

Gli studi per pianoforte di A. Skrjabin

Maria Girardi

Gran parte della produzione musicale lasciata da Aleksandr Skrjabin (1872-1915), ad esclusione di un mazzetto di lavori cameristici giovanili e delle composizioni sinfoniche approntate prevalentemente durante il primo decennio del Novecento, è costituita da lavori pianistici. All'interno del vasto catalogo di musiche per pianoforte, che consta di alcuni *puerilia* postumi e di ben 65 numeri d'*opus* realizzati tra il 1883 e il 1914 — editi da Jurgenson, Beljaev e dall'Edition Russe de Musique (di proprietà di Kusevickij) mentre il compositore era in vita — si enumerano, oltre alle composizioni di ampio respiro, quali le dodici *Sonate*,¹ soprattutto numerosi lavori dalla configurazione formale breve. Tali pezzi furono indicati dall'autore molto spesso con titolazioni generiche, come quelle di preludio, poema, mazurka, improvviso, notturno, danza, foglio d'album, valzer, studio etc., sulla scorta delle denominazioni più tipiche e caratterizzanti legate alla misura ideale di una certa parte della tradizione pianistica ottocentesca, tendenzialmente informale.

Nel primo periodo, che indicativamente può essere collocato dal 1883 al 1900,² il compositore ha elaborato un ventaglio di forme pianistiche brevi, dichiaratamente orientate verso generi consimili peculiarmente intrisi di lirismo chopiniano e di espedienti tecnici di marca lisztiana, cui va ad affiancarsi anche parte della tradizione pianistica del secolo scorso di area slava, dalla quale Skrjabin attinse talvolta in maniera proficua, estrapolando dagli affondi creativi di Cajkovskij la propensione al gusto per la melodia cantabile e da quelli di Ljadov l'accuratezza per le descrizioni filigranate dei particolari.

Ma l'attenzione verso la tradizione pianistica russa (e slava in genere) non fu preponderante all'interno della produzione skrjabiniana. Infatti non tutti gli elementi della scrittura pianistica perseguita da Cajkovskij apparivano a Skrjabin assolutamente convincenti, perché sia la struttura formale che la tipologia della scrittura pianistica cajkovskijana tendevano a svilupparsi attraverso procedimenti stilistici più di estrazione schumanniana, mentre *in primis* il pianismo assunto da Skrjabin era preferibilmente attratto da identificazioni connesse a modelli precisi, riconosciuti palesemente dal giovane compositore in autori come Chopin e Liszt.³ Tanto per fare un esempio, Skrjabin rivolse una certa attenzione a quelle parti tipicamente declamatorie contenute in alcuni lavori

di Liszt, in cui occorre ricercare le radici del suo primitivo interesse per le svariate *nuances* da impiegare mediante il pedale. È quindi opinabile che sia per Liszt che per Skrjabin il pedale — tanto all'atto creativo di una composizione, quanto nel momento della sua cristallizzazione esecutiva — abbia sempre avuto un enorme significato legato a quei principi armonici che di volta in volta regolavano il brano stesso, oltre che agli effetti coloristici intimamente connessi.

Il debutto del giovane Skrjabin negli ambienti musicali russi, e sulla scena musicale moscovita *fin de siècle*, segnò la comparsa di una nuova sottilissima arte rivolta alla creazione di miniature pianistiche ispirate, o rivisitate, emozionalmente controllate, laconiche e poeticamente individualizzate.

L'intento di accentrare in un breve frammento temporale qualcosa di grande, di importante, di illuminante, divenne uno dei lati peculiari del metodo creativo generale accolto da Skrjabin.

Raramente l'intento programmatico elaborato da Skrjabin è in un certo senso propriamente di contenuto palese, mentre gran parte della sua produzione svela possibilmente un'orientamento programmatico costante e segreto alla fine, una sorta di «intellettualizzazione dei sentimenti», concentrata nelle sonate⁴ e nei poemi, e non solo. Se vogliamo periodizzare — come è consuetudine — l'attività creativa di Skrjabin in tre periodi, notiamo che durante la prima fase⁵ (fino al 1900 circa) il compositore ha perseguito con decisione i modelli e gli approfondimenti sonatistici di estrazione romantica (connessi con lo schema di forma-sonata), ma ha anche precocemente dato vita ad un'autoaffermazione personale (avulsa da ogni tipo di contatto con le correnti europee rilevabili nella transizione tra Otto e Novecento), mediante scelte polivalenti inattuali-attuali, di stampo aforistico, o quasi aforistico.

Tra queste scelte (si vedano i numerosi esempi di preludi, improvvisi, mazurke e altro ancora) si è preferito qui indagare intorno al farsi e al disfarsi del linguaggio tradizionale nel genere dello studio, una forma per così dire inattuale, addirittura vetusta al volgere del secolo scorso, ma anche attuale nelle trasformazioni prospettate da Debussy e da Rachmaninov, e nelle metamorfosi offerte da Skrjabin.

Skrjabin scrisse studi per pianoforte durante vari stadi del suo percorso creativo, benché con gradi differenti

di intensità. Nell'ordine di stesura di questi lavori si colloca il giovanile *Studio* in Do diesis minore, primo brano dei *Trois Morceaux op. 2* (1887-89); più rilevante invece risulta il ciclo dei *12 Studi op. 8*, realizzati nel 1894; gli *8 Studi op. 42* (1903), lo *Studio op. 49 n. 1* (inserito nei *Trois Morceaux* del 1905) e lo *Studio op. 56 n. 4* (indiscutibilmente nei lavori di Chopin e di Liszt. Ciò nonostante egli non ha tralasciato di seguire analoghe creazioni prodotte anche da alcuni autori russi, attingendo anzi in modo specifico ai preziosi suggerimenti insiti negli studi di Ljadov. Proprio all'interno di taluni cicli di studi, formulati da non pochi autori russi precedenti e coevi a Skrjabin, si rintracciano e si segnalano quei prodotti che maggiormente si prestano ad essere apparentabili con le raccolte skrjabiniane: svariati studi sparsi di Anton Arenskij (1861-1906),⁶ lo «studio-idillio» *Nel giardino* di Milij Balakirev (1837-1910), i *3 Studi op. 31* (1891) di Aleksandr Glazunov (1865-1936), i *2 Studi op. 1* di Pëtr de Schloezer (1841-1898),⁷ i numerosi studi prodotti da Anton Rubinstein (1829-1894),⁸ da Feliks Blumenfel'd (1863-1931),⁹ da Joseph Vitol (1863-1948),¹⁰ da Sergej Bortkjevic (1877-1952),¹¹ e le *12 Etudes d'exécution transcendante op. 11* (1897-1905) di Sergej Ljapunov (1859-1924).

Ma furono soprattutto gli *Studi* del suo contemporaneo Anatolij Ljadov (1855-1914) ad esercitare notevole apporto a quelli skrjabiniani. Proprio i cinque sparuti studi (*op. 5*, 1881; *op. 12*, 1886; *op. 37*, 1895; *op. 40 n. 1*, 1897; *op. 49 n. 1*, 1899) elaborati da Ljadov sono massimamente rappresentativi in quanto si presentano in forma di «studi lirici», contraddistinti da un sottile senso pianistico coloristico, da una fattura ritmica accurata integrata con elementi di «polifonia nascosta», e contrassegnati infine da presupposti esecutivi orientati verso una chiara libertà agogica (certamente apprezzata da Skrjabin).

Il principio basilare atto a regolare la costruzione dello studio skrjabiniano è fondato su un definito schema formale (A-B-A), rispettato dall'autore nella maggioranza dei casi, quasi a protrarre una continuità con la più remota tradizione chopiniana. Tanto negli studi prodotti da Chopin e da Liszt, quanto in quelli più caratteristici di scuola russa (che, in rapporto alle prove skrjabiniane, vanno cronologicamente a collimare e a concludere il loro corso storico in coincidenza con le *Etudes-tableaux op. 33* e le *Etudes-tableaux op. 39* di Rachmaninov, rispettivamente ascrivibili al 1911 e al 1916/17), nelle proprie elaborazioni Skrjabin ha cercato di relegare in secondo piano l'elemento didattico, o scolastico, quasi fosse una componente accessoria dell'insieme. I compositori-pianisti russi al pari di Skrjabin in realtà conoscevano a fondo la fitta produzione di esercizi e metodi di tecnica pianistica. Infatti è significativo rammentare che nella Russia del secolo scorso¹² ricevettero grande diffusione gli studi pianistici di Clementi (1752-1832), Steibelt (1765-1823), Kalkbrenner (1785-1849),

Cramer (1771-1858), Czerny (1791-1857), Haberbier (1813-1869), von Henselt (1814-1889),¹³ Kessler (1800-1872), Thalberg (1812-1871), Moszkowski (1854-1925), che, oltre ad offrire finalità pedagogiche, privilegiavano essenzialmente la commistione tra elementi tecnici e qualità effettistiche di «bellezza sonora». Perciò, a differenza di questi esempi, più consoni a scopi didattici, o di quelli approntati secondo i dettami programmatici (basti pensare alle sperimentazioni proposte da Liszt e tardivamente da Ljapunov), o ancora di quelli in forma di «tableaux» (tra le esemplificazioni più eclatanti si possono ravvisare le *Etudes*¹⁴ di Debussy e le già citate *Etudes-tableaux* rachmaninoviane), si può affermare che gli *Studi* skrjabiniani appaiono più come modelli di «stati d'animo» che risoluzioni tecnicistiche, seppure quest'ultime siano scolpite nell'intelaiatura generale di ogni singolo studio. Impostati su particolari problemi di tecnica pianistica (terze, quinte, seste, settime, ottave, none, accordi ribattuti, staccati, arpeggi, trilli, ritmi irregolari, etc.) essi non mirano al perfezionamento virtuosistico in sé, ma tendono principalmente a rappresentare e ad evidenziare la tipicità dinamica compresa dal massimo al minimo nella forma pianistica adottata, in tutta la sua specificità virtuosistica.

Per varietà e ricchezza di mezzi pianistici, gli *Studi* skrjabiniani costituiscono alte prove di alternanze coniugate mediante differenziazioni formali ed emozionali complicate e ricercate, dove la complessità dei mezzi impiegati si rifà alla struttura portante di ogni singolo brano in cui — secondo le indicazioni iniziali e interne apposte dall'autore — sono già espressi stati d'animo variegati, ora intrisi di sottigliezze e di intensità emozionali, ora di tensioni emotive strette perlopiù sempre alle multiformi esperienze personali di vita dell'autore stesso (eteroclitica figura di artista-musicista-poeta-filosofo-mistico-teosofo etc.),¹⁵ che possono essere così sunteggiate:

Studio op. 2 n. 1, in Do diesis minore (1887), «*andante*»

12 Studi op. 8 (1894)

- n. 1, in Do diesis magg., «*allegro*»
- n. 2, in Fa diesis min., «*a capriccio, con forza*»
- n. 3, in Si min., «*tempestoso*»
- n. 4, in Si magg., «*piacevole*»
- n. 5, in Mi magg., «*brioso*»
- n. 6, in La magg., «*con grazia*»
- n. 7, in Si bemolle magg., «*presto tenebroso, agitato - meno vivo - tempo ♩*»
- n. 8, in La bemolle magg., «*lento, tempo rubato - poco più vivo - tempo ♩*»
- n. 9, in Sol diesis min., «*alla ballata - meno vivo - accelerando - a tempo*»
- n. 10, in Re bemolle magg., «*allegro*»
- n. 11, in Si bemolle min., «*andante cantabile*»
- n. 12, in Re diesis min., «*spatetico*»

8 Studi op. 42 (1903)

- n. 1, in Re bemolle magg., «*presto*»
- n. 2, in Fa diesis min., (senza indicazione)
- n. 3, in Fa diesis magg., «*prestissimo*»
- n. 4, in Fa diesis magg., «*andante, cantabile*»
- n. 5, in Do diesis min., «*affannato*»
- n. 6, in Re bemolle magg., «*esaltato*»
- n. 7, in Fa min., «*agitato*»
- n. 8, in Mi bemolle magg., «*allegro*»

Studio op. 49 n. 1, in Mi bemolle magg. (1905),
(senza indicazione)

Studio op. 56 n. 4 (1908), «*presto*»

3 Studi op. 65 (1912)

- n. 1, «*allegro fantastico - agitato - meno vivo, très doux avec langueur - tempo I - poco agitato - meno vivo - tempo I - poco agitato - meno vivo*»
- n. 2, «*allegretto - molto vivace - a tempo - molto accel. - presto volando - rit. tempo I - molto accel. - presto volando*»
- n. 3, «*molto vivace - impérieux - subito meno vivo - prestissimo étincelant - meno vivo - accel. poco a poco*»

Talvolta alcuni di questi studi si avvicinano anche a forme decisamente più libere, come il notturno, il poema, la fantasia o addirittura la sonata senza sviluppo: sono tali gli *Studi* n. 8, 9 e 11 op. 8, n. 5 op. 42 e n. 3 op. 65. Generalmente il compositore tende ad evitare le scalette di bravura e i passaggi arpeggiati (in quanto sintomi di espressività dinamico-neutrale attinente ad un tipo di prassi pianistica già datata e perciò entrata nella consuetudine); viceversa accresce notevolmente il ruolo del cromatismo nelle progressioni discendenti, rafforza la funzione coloristica della modulazione, evidenzia all'interno della frase gli accordi «vibrati» che vanno a culminare nell'acme del discorso musicale. Del resto tale campionatura è riscontrabile in gran parte della produzione pianistica di questo compositore, anche perché la sua scrittura pianistica più tipica è — nell'organizzazione generale — essenzialmente votata a mettere in luce le qualità del pianoforte, una sorta di limbo auto-espressivo. Ad ogni modo nell'ottenimento del risultato finale esiste anche un aspetto apparentemente contraddittorio: se da un lato un'analisi accurata delle sue musiche permette di evidenziare una certa singolarità nella fattura meticolosa, quasi di cesello e di bulinatura, eseguita su ogni singolo frammento, dall'altro il legame consequenziale dei dettagli, visto nella sua interezza formale, suggerisce più un senso complessivo di monumentalità, o di grandiosità titanica, che una giustapposizione di particolarismi raffinati.

Forte di ineccepibili studi pianistici intrapresi fin da bambino, dapprima sotto la guida domestica della zia Ljubov', continuati successivamente sotto il controllo

vigile di Konjus, e poi di Taneev, Zverev, Safonov e Arenskij e fortificati dalle intense lezioni di contrappunto, armonia e composizione fornitegli dai succitati maestri, Skrjabin si cimentò precocemente in ambito compositivo già dal 1883, saggiando intensamente il genere dello studio per pianoforte tra il 1887 e il 1889. Presso la «Casa-Museo Skrjabin» di Mosca, ultima dimora del compositore e attuale sede in cui sono conservati cimeli, documenti, materiali inediti e manoscritti skrjabiniani, sono collocati nondimeno numerosi abbozzi autografi di epoca giovanile, risalenti al quinquennio compreso tra il 1885 e il 1889. Nella voluminosa cartella¹⁶ contenente questi inediti, è contemplato anche un regesto inerente alla produzione programmata dal compositore durante il 1887, parzialmente portata a compimento. Nella lista figura il progetto per sei studi: in Reb magg. (8 aprile), in Si min. (febbraio), in Reb magg. (febbraio), in Do diesis min. (4 aprile), in La diesis magg. (1° maggio), e in Si min. (non datato). Di questi studi e di quello in Sol min. (1889) — di cui si ha pure notizia — non sono stati rintracciati purtroppo gli autografi: si conservano invece solamente i manoscritti di due studi, il primo in Sol diesis magg. (1886), il secondo, incompiuto, in Reb magg. (1889), ad ogni modo esempi affatto privi di interesse. Parallelamente a questo progetto, forse collegato ad un ipotizzabile ciclo completo di studi, Skrjabin, appena quindicenne, elaborava uno *Studio* in Do diesis min., pubblicato in seguito nel 1893 da Jurgenson quale brano di apertura all'interno dei *Trois Morceaux op. 2*. In questo lavoro, definibile come «romanza senza parole» o «studio-poema», sono evidenti i segni della continuità melodica cajkovskijana,¹⁷ non solo nell'ampiezza vocale ed espressiva del tema, ma ancor più nel carattere insito nella tonalità di imposto preselezionata. Sono poi ravvisabili singolari associazioni con alcuni procedimenti racchiusi ne *Le Stagioni op. 37b* di Cajkovskij (una serie di 12 «pezzi caratteristici su epigrafi liriche di vari autori», risalenti al 1875/76), soprattutto nella dialogicità della struttura e nell'impiego di elementi polifonici nella seconda voce del tema. Decisamente in questo studio sono già «in nuce» molte peculiarità distintive del linguaggio musicale skrjabiniano che, grazie ad una certa tensione armonica, alla pienezza delle voci mediane, all'orientamento ondulante del tema verso le zone acute, preconizzano in tal maniera i tratti espressivi degli *Studi n. 11 e n. 12 op. 8*. Con acutezza il grande pianista Vladimir Sofronickij (1901-1961, genero del compositore e insuperato interprete dell'opera skrjabiniana) al riguardo ha dichiarato: «si può dire di esso che è come un seme da cui cresce l'intera messe degli *Studi op. 8*; e non solo degli *Studi*, ma anche dei *Preludi*. Infatti qui si avvertono per la prima volta le onde skrjabiniane ascensionali e discendenti, la caratteristica propensione alla pateticità, la libertà agogica, la tensione armonica. Naturalmente in esso c'è ancora molto di Cajkovskij,

ma ancor di più è il materiale originale ad essere irripetibilmente skrijabiniano. Occorre suonarlo “alla Skrijabin” e non come un brano di Cajkovskij, vale a dire più severamente che ne *Le Stagioni*, con una precisa organizzazione della costruzione iniziale ritmica». ¹⁸

Nel periodo successivo alla conclusione degli studi compiuti presso il Conservatorio di Mosca, ossia tra il 1894 e gli inizi dell'anno seguente, furono invece approntati per la stampa i *12 Studi op. 8*, raccolta molto variegata, in cui la sfera formale appare assai ampia ed articolata, se non addirittura — secondo le attendibili precisazioni fornite da Asaf'ev — improntata a percorsi analogici con il paesaggio lirico-pittorico russo: «è giunto il tempo — sosteneva Asaf'ev — in cui la pittura russa riesce a percepire non solo l'aspetto esteriore, assai umile, della natura russa, ma ne percepisce la melodia, l'anima della poesia. E quindi, congiuntamente, la musica russa sente una particolare pittoricità nei mutamenti da una stagione all'altra». ¹⁹

Esemplificativo in relazione a questo gusto pittorico appare lo *Studio* («paesaggistico») *n. 1* in Do diesis magg. (redatto in un primo tempo in Reb magg., ma poi mutato di tonalità su consiglio di Safonov), strutturato mediante una cangiante successione di «catene di dominanti» che favoriscono all'insieme una particolare plasticità e persino una celata impronta di danzabilità. Ancora Sofronickij ci soccorre nel mettere a fuoco la questione: «io non nego che qui vi siano tratti lirici del paesaggio russo, ma devono essere trasformati in stati d'animo agitati. E il tempo deve essere abbastanza veloce, affinché sembri non di trotterellare, ma di volare: questa conduzione dinamica ²⁰ “volante” — che sarà maggiormente congeniale a Skrijabin nelle tarde composizioni — è presente già ora». ²¹

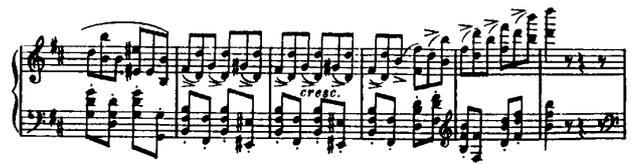
Es. 1 (*Studio op. 8 n. 1*, batt. 1-3)



Complessivamente il ciclo presenta un'alternanza di elementi eroico-estatici con quelli tragici, che per altro rivestono un ruolo importantissimo negli studi *n. 2*, nella sezione centrale del *n. 5*, nella «ballata drammatica» *n. 9* e nel celeberrimo *n. 12*. La commistione di questi due principi, ricercati e reiterati a profusione dall'autore, conferisce a ciascun brano il senso di una irripetibile tensione emotiva. E se nello *Studio n. 2* in Fa diesis min. l'attenzione viene accentrata nelle figurazioni declamatorie enunciate dalla

mano sinistra, nello *Studio n. 3* in Si min. l'asciuttezza strutturale è rivelata mediante il sincopato basilare e alquanto serrato delle ottave, ma anche attraverso l'espressività degli accenti che sviluppano una certa conflittualità tra ritmo e metro, e nel procedimento di urto creato tra l'accoppiamento di terzine (affidate alla mano destra) e di duine, presenti nel disegno lasciato alla mano sinistra.

Es. 2 (*Studio op. 8 n. 3*, batt. 22-27)



Lo *Studio n. 4* in Si magg. è invece costruito mediante un contrasto alternato tra quintine e terzine, il *n. 5* in Mi magg. è basato sulle ottave, mentre il *n. 6* in La magg. è elaborato sulle seste. Frenetico è quindi lo *Studio n. 7* in Sib min., caratterizzato da una parte centrale («meno mosso») cupa, in cui gli elementi preponderanti, costituiti da profonde ottave lasciate alla mano sinistra, risuonano quasi statici e anticipano un legame di parentela con la sezione centrale del più tardo *Studio op. 42 n. 8 in* in Mib magg.

Es. 3 (*Studio op. 8 n. 7*, batt. 1-4)



Lo *Studio n. 8* in Lab magg., predisposto in forma di romanza senza parole, ha il compito di precedere la composizione più drammatica dell'intera raccolta, ossia lo *Studio n. 9* in Sol diesis min. «alla ballata», dove (come nel già citato studio *n. 7*) l'irruenza del disegno virtuosistico, basato perlopiù su ottave discendenti e ascendenti, viene ammorbidita nella sezione centrale, in cui l'episodio contrastante «meno vivo», esposto in tonalità magg., crea un momento di culmine drammatico, acme enfatico del pezzo. (Cfr. es. 4, nella pagina successiva).

I rimanenti due studi conclusivi di tale ciclo possono essere accorpati in una sorta di dittico, in quanto complementari l'uno all'altro, non tanto per effetti di pregnanza espressiva «eroico-estatica» o «tragica», quanto per l'essenzialità data dalla loro stessa contrapposizione. Lo *Studio n. 11* in Sib min. «andante cantabile» è una tra le più laceranti composizioni

Es. n. 4 (*Studio op. 8 n. 9*, batt. 43-49):



della prima produzione skrijabiniana. Collocato volutamente dopo lo *Studio n. 10* in Reb magg. impostato interamente sul procedimento delle terze staccate, lo *Studio n. 11* è invece permeato da una vena melodica tipicamente russa, quasi pseudo-folklorica. Vi è espressa un'immagine lirico-intimistica (probabilmente connessa ad un episodio, a noi sfuggente, della vita del musicista) in cui innanzitutto giocano un ruolo significativo i cromatismi discendenti affidati all'accompagnamento della mano sinistra, preannunciando il patetismo dello studio finale. Quest'ultimo, scritto nell'armatura di Re diesis min.,²² grazie alla sua impronta venata di patetica esaltazione, è in un certo senso divenuto il simbolo più evidente, e forse chiarificatore, della non facile personalità di Skrjabin e della sua esacerbata attitudine al gusto per l'enfaticizzazione tragica, un modello che farà da corollario anche a molte opere successive a questa.

Es. n. 5 (*Studio op. 8 n. 12*, batt. 1-3):



Rispetto agli studi di Chopin e di Liszt, quelli di Skrjabin sono dimostrazioni forse più individuali, più soggettive soprattutto per ciò che concerne il colore ivi connotato. In essi le emozioni subitane, lanciate attraverso infiniti e irripetibili dettagli, sono sottolineate ed accresciute da corrispondenti sfumature del pedale, da un'elaborazione raffinata e diversificata della poliritmia, da una ricercata asprezza armonica, da una oculata flessibilità del disegno melodico, spesso affidato al sostegno della mano sinistra. Pertanto vi è una grande meticolosità nella scelta e nell'impiego delle sfumature dinamiche e delle indicazioni didascaliche al testo. Nella loro schematica tripartizione, nella quale la sezione centrale solitamente contrasta con la parte d'esordio e con quella conclusiva malgrado i materiali tematici siano nel contempo congiunti ad esse, i 12 *Studi op. 8* formano

un ciclo estremamente unitario, sia dal punto di vista stilistico, formale e strutturale, che da quello più di sapore drammatico, assai caratterizzante.

Dopo ben nove anni dall'edizione degli *Studi op. 8*, Skrjabin si accinse a redigere nel 1903 — periodo produttivo assai florido — una nuova raccolta di studi, pubblicati l'anno seguente come *op. 42*. Rispetto all'*op. 8*, l'insieme ciclico degli *Studi op. 42* rappresenta una tappa più matura. Sebbene la consequenzialità di questi studi sia fondata anch'essa sul principio del contrasto — di cui si è già accennato in riguardo ai lavori precedenti — in essi sono maggiormente sviluppate alcune caratteristiche della struttura architettonica d'insieme. All'interno dell'*op. 42* il compositore ha inserito infatti una magg. libertà formale relativamente alla raccolta *op. 8.*, dove regnava incontrastata la regola della tripartizione. Qui invece l'elaborazione formale è molto varia e spazia da elaborazioni aforistiche a più complessi «allegri di sonata senza sviluppo», come nel caso degli studi *n. 1* in Reb magg. e *n. 5* in Do diesis min.. In quasi tutti i brani dell'*op. 42* (ad esclusione dei numeri 3 e 4) prevalgono nettamente — quanto a struttura e a mezzi espressivi — caratteri agitati e frenetici, saldamente iscritti in un'intelaiatura ritmica elaborata (dove, per esempio, le figurazioni iniziali del singolo brano non coincidono sempre con il tempo forte della battuta), ma figurano anche molte propensioni per una intrinseca ricerca polifonica e per un efficace colorismo armonico. Ciò nonostante, sul piano dell'efficacia tecnico-virtuosistica in tutti gli studi (ad eccezione del *n. 4* in Fa diesis magg.) sono perlopiù introdotte notevoli difficoltà di ordine esecutivo.

In relazione a ciò è estremamente originale la maniera in cui è stato formulato lo *Studio n. 3* in Fa diesis magg., basato interamente sui trilli, una singolarità tecnico-espressiva che sarà impiegata copiosamente da Skrjabin nelle sonate per pianoforte più tarde, cioè dalla *Quinta Sonata op. 53* in Fa diesis min. (1907) sino alla *Decima Sonata op. 70* (1913). Riferendosi a questo studio Sofronickij scriveva: «Ci si imbatte raramente in una corretta versione dello studio sui trilli dell'*op. 42*. Per l'espressione dinamica è uno dei più delicati. Non lo si può suonare solo velocemente, bisogna pedalizzarlo abilmente e — cosa principale — cantare per tutto il tempo. Lo studio sui trilli è irripetibile nel suo genere, unico in tutta la letteratura pianistica. Eseguirlo procura un godimento unico, allorché si avverte "l'aroma della dolcezza", quasi fosse irradiato da esso».²³ (Cfr. es. 6, nella pagina successiva).

Ma l'attrazione vera e propria di questo florilegio è ampiamente riconoscibile nello *Studio n. 5* in Do diesis min., *Affannato*, in cui, pur essendo presenti stili tardo-romantici densi di drammaticità, si possono rinvenire mezzi espressivi anche insoliti, come gli incisivi moti tonali o l'uso di settime di dominante con la quinta alterata, in qualità di embrione anticipa-

Es. 6 (*Studio op. 42 n. 3*, batt. 1-4)



torio di tonalità susseguenti. Gli accordi, aspri, talora dissonanti, giungono comunque ad una risoluzione, cosicché la determinazione della tonica risulta alla fine sufficientemente chiara. Anche questo studio è stato oggetto della disamina di Sofronickij, che ne ha colto acutamente alcuni aspetti interessanti: «È uno dei vertici di Skrjabin, uno tra i migliori studi per pianoforte in senso generale. Io l'ho suonato sempre con entusiasmo e pur sempre non riesco mai a godere fino in fondo questa stregata fonte d'ispirazione. Alla fine non resta altro che lasciare ogni cosa al suo posto. Guardate ciò che è nelle note: la parte principale in "pianissimo" e quella secondaria in "forte"! Non so da dove venga tutto ciò, ma se viene dall'autore allora si deve comprendere anche ciò che è latente rispetto alle indicazioni, e non solo si deve capire il loro senso letterale. Io interpreto così questi segni espressivi: le agitazioni e le frenesie della parte principale devono essere nascoste, mentre l'entusiasmo, come sogno di felicità, è espresso a piena voce, apertamente. Ma in effetti si può spingere un qualsiasi pensiero giusto fino all'assurdo, se lo si esamina in tutti i particolari! Quante volte ho udito lo Studio in Do diesis min. come se fosse capovolto. La tempesta come sogno e il sogno come tempesta. E ancora: io non contesto la presunta descrizione formale della forza marina quale sarebbe espressa in questo studio, ma soltanto senza tentativi di omofonia, di "raffigurazioni" persino nei dettagli del pensiero impressionistico. In ultima analisi, nell'opera di Skrjabin l'uomo è al primo posto e non la natura di per se stessa».²⁴

All'interno della produzione skrjabiniana, gli *Studi op. 42* segnano un punto di rottura con la tradizione chopiniana,²⁵ pienamente superata in quel periodo dal compositore, mentre, dal punto di vista tecnico, rivelano ancora alcuni legami con il lascito lisztiano. Dopo aver ultimato nell'autunno del 1903 l'*op. 42*, Skrjabin si volse al genere dello studio pianistico in un certo senso sporadicamente, limitandosi nel decennio successivo a fornire cinque soli esemplari, tra i quali i più significativi restano indubbiamente i *3 Studi op. 65*. Ma degne di attenzione sono pure le due prove precedenti, ossia lo *Studio op. 49 n. 1* in Mi bemolle magg. e lo *Studio op. 56 n. 4*.

Il primo, realizzato nel 1905 ed accolto quale brano d'apertura nei *Trois Morceaux op. 49*, rappresenta un esempio tipico della produzione centrale del musicista, tesa a concretizzarsi in brevi brani pianistici di carattere «agitato-fantastico-volante». Nonostante la

costruzione di questo studio sia determinata da una serie di brevi sincopati cromatici (separati gli uni dagli altri grazie all'inserimento di brevi pause, indicate nel testo con l'aggettivo «leggiero»), la linea melodica è comunque corposa e la tonalità di base viene ad accentuarsi nei passi cadenzali.

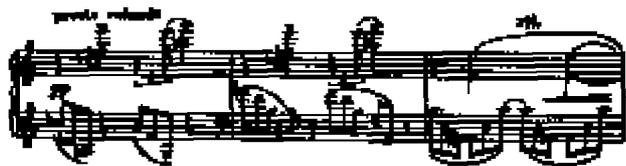
Es. 7 (*Studio op. 49 n. 1*, batt. 1-3)



La dinamica «volante» si incarna anche nello *Studio op. 56 n. 4* (inserito nei *Quatre Morceaux* del 1907) in cui compaiono analogie con il *Poème ailé op. 51 n. 3*, risalente all'anno precedente. Nel discorso melodico di questo studio predomina l'instabilità ritmica, accentuata ancor più dall'immissione di una sequenza di terzine che autoaccentuano il loro impulso dinamico spingendosi verso la zona superiore della tastiera.

Se confrontati con gli studi delle celebrate raccolte già menzionate (anche dal punto di vista concertistico e discografico), i *3 Studi op. 65*²⁶ del 1912 — ascrivibili quindi all'ultima e più interessante fase creativa di Skrjabin — a torto essi hanno ricevuto scarsa notorietà e rari ingressi nei ranghi concertistici. I tre studi, formulati rispettivamente sulle none, settime e quinte, sono intessuti con grande audacia di intervalli decisamente dissonanti e poco comuni per quell'epoca, tant'è che la serie di quinte parallele "vuote", o di none e settime "sporche" in essi incluse, ancora oggi è oggetto di analisi.²⁷ In essi il cromatismo è quindi ricercato, la tonalità è indeterminata ma nel contempo possiede tendenze funzionali ben delineate, la struttura è permeata da arabeschi densi di echi nebulose, le figurazioni e gli elementi melodico-ritmici ausiliari servono a decifrare meglio le figure-simbolo di ciascun studio, ossia le medesime proprietà introdotte con le none, settime e quinte.²⁸ In tutti e tre i pezzi ricorre il principio del contrasto sonoro. Lo *Studio n. 1*, sulle none,²⁹ è pensato come una contrapposizione di due principi dinamici dissimili: il primo, «allegro fantastico» e «agitato», possiede un colore alquanto statico, vitreo, mentre il secondo, contrassegnato dalla didascalia «très doux avec langueur», è più sensuale e languido. È ad ogni modo una certa ampiezza nella scelta delle gradazioni sonore — collocate tra il piano e il pianissimo — a favorire un addolcimento dell'asprezza marcata dalle none. Anche nello *Studio n. 2*, realizzato sulle settime, sono riscontrabili atmosfere sognanti o più aeree.

Es. 8 (*Studio op. 65 n. 2*, batt. 17-19)



Nella sua brevità questo studio propone numerose mutazioni di tempo, evidenziate dalla contrapposizione di frasi, anch'esse brevi, ora legatissime, ora espresse mediante ottave accentate. Infine ricco di interesse è lo *Studio n. 3*, impostato sulle quinte, in cui viene impresso forte rilievo a due tratti tipici dello stile skrijabiniano, quello intimistico e quello tragico. Qui le due contrapposizioni sono manifestate nella seguente maniera: a) «molto vivace» [pianissimo], ossia con un'intenzione esecutiva di tipo alato-vorticoso, impetuoso-aerea, trasparente-tenue; b) «impérieux - subito meno vivo» [fortissimo], ovvero con uno scopo esecutivo drammatico-estatico. Queste scelte ancipiti, adottate ripetutamente da Skrjabin nella musica pianistica volta a costituirsi intorno a soluzioni di sequele di frammenti, coincidono quindi con il cosiddetto periodo prometeico della sua arte, che sarà il comune denominatore intorno al quale si organizzeranno i lavori più tardi

Es. 9 (*Studio op. 65 n. 3* batt. 1-6)



I tre *Studi op. 65* si presentano all'esecutore esclusivamente come ardue imprese artistiche che richiedono un particolare dominio virtuosistico di tutte le risorse sonore del pianoforte (nel senso di «strumentazione pianistica»), di tutti gli aspetti tecnici in genere ed in particolare della pedalizzazione coloristica. In definitiva gli studi prodotti da Skrjabin rispecchiano storicamente i differenti stadi di sviluppo, compiuti nell'arco di un trentennio, nell'ambito del genere dello studio pianistico. Infatti i primi tredici studi (*op. 2 n. 1* e *op. 8*) si ricollegano direttamente alla tradizione tardo-romantica, atta ad interpretare profondamente e totalmente lo studio su basi formali classiche. I seguenti dieci studi (*op. 42*, *op. 49 n. 1* e *op. 56 n. 4*) si inseriscono invece in una fase primonove-

centesca transitoria si ma anche esplorativa, per ciò che concerne il rinnovamento del linguaggio armonico skrijabiniano,³⁰ mentre i *3 Studi op. 65* portano a compimento lo sviluppo dello studio nell'arte di Skrjabin e nel contempo preconizzano le successive sue ardite conquiste perpetuatesi con la stesura degli ultimi lavori, quali ad esempio la *Nona Sonata op. 68* «Messe noire» (1912-13), la *Decima Sonata op. 70* (1913), *Vers la flamme op. 72* (1914), *Deux Danses op. 73* (1914) e i *Cinq Préludes op. 74* (1914).

NOTE

1. Accanto alle più note dieci *Sonate*, il catalogo delle opere skrijabiniane contempla due sonate giovanili: la *Sonata-fantaisie* in Sol diesis minore del 1886 e la *Sonata* in Mi bemolle minore, ascrivibile al 1887/89, recentemente ricostruita e curata in edizione filologica da Vladimir Blok (VAAP POP Muzfonda, Moskva, 1988). Sull'argomento si veda anche l'articolo del succitato V. BLOK, *An Early Scriabin Manuscript*, in «Music in URSS», ottobre-dicembre 1989, pp. 34-35.
2. La composizione pianistica conclusiva di questo periodo è senza dubbio riconosciuta nella *Fantaisie* in Si minore op. 28.
3. Cfr. L. SABANEEV, *Skrjabin fortepiannyj kompozitor*, in *Skrjabin*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Glavnoe Upravlenie, 1923, pp. 144-154. Si veda anche l'ampio studio di Z. LISSA, *Chopin i Skriabin*, in *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970, pp. 202-348.
4. Cfr. G. SALVETTI, *Le dieci Sonate per pianoforte di Alexander Skrjabin*, in «Diastema», n. 2, aprile 1992, pp. 11-15.
5. Cfr. A. NIKOLAEVA, *Fortepiannyj stil' rannich proizvedenij Skrijabina*, in *A.N. Skrijabin. Šbornik Statej. K stoletiju so dnja roždenija (1872-1972)*, Moskva, Vsesojuznoe Izdatel'stvo «Sovetskij Kompozitor», 1973, pp. 185-225.
6. Gli studi prodotti da Arenskij sono i seguenti: *op. 19 n. 1*, *op. 25 n. 3* «su un tema cinese», *op. 36 n. 13* (1894), *4 Studi op. 41* (1896), *op. 42 n. 3*, *op. 53 n. 6* (1901), *12 Studi op. 74* (1905).
7. Questo compositore era lo zio del musicologo Boris de Schloezer (1881-1969) e di Tat'jana de Schloezer (1883-1922), seconda moglie di Skrjabin.
8. Si enumerano infatti il precoce *Ondine op. 1* (1842), *6 Studi op. 23* (1849/50- ed. 1861), *2 Studi* (1867/68), *6 Studi op. 81* (1870), l'*op. 104 n. 3* (1882-85) e l'*op. 109 n. 9* (1884).
9. *Studio op. 2 n. 1*, *3 Studi op. 3*, *Valzer-studio op. 4*, *Studi op. 14*, *op. 24*, *op. 25*, *op. 29*, *op. 44*, *studio per la mano sinistra op. 36*.
10. *Studi op. 17*, *19*, *20*, *25* e *26*.

11. *10 Studi op. 15, 12 Nuovi Studi op. 29.*
12. Al riguardo si vedano i contributi di P. RATTALINO, *La Russia, in Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 231-241 e *Il pianoforte di Musorgskij*, in *La sonata romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1985, pp. 273-294.
13. Sulle composizioni di von Henselt e sul suo soggiorno in Russia si veda P. RATTALINO, *Storia del pianoforte*, op. cit., pp. 120-123.
14. Cfr. T. CHIRICO, *Gli "Studi" di Debussy*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 4, 1985, pp. 665-680.
16. Cfr. Mosca, Archivio «Dom-Muzej A.N. Skrjabin», Ms. XI, n. 936/9.
17. Sui collegamenti tra la musica di Cajkovskij e di Skrjabin si veda il saggio di I. MARTYNOV, *Skrjabin i Cajkovskij*, in *A.N. Skrjabin*, op. cit., pp. 226-240.
18. Cfr. V. DEL'SON, *V.V. Sofronickij v besedach, vyskazyvanijach i vospominanijach*, in *Vospominanija o Sofronickom*, a cura di Ja. Mil'stejn, Moskva, Izdatel'stvo Muzyka, 1970, p. 205.
19. Cfr. B.V. ASAF'EV, *Izbrannye trudy*, Moskva, Nauka 1954, vol. II, p. 14.
20. Cfr. H.R. ZELLER, *Monodynamik und Form in der Klavierzyklen Skrjabins*, in «Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten» [II vol. dedicato a Skrjabin], in «Musik-Konzepte», 37/38, luglio 1984, pp. 4-43.
21. Cfr. V. DEL'SON, op. cit., pp. 205-206.
22. Skrjabin aveva predisposto questo studio in due versioni. La seconda, più eccentrica e interessante (con il secondo tema in tonalità magg.), era quella preferita dall'autore. Su questo punto non fu invece d'accordo Rimskij-Korsakov — membro della casa editrice Beljaev — che non ritenne doveroso includere la seconda versione con le varianti per l'edizione a stampa della raccolta, promossa nel 1897, preferendo ad essa la prima versione, certamente meno drammatica ed emozionante. A tal proposito cfr. *Perepiska A.N. Skrjabina i M.P. Beljaeva, 1894-1903*, a cura di V. Beljaev, Petrograd, Gosudarstvennaja Akademiceskaja Filarmonija, 1922, pp. 14-15.
23. Cfr. V. DEL'SON, op. cit., p. 207.
24. Cfr. V. DEL'SON, op. cit., pp. 207-208.
25. Cfr. Z. LISSA, *Etiudy Skriabina i Chopina*, in *Studia nad Twórczoscia ...*, op. cit., pp. 288-331.
26. Cfr. S. SCHIBLI, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, München-Zürich, R. Piper & Co. Verlag, 1983, pp. 88-89.
27. Cfr. M. KELKEL, *La forme des études, préludes et poèmes, in Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, Paris, Editions Honoré Champion, 1984, pp. 127-136.
28. Il compositore stesso, in una lettera [datata 3-8-1912] inviata a Sabaneev, aveva scritto: «Ti informo di qualcosa di [...] piuttosto penoso per tutti i difensori della fede: un compositore che tu conosci ha scritto tre studi. In quinte (che orrore!), in none (com'è degenerato!) e in settime maggiori parallele (l'abominio dello squallore!). Cosa dirà il mondo?». Cfr. in *A.N. Skrjabina pis'ma*, a cura di A.V. Kasperov, Moskva, Izdatel'stvo Muzyka, 1965, p. 594.
29. Skrjabin aveva mani piccole e per questo motivo non suonò mai in pubblico questo studio che richiede invece una grande estensione della mano.
30. Cfr. L. VERDI, *Aspetti del linguaggio armonico di A. Skrjabin. Sguardo alla produzione pianistica*, in «Diastema», n. 2, aprile 1992, pp. 16-23.