

## Componenti armoniche della tarda produzione di Skrjabin

Fabio Grasso - estratto delle lezioni di analisi di gennaio - febbraio 2015  
Conservatorio B. Marcello Venezia

Il punto di approdo del percorso evolutivo del linguaggio armonico skrjabiniano, che muove dalle esperienze giovanili fortemente segnate da influssi chopiniani per poi attraversare fasi caratterizzate da sempre crescenti turgori cromatici, consiste in una personalissima realizzazione dell'idea di campo armonico dominantico indipendente, che, come si è già visto per Debussy, è un'autentica chiave di volta, di ascendenza tristaniana, di molte soluzioni innovatrici di inizio XX secolo.

Anche Skrjabin pone al centro dell'attenzione la nona di dominante, in particolare quella maggiore per ragioni che vedremo, opportunamente modificata ed arricchita: mostreremo infatti che è da considerare in quest'ottica il cosiddetto "accordo mistico", che, lungi dall'essere una costruzione per sovrapposizione di intervalli in base a criteri numerici (come si tende talora a far credere, rinnovando un equivoco già ingenerato dall'esegesi distorta del Tristanakkord wagneriano), si spiega, coerentemente con il suo "sapore" fortemente dominantico, proprio tramite procedimenti di manipolazione della nona di dominante, simili e talora uguali a quelli incontrati trattando Debussy.

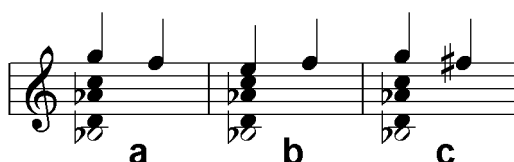
Possiamo iniziare a illustrare tali procedimenti individuando tre operazioni che il metodo skrjabiniano ha in comune con quello debussyano:

1. La soppressione della quinta (per quanto non sistematica, come si vedrà più avanti) e l'introduzione di una **quinta aggiuntiva** al di sopra della nona (la tredicesima rispetto alla fondamentale), spiegabile come appoggiatura diatonica discendente, poi incorporata nell'armonia, della quinta effettiva dell'accordo.

2. Lo stesso avviene con l'appoggiatura cromatica ascendente della quinta effettiva dell'accordo, nota che dunque si trova a distanza di tritono dalla fondamentale - particolare degno di speciale sottolineatura, per i motivi che si diranno a breve.

3. Il gioco di oscillazioni fra nona e accordo esatonale, facilitato dall'elevata percentuale di note in comune, e perfettamente idoneo a enfatizzare quel senso di sospensione proprio della nona non risolta. Esso si realizza già con l'appoggiatura di cui al punto 2, ma anche l'abbassamento cromatico della quinta aggiuntiva si pone come via privilegiata di sconfinamento nel campo esatonale.

Nell' Esempio 1 vengono illustrate le tre suddette operazioni, adottando come fondamentale il si bemolle, come nello *Studio* op. 65 n. 1, che riveste un ruolo di spicco nelle sperimentazioni armoniche skrjabiniane.



Es. 1

Radicalmente diversa rispetto a Debussy è però l'ottica dell'esplorazione. Se la ricerca debussyana ha lo scopo di creare una tavolozza armonica diversificata e cangiante, con entità in grado di garantire una mobilità modulante assai elevata e ricca di collegamenti inopinati e difficilmente classificabili, Skrjabin pare folgorato dalla

scoperta di una speciale aggregazione armonica derivata dalla combinazione delle operazioni sopra elencate, in particolare delle prime due, al punto da focalizzare su di essa l'attenzione in modo quasi ossessivo, e da farne talora il materiale pressoché esclusivo su cui fondare l'armonia di un intero brano (è ad esempio il caso dell'op. 60, il *Prometeo* per pianoforte e orchestra).

Occorre però dire chiaramente che la disposizione in cui appare questa aggregazione, la cui denominazione di "accordo mistico" non si deve al compositore, varia, e non poco, da un'opera all'altra, a testimonianza di una continua e travagliata evoluzione. Riteniamo che i tre *Studi* op. 65 siano il punto di partenza ideale per comprenderne l'origine e la vera natura di fondo, valutando l'aspetto funzionale, e non inseguendo la chimera di una costituzione intervallare stabile.

### Tre *Studi* op. 65

Come tutti gli *Studi* per pianoforte, questi tre pezzi partono da un dato tecnico-virtuosistico: si tratta qui di vari tipi di passaggi, sempre destinati alla mano destra, per none nel primo Studio, per settime nel secondo, per quinte nel terzo. Ma è sempre la nona, intesa come armonia, ben più che come intervallo, a essere il vero centro di interesse per tutti e tre gli *Studi*, tanto che si potrebbe parlare di studi "compositivi" sulla nona, ancor prima che di studi pianistici sui tre intervalli sopra menzionati.

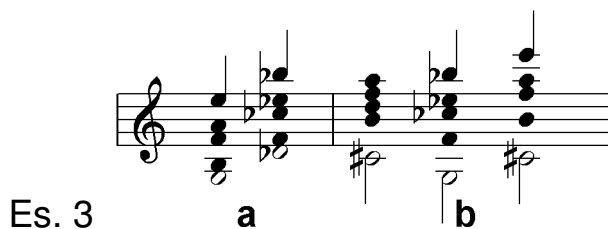
Ecco come le due appoggiature dell'Es. 1a e 1b vengono accorpate all'accordo di nona maggiore di dominante privo della quinta, nucleo originario e cuore funzionale dell'aggregazione:



La quinta aggiuntiva viene lasciata all'acuto, come in Debussy; il tritono viene invece spostato al grave, sotto alla fondamentale, venendo così a configurare una "**controfondamentale**". La genialità di questa soluzione, che con tanta lucidità appare solo nell' op. 65 e parzialmente, in una veste diversa, nel finale di *Vers la flamme*, consiste nella perfetta simbiosi di queste due fondamentali, i cui ruoli come base dell'accordo sono interscambiabili. Lo dimostra, nel primo Studio, la chiusa del "tema" principale (b. 10), ove il mi prende per la prima volta il posto del si bemolle a fondamento dell'armonia formata da re, la bemolle, do, sol; l'artificio è poi massicciamente impiegato nel terzo Studio, che nella prima sezione gioca sulla vorticoso alternanza di none con quinta aggiuntiva, pur senza controfondamentale incorporata, ma disposte a coppie che distano fra loro un tritono (vedere l'Es. 3a, e, in partitura, la sequenza dei bassi sol - re bemolle, la - mi bemolle, si - fa), dunque con le rispettive controfondamentali giustapposte a brevissimo intervallo di tempo; la fusione si completa nella sezione centrale, dove il re bemolle, qui segnato come do diesis, viene armonizzato come se fosse un sol, e viceversa il sol come se fosse un do diesis. Si veda l'Es. 3b, e si noti, leggendo in partitura, che sul do diesis si alternano le none con quinta effettiva e quinta aggiuntiva: ciò è dovuto a motivi pianistici di continuità nel

posizionamento della mano destra sui tricordi di quarta + quinta, in cui si vuole mantenere la quarta sempre sotto alla quinta).

Con l'occasione, facciamo notare che in questa fase della scrittura skrijabiniana le differenze di nomenclatura per le note enarmonicamente equivalenti hanno, salvo qualche eccezione, un peso assai scarso, e specialmente nell'op. 65 potremmo dire sostanzialmente nullo.



Es. 3

a

b

Lasciamo a chi legge l'iniziativa di scovare gli svariati altri casi in cui questa relazione armonica viene sfruttata; sul piano dell'analisi armonico-formale riteniamo opportuno aggiungere solo tre osservazioni.

La prima concerne i comportamenti modulanti di questa armonia, qui come nel *Prometeo* decisamente autoreferenziale, che, non risolvendo mai su esiti significativamente diversi da sé (a parte qualche armonia esatonale pura, spesso con il solo ruolo di armonia di volta o di passaggio), privilegia come mezzo di variazione di campo armonico l'autotrasposizione ad altre altezze. Trattandosi di un accordo a forte "tasso di esatonalità", quando Skrijabin cerca una modulazione ad alta varianza di note, e quindi un deciso cambio di sonorità, opta per trasposizioni ad intervalli con numero dispari di semitoni, cioè non multipli del tono: così facendo infatti, dato che tutte le note dell'armonia fuorché una appartengono alla stessa scala esatonale, egli si assicura di ottenere una trasposizione con una sola nota in comune rispetto all'armonia di partenza. In questi casi l'intervallo di trasposizione più utilizzato in sede di modulazione è la terza minore: si veda ad esempio come nel primo "Meno vivo" dello Studio n. 1 si passi dal sistema di fondamentali fa diesis - si diesis a quello la - mi bemolle (b. 29), oppure come nella sezione centrale del terzo Studio il sopra citato accordo sul do diesis venga trasposto a quello sul mi. Sia pure con modalità differenti, anche la salita che precede il "Presto volando" nello Studio n. 2 utilizza una progressione modulante per terze minori, che ha evidentemente per l'autore anche una cifra psicologica ben precisa.

Le trasposizioni di tono o di terza maggiore vengono invece scelte qualora si voglia ottenere uno stacco di colore meno contrastato, conservando un maggior numero di note in comune fra l'armonia di partenza e quella di arrivo. È il caso delle modulazioni delle battute 14 e seguenti del primo Studio, che ci offrono anche lo spunto per la seconda osservazione di natura formale. Le strutture di questi Studi sono sostanzialmente molto semplici, specie quella dell'ultimo (uno scarno A-B-A' + B' decurtato come coda), a prova di come l'attenzione dell'autore sia concentrata quasi esclusivamente sull'armonia. Solo lo Studio n. 1 presenta un'architettura lievemente più raffinata, articolata in tre elementi cardine: quello introduttivo, con la lunga scala cromatica in terzine di none alla mano destra, i cui tempi forti sono armonizzati alla mano sinistra usando sempre la stessa scala esatonale sulla quale si trova la destra in quel momento (dunque ad ogni armonizzazione si cambia scala esatonale): una

sezione A dominata dal tema principale, e la sezione B "Meno vivo" con un motivo proprio. Considerando che lo schema formale complessivo può essere così riassunto

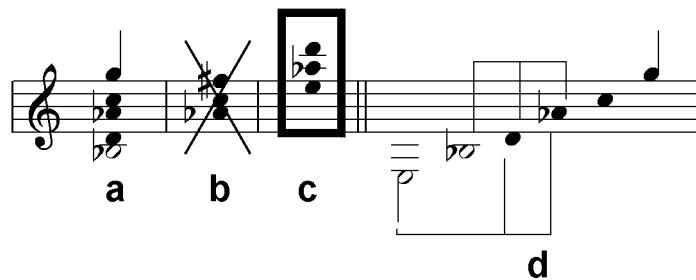
### **Intro - A - B - Intro1 - B1 - Intro2 - A1 - B2 - Coda (= Intro3+B3)**

notiamo che proprio il percorso modulante che porta da A a B viene variato in A1 in modo tale da arrivare a B2 una terza maggiore sopra rispetto a B, cioè sulla stessa fondamentale attorno a cui gravita il tema di A (il si bemolle), quasi che A e B fossero il primo e il secondo tema di uno schizzo di forma-sonata, con A1 come ripresa inizialmente identica del primo tema, e B2 come secondo tema che nella ripresa viene ricondotto nell'alveo tonale del primo - si tratta evidentemente di un'allusione molto vaga, non siamo ovviamente in presenza di una forma-sonata, ma il particolare è degno di nota, in quanto indicativo di uno sforzo inventivo di conferire un tocco di originalità anche all'impianto formale oltre che a quello armonico.

Non possiamo poi non dedicare una terza osservazione all'importanza dell'armonia esatonale, non solo per i motivi già enunciati, ma anche perché la nozione di esatonalità è alla base della concezione generale del trittico. Nel primo Studio prevalgono nettamente le fondamentali appartenenti alla scala esatonale del si bemolle - mi, mentre quelle dell'altra scala fungono da "sponda" per deviazioni modulanti; nel terzo Studio i ruoli delle due scale si invertono, a vantaggio di quella del sol - do diesis.

Ciò che comunque interessa maggiormente sottolineare di quest'opera, soprattutto in funzione del rapporto con le altre di cui parleremo, è il tipo di considerazione di cui viene fatta oggetto l'armonia mistica. Sappiamo che per Skrjabin questo accordo è espressione musicale di un percorso gnoseologico induttivo che giunge alla sua pienezza, all'intuizione di verità sovrumane rivelate, o ancora meglio al limitare di quella rivelazione: non è un caso che l'armonia abbia connotazione dominantica, cioè interrogativa, non definitiva ed assertiva, carattere cui d'altra parte tutto il linguaggio armonico del primo 900 guarda con estremo interesse nel momento in cui esplora le potenzialità espressive della dominante non risolta. Arricchire la dominante nella sua manifestazione già di per sé più ricca, quella della nona, significa dunque accrescere la forza tensiva verso uno sbocco che sembra non arrivare mai, porre una domanda in spasmodica attesa di una risposta che forse non esiste. L'accordo mistico skrjabiniano è la più anelante ed ansiogena delle creazioni che riflettono questa idea. La sua costruzione è studiata, e le scelte delle modalità di estensione della nona di dominante che abbiamo descritto hanno motivazioni ben precise. L'appoggiatura della quinta che diviene quinta aggiuntiva (Es. 1a) è diatonica in quanto afferente alla sfera del modo maggiore, portatrice di spinta verso la luce, elemento tanto caro all'immaginario dell'ultimo Skrjabin. Il tritono che diventa controfondamentale viene scelto (oltre che forse per la fascinazione della sua valenza storica) in quanto unica nota in grado di assommare in quell'accordo due settime di dominante prive della quinta, senza inasprirlo con un doppio urto semitonale: consideriamo infatti l'accordo dell'Esempio 4a, e chiediamoci quale altra nota potrebbe esservi aggiunta per generare al suo interno un secondo accordo di settima di dominante senza quinta oltre a quello già presente, si bemolle - re - la bemolle, allo scopo di accentuare la connotazione dominantica dell'agglomerato. Le risposte possibili sono due. Da un lato il fa diesis (quinta aggiuntiva abbassata), che si

legherebbe a do e la bemolle (Es. 4b), cozzando però molto dissonantemente con il sol, che già a sua volta è in relazione semitonale con lo stesso la bemolle; la presenza di tre note a distanza di semitono l'una dall'altra comprometterebbe l'allusività alla funzione dominante dell'insieme. Resta come unica alternativa il mi (Es. 4c), che non pone quel problema, e che, legandosi a re e la bemolle, forma una settima di dominante che ha due note su tre in comune con quella principale, e dunque si integra con essa molto meglio di quanto farebbe l'accordo generato dal fa diesis, il quale, anche a prescindere dagli urti di semitono, con la settima di dominante principale condividerebbe una sola nota (il la bemolle). Ecco spiegata allora la scelta della controfondamentale a distanza di tritono, l'affinità simbiotica con la fondamentale, e il risultato finale ancora una volta illustrato nell'Es. 4d, che evidenzia le due settime di dominante intersecate.



Es. 4

Questa formazione per così dire iperdominantica è senz'altro una trasfigurazione a tinte forti delle dominanti irrisolte del Tristan, ma possiamo intravedervi anche una sorta di esasperato e allucinato corrispettivo novecentesco dell'idea proromantica di Sehnsucht quell'anelito verso l'infinito e l'impossibile che non può essere appagato, ma per il quale Schlegel e Hoffmann avevano individuato una forma di soddisfacimento nel solo fatto di riuscire a provare qualcosa di tanto elevato e nobilitante, e al quale Schubert e soprattutto Schumann avevano saputo donare le vesti musicali più mirabili. Forse uno dei maggiori pregi dell'op. 65 è la consapevolezza che quei picchi di tensione bastano a se stessi, che spingersi alla ricerca di uno stadio ulteriore potrebbe recare frutti non all'altezza dell'aspettativa creata, e in qualche misura depotenziare quella stessa tensione. Nell'op. 65 l'accordo mistico dunque non risolve; ma in altre esperienze creative l'ardimentosa fantasia del compositore non ha saputo resistere alla tentazione di provare ad oltrepassare quella soglia.

### ***Prometeo, il Poema del Fuoco, op. 60***

Uno dei primi tentativi in tal senso, possiamo dire non fra i più felici, è il finale del *Prometeo*, in cui, al termine di una lunga serie di peregrinazioni modulanti, la cui relativa dispersività (almeno se raffrontata con la chiarissima direzionalità dell'op. 65) è dissimulata dalla magnificenza delle trovate timbriche e strumentali, l'accordo mistico, qui in linea di massima impiegato nella disposizione indicata dall'Es. 5b (l'Es. 5a lo riporta come sarebbe nella disposizione dell'op. 65, per mettere le due versioni a confronto diretto), finisce per risolvere, in modo per certi versi un po' deludente, su una semplice triade che utilizza come tonica la settima della dominante "mistica" principale, come mostrato nell'Es. 5c. Proprio questo esito è probabilmente alla base della scelta

di dare tale forma all'accordo mistico, con la settima della dominante principale spostata al basso (come nel terzo rivolto della settima di dominante ordinaria), così da far coincidere le estremità dell'accordo mistico stesso con quelle della tonica su cui viene fatto risolvere alla fine del poema.

op. 65    op. 60

Es. 5            a            b            c

Non si può ad ogni modo non riconoscere un certo effetto sorpresa all'epilogo di un'opera il cui interesse risiede soprattutto nel poderoso impianto concettuale e programmatico, pervaso da preveggenti ambizioni sinestetiche. Glielo conferisce una connessione che porta un'armonia dominantica a risolvere di fatto sulla sottodominante della stessa più o meno ipotetica tonalità, e che in un certo senso rievoca misteriosamente il fascino arcaico della doppia sensibile.

Resta a nostro avviso più convincente, e oggettivamente più gravido di conseguenze, l'esperimento compiuto nell'ultima Sonata per pianoforte.

### **Sonata n. 10 op. 70**

Tutto il materiale di questa Sonata "di insetti" brulicanti nel bagliore solare viene esposto nell'introduzione lenta, e poi gestito con razionalità forse perfino inattesa se rapportata alla visionarietà dell'ispirazione e degli slanci travolgenti che percorrono l'opera.

Le cellule motiviche A (terze discendenti, b. 1-2), B1 (terzina di semicrome a b. 3), B2 (inciso melodico annunciato a b. 3 e completato fra le b. 7 e 8), C (tema con linee cromatiche divergenti a partire da b. 9) incominciano il loro suadente gioco di intersezioni e di trasformazioni negli intrecci contrappuntistici già nel corso di questa introduzione espositiva, che si chiude con l'accensione dei due vivaci elementi trillati D (b. 34) ed E (b. 37). Non è poi difficile accorgersi di come tutti gli elementi tematici dell'Allegro, forma-sonata molto rispettosa dell'impianto tradizionale, siano sapientissimamente derivati da quei materiali, e lasciamo dunque ai lettori la facoltà di indagare personalmente su tali relazioni, dato che l'argomento non è al centro di questo scritto. Ci limitiamo a mettere in evidenza, come fattore di originalità, l'importanza data alla transizione modulante (b. 73 nell'Esposizione), che viene dapprima reiterata, sia pure con percorso modulante modificato, nella sezione culminante dello Sviluppo, a partire da b. 212, nella stordente esaltazione di un trascinate crescendo, durante il quale il trillo, elemento strutturante fondamentale dell'intero pezzo, delegato a incarnare la commistione fra il fremito alare degli insetti e il balenio dei raggi solari che li avviluppa, si gonfia (potremmo dire, data l'immagine, come per un fenomeno di gigantismo metamorfico kafkiano) in un martellante tremolo

accordale nel registro acuto; l'impressionante accumulo di note estranee all'armonia di base, svela un'avanzata concezione dell'idea di rumore, ottenibile dall'addensamento fonico in una fascia ristretta di frequenze. Successivamente, nella Ripresa, la transizione ritorna nuovamente nella sua interezza, invariata rispetto all'Esposizione (b. 260, trasposizione a parte), per poi subire un'ulteriore radicale metamorfosi nella prima parte della Coda bipartita: qui, preceduta dallo stesso iter modulante che la lancia nello Sviluppo, riappare unita al secondo tema in una danza allucinata di figurazioni staccate, frammentarie e nervose, riassorbite poi nel sofferto languore della sezione conclusiva della Coda, richiamo speculare all'introduzione. Non è sicuramente frequente riscontrare una transizione modulante di forma-sonata in tutte le quattro parti della struttura; possiamo leggere in questa scelta un altro segno della tendenza ad un approccio compositivo di natura ossessiva, di cui l'insistenza della ricerca ostinata, ad oltranza, su un materiale giudicato di particolare interesse è un tratto tipico, come si noterà più avanti anche a proposito dell'op. 72.

Quanto all'armonia, l'Es. 6b mostra la nuova versione dell'accordo mistico, qui modificato da una mutazione molto importante rispetto alla conformazione dell'op. 65 (a confronto diretto nell'Es. 6a). La quinta aggiuntiva viene rimpiazzata da quella effettiva, la controfondamentale al tritono resta ma non più come tale, bensì sbalzata alla posizione più acuta dell'accordo. Al basso viene portata proprio la quinta effettiva, come in un secondo rivolto di settima di dominante tradizionale, così da creare fra le due note più gravi (la quinta e la fondamentale) un intervallo di quarta giusta, vera e propria costante nella disposizione delle armonie della mano sinistra in questa Sonata, più volte rimarcata anche nello sviluppo orizzontale delle linee dell'accompagnamento. Solo la cellula D è connotata da un uso di questa armonia con la fondamentale al basso, come indicato nell'Es. 6c.

Ma la novità più notevole è la maggiore mobilità armonica generale, non solo in virtù dei numerosi cromatismi e delle interessantissime utilizzazioni parziali dell'aggregato dominatico (come la triade eccedente che ne costituisce la parte superiore), ma soprattutto grazie alla presenza di un'entità di tonica che si pone non tanto come sbocco risolutivo per l'accordo mistico dominatico, quanto come contraltare indipendente in relazione dialettica con esso. La sua costruzione avviene sulla tonica di fa maggiore, tonalità di riferimento per l'Allegro, attraverso l'estensione della settima di quarta specie fa - la - do - mi a nona secondaria fa - la - do - mi - sol, e, per analogia con l'accordo dominatico tipico di questo brano, col raddoppio della quinta (do) al basso e conseguente formazione di una quarta giusta fra le due note più gravi (do - fa). Per comodità indichiamo con le lettere  $\alpha$  e  $\beta$  queste due anime armoniche della decima Sonata.

The image displays four musical examples (Es. 6) illustrating harmonic structures. Example 6a shows two chords from op. 65 with arrows indicating note movement. Example 6b shows a chord from op. 70 labeled  $\alpha$ . Example 6c shows a chord from op. 70. Example 6d shows a chord from op. 70 labeled  $\beta$ .

Sui rapporti di  $\alpha$  e  $\beta$  con la struttura formale si può dire, con qualche approssimazione, che alla sfera di  $\alpha$  appartengono una larga parte dell'introduzione (esclusa la cellula E) e il secondo tema, a quella di  $\beta$  il primo tema, mentre, come è lecito attendersi, transizione e Sviluppo sono ripartiti fra i due ambiti. Ne consegue un'osservazione sulle reciproche relazioni intervallari: alla sua prima apparizione (cellule B-C)  $\alpha$  poggia su mi bemolle, come quinta della fondamentale la bemolle, a sua volta dominante di un'ipotetico re bemolle;  $\beta$  (cellula E e primo tema della forma-sonata) poggia su do, come quinta dell'armonia allargata di tonica di un più reale fa maggiore. Abbiamo quindi una terza maggiore fra le tonalità "ufficiali" dei due accordi (re bemolle e fa), ma rileviamo una terza minore se confrontiamo le note dei bassi su cui di fatto poggiano (mi bemolle e do). Questa relazione si inverte se esaminiamo i due temi dell'Esposizione: il secondo tema gravita attorno ad un'armonia  $\alpha$  poggiata su mi, dunque con fondamentale la come dominante di re (v. primo ottavo della battuta 86). Così le tonalità ufficiali sono separate da una terza minore (fa e re), ma i bassi distano fra loro una terza maggiore (do e mi). Nella Ripresa ci potremmo aspettare di trovare un secondo tema gravitante attorno ad un'armonia  $\alpha$  che abbia la stessa tonalità ufficiale del primo tema (fa maggiore, dunque  $\alpha$  dovrebbe avere do come fondamentale e sol come basso). Invece ne troviamo una poggiata sul basso do, esattamente come lo è il  $\beta$  del primo tema. È chiaro che sarebbe poco significativo guardare a questo  $\alpha$  in rapporto alla sua tonalità ufficiale (si bemolle); al contrario, questo sistema di relazioni va letto proprio in funzione delle note che si trovano di fatto al basso, tralasciando il loro ruolo nell'accordo di cui fanno parte. La "riconciliazione" tonale della Ripresa non tiene conto delle tonalità ufficiali delle armonie, ma solo dei bassi che le sostengono, e delle affinità che da questo scaturiscono. Le armonie principali del primo e del secondo tema della Ripresa poggiano entrambe su un do, quattro su sei suoni sono condivisi, e gli altri due distano il breve spazio di uno slittamento cromatico: questo è il criterio di riunificazione tonale. È ovvio che non possono essere nella stessa tonalità ufficiale, dato che un'armonia è di dominante e l'altra di tonica, ma questo poco importa a Skrjabin, il cui interesse in questa riplasmatura dell'accordo mistico risiede nel fatto che al basso ci deve essere la quinta della fondamentale, e ciò, con le sue conseguenze, è talmente importante da far passare in secondo piano qualsiasi altra considerazione. Quel basso diventa insomma la fondamentale virtuale dell'accordo, e come tale induce a deviare perfino il percorso tonale della forma-sonata. L'Es. 7 mostra in sintesi le armonie attorno a cui gravitano i temi della Sonata nelle sue varie parti: come di consueto le fondamentali ufficiali sono segnate come note bianche, ma, come appare lampante, il ragionamento non viene fatto su di esse, bensì sui bassi degli accordi, e, nel caso della Ripresa, sulla loro empatia sonora.

		Esposizione		Ripresa		
		1° Tema	2° Tema	1° Tema	2° Tema	Coda
Intro						
	$\alpha$	$\beta$	$\alpha$	$\beta$	$\alpha$	$\alpha$

Es. 7



Si noti come anche l'armonia di approdo della Coda suggelli questo processo di uniformazione tonale sul basso, sull'estrema propaggine della struggente dissolvenza che fa da epilogo a questo capolavoro.

### ***Vers la flamme op. 72***

Chiudiamo questo viaggio skrijabiniano (che avrebbe senz'altro potuto comprendere svariate altre tappe) con qualche cenno sull'op. 72, una sorta di piccolo poema sinfonico per pianoforte, ultimo slancio prometeico verso la luce della conoscenza, poi oscuramente contraddetto dai cupi e non meno affascinanti schizzi nichilistici dei *Preludi* op. 74.

Forse nella consapevolezza di stare per completare un itinerario creativo ed esistenziale, Skrijabin si reinterroga su che cosa possa esserci oltre l'accordo mistico dominantico, cioè su come risolvere quell'armonia, peraltro nuovamente rimodellata, e in più d'una maniera, secondo criteri che mostrano come l'autore tenga ben presenti le precedenti esperienze.

L'impianto formale è più sofisticato rispetto a quello di altri pezzi brevi: il canovaccio A-B-A' si ramifica in sottosezioni di non facile individuazione, nel complesso vagamente speculari. Il primo A è divisibile in A1 e A2, dove A1 vive sull'unico vero tema del brano, mentre A2 chiude la sezione annunciando nuovi frammenti melodici, uno dei quali, un semplice grado congiunto discendente, viene poi reiterato da B (il cui inizio può essere fissato all'apparire delle linee interne in crome sovrapposte alla quintina del basso) con impressionante ossessività, lungo un'interminabile salita che scandisce tutte le progressioni modulanti di questa tormentata sezione centrale, costruita per blocchi ripetuti e trasposti, ma non in modo regolare, bensì con tagli e sfasamenti accuratamente studiati, su cui raccomandiamo approfondimenti personali. La macrosezione A' contamina il materiale frammentario di A2 con variazioni del tema principale, e solo nella sua parte conclusiva diventa una più chiara ripresa variata di A1, "infiammata" dalle vampate di trilli e dal crepitio percussivo dei ribattuti nel registro acuto.

Tratto comune delle nuove configurazioni dell'armonia mistica è lo stabile posizionamento della fondamentale al basso, senza controfondamentali o fondamentali virtuali che ne mettano in discussione il ruolo. La prima manifestazione, che caratterizza la sezione A, porta all'interno dell'accordo quel tritono che nell'op. 65 si trovava al basso (Es. 8a, 8b).

L'ultimo sforzo di elevazione verso il fuoco sembra necessitare di un particolare percorso catartico preparatorio: la sezione B pare costruita per assolvere a questa funzione, attraverso la lunghissima, serpeggiante progressione ascendente, le cui sofferte contorsioni modulanti (anch'esse non scevre da influenze tristaniane) esplorano territori armonici non molto frequentati nelle altre opere (nona di dominante minore, visitata con assiduità solo nello Studio op. 65 n. 2, o settima di terza specie con quinta aggiuntiva, v. Es. 8d), anche se il centro di gravità di questi moti resta sempre la 9a di dominante maggiore con 5a effettiva e aggiuntiva (Es. 8c), riferimento chiave per orientarsi fra le varie ripetizioni trasposte, ove non a caso si trovano le indicazioni espressive più pregnanti. La somma fra l'accordo dell'Es. 8b e quello dell'Es. 8c porta a quello che è un esito piuttosto prevedibile nell'evoluzione

dell'armonia mistica dominantica, già prefigurabile osservando l'accordo  $\alpha$  della decima Sonata: la saturazione per terze, illustrata nell'Es. 8e, che si compie attraverso l'undicesima eccedente e la tredicesima di dominante (quella che abbiamo definito quinta aggiuntiva, fintanto che la sua relazione di quinta con la nona era così "pulita" e chiaramente avvertibile, ma che ora, per via della saturazione, pare più opportuno ricondurre alla terminologia tradizionale che tiene conto del suo rapporto con la fondamentale)

Es. 8

Questa disposizione dovrebbe far riflettere sulla teoria secondo cui l'accordo mistico dominantico sarebbe una costruzione per quarte - naturalmente non una serie di quarte omogenee, ma una stravagante mescolanza di quarte giuste, aumentate e diminuite, come se questi fossero intervalli fra loro paragonabili. In tutti gli esempi che abbiamo visto, solo nel caso del *Prometeo* (v. Es. 5) viene sfruttata la possibilità di sovrapporre due quarte giuste (su sei suoni). Eppure la seguente disposizione dell'Es. 9, peraltro utilizzata pochissimo da Skrjabin, viene adotta a giustificazione di tale curiosa asserzione:

Es. 9

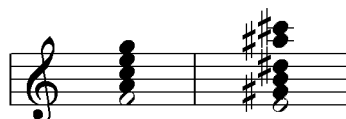
Appare persino superfluo rimarcare l'insensatezza di accomunare nella denominazione di "quarta" intervalli dalla natura profondamente diversa come la quarta giusta, il tritono, e soprattutto l'intervallo che misura 4 semitoni, la diesis - re nell'Es. 9. Non è giocando sulla nomenclatura, specialmente in un contesto ove le distinzioni enarmoniche sono quasi irrilevanti, che si può spacciare per quarta (diminuita) un intervallo con la sonorità e l'impatto psicoacustico di una terza (altrimenti con questo metodo qualsiasi distorsione sarebbe possibile, soprattutto usando le denominazioni "più che aumentato" o "più che diminuito"). Come già rilevato all'inizio, questo non è altro che un ozioso e sterile tentativo di voler ad ogni costo escogitare una classificazione fissa di natura numerica per un accordo che, al pari del Tristanakkord, non può essere ingabbiato in alcuna definizione univoca e pronta all'uso, buona per manualetti semplificatori. Puramente finalizzate allo sfoggio di erudizione terminologica sono poi le letture che vorrebbero indovinare nella costituzione interna dell'accordo mistico improbabili origini modali, forse nominalmente plausibili, ma totalmente fuori luogo se si guarda alla natura reale dell'oggetto esaminato. Certo meno cervellotiche, ma vanamente tautologiche, appaiono le posizioni di chi ricostruisce nell'accordo la successione degli armonici - che ogni entità

dell'armonia consonante sia riconducibile alla serie degli armonici è poco più che un'ovvietà.

Abbiamo dimostrato in questa rassegna di esempi, sia pure parziale, che l'edificazione di questa armonia si origina dalla funzione dominantica, e solo da essa trae significato: la diversificazione dei risultati, frutto di un incessante lavoro interpretativo che conosce varie fasi evolutive, produce una tale varietà di configurazioni intervallari che la definizione sulla sola base degli intervalli dovrebbe essere l'ultimo pensiero per chi si cimenta con l'analisi di questa invenzione accordale.

Concludiamo allora con una considerazione sull'armonia finale, pensata come risoluzione "rivelata" dell'ultima versione dell'accordo mistico dominantico. Dall'Es. 8f si evince che anche qui, come nella Sonata n. 10, l'armonia dell'area di tonica è basata sulla settima di quarta specie (mi, sol diesis, si, re diesis), arricchita come di consueto da una quinta aggiuntiva superiore (la diesis) e ulteriormente ispessita dal do diesis, tanto che si potrebbe anche pensare a un esacordo che somma le note della scala maggiore, col quarto grado innalzato, e priva del secondo grado. In realtà pare più calzante valutare il tutto come un'estensione verso l'alto dell'accordo  $\beta$  della decima Sonata, in cui al posto della nona di tonica vengono immesse nell'accordo l'undicesima aumentata e la tredicesima di tonica, in analogia con l'accordo dominantico dell'Es. 8e.

op. 70    op. 72



Es. 10

È molto significativo che nella "cadenza" dominante - tonica che pone fine a questa visione estatica le fondamentali dei due accordi siano nuovamente a distanza di tritono, come se il cerchio aperto con le controfondamentali dell'op. 65 si chiudesse qui col tritono fatto assurgere a fondamento dell'ultimo suggello, nel momento in cui rileva la funzione storica della quinta giusta nei tradizionali collegamenti fra dominante e tonica. Così infatti potremmo raffigurare in sintesi le due armonie:



Es. 11

L'Es. 8f mostra la disposizione utilizzata per tale tonica, riportando anche la versione coi raddoppi del fortissimo conclusivo. Come si può notare, sarebbe molto più giustificato vedere in questo accordo l'intenzione di evidenziare un processo di costruzione per quarte, dato che le sue 4 note superiori formano tre quarte sovrapposte, soprattutto perché sono tutte quarte giuste. Potremmo dire che l'estrema risposta ai pressanti e sempre cangianti interrogativi dell'accordo mistico dominantico è questo "accordo mistico di tonica", la cui particolare disposizione, unitamente all'insistenza del martellamento nella zona acuta della tastiera, assicura quella sonorità smagliante che ben riflette l'immagine di uno smarrimento vertiginoso, in un abbacinante universo infuocato, di uno sguardo fra i più visionari che la storia della musica abbia mai conosciuto.