republié chez Fata Morgana, Montpellier 1984).

⁷ Les philosophes ont en effet le chic pour parler de matière en l'immatérialisant. Cela commence avec Aristote pour qui la hylè (ύλη) pure ou materia prima, était inconcevable sans l'eidos (είδος). Ou la matière matérielle est amorphe, ou elle est pénétrée d'eidos et dès lors pensable et dicible. Cette conception se retrouve encore chez Husserl.

pour le compositeur autrichien à l'époque de sa *Glückliche Hand*. Cependant, l'expression de « construction du disharmonique »⁸ suggérée au départ par Kandinsky pouvait s'étendre aux séries de séquences dissonantes liées par une logique sous-jacente qu'il qualifiait lui-même d'inconsciente⁹. Pourtant, le mot de 'construction' utilisé par Kandinsky, ne plaisait pas à Schönberg qui, lui, préférait celui de 'vision intérieure', comme il le dit dans sa réponse au peintre dans une lettre de Berlin du 19 août 1912, en réaction à un article de Kandinsky, paru dans la revue du *Cavalier bleu*, *Der Blaue Reiter*. Leonid Sabaneïev a écrit une étude enthousiaste dans cet almanach en 1912 qui fit beaucoup pour le lancement de la musique de Scriabine.

Dans l'article de Kandinsky, l'on tombe vite sur la mention du *Prométhée* ou le *Poème du feu* op. 60 de Scriabine (1909)¹⁰. C'est dans cette œuvre qu'on peut entendre l'accord mystique – une neuvième dominante majeure modelée sur une gamme modale (un ton, un demi-ton, un ton etc...) tout à fait différente d'un accord de dominante selon la gamme tonale – issu d'arrangements de quartes échelonnées formant des strates d'accords superposés. On trouve dans cette œuvre une table de correspondances entre sons et couleurs : rouge pour Do, orange pour le Sol, jaune pour le Ré, vert pour La, bleu pour Mi, bleu pour Si, bleu clair pour Fa, violet pour Ré bémol, violet pour La bémol, éclats métalliques pour Mi bémol, gris acier pour Si bémol, rouge sombre pour Fa dièse, ce qui laisse penser, dit Luigi Verdi qui la rappelle dans son article sur le *Prométhée*, que Scriabine voyait effectivement des couleurs pour les sons qu'il entendait.

Un autre exemple d'accord mystique peut être entendu à la 15e mesure de l'Andante de l'opus 67, n. 1 (1912-13). Manfred Kelkel le mentionne dans son livre sur Scriabine¹¹. Il consiste en un accord de neuf sons, augmenté d'un Fa dièse auquel la grappe de sons semble suspendue par le haut, sans référence à un centre tonal. Le Fa dièse fait irruption pour exprimer un accent qualifié de 'déchirant' qui étire l'accord de façon inattendue, presque incongrue. Le déchirement est cette perte de centre.

⁸ C'est le titre de l'article consacré à Kandinsky et Schönberg, traduit en français par E. Hyvärinen : C. Dahlhaus, *La construction du disharmonique*, 2, avril 1984, «Contrechamps», L'âge d'homme, pp. 137-142.

⁹ Peut-être dans le prolongement de Schopenhauer très lu à Vienne, plutôt qu'à cause de Freud.

¹⁰ Voir dans le même numéro de «Contrechamps» cité dans une note ci-dessus, à la p. 96, Jelena Hahl-Koch, sur «l'amitié artistique de Kandinsky avec Schönberg, documentation». Elle écrit que Kandinsky a entendu Schönberg pour la première fois en 1911. C'était quand le second *Quatuor à cordes* op. 10 avec soprano fut joué. Elle ajoute qu'il fut très frappé par l'atonalité laquelle passait à l'époque pour un chaos atonal artistique, et une version du « bolchevisme menaçant les états européens », mais en contraste Kandinsky sentit quelque chose d'intéressant et nouveau.

¹¹ M. Kelkel, *Alexandre Scriabine : sa vie, l'esoterisme et le langage musical dans son œuvre*, Champion, Paris 1984, p. 345.

En plus de leur intérêt commun pour la théosophie quoiqu'à un degré moindre que pour Scriabine, il est clair que tous deux Schönberg et Kandinsky partageaient cette idée – qui devait combiner le théâtre, la composition scénique, la peinture et la poésie, la musique –, d'art total.

Kandinsky qui disait peindre la « symphonie des couleurs » qu'il prétendait « entendre » en regardant un coucher de soleil à Moscou, n'a pas caché son besoin de recourir à des concepts musicaux pour l'exprimer. Il était un synesthète plus encore que Schönberg et c'est ce qui le poussa à collaborer à la réalisation d'une pièce de théâtre dont l'idée devint celle d'un forum où se combineraient tous les arts. Bien sûr, de son point de vue de peintre, ce n'est pas à 'tout musicaliser', mais au contraire à 'tout mettre en couleurs' qu'il consacrait ses efforts. Ainsi, chaque artiste tire la couverture à lui dans le sens d'une bonne concurrence forcément intéressée. Ce but était celui d'un Programme total qui fut de fait annoncé dans l'Almanach du *Cavalier Bleu*.

Si le XXe siècle est celui de la correspondance entre peintres et musiciens, cela ne veut pas dire qu'un compagnonnage entre musicien et peintre doive se justifier à tout coup par une théorie des analogies synesthésiques¹². Je m'intéresse ici à ce que l'analogie porte en dépit de sa faiblesse logique. Un exemple d'insuffisance logique est celui que Wittgenstein – que j'ai ici à l'esprit quand je mentionne les *qualia* sonores, qu'il associerait à des 'aspects' dans sa dernière philosophie – prend pour illustrer l'incompatibilité logique entre « rouge et vert au même endroit en même temps », dans une *Dictée* que nous avons traduite¹³. Cette question, de source phénoménologique est bien attestée. Wittgenstein l'aborde déjà dans le *Tractatus*, œuvre finalement contemporaine des discussions entre artistes. Si la logique formelle au sens analytique traite de contradictoire la conjonction des couleurs incompatibles telles que rouge et vert, comme la phénoménologie référée à Husserl qui invoque, elle, des lois d'essence de compatibilité ou d'incompatibilité

¹² Le rapport de Boulez avec Klee est lui au contraire dénué de référence à des conceptions synesthésiques. Quand Boulez se tourne vers le peintre, c'est pour scruter plus avant les recherches de Berg en direction du matériau sonore animé par la conviction que Berg est descendu des éléments de la musique (Solfège) vers des particules sonores infiniment petites presque microtonales. C'est un mouvement qui impliquait déjà la dissolution des notes en de telles entités presque imperceptibles et invitait donc à entendre des mondes possibles émergents et à les extraire de ce que les compositeurs considéraient comme indécomposables. A travers Klee, Boulez dit qu'il trouve l'incitation à composer structurellement (c'est l'époque de ses *Structures*, années 1950) la forme-fugue, ainsi dans *Fugue en rouge sur Bach*, de Klee (1921). Voir P. Boulez, *Le pays fertile*, Gallimard, Paris 1989, ainsi que O.H. Moe, D. Bozo (dir.), *Klee et la musique*, Catalogue de l'Exposition, Centre Georges-Pompidou, Musée National D'art Moderne, Paris 10 Octobre 1985-1er Janvier 1986, Le Centre, Paris 1985.

¹³ Voir A. Soulez (dir.), *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*, PUF, Paris 1997 (rééd. Vrin, Paris 2015).

des couleurs, la peinture au contraire s'offre comme une issue intéressante pour la justifier sans raisonnement. Telle est la peinture du même titre de Paul Klee, *Stufung* également intitulée *Rhythmus* (1921)¹⁴, œuvre de carrés, aquarelle et plume, à regarder « dans le mouvement », à savoir musicalement¹⁵. La vibration est alors censée apporter ce que le plan ne permet pas. C'est par la vibration que rouge et vert, pourtant incompatibles, co-existent dans le mouvement (v. œuvres de Klee autour de *Schwingendes polyphon*, années '30) où les couches ou strates (*Stufung*) de couleurs sont traitées comme des harmonies. Toutefois, le propos est compositionnel (peindre la fugue, et musicaliser la composition du thème-fugue) et non à proprement parler synesthésique¹⁶. Rouge et vert « sonnent ensemble », précisément en l'absence de fondement soutenant leur analogie.

1.3 Scriabine à Bruxelles

Revenons à Scriabine. A Bruxelles, la synesthésie était dans l'air et Scriabine qui était déjà initié à la théorie française des correspondances entre sons et couleurs, ne s'est pas tourné vers elle sans raison. Il en avait quelques notions, et en avait discuté avec Rimsky-Korsakov et Rachmaninoff en 1907. Son intérêt pour cette conception s'est trouvé tout naturellement intensifié par un voyage qu'il fit à Bruxelles avec sa compagne Tatiana de Schloezer, elle-même d'ascendance belge et fille de Boris de Schloezer. Là il rencontra le peintre Jean Delville et découvrit le livre de Mrs Blavatsky, *The Key of Theosophy*, 1905. Il se mit à inventer lui aussi un clavier des couleurs qu'il baptisa « chromola » que j'ai pu voir en visitant son appartement-musée à Moscou.

Le contact avec Delville ne fit que le conforter dans sa voie. C'est Delville qui conçut la couverture de son *Prométhée*. Quant à la philosophie mystique, il pouvait s'en pénétrer en lisant la *Doctrinè secrète*, sorte de bible du mouvement théosophique. La lecture de cet ouvrage le poussa à travailler activement à son *Poème de l'Extase*, opus 54 commencé durant le séjour à Bogliasco près de Gènes. Dédiée à Tatiana, cette œuvre composée entre 1905 et 1908, fut jouée à St Petersburg à son retour. Le mot 'poème' a le sens musical de poème symphonique, et un peu plus¹⁷.

¹⁴ On sait que par superposition des états, quantiquement parlant, rouge et vert peuvent être ensemble, même si logiquement, il y a une contradiction.

¹⁵ J'ai présenté ce point dans une *Journée consacrée à Gilles G. Granger* à la MSH Paris nord, Actes parus dans A. Soulez, A. Moreno (coord.), *La pensée de G. Granger*, Hermann, Paris 2010.

¹⁶ Voir Moe et Bozo, *Klee et la musique*, cit. On sait que Klee eut beaucoup de difficulté à choisir entre musique et peinture, et qu'il pensait la peinture 'musicalement'. Les peintures en strates rythment une différenciation des valeurs de son (Klang) dans le mouvement.

¹⁷ On en trouve un fragment traduit en français dans l'ouvrage de Kelkel, *Alexandre Scriabine*, cit., fragment reproduit également dans l'ouvrage récent Jean-Yves Clément, *Alexandre Scriabine*, Actes Sud, Paris 2015, p. 113. Noter que le mot 'extase' désigne moins l'état extatique d'un esprit mystique que la conscience absolue de l'artiste.

Certains biographes prétendent cependant qu'il n'accepta pas de devenir membre officiel de la Société théosophique. 1909 – année où il s'installe ensuite dans le quartier Arbat de Moscou, – amorce une période d'une grande richesse créative.

La 5^e sonate composée en 1908 à Lausanne vient d'ouvrir cette période. Le *Prométhée ou Poème du feu*, et le *Poème de l'extase* (1905-1907) au sens moins systématiquement mystique d'une extase ressentie collectivement plutôt que par un seul, sont comme deux œuvres jumelles que devait en principe, selon le projet, couronner l'ultime pièce *Mysterium* qui ne fut jamais achevée. La 5^e sonate commence par des doubles croches à la basse Ré diese – La, très rapides : on a six dièses à la clef zébrés par des triples croches à droite comme par des éclairs d'un bout à l'autre du clavier, qui semblent arracher les sons au clavier.

Les trois œuvres devaient former une sorte de trilogie. Mais rien de tel ne vit le jour. À la place, Scriabine écrivit *l'Acte préalable* (1913-14) un projet d'opéra, qui devait être un prélude au *Mystère* sus-nommé. Cette œuvre, composée d'une musique avec chœur, voix solos, orchestre, danse, lumières et même parfum, et qui devait comporter, en plus, des cloches suspendues dans les nuages et montrer Scriabine trônant en personne en plein milieu de la scène, installé au piano, restera finalement inachevée. Le livret en est un poème de 53 feuillets musicaux présentés en désordre avec trente pages de poème accessibles en français aussi. Je me souviens avoir entendu lire en partie ce poème (peut-être par Olivier Py) lors d'un concert qui fut donné dans la petite salle de l'Opéra de la Bastille, il y a quelques années. C'est Alexandre Nemtin (1936-1999) qui en avait à l'origine reconstitué le texte, que Scriabine avait conçu au départ comme une étape intermédiaire devant illustrer la musique du *Prométhée*. J'ai gardé de la partie écrite en prose de ce poème un souvenir mitigé. Au langage ampoulé et verbeux, la salle réagit plutôt bien, ce qui m'irrita encore plus. La musique chez Scriabine parle mieux que les mots. Elle les porte en elle, comme je vais le montrer, dans les histoires que se racontent les sons entre eux.

1909 est aussi en Russie un tournant dans les investigations sur les effets de la dissonance moins sur le cerveau que sur l'inconscient (ici, il faut être prudent concernant le vocabulaire d'époque), ainsi que les explorations dans les micro-intervalles, demi et quarts de ton (même avant Wyschnegradsky¹⁸) conduisant à élargir le système sonore¹⁹. Pourtant, on ne trouve pas chez Scriabine d'approche microtonale. L'on ne voit pas immédiatement quel lien plus étroit (à cause d'éventuelles correspondances entre timbre et nuances) passerait entre les correspondances sons-couleurs et leurs

¹⁸ Le nom du compositeur français d'origine russe Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) a été utilisé selon la transcription employée par le compositeur lui-même. Les conventions de transcription du russe en français renvoient à l'orthographe Vychnegradski, tandis que la translittération scientifique selon le *International Scholarly System* serait Vyšnegradskij. [Note des Éditeurs]

¹⁹ Nicolas Kul'bin (un cubo-futurist, 1868-1941, St. Petersbourg) est à cet égard représentatif.

corrélations qui justifierait une investigation en profondeur dans des microstructures sonores qui seront mises à l'honneur après lui. Scriabine parle bien de résonance de sons et couleurs qui se répondent. Mais l'on comprend un effet qui tend à faire entendre des entités sonores plus fines que des demi-tons, obtenu par le moyen de vibrations. A la limite, la résonance qui a quitté la consonance asservie au centre de gravité tonal, servirait à rendre par allusion, des espèces microtonales, en les présentant de façon indirecte, comme si l'oreille était appelée à les deviner sous les accords.

Reste ainsi ouverte, offerte même, la question d'aspects perceptuels microtonaux enfouis dans le matériau sonore qu'il faudrait élaborer constructivement – ce à quoi s'emploiera le constructivisme russe en musique – dont l'investigation requiert une attention scientifique plus poussée des relations entre sons. Apparemment Scriabine ne regarde pas dans cette direction plus intensive (voir plus loin sa recherche d'un système par extension), axée sur la structure interne des sons en dessous du demi-ton. Pourtant, on dirait que le jeu pianistique aidé de la pédale est conçu en vue de produire des effets microtonaux comme si le compositeur cherchait toujours des finesses plus subtiles que ce que les intervalles lui procurent.

Ce dernier objectif a été en revanche poursuivi par ceux qui, venus après lui, ont pu en effet se réclamer de sa musique tel Wyschnegradsky mentionné plus haut et qui fut un temps son élève. Toutefois l'absence d'une filiation directe à ce sujet ne signifie pas que Scriabine n'ait pas cherché à répondre à des questions que ses successeurs ont traitées avec des moyens nouveaux. S'il est vrai, comme le déclare le compositeur italien Giacinto Scelsi qu'en musique, ce n'est pas une question d'influence qui conduit d'un compositeur à l'autre, mais des réponses apportées par le compositeur qui succède à des questions posées par le compositeur qui le précède et a cherché dans la même direction²⁰, alors on peut le dire de l'héritage scriabinien de Wyschnegradsky. Le même raisonnement de Scelsi peut s'appliquer à lui-même vis à vis de Scriabine, concernant la question mystique. Question posée par Scriabine, la mystique répondrait à ce qui se passe dans les « états psychiques » en jeu dans la musique. Il ne s'agirait pas, dit-il, à propos de Scriabine qu'il apprécie pour ces raisons, de problèmes véritables de mystique²¹. De même, on pourrait se demander aujourd'hui si les travaux actuels en neurosciences sur la conscience musicale ne viendraient pas élaborer des réponses sur ces 'états' musicaux dont la nature a intrigué le compositeur Scriabine, avant qu'une science ne se charge d'élaborer des solutions²². Mon avis est que la mystique servirait ici plutôt la science que la religion.

²⁰ G. Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, Actes Sud, Arles 2006, pp. 106-107.

²¹ *Ibidem*.

²² On peut abonder dans ce sens en tout domaine, en évitant la problématique douteuse de 'l'influence'. Ainsi le constructivisme aussi aurait trouvé une certaine réponse au problème de Scriabine dans un ultrachromatisme poussé, en sens inverse de la direction de Scriabine (qui visait une unité totale projetée en extension), vers le micro-intervallaire. Voir ci-après, sur Wyschnegradsky.

Dans sa « recherche de l'absolu », Scriabine mordait frénétiquement dans ces années à l'idée d'explorer systématiquement les sons. Il manifestait à côté d'une sensibilité auditive extrême au son, les dispositions d'une oreille analytique très affûtée qui de fait ne répugnait pas à la science. Mais il lui fallait coupler ces dispositions avec un projet poétique. C'était une sorte de double obsession qui l'habitait et le conduisit notamment à l'invention de l'accord mystique.

Que penser justement de cet arrière-plan mystique de Scriabine au regard de la science ? Et de quelle science au juste ?

2. À la recherche du son comme pure matière, entre art et science²³

2.1 L'attrait de l'Europe : la musique, la littérature

Sur les relations complexes entre arts et sciences, la philosophie est appelée à se prononcer. C'est même ce qu'il lui reste à faire de plus important.

S'agissant de la musicologie russe, je suis un jour tombée, en regardant la correspondance sur le site Musisorbonne en France entre quelques musiciens, sur le courriel de Georges Beriachvili, en particulier celui du 22 avril 2014 tout à fait instructif. Mais j'ai su aussi par d'autres musiciens non russes quoique formés en Russie que la théorisation et l'analyse n'étaient pas le point fort des conservatoires russes dont ils avaient suivi l'enseignement. Beriachvili écrit : « La musicologie russe a toujours été pratique et non conceptuelle. Non qu'il n'y ait pas de concepts, mais ils sont ancrés dans la pratique et sans autre finalité que l'analyse de la musique, des styles et des pièces musicales, dans le but de mettre en évidence l'évolution de la musique, mais au bénéfice de la pédagogie ». L'approche analytique des œuvres est le but principal sans doute parce que les russes ne ressentent pas le besoin de recourir à des concepts exacts. Les concepts demeurent donc vagues, métaphoriques. C'est le cas, écrit-il, de celui d'intonation d'Asafyev qui renvoie au ton de la voix, et qui est, dit-il, de portée pragmatique surtout. Cependant, on peut réagir à cette 'raison' car rien ne dit que les concepts pour la pratique doivent être moins exacts que les concepts théoriques. On pourrait même dire le contraire.

Il est indéniable que Scriabine apparaît singulièrement tourné vers des aspects théoriques marqués par l'attrait que l'Europe de la musique a exercé sur lui, raison pour laquelle on est tenté de lui prêter une 'philosophie', en pensant à celle des philosophes occidentaux.

La familiarité de Scriabine avec la musique occidentale lui venait déjà de l'enseignement très européen dispensé au conservatoire de Moscou, où il entra en 1888. Se détournant plutôt de la musique russe comme de sa tradition folklorique, il découvrit la musique à travers le répertoire prisé à l'ouest en particulier par les

²³ Sur l'immersion sonore voir M. Solomos, *De la musique au son*, PUF, Rennes 2013, p. 267.

Français. Il y eut la vogue des *Nocturnes* de Chopin, un genre vraisemblablement inventé par John Field, l'élève de Clementi qui s'était installé à St. Petersburg en 1803, dont garde trace surtout l'opus 61, *Poème-nocturne* (1911-12). L'attrait pour la musique occidentale se confirme avec les voyages en Europe puis aux Etats-Unis.

Il resterait pourtant, dit Boris de Schloezer « quelque chose de russe »²⁴. Quoi au juste ? Sous sa plume, le propos est sans doute partial. Il était le frère de Tatiana, jugée trop jeune pour devenir l'amante de Scriabine qui était déjà marié avec la pianiste Vera Isakovich et avait des enfants. De Schloezer était en plus assez critique vis à vis du mysticisme de Scriabine et ne s'est pas privé de le dire. On a compris ses réticences concernant le traitement par Scriabine de la forme musicale comme moule. Par ce « quelque chose de russe », il a pu aussi insinuer *a parte post* bien sûr, la présence d'une tendance rétrograde compatible avec un esprit contre-révolutionnaire.

Le fait est qu'après la mort de Scriabine, sa musique tomba en disgrâce durant toute la période 1930-1972. Ce n'est que bien plus tard, l'année-même de la célébration de son centenaire, qu'apparut une certaine réhabilitation subite de son œuvre, au point que la Russie soviétique alla jusqu'à émettre des timbres à son effigie. Jusque-là, en effet, Scriabine était demeuré dans l'esprit de l'homme soviétique la figure d'une musique « subjectiviste irrationnaliste » comme on disait à l'époque, par conséquent en totale contradiction avec l'image réaliste soviétique de l'homme. L'amitié qui l'avait lié un temps avec le philosophe Georgy Plekhanov tenu pour l'inventeur du matérialisme dialectique et traducteur de Marx, avec qui il s'était plu à discuter de la révolution à venir, n'avait visiblement pas suffi à effacer cette image défavorable.

S'aviserait-on alors de détecter ce « quelque chose de russe » à travers l'influence qu'il exerça seulement plus tard bien après sa mort ? La question est parfois posée de sa descendance musicale. On a vu, à travers une subtile remarque de Scelsi, à quel point le mot d'"influence" (v. ci-dessus) entendu comme un effet d'un compositeur sur un autre qui suit, est sujet à caution. Il ne faudrait pas prendre la chose au premier degré. Même si Wyschnegradsky, le compositeur constructiviste qui s'installa finalement en France, s'est dit fortement marqué par son maître, on ne peut parler d'influence conduisant à une 'école'. L'impression que fit Scriabine sur ceux qui l'entendirent reste ponctuelle. C'est le cas par exemple de Stravinsky qui entendit Scriabine jouer ses dernières sonates en 1913 et se déclara très enthousiaste. Mais on sait aussi que Stravinsky voyait en lui un « Narcisse morbide »²⁵.

Si l'on écoute *Méditation sur deux thèmes de l'Existence* opus 7 de Wyschnegradsky pour violoncelle et piano (1917) on est sidéré par l'empreinte scriabinienne laissée sur cette pièce. En 1914, donc trois ans avant, à l'écoute de son opus 74, je

²⁴ B. de Schloezer, *A. Scriabine*, « Musique russe », II, 1953, pp. 228-248.

²⁵ F.C. Lemaire, *La musique au XXe siècle en Russie*, Fayard, Paris 1994.

dirais même que Scriabine était plus révolutionnaire dans le champ de l'harmonie que le Wyschnegradsky de 1917, qui se disait marqué par Scriabine.

Mais j'aurais tendance à voir les choses autrement. Scriabine devance le jeune Wyschnegradsky, qui dépassera par d'autres moyens et ressources techniques le sens de l'investigation du sonore recherché par Scriabine en y apportant de toute autres réponses. Ce sont les fameuses recherches sur la pansonorité de Wyschnegradsky qui font qu'on s'intéresse à lui depuis les années 1970 (voir l'entretien avec Daniel Charles)²⁶. Toutefois elles s'affirmèrent ultérieurement alors que le constructiviste russe était devenu parisien en 1920²⁷.

3. Le solipsisme musical (Marina Scriabine)²⁸

L'aspiration de Scriabine à un art total fait de lui un adepte de la musique absolue dans un sens assez spécial. J'en veux pour preuve ce qu'écrit un musicologue anglais d'Oxford, Arthur Eaglefield Hull (1876-1928)²⁹. En dépit d'un style emphatique et très littéraire, l'auteur du livre tient à montrer l'influence qu'a eue sur Scriabine l'œuvre scientifique du savant allemand Hermann von Helmholtz sur la sensation auditive. Il va jusqu'à suggérer que sans ces apports, on ne pourrait voir en Scriabine un « Tone poet » qui est son titre. Même si c'est exagéré, il y a là sans doute quelque vérité qu'il est possible d'entendre à travers certains propos écrits du compositeur. Les mots qui suivent que je cite n'hésitent pas à dire que Scriabine était en dette vis à vis de la science acoustique du psychophysicien allemand même s'il ne l'avait pas lu :

This brings to mind what a wonderful little "Corti's organ" – a sort of piano keyboard – inside everyone's ear, the hundred little keys of which are flying up and down recording sensory impressions all day long!
 Than what a wonderful thing is the sympathetic vibration of sound – a close analogy to the resultants of two adjacent complementary colours in painting!
 That Sèvres vase there on my mantelpiece might be broken without any physical contact whatsoever – just by standing on the other side of the room and playing the right note on a violin.

²⁶ Je remercie ici Jacqueline Charles, veuve de Daniel Charles, de m'avoir transmis cette interview à titre personnel.

²⁷ P. Criton (éd.), Ivan Wyschnegradsky. *Libération du son. Écrits 1916-1979*, Symétrie, Lyon 2013. Notons que Pascale Criton, compositrice, suivit à Paris l'enseignement de Wyschnegradsky.

²⁸ Cf. M. Scriabine (éd.), *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions. Carnets inédits*, Klincksieck, Paris 1979.

²⁹ A.E. Hull, *A Great Russian Tone Poet, Scriabin*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1916.

Further – we know that no musical note is single or isolated, but that every apparently single sound has numberless little satellites, some of which we cannot detect, but all there nevertheless. These upper “partial sounds” can be reinforced or weakened by the different qualities of instruments, by the arrangements of harmony, and by many other means.

Small wonder then that this mystery has proved a siren from time to time to draw men’s minds from musical *art* to the *science* of musical sound, and thence back again to a possible combination of the two. A veritable *ignis fatuus* it has indeed proved hitherto, for musical harmony as we know it was surely never evolved from acoustic laws, but on purely aesthetic lines³⁰.

En soulignant cet arrière plan scientifique, ce n’est pourtant pas l’autonomie du musical que le musicologue anglais souligne, mais, bien que la distinction ne soit pas explicitée, celle du son. Il faudrait donc dire ‘autonomie du son’, ou plus exactement, comme j’aime à dire, du ‘son pris dans des accords’. Cette question nous ramène à l’expérience fictive du philosophe analytique Peter Frederick Strawson (1919-2006) et à sa critique du solipsisme auditif. Elle montre ce qu’il en serait de l’autonomisation des *qualia* sonores, sans recours à une ontologie de la substance des qualités secondes.

Ce qui compte ici en effet est à travers ces structures d’accords, l’intériorisation de ce que le sujet ressent en provenance du dehors, ainsi dans la nature quand il la contemple, par exemple face aux montagnes en Suisse. L’affirmation que ne compte que mon expérience interne, opposé à *mon non-moi* (les italiques sont de moi) est caractéristique de cette forme de ‘solipsisme’ comme l’a dit et l’a bien compris la fille de Scriabine, Marina (cf. plus haut). Apparemment, l’auto-suffisance de ce moi sensitif musical, siège de la musique intériorisée, ne renverrait donc à rien d’autre qu’à la musique-même, conçue en quelque sorte comme coupée du monde, des institutions, et même d’un texte ou d’un récit qui la soutiendrait pour lui donner un ‘sens’. Sous cette forme, la musique dans l’esprit de Scriabine pourrait présenter des affinités avec l’idéologie de la musique autonome à la fin du XIXe siècle dans l’esthétique romantique allemande³¹. A cette condition, l’on pourrait dire avec Boris de Schloezer que Scriabine est un romantique. Mais l’expression prête à malentendu, car si la musique de Scriabine a été marquée au départ par l’héritage de Chopin, ce n’est pas de cette tradition qu’elle se réclame, même si le compositeur regardait effectivement beaucoup vers l’Europe musicale.

³⁰ Ivi, p. 2.

³¹ « Musique absolue » est l’expression consacrée qu’on trouve sous la plume du musicologue allemand Carl Dahlhaus pour qualifier l’esthétique romantique allemande de la fin du XIXe siècle contre laquelle s’insurgea l’historien et critique musical autrichien Eduard Hanslick, partisan du « formalisme musical » et champion de l’anti-wagnérisme. Schumann, Beethoven sont souvent cités comme représentatifs de cette conception ‘autonomiste’ que Aaron Ridley surnomme (en visant le philosophe de la musique Peter Kivy) « automaniaque ».

4. Les 'mots' de Scriabine : les états de conscience musicaux

En réalité il y a une raison musicale profonde pour laquelle Scriabine ne nous raconte rien sauf à travers des textes d'inspiration poétique écrits dans un vécu d'embrasement visionnaire. Les mots les plus importants sont les indications qu'il suggère : les 'états de conscience' *musicaux* sont désignés à un endroit précis de la partition par des mots qui sont faits pour exprimer la manière nuancée dans laquelle il convient de jouer ce qui est écrit. Ces mots très choisis et adverbiaux, parlent, à l'oreille de celui qui joue, relativement à la seule musique, de tonalité (au sens d'*Übereinstimmung*), d'attitude, de vitesse, d'expressivité, et rien de plus. Ils abondent au fil de la partition. Et ils semblent toujours jouer sur plusieurs registres inclinant à une attitude dans le jeu de la part de l'interprète. Ces traits apparaissent par exemple dans les dernières sonates et caractérisent un vocabulaire particulier fait pour orienter l'interprète, ici le pianiste.

Ce vocabulaire thématique (que Luigi Verdi examine à la loupe dans les six dernières sonates de Scriabine)³² fournit des indications sur l'articulation entre le graphisme, le moment inséparablement harmonique-mélodique d'un développement, et l'allure d'un motif. Les expressions détaillées sonate par sonate sont fonction de ce qui arrive au son selon les accords joués. L'interprète dispose ainsi d'une sorte de nuancier sonore d'une grande richesse, et cela lui fait une sorte de partition expressive en plus. L'humeur est au centre, dans ses variétés. Une caractérologie des sons signale des attitudes suivant les événements sonores de près, qui ignorent l'habituelle distance entre musique et texte quand ils se trouvent traités en parallèle. Les 'états de conscience' sont ces événements dont l'analyste peut énumérer les traits qui jalonnent un développement.

Jean-Marc Chouvel, de son côté, suit ce chemin³³. Il l'a dit avec justesse dans son analyse de l'opus 74, attentif aux expressions annotant chacun des cinq préludes. C'est un exemple qu'on trouve dans cette oeuvre : 1. « douloureux, déchirant, 2. très lent contemplatif, 3. *allegro drammatico*, 4. lent, vague indécis, 5. fier belliqueux ». L'analyse sémantique déploie une lecture musicale de ces termes, qui n'applique pas des sentiments à l'oeuvre, mais attribue à l'inverse une humeur musicale, un *mood* à chaque pièce. C'est dans cet esprit que s'interprète aussi ce qu'à de viennois la quatrième pièce du même opus, mais aussi de pré-atonal le 3^e prélude. Ces annotations parlent à l'instrumentiste. Elles n'expriment pas des états

³² Voir L. Verdi, *Thematic Vocabulary in Scriabin's Last Sonatas*, «Journal of the Scriabin Society of America», XV (1), Winter 2010-2011, pp. 58-75 : 58-59 et les exemples qui suivent tirés des six dernières sonates dont il classe sonate par sonate la gamme des états en les disposant dans des tableaux à colonnes.

³³ J.-M. Chouvel, *L'Harmonie et la forme : quelques remarques analytiques sur l'opus 74*, n. 4, d'*Alexandre Scriabine*, «Analyse musicale» 72, 4e trimestre, 2013, pp. 123-131. Je remercie ici l'auteur pour cet article.

ressentis auxquels la musique pourrait donner forme. Elles qualifient l'interprétation et les manières adverbiales dont elle développe linéairement le contenu musical au fil de la partition. L'indécision par exemple connote l'hésitation entre la tierce majeure et la tierce mineure³⁴. Ajoutons qu'un pas de plus et l'hésitation pourrait se transmuier en aspect microtonal... pour une musique à venir qui le noterait en le rendant effectif.

L'approche n'est donc pas exactement psychologique, contrairement à ce que l'on pourrait croire un peu rapidement, ni même sentimentale. Je proposerais plutôt de voir là un spectre d'expressions intentionnelles pour une grammaire des manières de rendre un complexe sonore³⁵. L'idée wittgensteinienne d'une grammaire d'aspects sonores serait bienvenue. Ce qui s'exprime ici sans médiation est un esprit qualitatif, une disposition à exprimer des qualités d'écoute dans un univers peuplé de formes adverbiales multi-aspectuelles. La suggestion faite au pianiste prédomine comme dans le genre de l'esquisse, sur le mode de l'aparté adressé à l'oreille, mettant en relief les linéaments d'états plus suggérés qu'affirmés qui témoignent à la trace du passage d'aspects sensoriels venus de la musique plutôt que d'une subjectivité directement affectée. Elle fait partie de la recherche sur le son à travers un système ramifié d'accords. C'est pourquoi l'interprétation subjectiviste est sujette à caution. Pour cette raison, il est légitime de s'interroger sur la place de la psychologie d'un sujet écoutant avec en arrière-plan un héritage psycho-physiologique quoique diffus. Entre l'acoustique et les sensations créatives d'humeurs ou d'états, quelle place reconnaître ici à la 'psychologie d'un sujet écoutant', il faudrait ajouter 'activement écoutant' ?

4.1 Digressus à propos de la 'narrativité' des sons

La chose est difficile à dire. La quête du son laisse à la psychologie de l'individu appelée à se fondre dans les sons peu de place. S'il est tentant de qualifier la musique de Scriabine par cette alternance entre écoute passive et écoute active plus créatrice, c'est en toute indépendance par rapport à un quelconque principe d'*Affekt* généré par la mélodie (*arousing theory*). On ne réduira donc pas l'émergence sonore chez Scriabine à un phénomène d'*arousing* ou d'éveil émotionnel suscité par une mélodie ou séquence sonore³⁶. La part narrative – ce que 'racontent' les

³⁴ *Ibidem*, à propos de l'accord final de l'opus 74, n. 4.

³⁵ A cet égard, on est bien loin de Susanne Langer, et des discussions sur la symétrie qu'elle imaginait entre logique de la tonalité (dans le contexte tonal) et logique des formes projetées de sentiments, v. S.K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1942.

³⁶ Voir P. Kivy, *The fine art of Repetition*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 1993, ch. XVI (*What was Hanslick denying?*), p. 280. L'expression arousal qui s'applique aux émotions, traduit une expression kantienne tacitement refusée par Eduard Hanslick connu pour son formalisme musical (au sens non logique que cette expression

sons qui n'est pas des 'histoires' – est l'événement musical de cette musique toute d'exploration. A ce point, les discussions en philosophie du langage appliquée à la musique qui discutent de la théorie de l'*arousing*, ne rejoignent pas véritablement au niveau théorique, celles de l'"expérientialité" impliquant une 'conscience' qui sous-tend la saisie narratologique³⁷ de ce que 'racontent' les sons écoutés pour eux-mêmes. Le point de vue cognitiviste n'est pas assumé assez clairement pour que les deux approches s'accordent au bénéfice de la musique qui s'écoute. Il faudrait défendre à nouveaux frais une approche autonomiste des sons écoutés pour eux-mêmes car comment, sans faire de l'équilibrisme théorique une sorte d'exercice au dessus du vide, parler de conscience sans tomber dans le piège des émotions ? Un piège contre lequel la théorie censée prendre d'immenses précautions pour ne pas céder à telle ou telle facilité 'psychologique' ne nous protège nullement. Le fait est que l'on n'"entend" trop rarement la musique dont les spécialistes nous parlent.

Pour y revenir, le rapport entre mélodie et harmonie est repensé. Scriabine les définit désormais l'une par rapport à l'autre : « la mélodie est de l'harmonie décomposée, et l'harmonie une mélodie condensée »³⁸. La phrase est célèbre. Elle exprime la façon dont Scriabine se situe dorénavant aux confins de la tradition du tonal, à deux doigts d'en sortir. La mutualité entre elles est à rapporter à une sorte processus bidimensionnel du son. S'il y a quelque chose comme une esthétique du son chez Scriabine, on peut le détecter à la bifurcation de ces deux dimensions à travers leurs entrelacs. Cependant, ces entrelacs qui réfléchiraient un système combinatoire universel sont le résultat d'une architecture voulue par le compositeur. D'où l'aspiration obsessionnelle de Scriabine à un art total régi par un principe d'idéalisation de la volonté du compositeur appelé à exercer son emprise sur les processus sonores.

Ainsi resituée, que retenir de l'envolée inspirée de Eaglefield Hull que j'ai citée plus haut ? Si l'on m'accorde que l'esprit de la science infiltre la recherche sonore scriabinienne, je dirais que ce musicologue rend justice, certes dans un style un peu compassé, à certaines *Notes et Réflexions*, en quatre livres, que la fille de Scria-

pouvait avoir au milieu du XIXe siècle). Kant caractérisait par là l'expressivité de la musique, aux §§ 53-54 de la *Critique du Jugement*. Kivy s'empare de cette théorie de source kantienne pour remettre à sa place l'anti-émotionnalisme de Hanslick en reprenant à son compte, la remarque 'cognitiviste' avant la lettre de Kant sur « l'éveil d'une chaîne d'idées esthétiques » (§ 49). Voir aussi la discussion de Stephen Davies sur ces questions où il précise que Peter Kivy ne propose pas une théorie de l'expressivité musicale qui se réduit à une théorie cognitiviste des émotions en musique : S. Davies, *Themes in the Philosophy of music*, Oxford University Press, New York 2003, ch. 11, p. 180.

³⁷ L'expression de 'narratologie' est actuellement en vogue. Voir par exemple les travaux de Christian Hauer dont l'approche herméneutique se réclame d'un point de vue cognitif (Conférence Centre d'études des Arts contemporains, CEAC, EHESS, Paris 2007).

³⁸ Citation bien connue que l'on trouve par exemple dans l'ouvrage de J.-Y. Clément, *Alexandre Scriabine*, Actes-Sud 2015, p. 128.

bine a réunies³⁹. Ces dernières invitent en effet à prêter attention à quelques propos frappants qui font plus d'une allusion à des questions scientifiques orientées vers l'émergence du son. Elles indiquent en tous cas une tendance plus physiologique qu'affective au sens traditionnel. J'ai relevé par exemple à la p. 21 la mention par Scriabine de la psychologie de Wundt. Tandis que la notion de jeu ou conscience de ma fantaisie éclaire l'interaction entre le moi et *mon* non-moi dans le déploiement de la multiplicité des sphères de la sensation, il est expliqué comment opèrent les vibrations dans la musique qui culminent dans une sorte de théorie du génie au 3^e livre (1905-1906). Le lecteur découvre ainsi un mélange de science acoustique en développement et de recherche de 'l'absolu sonore' à l'aide de dispositifs graphiques que Scriabine s'était constitués pour lui-même comme le ferait un artisan-graphiste⁴⁰.

Sous cet angle, on peut déclarer spécifique et nouvelle la façon dont Scriabine met en relation les états de conscience musicaux, sans jamais oublier qu'ils sont musicaux d'abord et non psychologiques, selon la logique des annotations qu'on a décrite plus haut, avec les mouvements vibratoires des sons à la pointe qu'il décrit comme extrême de chaque phénomène oscillatoire. En l'absence d'une science positive réellement disponible, Scriabine fait de la qualité musicalement ressentie moins un affect sentimental que peut-être un refuge d'une quantification renoncée. Le 4^e livre qui contient une première version de *l'Acte Préalable*, et couvre la période allant de l'opus 9 à l'opus 74, se focalise sur l'effet d'une sorte de destitution de l'individualité dans l'immersion du sonore émancipé, il faudrait dire émancipé d'une conception harmonique fondée sur l'attraction tonale d'un principe de résolution. Ce mélange de considérations scientifiques et de lyrisme impressionniste culmine dans l'idée d'une grande totalité dont le système serait celui d'un univers exclusivement créé par le musicien.

5. L'attrait de la culture européenne : aspects littéraires

D'une part, de par sa formation initiale, c'est bien l'Europe musicale qui a marqué le jeune Scriabine, celle qui faisait tradition dans l'enseignement de la musique aux conservatoires russes de l'époque. On l'a rappelé avec l'influence de Chopin. Scriabine, comme Chopin, a écrit *24 Préludes* opus 11 (1888-1896). Quand on travaille sur toutes ses préludes, on note soi-même le changement progressif de la forme vers la dissolution tonale. On parcourt ainsi la trajectoire du compositeur de 1888 à 1914. Ses maîtres ont été Safonoff, Taneief et Arensky.

³⁹ Scriabine (éd.), *Alexandre Scriabin, Notes et réflexions*, cit. Sur cette édition voir, dans ce volume, la note 4 de l'article de D. Buccio.

⁴⁰ Les diagrammes de Scriabine sont chose fameuse et spatialisent les systèmes d'accords dans un sens totalisant et systématique. Voir par exemple Kelkel, *Alexandre Scriabine*, cit.

5.1 Quelques mots sur *Séraphîta* de Balzac et Swedenborg

Séraphîta est le titre d'une étude philosophique de Balzac de 1834. La fameuse Éveline Hanska, célèbre amante de Balzac, y est pour quelque chose. C'est elle qui lui commanda l'ouvrage. Le motif en est une double nature d'être masculin et féminin. *Séraphîta* est l'autre face d'un ange et s'appelle parfois Seraphitus. Androgynie et hermaphrodisme sont au cœur de l'histoire. Tout est de nature hybride y compris les plantes de la flore norvégienne découverte par *Séraphîta* au sommet de la montagne Falberg. Pour décrire tout cela dans le détail, Balzac n'a pas voyagé mais étudié de près des anthologies, atlas et récits de voyageurs. Le choix de la Norvège est un lien de plus avec le pays de Swedenborg, philosophe, savant et théologien, né à Stockholm au XVIII^e siècle dont la famille s'était établie à Oslo. Il était sujet à des visions, et ce sont les écrits qu'il composa dans ce sens que lut et critiqua le jeune Kant vers 1766.

Le fait est que Scriabine a été très marqué dans ses lectures par *Séraphîta* de Balzac et par les écrits de Swedenborg qui est l'une des références de Balzac, dont les aspects visionnaires ont en effet inquiété le jeune Kant au point de lui suggérer, après lecture de cet auteur, l'idée qu'il fallait faire de la métaphysique « une science des frontières »⁴¹.

Ces deux auteurs et œuvres ont également marqué plus tard Schönberg⁴², lui aussi inspiré par l'idée mystique d'une communauté d'esprits. J'ai montré plus haut que c'est à cette communauté que renvoyait en réalité l'idée apparemment égologique de solipsisme auditif si on le comprend dans un sens non absolu. Ainsi, et indépendamment de la question de savoir s'il y a quelque chose de pré-viennois dans un des préludes de l'opus 74 de Scriabine, c'est moins l'irrationaliste visionnaire suédois qui a inspiré Scriabine, comme Schönberg plus tard, que l'idée d'une communauté des esprits activement réalisée à son plus haut niveau dans et par la musique.

⁴¹ Voir E. Swedenborg, *Écrits*. On peut se reporter à la lettre de Kant de 1758 à Charlotte de Knobloch. Cf. I. Kant, *Rêveries d'une visionnaire expliqué par les rêves de la métaphysique*, Johann Jacob Kanter, Königsberg 1766.

⁴² Emanuel Swedenborg est cité par Schönberg dans un texte de 1941, *La composition avec 12 sons* dans *Le Style et l'Idée*, pp. 162-187, en particulier p. 170 de l'édition Buchet-Chastel, Paris 2011. C'est un passage de Schönberg que cite Hugues Dufourt : « L'idée de l'espace musical est celle d'une perception absolue et unitaire » [...] « Dans cet espace, comme dans le ciel de Swedenborg décrit par Balzac dans *Séraphîta*, il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche, ni avant ni arrière absolus. Chaque configuration musicale, chaque mouvement de sons doivent être avant tout compris comme une relation mutuelle entre sons, de nature oscillatoire, apparaissant à différents moments et à différents endroits. Pour la faculté imaginative et créatrice, ces relations dans la sphère matérielle sont aussi indépendantes des directions et des plans que peuvent l'être, pour nos facultés perceptives, les objets matériels dans leur sphère propre » (H. Dufourt, *La musique spectrale*, Delatour, Sampzon 2014, p. 155).

Je vois là à l'œuvre une obsession théologique transférée à la musique. Certes c'est chez Schönberg en tous cas, au prisme de la religion juive comme il est explicite dans son livret de *l'Echelle de Jacob*⁴³. Quoiqu'il en soit, il est clair que, chez Scriabine, la mystique sert la quête du son là où la science fait défaut, et non l'inverse.

6. « Disparaissons, dissolvons-nous ! » : intuitions de Scriabine sur le son

Ce que Scriabine a fait du son est ce à quoi je m'attache pour finir. Scriabine a dit-on parfois, voulu « dématérialiser le matériau » pour atteindre à sa quintessence en usant aussi loin qu'il le pouvait des ressources par exemple du piano comme médium. Dématérialiser ne veut pas dire en faire une essence éthérée mais, redisons-le avec les mots de Makis Solomos inspirés par le compositeur, en faire une « pure matière ».

6.1 Quelles anticipations ?

Il est cependant difficile d'interpréter le dépassement de la tradition tonale tenté par Scriabine, comme préfigurant le dodécaphonisme, en dépit de ce qui est parfois soutenu. On cite parfois le musicologue allemand Detlef Gojowy (1934-2008) à l'appui pour dire que des systèmes atonaux dodécaphoniques et sérialistes ont été anticipés par la musique russe des années '20 où explosa l'avant-garde russe⁴⁴. Si le quatrième mouvement de l'opus 74 (1914) qui est antérieur sonne presque atonal, c'est à peu près la seule pièce dont on puisse le dire.

Certains argumentent d'un caractère pré-spectral de sa musique (Gérard Grisey par exemple, voir ci-après), mais il y a une raison majeure pour empêcher de pousser trop loin cette idée. Grisey dans ses *Écrits* peut bien, et c'est son plein droit, se reconnaître en Scriabine⁴⁵. Il reste que lui-même indique l'obstacle qui empêche qu'il se réclame de Scriabine, de son point de vue de compositeur spectral.

Un son est riche en harmoniques qu'il est appelé à déployer comme le potentiel qu'il contient. C'est ce que Scelsi écrit en défense de Scriabine afin de répondre à la critique souvent émise du mysticisme religieux du compositeur russe. On ne peut qu'être d'accord avec l'appréciation de Scelsi selon laquelle Scriabine s'est efforcé d'étendre le système tonal jusqu'à en briser le système et à en tirer une conception

⁴³ Dufourt rappelle le point de vue anti-adorrien de Dahlhaus : c'est la religion juive qui est au fondement de sa théorie esthétique, bien plus que l'expression de l'héritage historiquement nécessaire du matériau tonal comme le prétend Adorno (ivi, p 162).

⁴⁴ Voir par exemple Lemaire, *La musique du XXe siècle en Russie*, cit., p 21.

⁴⁵ G. Grisey, *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*, éd. établie par Guy Lelong (avec la collab. d'Anne-Marie Réby), MF Éditions, Paris 2008 : *Vous avez dit spectral ?* (1998), p. 121 sqq. Sur le temps en musique spectrale, il énonce des considérations qui ne permettent pas de faire de Scriabine un précurseur véritable. Voir aussi sa Lettre à Sylvain Cambreling (7 avril 1995), ivi, p. 304, où il déclare « aimer son *Poème de l'extase* ».

autre⁴⁶. Scelsi a pu être d'autant plus réceptif à la démarche de Scriabine qu'il était lui-même mystique et un poète.

Cependant, la dématérialisation qui bientôt sonne comme un slogan, ne conduit pas forcément le processus à une dissolution de la matière sonore dans le silence et l'ineffabilité mystique. Scriabine, je crois, a davantage envisagé d'instaurer, comme je l'ai dit, une expérience collectivement partagée d'immersion dans le son, et c'est le sens de la notion d'extase et de ses techniques de la résonance. Loin de regarder en direction de sa propre évanescence ou extinction, la musique chez lui contribue au contraire à rendre le Tout sonore. C'est ce que je comprends par son appel à « disparaissions, dissolvons-nous ! » Non pas une exhortation à l'ineffabilité ou quelque silence mais à l'inverse, au Tout sonore. Ne sont-ce pas d'ailleurs les derniers mots de *l'Acte Préalable* qu'on peut lire dans ses *Notes et réflexions* introduites par sa fille Marina ?

Scriabine entend, selon moi, mobiliser la volonté de former le son dans un système qui serait déterminé, appelant à une construction résolue. Il s'agirait d'ériger l'analogie sonore d'une présentation géométrique des possibilités combinatoires du son, afin de mettre en évidence les effets de sa présence au sein d'un univers qu'on pourrait qualifier d'auditivement rayonnant, en songeant au rayonnisme en peinture, représenté par exemple par les futuristes russes Michel Larionov et Natalia Gontcharova. La dimension de la lumière qui entre dans son programme synesthésique justifie l'idée d'un tel rayonnisme musical, et c'est peut-être là que réside ce 'quelque chose de russe' auquel il a été fait plus haut allusion, à côté d'un tropisme vers l'occident européen.

6.2 Deux traitements du « Tout sonore ». Scriabine et Scelsi : multiplicité extensive vs. multiplicité intensive

Si l'on m'accorde cette « recherche » qui mérite d'être exprimée avec les mots du titre de Balzac, je terminerais volontiers avec cette suggestion qui permet de le distinguer de ses successeurs en particulier Scelsi : Scriabine tend à cet 'absolu' sonore extensivement en augmentant les possibilités combinatoires, à quoi l'incitent d'ailleurs ses diagrammes qui les projettent dans l'espace graphique. Il n'y travaille pas au cœur de l'infime micro-tonal comme le feront après lui les constructivistes avec leurs explorations micro-intervallaires. Quand j'écoute Scriabine, j'ai toujours l'impression qu'il cherche à capturer avec une multiplicité de notes au sein du système tonal dont il est en train de sortir ce que Scelsi au contraire a tenté de saisir en une seule note, traitée comme 'son polaire' à l'intérieur duquel plusieurs mondes et inter-mondes coexistent de façon instable.

⁴⁶ Sh. Kanach (éd), Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, Actes Sud, Arles 2006, p. 106.

A m'en tenir à ce parallèle et sans parler d'influence, l'on aurait donc affaire à deux stratégies contraires pour, comme dit Scelsi, « composer la vibration »⁴⁷. Je les désignerais volontiers par les expressions de 'multiplicité extensive par empilements' (Scriabine) en contraste avec la 'multiplicité intensive de mondes dans un son' (Scelsi). Ce traitement contrasté du son entre Scriabine et Scelsi est d'autant plus frappant que c'est d'une attitude mystique qu'ils se sont tous deux réclamés. Pour Scelsi, la bonne direction est celle qui s'oriente sur un seul son et non une multiplicité arborescente d'accords comme chez Scriabine. Tous deux ont, il est vrai, recherché la vibration, et Scelsi en particulier pour la laisser résonner au cœur d'un son atteint par petites approximations serrées (trilles, tremolos...), vibrionnantes, un peu comme le dessinateur esquisse un trait en plusieurs fois, jamais d'un seul jet⁴⁸. Scelsi a inventé des graphismes spéciaux pour représenter ces tremblements propres qui font entendre à l'oreille l'incertitude de l'emplacement d'un son dans l'échelle des sons, comment et où lui assigner une place⁴⁹. Dès lors, composer la vibration vise à susciter cet état de quasi-transe semblable à ce que ressentait, pensait Scelsi, l'homme primitif. Sharon Kanach a une jolie façon de caractériser l'ondiola par lequel Scelsi a exploré ces phénomènes de vibration. Ce fétiche qu'elle surnomme un « dinosaure de l'ère informatique » a sans doute permis à Scelsi de dépasser le piano qui ne lui a pas suffi. L'extase, de son point de vue, devait couronner au bout du chemin ce « Yoga du son » selon l'expression de Scelsi⁵⁰, à condition d'être produite par le vrai son, et d'être générée comme chez Scriabine par des lois d'affinité en accord avec « l'arche de la résonance ».

7. Conclusion

En souvenir peut-être du *Timée*, ce dialogue bien connu de Platon sur l'analogie entre les mouvements de l'âme et les mouvements du cosmos, Scelsi dit du son dans *Les anges sont ailleurs*, qu'il est « le premier mobile de l'immuable ». La formule est évidemment évocatrice. Source de révélation venant de l'intérieur, il est

⁴⁷ Cf. Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, cit.

⁴⁸ Voir François-Xavier Féron, *Les variations dans la vibration: vibratos, trémolos et trilles dans la Trilogie - Les trois stades de l'homme (1956-1965) pour violoncelle seul de Giacinto Scelsi*, « Filigrane », Université Lille Nord de France, 2012.

⁴⁹ Les *Quattro Pezzi su una nota sola* pour orchestre (1959) exemplifient cette recherche qui explique que Scelsi se soit senti à l'étroit avec le clavier d'un piano, insuffisant pour sa démarche d'avoir à composer la vibration. Ainsi l'on sait qu'après une grave crise, début des années '50 à la suite de laquelle il délaissa le piano, il eut recours en 1957 à un ondiola ou clavoline, système combinant un clavier avec un amplificateur et modulateur de fréquences ou FM, conçu comme un auxiliaire destiné à capturer ces pulsations sismiques.

⁵⁰ Voir Féron, *Les variations dans la vibration*, cit.

doté d'une force cosmique qui le désigne comme « l'élément le plus matériel dans la matière et dans l'homme mais aussi comme le plus spirituel ». Certes, la formulation est emphatique. Mais elle aide à comprendre en quoi, également pour Scriabine, le son est la plus matérielle des choses susceptibles d'être perçues, et en même temps, la plus pure, d'où l'idée de 'pure matière', non parce que l'on pourrait l'isoler 'en soi', mais parce qu'elle renferme l'esprit de l'homme qui la pense. Dans les Vedas, est-il précisé encore, ce son prend le nom de *Anahad*, qui signifie 'son infini'⁵¹.

Il est significatif que Scelsi mentionne Scriabine dans ce contexte, de façon aussi généreuse et développée, après avoir rendu compte du changement de sens de « l'harmonie » introduit par Debussy. Il ne manquait plus qu'une touche de vitalisme pour que « les vibrations sonores (aient) des effets sur les cellules vivantes ». Scriabine souscrirait-il aux formulations de Scelsi qui pourtant n'est en rien son successeur direct musicalement parlant ? Des affirmations telles que « la Mystique est individuelle, la religion collective », « Pour l'individu, le son est l'équivalent du mysticisme » etc... à quoi s'ajoutent des formules comme : « Pour tous, la musique est encore expression temporelle ; le son pur, lui, est sans temps et sans lieu. La musique est vibration pour l'homme ; le son atemporel est vibration absolue pour lui-même »⁵², sont autant de déclarations sans doute trop tranchées et dites sur un mode quasi-oraculaire, pour souffrir d'être discutées en finesse. Mais peu nous importe ici si c'est le poète qui parle. Scriabine aurait tout au plus reconnu en Scelsi un allié futur.

L'addiction à l'instrument chez Scriabine révèle en tous cas à quel point le piano opérait comme une sorte de miroir acoustique servant à l'audition des sons, pour ne pas dire, avec l'expression de Philippe Langlois⁵³, d'auto-portrait acoustique étant donné la capacité réverbérante qu'il exploitait en usant de la résonance. Certes, cela n'a rien d'étonnant de la part d'un pianiste virtuose qui jouait ses propres pièces. Scriabine alliait les deux, interprétation et écriture et, pour cette raison, il y a entre son œuvre et le jeu de l'interprète une certaine logique de la composition que la performance projette en retour. Le piano s'offre en somme comme un médium d'écoute, et même d'auto-écoute, des structures sonores qu'il produit lui-même en tant qu'instrument, et cela moyennant cet aller-retour entre sensations sous leurs deux faces, passives et créatrices que Scriabine lui-même allègue dans ses *Notes et réflexions*. C'est ce phénomène interactif de résonance par

⁵¹ Ces citations se trouvent dans l'ouvrage de Scelsi, *Les Anges sont ailleurs*. Les sources des passages sont : *The Meaning of Music*, January 1944, publ. 1991, first version, « Review of the Foundation Isabella Scelsi, I suoni, le onde... » n. 2.

⁵² Voir Scelsi, *Les anges sont ailleurs*, cit., p. 85, et en particulier les textes sur *l'Évolution de l'harmonie* et *le Son et musique*, p. 99 puis 125.

⁵³ Ph. Langlois, *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*, Éditions MF, Paris 2013. On lira avec profit le chapitre 12 (en particulier p. 389).

vibration de complexes sonores que Scelsi a retenu qui le conduit à voir en Scriabine (et Debussy), au delà de la tradition harmonique tonale, un précurseur de la composition de vibrations.

Et ce n'est pas à tort si l'on se souvient de ce qu'écrit Scriabine dans ses *Notes et réflexion*⁵⁴ où il dit que la musique relie ensemble tous les états de conscience en constituant leur seule et unique substance car, reconnaît-il encore, l'esprit et la matière sont soumis aux mêmes phénomènes vibratoires : « Tout est vibratoire », comme en témoignent en particulier ses sonates 6^e, 7^e, 8^e et 10^e, mais aussi déjà la 5^e avec les premières mesures et les traits à la main gauche dans le très grave et, de même, *Vers la flamme*. Pour le dire autrement, ce que Scriabine a cherché avec le piano à savoir : faire entendre à la main la résonance par vibrations, Scelsi l'a exploré ensuite plus techniquement après avoir délaissé le piano à un moment où lui est apparu insuffisant pour cela⁵⁵.

La systématité d'une sorte d'univers des relations entre accords se répondant selon des correspondances, se présente chez Scriabine moins comme un système d'analogies de ressemblances entre sons, que sous la forme d'un système programmatique de ressemblances entre rapports d'accords entre eux. L'accord prédomine en effet sur la note au profit d'un rendu sonore complexe et étendu. Les aspects de tremblement, d'oscillation et d'incertitude sont exploités comme s'ils s'échelonnaient au long d'un nuancier psychologique d'émotions. Mais, la dimension psychologique est de pure apparence. Les annotations d'humeur qu'on a mentionnées s'adressent à l'instrumentiste. Scriabine ne nous raconte aucune histoire, pas d'*epos*. L'histoire est ce qui arrive au son quand on joue, celle du processus composé de la vibration par accords. Ce n'est pas de la psychologie. Le *mood* est ici intrinsèquement musical.

Alors, quelle conception du musical, hors du système tonal qu'elle brise, la musique de Scriabine anticipe-t-elle ? On mentionne en réponse l'atonalité viennoise pour un des quatre préludes de l'opus 74. Certains décèlent des structures dodécaphoniques à 12 ou 11 sons, ainsi dans l'*Acte préalable* (1912-15)⁵⁶.

Si de son côté, Gérard Grisey, qui le rapproche de Debussy, a vu se profiler une conception pré-spectrale, ce n'est cependant pas sans reconnaître qu'il manque à Scriabine l'essentiel pour appartenir à ce courant notamment la dimension du temps, cruciale dans la musique spectrale : « Ce qui change radicalement dans la musique spectrale, c'est l'attitude du compositeur face aux faisceaux de forces constituant les sons et face au temps nécessaire à leur émergence »⁵⁷. C'est le temps

⁵⁴ Voir, ici, la note 39.

⁵⁵ Sauf dans une œuvre dédiée à la mémoire de son ami le poète Henri Michaux, à savoir un quatuor à cordes, n. 5, 1985.

⁵⁶ Cfr. M. Kelkel, *Alexandre Scriabine : un musicien à la recherche de l'absolu*, Fayard, Paris 1999, pp. 352-353.

⁵⁷ Grisey, *Écrits*, cit., p. 121.

qui en devenant une dimension du son se rend matériellement palpable. Objet même de la forme, tel devient le temps par dilatation ou contraction selon un processus d'auto-génération des sons plus organique. Il s'agit de modéliser le son au moyen du spectre harmonique par la maîtrise de l'enharmonicité.

En l'absence d'un appel à fondamentale, mais aussi sans affirmer une logique de la dissonance, les accords s'enchaînent en forme d'agrégats suspendus par le haut – comme il a été souligné au passage à propos de l'opus 67 – d'où il résulte une véritable exploration de la sonorité, de nature la moins aléatoire possible. Il ne s'agit pourtant pas de construire une nouvelle grammaire avec des règles de composition des accords modelés sur des gammes modales de l'invention de Scriabine lui-même. Il a suffi à Scriabine d'inventer une sonorité sans avoir à choisir le timbre contre la hauteur comme le fera Schönberg⁵⁸. Une chose paraît certaine, c'est que, en répondant à l'option d'écrire cette sonorité en toute exactitude, Scriabine a dû se doter d'un outil graphique pour l'invention. Scriabine fait ainsi partie de ces compositeurs qui pensent que c'est l'écriture qui produit l'invention à l'aide de graphismes⁵⁹. Répond à cette attente, comme on l'a vu, le recours à de nombreux diagrammes géométriques qui déterminent, dans l'espace, des correspondances destinées à représenter l'univers total des sons pris, comme j'aime à dire, dans des accords, plutôt que des mondes à l'intérieur d'un son unique (comme chez Scelsi).

Même si, selon ses dires, une conférence de Bergson entendue dans un congrès international de philosophie à Genève en 1906, lui aurait révélé l'importante dimension du temps dans la musique au sens d'une pure durée, en contraste avec une explication mécanique du temps⁶⁰, il est clair que Scriabine ne pouvait bien sûr à l'époque atteindre à une conception spectrale intégrant le temps. C'est à une approche essentiellement spatiale du son qu'il a consacré son effort de graphiste-compositeur. C'est en quoi, par ses diagrammes, il annonce à la rigueur plutôt Wyschnegradsky, comme celui-ci l'a reconnu lui-même, et ses élaborations constructivistes de « cartographies d'espaces-sons » (Martine Jost) causées par « la nature explosive du son » et auxquelles ce qu'il a appelé le principe de la « Pansonorité »⁶¹.

Pour conclure, sans contribuer à l'instauration d'une écriture micro-tonale constructiviste comme celle de Wyschnegradsky qui vient après lui, Scriabine s'arrête pourrait-on dire au seuil d'une recherche orientée vers l'ultrachromatisme. Sa recherche de l'essence du son reste liée à la stratégie d'ajouter des notes en extension

⁵⁸ Cfr. M. Solomos, Introduction à D. Guigue, *Esthétique de la sonorité. L'héritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*, L'Harmattan, Paris 2009.

⁵⁹ Cfr. F. Delalande, *Le son des musiques*, Buchet-Chastel, Paris 2001.

⁶⁰ En réalité, le bergsonisme est avant tout celui de Grisey lui-même, voir H. Dufourt, *La musique spectrale*, Delatour, Sampzon 2014, p. 343.

⁶¹ Voir I. Wyschnegradsky, *La loi de la Pansonorité* (1954), Contrechamps, Genève 1996 et P. Criton (éd.), *Ivan Wyschnegradsky. Libération du son*, cit.

toujours plus grande au lieu de la focaliser, comme Scelsi, sur des micro-structures internes au son qui s'annonceront bientôt décisives au regard de l'aventure contemporaine. C'est pourquoi, en vertu de ses limitations propres, fermeture de la forme musicale sur elle-même que dénonce Boris de Schloezer, aspect clos et répétitif de son harmonie, explosion contenue de la potentialité du son, la démarche de Scriabine et sa recherche de la 'pure matière du son', pionnières comparées aux musiques qui précèdent, semblent malgré tout davantage fermer l'époque des tentatives de sorties hors du cadre harmonique traditionnel, qu'annoncer, au service d'une esthétique du son, une nouvelle syntaxe musicale.

L'iconografia skrijabiniana e la pittura russa d'inizio Novecento

*Andrei Bliznukov**

This article deals primarily with Scriabin's iconography and the general state of affairs of Russian painting at the beginning of 20th century. The author notes that the realistic figurative trend, which was prevalent in the Russian art scene at that time, was too far removed from Scriabin's own aesthetic goals and motivations. On the other hand, Malevich's and Kandinsky's search for innovation (which in many respects paralleled Scriabin's own musical quest), still did not lead to a creative rapprochement between the composer and these artists. The author suggests a possible reason for this by analysing the interior decoration of Scriabin's last apartment via the paintings, sculptures and objects of decorative art which had been chosen by the composer himself. He certainly liked the works of Nikolai Sperling, now an almost completely forgotten second-rate Symbolist painter. In a more general sense, the interior decoration of Scriabin's apartment indicates a possible absence of any real interest in the field of painting, sculpture and decorative arts.

Эта статья касается иконографии Скрябина и вообще русской живописи в начале XX века. Автор констатирует, что реалистическое фигуративное течение, лидирующее в те годы на российской художественной сцене, было слишком далеко от эстетических целей и мотиваций Скрябина. Но и новаторские поиски Малевича и, особенно, Кандинского, во многом параллельные музыкальным исканиям Скрябина, все же не привели к творческому сближению композитора с этими художниками. Возможную причину этого автор находит, анализируя обстановку московского дома Скрябина - картин, скульптур, предметов декоративно-прикладного искусства, выбранным композитором для украшения собственного жилища. Предпочтение отдавалось работам Николая Шперлинга, ныне почти полностью забытого второразрядного художника-символиста. В более общем плане обстановка дома Скрябина указывает на отсутствие у композитора четких и осмысленных интересов и вкусов в области живописи, скульптуры и декоративных искусств.

I quarantatré anni della vita di Skrjabin (1872-1915) corrispondono a una fase estremamente fertile per l'arte russa, tanto da essere soprannominata 'età d'argento'. Forse per la prima volta dopo la svolta filo-europeista di Pietro il Grande, a Mosca e a San Pietroburgo così come in provincia, la scena artistica si caratterizza per la presenza di voci originali, non inferiori per qualità e intensità a quelle dei colleghi europei. Il periodo compreso tra il 1870 e il 1915 spicca per la ricchezza

* Associazione Culturale Italia-Russia di Firenze. Le traduzioni dal russo sono dell'autore, che desidera ringraziare Luisa Curinga, Chiara Guerzi, Marco Rapetti e Natal'ja Ugleva.

di figure di primo piano che promuovono un radicale cambiamento estetico, e conseguentemente conducono a una significativa trasformazione stilistica: anni luce sembrano infatti separare la pittura realistica di Il'ja Repin da quella astratta di Vasilij Kandinskij¹.

A differenza di quanto avveniva nell'ambito letterario e musicale, la pittura russa di fine Ottocento fu nettamente dominata da un singolo artista, Il'ja Repin (1844-1930)², che si distinse al di sopra di un coro di voci, comunque ricco e variegato. Il debutto ufficiale di Repin avvenne proprio nell'anno della nascita di Skrjabin, con la tela *Risurrezione della figlia di Giairo*, oggi conservata al Museo Russo di San Pietroburgo³. Pur non essendo una delle opere più importanti di Repin, vi si percepisce già la genialità del giovane pittore che di lì a poco produrrà il suo primo grande capolavoro, *I battellieri del Volga* (1870-1873, San Pietroburgo, Museo Russo)⁴. Negli stessi anni in cui lavora alla *Risurrezione*, Repin esegue, per un committente privato, il primo dei tanti quadri legati al mondo della musica russa, *Compositori slavi* (Mosca, Conservatorio Statale)⁵. È il primo dei suoi numerosi ritratti di gruppo, significativamente dedicato a eminenti musicisti del passato e del presente. Il grande dipinto non solo consacra l'autore come brillante ritrattista e geniale psicologo, ma inaugura nello stesso tempo il filone dei soggetti tratti dall'ambiente musicale, un filone che avrà tanta importanza nella sua opera successiva (Fig. 1). Nel corso della sua lunga carriera, Repin ritrarrà, infatti, numerosi grandi compositori russi, tra cui Anton Rubinštejn, Michail Glinka, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Sergej Ljapunov. Questa galleria di musicisti culmina con il celebre ritratto di Modest Musorgskij, oggi conservato alla Galleria Tretjakov di Mosca, eseguito nell'ospedale militare dove il compositore era ricoverato e dove sarebbe morto di lì a poco⁶. La brutale immediatezza con cui viene resa la fase finale della malattia del compositore fa di quest'opera uno dei grandi capolavori della ritrattistica europea dell'Ottocento. Curiosamente, e senza che se ne conosca la ragione, Repin non ritrasse mai Skrjabin, neanche nel momento di massima fama internazionale.

¹ Sulla situazione generale nella pittura russa nella seconda metà dell'Ottocento e all'aprirsi del Novecento si veda D. Sarab'janov, *La seconda metà del XIX secolo: la realtà sociale vista attraverso il prisma della pittura*, in *La pittura russa*, 2 voll., II, pp. 729-796, Electa, Milano 2001; D. Sarab'janov, *Tra Otto e Novecento: trasfigurazione poetica della realtà*, ivi, pp. 797-856; C. Gray, *The Russian Experiment in Art*, Thames & Hudson, London 1962.

² Tra la ricchissima letteratura su Repin segnalo la recente monografia D. Jackson, *The Russian Vision: the Art of Ilya Repin*, ACC Publishing Group, Woodbridge 2015.

³ Ivi, pp. 33, 182.

⁴ Ivi, pp. 71-77.

⁵ Ivi, pp. 28-30.

⁶ Ivi, pp. 127-131.



Figura 1 – Repin nel 1914 mentre ritrae il celebre basso Fëdor Šaljapin (1873-1938).

Uno dei pochi ritratti di Skrjabin, conservato nella Casa Museo di Mosca, si deve a Boris Kustodiev (1878-1927), fedele allievo di Repin⁷. Si tratta di un disegno eseguito dal vivo, che raffigura l'ultimo concerto del compositore a Pietrogrado⁸, avvenuto il 2 aprile 1915, pochi giorni prima della sua morte⁹. La freschezza del tocco di Kustodiev ha qualcosa in comune con i veloci schizzi degli artisti-reporter che disegnano nelle sale dei tribunali americani, ma l'opera è nello stesso tempo permeata da un senso di malinconia, come se l'artista presentisse la fine imminente del compositore. Il disegno di Kustodiev è indubbiamente il più significativo dal punto di vista artistico tra i pochi ritratti di Skrjabin di cui disponiamo.

Possiamo ipotizzare che lo scarso numero di immagini pittoriche dell'autore del *Prometeo* derivi dalla sua maggior attenzione nei confronti del nuovo e più moderno mezzo fotografico: quando si presentava la necessità o il desiderio di avere un ritratto, Skrjabin – che seguiva con passione anche gli sviluppi della nascente

⁷ Boris Kustodiev assistette il maestro nel suo ultimo lavoro di grande formato, l'*Adunanza solenne del Consiglio di Stato* (1901-1903, San Pietroburgo, Museo Russo). Sul dipinto e sulla collaborazione tra Repin, Kustodiev e altri allievi del maestro vedi ivi, pp. 114-119.

⁸ Com'è noto, così veniva chiamata San Pietroburgo dal 1914 al 1924, prima di essere battezzata Leningrado.

⁹ Secondo il calendario giuliano, il concerto ebbe luogo il 15 aprile.

cinematografia – preferiva probabilmente farsi fotografare piuttosto che posare per un pittore. In effetti, abbiamo una bella serie di sue fotografie, tra cui alcuni primi piani eseguiti da Emil Bendel (1870-1948)¹⁰.

Nella dimora moscovita dove il compositore visse i suoi ultimi anni, divenuta Museo Skrjabin nel 1922, si conserva un busto scultoreo di Skrjabin realizzato da Serafim Sud'binin (1867-1944), allievo di Rodin e personaggio di grande rilievo nel panorama artistico internazionale¹¹. Scultore, ceramista, designer, Sud'binin era attivo già in quegli anni soprattutto in Europa e in America e, di conseguenza, poco presente nell'ambiente culturale russo. Il suo busto, di forte impronta rodiniana, fu eseguito a Biarritz.

Un altro artista che ritrasse Skrjabin fu Leonid Pasternak (1862-1945), oggi conosciuto principalmente in quanto padre del poeta e scrittore Boris. Pasternak era piuttosto noto nei primi anni del Novecento, ma non era certamente tra le figure più in vista nel panorama dell'arte russa¹². L'artista raffigurò Skrjabin e i membri della

¹⁰ Emil Bendel faceva parte di una corrente di fotografi russi che non aderì alle istanze delle avanguardie rivoluzionarie sviluppatesi anche nell'ambito della nascente arte fotografica. Contrariamente a fotografi avanguardisti quali Aleksandr Rodčenko, Lazar Lisickij e Boris Ignatovič, altri artisti, tra cui Sergej Lobovikov, Aleksandr Grinberg e lo stesso Emil Bendel, cercarono di avvicinare la fotografia alla pittura. Secondo questi fotografi 'pittorici', la fotografia non doveva avere uno scopo documentario, ma trasmettere emozioni, stati d'animo e significati poetici. Per ottenere questo risultato, essi si avvalevano di lenti speciali in grado di 'ammorbidire' le immagini e utilizzavano procedimenti di stampa molto sofisticati, prediligendo la raffigurazione di paesaggi, nudi femminili e vecchi edifici. Lobovikov, ad esempio, impiegava una tecnica di stampa al bromuro per ottenere immagini evocative della Russia rurale, Vituchnovskij realizzava suggestivi ritratti di 'tipi' russi, mentre Grinberg si dedicava principalmente a studi di nudo e di figura. Tutti soggetti considerati contrari ai dettami rivoluzionari, in quanto esaltavano i valori mondo borghese che la lotta di classe voleva invece abolire. Sulla fotografia in Russia nei primi decenni del Novecento e, in particolare, sulla fotografia pittorica cfr. *Quiet Resistance: Russian Pictorialism of the 1900s-1930s*, Multimedia Complex of Actual Arts-House of Photography Museum (MAMM), Moscow 2005, Catalogo della mostra tenutasi a Venezia presso la Fondazione Scientifica Querini Stampalia Onlus nel 2005 e il comunicato stampa diffuso in occasione della mostra *From Pictorialism and Avant-Garde to Socialist Realism: Russian Photography, 1920s-1930s*, Nailya Alexander Gallery, New York, September 7-October 13, 2012, <<http://www.nailyaalexandergallery.com/attachment/en/56d892946aa72c911361fc27/TextTwoColumnsWithFile/56dfe6885aa837944c5cd8d5>> (11/2018). [N.d.CC.]

¹¹ Su Sud'binin cfr. J.-M. Lhôte, *Séraphin Soudbinine, un céramiste puissant et inspiré*, «Revue de la céramique et du verre», juillet-août 1994, pp. 26-35; J. Milner, *A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420-1970*, Woodbridge Antique Collectors' Club, Suffolk 1993, p. 414.

¹² Leonid Osipovič Pasternak, definito dal figlio Boris «pittore accademico», fu docente alla scuola di Belle arti di Mosca e dal 1921 finì esule prima in Germania, poi in Palestina e in seguito in Inghilterra. Cfr. il recente saggio G. Weissblei, *In Search for a New Jewish Art: Leonid Pasternak in Jerusalem*, «Ars Judaica», 13, 2017, pp. 91-110. Il

sua famiglia in disegni veloci dal tratto elegante, dandone un'immagine domestica, con un tono emotivo lontano dall'atmosfera inquieta e visionaria della sua musica.

Le ultime testimonianze artistiche riguardanti Skrjabin sono i calchi delle mani e dell'orecchio eseguiti *post mortem* dallo scultore Sergej Merkurov (1881-1952), all'epoca abbastanza giovane. Di lì a poco Merkurov avrebbe conosciuto una grande fortuna in patria per i suoi monumenti di Lenin e di Stalin in scala faraonica, cui fu in seguito attribuito ben scarso valore artistico. Nel 1915, quando effettuò i calchi di Skrjabin, lo scultore aveva già alle spalle una prestigiosa commissione di genere analogo, la maschera funebre di Lev Tolstoj, morto nel 1910.

Nell'arco di tempo che va dal 1900 al 1915, periodo in cui Skrjabin raggiunse l'apice della fama, coesistevano nell'arte figurativa russa tre principali correnti. La prima, capeggiata da Repin, continuava a seguire l'estetica realista; pur avendo tra i suoi seguaci anche molti artisti di talento modesto, questa corrente raggiunse spesso risultati altissimi in vari generi: ad esempio, Isaak Levitan nel paesaggio, Vasilij Surikov nella pittura di soggetto storico, Vasilij Vereščagin nella rappresentazione di temi d'attualità. I realisti costituivano la componente maggioritaria nella scena artistica russa e furono presi a modello a partire dagli anni Trenta, quando i loro epigoni diedero vita al cosiddetto Realismo Socialista, unico stile ammesso dal regime sovietico¹³.

Il secondo gruppo, che si potrebbe definire dei decadenti, si ricollegava alla grande corrente internazionale dell'*Art Nouveau*, e comprendeva soprattutto i membri del movimento artistico *Mir Iskusstva* (*Mondo dell'arte*), di cui faceva parte anche Leonid Pasternak, di cui si è già accennato¹⁴. I decadenti rivolgevano programmaticamente le loro attenzioni verso il passato, o meglio verso alcune particolari epoche, come il Settecento, che ritenevano una sorta di secolo d'oro in cui evadere attraverso l'arte.

La terza via, quella più interessante e ricca di sviluppi futuri, era rappresentata dalle cosiddette avanguardie, e annoverava tra i suoi maggiori rappresentanti Vasilij Kandinskij, Kazimir Malevič, Natal'ja Gončarova e Michail Larionov. Sorprende, invero, l'assenza di contatto diretto tra gli avanguardisti e Skrjabin, nonostante inseguissero fini estetici piuttosto simili. La ricerca sinestetica di Skrjabin era molto vicina a quella di Kandinskij, ma, nonostante le indiscutibili affinità intellettuali e

gruppo *Mir Iskusstva* fu attivo sulla scena artistica dal 1898 alla fine degli anni Dieci del Novecento, anche se l'ultima mostra si svolse a Parigi nel 1927. Cfr. A. Kamenskij (a cura di), "Welt der Kunst": *Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Aurora-Kunstverlag, Leningrad 1991.

¹³ D. Sarab'janov, *Correnti moderne del XX secolo: dalla sperimentazione al realismo socialista*, in *La pittura russa*, cit., II, pp. 857-942.

¹⁴ *Mir Iskusstva* era anche il titolo di un'importante rivista creata a S. Pietroburgo nel 1899 da Aleksandr Benois, Léon Bakst e Sergej Djagilev. Il celebre impresario teatrale, fondatore dei *Balletti russi*, la diresse fino alla sua chiusura, nel 1904.

l'interesse di entrambi per la teosofia, un incontro tra i due universi artistici non si concretizzò mai¹⁵.

In questa breve panoramica di artisti non si può non ricordare la figura di Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), pittore e compositore simbolista russo-lituano, probabilmente conosciuto da Skrjabin tramite un altro russo-lituano, l'artista e poeta Jurgis Baltrušaitis (1873-1944), padre dell'omonimo storico dell'arte ben noto in Occidente. Va detto però che l'arte di Čiurlionis, morto peraltro giovanissimo, non riuscì a liberarsi da un certo provincialismo e quindi a spiccare, per così dire, il volo. Lo stesso Skrjabin diceva di lui: «è un po' troppo spettrale, non possiede una vera forza, e non vuole che il suo sogno diventi realtà»¹⁶. Un altro pittore simbolista, oggi ricordato quasi esclusivamente in virtù del suo rapporto con Skrjabin, è il pittore belga Jean Delville (1867-1953), autore, tra l'altro, della celebre copertina della prima edizione del *Prometeo* (1912), un'immagine di indubbio effetto carica di simbolismi occulti.



Figura 2 – Interno della casa moscovita dove Skrjabin trascorse gli ultimi anni.

¹⁵ È interessante notare come il linguaggio skrjabiniano più maturo si sia delineato negli stessi anni in cui Kandinskij, che aveva studiato anche musica e suonava pianoforte e violoncello, iniziava a utilizzare per i suoi lavori titoli desunti dal linguaggio musicale, come 'improvvisazione' o 'composizione'. In effetti, i parallelismi fra i vari stili dei due artisti sono molteplici. Il 1910 segnerà comunque un momento di svolta per entrambi: in quell'anno, infatti, venne completata la partitura del *Prometeo*, prima composizione sinestesica inglobante effetti luce, e venne dipinto il primo acquarello astratto, oggi conservato al Centre Pompidou di Parigi. Le due opere sono considerate pietre miliari nella storia della musica e in quella dell'arte pittorica. [N.d.CC.]

¹⁶ L. Sabaneev, *Vospominanija o Skrjabinie*, Klassika-XXI, Moskva 2014, pp. 143-144.

Ma quali erano i gusti di Skrjabin in ambiti artistici diversi dalla musica? Uno sguardo attento all'arredo della sua ultima casa moscovita, miracolosamente sopravvissuta a tutte le peripezie storiche del XX secolo e divenuta museo nel 1922, può fornirci delle indicazioni in tal senso (Figg. 2 e 4). Ciò che colpisce subito è il contrasto tra il carattere escatologico-rivoluzionario dell'opera del compositore e la tranquillità medio-borghese della sua dimora, comoda, accogliente e del tutto 'prevedibile': balzano all'occhio la banalità di alcuni quadri che decorano le stanze (ad esempio, le copie amatoriali di dipinti erotici di scuola francese del Settecento eseguite da Nikolaj Šetinin, zio del compositore per parte di madre). Decisamente più interessante è la stampa fotografica del *San Giovanni Battista* di Leonardo appesa in camera da letto. Spiccano, invece, per la qualità e l'attenzione verso il gusto moderno, i mobili della sala da pranzo in stile *Art Nouveau*, comprati dal compositore a Bruxelles e disegnati probabilmente da Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910). Questi mobili e il lampadario sono gli oggetti esteticamente più pregiati fra quelli che si trovano nell'appartamento. Probabilmente, più che di mancanza di gusto si potrebbe parlare di relativo disinteresse da parte di Skrjabin verso tutto ciò che non fosse direttamente collegato alla sfera musicale¹⁷. Tra gli oggetti che costituiscono una testimonianza diretta dei suoi gusti vanno comunque menzionate, oltre al mobilio di Serrurier-Bovy, le opere di Nikolaj Sperling (1881- ?), giovane pittore simbolista legato a Skrjabin da amicizia e da affinità artistiche¹⁸. I quadri di Sperling affissi alle pareti esprimono un gusto molto simile a quello che traspare dalla copertina del *Prometeo* disegnata da Delville. Lo stile rispecchia un misticismo un po' superficiale e alla moda, che denota una preferenza verso l'esotico, sia orientale che medievale, e una fascinazione nei confronti del Maligno: tutti ingredienti del clima decadente di fine secolo, riscontrabili spesso anche nelle opere più raffinate dei membri del *Mir Iskusstva*. In uno dei quadri di Sperling, la figura del *Filosofo orientale che contempla un loto* ha un'espressione tra il soave e l'ammiccante, ma la sua somiglianza con Cristo rende quest'insieme inquietante (Fig. 3)¹⁹. La presenza dell'opera proprio nel salone in cui si facevano esperimenti

¹⁷ Viene in mente la celebre frase di Svjatoslav Richter, «io non vivo in URSS, io vivo nella musica». È difficile indicare la fonte esatta di questa citazione, proveniente forse da un'intervista o più probabilmente da una conversazione privata con un giornalista straniero. La battuta si diffuse ben presto, divenendo di uso comune negli ultimi decenni del regime sovietico.

¹⁸ Il poco che si conosce della personalità e dell'arte di Sperling è riassunto in V. Popkov, O. Dubrovina, O. Sanžarova, *Skrjabin i sovremenniki. Materialy k biografii N.V. Šperlinga*, «Memorial'nyj Muzej A.N. Skrjabin», Moskva 2016, in cui si riportano le testimonianze che attestano la presenza di Sperling ad Atene negli anni Trenta e il suo trasferimento in Etiopia nel 1946. In ogni caso rimangono sconosciute il luogo e la data della morte di quello che sembra essere stato un amico intimo di Skrjabin.

¹⁹ Su questo dipinto si veda O. Sanžarova, *Temnoe očarovanie N.V. Šperlinga, Isslebovatel'skij etjud*, in *Skrjabin i sovremenniki*, cit., pp. 110-113.

con la *cvetomuzyka* (la ‘musica-colore’, ricreata attraverso una tastiera collegata a lampadine multicolori), trasmette una sensazione di angoscia che sembra in contrasto con la ricerca sinestetica di Skrjabin.

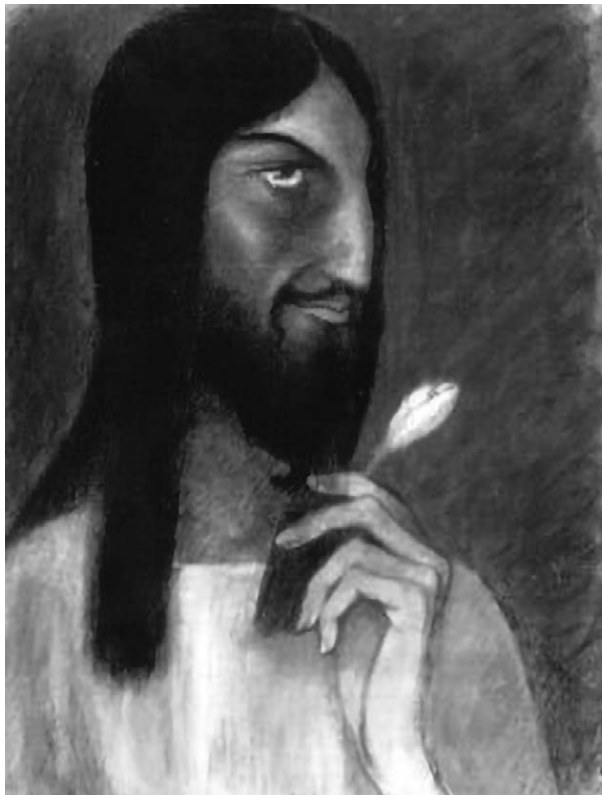


Figura 3 – N.V. Sperling, *Filosofo orientale che contempla un loto*

Nell’immagine arcaizzante intitolata *Tibi, purissima* misticismo ed erotismo convivono, e colpisce la notevole somiglianza del profilo del cavaliere con quello della celebre poetessa Anna Achmatova, somiglianza che non mi pare sia stata rilevata finora²⁰. Lo stesso spirito neogotico, con forti accenti mistico-trascendentali al limite del macabro, si ritrova nel *Cavaliere Gilles de Rais*, dove una triste figura in armatura si sdoppia tra il corpo fisico e una sorta di sosia astrale²¹. L’opera di Sperling testimonia indubbiamente il gusto di un’epoca pur senza raggiungere vette eccelse.

²⁰ Su quest’opera cfr. *ivi*, pp. 108-110.

²¹ *Ivi*, pp. 106-108.

Ancora un volta, viene spontaneo chiedersi come sia possibile che Skrjabin non abbia mai menzionato Kandinskij nei suoi scritti e non l'abbia mai incontrato²². Allargando il discorso, si potrebbe rilevare come il compositore non abbia avuto forse sufficiente consapevolezza delle affinità e delle analogie fra la propria ricerca artistica e quella delle avanguardie pittoriche a lui contemporanee.



Figura 4 – La camera da letto dove Skrjabin morì il 14 aprile 1915.

²² Nonostante Kandinskij ammirasse soprattutto Schönberg, col quale ebbe una nutrita corrispondenza, il suo percorso artistico si direbbe più affine a quello di Skjabin, del quale seguì con grande interesse gli esperimenti sinestesici. «Hanno un ruolo marginale, in Schönberg, le due componenti fondamentali della concezione estetica che accomuna Kandinskij a Skrjabin: il rapporto sinestesico suono-colore e, soprattutto, l'idea di un'arte totale coinvolgente, allo stesso livello, tutte le forme di ogni singola arte»: L. Verdi, *Kandinskij e Skrjabin, Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Akademos & Lim, Lucca 1996, p. 53.

Intorno ai *Problèmes de la musique moderne* di Boris de Schloezer e Marina Scriabine

Daniele Buccio

This article briefly provides some information about the dissemination of Scriabin's art in Europe, as promoted by Boris de Schloezer (1881-1969) in the early 1920s, and subsequently by Marina Scriabine (1911-1998) during the post-war period up to the 1990s. Its core content consists of some references to the genesis of and critical reception to the aesthetic, and the historiographical reflections contained in their volume *Problèmes de la musique moderne*. Both the elaboration and the acceptance of this monograph, which had already been conceived and outlined in the immediate post-war years and which was constantly perfected over the course of a decade until its publication in 1959, are retraced through the recognition of some biographical and intellectual vicissitudes of the two authors, the scrutiny and the transcription of some unpublished sources (mostly consisting of their correspondence with Massimo Mila and André Souris), as well as the consideration of some reviews from the predominantly French and Italian critical literature of the time. The article also gives a concise account of the two authors' connections with Italian cultural life and of some aspects of the Parisian artistic context of the 1950s.

Статья содержит краткую информацию о распространении влияния искусства Александра Скрябина в Европе благодаря деятельности Бориса Шлёцера (1881-1969) в начале 1920-х годов, и, впоследствии, начиная с послевоенного периода и вплоть до 1990-х годов, благодаря Марине Скрябиной (1911-1998). Стержнем статьи является анализ происхождения и критического восприятия эстетических и историкографических постулатов, содержащихся в их труде *Проблемы современной музыки*. Как генезис, так и последующий прием монографии, которая была задумана и вчерне выполнена в первые послевоенные годы, и была предметом постоянного обогащения и усовершенствования на протяжении более чем десятилетия, вплоть до ее публикации в 1959 году, прослеживаются через осмысление некоторых биографических фактов и интеллектуальных событий в жизни двух авторов. Значительную помощь в этом оказало изучение и транскрипция некоторых неопубликованных источников, по большей части писем к Массимо Мила и от Андре Сури, а также анализ некоторых рецензий, в основном в итальянской и французской критической литературе того времени. В статье говорится о связях двух авторов с итальянской культурной жизнью, а также о некоторых аспектах художественной сцены Парижа 1950-х годов.

L'opera di divulgazione dell'arte di Aleksandr Skrjabin in Europa avviata da Boris de Schloezer (1881-1969) a partire dai primi anni Venti fu poi proseguita da

Marina Scriabine (1911-1998)¹ nel secondo dopoguerra sino agli anni Novanta, con conseguenze decisive anche per la ricezione italiana². Il presente scritto contiene alcuni accenni a tale attività di diffusione, e brevi riferimenti ad aspetti significativi della genesi e dell'accoglienza critica riservata alle riflessioni estetiche e storiografiche dei due studiosi raccolte, nel volume *Problèmes de la musique moderne* pubblicato alla fine degli anni Cinquanta.

Stabilitosi a Parigi intorno al 1920 e rifugiatosi nel sud della Francia dopo l'occupazione tedesca negli anni Quaranta, Schloezer fece nuovamente ritorno nella capitale francese al termine della seconda guerra mondiale insieme con Marina e Madame Boulian, riavviando l'intensissima attività di critica musicale e letteraria già intrapresa nel 1921 per la «Nouvelle Revue Française», la «Revue Musicale» e per il quotidiano della comunità russa a Parigi «Poslednie Novosti»³. Accanto

¹ Marina Scriabine adottò la grafia francofona del suo cognome sin dal suo arrivo in Belgio all'età di undici anni e conseguì ufficialmente con tale nominativo la cittadinanza francese il 13 luglio del 1934 (cfr. «Journal officiel de la republique française. Lois et décrets» Soixante-sixième année, 171, 22 luglio 1934, p. 7454). In virtù della consuetudine e della volontarietà, tale grafia è stata mantenuta in questo contributo, mentre il cognome del padre è stato reso con traslitterazione dal russo conformemente al resto del volume.

² La prima monografia di Schloezer, dedicata alla personalità ed ai caratteri generali dell'opera di Skrjabin e pubblicata dall'editore Grani di Berlino nel 1923, ebbe un considerevole rilievo per il pubblico di lettori russi; l'autore non attese in seguito alla stesura di un secondo volume annunciato, concernente più specificamente l'opera musicale di Skrjabin. A Parigi Schloezer tenne una conferenza introduttiva in occasione del concerto commemorativo dei dieci anni dalla scomparsa del compositore presso la Salle de l'ancien conservatoire (2, rue du Conservatoire) lunedì 27 aprile 1925, durante il quale si esibirono il pianista Grégoire Gourevitch (1895-1959) e la cantante Nina Kochitz (1891-1965). Negli stessi anni Schloezer criticò Alfredo Casella per avere ommesso la menzione di Skrjabin nel suo recente volume *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (cfr. B. de Schloezer, *Réflexions sur la musique: De quelques erreurs courantes*, «Revue musicale» 8, 1924, pp. 269-272). Giovedì 9 luglio 1936 Madame Schloezer, Marguerite Boulian, eseguì in prima esecuzione francese la *Sixième Sonate* op. 62 di Skrjabin presso l'Association des Jeunes Auteurs Français di Parigi (cfr. «Comœdia», 3264, 8 Juillet 1936). Nel 1953 Schloezer pubblicò il saggio *Alexandre Scriabin* nel secondo volume della pubblicazione *Musique russe* a cura di Pierre Souvtchinsky (pp. 229-248) e nel 1973 venne pubblicato postumo l'ultimo articolo di Schloezer dedicato a Skrjabin, la voce del 1968 *Scriabine et l'extase*, per l'*Encyclopédie des musiques sacrées*, tome III, pp. 293-298 a cura di Jacques Porte per i tipi di Labergerie.

³ Cfr. *Boris de Schloezer/Notice biographique*, in *Pour un temps/Boris de Schloezer*, Centre Georges Pompidou/Pandora Editions, Paris 1981, pp. 11-12: «Après la guerre, Boris de Schloezer reprend sa collaboration à la *Nouvelle Revue Française* et s'intéresse de plus en plus aux manifestations nouvelles de l'art sonore. Il suit de près le développement des musiques électronique et concrète. La naissance de cet univers sonore englobant la totalité des sons et leurs divers traitements pose de nouvelles interrogations. S'agit-il seulement d'un élargissement de moyens instrumentaux ou de principes entièrement différents? L'absence d'un langage musical commun ne nécessite-t-il pas une écoute différente?

al rinnovato impegno in avventure editoriali periodiche, Schloezer si rese estremamente attivo anche come organizzatore di seminari e relatore. Nel gennaio del 1947 tenne per il Collège Philosophique presso la sala di rue Cujas la terza conferenza dopo la nascita dell'associazione riunitasi intorno alla cerchia di Jean Wahl, dal titolo *L'univers du musicien*; nel corso della primavera dello stesso anno coinvolse nei lavori del gruppo anche René Leibowitz, con cui aveva stretto una conoscenza amichevole prima della guerra, e sotto la guida del quale Marina aveva seguito lezioni private piuttosto regolari tra il 1936 ed il 1939, che le consentirono tra l'altro di avvicinarsi alla tecnica dei dodici suoni ben prima della più ampia affermazione nel secondo dopoguerra. L'attenzione di Marina Scriabine per le ricerche tecniche e le musicali del proprio tempo, anche legata alla partecipazione alla vita delle avanguardie di Liegi e di Bruxelles, si trova in una relazione stretta con la propria attività compositiva sin dalla fine degli anni Quaranta e nel corso degli anni Cinquanta, quando questa lasciò spazio all'intensificarsi delle ricerche estetologiche, a nuovi studi anche in ambito non musicale, nonché alla divulgazione dell'opera del padre⁴.

Problèmes de structure, d'interprétation, de lecture : Boris de Schloezer mesure l'ampleur du bouleversement, en discute avec sa nièce Marina Scriabine qui se heurte aux mêmes difficultés tant sur le plan théorique, dans ses travaux d'esthétique musicale au C.N.R.S, que sur le plan pratique, au cours de recherches au Club d'Essai [sic] de la Radiodiffusion française dans le domaine de la composition musicale. Ces entretiens, cette confrontation sont consignés dans *Problèmes de la musique moderne* où ces questions sont posées par Boris de Schloezer, rédacteur de l'ouvrage, avec toute la rigueur que l'on trouve dans ses précédents écrits». Cfr. M. Beyssac, *La vie culturelle de l'émigration russe en France: Chronique 1920-1930*, Presses Universitaires De France, Paris 1972; L. Livak, *How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, University of Wisconsin Press, Madison 2003; K.J. Mjør, *Reformulating Russia. The Cultural and Intellectual Historiography of Russian First-Wave Émigré Writers*, Brill, Leiden 2011; M. Raëff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, Oxford University Press, New York 1990; N. Struve, *Soixante-dix ans d'émigration russe 1919-1989*, Fayard, Paris 1996; C. Krauss, T. Victoroff (éds.), *Figures de l'émigré russe en France au XIX^e et XX^e siècle. Fiction et réalité*, Rodopi, Amsterdam-New York 2012; Ch. Flamm, H. Keazor e R. Mart (éds.), *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?* (Kongressbericht der gleichnamigen interdisziplinären Tagung an der Universität des Saarlandes, 17-18, November 2011) Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013.

⁴ Alla fine degli anni Cinquanta Schloezer e Marina Scriabine sostennero la ricerca musicologica di Clemens-Christoph von Gleich (1930) concernente *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin*, poi pubblicata nel 1963 dall'editore Croyghton di Bilthoven e presentata come tesi di laurea presso la facoltà di lettere dell'università di Utrecht nel 1964 sotto la guida di Albert Smijers e di Eduard Reeser. Marina Scriabine portò a compimento la pubblicazione della traduzione dal russo in francese della monografia su Skrjabin di Schloezer antecedentemente menzionata, avvenuta con successo nel 1975 per le edizioni della Librairie des Cinq Continents grazie alla collaborazione di Maya Minoutschine; la pubblicazione della versione inglese, già predisposta da Nicholas Slonimsky nel volgare di

Nell'immediato dopoguerra anche Marina divenne alquanto impegnata nella critica musicale e di spettacoli di danza, e s'interessò vivamente alle ricerche elettroacustiche e alla definizione di un'arte radiofonica⁵. Tenne due conferenze presso l'Association des Françaises diplômées des Universités nell'ottobre del 1948 e nel febbraio del 1949, e una alla Sorbonne presso la Société française d'esthétique il 9 aprile 1949 sul tema *Évolution de la musique contemporaine ou révolution?* Il testo di quest'ultima, apparso nel secondo e nel quarto numero della «Revue d'Esthétique», precorse analoghe considerazioni esposte da Schloezer in contributi pubblicati successivamente⁶. Sebbene gli accenni al concetto di 'modernità musicale'

pochi mesi nel 1971, venne notevolmente ritardata a causa di problemi contrattuali occorsi con la casa editrice Vienna di New York allora diretta da Philippe Winters ed ebbe luogo soltanto nel 1987 grazie all'University of California Press. Tra il 28 e il 30 novembre del 1972 Marina Scriabine prese parte ad Oslo ai lavori della giuria dello Scriabin International Piano Competition; incoraggiò e promosse pianisti decisamente impegnati nell'esecuzione del repertorio skrijabiniano quali Hilde Somer (1922-1979), Robert Cornman (1924-2008), Walid Akl (1945-1997), Roberto Szidon (1941-2011), John Bell Young (1953-2017), François Glorieux (1932) e Michael Rudy (1953), anche attraverso la redazione di presentazioni di registrazioni discografiche e in occasione di diverse trasmissioni radiofoniche. Agli inizi degli anni Settanta supervisionò la traduzione in lingua francese di Ivan Vyšnegradskij del testo poetico dell'*Acte préalable* e collaborò insieme con Claude Ballif per la realizzazione di un progetto di redazione di un numero speciale della «Revue Musicale» commemorativo del centenario della nascita di Skrjabin, che non fu possibile portare a compimento. Tra i diversi contributi di Marina sono da segnalare un articolo per il terzo volume de «Les Cahiers Canadiens de Musique» nel 1971, il contributo *Wer ist Alexander Skrjabin?* nel volume a cura di O. Kolleritsch *Actes du colloque Alexander Skrjabin*, Universal Edition, Graz 1980, l'articolo di carattere divulgativo *Actualité de la musique de Scriabine* nella rivista «Piano [La Lettre du Musicien]» del 1 settembre del 1995 e *Pamjat' serdca*, «Učenyje zapiski Gosudarstvennogo memorial'nogo muzeja A. N. Skrjabina» 3, IRIS-PRESS, Mosca 1998, pp. 173-179. A Marina si deve la pubblicazione nel 1979 della traduzione in francese dei quaderni e delle annotazioni private di Skrjabin, *Notes et Réflexions. Carnets inédits* condotta sull'edizione del 1919 curata dalla madre Tat'jana e da Schloezer. La loro diffusione in lingua italiana nei primi anni Novanta è avvenuta grazie alla traduzione di Maria Giovanna Miggiani a cura di Maria Girardi.

⁵ Marina Scriabine recensì fra l'altro la prima esecuzione di *Désert* di Edgar Varèse del 2 dicembre del 1954 presso il Théâtre des Champs-Élysées, la prima esecuzione francese de *Le Réveil des Oiseaux* di Olivier Messiaen, il *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* di Nicholas Slonimsky, la monografia di Serge Moreux del 1953 su Béla Bartók, *L'évolution de la musique. De Bach à Schoenberg* di Leibowitz del 1951, nonché lavori musicali e critici di Pierre Boulez, di Pierre Schaeffer e di Max D'Ollone.

⁶ Cfr. M. Scriabine, *Evolution de la musique contemporaine ou révolution*, «Revue d'esthétique» 2, 1949, pp. 425-428 e M. Scriabine, *Evolution de la musique contemporaine ou révolution. II*, «Revue d'esthétique» 4, 1949, pp. 485-488. È verosimilmente all'ultima di queste presentazioni che Boulez si riferisce in una comunicazione a Cage datata 30 dicembre 1950 (cfr. J.-J. Nattiez (éd.), *Pierre Boulez / John Cage. Correspondance*, Bourgois, Paris 1991, pp. 140-141).

attraversino l'opera di Schloezer sin dai primi anni Venti⁷, le esperienze di queste presentazioni costituirono occasioni rilevanti per la definizione di un nucleo di prime riflessioni che vennero ad approfondirsi sensibilmente nel corso degli anni Cinquanta; la monografia appare strettamente legata ai contributi del dopoguerra, costituendo in effetti il frutto di rimediazioni protratte nell'arco di un decennio. In particolare, è possibile seguire interessanti varianti testuali in quattro scritti di Schloezer pubblicati antecedentemente alla monografia, dai quali il testo definitivo trae origine: si tratta degli articoli *Quelques considérations sur la musique contemporaine* del 1948⁸, *Quelques considérations sur l'être de la musique* del marzo del 1949⁹, *Triple écran du musicien* dell'agosto del 1949¹⁰ e *Musique contemporaine, musique moderne* del 1954¹¹. La volontà di Schloezer di integrare e talora puntualizzare alcune posizioni esposte nell'*Introduction à J.-S. Bach* (le quali a loro volta traevano origine dalle intuizioni dal carattere frammentario, «quelque peu décousu», contenute nelle quattro *Notes en marge: "À la recherche de la réalité musicale"* pubblicate alla fine degli anni Venti¹²) sembrò trovare negli spunti critici offerti da Robert Francès un impulso consistente, con riguardo anche alla definizione del ruolo della percezione nell'esperienza musicale, muovendo da una condivisa ricezione del gestaltismo¹³. A questi testi sono da affiancare le riflessioni

⁷ Cfr. B. de Schloezer, *Réflexions sur la musique: Être modernes?*, «Revue musicale» 10, 1923, pp. 84-85 e la comunicazione dell'aprile del 1938, dal titolo *La musique ancienne et le goût moderne (Qualche riflessione sulle nostre successive attitudini nei riguardi della musica antica)*, in *Atti del terzo congresso internazionale di musica*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 7-16.

⁸ B. de Schloezer, *Quelques considérations sur la musique contemporaine*, in *La profoundeur et le rythme. Cahiers du Collège Philosophique*, Arthaud, Grenoble-Paris 1948, pp. 29-56.

⁹ B. de Schloezer, *Quelques considérations sur l'être de la musique*, «Les Temps Modernes», 41, Mars 1949, pp. 551-558.

¹⁰ B. de Schloezer, *Triple écran du musicien*, «Empédocle», 4, Août 1949, pp. 21-36.

¹¹ B. de Schloezer, *Musique contemporaine, musique moderne*, «La Nouvelle Nouvelle Revue Française», 15, Mars 1954, pp. 513-516.

¹² B. de Schloezer, *Notes en marge: "À la recherche de la réalité musicale"*, «La Revue musicale», IX (3), Janvier 1928, pp. 214-228; IX (4), Février 1928, pp. 48-52; IX (5), Mars 1928, pp. 133-137; IX (6), Avril 1928, pp. 244-249.

¹³ Cfr. B. de Schloezer, *Sens, forme et structure en musique (Réponse à M. R. Francès)*, «Les Temps modernes», 43, 1949, pp. 934-942. Le riflessioni sull'*Introduction à J.-S. Bach* vennero esposte da Robert Francès nel proprio articolo *La structure en musique*, «Les Temps Modernes», 37, 1948, pp. 719-731. Ancora dieci anni più tardi Schloezer riteneva Robert Francès il solo studioso in grado di coniugare la preparazione scientifico-sperimentale per lo studio psicologico con la conoscenza del linguaggio musicale attuale (cfr. B. de Schloezer, *Aventure de la musique moderne*, «Nouvelle Nouvelle Revue Française», 15, 1960, p. 1150 e M. Scriabine, *Francès (R.), La perception de la musique*, «Revue d'esthétique», 14, 1961, pp. 95-96).

su *Musique et histoire*¹⁴ e la conferenza tenuta il 15 febbraio del 1954 per il Collège Philosophique, dal tema *Où va la musique moderne?*

Il testo dell'articolo *Triple écran du musicien* era già definito come «Extrait d'un ouvrage en collaboration avec Marina Scriabine, *Les Perspectives de la Musique Contemporaine*, à paraître aux Editions du Temps Présent». Nel 1955 Marina pubblicò a sua volta un articolo sulla rivista belga «Polyphonie», fondata e diretta da André Souris. L'articolo, intitolato *Athématisme et fonction thématique dans la musique contemporaine*, sintetizzava alcune convinzioni riguardo ai concetti di funzione tematica, seriale e ultratematica in relazione alla tecnica dei dodici suoni, argomento ancora di vivace attualità negli anni Cinquanta dopo essere stato enfatizzato da Leibowitz¹⁵. Anche in questa circostanza l'autrice precisò che gli argomenti dell'articolo avrebbero ricevuto trattazione più diffusa nei tre ultimi capitoli del volume scritto in collaborazione con Boris de Schloezer *Les Perspectives de la Musique Contemporaine*.

¹⁴ B. de Schloezer, *Musique et histoire*, ne *La musique et ses problèmes contemporains*, «Cahiers Renaud-Barrault», 2-3, 1954, pp. 116-120. La realizzazione dei «Cahiers» costituì la riuscita di un precedente progetto editoriale mancato dal titolo «Variation», poi divenuto «La Révolution sérielle», nel quale Marina non venne in definitiva coinvolta. Cfr. R. Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Mardaga, Liège 1995, pp. 302-310.

¹⁵ M. Scriabine, *Athématisme et fonction thématique dans la musique contemporaine*, «Polyphonie», 3, 1954, pp. 35-46. Il testo di Marina approfondiva a distanza di alcuni anni lo spunto conclusivo della recensione di Schloezer del volume *Schœnberg et son école* pubblicato da Leibowitz nel 1947, contenuta nella rivista «Fontaine», 59, 1947, p. 138: « Quelques mots encore pour finir [...] concernant ce que l'auteur nomme l'athématisme' de certaines productions dodécaphoniques : elles n'auraient plus de thème à proprement parler, parce qu'elles ont renoncé à la reprise et que tout y est 'variation'. Or il me semble que la notion de 'thème' se ramène entièrement à celle de *fonction thématique*; dans maintes partitions de l'école de Vienne cette fonction incombe à la série élaborée par le compositeur, comme l'admet lui-même M. Leibowitz (« on peut dire que toute pièce dodécaphonique n'est qu'une suite de variations sur sa série initiale », p. 114) dans d'autres – à un intervalle, à une figure rythmique, mais quel que soit l'élément qui remplisse cette fonction, fût-ce un son unique (dans *Wozzeck*), il y a toujours thématisme et l'athématisme' est un leurre ». Schloezer rafforzò ulteriormente le critiche al testo di Leibowitz con argomentazioni di rilevante portata metodologico-storiografica nel suo articolo *Que signifie la Musique ? (II)* nell'autunno dello stesso anno («Critique», 18, 1947, pp. 419-425); Leibowitz reagì a distanza di un anno con una propria recensione dell'*Introduction à J.S. Bach* dal titolo *Esthétique musicale et muscologie* nella medesima rivista («Critique», 30, 1948, pp. 986-1000). Cfr. R. Leibowitz, *Introduction à la musique des douze sons*, L'Arche, Paris 1949, pp. 265-270; P. Boulez, *Jalons (Pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*, a cura di J.-J. Nattiez, Bourgois, Paris 1989, pp. 185 e 253; I. Kovács, *Wege zum musikalischen Strukturalismus: René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950*, Argus, Schliengen 2004, pp. 136-144.

La variante definitiva del titolo vide la precisazione dei termini ‘contemporaneo’ e ‘moderno’, avvenuta dopo il 1955¹⁶; il termine ‘problemi’ venne preferito a quello di ‘prospettive’ secondo una precisa accezione nel pensiero di Marina, che distinse in seguito l’indovinello dal problema e l’enigma dal mistero¹⁷.

Dalla consultazione della corrispondenza intercorsa tra Massimo Mila e Boris de Schloezer è possibile trarre qualche chiarimento ulteriore riguardo ad aspetti della nascita della monografia¹⁸.

¹⁶ La distinzione tra musica contemporanea e moderna è coeva ad alcune riflessioni svolte in sede di critica letteraria da Stephen Spender (cfr. *Poésie moderne et poésie contemporaine*, tr. fr. di Jean Tournier, «La Table Ronde», 15, 1949, pp. 355-370); testi di Spender erano stati pubblicati in Francia anche nella rivista «Fontaine», con la quale Schloezer aveva collaborato nel corso degli anni Quaranta. Sebbene Gun-Britt Kohler nella sua fondamentale monografia dedicata a Schloezer sia incline a ritenere che la fase conclusiva della stesura del volume sia avvenuta intorno al 1953 (*Boris de Schloezer (1881-1969). Wege aus der russischen Emigration*, Böhlau, Wien Köln Weimar 2003, p. 305), la corrispondenza conservata presso la Médiathèque de Monaco rivela come la revisione dell’intero testo da parte di Schloezer fosse ancora in corso di svolgimento nella tarda primavera del 1956, quando venne contestualmente a chiarirsi la volontà di definire un accordo con il direttore delle Éditions de Minuit, Jérôme Lindon; gli stessi riferimenti alla *Troisième Sonate* di Boulez e al *Klavierstück XI* di Stockhausen non avrebbero potuto precedere il 1957.

¹⁷ Anche Schloezer aveva svolto analoghe distinzioni in sede di critica letteraria (cfr. «Revue d’esthétique», 14, 1961, pp. 151-152). L’origine di tali differenziazioni potrebbe essere stata suscitata dalla comunicazione di Anne Souriau del 23 aprile 1955 per la Société française d’Esthétique, nella quale il concetto di ‘mystère’ era stato trattato come categoria estetica. Marina definì le proprie posizioni intorno al ‘langage énigmatique’ tra il 1960 ed il 1961, poi pubblicate nella «Revue d’esthétique» (16, 1963, pp. 1-22), esposte nel corso di un programma radiofonico insieme con Anne Souriau e François Lyonnais diffuso il 21 aprile del 1964 dall’emittente France Inter e riproposte nel corso della conferenza *De l’œuvre énigmatique à l’énigmatique dans l’œuvre* ancora presso la Société française d’Esthétique (cfr. «Revue d’esthétique», 19, 1966, p. 205).

¹⁸ Le lettere inviate da Boris de Schloezer a Massimo Mila sono conservate presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea; i passi inediti qui riportati sono tratti dalla trascrizione della copia in microfilm. La conoscenza tra Mila e Schloezer risaliva al Primo Congresso Internazionale di Musica (Firenze, Palazzo Vecchio, 30 aprile-4 maggio 1933), nel corso del quale il musicologo torinese allora ventitreenne aveva presentato una relazione dal titolo *Musica e ritmo nel cinematografo*; assai suggestiva è la presenza di Schloezer a Firenze in quella occasione e nel corso di tre successive edizioni fiorentine del Congresso. Anche Marina Scriabine soggiornò a Firenze nel dicembre del 1933 accompagnata dalla moglie di Schloezer, Madame Marguerite Boulian, in via della Robbia n. 42 presso la famiglia Cociubei ed ebbe a presentare diversi anni più tardi una relazione su *La perspective temporelle dans les œuvres de la Renaissance* al Convegno Internazionale di Studi Brunelleschiani svoltosi dal 16 al 22 ottobre del 1977. Nel marzo del 1933 Schloezer ricevette l’invito a partecipare come relatore al Primo Congresso Internazionale di Musica da Ugo Ojetti, già Accademico d’Italia e presidente della commissione ordinatrice delle prime edizioni. Nei primi anni Trenta la monografia di Schloezer dedicata a Stravinskij

Paris, le 6 Janvier 1951 [sic - 1952]

Mon cher ami,

Je viens de recevoir la Rassegna Musicale et y lis votre article sur les 'ascètes' de Royaumont, si amical et si intelligent. Il m'a fait très grand plaisir, ainsi qu'à Marina, à ma femme, à Boulèz [sic], à Froidebise auquel je l'ai communiqué; et maintenant il va faire le tour de Royaumont où Marina va porter le No [Numéro] de la Rassegna aujourd'hui. Vous avez eu juste le ton ad hoc et saisi l'essentiel. Une réserve seulement, non deux même.

- 1) vous avez tort de voir en moi le représentant de l'esthétique musicale française. C'est l'esthétique 'du cœur' qui domine ici, pour autant qu'il y ait une esthétique musicale chez messieurs les critiques parisiens.
- 2) Non, mon esthétique n'est pas 'glaciale', je suis parfaitement d'accord avec vous, la musique est 'expressive', mais où nous divergeons c'est qu'elle n'exprime pas la

aveva destato l'interesse dei critici italiani e venne recensita da Guido Maggiorino Gatti, già segretario delle giornate fiorentine del congresso (Cfr. *Recensioni. Libri. Boris De Schloezer, Igor Strawinsky (Collezione «La Musique Moderne»)* – ed. Claude Aveline, Parigi, «La rassegna musicale», III, marzo 1930, pp. 173-175). Ojetti, personalmente interessato alla critica su Toscanini e Stravinskij, aveva proposto a Schloezer di collaborare con le riviste «Pègaso» e «La Rassegna Musicale», anche con articoli già apparsi in lingua francese dei quali egli avrebbe avuto cura di predisporre la versione in italiano; a questo interessamento si deve la pubblicazione di due contributi: *Comprendere la musica* («La rassegna musicale», IV, gennaio 1931, pp. 17-30) e *L'enigma di Strawinsky* («La rassegna musicale», VII, marzo-aprile 1934, pp. 89-96). Schloezer concluse la settima seduta mattutina del Primo Congresso Internazionale di Musica il 4 maggio del 1933 nella sala dei Duecento di Palazzo Vecchio con la relazione *Comprendre la musique (Alla ricerca della realtà musicale)*, nella quale i contenuti del primo articolo vennero rielaborati in una forma adattata per la circostanza; in seguito presentò *La fonction sociale du compositeur* l'11 maggio del 1937, *La musique ancienne et le goût moderne* il 30 aprile del 1938 (prima relazione della prima seduta presieduta da Ojetti), *Expression et création* il 19 maggio del 1949, rispettivamente nel corso delle tornate fiorentine del secondo, del terzo e del sesto Congresso Internazionale. Mila fu presente nel 1949 insieme a Schloezer nella medesima sessione di quel VI Congresso Internazionale di musica, pochi mesi dopo la pubblicazione della recensione sull'*Introduction à J.-S. Bach*, i cui contenuti stimolarono le riflessioni estetiche racchiuse nella raccolta di saggi *L'esperienza musicale e l'estetica*, la cui prima edizione ebbe luogo nel 1950 (Cfr. *Recensioni. Libri. Boris De Schloezer, Introduction à J.-S. Bach (Essai d'esthétique musicale)*, «La rassegna musicale» XIX (1), gennaio 1949, pp. 67-69). Intorno alla metà di giugno del 1951 Mila partecipò a un incontro curato da Schloezer presso l'abbazia di Royaumont sul tema *La musique et le cœur*; offrì un resoconto critico dell'evento su «La Rassegna Musicale» dell'ottobre del 1951 (n. 4, pp. 298-300) dal titolo *Incontro con gli asceti di Royaumont*: «Così come, del resto, il ricordo migliore che abbiamo conservato di questo soggiorno fra gli anacoreti di Royaumont, è la rapida possibilità di simpatia e di comunicazione, l'apertura umana e il pronto stabilimento di contatti reali con tutti i presenti, e in modo particolare con quella persona profondamente umana che è, nonostante le sue glaciali opinioni estetiche, Boris de Schloezer». Nella medesima circostanza Mila registrò anche alcune impressioni riguardo alle *Trois mélodies dans un langage imaginaire* di Marina Scriabine interpretate da Jeanne Fort-Badard.

subjectivité qui est à sa source; ce sont les formes qui sont expressives; elles sont 'parlantes', mais de soi. Elles me disent quelque chose, mais se disent elles-mêmes. Elles ont un sens, mais c'est leur présence. Voilà le vrai formalisme. Je travaille ferme au livre sur les Perspectives de la Musique Contemporaine. [...]

Paris, le 1-er Mars 1952

[...] Une idée m'est venue: ne pourriez-vous m'arranger une conférence, à Turin par exemple: je parlerais des Perspectives de la Musique Contemporaine, et après la conférence il y aurait discussion? Ce pourrait être péssionnant [sic]. Qu'en pensez-vous? Le livre avance, mais lenteement [sic], à cause de ma santé. [...]

Paris, samedi, 1-er Août 1953

[...] Votre idée de publication de notre livre (Marina et moi nous le signons ensemble) en Italie me sourit extrêmement. Si cela pouvait réussir j'en serais ravi et reconnaissant. J'ai des propositions de quatre éditeurs français, mais ne me suis pas encore décidé. Voici quelques détails. Le titre: Les perspectives de la Musique Contemporaine. Dimension: 250 pp. à peu près, du format usuel. J'écris les trois premiers chapitres: 1) 'Le Langage Musical' où je reprends certaines des idées de mon Bach, avec quelques modifications et sous une forme plus simple, plus accesible [sic]. 2) 'L'Univers sonore du musicien' où j'étudie brièvement le matériau (l'espace sonore et son découpage en champs d'action-échelles diverses), le matériel (les instruments) et les exécutants, qui constituent autant d'écrans entre la pensée du compositeur et l'auditeur. 3) 'De la monodie grégorienne à la polyphonie sérielle' – une vue générale de l'évolution de la musique. Ensuite viennent trois autres chapitres qu'écrit Marina et que je supervise: 1) 'La technique sérielle' – analyse et critique. 2) Etude des possibilités offertes par les instruments mécaniques – radio, appareils électroniques, etc. 3) Nouvelles méthodes de composition nécessitées par l'enrichissement et l'élargissement du matériau sonore, rupture avec le tempérament égal, réforme radicale de la notation... Ces derniers chapitres s'appuient sur des études acoustiques, mais mises à la portée du public, sans mathématiques. Quand le manuscrit sera entièrement recopié, c'est à dire fin Octobre, je vous en enverrai d'ailleurs une copie. Je pourrais naturellement publier l'ouvrage chez Gallimard, mais celui-ci n'a fait absolument aucune publicité pour mon Introduction à J.S. Bach, tandis que Plon, Denoël et les éditions de Minuit, m'assurent une publicité importante. Je crois que je me déciderai finalement pour les Editions de Minuit qui est une jeune maison, dynamique.

Schloezer confermò questa convinzione nel momento della conclusione della stesura definitiva del testo nel 1957; i *Problèmes de la musique moderne* vennero dunque pubblicati dalle Éditions de Minuit all'inizio del 1959¹⁹, e dopo pochi mesi

¹⁹ All'edizione del 1959 seguì nel 1977 una seconda edizione con una postfazione di Iannis Xenakis dal titolo *Univers des sons* che evoca quello della prima relazione di Schloezer per il Collège Philosophique e quello del secondo capitolo dei *Problèmes*. Il titolo originario della monografia *Perspective de la musique contemporaine* venne letteralmente ripreso da Xenakis nel 1983 per un proprio articolo pubblicato nel primo numero della rivista «Echos», p. 47. Il testo dei *Problèmes* è stato di recente ristampato (PUR, Rennes 2016) a cura di Bernard Sève e preceduto da un saggio del curatore che non è stato possibile consultare per la redazione del presente scritto.

ricevettero una traduzione in lingua spagnola a cura di María e Oriol Martorell²⁰. Il volume assunse una forma definitiva in due parti distinte; Schloezer compendì i contenuti del terzo capitolo menzionato nella comunicazione a Mila negli ultimi due paragrafi del secondo, mentre Marina ampliò notevolmente i temi dei tre capitoli annunciati nell'estate del 1953.

Massimo Mila ringraziò gli autori per l'inoltro del volume nel marzo del 1959²¹:

Torino, le 13 Mars 1959
via Pastrengo 25

Très cher Schloezer,
je viens de recevoir les 'Problèmes de la musique moderne' et je m'empresse de vous en remercier et de vous dire ma joie et mon excitation pour avoir enfin ce livre si attendu. Il n'était donc pas un mythe (comme le livre que je voulais écrire sur Bartok!), mais il est là. Je le lirai bientôt avec le plus grand intérêt et je m'en occuperai et je suis sûr qu'il va me donner matière de réflexion [sic] et de travail, enfin, qu'il va nourrir ma pensée (si j'en ai une), avec une féconde dialectique de consentement et peut-être de divergences. Je regrette de ne vous avoir plus vu. Je travaille durement, car depuis 6 ans j'enseigne histoire de la musique au Conservatoire, et depuis 4 j'écris un article toutes les semaines (ça fait, jusqu'aujourd'hui, plus que 220 articles!) sur quelque événement de la vie musicale. Et quand il n'y en a pas, d'événements, ce qui arrive assez souvent, je dois les inventer! J'espère vivement qu'on se revoie. Je vous prie de présenter mes hommages à votre nièce, à laquelle, bien entendu, s'étend ma réjouissance pour le livre auquel vous avez travaillé en commun.

Vous aurez encore de mes nouvelles bientôt, dès que j'aurai lu le livre. Maintenant je vous envoie mes remerciements et mes salutations les plus cordiales. Votre

Massimo Mila

Claude Rostand diede una pubblicizzazione radiofonica del volume su France III Nationale il 7 agosto del 1959, rilevando la presenza di «questions posées sans esprit partisan», aperte deliberatamente su fondamentali punti interrogativi lasciati privi di risposte, evocando l'eventualità di una sorta recessione storico-musicale.

L'ampia recensione di André Boucourechliev pubblicata in due numeri della «Nouvelle Revue Française»²², che Luciano Berio accolse in traduzione italiana

²⁰ M. e O. Martorell, *Problemas de la música moderna*, Seix Barral, Barcelona 1960. Cfr. *Boris de Schloezer y Marina Scriabine enjuician la música moderna*, «Inquietud artística», 27 noviembre 1962, pp. 13 e 16.

²¹ La lettera è conservata presso la Médiathèque de Monaco. Pochi mesi più tardi Mila ebbe a menzionare i *Problèmes* nei suoi *Problemi di filologia e d'interpretazione intorno alla partitura del Ballo in maschera*, «Verdi: Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», 1, 1960, pp. 729 e 971.

²² A. Boucourechliev, *Problèmes de la Musique Moderne*, «Nouvelle Revue Française», 84, Décembre 1959, pp. 1086-1097; *Problèmes de la Musique Moderne*, «Nouvelle Revue Française», 85, Janvier 1960, pp. 123-131.

nel quarto e ultimo volume degli «Incontri musicali» da lui diretti²³, costituisce la più estesa trattazione critica, non priva di devota ammirazione, mista ad alcune riserve perlopiù rivolte allo statuto della percezione e ai capitoli redatti da Marina, indirizzate ad aspetti quali la dissoluzione della nozione di melodia, la nozione di ‘esperienza ritmica’, il riconoscimento del ruolo della percezione a fronte dell’astrazione del procedimenti seriali. Schloezer rispose alle obiezioni di Boucourechliev nell’articolo per la «Nouvelle Revue Française», *Aventure de la musique moderne*, direttamente scaturito dai contenuti del volume²⁴.

In alcune lettere del marzo del 1959 André Souris condivise in forma privata con Schloezer e Marina le proprie impressioni sul testo appena pubblicato²⁵.

Bruxelles, 14 mars 59

Cher Boris, chère Marina,

Je viens de terminer la lecture, crayon en main, de votre ouvrage. L’ouverture en est magistrale et ce chapitre premier m’apparaît comme une des plus beaux textes de l’esthétique contemporaine, dense, profond et d’une rayonnante vérité. Le problème fondamental du langage musical y est exposé dans toute son ampleur, éclairé dans toutes ses perspectives et finalement explicité d’une manière si complète que je ne vois pas ce qu’on pourrait opposer à ses conclusions, au niveau de la réflexion philosophique. Les paragraphes X et XI entre autres, précisent définitivement ce qui distingue le langage des arts du langage usuel et les remarques sur la ‘quantité d’information’ me semblent des plus fertiles. (Je vous signale seulement, dans ce chapitre, une petite erreur historique: la pratique du tempérament égal n’a pas coïncidé avec le désir d’élargir le champ des modulations’ mais seulement des transpositions. Il suffit de feuilleter le Clavier bien tempéré pour constater que Bach n’y sort jamais des limites des tons voisins, dont il s’est toujours contenté, quelques extravagances passagères mises à part)²⁶.

²³ A. Boucourechliev, *Problemi della musica moderna*, traduzione italiana di P. Castaldi, «Incontri musicali», 4, 1960, pp. 171-185.

²⁴ B. de Schloezer, *Aventure de la musique moderne*, «Nouvelle Nouvelle Revue Française», 15, 1960, pp. 1145-1153. Il concetto di percezione esposto nei *Problèmes*, già criticato da Boucourechliev, assunse per Michel Vinaver il carattere di riferimento suggestivo per la propria creatività drammaturgica (cfr. M. Vinaver e N. Otto-Witwicky, *Lecture musicologique de l’écriture de Michel Vinaver in Paroles et musiques*, a cura di C. Naugrette e D. Pistone, L’Harmattan, Paris 2012, pp. 139-140).

²⁵ Le lettere sono conservate presso la Médiathèque de Monaco. Un accenno al vivo scambio della corrispondenza tra Schloezer e Souris conservata negli «Archives Eliane et Michel Souris» è riportato da Robert Wangermée nell’ampia monografia *André Souris et le complexe d’Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Mardaga, Liège 1995, p. 332. Per una considerazione delle vicissitudini biografiche di Souris e Schloezer a seguito delle divergenze d’opinione cfr. C. Esclapez, *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev. Essai*, L’Harmattan, Paris 2007, pp. 97-98.

²⁶ Cfr. Schloezer, *Triple écran du musicien*, cit., p. 30; Schloezer-Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, cit., 1977², p. 75.

Je vous suis encore d'assez près au début du Chap. II, mais je bute à la fin du parag. III, page 63: 'dans la mesure où j'assume ce devenir, l'œuvre est intériorisée'. Si ce n'est que dans une certaine mesure, je ne perçois pas l'œuvre, mais des bribes seulement. En musique, la compréhension ne peut être cohérente que si elle est complète. Ceci résulte de toute expérience musicale véritable, et aussi de l'Introduction à J.S. Bach. Il me faut maintenant vous avouer qu'à partir du parag. IV je décroche peu à peu, jusqu'à ne plus vous suivre du tout dans la 2e partie. C'est que, dès la page 65, se multiplient vos étranges références à ce que vous nommez l'histoire, références chronologiques au nombre de 10, une par siècle, et références techniques tellement générales qu'elles englobent parfois plusieurs siècles. J'ai beau faire, si vous me parlez du XVIe siècle (pour ne pas remonter plus loin) je ne sais vraiment à quoi vous faites allusion. Je n'ai qu'une modeste connaissance de la musique de ce siècle (environ 3.000 pièces), mais elle suffit à m'en donner une vue si variée, si hétérogène, que je ne trouve aucune constante qui puisse le recouvrir tout entier et en même temps le caractériser. Ainsi pour les autres 'siècles'.

Quant à vos références techniques, je n'en vois guère qui se rapportent à la réalité des faits connus aujourd'hui. Pour n'en citer qu'une, p. 90: 'la simplification des structures rythmiques due à l'adoption d'une barre de mesure a favorisé le développement de la polyphonie, etc...' Si, comme je le suppose vous parlez des 2 siècles de polyphonie dite franco-flamande, dans quel manuscrit ou dans quel imprimé originel avez vous trouvé l'ombre d'une barre de mesure ou, dans la musique instrumentale, autre chose que des barres de tactus? Et des structures rythmiques simples? Non, votre remarque s'applique à la période suivante et le mot 'favorisé' doit être remplacé par 'arrêté'. (La polyphonie de Bach n'est pas plus 'développée' que celle de Josquin, elle est seulement moins pure).

Comment n'avez-vous pas pressenti que le projet de 'montrer que la situation présente découle logiquement de tout son passé' était utopique dans l'état actuel des connaissances en matière de musique ancienne? Vous n'avez pu vous y aventurer qu'en vous fondant non point sur des faits musicaux, mais sur les postulats de la musicologie d'il y a un demi-siècle, et particulièrement sur l'Histoire de la langue musicale d'Emmanuel, dont les vues sont aujourd'hui toutes périmées et inutilisables. De même pour la musique sérielle. Vous ne partez pas de ce qu'elle est, mais de ce qu'a écrit Leibowitz des rudiments de sa théorie, datant d'un quart de siècle.

Enfin, s'il est urgent d'étudier les structures de la perception musicale, il ne faut pas les confondre avec les données spontanées de la psychologie du rythme. Dans tout son livre, Paul Fraisse s'efforce sagement de se cantonner dans son laboratoire, et de ne pas prendre ses sujets pour des mélomanes.

Mais je m'arrête, car j'ai le sentiment d'être un lecteur un peu trop sévère. Cependant je ne doute pas que votre livre soulève un grand intérêt, tout d'abord, j'y reviens, pour la richesse de sa partie philosophique, ensuite pour tous les problèmes qu'il suscite et l'obligation où il met le lecteur d'y réagir.

Vous ne m'en voudrez pas, j'espère, de vous avoir écrit si franchement ce que j'en pensais. Ne voyez là que le témoignage de mon affection ainsi que de ma gratitude pour l'occasion que vous m'avez donnée de faire le point sur mes propres idées. [...]

Votre André

Munich, lundi de Pâques [29 marzo] 1959

[...] je vous confirme que mes critiques se rapportent à toute la matière de votre ouvrage, mis à part le 1er chapitre et le début du second. Elles se ramènent à ceci qu'à mes yeux, vous avez échaffaudé [sic] des théories sur des théories et non sur des faits musicaux. Si j'ai tort, c'est maintenant à vous de me le prouver. Encore faudra-t-il que nous parlions des mêmes choses, et au même niveau technique [...]

La menzione critica di Célestin Deliège, influenzata in parte dalle critiche di Boucourechliev e di Souris, riguardò a suo giudizio un'inefficienza delle speculazioni, ritenute troppo distanti dalla pratica musicale:

Rares sont les ouvrages généraux traitant de l'esthétique de la musique moderne. Le dernier en date, *Problèmes de la Musique Moderne* de Boris de Schloezer et Marina Scriabine, dont la parution, l'année dernière, a fortement impressionné les milieux musicaux français, est empreint de cette haute tenue qui signale tous les écrits de Boris de Schloezer; les problèmes les plus brûlants de l'heure présente sont clairement aperçus et posés; toutefois, leur discussion s'écarte de la réalité de l'histoire en cours, et donne lieu à une série de spéculations qui mènent les auteurs à de trop grandes distances de la pratique musicale pour leur permettre de demeurer efficientes²⁷.

A queste voci è possibile aggiungere quella di Maurice Faure, con qualche lieve perplessità intorno alle opinioni degli autori sul rapporto tra pubblico e musica elettronica²⁸, quella di Olivier Revault d'Allonnes che non contiene elementi critici²⁹, quella di René Dumesnil³⁰, quella del direttore d'orchestra e compositore Robert Siohan³¹ e infine la considerazione antologica del filosofo André Jacob a distanza di alcuni anni³².

²⁷ C. Deliège, *Bibliographie*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», XIII (1-4), 1959, p. 132. Alcuni mesi più tardi Deliège fece un accenno al concetto di 'sens spirituel' esposto nei *Problèmes in Aspects d'une conjonction Debussy-Baudelaire*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 16, 1961, p. 94 (ripubblicato in *Invention musicale et idéologies*, Bourgois, Paris 1986, p. 134 e in M. Joos (a cura di), *Claude Debussy. Jeux de formes*, Rue d'Ulm, Paris 2004).

²⁸ M. Faure, *Le livre de Semaine. Problèmes de la musique moderne de B. de Schloezer et M. Scriabine*, «Les Lettres Nouvelles», 7, 15 avril 1959, pp. 13-15. Le riserve di Maurice Faure sembrarono in seguito aggravarsi nel suo *Une nouvelle écoute*, «Esprit», 28, Janvier 1960, pp. 22-38.

²⁹ O. Revault d'Allonnes, *B. de Schloezer et M. Scriabine, Problèmes de la musique moderne. 1 vol. in-8° de 192 p., Paris, Éditions de Minuit, 1959*, «Journal de psychologie normale et pathologique», 58^e année, 1961, pp. 255-256; cfr. anche O. Revault d'Allonnes, *Technique et langage de la musique concrète*, «Journal de psychologie normale et pathologique», 60^e année, 1963, pp. 421-436.

³⁰ R. Dumesnil, *La musique*, «Mercure de France», 336, Mai-Août 1959, p. 322.

³¹ R. Siohan, *De Schloezer (Boris) et Scriabine (Marina)*. – *Problèmes de la musique moderne* (Paris. éd. de Minuit, 1959, 22,5 x 14), «Revue d'esthétique», 14, 1961, pp. 222-224.

³² A. Jacob, *100 Points de vue sur le langage*, Klincksieck, Paris 1969, pp. 241-244. Le idee di Schloezer si trovano compendiate anche nell'ultima parte di un contributo di

In effetti le argomentazioni espresse in entrambe le sezioni della monografia non si riproponevano di propendere verso un determinato stile o di avvalorare singole opere, ma in maggior misura di delineare fattori di portata generale, considerando la specificità delle condizioni attuali della creatività e della comprensione musicale per i compositori, gli interpreti ed il pubblico. Le categorie estetiche e storiografiche messe a punto nell'*Introduction à J.-S. Bach* avrebbero trovato ulteriore riprova e perfezionamento attraverso il tentativo di dare conto delle ragioni della musica del tempo presente; i *Problèmes* assumono una disposizione maggiormente descrittiva che tende a investire la stessa comprensione del modo di considerare il proprio tempo. La dimensione storiografica della modernità è per gli autori ricondotta al rapporto che il linguaggio intrattiene con l'uso corrente entro determinati contesti; il carattere dell'azione della musica moderna è dipendente dall'effettiva possibilità di una propagazione delle conseguenze dello scostamento da consuetudini linguistiche e di una sovversione in grado di dischiudere un avvenire pur sempre aleatorio.

I *Problèmes de la musique moderne* incontrarono in Italia una ricezione perlopiù legata a pregiudizi inerenti all'impostazione formalista, alla quale Schloezer era stato nettamente ascritto sin dalla fine degli anni Quaranta; Luigi Pestalozza, in una critica sull'«Approdo Musicale» del 1960, accusò gli autori di formalismo e di «arte per l'arte»³³:

Pascal Dasseleer, *Pour une approche du jugement de beauté aux confins de l'ontologie et de l'analyse musicale. Application à l'Intermezzo op. 117 n. 1 de Johannes Brahms*, «Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain», 26, 1993, pp. 122-127.

³³ L. Pestalozza, *Boris de Schloezer-Marina Scriabine, Problèmes de la musique moderne*, Paris, les éditions de minuit, 1959, «L'approdo musicale», 9, gennaio-marzo 1960, pp. 246-248. Nel corso del terzo degli *Entretiens avec Boris de Schloezer* a cura di Michel Hofmann diffuso il 30 maggio 1966 dall'emittente radiofonica France Culture, Schloezer ebbe a sintetizzare: « J'ai essayé de montrer que ce qu'on pourrait appeler l'âme, l'esprit d'une œuvre musicale ne peut être atteint qu'à travers l'étude de la chair musicale, c'est à dire de la structure des sonorités; c'est ça en somme la base de toute ma pensée dans cet *Introduction à J.-S. Bach* et ce qui est curieux c'est que la critique non seulement française, mais italienne sur le moment m'a justement accusé de formalisme : j'ai été classé dans le sens mauvais du mot, que j'étais un intellectualiste qui voulait réduire l'œuvre uniquement à sa constitution, mais c'était pas ça du tout. Je voulais étudier la constitution de l'œuvre [...] et de là passer à la signification et au sens, mais pas faire ce qu'on faisait d'ordinaire, c'est à dire faire de la littérature autour de la musique; cela me semblait absolument stérile. Le résultat c'est que j'ai eu des critiques favorables de la part des philosophes et plutôt je dirai pas une critique défavorable, mais plutôt une indifférence de la part des musiciens ». Anche nel corso del VI Congresso fiorentino la prolusione di Schloezer nel pomeriggio del 19 maggio del 1949 venne preceduta dalla relazione *Contributo ad una critica di alcune posizioni formalistiche* di Mario Zafred in apertura della seduta, nella quale al termine formalismo veniva associato secondo un'avversione generica il significato di aridità intellettualistica: «Quando la musica non adempie più le

[...] Boris de Schloezer e Marina Scriabine, che hanno sviluppato in questi *Problèmes de la musique moderne* le tesi già svolte nella celebre *Introduction à Bach*, finiscono col cadere dalla padella oggettivistica alla brace formalistica, dal momento che per oggettività essi intendono lo star fuori dalla storia degli uomini per porsi all'interno dei processi strutturali della materia, cioè a dire fuori dall'opera d'arte e secondo i canoni di uno sbrigativo scientismo positivista che, come sempre, confonde questa col materiale di cui è fatta. Di qui l'inevitabile formalismo, che è una nuova versione scienziata e positivista della teoria idealistica dell'arte per l'arte.

La breve recensione di Pestalozza si concludeva temperando il giudizio sfavorevole:

In questo ambito interrogativo, questo studio acquista una proporzione diversa, quella di un'acuta analisi dello sviluppo del linguaggio, del materiale sonoro nello svolgimento della musica occidentale; e riesce a fornire, nonostante tutto, al lettore preziose nozioni tecniche e più d'una notazione suggestiva.

Un differente atteggiamento nei confronti dello studio del linguaggio musicale da parte di Schloezer è stato assunto da Enrico Fubini sin dagli anni Sessanta³⁴, mentre un rinnovato spunto di riflessione è stato raccolto più di recente da Giovanni Piana nei *Barlumi per una filosofia della musica* pubblicati in edizione digitale nel 2007³⁵.

In contesto tedesco è possibile considerare l'estesa recensione di Herbert Drux pubblicata sulla rivista «Diogene» del 1960³⁶, nella quale il contenuto del volume era posto a raffronto con le posizioni coeve espresse da Friedrich Blume sul me-

sue naturali funzioni sociali, quando si isola per il diletto di poche persone al mondo ed inizia così un indifferente monologo, allora certamente essa si rinchiude in uno dei più tipici fenomeni della decadenza, il lambiccamento di sintassi e di stili, l'eccessiva attenzione a dei tecnicismi: il formalismo in una parola», in *Atti del sesto Congresso internazionale di musica, presieduto da Ildebrando Pizzetti, Firenze, 18-21 maggio 1949*, Barbera, Firenze 1950, p. 91.

³⁴ L'autore ripercorse alcune delle argomentazioni concernenti il carattere linguistico dell'espressione musicale presentate nei *Problèmes* nella sezione conclusiva del capitolo *Boris de Schloezer e il linguaggio musicale ne L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1968², pp. 180-182; cfr. anche E. Fubini, *Les Philosophes et la musique, Vol. I*, trad. francese di D. Pistone, Honoré Champion, Paris 1983, pp. 201-207 e con riferimento a Marina Scriabine, M. Tassarolo, *L'espressione musicale e le sue funzioni*, Giuffrè, Milano 1983, pp. 299-302.

³⁵ <<http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/filosofia-della-musica/72-barlumi-per-una-filosofia-della-musica>> (12/18) .

³⁶ H. Drux, *Comptes rendus*, «Diogene», 31, 1960, pp. 132-141. Marina Scriabine collaborò nel 1976 con la medesima rivista trimestrale sostenuta dall'Unesco che pubblicava i propri numeri simultaneamente in francese, spagnolo, inglese e arabo.

desimo argomento³⁷; la diffusione del pensiero di Schloezer in Germania si giovò anche della traduzione dell'*Introduction à J.-S.Bach* in lingua tedesca da parte di Horst Leuchtmann, pubblicata nel 1964 dall'editore Heinrich Ellermann.

Le idee e i metodi impiegati da Marina Scriabine negli ultimi tre capitoli dei *Problèmes* trovarono ulteriore approfondimento nelle due monografie di argomento analitico ed estetico *Introduction au langage musical* e *Le langage musical*, pubblicate nei primi anni Sessanta. Esse sono concepite come due parti di uno stesso volume secondo una consolidata separazione tra dimensione acustica o prelinguistica e quella propriamente stilistica, sulla cui presunta carenza Boucourechliev aveva orientato in precedenza alcune delle sue critiche³⁸. L'ultima sezione del secondo libro si ricongiunge a temi di attualità storico-musicale, con diverse considerazioni descrittive di tendenze generali della letteratura musicale del decennio precedente.

³⁷ Cfr. F. Blume, *Was ist Musik. Ein Vortrag*, Bärenreiter, Kassel 1959. Karl Gustav Fellerer nel suo volume *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts* (Westdeutscher, Opladen 1976, p. 7) accomunò il testo dei *Problèmes* alle tendenze strutturaliste ed antiromantiche di Donald Mitchell in *The Language of Moderne Music* (Faber, London 1963) e di Ulrich Dibelius in *Moderne Musik* (Piper, München 1966), che a suo avviso sembravano rinnovare analoghe controversie ottocentesche. Di particolare interesse sono le considerazioni di Ulrich Mosch nel volume *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' «Le Marteau sans maître»* edito nel 2004 dalla casa editrice Pfau di Friedberg (pp. 158-164) ed il contributo di Andreas Wehrmeyer *Zur Bedeutung und historischen Stellung der musikästhetischen Positionen Boris Schlözers* in K. Eberl, W. Ruf (hrsg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998. Band II: Freie Referate*, Bärenreiter, Kassel 2000, pp. 558-564. In contesto russo si segnalano altresì la menzione di Pavel Christoforovič Kananov e Ida Pinchasovna Vulych in *Zarubežnaja literatura o muzyke: Literatura obščego soderžanija, metodologija e istorija muzykozhahija, teoretičeskie e istoričeskie muzykal'nye discipliny*, Sov. Kompozitor 1972, pp. 247-248, 564.

³⁸ Pubblicati rispettivamente nel 1961 e nel 1963 presso Les Éditions de Minuit (impr. Corbière et Jugain di Alençon). Cfr. R. Francès, *Marina Scriabine. Introduction au langage musical, 1 vol. in-8° de 148 p. Paris, Éditions de Minuit, 1961*, «Journal de psychologie normale et pathologique», 61^e année, 1964, pp. 382-384.

Da Scriabin all'École de Paris: misticismo, simbolismo ed esoterismo tra Russia ed Europa

Luisa Curinga*

While there is a common thread that Scriabin shares with the youngest Russian *émigré* composers, there is also a much subtler one linking him to a number of French composers from the first half of the 20th century. Musicians such as Lourié and Obukhov were particularly close to Scriabin's language and to his spiritual world. The Russian mysticism and symbolism that they brought with them found fertile ground in the Paris *milieu*. From the end of the 19th century, esotericism, mysticism and occultism permeated French cultural life, not only in Dadaist and Surrealist circles, but also for composers like Messiaen, Jolivet, and Martenot. This cross-pollination between Russian and French composers can also be explained by their mutual interest in each others' musical traditions. The composers of post-revolutionary Russia were fascinated by French music, while their French colleagues were particularly impressed by Stravinsky and Prokofiev and considered them their allies in the battle against German hegemony. Scriabin's style, together with Stravinsky's and Prokofiev's, was an essential point of reference for the subsequent generation of Russian composers. Ultimately, all Russian *émigré* composers carried with them some of Scriabin's heritage as a manifestation of their Russian soul.

В то время как есть, безусловно, объединяющая Скрябина с русскими композиторами-эмигрантами более молодого поколения общность, существует более тонкая связь между Скрябиными и некоторыми французскими композиторами первой половины XX века, такими как Лурье и Обухов, которые были особенно близки к его формальному языку и духовному миру. Русский мистицизм и символизм, которые они принесли с собой, нашли для себя плодородную почву в парижской среде. Начиная с конца XIX века эзотеризм, мистицизм и оккультизм пропитали собой культурную жизнь Франции, и не только в кругах сюрреалистов и дадаистов, они распространились также и среди композиторов, таких как Мессиаен, Жоливе и Мартено. Скрещении взаимных влияний между русскими и французскими композиторами может быть также объяснено их взаимным интересом к музыкальным традициям друг друга. Композиторов послереволюционной России привлекала французская музыка, тогда как их французские коллеги интересовались, прежде всего, Стравинским и Прокофьевым, которых они считали союзниками в борьбе с гегемонией немецкой музыки. Композиционный язык не только Скрябина, но и Стравинского с Прокофьевым, был важнейшей отправной точкой для следующего поколения русских композиторов. Наконец, все композиторы русской эмиграции брали с собой какую-то часть скрябинского наследия, как проявление их русской души.

* Conservatorio Statale di Musica G.B. Pergolesi di Fermo; Università degli Studi di Macerata.

Molto è stato detto e scritto sul misticismo di Skrjabin, sui suoi rapporti con il pensiero filosofico e con il simbolismo russo, e sulle conseguenze che le sue idee ebbero non solo sulla sua opera, ma anche su diverse generazioni di compositori, così come su artisti di altri ambiti espressivi. Pur nel suo modo originale di assimilare queste suggestioni extra-musicali e di farne sostanza compositiva, Skrjabin si inserisce in un contesto molto ampio che coinvolge diverse nazioni e che ha ricadute profonde e protratte nel tempo, ben al di là del breve arco temporale in cui si racchiude la sua esistenza. Inoltre, l'impulso ideale e musicale trasmesso dal compositore ad alcuni colleghi russi più giovani si diffonderà attraverso di loro in Europa, soprattutto a Parigi, andandosi a innestare sulle tradizioni mistiche ed esoteriche occidentali.

L'intera Europa vede a partire all'incirca dagli ultimi due decenni dell'Ottocento un risveglio di interesse nei confronti di magia e occultismo, mostra peculiare attenzione verso il valore del simbolo, è sensibile a una visione mistica della vita e conosce diversi tentativi di ricerca dell'unità tra confessioni religiose, leggi morali e miti orientali e occidentali, nel segno della teosofia.

Per esempio, il compositore e pittore visionario Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), lituano, ma formatosi a Varsavia e a Lipsia, fu totalmente impregnato di un misticismo che aveva uno dei suoi punti di riferimento nelle formulazioni antroposofiche di Rudolf Steiner – così affini a quelle di Skrjabin – ma che si integrava con il folclore e con il panteismo lituano, con le filosofie indiane e con le tecniche d'avanguardia¹. Čiurlionis, che in tutta l'arte del Novecento può essere forse paragonato solo a Paul Klee, era ammirato da Stravinskij e da Kandinskij; come Skrjabin, egli cercava di trasmettere il mistero della Natura, il suo respiro possente, nel tentativo di penetrare «il senso universale intravisto nel Cosmo quando si manifesta all'Uomo, che cerca di estrarne un'essenza da tutti comprensibile e da tutti sotteraneamente attesa»². Tuttavia Čiurlionis intendeva la strada dell'arte visuale e quella della musica come complementari, autonome e non intersecantesi, come percorsi espressivi che veicolavano contenuti simili o analoghi, ma specifici di ciascun linguaggio³.

In Belgio il simbolista Jean Delville, che ebbe numerosi contatti con Skrjabin, iniziò nel 1880 a studiare «la psicologia occultista» e fu influenzato da alcuni personaggi che credevano nella possibilità di controllare le forze sovranaturali, come il lionese Joséphin Péladan, E.G. Bulwer-Lytton, Adolphe Louis Constant (questi,

¹ Cfr. G. Di Milia, *Vita breve. Lungo viaggio fuori dal tempo*, in Id. e O. Daugelis (a cura di), *Čiurlionis. Un viaggio esoterico. 1875-1911*, Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 17 novembre 2010-13 febbraio 2011, Mazzotta, Milano 2010, pp. 17-28; C. Strinati, *Čiurlionis compositore*, in *ivi*, pp. 29-33.

² Strinati, *Čiurlionis compositore*, cit., p. 30.

³ Cfr. *ivi*, p. 33.

noto con lo pseudonimo di Elipha Lévi, aveva fama di mago, di evocatore di spiriti), Papus (nome iniziatico di Gérard Encausse), Louis Delbekeda e Stanislav de Guaita, nonché da gruppi iniziatici che si ispiravano alla massoneria di rito scozzese e da consorzierie come i Rosacroce. Delville e Skrjabin vennero inoltre in contatto, probabilmente in maniera autonoma, con la studiosa di religioni orientali Elena Petrovna Blavackaja che, come è noto, fondò a New York nel 1875 insieme a Henry Steele Olcott The Theosophical Society⁴.

In Francia e Inghilterra queste idee fecero più presa che altrove, ma è soprattutto in Francia che trovarono il terreno più fertile per la loro maturazione e per la loro traduzione musicale e artistica, che si concretizzò in nuove poetiche di avanguardia.

Un ruolo consistente, e forse non ancora pienamente valorizzato, nel processo di diffusione e di integrazione tra pensiero mistico russo e pensiero mistico francese e, soprattutto, nello sviluppo di tutte quelle poetiche musicali che prendono le mosse da queste idee, si verificò grazie all'apporto di diversi compositori russi e dell'Europa dell'est che arrivarono a Parigi in due ondate, la prima dopo la rivoluzione, negli anni 1917-1920 e la seconda tra il 1939 e il 1941⁵.

Questi compositori emigrati andarono a costituire un gruppo estremamente fluido e non chiaramente definito che prese il nome di École de Paris, sulla falsariga dell'analogo raggruppamento di artisti figurativi. La prima ondata comprendeva musicisti quali Nikolaj Obuchov, Arthur Lourié, Nikolaj e Aleksandr Čerepnin, Ivan Vyšnegradskij, Nikolaj Nabokov, Aleksandr Grečaninov e Vladimir Dukel'skij, mentre alla seconda generazione trasferitasi a Parigi negli anni Trenta appartenevano, tra gli altri, Igor' Markevič, Joseph Schillinger, Lazarij Saminskij, Jurij Pomerancev e Fëdor Akimenko. A questi vanno aggiunti altri compositori non russi, ma dell'Europa dell'est o centrale, tra cui il rumeno Marcel Mihalovici, che raggiunse Parigi nel 1919, il ceco Bohuslav Martinů, lo svizzero Conrad Beck, l'ungherese Tibor Harsanyi e, più tardi, anche il polacco-francese Alexandre Tansman e l'austriaco Alexandre Spitzmüller⁶. Taluni, come Obuchov, restarono a Parigi tutta la vita, altri, come Lourié e Čerepnin, proseguirono il loro cammino errante verso Londra o verso gli Stati Uniti.

Il raggruppamento, che mantenne questo nome per circa un ventennio, aveva carattere informale e non condivideva un'estetica comune: a causa di questa fluidità, differenti fonti citano compositori diversi come membri del gruppo. Secondo Alexandre Tansman, l'École de Paris

⁴ Su questi temi cfr. M.L. Frongia, *Il simbolismo di Jean Delville*, Patron, Bologna 1978, pp. 17-20.

⁵ Aleksandr Glazunov, invece, lascia la Russia per Parigi nel 1928.

⁶ Cfr. L. Korabelnikova, *Alexander Tcherepnin, The Saga of a Russian Emigré Composer*, Indiana University Press, Bloomington 2008, pp. 42-43 e pp. 65-71.

[...] was not a school in the normal sense of the word, but rather a group of composers from Eastern and Central Europe. We were bounded by deep friendship as well as an attachment to France and its culture. Certainly our interests were closely tied to the period of our youth, but we never built ourselves "a little shrine" nor did we present ourselves as an artistic group united by a technical or aesthetic slogan⁷.

Mihalovici sottolineava invece come il nome del gruppo, inventato dai critici musicali mutuandolo dall'omonimo raggruppamento di artisti e scultori che operavano a Parigi a partire dagli anni Dieci, spettasse di diritto a tutti i musicisti stranieri che vivevano o avevano vissuto a Parigi, compresi i compositori del passato, a partire da quelli rinascimentali e da Lully, passando per Mozart, Chopin e Wagner per giungere fino a De Falla, Enesco, Honegger, Stravinskij, Prokof'ev, Copland⁸.

Le reciproche influenze tra compositori russi e francesi si spiegano non soltanto con il comune fondo mistico e simbolico, ma anche con un mutuo interesse nei confronti delle rispettive espressioni musicali: da un lato, i musicisti della Russia post-rivoluzionaria provavano grande interesse nei confronti della musica francese, dall'altro i loro colleghi francesi, conquistati in primo luogo da Stravinskij e Prokof'ev, vedevano nei musicisti russi degli 'alleati' contro l'egemonia della musica tedesca.

Del resto Stravinskij e Prokof'ev, insieme a Skrjabin, furono punti di riferimento imprescindibili anche per i compositori russi operanti nei primi decenni del Novecento. Nel 1932 Lourié, in relazione al cosiddetto 'problema sciita della musica russa' – cioè quello riguardante l'eredità del folclore nella musica nazionale – scrisse:

The Frenchmen of the modernist period, however, became in the natural course the allies of the Russians, as their conviction that dependence on the German must be shaken off attained maturity about the time, and the "Scythian" problem of Russian music seemed to meet the case. Against this background Stravinsky made his appearance, and a living bond between Russian and French music became an accomplished fact. The works of his first period served to strengthen this bond and revealed again the great gulf between Russian and French music on the one hand and German music, as it existed, on the other. [...] Every Russian composer to whom Moussorgsky and his creations [...] were dear, adopted The Rite of Spring as their banner. The young French school (after Debussy) accepted this banner as the symbol of its own work in the cause of nationalism⁹.

In definitiva, tutti i compositori russi emigrati in Francia portarono con sé, oltre allo spirito russo, la loro eredità skrjabiniana. Queste influenze decisive as-

⁷ Alexandre Tansman citato in J. Cegiella, *Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy*, Łódź 1996, citato e tradotto in Korabelnikova, *Alexander Tcherepnin*, cit. p. 67. Cfr. anche F. Lazzaro, *Écoles de Paris en musique 1920-1950. Identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Vrin, Paris 2018.

⁸ Marcel Mihalovici citato in *ivi*, p. 69.

⁹ A. Lourié, *The Russian School*, «The Musical Quarterly», XVIII, 1932, pp. 519-529: 522.

sunsero sfumature diverse da un compositore all'altro. Nel 1925 Boris de Schloezer affermò, a proposito di Aleksandr Čerepnin:

We saw in him a young man with a still unformed musical personality who accepted and refracted the influence of grown-ups – Stravinsky, Scriabin... But it turns out that Prokofiev, in his turn, already exerts a tremendous influence on his juniors, for whom he plays the role of “maitre”, his style being copied and assimilates¹⁰.

Quando Čerepnin arrivò a Parigi con la famiglia fu aiutato da Vyšnegradskij, che gli fornì sostegno economico, lo aiutò ad avere il visto d'ingresso e gli procurò dei concerti. Entrambi vedevano Skrjabin come un maestro, ma in Vyšnegradskij l'impronta spiritualista di Skrjabin era più forte. In una lettera a Čerepnin del 1968 egli scrisse:

In it [*L'éternel étranger*] I express my belief in the Russian people and their great spiritual predestination... I tread a path of revolution. I feel closer to Scriabin, who was the first to destroy dualism – the opposition of mode and harmony, which is absolutely alien to adherents of Schoenberg¹¹.

Vyšnegradskij, pioniere della musica microtonale (per quarti, ma anche per sestoni di tono) basava la sua scelta di comporre con i microtoni su un'idea filosofica di 'pansonorità', termine con cui intendeva un suono completo risultante da un numero infinito di suoni che risuonavano simultaneamente in una sorta di *continuum* sonoro¹².

Oltre a Vyšnegradskij, Lourié e Obuchov furono tra i compositori più legati al pensiero di Skrjabin e a una concezione mistica e spirituale della musica. Obuchov aveva compiuto gli studi musicali a Pietroburgo e si era trasferito a Parigi nel 1918, dove aveva potuto incontrare Ravel e studiare con lui; Ravel non solo aveva mostrato interesse verso la sua musica, ma lo aveva aiutato finanziariamente e a trovare un editore. Compositore impregnato di misticismo, come Skrjabin si considerava una sorta di profeta, latore di un messaggio spirituale da trasmettere al mondo attraverso la musica, e firmava le sue opere «Nicolas l'illuminé».

¹⁰ B. de Schloezer, *Muzykal'nye zametki*, «Poslednie novosti», 16 Fevral' 1925, tradotto in Korabelnikova, *Alexander Tcherepnin*, cit., pp. 55-56.

¹¹ I. Vyšnegradskij, lettera a Čerepnin, 1 ottobre 1968, The Nicolas and Alexander Tcherepnin archive, Paul Sacher Foundation, Basel. *L'éternel étranger* è una composizione di Vyšnegradskij per 4 pianoforti, percussioni, coro e solisti, su liriche proprie.

¹² Cfr. L. Curinga, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, Edicampus, Roma 2013, p. 35; L. Conti, *Ultracromatiche sensazioni. Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*, Lim, Lucca 2008, pp. 135-173; J. Allende-Blin, *Die Skrjabinisten oder wie eine Komponistengeneration links liegen blieb*, in *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, «Musik-Konzepte», 32-33, 1983, pp. 81-102; Id., *Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky*, in *ivi*, pp. 103-122.

Almeno dal 1914 Obuchov aveva iniziato a sperimentare combinazioni di serie armoniche di dodici suoni differenti senza ripetizioni, e aveva chiamato questo sistema «armonia assoluta»¹³. Anche Lourié – che a Parigi aveva stretto una profonda amicizia con il filosofo Jacques Maritain ed era divenuto uno dei più fedeli sostenitori di Stravinskij – nello stesso anno aveva messo a punto una sorta di ‘tecnica dei dodici suoni’ e sperimentato nel 1915 un tipo di notazione innovativa ispirata a Picasso e al cubismo. In essa, porzioni di pentagramma erano disposte spazialmente nella pagina in blocchi indipendenti, separati da spazi vuoti invece che da stanghette di battute (Fig. 1).

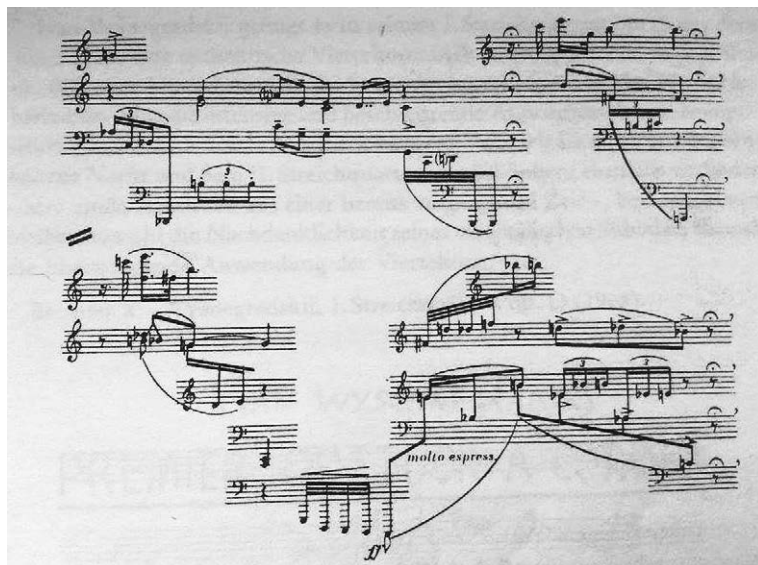


Figura 1 – Arthur Lourié, *Formes en l'air* (à Pablo Picasso), Tre pezzi per pianoforte, 1915 (Ed. Muzgiz, Mosca).

Analogamente a Lourié, nello stesso anno Obuchov ideò per il suo sistema armonico uno speciale tipo di notazione: interamente enarmonica, si basava su due principi: i cinque tasti neri del pianoforte erano chiamati *lo, té, ra, tu, di* e al posto delle alterazioni venivano usate delle croci oblique (Fig. 2). Questa notazione aveva il merito di non dover utilizzare i segni di alterazione così frequenti nella musica atonale e di avanguardia.

¹³ Su Obuchov nel contesto russo e francese cfr. N. Barkalaya, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov dans le contexte du modernisme russe et français*, Thèse de Doctorat, Université de Paris 8, Paris 2012.

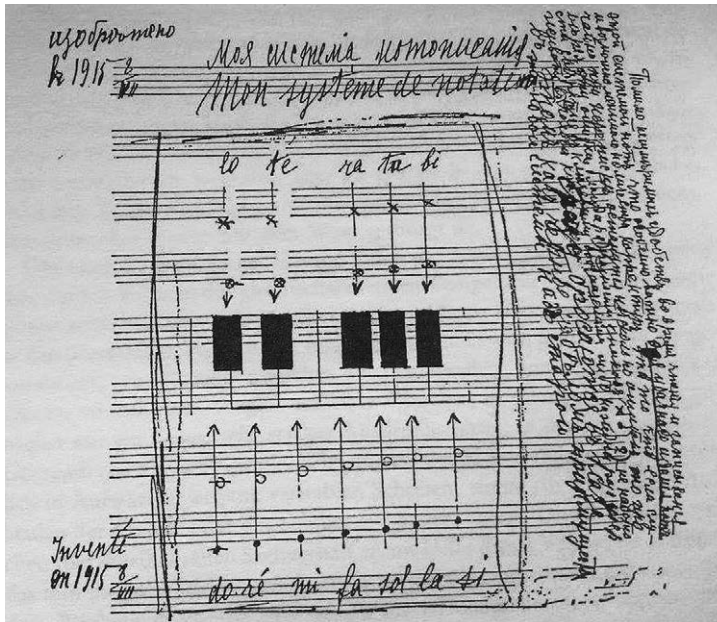


Figura 2 – Schizzo originale di Obuchov che esemplifica la sua notazione, 1915.

A Parigi, i tre compositori apportarono la ricchezza del simbolismo e del misticismo sovietico che andava a innestarsi in un contesto che era predisposto ad accogliere queste idee. Infatti, già dalla fine dell'Ottocento, l'attenzione verso esoterismo, misticismo e occultismo permeava la vita culturale francese. Dadaisti e surrealisti rivendicavano il valore dell'irrazionale e dell'inconscio ed erano particolarmente interessati alle scienze occulte. Con loro, anche molti intellettuali francesi appartenenti a vari ambiti del pensiero tenevano in grande considerazione esoterismo e occultismo ma, a diversi livelli, tutti gli strati sociali erano coinvolti: da un lato c'era una curiosità popolare semplice e superstiziosa verso oroscopi e astrologia, dall'altro, molti intellettuali interpretavano le pratiche occulte in modo più profondo. Nel periodo di crisi della scienza e della razionalità seguito alla Prima Guerra Mondiale, le dottrine mistiche ed esoteriche espresse nell'ambito della teosofia, dell'alchimia, della massoneria, dell'astrologia e dei tarocchi sembravano poter interpretare la vera natura del cosmo. Si riteneva che i diversi aspetti dell'universo fossero intessuti di significati simbolici e spirituali, conoscibili attraverso l'intuizione, l'irrazionalità e l'inconscio. L'astrologia era quindi considerata «the most magical of sciences and the most scientific of magics»¹⁴, e l'esoterismo era

¹⁴ C. Fischer, *Astrology and French society: the dialectic of Archaism and Modernity*, in E.A. Tirykian (ed.), *On the margin of the visible*, John Wiley & Sons, New York 1974, pp. 281-193: 285.

concepito come una particolare visione in grado di rappresentare la realtà, di creare mappe cognitive che interpretassero i rapporti tra l'uomo e l'universo.

In questo contesto, scrittori come Antoine Fabre d'Olivet e Édouard Schuré diventarono punti di riferimento per intere generazioni di intellettuali. Si pensi che *Le grand Initiés* di Schuré, una sorta di bibbia in materia di esoterismo, pubblicato per la prima volta nel 1889, nel 1935 vide uscire in Francia la sua 128^a edizione. Anche le opere esoteriche di Fabre d'Olivet – scrittore, autore di teatro, giornalista, compositore, autore di numerosi scritti sulla musica, ma anche linguista, autore, tra l'altro, di un rimarchevole studio sulla lingua ebraica – conobbero in Francia un ininterrotto successo dalla fine dell'Ottocento fino almeno agli anni Trenta del Novecento. Schuré e Fabre d'Olivet esercitarono un'influenza culturale anche su Skrjabin che, per suo tramite, si riversò nel pensiero dei compositori dell'École de Paris.

I frutti di questo straordinario crogiolo di idee che si intersecarono in una corrente di pensiero a doppio senso tra Russia e Francia, si prolungarono ben oltre la vita di Skrjabin: si estesero, quando non addirittura non si amplificarono, almeno fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale e, per certi aspetti, arrivarono addirittura alle soglie degli anni Cinquanta.

Nel 1934 Henry Prunières, il fondatore della «Revue Musicale», scrisse a proposito di Obuchov:

Il est un prophète qui emploie la musique comme une langue universelle pour clamer aux hommes un nouvel évangile. Par lui, nous prenons conscience de l'extase de grands mystiques qui n'est pas, comme le vulgaire l'imagine, un état de béatitude contemplative, mais un soulèvement de tout l'être dans un bondissement de joie, dans un élan d'amour vers le divin entraperçu et saisi¹⁵.

Nel 1943, allo scopo di mostrare le potenzialità della notazione inventata da Obuchov, le Edizioni Durand pubblicarono due delicati *Esquisses en notation Obouhov* per pianoforte di Arthur Honegger e, nel 1944, commissionarono ad André Jolivet un pezzo pianistico che utilizzasse questa notazione: Jolivet compose *Étude sur des modes antiques*, pubblicato nel 1947. Nello stesso anno Durand pubblicò anche una raccolta di tredici trascrizioni di pezzi pianistici in notazione Obuchov semplificata, contenente anche un *Prélude* di Olivier Messiaen. Jolivet redasse nel 1946 una breve nota riguardante questa notazione, intorno alla quale, a partire da un articolo di Honegger del 1942, si era sviluppata sulla stampa specialistica una vera e propria *querelle*¹⁶:

¹⁵ H. Prunières, *Œuvres de Nicolas Obouhov – Salle Gaveau*, «La Revue Musicale», 147, Juin 1934, p. 48.

¹⁶ Cfr. Y. Simon, *La querelle de la notation Obuhow*, in Id., *Composer sous Vichy*, Symétrie, Lyon 2009, pp. 251-261.

Parmi les recherches qui ont été faites dans ce sens, celles de M. Nicolas Obouhow me paraissent apporter une solution claire et pratique. la meilleure qui soit à ma connaissance. N'étant pas prophète, je ne suis pas en mesure d'affirmer que graphiquement, les croix dont il use pour remplacer les notes diésées ou bémolisées constituent le procédé dont l'usage sera généralisé par nos petit-neveux. Mais je suis persuadé que l'initiative de M. Obouhow qui répond aux exigences de l'évolution harmonique a le mérite d'être logique et simple. C'est pourquoi elle aura fait faire un pas décisif vers une normalisation nécessaire de l'écriture musicale¹⁷.

Se da un lato questa notazione cercava di rispondere alle esigenze di scrittura della nuova musica, dall'altro essa era sostanziata da un significato mistico ed esoterico: la croce, infatti, secondo molte correnti simboliste del XX secolo e secondo Obuchov, si opponeva nella maniera più perfetta al simbolo della sfera. Per Skrjabin, Obuchov e Vyšnegradskij la sfera rappresentava l'attrazione verso la pantonalità, la modalità, la politonalità, o verso le forme cicliche, le forme simmetriche concentriche e tutte quelle, come il rondò, che possono considerarsi 'circolari'. La croce, al contrario, con l'intersezione dei suoi due bracci era considerata la manifestazione di un'idea geometrica che negava la terza dimensione e la circolarità e che era intrisa di un significato sacro. In senso generale, mentre la sfera è un simbolo atemporale, che vive al di fuori della storia, la croce, a partire dall'era cristiana, è per sempre fissata nella storia da cui non può distaccarsi¹⁸.

Obuchov realizzò in Francia, ispirandosi alla simbologia della croce, uno strumento elettroacustico che prese il nome di Croix Sonore; simile al Theremin, nascondeva la parte radio-elettrica dentro una sfera di ottone su cui era inserita una croce. L'idea di questo nuovo strumento fu per l'appunto originata dalla dimostrazione del funzionamento del Theremin che il suo inventore, il russo Lev Termen (Léon Theremin), tenne a Parigi nel 1924¹⁹. La croce sonora fu messa a punto con una versione prototipo nel 1926, con la collaborazione dei fisici Pierre Dauvillier e Michel Billaudot e poi migliorata nel 1934. Obuchov la utilizzò in diverse partiture, tra cui il suo monumentale *Livre de Vie*, a cui lavorò per tutta la vita e il cui manoscritto, di circa duemila pagine, è conservato alla Bibliothèque Nationale de France a Parigi.

¹⁷ A. Jolivet, nota datata 19 giugno 1946 (ex Archives André Jolivet, Paris), in *Quelques appréciations de maîtres éminents sur la Nouvelle Notation simplifié de Nicolas Obouhov*, supplemento de «L'Éducation musicale», luglio 1946, ora in Christine Jolivet-Erlieh (a cura di), *André Jolivet. Écrits*, Delatour, Sampzon 2007, p. 614.

¹⁸ Cfr. Barkalya, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov*, cit., pp. 90-92.

¹⁹ La denominazione Theremin ('θerəmin) deriva evidentemente dal nome del suo inventore e inizialmente fu occidentalizzata in modi differenti: *ætherphone/etherphone*, *thereminophone* o *termenvox/thereminvox*. Lo strumento fu brevettato nel 1928.

Alla dimostrazione di Theremin aveva assistito anche Maurice Martenot, che sviluppò negli stessi anni le sue ondes Martenot, a partire da principi analoghi. Anche l'ingegnere elettrico René Bertrand realizzò nel 1927 il Dynaphone, a cui lavorava già dal 1914. Intanto Edgard Varèse, che era tornato negli Stati Uniti nel 1933 dopo una permanenza di quattro anni a Parigi, proseguiva la ricerca sugli strumenti che potessero affrancare la musica dalle pastoie del sistema temperato: «J'attends des instruments nouveaux, particulièrement dans le domaine électrique ou radio-électrique. Par exemple, le Martenot ou Bertrand comme une des possibilités»²⁰.

A New York, nel 1933, Varèse lavorò anche con Theremin: «[...] nous sommes, avec Teremin qui a un magnifique Laboratoire – en plein travail pour mes nouveaux instruments – basés sur des données nouvelles»²¹. Se l'inesausta ricerca di Varèse di un 'Laboratorio' in cui poter realizzare gli strumenti rivoluzionari che aveva in mente fu sempre frustrata, egli riuscì comunque a ottenere risultati inediti attraverso l'uso delle celebri 'sirene' inserite ad esempio in *Amériques* in un contesto orchestrale ancora tardo-romantico, e con i due Theremin presenti nell'organico di *Equatorial* (1934), oltre che attraverso il sapiente uso degli strumenti a percussione ad altezza indeterminata.

Il substrato di misticismo indubbiamente presente in Varèse è perlopiù messo in ombra dall'impronta scientifica che egli intese dare alla sua musica. Se il misticismo di Obuchov deriva direttamente da quello di Skrjabin ed è quindi legato al contesto culturale russo, quello di Martenot, invece, è radicato nell'atmosfera parigina dell'epoca. Le suggestioni mistiche ed esoteriche si innestano in Francia, a partire dagli anni Trenta, in un umanesimo musicale diffuso, secondo cui l'uomo, al centro della creazione artistica, deve essere messo in grado, attraverso la musica, di raggiungere la «comunione» con il cosmo e con gli altri uomini.

L'anelito verso una comunione con il mondo avvertito da Jolivet e dall'insieme dei compositori francesi che si riconoscono in una visione umanista della musica è condiviso anche dai prosecutori russi di Skrjabin che operano a Parigi. L'esigenza di ripudiare ogni astrazione e ogni meccanicismo in favore di una musica con un'essenza metafisica e la denuncia del divorzio tra musica e pubblico attuata a causa dell'indifferenza spirituale e del cerebralismo di tanta musica di avanguardia sono sentite, infatti, tra gli altri, anche da Lourié che, nel 1941, da poco arrivato negli Stati Uniti dopo gli anni parigini, esprime con chiarezza la sua posizione:

The defect of contemporary music consists in the very fact that it has stubbornly and consciously turned away from its own nature. Music has become patently nihilistic, music is based on non-existence, comprising musical time and space exclusively in the mechanism of the profession of craft, proclaiming them as ends in themselves,

²⁰ C. Jolivet-Erlieh, *Introduction*, in *Edgard Varèse-André Jolivet. Correspondance 1931-1965*, Contrechamps, Genève 2002, pp. 11-34: 24.

²¹ E. Varèse, lettere ad André Jolivet del 14 e 16 ottobre 1933, ivi, pp. 62-66: 65.

repudiating all of its metaphysical essence. It was a great heresy which had resulted in a terrible impoverishment of the spirit. [...] Among the conditions necessary for the development of a musical style, spiritual experience is always included, and not the material acquisitions of the epoch. Since style is the very soul of every art work, how can there be style where there is non soul?²²

Secondo Lourié, così come secondo i musicisti umanisti francesi, la mancanza di un senso spirituale profondo in tanta musica d'avanguardia e l'indifferenza verso il contenuto emozionale delle opere sono le cause dell'allontanamento tra pubblico e compositori, anzi, *tout court*, tra pubblico e musica. Lourié, infatti, afferma:

It is not strange that the public [...] has begun to give signs of an increasing indifference with respect to the sort of music to which the composer himself is indifferent. [...] The indifference of public is absolutely justified by such esthetic principles. [...] The gulf between contemporary music and the public has grown wider and deeper. As to the tie between music and the composer, it has been reduced to a simple mechanism for producing a concatenations of sounds²³.

Affinché il compositore riesca nel suo scopo sociale di attuare la comunione dell'uomo con il mondo, una delle vie da percorrere è quella di mettere in relazione la musica con il sistema vibratorio universale, sistema vibratorio che trova un corrispettivo sonoro, un'analogia, proprio negli strumenti radio-elettrici, che vengono quindi caricati di un significato simbolico profondo. Ecco allora che allo strumento a onde si attribuiscono significati spirituali e mistici, ma anche, dal punto di vista più strettamente musicale, la possibilità di realizzare quell'armonia 'naturale' che è una delle utopie dell'epoca. In un articolo del 1933 Maurice Martenot sostiene: «Lorsque les ondes firent leur apparition, on n'entendait parler que de musique céleste immatérielle... ces sons transportaient l'auditoire sur un plan supra-terrestre»²⁴. Poco più avanti:

L'action des ondes sur l'état physique de l'auditeur est considérable. Dans certains fortissimo, le corps entier en perçoit les résonances. Qui sait si cette mise en lumière de l'action directe de la musique sur l'état physiologique ne fera pas franchir aux compositeurs une nouvelle étape, qui le rapprochera du sens que la musique avait autrefois, aux temps où elle avait sa place rituelle?²⁵

E, ancora:

²² A. Lourié, *Musings on Music*, «The Musical Quarterly», XXVII, 1941, pp. 235-242: 236.

²³ Ivi, p. 237.

²⁴ M. Martenot, *Une opinion: les instruments d'ondes radio-électriques et l'évolution de la musique*, «Le mois», mars-avril 1933.

²⁵ *Ibidem*.

La plupart des compositeurs modernes qui cherchent à s'évader de la gamme diatonique, on fait un chaleureux accueil à cet instrument. Il est bien certain que l'emploi de 1/4, 1/8, 1/16 de ton etc... au cours des gammes tempérées, n'offre qu'un très pauvre intérêt. C'est dans le miroitement des modes tels que nous les proposent les Orientaux, que leurs effets expressifs se révèlent pleinement. Or, rien ne vient s'opposer à ce que le clavier d'ondes donne toute la subtilité de ces modes. Leur richesse mélodique et l'intense émotion ressentie à l'audition de certains de leurs intervalles, fait augurer que l'harmonie, elle aussi, est en voie de grande transformation²⁶.

Secondo André Jolivet, gli strumenti radio-elettrici possono rinnovare l'armonia:

Ils sont encore susceptibles de perfectionnements, mais tels quels, et pouvant produire toutes les fractions du son, ce sont eux qui permettent de se rapprocher le plus possible d'une harmonie naturelle. D'ailleurs, il faut constater que les inventeurs de ces instruments ont eux-mêmes une claire conscience de l'évolution prochaine de la musique: je veux parler notamment du compositeur Obouhow, mais aussi de techniciens comme Maurice Martenet et René Bertrand²⁷.

Inoltre Jolivet ritiene che la sonorità così pura di questi strumenti, dovuta al sistema di produzione radio-elettrica, li unisca più direttamente di ogni altro strumento al sistema ondulatorio universale e che, per questo motivo, essi agiscano più direttamente sul magnetismo degli esseri umani.

Se Jolivet sembrava interessato soprattutto all'aspetto mistico della visione di Obuchov, che gli fornì una conferma alle idee maturate grazie a letture e riflessioni personali, Olivier Messiaen, da parte sua, ritenne dagli scriabiniani parigini sia un pensiero estetico che idee tecnico-musicali.

Obuchov, Vyšnegradskij e Messiaen, negli anni Trenta, appartenevano al medesimo circolo di intellettuali che operavano nella direzione di un universalismo musicale di stampo umanista. Messiaen probabilmente entrò in contatto con Obuchov e con la sua musica grazie alla mediazione di Vyšnegradskij, che Messiaen ammirava al punto di voler prendere lezioni da lui. Secondo la testimonianza di Claude Ballif, Messiaen negli anni Quaranta faceva analizzare opere di Obuchov nella sua classe al Conservatorio di Parigi. Le opere teoriche di Messiaen e di Obuchov furono scritte a pochi anni di distanza: Messiaen pubblicò nel 1944 *Technique de mon langage musical*, mentre il saggio *De l'harmonie tonale* di Obuchov è del 1947.

I due compositori condividevano un atteggiamento analogo nei confronti dell'arte sacra, utilizzavano le antiche forme liturgiche e credevano nel ruolo della musica per la creazione di un mondo migliore e più umano, se non addirittura

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Jolivet, *Gènese d'un renouveau musical* (1937), in Jolivet, *Écrits*, cit., pp. 53-73: 60-61.

di un'arte universale che superasse il limite umano per divenire sacra e salvatrice. In questo processo il compositore aveva un ruolo di mediatore, e operava per realizzare la sintesi tra parola, gesto, musica, colore e silenzio²⁸. Come Obuchov, Messiaen interpretò in senso universalista e in modo personale la tradizione musicale cristiana e quella orientale; entrambi si mossero nella direzione di una «metafisica religiosa» intesa come una «combinazione di tradizione e modernità»²⁹.

La questione relativa all'influenza di Obuchov su Messiaen e agli elementi ideali e linguistici più o meno dichiarati che quest'ultimo trasse da Obuchov, già suggerita nei due numeri monografici *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten* della rivista «Musik-Konzepte» nel 1983-1984 e da Yannick Simon nel 2009, e avviata da Nino Barkalaya nella sua recente tesi di dottorato su Obuchov, meriterebbe senza dubbio un lavoro di approfondimento³⁰. Infatti, nonostante Messiaen non abbia mai riconosciuto alcun debito nei confronti di Obuchov, che non è nemmeno nominato nella biografia di Messiaen di Peter Hill e Nigel Simeone del 2005³¹, la scrittura pianistica di Messiaen degli anni Quaranta mostra notevoli affinità con quella che Obuchov aveva utilizzato appena ventitreenne già dal 1915, anno della morte di Skrjabin. Nei pezzi pianistici di Obuchov l'impronta di Skrjabin è evidente, benché più ardita nei suoi esiti. Molti tratti caratteristici dei lavori per piano di Messiaen degli anni Quaranta, come l'uso di accordi con sonorità di campana nel registro acuto, riecheggiano con evidenza i pezzi composti da Obuchov circa trent'anni prima.

In effetti è sufficiente esaminare le partiture degli anni Quindici-Venti di Obuchov e quelle degli anni Quaranta di Messiaen per rintracciare molti casi eloquenti di affinità, se non addirittura di prestiti. La tematica con ogni probabilità può essere foriera di interessanti scoperte ma, in questa sede, mi limiterò a portare un esempio significativo, mettendo a confronto le prime due battute di *Détresse de Satan*, tratto dalla raccolta di sei miniature per pianoforte *Révélation* di Obuchov

²⁸ Su questi temi cfr. Barkalaya, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov*, cit., pp. 149-156. Si veda anche P. Deane Roberts, *Nikolai Obuchov*, in L. Sitsky (ed.) *Music of the twentieth-century avant-garde: a biocritical sourcebook*, Greenwood Press, Westport-London 2002, pp. 339-344.

²⁹ Barkalaya, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov*, cit., p. 152.

³⁰ *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, «Musik-Konzepte», 32-33, München, 1983; *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II*, «Musik-Konzepte», 37-38, München, 1984; Simon, *Composer sous Vichy*, cit., p. 261; Barkalaya, *Esthétique et technique compositionnelle de Nicolas Obouhov*, cit., pp. 149-156. Cfr. anche L. Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde: 1900-1929*, Greenwood Press, Westport-London 1994, in particolare il capitolo 21, *Nikolai Obuchov: Mystic Beyond Scriabin*, pp. 254-263; Ch. Dingle, R. Fallon (eds.), *Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2013, pp. 317-318.

³¹ P. Hill, N. Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven-London 2005.

(1915, Es. 1) e le b. 22-24 di *Regard de la Vierge*, il quarto brano dei *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* di Messiaen (1944, Es. 2), sempre per pianoforte.

Esempio 1 – N. Obuchov, *Détresse de Satan*, bb.1-2, da *Révélation* per pianoforte (1915).

Esempio 2 – O. Messiaen, *Regard de la Vierge*, bb. 22-24, da *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* per pianoforte (1944).

Sia nella linea superiore dell'esempio tratto da Obuchov che nelle bb. 23-24 di quello tratto da Messiaen gli accordi che evocano il suono delle campane – comunemente considerati una sorta di cifra stilistica del compositore francese – sono costruiti in maniera del tutto analoga, utilizzando la sovrapposizione una quarta aumentata (intervallo tipico delle campane) e una quarta giusta, in modo che tra le due note estreme dell'accordo intercorra un intervallo di nona minore. Obuchov, inoltre, utilizza gli stessi intervalli, ma invertendone l'ordine, negli accordi del secondo pentagramma, in cui a una quarta giusta si sovrappone una quarta aumentata.

L'atmosfera sonora dei due brani è quindi del tutto simile, così come l'atmosfera ideale che attinge in entrambi gli autori a un misticismo spirituale e religioso e condivide sovente le stesse simbologie; tra questa quella della croce, di cui ho parlato poco sopra, è riscontrabile anche nei *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*. Altre somiglianze possono essere individuate tra queste due raccolte di Obuchov e di Messiaen; allo stesso modo, altre raccolte pianistiche del compositore russo, in

particolare *Dix tableaux psychologiques* (1915), *Six Préludes* (1914-15) e *Conversions* (1915) contengono idee musicali delle quali il più giovane collega francese senza dubbio fece tesoro. Già per Vyšnegradskij la parentela tra Messiaen e Obouhov era così manifesta da configurarsi quasi come un plagio, come testimonia in una lettera del 1954:

Comme dit Ravel, 1914 est une date dans l'histoire de la musique, car N. Obouhov a ouvert un chemin nouveau et cette date vous devez la rétablir comme étant due à N. Obouhov et non à des plagiaires qui ont voulu le réduire au silence. Un jour que nous entendions ensemble de la musique de Messiaen (réunion chez une dame où il avait pas mal de monde) j'ai voulu me révolter et Nicolas m'a dit [:] il faut plutôt le plaindre car si on [ne] suit pas son propre chemin on devient infailliblement stérile³².

È evidente quindi che un filo sotterraneo collega Skrjabin non solo con i suoi prosecutori insediatisi in Europa e negli Stati Uniti, ma anche con diversi musicisti francesi che, in maniera diretta o mediata, gli sono debitori. È un debito che trova le sue radici nella concezione mistica di Skrjabin, ma che ha ripercussioni sulla scrittura di questi compositori, nei quali è forte l'esigenza di tradurre in linguaggio musicale delle idee di stampo filosofico, esoterico, sacrale e spiritualista. Per questo motivo il tema meriterebbe ulteriori studi, che potrebbero contribuire a comprendere in maniera più esaustiva un periodo della storia musicale francese particolarmente felice, ricco di richiami e suggestioni che si compongono come in un mosaico a costruire un quadro di estremo interesse.

³² I. Vyšnegradskij, lettera del 28 ottobre 1954 (F-Pn, BnF, Département de la Musique, Rés Vma. 180), citata in Simon, *Composer sous Vichy*, cit., p. 261.

Da Skrjabin al jazz

Renato Strukelj

In 1929, the Russian composer, theorist and teacher Joseph Schillinger (1895-1943) emigrated to New York, where he became a professor at the New School in Manhattan. While there he introduced the Schillinger System of Musical Composition, a method based on mathematical processes. A great admirer of Scriabin's, he taught such celebrated musicians as George Gershwin, Glenn Miller, and Benny Goodman, as well as many Hollywood and Broadway composers. In this essay, I highlight Schillinger's pivotal role: thanks to his contribution, Scriabin's music deeply influenced generations of American composers. Jazz compositions of the 30s and 40s show interesting similarities with Scriabin's harmonic language, especially in their use of complex altered dominant chords. Scriabin's innovative style continued to have an impact on later musicians, such as Bill Evans, whom Glenn Gould defined as "the Scriabin of Jazz." Tributes to the Russian master have also been paid by Chick Corea, Fred Hersch, Gérard Badini, and other important jazz musicians.

В 1929 году русский композитор, теоретик и педагог Иосиф Шиллингер (1895-1943) эмигрировал в Нью-Йорк, где он стал профессором в New School на Манхэттене и ввел в обиход свою систему музыкальной композиции (Система Шиллингера), основанную на математических процессах. Большой поклонник Скрябина, он стал учителем таких прославленных музыкантов как Джордж Гершвин, Гленн Миллер и Бенни Гудмен, а также многих композиторов, связанных с Бродвеем и Голливудом. В моем эссе я подчеркиваю важность вклада Шиллингера в широкое распространение влияния музыки Скрябина, влияния, которое простирается на поколения американских композиторов. Джазовые композиции 1930-х и 1940-х годов содержат интересные аналогии с гармоническим языком Скрябина, в особенности в том, что касается использования комплексных измененных доминирующих аккордов. Новаторский стиль Скрябина продолжал оказывать влияние и на более поздних композиторов, таких как Билл Эванс, которого Гленн Гульд назвал «Скрябиным джаза». Дань русскому маэстро отдали также Чик Кория, Фред Херш, Жерар Бадини и другие выдающиеся джазовые музыканты.

1. Joseph Schillinger, uno skrjabiniano a New York

Nei primi decenni del Novecento, quando si verificò la migrazione negli Stati Uniti di circa tre milioni di russi, una grande quantità di musicisti e artisti si riversarono soprattutto a New York e cominciarono a diffondere la loro cultura e le loro tradizioni in tutti i campi artistici. Tra questi, c'era anche Joseph Schillinger (1895-1943), un importante teorico musicale, matematico e didatta ucraino. Schillinger aveva studiato al Conservatorio di San Pietroburgo, dove aveva assistito direttamente

alla fioritura del genio di Skrjabin e alla diffusione della sua musica. Attento osservatore della scena musicale internazionale, Schillinger fondò nella neonata URSS la prima orchestra jazz sovietica. Nel 1929 decise tuttavia di emigrare negli Stati Uniti (Fig. 1), dove insegnò matematica e teoria musicale alla Columbia University di New York, divenendo presto un vero e proprio caposcuola. Nel 1940 pubblicò un trattato intitolato *Kaleidophone* nel quale riportò un enorme numero di modelli musicali creati attraverso procedimenti matematici, che permettevano combinazioni melodiche generate dallo sviluppo di un soggetto centrale, alla stregua delle multiple riflessioni speculari generate da un caleidoscopio¹. In altri due monumentali saggi teorici, *The Schillinger System of Musical Composition*² e *The Mathematical Basis of the Arts*³, Schillinger applicò complessi calcoli matematici a sequenze e combinazioni di intervalli, dando origine a un gran numero di soluzioni armoniche e melodiche inedite, slegate da regole restrittive; tali soluzioni amplificavano di fatto lo spettro delle possibilità compositive. Alcuni concetti, quali, ad esempio, la permutazione (processo di elaborazione di cellule motiviche) e l'espansione (elaborazione matematica del materiale melodico e armonico), influenzarono profondamente i suoi allievi, generando nuova linfa compositiva. Queste strategie di elaborazione furono applicate anche in ambito ritmico, generando innumerevoli e imprevedibili combinazioni. Tutto questo fermento teorico attirò l'attenzione di compositori e musicisti alla ricerca di nuove strade da percorrere, come George Gershwin, Benny Goodman, Glenn Miller e altri importanti direttori di big bands, oltre a vari compositori di musical per Broadway. Schillinger venerava Skrjabin come un idolo ed era affascinato dalla costruzione architettonica delle sue composizioni spesso basate su precisi calcoli matematici. Le peculiarità delle sue armonie inaudite e del suo metodo compositivo rappresentarono una grande fonte di ispirazione per questo pioniere della didattica compositiva. Perciò, è plausibile ritenere che buona parte delle teorie di Schillinger abbiano preso spunto proprio dalle intuizioni e dal genio innovativo di Skrjabin; similmente, è ancor più plausibile che Schillinger abbia rappresentato il canale di trasmissione delle tecniche compositive skrjabiniane verso il jazz. Gershwin, in particolare, frequentò Schillinger per quattro anni, proprio nel periodo in cui stava scrivendo l'opera *Porgy and Bess*, sentendosi però spesso depresso e a corto di fantasia creativa. Alcune soluzioni compositive e armoniche di quest'opera potrebbero quindi essere derivate dallo studio e dall'applicazione delle poliedriche teorie di Schillinger e, indirettamente, dal pensiero musicale di Skrjabin. Proviamo dunque a fare alcune comparazioni.

¹ J. Schillinger, *Kaleidophone. New Resources of Melody and Harmony*, Witmark & Sons, New York 1940.

² J. Schillinger, *The Schillinger System of Musical Composition*, Carl Fisher inc., New York 1941.

³ J. Schillinger, *The Mathematical Basis of the Arts*, Philosophical Library, New York 1943.

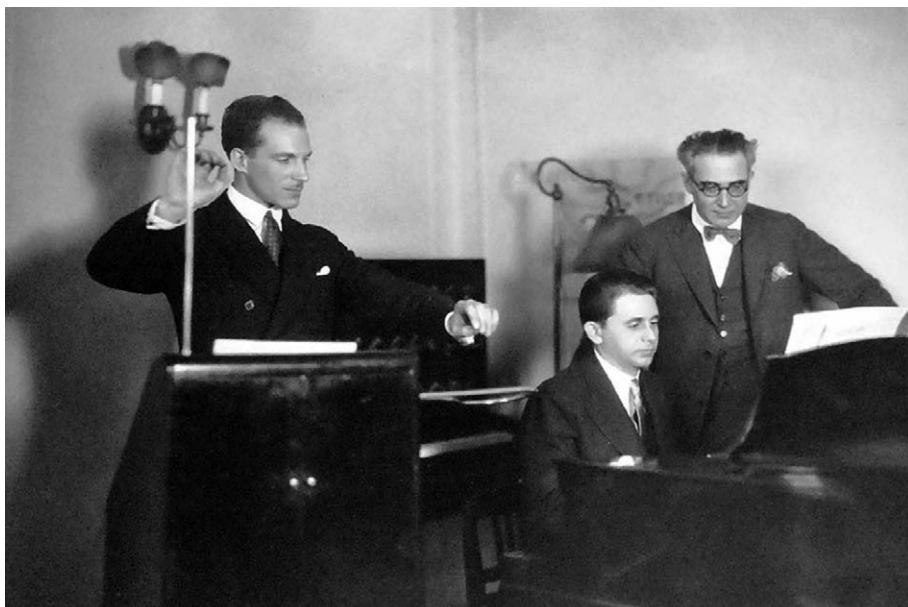


Figura 1 – New York, 1929: Joseph Schillinger al pianoforte insieme a Lev Termen (*alias* Léon Térein, 1896-1993), inventore dello strumento omonimo, e al direttore d'orchestra Nikolaj Sokolov (1886-1965).

2. Skrjabin *versus* Gershwin

Nella famosissima aria *I loves you Porgy*, la successione armonica del secondo tema suggerisce alcune analogie col linguaggio dell'autore del *Prometeo*. Si nota chiaramente un uso diffuso e protratto di accordi di settima alterati e in particolare di $V7b5$ e $V7\#5$, che rappresentano due fra i principali 'marchi di fabbrica' skrjabiniani, come sostiene la musicologa russa Varvara Dernova in *Garmonija Skrjabina*⁴. La Dernova ha identificato nella musica di Skrjabin sei tipi di accordi alterati di base: due tipologie di $V7(b5)$, due di $V7(9-b5-\#5)$ e due di $V7(b9-b5-5)$. Com'è noto, l'opera *Porgy and Bess* fu rappresentata nel 1935. Non possiamo certo asserire che questa sia la prima apparizione di tali armonie nel mondo compositivo di Broadway, ma l'insistenza di Gershwin su queste dominanti alterate per 6-8 battute, durante le quali il compositore newyorkese attribuisce spesso la $b5$ o la $\#5$ alla melodia, documenta un uso intenzionale di questi accordi, al fine di creare un senso di tensione

⁴ V.P. Dernova, *Garmoniiia Skrjabina* [Armonia skrjabiniana], Muzyka, Leningrado 1968 (trad. ingl. R.J. Guenther, *Varvara Dernova's Garmoniiia Skrjabina: a translation and critical commentary*, Ph.D. Dissertation, Catholic University of America, Washington 1979).

prolungato, un veleggiare melodico su armonie inquiete dal sapore skrijabiniano. «La melodia è armonia dispiegata», diceva Skrijabin e, viceversa, «l'armonia è melodia contratta»⁵. Nelle opere posteriori alla *Quinta Sonata* dell'autore russo non c'è più una vera distinzione tra armonia e melodia, poiché la seconda è molto spesso esplicativa dell'accordo del momento. Questo aspetto appare chiaramente anche nel frammento di *I loves you Porgy* preso in esame, nel quale le note della melodia hanno una forte connotazione armonica, risultando essere le note alterate (b5 #5) dell'armonia di dominante. Alla battuta 4 è possibile immaginare un'applicazione pratica dell'uso di due dominanti a distanza di tritono, citate dalla Dernova nel suo libro come un altro elemento chiave del mondo armonico di Skrijabin.

3. Skrijabin *versus* Beiderbecke

Qualche anno prima della pubblicazione di *Porgy and Bess*, Bix Beiderbecke, giovane compositore e trombettista jazz innovativo e originale, compose *In a mist*. Il brano ha un carattere rapsodico, strutturato in frammenti musicali di carattere vario. A detta del pianista jazz Dick Hyman, *In a mist* è «poesia, come una miniatura di Ravel o Skrijabin»⁶. In questa composizione convivono elementi derivati dalla tradizione del ragtime e dello stride piano ed elementi di derivazione impressionista o russa, caratterizzati da una sottile ricerca armonica, che si concretizza nell'utilizzo frequente di accordi di dominante alterati, di scale simmetriche e di accordi per quarte. Anche qui, la presenza di armonie con la quinta abbassata rende il brano particolarmente vicino alle sonorità skrijabiniane del secondo periodo (1902-1907). In verità, è difficile attribuire la provenienza di tali armonie esclusivamente all'influenza skrijabiniana, essendo state utilizzate anche da altri autori, quali Ravel e Debussy. Tuttavia, la sensazione che deriva dall'ascolto del brano è quella di una maggiore affinità con le sonorità e gli slanci del nostro autore. *In a mist* è stata composta nel 1928, quando Schillinger non era ancora approdato negli Stati Uniti, ma è ipotizzabile che molti autori americani fossero già venuti in contatto con la musica di Skrijabin. Questi, d'altronde, aveva suscitato molto scalpore con le sue esibizioni negli Stati Uniti, dove soggiornò da dicembre 1906 a maggio 1907⁷. Molte sue composizioni di quel periodo, come la *Quarta Sonata* op. 30, composta nel 1903, prefigurano nel ritmo e nell'armonia molti stilemi che caratterizzeranno il futuro jazz. Non è difficile pensare che molti compositori americani si siano rifatti a questi elementi e li abbiano resi parte integrante del loro vocabolario.

⁵ F. Bowers, *Skrjabin*, Gioiosa Editrice, Sannicandro Garganico 1990, p. 156.

⁶ T. Conrad, *Dick Hyman: Thinking about Bix*, <<https://jazztimes.com/reviews/eighty-eights/dick-hyman-thinking-about-bix/>> (11/18).

⁷ Durante il soggiorno americano Skrijabin compose i *Quattro pezzi* op. 56 e i *Due pezzi* op. 57, e iniziò a lavorare alla *Quinta Sonata* op. 53.

4. Influssi europei nel jazz degli anni 1920-1940

Negli anni 1920-1940 non tutto l'ambiente del jazz era direttamente interessato agli aspetti musicali di derivazione europea, anzi la matrice principale del jazz era piuttosto la musica nera, il blues. Le prime decenni del Novecento furono caratterizzate dallo sviluppo del dixieland e dalla nascita dell'era dello swing, concepito inizialmente come musica da ballo e divertimento popolare. Successivamente, nel periodo bebop, si impose il linguaggio ideato da Charlie Parker e Bud Powell. In questi contesti, le contaminazioni provenienti da oltre oceano trovarono a fatica spazio e applicazione, se non nel jazz sinfonico di Gershwin o sporadicamente in opere di altri compositori. D'altro canto, è noto che grandi interpreti, quali Benny Goodman e Charlie Parker, ascoltavano e apprezzavano la musica colta proveniente dall'Europa e, talvolta, ne estrapolavano frammenti melodici o ne traevano spunti armonici, citandoli nelle proprie improvvisazioni. Anche Duke Ellington sembra aver attinto da fonti d'ispirazione europea. La moda e gli stili predominanti nel jazz della prima metà del Novecento imposero agli autori scelte più fruibili e commerciali, legate al contesto sociale e culturale dell'America di quegli anni, probabilmente impedendo un immediato sviluppo di queste contaminazioni. Tuttavia, la curiosità musicale dell'ambiente newyorkese verso la novità è sempre stata tale per cui, in alcuni casi, diventano evidenti le tracce di strategie compositive di derivazione europea. L'op. 56 di Skrjabin era un serbatoio armonico particolarmente ricco e affascinante. Nelle decenni a venire, l'interesse del jazz verso Skrjabin comincerà a manifestarsi in modo ancora più chiaro.

5. Bill Evans, lo Skrjabin del jazz

Glenn Gould scrisse: «Bill Evans è lo Skrjabin del jazz»⁸. Evans, in effetti, dimostrò un particolare interesse per la musica europea e, in particolare per quella russa, interesse che condivideva con l'amico, pianista e compositore, George Russell. Questi, nel volume *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*⁹ teorizzò un nuovo tipo di rapporto tra melodia e armonia nel jazz, basata su un concetto di pantonalità. Si sa per certo che Bill Evans nel corso dei suoi studi classici affrontò le composizioni di Skrjabin, traendone numerosi spunti. Nelle sue introduzioni ad alcuni brani del disco *Kind of Blue* (1960) di Miles Davis o nel disco *Conversations with myself* (1963), Evans dialoga con se stesso, usando spesso soluzioni armoniche dal sapore skrjabiniano: il magma sonoro generato dall'intreccio di linee melodiche spigolose, costituite da intervalli e *voicing* derivati dalla frammentazio-

⁸ Cfr. *Bill Evans: i ricordi del giornalista e amico Gene Lees*, <<https://www.musicajazz.it/bill-evans-ricordi-del-giornalista-amico-gene-lees/>> (11/18).

⁹ Cfr. G. Russell, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, Concept Publishing Co., New York 1953.

ne di accordi alterati, ha il carattere enigmatico di alcune composizioni e, se mi è permesso, del 'sound' di Skrjabin. Certo, queste influenze sono incastonate tra la pronuncia swing, le inflessioni blueseggianti, il fraseggio be-bop e i pattern ritmici tipici del jazz, ma l'influenza di Skrjabin appare chiara. Altre testimonianze della dedizione e dell'interesse di Bill Evans verso la musica del vecchio continente sono rintracciabili nel disco *Bill Evans trio with Symphony Orchestra*, costituito da brani che il pianista dedica a diversi compositori classici, tra i quali anche Skrjabin. Analizzando le composizioni e le improvvisazioni di Evans è possibile avvertire corrispondenze più o meno dirette tra la sua musica e le peculiarità del linguaggio di Skrjabin. Bill Evans richiama in modo sistematico il famoso 'accordo del Prometeo', cioè l'accordo di sei suoni (do, fa#, sib, mi, la, re) disposti per quarte. Nel jazz tale accordo è siglato normalmente V7#11, si costruisce sul IV grado di una scala minore melodica ed è chiamato accordo Lidio-Dominante. La disposizione degli accordi per quarte, introdotta da Skrjabin e molto usata nei voicing jazz da Bill Evans, è poi divenuta di uso comune anche nelle composizioni e improvvisazioni di altri musicisti jazz, quali McCoy Tyner, Herbie Hancock e Chick Corea. Un altro aspetto che lega il mondo di Evans a quello di Skrjabin è individuabile nel modo in cui essi trattano il materiale musicale: la mappa accordale viene a comporsi, scomporsi e ricomporsi attraverso l'uso di frammenti di scale alterate che sottintendono o alludono alla composizione dell'accordo, come ad esempio nella versione evansiana dello standard *Stella by Starlight* di Victor Young.

6. Omaggi del jazz a Skrjabin

Dopo Bill Evans, anche altri grandi jazzisti si sono interessati e hanno reso omaggio a Skrjabin. Tra questi, il sassofonista americano John Zorn, che nel disco *Grand Guignol* del 1992 reinterpreta tre *Preludi* dall'op. 74; il pianista Fred Hersch, con il disco *Red Square Blue* del 1992, dedicato a compositori russi in cui richiama diverse composizioni di Skrjabin; il pianista italiano Umberto Petrin in duo con Lee Konitz, con il cd *Breaths and Whispers. Homage to Skrjabin* del 1996; il sassofonista francese Jérôme Badini, con il cd *Scriabin's Groove* del 2006 e, recentemente, Chick Corea, che nel 2014 omaggia Skrjabin con due preludi all'interno del cd *Solo Piano. Portraits*. Vorrei citare, infine, la mia rielaborazione in chiave jazzistica di alcuni brani skrjabiniani confluita in un cd uscito nel 2010, dal titolo *Round about Skrjabin*¹⁰.

Per concludere, il senso di ricerca e di interrogativo irrisolto, considerato da Skrjabin la 'vera' risposta ai quesiti dell'uomo, risulta estremamente stimolante per molti musicisti jazz, che trovano nell'instabilità armonica e nel prolungamento estatico della tensione sonora un terreno adatto per le loro improvvisazioni.

¹⁰ In questo disco la mia esecuzione pianistica è affiancata da Saverio Tasca al vibrafono e da Giovanni Maier al contrabbasso.

Skrjabin a Bogliasco, il ‘paese dell’estasi’

Francesca Sivori*

Bogliasco is a picturesque little village near Genoa, where Scriabin lived in 1905-1906 with his new partner and “inspiring muse,” Tatyana de Schloezer. At about the same time, Kandinsky was living in Rapallo, 12 miles south of Bogliasco, with his partner Gabrielle Münter. The Russian nobility and intelligentsia had for a long time sought out the Ligurian Riviera for its luxuriant beauty and the curative and restorative qualities of the warm Mediterranean climate. At the time of Tsar Nicholas II, it also became the shelter of many political refugees, including Georgi Plekhanov (1856-1918), considered the “father of Russian Marxism.” While Scriabin unfortunately never met Kandinsky, Plekhanov and he soon became friends. The great revolutionary was present at the first private rendition of the *Poem of Ecstasy*, with its author at the piano. This orchestral masterpiece, which can be seen as an apotheosis of light, was mostly written in Bogliasco. In 1991, a group of musicians, scholars and Scriabin’s fans created an Italian association in the name of the Russian composer. Concerts, masterclasses and other events have been taking place in Genoa and Bogliasco since then.

Больяско – небольшая живописная деревня около Генуи, где Скрябин жил в 1905-1906 годах со своей новой подругой и «вдохновляющей музой» Татьяной Шлёцер. Примерно в то же самое время, Кандинский жил в Рапалло, в 18 километрах миль к югу от Больяско, со своей подругой Габриэль Мюнтер. Русская знать и интеллигенция на протяжении длительного времени любили Лигурийскую ривьеру за ее роскошную красоту и за целебные и восстанавливающие силы свойства ее мягкого средиземноморского климата. Во время правления Николая II эти места стали также прибежищем для многочисленных политических эмигрантов, включая Георгия Плеханова (1856-1918), общепризнанного «отца русского марксизма». В то время как Скрябин ни разу не встретился с Кандинским, он не только познакомился, но и подружился с Плехановым. Великий революционер присутствовал на первом домашнем исполнении *Поэмы экстаза*, где за фортепиано был сам автор. Этот шедевр, который можно рассматривать как своего рода апофеоз света был написан, по большей части в Больяско. В 1991 году группа музыкантов, ученых и ценителей творчества Скрябина создали итальянскую Ассоциацию, носящую имя композитора. С тех пор в Генуе и Больяско были проведены многочисленные концерты, мастер-классы и другие мероприятия.

Bogliasco è una ridente cittadina alle porte di Genova, primo paese della Riviera di Levante. All’inizio del Novecento, era ancora un piccolo villaggio di contadini e pescatori, attraversato dal grande ponte della ferrovia (Fig. 1). In quest’angolo pittoresco e tranquillo Skrjabin si trasferì a giugno del 1905 insieme alla nuova compa-

* Centro Studi Skrjabiniani di Bogliasco, Genova.

gna, Tat'jana Fëodorovna de Schloezer (1883-1922), musicista e sorella del filosofo e musicologo Boris de Schloezer (1881-1969). Tat'jana, ventiduenne, era incinta di qualche mese (Fig. 2) e aveva bisogno di trascorrere un periodo in una località salubre per portare avanti la gravidanza, lontano dal trambusto e dai pettegolezzi della città. La situazione, per l'epoca, era infatti scandalosa, poiché il compositore era sposato con la pianista Vera Ivanovna Isakovič (1875-1920) e aveva quattro figli: Rimma, Elena, Marija e Lev. A Bogliasco la coppia trascorse otto mesi e qui, il 26 ottobre 1905, nacque la primogenita Ariadna, alla quale seguiranno Julian, nato a Losanna nel 1908, e Marina, nata a Mosca nel 1911 (Fig. 3)¹.

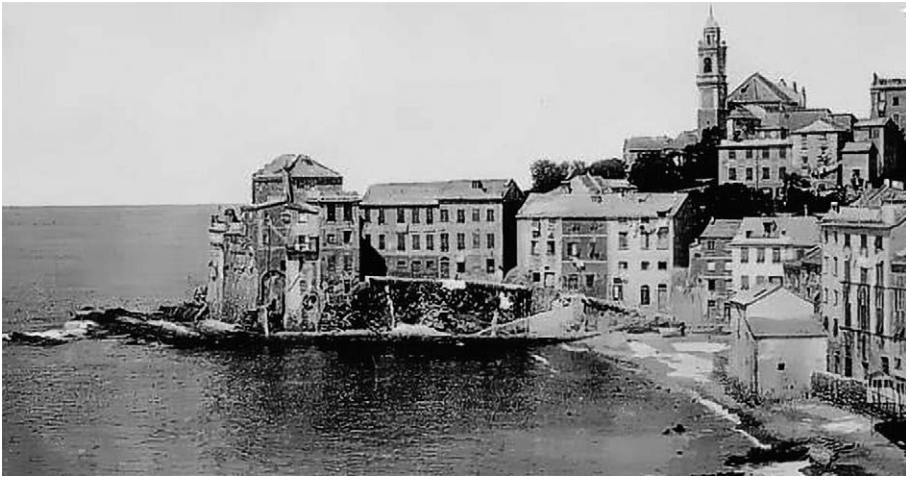


Figura 1 – Bogliasco in una cartolina di inizio Novecento.

Tat'jana descrive il borgo della riviera ligure come «un vero paradiso sulla terra con cipressi, aranci e cactus»². A causa della precarie condizioni economiche della coppia fu possibile prendere in affitto soltanto un piccolo e angusto appartamento al secondo piano di una vecchio stabile posto di fronte al binario della ferrovia. Le finestre si trovavano all'altezza dello sbuffo delle locomotive a vapore, e ogni volta che passava un treno l'appartamento veniva invaso da fumo

¹ Dei tre figli avuti da Tat'jana, solo Marina scamperà a un destino tragico: il piccolo Julian, talento musicale prodigioso, morirà annegato nel fiume Dnepr' nel 1919, all'età di 11 anni. Ariadna, dopo una gioventù irrequieta e movimentata, si legherà alla resistenza francese durante l'occupazione nazista e, convertitasi all'ebraismo, si arruolerà nell'Armée Juive. Verrà uccisa a Toulouse nel 1944.

² Tat'jana de Schloezer, citata in M. Girardi, *L'ultimo istante è assoluta differenziazione e assoluta unità - L'estasi*, in C. de Incontrera (a cura di), *Viaggio in Italia*, Teatro Comunale di Monfalcone, Monfalcone 1989, p. 385.



Figura 2 – Aleksandr e Tat'jana a Bruxelles nel 1909.

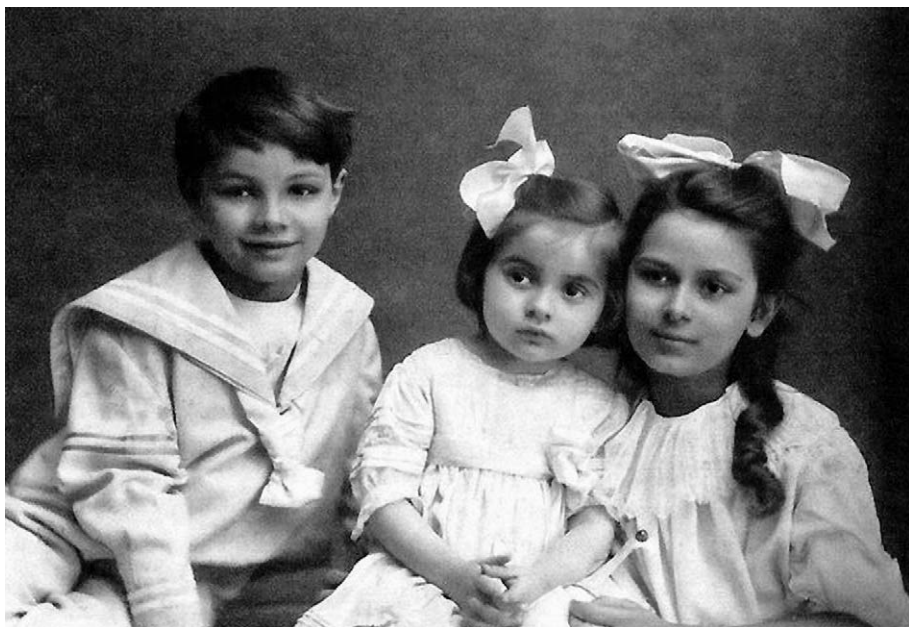


Figura 3 – I tre figli di Skrjabin avuti da Tat'jana de Schloezer: Julian, Marina e Ariadna.

e da rumore³. Il tratto bogliaschino dell'Aurelia – l'antica strada romana lungo cui si snoda il paese – si chiamava allora via Avanzini. Successivamente la strada fu tagliata in due parti, le attuali via Pontiroli e via Mazzini. Le modifiche urbanistiche d'inizio secolo avrebbero portato all'abbattimento di vari edifici, tra cui la casa dove visse Skrjabin, demolita nel 1917 per permettere il raddoppio dei binari della ferrovia (Fig. 4).

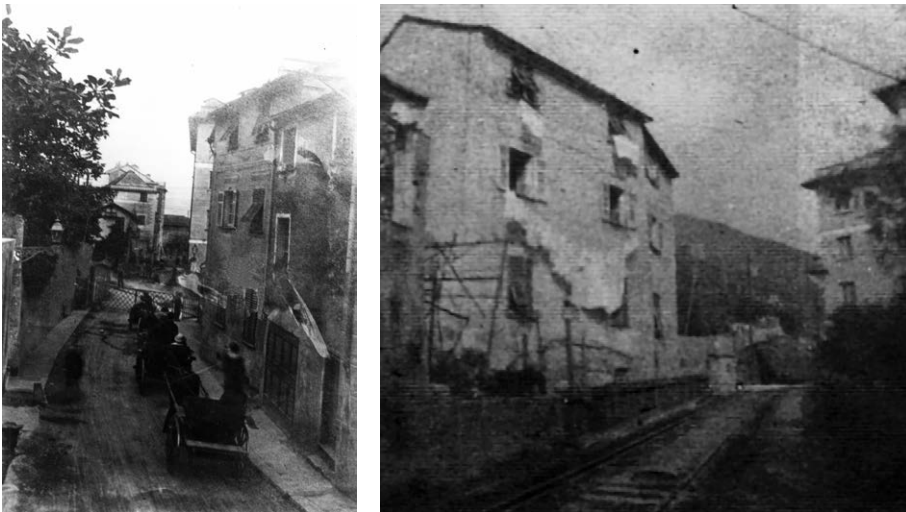


Figura 4 – La casa di via Avanzini in due immagini di inizio Novecento (lato strada e lato ferrovia).

Il compositore era giunto a Bogliasco per interessamento di una sua allieva, Marija Nemenova-Lunc, e grazie al sostegno economico della sua mecenate, Margarita Morozova. Secondo la testimonianza di Giuseppe Canessa, figlio minore del proprietario della casa di via Avanzini, i bogliaschini consideravano il giovane affittuario come un eccentrico straniero: non portava il cappello – cosa insolita all'epoca – e strimpellava musica incomprensibile al pianoforte. Skrjabin si era molto legato alla famiglia Canessa: il padre Giacomo lo accompagnava spesso a Genova con il calesse e si era interessato per procurargli un pianoforte verticale. In segno di gratitudine e affetto, Skrjabin gli fece fare da padrino al battesimo della piccola Ariadna. Negli archivi parrocchiali di Bogliasco non compare il certificato di battesimo: in effetti, Ariadna venne battezzata cinque anni più tardi a Mosca con rito ortodosso. Fu però registrata all'anagrafe del Comune e possiamo supporre che una qualche cerimonia sia stata comunque celebrata, in presenza del padrino italiano.

³ Cfr. J. Engel', *Muzykal'nyi sovremennik*, «Russkaja muzykal'naja gazeta», dicembre 1915-gennaio 1916, p. 62.

Secondo il compositore e musicologo Anatolij Drozdov (1889-1950), Skrjabin affermava di aver raggiunto l'apice della sua formazione musicale durante il periodo vissuto a Bogliasco, mentre in Russia era in corso la rivoluzione del 1905⁴. Proprio a Bogliasco, in effetti, venne concepito uno dei suoi massimi capolavori, il *Poème de l'extase* per grande orchestra, oltre a una serie di brevi pezzi pianistici, poi pubblicati come opp. 49 e 51.

Ai primi del Novecento la riviera ligure era meta privilegiata di intellettuali, scienziati e artisti provenienti dall'Impero Russo. Il regime zarista induceva parecchi dissidenti a emigrare in Europa: i testi di Karl Marx circolavano ormai ovunque, mentre cresceva la tensione sociale che avrebbe portato alla Rivoluzione. Tra le personalità che frequentavano allora la riviera, spiccano i pittori Vasilij Kandinskij, Kuz'ma Petrov-Vodkin, Il'ja Maškov e la pittrice e scenografa Aleksandra Ekster (compagna di Ardengo Soffici). In svariate loro opere ritroviamo lo stesso entusiasmo per il Mediterraneo, con la forza dei suoi colori e la bellezza dei suoi paesaggi. In Liguria vissero anche numerosi letterati, scrittori, giornalisti e filosofi, tra cui Vladislav Kobyljanskij, Aleksandr Amfiteatrov, Michail Osorgin, Andrej Sobol', Il'ja Erenburg, Boris Jakovenko e molti altri⁵. Tra gli esponenti politici ricordiamo: Viktor Černov, leader dei socialisti rivoluzionari, l'anarchico Pëtr Kropotkin e soprattutto Georgij Plechanov, considerato il 'padre del marxismo russo'; a questi vanno aggiunte Anna Kuliscioff (Kulišëva), Angelica Balabanoff (Balabanova), Clara Zetkin e Rosa Luxemburg⁶. Fra le varie località liguri dove si incontravano

⁴ L. Verdi, *Skrjabin*, L'Epos, Palermo 2010, p. 48.

⁵ Va ricordato il caso clamoroso del matematico e astronomo Vsevolod Lebedincev, *alias* dottor Calvino (1881-1908). Questo giovane rivoluzionario poliglotta entrò in contatto con l'agronomo e botanico sanremese Mario Calvino nel 1906-1907, durante un soggiorno in Liguria. Calvino, che era socialista, massone e aveva simpatie anarchiche, prestò il proprio passaporto a Lebedincev affinché potesse rientrare in Russia senza essere arrestato. In seguito a un fallito attentato allo zar Nicola II, Lebedincev venne processato e impiccato in Finlandia come sedicente rivoluzionario italiano. Il 'caso-Calvino' comparve su tutti i giornali e rischiò di far degenerare i rapporti fra Italia e Russia. Mario Calvino decise così di espatriare e si recò in Messico e poi a Cuba, dove nel 1923 nacque il suo primo figlio, il grande scrittore Italo. Cfr. C.G. De Michelis, *E Calvino sia impiccato*, «La Repubblica», 25 marzo 1989, p. 28; S. Adami, *L'ombra del padre. Il caso Calvino*, «California Italian Studies», I (2), 2010; A. Areddu, *Il caso Calvino*, Leucotea, Sanremo 2014. [N.d.CC.]

⁶ Cfr. L. Verdi, *Russi in Liguria*, «Slavia», III, 1995, pp. 187-208. Si veda inoltre A. Dokukina Böbel, C.M. Fiannacca (a cura di), *Passi, passaggi, passioni: Scrittori, poeti, artisti russi in Liguria nel corso di un secolo (1825-1925)*, De Ferrari, Genova 2001; A. Tamborra, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917. Riviera ligure, Capri, Messina*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002²; A. D'Amelia, D. Ritti (a cura di), *Russkoe prisutstvie v Italii 1900-1940, Spravočnik (La presenza russa in Italia, 1900-1940, Prontuario)*, Rosspen, Moskva 2019, in preparazione. Si suggerisce anche la consultazione del sito <<http://www.russinitalia.it>>.

segretamente i socialisti rivoluzionari e gli anarchici russi c'era soprattutto Nervi, all'estrema periferia di Genova e al confine con Bogliasco; per questa ragione veniva tenuta sotto stretta sorveglianza sia dalla polizia segreta zarista che dalla polizia italiana. In questo 'nido di emigranti', secondo la definizione di Marina Cvetaeva⁷, il celebre medico Abram Zalmanov aveva fondato nel 1909 la Società di soccorso per bisognosi e ammalati dalla Russia, un'iniziativa filantropica a beneficio dei profughi⁸. Qualche anno prima, lo stesso Zalmanov aveva aperto a Bogliasco un sanatorio per la cura delle malattie cardiache e polmonari. Il soggiorno curativo a Villa Zalmanov era spesso una copertura che consentiva a numerosi russi di espatriare, rimanendo poi in Europa. Fu durante la sua permanenza a Bogliasco che Skrjabin incontrò Plechanov e ne divenne amico e seguace. Plechanov era molto conosciuto in Italia: attento osservatore dello sviluppo della classe operaia italiana, aveva incoraggiato la nascita del primo partito socialista, il Partito dei Lavoratori Italiani, avvenuta a Genova nel 1892 nella sala di Salita Santa Caterina dedicata al violinista genovese Camillo Sivori (oggi una sala cinematografica). Plechanov fu il primo a tradurre i testi marxisti in russo e incarnò l'anima della rivoluzione proletaria. Sua moglie, Rozalija Plechanova, aveva creato un sanatorio a Sanremo prendendo a imitazione la clinica bogliaschina di Zalmanov. Proprio da una sua lettera sappiamo che Skrjabin eseguì a Bogliasco un primo abbozzo del *Poème de*

⁷ Il soggiorno a Nervi della grande poetessa e scrittrice e della sua famiglia, nel 1902-1903, è mirabilmente descritto dalla sorella Anastasija nel suo libro di memorie: cfr. A. Cvetaeva, *Nervi, amato paese* (a cura di Avgusta Dokukina Böbel e Caterina M. Fiannacca), Sagep, Genova 1998. Marina Cvetaeva diventerà intima amica di Tat'jana de Schloezer nel 1920 e le resterà al fianco fino alla morte. A Tat'jana è dedicata la poesia *Bessonnica! Drug moj!* ('Insonnia! Amica mia!'). [N.d.CC.]

⁸ Abram Solomonovič Zalmanov (1875-1964), inventore della 'capillaroterapia', fu una delle principali figure di riferimento per i numerosi russi in Liguria nel decennio prima della Rivoluzione. La sua clinica di Bogliasco rimase attiva dal 1906 al 1915, così come l'ambulatorio medico e la Libreria Russa che lo scienziato aveva aperto a Nervi, nell'odierna via Marco Sala. Laureatosi a Heidelberg nel 1901, Zalmanov venne nominato membro straordinario della Reale Accademia di medicina di Genova nel 1907 e, dopo aver ottenuto un'altra laurea in medicina dall'Università di Pavia, si iscrisse nel 1912 all'ordine dei medici che esercitavano a Genova. Arruolatosi volontario allo scoppio della Prima guerra mondiale, diresse ospedali militari a Mosca e nel 1918 venne chiamato al Cremlino per diventare medico personale di Lenin e della sua famiglia. Nonostante l'amicizia con Lenin e le varie nomine direzionali offertegli, nel 1921 Zalmanov abbandonò per sempre l'Unione Sovietica, trasferendosi in Germania e tornando spesso a Nervi. Nel 1924 riaprì la sua prestigiosa clinica bogliaschina ma dopo poco venne espulso dal Regno in quanto considerato un pericoloso bolscevico rivoluzionario. I ripetuti tentativi di ristabilirsi in Italia, dove era rimasta la sua famiglia, furono sempre rigettati dal regime fascista. Trasferitosi a Parigi durante la Seconda guerra mondiale, venne arrestato dalle SS ma si rifiutò di dirigere l'ospedale dove venivano curati i militari tedeschi. Nonostante fosse ebreo e per di più cittadino sovietico, Zalmanov fu subito rilasciato per la grande fama di cui godeva in Germania e in tutta Europa. Morì in Francia, a quasi 90 anni, mentre stava scrivendo il suo terzo libro. [N.d.CC.]

l'estase e che dichiarò di voler apporre come epigrafe all'opera l'incipit dell'*Internazionale* («In piedi, dannati della terra!») in segno di ammirazione verso Plechanov e come contributo simbolico alla lotta rivoluzionaria.

Durante il periodo trascorso da Skrjabin a Bogliasco insieme a Tat'jana si deteriorò definitivamente il rapporto con la moglie Vera. Il compositore viaggiò spesso tra Bogliasco e Vesenaz, in Svizzera, dove aveva lasciato la famiglia e dove la primogenita prediletta, Rimma, sarebbe morta improvvisamente all'età sette anni, nel luglio del 1905, poche settimane dopo il trasferimento di Aleksandr a Bogliasco. Dopo la separazione, Vera tornerà con i figli a Mosca per riprendere la sua attività come docente al Conservatorio e per dedicarsi alla diffusione della musica del marito, cui non concederà mai il divorzio. Sia Vera sia Tat'jana sopravviveranno pochi anni alla prematura scomparsa di Aleksandr, avvenuta il 14 aprile 1915⁹.



Figura 5 – Bogliasco in un'immagine di inizio Novecento del fotografo G.B. Sciutto. [Per cortesia di Pier Luigi Gardella, giornalista e storico del borgo ligure]

⁹ Nel capitolo intitolato *Malaise* ('Malessere') della sua importante monografia, Faubion Bowers affronta lo spinoso problema dell'omosessualità di Skrjabin e di altri famosi compositori russi dell'Ottocento. Ai tempi dell'impero zarista l'omosessualità veniva punita con la prigione e l'esilio in Siberia (depenalizzata nel 1917, tornerà ad essere considerata un crimine nel 1933 all'epoca di Stalin). Bowers evidenzia come i conflitti interiori generati da una sessualità egodistonica siano ricollegabili a fenomeni quali ipocondria e depressione (Glinka), dipsomania e alcolismo (Musorgskij), pulsioni suicide (Čajkovskij), fondamentalismo religioso (Balakirev), misantropico isolamento (Taneev) e psicopatologie di vario genere. È quasi sicuro che Skrjabin fosse affetto da una severa sindrome bipolare. Cfr. F. Bowers, *Scriabin*, Dover Publications, New York 1962, pp. 63-74. [N.d.CC.]

Nel 1990, grazie alla sollecitazione del critico musicale Claudio Tempo e all'adesione della sezione culturale del Consolato Russo (allora URSS) di Genova, il Comune e la Pro loco di Bogliasco decisero di celebrare il grande compositore russo attraverso una serie di incontri musicali che evidenziassero le molteplici valenze culturali — musicali, filosofiche e scientifiche — della sua opera. In quest'occasione, venne dedicato a Skrjabin il largo di fronte alla stazione ferroviaria, a pochi metri dal luogo dove si trovava la casa nella quale abitò. Queste celebrazioni portarono alla costituzione di un centro studi e attività permanenti 'nel nome di Skrjabin': oltre al promotore, Claudio Tempo, aderirono all'iniziativa i musicologi Edilio Frassoni, Piero Santi e Luigi Verdi (quest'ultimo considerato uno dei maggiori esperti di Skrjabin a livello internazionale); il pianista Massimiliano Damerini (tra i più significativi interpreti italiani dell'opera pianistica skrjabiniana), la docente di pianoforte Lidia Arcuri, lo scienziato Ruggero Pierantoni (ricercatore del CNR, impegnato da anni in ricerche sulle sinestessie percettive), Daniela Grondona e Francesca Sivori. Nasceva così, il 14 marzo 1991, l'Associazione Culturale Bogliasco per Skrjabin. L'eco suscitata dagli incontri musicali di Bogliasco ha confermato subito la vivacità di interessi skrjabiniani in Italia e la necessità di un centro di ricerca dedicato a uno dei massimi compositori del XX secolo. La seconda edizione degli incontri musicali Bogliasco per Skrjabin (14-16 novembre 1991) ha visto la straordinaria partecipazione dell'unica figlia del compositore ancora vivente, Marina Scriabine (1911-1998), e della nipote Miriam Degan, figlia di Ariadna. In quell'occasione, sono state eseguite per la prima volta in Italia le due serie di *Preludi* composte dal piccolo Julian Skrjabin e ritrovate da Marco Rapetti a New York. Il consolidarsi della fama dell'Associazione Bogliasco per Skrjabin ha portato quindi all'invito da parte del Festival Skrjabiniano di Mosca, nel gennaio 1992, e a collegamenti con il Museo Skrjabin di Mosca, l'Unione operatori musicali della Russia, l'Associazione Skrjabin di Amsterdam e la Skrjabin Society di New York.

Nel 1996 l'Associazione ha aggiunto al nome originario quello di Centro Italiano Studi Skrjabiniani.

Attività svolte dal Centro Italiano Studi Skrjabiniani (www.centrostudiskrjabiniani.it)**1990**PRIMA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerti di Massimiliano Damerini, Boris Shagdaron

Conferenze di Boris Tichomirov, Piero Santi, Ruggero Pierantoni, Claudio Tempo

1991SECONDA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerti di Andrea Bacchetti, Robert Cornam, Aleksej Nasedkin, Andrea Pestalozza

Conferenze di Maria Grazia Tajè, Maria Girardi

con la partecipazione straordinaria di Marina Scriabine e Miriam Degan

1992TERZA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerti di Hakon Austbø, Dimitrj Klimov, Ljuba Pastorino Moiz,

Dorella Sarlo, Marina Artoli, Roberto Logli, Luisa Och

Conferenze di Vladimir Blok, Piero Santi, Luigi Verdi, Edilio Frassoni, Giampaolo Gandolfo

Spettacolo di danza 'Skrjabiniana' con la Compagnia L. Vronska, coreografie di François Guillbard

1993QUARTA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerto Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova

Massimiliano Damerini, pianista; Antoni Wit, direttore

Concerti di Sabina Concarì, Massimo De Stefano, Paolo W. Cremonese, Laura Och

Conferenze di Manfred Kelkel, Mauro Balma

1994QUINTA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerti di Boris Bechterej, Luisa Och, Timothy Young, Quartetto Ethos

Conferenze di Mauro Balma, Rubens Tedeschi

(avvio della collaborazione con Amsterdam per realizzare il *Prometeo* a Genova con effetti luce)**1995**SESTA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerti di Massimiliano Damerini, Pietro Rigacci

Conferenze di Piero Santi, Edilio Frassoni, Luigi Verdi

(riprese a Bogliasco per il film documentario su Skrjabin diretto da Oliver Becker)

1996SETTIMA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Corso di interpretazione skrjabiniana tenuto da Massimiliano Damerini

Conferenze di Luigi Verdi, Piero Santi, Claudio Tempo, Mauro Balma, Giampaolo Gandolfo, Tonino Tornitore

1997OTTAVA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerti di Marco Rapetti, Alessandro Dolci

Conferenze di Marco Rapetti, Luigi Verdi

(presentazione del film documentario *Aleksandr Skrjabin* di Oliver Becker al Palazzo Ducale di Genova)**1998**NONA EDIZIONE DEGLI INCONTRI MUSICALI *BOGLIASCO PER SKRJABIN*

Concerti di Stefano Romani, Timothy Young

Conferenza di Claudio Tempo

(sul «Journal of the Skrjabin Society» esce un articolo dedicato al Centro Italiano Studi Skrjabiniani)

1999Esecuzione del *Prometeo* con effetti luce al Teatro Carlo Felice di Genova

Orchestra del Teatro Carlo Felice di Genova

Massimiliano Damerini, pianista; Jansung Kachidze, direttore

2000PRIMA STAGIONE MUSICALE *NOTE D'ARTE AI MUSEI DI NERVI*

Concerti di Biondi-Brunialti, Mario e Marcello Trabucco, Gian Enrico Cortese, Margherita

Colangelo, Ernesto Oppicelli, Andrea Visconti, I Polifonici di Genova, Fabio Macelloni,

Valentino Ermacora, Gabriella Ravazzi, Massimiliano Damerini, Collegium Pro Musica,

Irene Cerboncini, Massimo De Stefano

Lettura dei quadri: Maria Flora Giubilei

2001-2002SECONDA STAGIONE MUSICALE *NOTE D'ARTE AI MUSEI DI NERVI*

(Mostra su Kandinskij a Palazzo Ducale)

Concerti di Francesca Salvemini, Silvana Libardo, Alessandra Magrini, Paolo Ferrigato,

Irene Schiavetta, Annarita Cecchini, Simphonia Ensemble, Margherita Colangelo, Ernesto

Oppicelli, Andrea Visconti, Cappella Artemisia, Riccardo Ristori, Mauro Castellano, Sara

Sternieri, Faye Nepon, Marco Grossi, Massimo Elice

Lettura dei quadri: Maria Flora Giubilei

2002

MUSICA IN VILLA AI MUSEI DI NERVI

Concerti di Nello Alessi, Ensemble Polifonico del Conservatorio Paganini, Marco Bettuzzi,

Adriana Marino, Mattia Sanguineti, Nuova Scuola Armonia

Lettura dei quadri: Maria Flora Giubilei

2002-2003TERZA STAGIONE MUSICALE *NOTE D'ARTE AI MUSEI DI NERVI*

Concerti di Il Convento Ecclesiastico, Luca Ferrari, Giorgio De Martino, Susanna Kwon,

Massimo Anfossi, Giulio Glavina, Edoardo Torbianelli, Gli Ottoni del Paganini, Margherita

Colangelo, Ernesto Oppicelli, Andrea Visconti, Silvia Rumi, Andrea Coen, Anna Maria

Bordin, Guido Rimonda, Michela Maggiolo, Chiara Assandri, Annarita Cecchini, Odhecaton, Daniela Aimale, Pinuccia Schicchi, Mauro Castellano

FESTIVAL DEL DUO PIANISTICO AL CONSERVATORIO PAGANINI DI GENOVA

Concerti di Duo Scaramouche, Biondi-Brunialti, Wilson-Martin, Herb-Shibayama Aarnio

2003-2004

QUARTA EDIZIONE STAGIONE MUSICALE *NOTE D'ARTE* AI MUSEI DI NERVI

Concerti di Ensemble Il Falcone, Gruppo Titango, Irene Cerboncini, Massimo De Stefano, Coro Polifonico Voci Bianche, Fabio Macelloni, Silvia Piccollo, Marinella Di Fazio, Maurizio Less, Marco Muzzati, Arnaldo Musenich, Giuseppe Bignami, Massimo Coco, Elisabetta Valerio, Anna Cecchini, Margherita Colangelo, Ernesto Oppicelli, Andrea Visconti, Franco Foderà, Barbara Petrucci, Massimo Gentili-Tedeschi, Matteo Ronchini, Pinuccia Schicchi, Ekaterina Metlova, Federico Forgione

Lettura dei quadri: Maria Flora Giubilei

2004

PRIMA EDIZIONE DEGLI INCONTRI INTERNAZIONALI NERVIMUSEI IN MUSICA

Concerti di Bob Van Asperen, Ensemble Il Falcone, Monica Huggett, Collegium Pro Musica
Seminari di Luigi Verdi, Antonio Camurri, Giovanni Guanti, Gianluigi Mattiotti, Maria Flora Giubilei

Masterclass di Fabio Vacchi, Bob Van Asperen, Monica Huggett, Vittorio Ghielmi, Patrizia Vaccari, Stefano Bagliano, Lorenzo Cavasanti, Marcello Scandelli, Ugo Nastrucci, Barbara Petrucci, Gianluca Capuano, Carlo Lo Presti

2005

QUINTA EDIZIONE STAGIONE MUSICALE *NOTE D'ARTE* AI MUSEI DI NERVI

Concerti di Matteo Brasciolu, Chiara Alberti, Collegium Pro Musica, Valentina Messa, Jay Gottlieb

SECONDA EDIZIONE DEGLI INCONTRI INTERNAZIONALI NERVIMUSEI IN MUSICA

Concerti di Massimiliano Damerini, Riccardo Agosti, Giulio Plotino, Bob Van Asperen, Monica Huggett

Seminari di Luigi Verdi, Ruggero Pierantoni, Gianluigi Mattiotti, Claudio Tempo, Giovanni Guanti, Antonio Camurri, Maria Flora Giubilei

Masterclass di Fabio Vacchi, Gemma Bertagnolli, Patrizia Vaccari, Monica Huggett, Stefano Bagliano, Bob Van Asperen, Barbara Petrucci, Cristiano Contadin, Paul Beier, Renzo Bez, Fabrizio Cipriani, Gianluca Capuano, Carlo Lo Presti

I CONCERTI DEI FIESCHI: RASSEGNA INTERNAZIONALE A SAN SALVATORE (COGORNO)

Concerti di Irene Cerboncini, Massimo De Stefano, Damerini Ensemble, Marco Pasini, Annarita Cecchini, Walter Barbaria, Ernesto Oppicelli, Andrea Visconti, Naimana Casanova, Dario Bonnucelli

2006

TERZA EDIZIONE DEGLI INCONTRI INTERNAZIONALI NERVIMUSEI IN MUSICA

Concerti di Hakon Austbø, Mario Trabucco, Matteo Ronchini

Seminari di Ruggero Pierantoni, Lidia Baldecchi Arcuri, Luigi Verdi, Alessandra Gagliano Candela

Masterclass di Fabio Vacchi, Hakon Austbø, Biondi-Brunialti, Boob Van Asperen, Alessandro Carmignani, Kristin Van Der Goltz, Stefano Bagliano, Maria Grazia Liberatoscioli, Alberto Bagnai, Luca Guglielmi

PRIMA EDIZIONE DELLA RASSEGNA *MUSICAOLTRE* A CASA PAGANINI

Tecnologia e informatica per la musica in collaborazione con InfoMus Lab dell'Università di Genova

2007

QUARTA EDIZIONE DEGLI INCONTRI INTERNAZIONALI NERVIMUSEI IN MUSICA

Concerti di Hakon Austbø, Massimiliano Damerini, Massimo De Stefano, Markus Stockhausen, Tara Bouman, Bob Van Asperen, Stefano Bagliano, Gianluca Capuano, Patrizia Vaccari

Seminari di Gianluigi Mattiotti, Massimo Di Stefano

Masterclass di Fabio Vacchi, Hakon Austbø, Markus Stockhausen, Tara Bouman, Biondi-Brunialti, Bob Van Asperen, Stefano Bagliano, Gianluca Capuano, Patrizia Vaccari

SECONDA EDIZIONE DELLA RASSEGNA *MUSICAOLTRE* A CASA PAGANINI

Tecnologia e informatica per la musica in collaborazione con InfoMus Lab dell'Università di Genova e la partecipazione dell'IRCAM di Parigi di Roberto Doati e Gianandrea Gazzola
Spettacolo di danza curato da Giovanni Di Cicco

2008

QUINTA EDIZIONE DEGLI INCONTRI INTERNAZIONALI NERVIMUSEI IN MUSICA

Seminari di Irene Cerboncini, Jean-Jacques Nattiez

Masterclass di Fabio Vacchi, Hakon Austbø, Paola Biondi, Tara Bouman, Debora Brunialti, Markus Stockhausen, Pavel Vernikov

Concerti degli allievi dei corsi

2009

SESTA EDIZIONE DEGLI INCONTRI INTERNAZIONALI NERVIMUSEI IN MUSICA

Seminario di Jean-Jacques Nattiez

Masterclass di Fabio Vacchi, Hakon Austbø, Pavel Vernikov, Markus Stockhausen, Tara Bouman con la partecipazione straordinaria di Amos Oz

Concerti degli allievi dei corsi

2010

SETTIMA EDIZIONE DEGLI INCONTRI INTERNAZIONALI NERVIMUSEI IN MUSICA

Seminario di Michel Imberty

Masterclass di Fabio Vacchi, Hakon Austbø, Pavel Vernikov, Quartetto di Cremona

Concerti degli allievi dei corsi

2014

PRIMA EDIZIONE DI *MASTER4STRINGS*, CORSI DI PERFEZIONAMENTO MUSICALE PER STRUMENTI AD ARCO

Seminario di Carlo Costalbano

Docenti Quartetto di Cremona, Giulio Plotino

Concerti degli allievi dei corsi

2015

SECONDA EDIZIONE DI *MASTER4STRINGS*, CORSI DI PERFEZIONAMENTO MUSICALE PER STRUMENTI AD ARCO

Seminari di Pietro Gargini, Carlo Costalbano

Docenti Quartetto di Cremona

Concerti degli allievi dei corsi

2016

TERZA EDIZIONE DI *MASTER4STRINGS*, CORSI DI PERFEZIONAMENTO MUSICALE PER STRUMENTI AD ARCO

Docenti Quartetto di Cremona

Concerti degli allievi dei corsi

2017

SESTA EDIZIONE STAGIONE MUSICALE *NOTE D'ARTE* AI MUSEI DI NERVI

Concerti di Carola Gennaro, Lucia Zanoni, Alessandra Farro, Margherita Succio, Ginevra Pruneti, Paolo Andreoli, Cesare Pezzi, Orchestra da Camera Philos

Lettura dei quadri: Maria Flora Giubilei

Великий обречённый

Константин Дмитриевич Бальмонт

(1867-1942)

Он чувствовал симфониями света,
Он слиться звал в один плавучий храм –
Прикосновенья, звуки, фимиам,
И шествия, где танцы как примета, –

Всю солнечность, пожар цветов и лета,
Всё лунное гаданье по звездам,
И громы тут, и малый лепет там,
Дразненья музыкального расцвета.

Проснуться в Небо, грезя на Земле.
Рассыпав вихри искр в пронзённой мгле,
В гореньи жертвы был он неослабен.

И так он вился в пламенном жерле,
Что в Смерть проснулся, с блеском на челе,
Безумный эльф, зазыв, звенящий Скрябин.

(1921)

Il grande predestinato

Konstantin Dmitrievič Bal'mont
(1867-1942)

Sentiva attraverso sinfonie di luce
Invitava a fondersi in un tempio fluttuante –
Sfioramenti, suoni, incenso
E cortei, dove le danze sono segno,

Tutta la solarità, l'incendio dei fiori e dell'estate
Tutta la lunare divinazione sulle stelle,
E tuoni qui, là un balbettio di bimbo,
Eccitazioni di un fiorire musicale.

Svegliarsi al Cielo, fantasticando in Terra.
Spandendo vortici di scintille nell'oscurità trafitta,
Nell'ardere la vittima fu infaticabile.

E tanto si librò nel cratere fiammeggiante,
Che alla Morte si svegliò, un bagliore sulla fronte.
Elfo folle, fascinatore, risonante Skriabin.

(Traduzione di Caterina Maria Fiannacca)

Indice dei nomi

- Achmatova A. 124
Adami S. 169
Áditi 81
Adorno Th.W. 109
Agni 81-82
Agosti R. 175
Akimenko F. 11, 145
Akl W. 130
Aimale D. 175
Aškenazi V. 57
Alberti C. 175
Aleksandrov A. 11
Alessi N. 174
Allende-Blin J. 147
Alunno M. 10
Amfiteatrov A. 169
Andreoli P. 177
Anfossi M. 50, 174
Apollonio Rodio 78
Arcuri L. 172, 175
Areddu A. 169
Arenskij A. 15-16
Aristotele 94
Arnold E. 76
Artoli M. 173
Asmus V. 53
Assandri C. 175
Ašvagoša 76
Atri 82
Austbø H. 173, 175-176
Ašvagoša 76
Aveline C. 134
Bacchetti A. 173
Bach J.S. 12, 96, 130-132, 134-135, 137-138, 140-142
Badini G. 159
Badini J. 164
Bagliano S. 175-176
Bagnai A. 176
Bakst L. 121
Baškirov D. 57
Balabanoff (Balabanova) A. 169
Balakirev M. 11, 171
Ballif C. 130, 154
Balma M. 173
Bal'mont K. XIII, 76, 179
Baltrušaitis J. 122
Balzac H. de 108, 110
Barbaria W. 175
Barkalaya N. 148, 155
Barrault J.-L. 132
Barth A. 76
Bartók B. 30, 68, 130, 136
Baudelaire Ch. VIII, 94, 139
Bechterevev B. 173
Beck C. 145
Becker O. 173-174
Beethoven L. van 10, 12, 14, 21, 33, 103
Beiderbecke B. 162
Beier P. 175
Bekman-Ščerbina E. 38
Beljaev M. 17, 21-22, 36, 51-54
Bendel E. 120

- Benois A. 121
 Berg A. 96
 Bergaigne A. 76
 Beriachvili G. 100
 Berio L. 136
 Bernabé A. 78
 Bertagnolli G. 175
 Bertarnd R. 93-94, 152, 154
 Bettuzzi M. 174
 Beyssac M. 129
 Bez R. 175
 Bháradvāja 82
 Bidez J. 78
 Bignami G. 175
 Billaudot M. 151
 Biondi P. 174-176
 Blavackij E. 43, 79, 89, 97, 145
 Bliznukov A. XVI, XVII, 117
 Blok V. 18, 23-24, 36, 38, 40, 46-48,
 50, 173
 Blume F. 141-142
 Boncompagni C.J. XV
 Bongard-Levin G. 76
 Bonnuccelli D. 175
 Bordin A.M. 175
 Bortkevič S. 11
 Bosseur J.-I. 94
 Boucourechliev A. 136-137, 139, 142
 Bouillon É. 76
 Boulez P. 58, 96, 130, 132-133, 142
 Bouliau M. 128, 133
 Bouman T. 176
 Bowers F. 10, 16, 18, 21-22, 25, 35-36,
 53-55, 60, 76-77, 162, 171
 Bozo D. 96-97
 Brahms J. 12, 54, 56, 140
 Brasciolu M. 175
 Brjusov V.J. XXI
 Brunialti D. 174-176
 Buccio D. XVI, 107, 127
 Buddha 76
 Bulwer-Lytton E.G. 144
 Čajkovskij P.I. 11-12, 15-16, 21-22, 26,
 34, 50, 54, 171
 Cage J. 130, 132
 Calvino I. 169
 Calvino M. 169
 Cambreling S. 109
 Camurri A. 175
 Canessa Giacomo 190
 Canessa Giuseppe 190
 Capuano G. 175-176
 Carmignani A. 176
 Casadesús F. 78
 Casanova N. 175
 Casella A. 128
 Castaldi P. 137
 Castel L.B. 93-94
 Castellano M. 174-175
 Cavasanti L. 175
 Cazalis H. VIII
 Cecchini A. 174-175
 Cerboncini I. 174-176
 Čerepnin A. XVI, 11, 145, 147
 Čerepnin N. XVI, 145
 Černov V. 169
 Charles D. 102
 Charles J. 102
 Cholopov J. 60
 Chopin F. 1, 3-5, 10, 12, 14, 22, 24-25,
 43, 46, 51, 56-57, 101, 103, 107, 146
 Chouvel J.-M. 104
 Cipriani F. 175
 Ciranna B. XV, 51
 Čiurlionis M.K. 122, 144
 Clément J.-Y. 97, 106
 Clementi M. 101
 Cociubei (famiglia) 133
 Coco M. 175
 Coen A. 174
 Colangelo M. 174-175
 Concari S. 173
 Conrad T. 145, 162
 Constant A.L. (Elipha Lévi) 144-145

- Contadin C. 175
 Conti L. 147
 Coombs S. 40
 Copland A. 146
 Corea A.A. (Chick) XVI, 159, 164
 Cornam R. 173
 Cortese G.E. 174
 Cortot A. 56
 Costalbano C. 176-177
 Cremona P.W. 173
 Criton P. 102, 114
 Crizia 78
 Curinga L. XIII, XVI, 117, 143, 147
 Cvetaeva A. 170
 Cvetaeva M. 170

 D'Amelia A. 169
 D'Ollone M. 130
 Dahlhaus C. 95, 103, 109
 Damerini M. 58, 172-176
 Danilevič L. 60
 Daugelis O. 144
 Daumann S. XVII
 Dauvillier P. 151
 Davies S. 106
 De Biasi M. 93
 De Falla M. 146
 De Martino G. 174
 De Michelis C.G. 169
 De Palma D. 88
 De Stefano M. 173-176
 Deane Roberts P. 155
 Debussy C. 38, 112-114, 139, 146, 162
 Degan M. 172-173
 Delalande F. 114
 Delbekeda L. 145
 Deliège C. 139
 Delville J. 97, 122-123, 144-145
 Denisov E. X
 Dernova V. 12, 161-162
 Di Cicco G. 176
 Di Fazio M. 175

 Di Milia G. 144
 Dibelius U. 142
 Diderot D. 94
 Dingle Ch. 155
 Djagilev S. 121
 Doati R. 176
 Dokukina Böbel A. 169, 170
 Dolci A. 174
 Dostoevskij F. 15
 Drozdov A. 11, 169
 Drux H. 141
 Dubrovina O. 123
 Dubrovskij V. 57
 Dufourt H. 108-109, 114
 Dukel'skij V. 145
 Dumesnil R. 139

 Eberl K. 142
 Einstein A. VII
 Ekster A. 169
 Elice M. 174
 Ellermann H. 142
 Ellington E.K. (Duke) 163
 Encausse G. (Papus) 145
 Enesco G. 146
 Engel' J. 16, 54, 77, 168
 Erenburg I. 169
 Ermacora V. 174

 Esclapez C. 137
 Euripide 78
 Evans W.J. (Bill) XVI, 159, 163-164

 Fabre d'Olivet A. 150
 Fallon R. 155
 Farro A. 177
 Faure M. 139
 Fëdorova M. 58
 Fejnberg S. 11, 56-58
 Fellerer K.G. 142
 Féron F.-X. 111
 Ferrari L. 169, 174

- Ferrigato P. 174
 Fiannacca C.M. XXI, 169-170, 179
 Field J. 14, 101
 Fink W. 79
 Fischer C. 149
 Flamm Ch. 9, 13, 18, 25, 35, 40, 46-47,
 50, 129
 Foderà F. 175
 Folle I. 93
 Forgione F. 175
 Fort-Badard J. 134
 Francès R. 131, 142
 Frassoni E. 172-173
 Freud S. 95
 Friedlander E. 92
 Frongia M.T. 145
 Fubini E. 141
- Gagliano Candela A. 175
 Gagliardi F. XVII
 Gallotti C. 9, 46
 Gandolfo G. 173
 Gardella P.L. 171
 Gargini P. 177
 Garvelmann D. 18, 38
 Gatti G.M. 134
 Gauk A. 56
 Gazzola G. 176
 Gennaro C. 177
 Gentili-Tedeschi M. 175
 Gershwin G. 159-161, 163
 Ghielmi V. 175
 Gippert J. 80, 83, 86, 88
 Girardi M. IX, 60, 130, 166, 173
 Giubilei M.F. 174-175, 177
 Giuliano F.C. 78
 Giulio Cesare 52
 Glavina G. 174
 Glazunov A. 11, 21, 145
 Gleich C.-C. von 129
 Glemser B. 40
 Glinka M. 15, 18, 118, 171
- Glorieux F. 130
 Gojowy D. 109
 Gol'denvejsler A. 14
 Golovanov N. 56
 Golubev E. 11
 Gončarova N. 110, 121
 Goodman B. 159-160, 163
 Gótama 82
 Gottlieb J. 175
 Gould G. 159, 163
 Gourevitch G. 128
 Granger G.G. 97
 Grassmann H. 83
 Gray C. 118
 Grečaninov A. 11, 145
 Grieg E. 55
 Griffith R.T.H. 79-80
 Grinberg A. 120
 Grisey G. XVI, 91, 109, 113-114
 Grondona D. 172
 Grossi M. 174
 Guaita S. de 145
 Guanti G. 175
 Gubajdulina S. X
 Guenther R.J. 161
 Guerzi C. 117
 Guglielmi L. 176
 Guigue D. 114
 Guillbard F. 173
- Hahl-Koch J. 95
 Hańska E. 108
 Hanslick 103, 105-106
 Harrassowitz O. 79, 83
 Harsanyi T. 145
 Hauer Ch. 106
 Henry V. 76, 145, 150
 Henselt A. von 14
 Herb G. 175
 Hersch F. 159, 164
 Hill P. 155
 Hofmann J. 54

- Hofmann M. 140
 Honegger A. 146, 150
 Huggett M. 175
 Hull A.E. 102, 106
 Hummel J.N. 14
 Husserl E. 94, 96
 Hyman D. 162
 Hyvärinen E. 95

 Ignatovič B. 120
 Igumnov K. 18
 Imberty M. 176
 Incontrera C. de 166
 Indra 82-83
 Isakovič V. 52, 101, 166, 171
 Ivanov V. 79

 Jackson D. 118
 Jacob A. 108-109, 139
 Jakovenko B. 169
 Jamadāgni 82
 Javorskij B. 60
 Jolivet A. 143, 147, 150-152, 154
 Jolivet-Erlih C. 151-152
 Joos M. 139
 Jost M. 93, 114
 Jurgenson P. 21-22

 Kabalevskij D. 11
 Kachidze J. 174
 Kalafati V. 11
 Kalibasa 76
 Kālidāsa 76
 Kamenskij A. 121
 Kanach Sh. 110-111
 Kananov P. 142
 Kandinskij V. XIII, XIV, XVII, 43, 65,
 68, 76, 94-96, 117-118, 121-122, 125,
 144, 165, 169, 174
 Kannicht R. 78
 Kant I. 106, 108
 Kaṇva 82

 Kapustin N. 11
 Kaštanov S. 17
 Kašyápa 82
 Keazor H. 129
 Keith A.B. 81
 Kelkel M. 60, 76-77, 93, 95, 97, 107,
 113, 173
 Keneman F. 14
 Kivy P. 103, 105-106
 Klee P. X, 96-97, 144
 Klimov D. 173
 Knobloch Ch. De 108
 Kobyljanskij V. 169
 Kochitz N. 128
 Kohler G.-B. 133
 Kolleritsch O. 130
 Kondrašín K. 57
 Konitz L. 164
 Konjus G. VIII, 15, 16, 29, 30, 60
 Konjus L. 16
 Koonen A. 76
 Korabelnikova L. 145-147
 Kovács I. 132
 Krauss C. 129
 Kropotkin P. 169
 Kul'bin N. 98
 Kuliscioff (Kulišëva) A. 169
 Kustodiev B. 119
 Kwon S. 174

 Laffont Robert XV, XVII, 1
 Langer S.K. 105
 Langlois Ph. 112
 Larionov M. 110, 121
 Lazarev A. XVII, 18
 Lazarus E.J. 79
 Lazzaro F. 146
 Lebedincev V. (Dottor Calvino) 169
 Lees G. 163
 Leibowitz R. 129-130, 132, 138
 Lelong G. 109
 Lemaire F.C. 101, 109

- Lenin 121, 170
 Less M. 175
 Lettberg M. 40
 Leuchtmann H. 142
 Levi Montalcini R. 50
 Levitan I. 121
 Lhôte J.-M. 120
 Libardo S. 174
 Liberatoscioli M.G. 176
 Limontov L. 12
 Lindon J. 133
 Lisickij L. 120
 Liszt F. 3, 10, 25, 54, 56-57
 Livak L. 129
 Ljadov A. 3, 21, 52-53
 Ljapunov S. 118
 Lo Presti C. 175
 Lobovikov S. 120
 Logli R. 173
 Lourié A.V. XVI, 143, 145-148, 152-153
 Luksemburg (Luxemburg) R. 169
 Lully J.-B. 146
 Lyonnais F. 133

 Maazel L. 57
 Macdonell A.A. 80-81
 Macelloni F. 174-175
 Maggiolo M. 175
 Magrni A. 174
 Maier G. 164
 Maksimov L. 14
 Malevič K. XIV, 117, 121
 Mallarmé S. VIII, 2
 Marc F. 43, 76, 104
 Marcus A. 79
 Marino A. 174
 Maritain J. 148
 Markevič I. XVI, 145
 Mart R. 129
 Martenot M. 143, 152-154
 Martinov I. 50
 Martinů B. 145

 Martorell M. 136
 Martorell O. 136
 Marx K. 101, 169
 Maškov I. 169
 Mattiotti G.L. 175-176
 McCoy Tynner A. 164
 Medtner N. 11
 Merkurov S. 121
 Mešjaninov X
 Messa V. 175
 Messiaen O. 2, 130, 143, 150, 154-157
 Metlova E. 175
 Metzler R. 18, 35, 46-47
 Miggiani M.G. 130
 Mihalovici M. 145-146
 Mila M. 127, 133-134, 136
 Mill J.S. 92
 Miller G. 159-160
 Milštein J. 18
 Minoutschine M. 129
 Minuščina M. 76
 Mitchell D. 142
 Mjaskovskij N. 11
 Mjør K.J. 129
 Moe O.H. 96-97
 Molina-Moreno F. XV, 75, 77-78
 Molotov V. X
 Montagu-Nathan M. 43
 Morasso M.T. 17
 Moreno A. XV, 75, 77-78, 97
 Moreux S. 130
 Morozova M. 168
 Mosch U. 142
 Mosolov A. 11
 Mozart W.A. 54, 146
 Münter G. 165
 Murray J. 81
 Musenich A. 175
 Musorgskij M. 118, 171
 Muzzati M. 175

 Nabokov N. 145

- Nasedkin A. 173
 Nastrucci U. 175
 Nattiez J.-J. 130, 132, 176
 Naugrette C. 137
 Nemenova-Lunc M. 168
 Nemtin A. X, XI, 98
 Nepon F. 174
 Neuhaus H. 56, 58
 Neuhaus S. 57
 Nicklaus H.-G. 79, 85
 Nicola II Romanov (zar) 165, 169
 Norris J.P. 52, 54

 Obuchov N. XVI, 143, 145, 147-152,
 154-157
 Och L. 173
 Ohlsson G. 57-58
 Ojetti U. 133-134
 Oppicelli E. 174-175
 Orfeo IX, 78
 Ornstein L. 11
 Osorgin M. 169
 Otto-Witwicky N. 137
 Oz A. 176

 Pabst P. 38
 Parker Ch. 163
 Pasini M. 175
 Pasternak B. IX
 Pasternak L. 120, 121
 Pastorino Moiz L. 173
 Péladan J. 144
 Pesek L. 57
 Pestalozza A. 173
 Pestalozza L. 140, 141
 Petrin U. 164
 Petrov-Vodkin K. 169
 Petrucci B. 175
 Pezzi C. 5-6, 111, 177
 Piana G. 141
 Picasso P. 148
 Piccollo S. 175

 Pierantoni R. 172-173, 175
 Pietro I il Grande (zar) 117
 Pinchasovna Vulych I. 142
 Pistone D. 137, 141
 Pizzetti I. 141
 Platone 78, 111
 Plechanov G. 169-171
 Plechanova R. 170
 Plekhanov G. 101, 165
 Plotimo G. 175-176
 Polesitsky I. XVII
 Polovinkin L. 11
 Pomerancev J. 145
 Pompidou G. 96, 122, 128
 Ponti M. 38-39
 Popkov V. 17, 123
 Porte J. 78, 128
 Powell B. 16, 163
 Prajā 'pati 79-80, 83-87
 Prāṇā 79, 80, 87
 Prīyamedha 83
 Proclo Licio Diadoco 78
 Prokof'ev G. 30
 Prokof'ev S. 11, 146
 Protopopov S. 11
 Pruneti G. 177
 Prunières H. 150

 Rachmaninov S. 1-2, 11, 14, 21, 41, 54
 Raeff M. 129
 Rapetti M. XIII, XV, 1, 9, 42, 44, 49,
 117, 172, 174
 Rattalino Piero 58
 Ravazzi G. 174
 Ravel M. 38, 68, 147, 157, 162
 Réby A.M. 109
 Reeser E. 129
 Renaud M. 132
 Repin I. 118-119, 121
 Restagno E. XV, VII
 Revault d'Allonnes O. 139
 Richter S. 123

- Ridley A. 103
 Riemann H. 33
 Rieseemann O. von 76
 Rigacci P. 173
 Rilke R.M. X, XI
 Rimbaud A. 94
 Rimonda G. 175
 Rimskij-Korsakov N. 16-17, 21, 52, 54-55, 118
 Ristori R. 174
 Ritti D. 169
 Rodčenko A. 120
 Rodin A. 120
 Roland-Manuel 78
 Romani S. 174
 Ronchini M. 175
 Rosenman S. XVII
 Roslavec N. 11, 67-70
 Rostand C. 136
 Rozenov E. 15-16, 18, 21, 35
 Rubcova V. 16
 Rubinštejn A. 11, 15, 118
 Rubinštejn N. 12, 15
 Rudy M. 130
 Ruf W. 142
 Rumi S. 174
 Russell G. 163

 Sabaneev L. 16, 38, 43, 54-55, 60, 75-78, 89, 122
 Sacher P. 133, 147
 Sacre G. XV, XVII, 1, 22
 Safonov V. 15-16, 21, 38, 51, 54, 107
 Saglietti B. 93
 Sala M. XIII, 170
 Šaljapin F. 119
 Salvemini F. 174
 Saminskij L. 145
 Sanguineti M. 174
 Santi P. 172-173
 Sanžarova O. 123
 Šaporin J. 11

 Sarab'janov D. 118, 121
 Sárasvatī 82
 Sarlo D. 173
 Savitar 88
 Scandelli M. 175
 Ščedrin R. 11
 Scelsi G. XVI, 91, 93, 99, 101, 109-115
 Ščerbačëv V. 11
 Schaeffer P. 130
 Schiavetta I. 174
 Schicchi P. 175
 Schillinger J. XVI, 145, 159-162
 Schlick M. 96
 Schloezer B. de XVI, 75, 76, 77, 88, 89, 97, 101, 103, 115, 127-137, 139-142, 147
 Schloezer P. 21
 Schloezer T. de 17, 97, 130, 165-167, 170-171
 Schneider M. 78, 86, 88
 Schönberg A. 130, 132, 147
 Schopenhauer A. 95
 Schumann R. 6, 12, 14, 40, 54-55, 103
 Schuré É. 150
 Schweizer W. XVII
 Sciutto G.B. 171
 Scriabine M. XVI, XIX, 85, 102-103, 110, 127-137, 139-142, 166-167, 172-173
 Sebag-Montefiore S. X
 Šebalin V. 11
 Segalen V. 94
 Sekerina N. 13
 Serrurier-Bovy G. 123
 Sesto Empirico 78
 Sève B. 135
 Shagdaron B. 173
 Shibayama Aarnio N. 175
 Simeone N. 155
 Simon Y. 50, 155, 157
 Siohan R. 139
 Sitsky L. 155
 Sivori C. 170

- Sivori F. XVI, 93, 165, 170, 172
 Skrjabin A. XVI, 166-168, 172
 Skrjabin E. 166
 Skrjabin J. 17-18, 166-167, 172
 Skrjabin L. 166
 Skrjabin M. 166
 Skrjabin R. 166, 171
 Slonimsky N. 129-130
 Smijers A. 129
 Snell B. 78
 Šnitke A. X, 11
 Sobol' A. 169
 Soffici A. 169
 Sofronickij V. 56, 58
 Sokolov N. 161
 Solomon (Solomon Cutner) 56, 58
 Solomos M. 100, 109, 114
 Somer H. 130
 Sorg L. 76
 Šostakovič D. 11
 Soulez A. XVI, XIX, 91, 96-97
 Souriau A. 133
 Souris A. 127, 132, 137, 139
 Souris E. 137
 Souris M. 137
 Souvtchinsky P. 128
 Spender S. 133
 Sperling N. 117, 123-124
 Spitzmüller A. 145
 Stalin X, 121, 171
 Stančinskij A. 11
 Steele Olcott H. 145
 Steiner R. 144
 Sternieri S. 174
 Stockhausen K. 133
 Stockhausen M. 176
 Stravinskij I. VIII, 68, 101, 133-134,
 143-144, 146-148
 Strawson P.F. 103
 Strinati C. 144
 Strukelj R. XVI, 159
 Struve N. 129
 Succio M. 177
 Sud'binin S. 120
 Surikov V. 121
 Susskind W. 56
 Swedenborg E. 108
 Szidon R. 18, 35, 38-39, 46-47, 130
 Szymanowski K. 68
 Tajè M.G. 173
 Tamborra A. 169
 Taneev S. 12, 15-16, 53, 60, 107, 171
 Tansman A. 145-146
 Taruskin R. 42-43
 Tasca S. 164
 Tedeschi R. 173, 175
 Tempo C. 30, 78-79, 172-175
 Termen (Theremin) L. 151-152, 161
 Tessarolo M. 141
 Thickman J. XVII
 Tichomirov B. 173
 Tirykian E.A. 149
 Tiščenko B. 11
 Tolstoj L. 121
 Tompakova O.M. 76
 Torbianelli E. 174
 Tornitore T. 173
 Tournier J. 133
 Trabucco Marcello 174
 Trabucco Mario 174, 175
 Ugleva N. 117
 Ugorskij A. 58
 Ustvol'skaja G. 11
 Vaccari P. 175-176
 Vacchi F. 175-176
 Vāk 85, 86, 88
 Valerio E. 175
 Valéry P. 2
 Van Asperen B. 175-176
 Van Der Goltz K. 176
 Varèse E. 130, 152

- Vásiṣṭha 80, 82, 87, 88
 Verdi G. 136
 Verdi L. XIV, XV, 10, 21-22, 27, 30, 62, 64-65, 68, 71-73, 76-77, 84-85, 93, 95, 104, 125, 169, 172-175
 Vereščagin V. 121
 Vernikov P. 176
 Victoroff T. 129
 Vinaver M. 137
 Visconti A. 174-175
 Viśvákarma 80, 85, 86, 87
 Viśvámitra 82
 Vitale C. 9
 Vituchnovskij M. 120
 Vronska L. 173
 Vyšnegradskij I. XVI, 91, 98-99, 101-102, 114, 130, 145, 147, 151, 154, 157
 Wagner R. 3, 21, 42-43, 146
 Wahl J. 129
 Waismann F. 96
 Wangermée R. 132, 137
 Wehrmeyer A. 142
 Weissblei G. 120
 Wendel C. 78
 Wiley J. 149
 Winters Ph. 130
 Wit A. 58, 173
 Wittgenstein L. 93, 96
 Wollenweber W. 18, 77
 Wundt W. 107
 Xenakis I. 135
 Yama 83
 Young J.B. 130
 Young T. 173-174
 Young V. 164
 Zafred M. 140
 Zalmanov A. 170
 Zampini P. XVII
 Zanoni L. 177
 Zetkin C. 169
 Zinger G. 51
 Žizn' Buddy 76
 Zorn J. 164
 Zverev N. 14-16, 38

SAGGI CHERUBINI
Titoli pubblicati

Luisa Curinga, Marco Rapetti, *Skrjabin e il Suono-Luce*, 2018

