

## O acorde de dominante e o trítono na obra de Alexander Scriabin, em particular nos três Estudos, op. 65 para piano

---

Silvio Augusto Merhy  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*

**Resumo:** O acorde de dominante e o trítono foram recursos intensamente utilizados nas peças do pianista e compositor russo Alexander Nikolaievich Scriabin (1871-1915). Ao examinar a escrita do compositor verifica-se que o papel atribuído a esses recursos sofreu uma espécie de transmutação ao longo de sua produção musical. Os três Estudos, op. 65 (1911-12) para piano, produção da sua última fase, têm como harmonia exclusiva o acorde de dominante ou a sua redução ao intervalo característico do trítono. A presença constante dessa harmonia pode ser verificada também em peças de opus anteriores, de modo que a análise de seu uso no op. 65 deve estar sincronizada com obras criadas em períodos relativamente distantes no tempo. Examinada à luz da temporalidade, foram as tendências estéticas em diferentes épocas que diluíram e fizeram sofrer desgaste a tensão atribuída às sonoridades da dominante e do trítono. Scriabin, porém pleiteou para suas obras uma função esotérica que colocou em segundo plano razões puramente estéticas ou técnicas. Entretanto, a revalorização recente de suas obras tem focalizado mais os aspectos estéticos do que os esotéricos.

**Palavras-chave:** Scriabin; música para piano; acorde de dominante; trítono.

---

### The dominant chord and the tritone in the work of Alexander Scriabin, particularly in the three studies, op. 65 for piano

**Abstract:** The dominant chord and the tritone resources were heavily used by the pianist and composer Alexander Nicolaievich Scriabin (1871-1915) in his compositions. By examining the composer's writing it appears that the role assigned to them suffered a kind of transmutation throughout his musical production. The three studies, op. 65 (1911-12) for piano, production of his final phase, used exclusively the harmony of the dominant chord or his reduction to its characteristic range, the tritone. This harmony also shows up in works created before, so that the analysis of its use in op. 65 must be synchronized with works composed in relatively distant periods in time. The tension attributed to the sounds of the dominant and the tritone diluted and eroded at certain times, in a phenomenon become evident when examining the op. 65 in the light of temporality. Esoteric function pled by Scriabin for his works put in the background purely aesthetic or technical reasons. However, the recent appreciation of his music has focused more on the aesthetic aspects than on the esoteric.

**Keywords:** Scriabin; piano music; dominant chord; tritone.

### **Os três Estudos, op. 65 para piano de Scriabin e o acorde de *Prometeu***

Os três Estudos, op. 65 para piano de Scriabin foram compostos nos seus últimos anos de vida, com técnicas bastante consolidadas no uso do acorde de dominante, estrutura harmônica formada por 7ª menor e 3ª maior, a qual corresponde o intervalo de trítano composto de 3 tons inteiros, formado por 4ª aumentada ou 5ª diminuta.

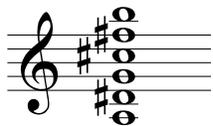
Para uma análise em que a apreciação recaia quase que exclusivamente sobre as estruturas harmônicas e deixa de lado outros aspectos relevantes, a atenção se volta para a característica particular do op. 65 que é a exclusividade do uso, em toda a duração das peças, do acorde de dominante e do trítano como sua única harmonia, atribuída sobretudo à mão esquerda, no tradicional estilo homofônico de melodia acompanhada. As formas dos acordes mais usadas nos Estudos podem ser verificadas mais adiante nas ilustrações dos exemplos 3 e 4, apresentados para o op. 65 nº1, no exemplo 6 para o op. 65 nº2 e no exemplo 8 para o op.65 nº3.

A harmonia exclusiva usada nos Estudos relaciona-se com outras obras do compositor e está em sincronia com a estrutura harmônica criada por ele, denominada diversamente como acorde do "pleroma"<sup>1</sup>, acorde de *Prometeu*, acorde "místico" e acorde "sintético". O acorde de *Prometeu* sintetiza de forma autoral um novo uso para as situações anteriores da sonoridade da dominante e com ele a

função dominante deixa literalmente de existir na obra de Scriabin. Relaciona-se também com a criação mais ou menos contemporânea de outros compositores, o que admite pensar em uma temporalidade não linear, dissociada da noção de progresso contínuo e evolutivo. A crítica à noção de progresso contínuo, linear e evolutivo é muito comum em áreas correlatas, às quais a explicação musicológica muitas vezes pede auxílio.

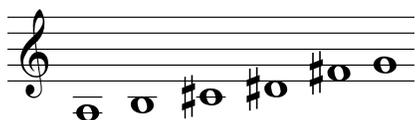
A Musicologia inventou retórica ao nomear Scriabin criador do "acorde místico", expressão cunhada pelo crítico musical inglês A. Eaglefield Hull na biografia *Scriabin A Great Russian Tone Poet*, publicada pela primeira vez em 1918. O "acorde místico", designação de Hull para o acorde de *Prometeu*, é sempre mencionado como associado à sua obra orquestral *Prometeu - O Poema do Fogo*, op. 60. Ele pode, contudo, ser identificado em outras obras, muitas vezes em versão incompleta. Hull explicou o acorde como uma invenção baseada na série harmônica (harmônicos 2, 11, 7, 5, 13, 9), estruturada nos três tipos de intervalos de 4ª - justa, aumentada e diminuta. (1970, p.106). É relevante a presença de 2 trítanos no acorde (ver Exemplo 1): Lá - Ré # e Sol - Dó #. Ouvido isoladamente, o acorde evoca a sonoridade do acorde de dominante, percebido através dos intervalos Lá - Sol - Dó #, considerando-se a nota Lá como a fundamental.

<sup>1</sup> O termo liga Scriabin aos ensinamentos gnósticos que chegaram à Rússia na segunda metade do século XIX.



Exemplo 1. O acorde com a notação extraída do primeiro compasso do obra *Prometeu*.

Manfred Kelkel, na sua tese *Alexandre Scriabine* publicada em 1984, prefere designá-lo como “acorde sintético”, (p.16, livro III) superpondo a partir da nota fundamental intervalos de 4ª aumentada, 7ª menor, 3ª maior, 6ª maior e 2ª maior. Ele atribui ao musicólogo russo Leonid Sabaneiev a primeira menção à expressão “sonoridade mística”. (p.28, livro III). É na verdade um “sistema artificial”, responsável pela elaboração harmônica de um grande número de obras do compositor, e não uma doutrina harmônica baseada unicamente nas ressonâncias da série harmônica. A esse sistema corresponde a escala ilustrada no exemplo 2, a seguir:



Exemplo 2. Escala derivada do acorde de *Prometeu*.

A escala do exemplo 2 tem analogia com a estrutura de dominante porque contém a 3ª maior Lá-Dó # e a 7ª menor Lá-Sol, que identificam aquela sonoridade. Contém ainda a alteração de 4ª aumentada e a omissão da 5ª justa. O intervalo de 4ª aumentada Lá-Ré # funciona como um segundo trítone, considerando-se o primeiro Dó #-Sol, e possibilita multiplicar posições sem mudar o colorido do acorde. A pesquisadora e pianista Lia Tomás, no artigo *The*

*mythical time in Scriabin*, de 1994, ao citar Kelkel, menciona a polarização do acorde sintético, com suas inversões e encadeamentos. (p.4)

Kelkel traça uma linha do tempo para a mudança de sentido no modo como Scriabin utilizou o acorde, atribuindo à dominante o papel principal antes representado pela tônica, isto é, não mais obrigatoriamente associada à resolução na tônica. De acordo com o itinerário traçado por Kelkel o “acorde sintético” mudou de sentido e foi ganhando complexidade, descolando-se gradualmente da função de dominante e perdendo a densidade. (1984:28, livro III)

Contudo, estruturas diferentes do acorde de *Prometeu* podem ser encontradas em outras obras. Para a Sonata nº 6, op. 62 foi criada a série motívica Lá-Sib-Dó#-Ré#-Fá#, como tema único responsável pela construção formal, desenvolvido com variantes de andamento e de dinâmica. O Poema-Noturno op. 61, entre outras peças, o aproxima muito do atonalismo. São modelos de composição em que o intervalo de trítone e a estrutura de dominante não formam os principais elementos temáticos.

A criação musical frequentemente extrapola os limites da pesquisa da estruturação musical e da gramática específica e aponta para a necessidade de dar à atividade criativa uma função comprometida com outras práticas sociais. Os dados biográficos de Scriabin mostram o seu engajamento com a Teosofia, a Filosofia e os movimentos sociais, em um esforço reconhecidamente holístico, simbolizado pela designação do “acorde místico”.

Com a perda de força da visão holística, houve em outras épocas e

lugares distantes da Rússia do início do século XX uma mudança na valorização das obras do compositor, com o retorno à análise das técnicas de invenção harmônica e com a relativização dos comprometimentos com a Teosofia e a Filosofia.

### **Os três Estudos, op. 65 e a transmutação do sentido do acorde de dominante**

Os Estudos, op. 65 são obras que fazem parte do último período criativo de Scriabin. Em carta a Sabaneiev de 1912, mencionada por Kelkel, Scriabin informa, através de comentários sarcásticos, a composição dos estudos de 5<sup>as</sup> ("que horror!"), de 9<sup>as</sup> ("como é degenerado!") e de 7<sup>as</sup> maiores ("a desolação da abominação!").<sup>2</sup> (1984:80, livro I). Neles, como em um grande número de obras do compositor, percebem-se as tendências estéticas de flutuação permanente das frases, de volatilidade das ideias musicais e de suspensão do movimento. As ideias de flutuação, volatilidade e suspensão do movimento são maneiras de sentir e perceber sistemas musicais como o que deriva do acorde de *Prometeu*, no qual foram abandonadas as sintaxes de tensão e repouso antes em parte associadas ao intervalo de trítano.

Música criada em um novo sistema, quando muito diferente do praticado antes de sua invenção, exige também novos meios técnicos de realização das performances. Entretanto, Kelkel comenta que os problemas técnicos do op. 65 ficam em "segundo plano", pois "trata-se sobretudo de uma experiência que

procura resolver o problema de como reforçar a melodia por meio de outros intervalos que não o da habitual oitava."<sup>3</sup> (1984:128, livro III). Ele se refere à concepção dos Estudos em que as notas da melodia são dobradas de modo não habitual, respectivamente por intervalos de 9<sup>a</sup> maior, 7<sup>a</sup> maior e 5<sup>a</sup> justa.

A sonoridade de dominante nas obras de Scriabin surge muitas vezes incompleta mas deixando evidente seus intervalos mais significativos, a 3<sup>a</sup> maior e a 7<sup>a</sup> menor em relação à voz do baixo. Esses intervalos, formadores do trítano, aparecem notados de forma supostamente aleatória, como 4<sup>a</sup> aumentada ou 5<sup>a</sup> diminuta, sem conexão gráfica com a tradicional noção de notas atrativas associadas à resolução do trítano. A opção da escrita musical dos intervalos pela 4<sup>a</sup> aumentada ou 5<sup>a</sup> diminuta não respeitam o sistema funcional e comprova que a prioridade é manter o colorido, não importando se há vinculação ou não com a função original da dominante ou com o seu papel no interior da progressão harmônica. Significa que a estrutura harmônica contendo intervalos de 7<sup>a</sup> menor e 3<sup>a</sup> maior, este último às vezes escrito na forma enarmonizada de 4<sup>a</sup> diminuta, divorciou-se do seu papel de promover a tensão que exige resolução em harmonia estável.

No sistema tonal funcional, cuja sintaxe se baseia nas harmonias de tônica, subdominante e dominante, o recurso da cromatização tem por objetivo criar tensão através da alteração ascendente ou descendente de notas da diatônica. A escrita que despreza o cuidado com a lógica

<sup>2</sup> As expressões de sarcasmo em francês são: "quelle horreur", "comme c'est dégénééré!" e "l'abomination de la désolation".

<sup>3</sup> Tradução de: "Il s'agit surtout d'une expérience cherchant à résoudre le problème du renforcement mélodique par d'autres intervalles que l'octave habituelle."

funcional da cromatização deixa de atender à estética de tensão e resolução, base do sistema tonal. Numa espécie de transmutação do sentido, tais estruturas de trítanos repetem-se indefinidamente e tornam rarefeita a tensão pela qual a função de dominante era antes reconhecida. Por isso, soma-se aos requisitos mais importantes para que se identifique uma estética da flutuação, de volatilidade e de suspensão do movimento, sendo que a transmutação do sentido do acorde de dominante é apenas um componente dessa estética, que depende ainda da diluição do centro de gravidade e do desmoronamento intencional da métrica.

É essencial chamar a atenção para o fato de que a sonoridade do trítano, associada à estrutura do acorde de dominante e usada de modo obstinado pelo compositor, é, a partir do op.60, derivada do acorde de *Prometeu* e aparece nos op. 65 principalmente na mão esquerda. A técnica é análoga à que tradicionalmente predominou no estilo homofônico em que as funções harmônicas eram tratadas de diversas formas em apoio à melodia principal. Nos op. 65 o acorde de *Prometeu* é a sonoridade exclusiva, a qual aparece em forma de arpejos e mantém uma típica relação melodia-harmonia com os intervalos harmônicos de 9ª maior, 7ª maior e 5ª justa da mão direita. O formato é muito semelhante aos usados por F. Chopin nos estudos para piano de 3ªs, 6ªs e 8ªs. O estilo homofônico, característico da música romântica do séc. XIX, continuou fortemente presente na prática composicional de Scriabin. Nos op. 65, contudo, a intensidade expressiva não está vinculada à expressão romântica, mesmo que a exposição temática

venha reforçada por uma configuração rítmica, principalmente nos nºs 1 e 3.

O Estudo nº1, de 9ªs maiores, é o mais longo. Nele a dificuldade de execução é tão específica que só os pianistas podem dimensioná-la com exatidão, transparecendo pouco para os ouvintes. Enquanto que na técnica de 8ªs há simetria na posição das mãos em relação às teclas pretas e brancas do teclado, na execução de uma escala de 9ªs maiores a simetria não é possível, o que acarreta para o instrumentista uma dificuldade a mais. Suas escalas cromáticas ascendentes de 9ªs (compasso 1 do Exemplo 3) em andamento rápido e volátil produzem efeito bem diferente das de 8ªs, tão exploradas no repertório pianístico da era romântica. As 9ªs maiores, na qualidade de intervalos compostos de 2ªs, afastam qualquer possibilidade de familiaridade com o jogo tonal de tensão e repouso, estabelecido pelas estruturas funcionais de superposição de 3ªs. Uma das principais qualidades do estudo é o fato de que as 9ªs maiores estão presentes nos dois motivos criados para a peça – um rápido e um lento contrastante, sendo que o contraste entre eles resulta sobretudo da mudança de andamento, da mudança de direção melódica e da ênfase maior ou menor nas figuras rítmicas. As escalas que compõem o primeiro material temático voam em movimento ascendente (ver compasso 1 do Exemplo 3) e deixam evidente a métrica do compasso composto. O acorde de *Prometeu* aparece claramente na mão esquerda no compasso 1 e os dois trítanos estão presentes no terceiro acorde Lá #-Mi-Ré-Sol # e no que vem a seguir fragmentado em Si-Fá-Si e Sol-Dó #. Note-se ainda que não há entre eles nenhuma relação de resolução do trítano.



Exemplo 3. op. 65 n° 1 (compassos 1 a 4)

No material temático do segundo tema - *Meno vivo* - a melodia é construída com intervalos mais amplos em que também predomina o trítone (ver mão direita do compasso 23 do Exemplo 4). A configuração rítmica mais marcada do tema anterior é nele suavizada através

da introdução de quiálteras de 4 colcheias que quebram a métrica do compasso composto.

O acorde de *Prometeu* aparece claramente no último tempo da mão esquerda Lá-Mi b-Ré b-Sol (ver compasso 22 do Exemplo 4).

Meno vivo  $\text{♩} = 50$

Exemplo 4. op. 65 n° 1 (compassos 22 a 24): segundo tema contrastante.

O principal responsável pelo efeito de suspensão do movimento é o elemento rítmico que contém notas repetidas em forma de retardo em direção aos tempos fortes (ver a nota repetida Ré # na mão esquerda nos

compassos 25 e 26 do Exemplo 5). É um procedimento que caracteriza a estética de Scriabin e que se multiplica em outras obras para piano. Sua presença no segundo tema do estudo de 9<sup>as</sup> lhe dá consistência e caráter.



Exemplo 5. op. 65 n° 1 (compassos 25 a 28): a suspensão do movimento está indicada pela seta.

O Estudo n°2 de 7<sup>as</sup> maiores, de concepção expressionista, oferece ao pianista um amplo grau de flexibilidade de ritmo e de sensível perda dos acentos métricos atribuídos aos tempos fortes. O uso de notas longas no intervalo harmônico de 7<sup>a</sup> maior (ver a mão direita do compasso 6 do Exemplo 6) resulta simultaneamente em um efeito de expectativa, de suspensão do movimento e de flutuação rítmica,

acentuados pela não resolução do intervalo tenso de 7<sup>a</sup> maior. É semelhante à característica mencionada em relação aos retardos do estudo anterior. O material tratado na mão esquerda se baseia também no acorde de *Prometeu* que pode ser verificado na fragmentação do arpejo descendente Ré-Lá b-Si b, seguido do acorde Si b-Mi-Lá b. Eles contêm os dois trítonos característicos.



Exemplo 6. op. 65 n° 2 (compassos 5 a 9): os intervalos de 3<sup>a</sup> maior e 7<sup>a</sup> menor são constantes nos arpejos da mão esquerda.

Após o caráter estático da exposição do tema, um certo sentido rítmico vai emergindo aos poucos a partir do compasso 12 (ver Exemplo 7), mas se perde logo a seguir com o *molto accel.* e com o *presto volando*, seguidos de um *rit.* que faz a música retornar no compasso 19 ao clima de

flutuação inicial. A mudança brusca propiciada pelo *molto accel.* no compasso 15 produz uma forte sensação de volatilidade do sentido musical e contrasta intensamente com a instabilidade suspensiva provocada pelas notas longas da exposição inicial.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically Example 7, op. 65 no. 2, measures 10 to 19. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system (measures 10-14) starts with a piano (*p*) dynamic and features triplet patterns in both hands. The second system (measures 15-18) begins with a *molto accel.* marking, followed by a *cresc.* (crescendo) marking, and ends with a *presto volando* marking. The third system (measures 19-20) concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 7. op. 65 nº 2 (compassos 10 a 19): mudança brusca de andamento e volatilidade a partir do compasso 15. A peça é curta o que acentua o caráter efêmero da sua concepção.

Ao contrário dos outros dois, o estudo de 5<sup>as</sup> é o de maior bravura e oferece ao pianista a possibilidade de uma execução de efeito brilhante. Há nele uma expressão que pode ser associada com a do Estudo, op. 8 nº 12, "Patético", composto em outra era. Não há mudanças bruscas de andamento e o tempo é bem marcado desde os primeiros compassos. Na primeira parte *Molto Vivace* os arpejos da mão esquerda alternam a direção e a grafia enarmonizada dos trítonos e

das 7<sup>as</sup> menores, invertendo-os em várias posições combinadas com mudanças de direção ascendente e descendente. Os dois trítonos do acorde de *Prometeu* são constantes nos arpejos da mão esquerda. No compasso 4 nota-se na mão esquerda o intervalo Sol-Dó # enarmonizado a seguir para Sol-Ré b. A combinação dos dois arpejos expõe os dois trítonos. No compasso 5, a seguir, o procedimento se repete.



Exemplo 8. op. 65 nº 3 (compassos 4 a 6): no compasso 5 a 4ª aumentada foi invertida e aparece como 5ª diminuta Lá-Ré # e a 3ª maior foi substituída pela 4ª diminuta Mi #-Lá.

Na segunda parte - *Impérieux*, a mesma sonoridade persiste em forma de acordes. Chama a atenção o

intervalo de 4ª diminuta Dó #-Fá, que soa como a 3ª maior Dó #-Mi#.



Exemplo 9. op. 65 nº 3 (compassos 20 a 23): A sonoridade de dominante persiste nas grafias enarmonizadas.

O op. 65 nº3 é o último dos estudos do compositor e pode ser interpretado como um final brilhante para toda a série que se iniciou no op.2 nº1. A relação sincrônica entre várias composições de Scriabin torna-se verossímil no longo processo em que ocorreu a diluição do centro tonal. O itinerário descontínuo dessas transformações pode ser traçado por uma linha de composição com alguns

elementos em comum, identificados nos op.11, op. 13, op. 42, op. 53 e op. 62, entre outros.

No Estudo, op. 42 nº 6, datado de 1903, há predominância do acorde de dominante na harmonização da mão direita em combinação com a esquerda (ver compasso 1 do Exemplo 10).

№6

Esaltato M.M.  $\text{♩} = 100$   
*marcato*

Op. 42  
(1903)

Exemplo 10. Estudo, op. 42 nº 6 (compassos 1 e 2): a apresentação do material temático dispensa a presença da tônica, que aparece apenas na cadência final do último compasso da peça.

O mesmo ocorre na 5ª Sonata, op. 53:

Exemplo 11. 5ª Sonata (compassos 96 a 101): A tônica não aparece após a harmonia de dominante.

Há ainda outras técnicas de diluição do centro de gravidade, elaboradas em outras fases do compositor e diversas da focalizada através do acorde de *Prometeu*.

Nos 24 Prelúdios op. 11, escritos para as 24 tonalidades entre 1888 e 1896, os de nºs 21 e 22 apresentam um centro tonal velado, no primeiro compasso do nº 21 com apojetura da 3ª ou no nº 22 postergado para o segundo compasso com retardo da sensível, evitando explicitamente o estabelecimento da tônica.

Outras técnicas dizem respeito à métrica escolhida. Diversas peças para piano são metricamente estruturadas, características observável desde os primeiros opus. Os Estudos op. 8 nº 12 e op. 42 nºs 3, 5 e 6, por exemplo, apresentam temas com clara expressão rítmica, a qual sustenta as peças do princípio ao fim e permite associá-la ainda a uma forte expressão romântica. No entanto, no Prelúdio, op. 13 nº 1 a situação das funções tonais não correspondem à métrica ternária. O II grau está colocado no primeiro tempo e o I grau no terceiro,

o que produz uma quebra na estabilidade das funções e na coerência harmônica da métrica escolhida.

A flutuação rítmica que caracteriza o segundo tema do op. 65 nº 1 e a maior parte do op. 65 nº 2 leva em alguns casos ao aniquilamento completo das fórmulas rítmicas convencionais. Um princípio semelhante fez produzir na Sonata,

op. 62 nº 6, por exemplo, um momento de paroxismo e de caos na organização dos valores. Trata-se de uma polirritmia de compassos com a superposição da fração 2/8 sobre 3/8, em que a mão esquerda toca em 3/8 enquanto a direita mantém a fração anterior 2/8. O que se percebe não é o resultado sonoro da polirritmia e sim a perda completa da unidade de tempo.

Exemplo 12. Coda da Sonata nº 6, op. 62 (compassos 360 a 366): a seta indica a superposição de compassos 2/8 sobre 3/8.

### A transmutação do sentido do acorde de sétima da dominante

A temporalidade age sobre a criação musical com a mesma intensidade com que age sobre as práticas sociais e culturais.

Refletir sobre a temporalidade pode ter por consequência interrogar as linhas evolutivas, as continuidades progressivas e as conexões racionais de causa e efeito, as mesmas questionadas nas práticas sociais. As transformações, objeto dos estudos históricos, supõem um nexos que pode ser descontínuo, sincrônico, sem sucessão imediata de causa e efeito. Transformações não significam

necessariamente evolução de um estágio inferior de conhecimento para um superior. Surge na História da Música e na Musicologia o que Paul Ricoeur detectou como "confrontação entre uma aporética da temporalidade e uma poética da narratividade". (1985:11)<sup>4</sup> A tarefa da análise musical se depara constantemente com os equívocos provocados pela ideia de continuidade progressiva do conhecimento musical envolvendo a sucessão de estilos e gêneros. A produção de sentido e a inteligibilidade da criação musical escapa quando

<sup>4</sup> Tradução de: confrontation entre une aporétique de la temporalité et une poétique de la narrativité.

explicada através de um sistema totalizante de conceitos dentro de um plano de evolução constante com itinerário pré-determinado, teoricamente coerente e esteticamente coeso.

A alternância de estilos e gêneros, a obsolescência dos procedimentos formais e a renovação teórica resvalam de linhas presumidamente evolutivas e demandam explicações de tal complexidade que fazem abandonar a possibilidade de existir uma coerência intrínseca capaz de prover as práticas musicais de um sentido completo, totalizado em sucessão lógica, mesmo havendo um nexo de regras amplamente aceitas pelos praticantes.

Acrescente-se a essas dificuldades o fato de que as teorias explicativas para as artes precisam frequentemente recorrer a matrizes teóricas instituídas em outras áreas e por isso alheias de certo modo às obras que têm por objetivo explicar. Durante a migração entre as diversas áreas de conhecimento, a eficácia de noções teóricas das Ciências Sociais ou da Estética, por exemplo, pode sofrer modificações e passar por processos de naturalização e universalização que acabam por desvirtuar a natureza dos conceitos e dissimular as determinações sociais de que eles próprios são o produto.

No caso específico da música, a questão envolve a existência presumida de linhas evolutivas nas obras dos compositores, como por exemplo nas de Scriabin, para as quais foram definidas três fases, a última delas refletindo a expectativa de ruptura epistemológica condizente com as transformações da virada do século XIX para o XX. Faz parte da tradição musicológica a organização de catálogos de obras em fases, organizadas a partir de recortes temporais questionáveis, mas que podem ser tão convincentes a ponto de adquirirem caráter biográfico.

A criação por Scriabin do acorde do "pleroma" ou "acorde de *Prometeu*" não deve ser interpretada como uma evolução exclusiva do seu processo subjetivo de criação, embora fruto de necessidades de mudanças na sua expressão musical. A estrutura de 7ª da dominante alterada que o caracteriza representa o desaparecimento da função dominante e a convergência de sentidos e procedimentos longamente incorporados, transportados para o século XX, tornados rarefeitos e transmutados por novos usos.

Na transmutação do sentido do acorde subsiste um plano de temporalidade que reforça a contestação às noções de evolução, de progresso e de causa e efeito.

## Sobre Scriabin



Figura 1. Professor Zveref e sua classe de piano: Scriabin é o primeiro sentado à esquerda. Moscou, 1882.

Muitas pessoas têm se perguntado para onde estaria nos levando o desenvolvimento puramente físico da música nas linhas adotadas por Debussy e outros; Scriabin nos mostra todas as possibilidades – e *limitações*. Ele nos dá um novo sistema completo de harmonia; ele abole os modos maior e menor; ele aniquila a modulação e as inflexões cromáticas; ele abandona todas as armaduras de claves; e finalmente ele aplica suas ideias à escala mais moderna conseguida até o momento, isto é, o

'*Duodecuple*'.  
(HULL:,1970:vi)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> No original: Many people have wondered where the purely physical development of music on the lines adopted by Debussy and others was leading us; Scriabin shows us its full possibilities – *and its limitations*. He gives us a completely new system of harmony; he abolishes the major and minor modes; he annihilates modulation and chromatic inflection; he abandons all key-signatures; and finally applies his ideas to the most modern scale we have reached so far, i.e. the "Duodecuple."

A análise acima foi extraída do livro de Hull e permite detectar o sincronismo das contribuições dos compositores em diferentes coordenadas de espaço e tempo. O sincronismo estimula o levantamento de indícios que podem revelar conexões possíveis entre fenômenos de ordem social ou cultural afastados.

Scriabin é tradicionalmente descrito por suas obras iniciais como fortemente identificado com a lírica chopiniana. Contudo, decidiu desenvolver uma escritura baseada em sistema musical dissonante, perceptível em muitas das peças para piano e para orquestra, abandonando a formação eclética que teve no Conservatório de Moscou onde estudou na classe de piano com N. Zverev, junto com S. Rachmaninoff com quem mais tarde dividiria um concerto, e nas classes de S. Taneiev e A. Arensky. A Sonata, op. 53 nº 5 em Fá # maior, escrita em 1908 em Lausanne, Suíça, ilustra bem o ambiente dissonante que suas peças para piano alcançaram. Os primeiros doze compassos podem figurar como uma sonoridade típica da estética pianística do início do século XX. É importante mencionar que nessa Sonata, como em outras peças, a função tônica foi abandonada.

Tal procedimento confere às suas obras o estado de permanente flutuação capaz de suprimir alguns dos requisitos essenciais ao estabelecimento da forma musical como foi fixada no início do século XIX. A construção da forma dependeu durante muito tempo do estabelecimento de um centro de gravidade representado pela tônica e o afastamento dele representado pelos cromatismos. Apesar de seu incontestável domínio da forma e das técnicas aprendidas nas classe de

Taneiev e Arensky, "Os contornos se tornaram vagos, o conteúdo passou a ser críptico. Scriabin chamava seus trabalhos de *États d'âme*.", escreveu o jornalista e crítico americano Harold Schonberg no livro *A vida dos grandes compositores*. (2010:594) O estado de permanente flutuação, o caráter volátil das ideias musicais e a suspensão do movimento ocorrem no interior das estruturas e não têm semelhança com as pontuações cadenciais que demarcam o final das ideias musicais ou os limites das frases e períodos por meio de funções tonais bem definidas.

As questões técnicas envolvendo a provável criação por Scriabin de um sistema harmônico próprio parecem ter se tornado para ele, a certa altura, um objetivo secundário na sua biografia. Seu fascínio pela filosofia e pela teologia já estavam brotando por volta de 1900 quando se tornou membro da Sociedade Filosófica de Moscou, onde assumiu a posição idealista-subjetiva, inimaginável na era do realismo socialista. O ocultismo também o seduziu e o atraiu para a Teosofia de madame Blavatsky. Entretanto, nutriu um sentimento de simpatia por G. V. Plekanov, mestre do marxismo russo. Segundo Kelkel o sentimento foi mútuo e Scriabin "por mais de uma vez teria clamado que seu coração estava com os revolucionários".<sup>7</sup> 1984:50, livro I)

Seu provável prestígio como pianista e compositor não sobreviveu à revolução de 1917, depois da qual foi sendo gradativamente colocado à margem do prestigiado movimento musical que ainda hoje confere à Rússia posição de destaque mundial. Até recentemente suas obras eram

<sup>7</sup> Tradução de "Plus d'une fois il aurait clamé que son coeur était avec les révolutionnaires."

consideradas “marasmáticas” por uma parte de alguns musicistas do Conservatório de Moscou e em vários meios musicais as críticas negativas se repetem há décadas. A que foi feita pelo crítico musical Ivan Lipaev (1865-1942) à 2ª Sinfonia apresentada em 1901 está documentada por Kelkel e fala da monotonia de sua obra.<sup>8</sup> (1984:31, livro I)

Em movimento contrário a essas críticas, foi organizado em 1922 o Museu Scriabin localizado no último endereço em que viveu em Moscou.<sup>9</sup>

Suas obras chegaram ao presente associadas a expressões de cunho impressionista e a modelos de harmonização apreciados pelos jazzistas, em uma forma inesperada de sincronismo. O acorde de *Prometeu* perdeu sua força esotérica e é considerado como acorde alterado, semelhante aos usados no sistema de escalas de acordes do jazz. Incorporado à linguagem do jazz e da música popular instrumental, o acorde de *Prometeu* transmutou-se pelo uso e perdeu sua potência como harmonia de ruptura. Peças musicais consideradas em outra época como contendo rupturas de linguagem e harmonias destituídas de coerência são hoje absorvidas com facilidade e percebidas como impressionistas ou líricas. É o que se percebe das performances improvisadas do *Prelude*, op.11 nº 2 pelo pianista Chick Corea<sup>10</sup> e do *Feuillet d’album*, Op. 45 No. 1 em Mi b maior pelo guitarrista

de jazz brasileiro Genil Castro.<sup>11</sup> O presente transformou o modo como apreciamos a obra de Scriabin e como avaliamos o impacto de seu sistema harmônico, impacto que sobrevive hoje principalmente como uma data, como um documento historiográfico.

### **Scriabin em uma rede de criadores**

A musicologia produziu crença no desgaste das funções tonais ao associar a música de Richard Wagner ao cromatismo seguido de afastamento permanente do centro tonal sem retorno ao ponto de gravitação da tônica. Mais tarde, na música atonal o abandono do centro de gravidade foi absoluto.

Scriabin teve seu nome por vezes associado ao de Wagner. Kelkel fala de uma “influência primordial no Poema Divino” (título da 3ª Sinfonia, op. 43) manifestada sobretudo pelo “cromatismo exacerbado e pela importância dada ao intervalo de trítono.”<sup>12</sup> (1984:13, livro III)

As funções de instabilidade como produtoras de tensão nos pontos culminantes das frases musicais tem longa história. Em alguns momentos nota-se a busca pela intensificação da instabilidade como, por exemplo, no primeiro movimento da Sinfonia, op. 55 nº 3 em Mi b Maior de L. Beethoven em que o pedal figurado de dominante se prolonga por dezesseis compassos para preparar a coda no tom principal. Na sua Sonata, op. 109 em Mi maior para piano a dominante se prolonga do compasso 35 ao 47, excedendo talvez em muito o número de compassos necessários para a representação do primeiro material

<sup>8</sup> “... l’oeuvre de Scriabine est un peu monotone.”

<sup>9</sup> A informação foi colhida no sítio *classic.chubrik.ru*.

<sup>10</sup> Concerto em Vancouver em 27/06/2010. Cf. no site <https://www.youtube.com/watch?v=jsUtjK0IZc>

<sup>11</sup> ouvida em 30/03/2015 no site [https://www.youtube.com/watch?v=\\_0Zq2jYIL8U](https://www.youtube.com/watch?v=_0Zq2jYIL8U)

<sup>12</sup> A afirmação é: “L’influence de Richard Wagner est primordiale dans le *Poème Divin*.”

temático. Na Sonata, op. 53 "Waldstein", também de Beethoven, a preparação da reexposição no primeiro movimento é construída por um pedal de dominante que se prolonga por dezesseis compassos.

A teoria musical em geral situa no trítone da harmonia de dominante a mais forte instabilidade da estrutura fraseológica, de modo que as estruturas longamente sustentadas por dominantes reforçariam a tensão em direção à tônica ou às harmonias de resolução. O intenso uso desse recurso supostamente desgastou o sentido de tensão que ele representava e provocou a sua diluição nas peças musicais produzidas na Europa no final do século XIX e início do XX.

No que diz respeito à temporalidade, foi um fenômeno de longa duração na cultura musical e é de amplo conhecimento que a sua obsolescência teve impacto evidente sobre a construção das formas, modificando as mais convencionais e inspirando a criação de novas.

A dimensão das grandes formas sofreu, na segunda metade do século XIX, um impacto negativo, o qual atingiu também Scriabin que se dedicou a criar peças curtas para piano, muitas delas de um lirismo que ainda seduz pianistas e público. Aponta-se como modelo bem sucedido o Prelúdio, op. 11 nº 21. Os Estudos, op. 42 nº 2 e 3 e o op. 65 nº 2 são também bons modelos de formas com poucos minutos de duração.

O compositor russo experimentou também maneiras mais sintéticas de tratar as formas tradicionais das sonatas e dos poemas sinfônicos. Dois exemplos ilustrativos de técnicas sintéticas são as Sonatas, op. 64 nº 7 e op. 68 nº 9. Na Sonata, op. 64 nº 7 ocorre logo no segundo compasso da exposição temática um afastamento precipitado do ambiente harmônico inicial, semelhante às inclinações que na música romântica geralmente ocorriam após o estabelecimento inequívoco da tônica.

The image displays two musical staves. The upper staff is labeled 'Allegro' and begins with a dynamic marking of 'm.p.' (mezzo-piano). It contains a sequence of chords with tritone intervals, marked with '3' and '9' above the notes, and a 'cresc.' (crescendo) marking. The lower staff is marked 'm. s.' (mezzo-solista) and 'mystérieusement sonore'. It features a similar harmonic structure with tritone relationships, also marked with '3' and '9' above the notes. The key signature for both staves is B-flat major (two flats).

Exemplo 13. Sonata, op. 64 nº 7 (compassos 1 a 4): afastamento precipitado do ambiente harmônico no segundo compasso.

Na Sonata, op. 68 nº 9 a exposição do primeiro e do segundo tema é feita de forma concisa, com o

segundo tema surgindo logo no sétimo compasso, imediatamente depois do primeiro tema.

Exemplo 14. Sonata, op. 68 nº 9 (compassos 5 a 10): forma concisa de exposição dos temas.

Quanto à função do acorde de dominante, a perda do papel de tensão pode ser encontrada na produção de outros compositores como Claude Debussy. O paralelismo geral ascendente ou descendente que caracteriza o prelúdio *Cathédrale Engloutie*, o nº 10 do Primeiro Caderno publicado em 1910, faz soar acordes de diferentes qualidades, inclusive de dominante, mantendo

apenas o colorido de uma função cujo sentido se perdeu. No compasso 62 e seguintes a série de acordes descendentes em escala de tons inteiros subtrai a eles a qualidade de instabilidade que antes os caracterizava. Apesar de propósitos composicionais tão distantes entre os dois compositores o fenômeno é sem dúvida o mesmo.

Exemplo 15. *Cathédrale Engloutie* de Debussy (compassos 60 a 68): A sucessão de dominantes, a partir do compasso 63 até o 68, não conduz à resolução.

Lia Tomás menciona a estranheza manifestada pelo compositor Igor Stravinsky quando ele se pergunta a que tradição a música de Scriabin pode ser associada: "Where did he come from? Who are his predecessors?". (1994:1) A autora descreve o compositor como polêmico e "intriguing" e deixa em aberto a discussão. As interrogações de Stravinsky levam a pensar que se trata de uma produção *sui generis* cuja gênese apagou-se e que fortes individualidades conseguem escapar do juízo dos pares ou propor ruptura epistemológica intencional capaz de transportar a música para territórios distantes protegidos de padrões familiares de audição.

A criação de um estilo particular, pessoal, traz a marca do desejo de destaque, de originalidade e de aprovação pelos pares. Porém a Musicologia mostra que não há como duvidar da conexão de Scriabin com seu tempo e com o passado próximo, no qual pontificaram Liszt e Wagner com criações que entusiasmaram muitos dos compositores contemporâneos e posteriores. Os

indícios são muitos e a produção musical da época os evidencia.

Em qualquer tempo é possível detectar que o empenho de criadores por uma marca individual pode resultar tanto do temor da crítica quanto do desprezo pelo gosto compartilhado. A ruptura epistemológica é intencional apenas quando precisa distinguir o artista do senso comum e da exatidão dos clichês.

Há relatos e indícios de várias origens que comprovam que não se pode considerar Scriabin como um gênio "in-criado". As notícias sobre sua formação musical e acadêmica revelam que conviveu intensamente com a tradição russa de composição e com a música russa tradicional. Estão presentes nas suas composições as técnicas aprendidas com Sergei Taneev e Anton Arensky no Conservatório de Moscou. O seu pianismo é da família de Sergei Rachmaninoff.

Tomás observa que "como Wagner, Scriabin não podia considerar

a música como música puramente”.<sup>13</sup> A decisão de dar uma função à música transportou-o para o terreno das sensações e para além do prazer proporcionado pelas formas musicais autônomas. O que na verdade é *sui generis* evidencia-se no fato de que a função de que ele encarregou sua música não foi orgânica ou comunal, mas esotérica.

### **Outros polos para além do campo da música**

Encarregar as práticas musicais de funções religiosas corresponde a uma antiga tradição. No entanto a capacidade da música de concerto de estimular pensamentos elevados ou celestes nem sempre é associada à magia que envolve boa parte das práticas religiosas. Scriabin acreditou no poder mágico da música, sobretudo de uma “música perfeita” capaz de transmutar a realidade através do impacto de sonoridades inventadas com esse propósito.

Tomás se refere às estranhas indicações encontradas nas partituras, todas em francês e inusitadas em termos de edição musical. De fato, além de “contemplatif” e “voluptueux”, citadas no seu artigo, (1994:3) temos outras bastante peculiares como “impérieux”, “charmes”, “avec une chaleur contenue”, “souffle mystérieux”, “onde carressante”, “l’épouvante surgit”, e assim por diante. Não são evidentemente indicações de dinâmica ou de execução, mas de crença no poder mágico da música de nos transportar para outras dimensões. Tais indicações representam certamente um sobressalto para os pianistas,

ocupados com as questões interpretativas e técnicas.

Schonberg cita frase de Scriabin em carta a amigos: “Não sei como escrever apenas ‘música’ agora”. (2010:597) A composição teria perdido para ele o sentido de atividade artística autônoma, de “música puramente”, ou teria a estética musical deixado de ser objeto de desejo?

Ainda assim, na apreciação da “ars gratia artis” na obra de Scriabin continuam prevalecendo a forma sobre a função e o prazer desinteressado, a sua função religiosa se perdeu. A música orgânica e funcional segue sendo aquela ligada às tradições populares.

### **A temporalidade**

A uniformidade do tempo que corre, submetida ao calendário, é o conceito de fundo da ordem cronológica segundo a qual a pesquisa histórica se expõe. É a ordem cronológica que organiza a constituição das séries e do *corpus* de dados. O historiador Michel de Certeau explica que essa ordem foi flexibilizada com a instauração de quadros sincrônicos que permitem que momentos diferentes interajam. (2002:96) É por meio dessa noção que são feitas conexões entre fenômenos afastados no tempo e no espaço e reveladas semelhanças por meio de teorias geradas nas próprias áreas e em áreas correlatas ou próximas.

É também primordial que a interação de momentos em situação de distância não seja interpretada dentro de uma lógica evolucionista. A diluição da tonalidade por meio da transmutação do acorde de dominante e do uso intensivo do trítone não significam necessariamente uma evolução da técnica e do

<sup>13</sup> No original: “Like Wagner, Scriabin could not consider music as pure music.”

conhecimento musical nos processos criativos de Scriabin.

As tendências estéticas de flutuação permanente, de volatilidade das ideias musicais e de suspensão do movimento surgem como pontos de contato detectados em um empreendimento semelhante ao de Scriabin embora relativamente distante. É o caso da novela-monólogo de 1924 *Fräulein Else* do escritor austro-húngaro Arthur Schnitzler. Obra da moderna literatura vienense, o texto desenvolve uma linguagem adequada à feição volátil e fragmentada do fluxo psíquico e descreve uma ampla variedade de nuances que lembram os *États d'âme* mencionados por Schonberg. As semelhanças entre a obra de Schnitzler e a música de Scriabin são muitas e revelam um sincronismo entre música e literatura que não pode ser considerado surpreendente.

Entretanto, sincronismos devem ser explicados como decorrentes de determinações sociais e não de coincidências holísticas. Semelhanças e diferenças podem ser traçadas, com as devidas precauções, entre determinações sociais operando em épocas afastadas.

Os estilos musicais têm muitas vezes a aparência de sucederem em transcurso uniformes do tempo, contínuos, evolutivos e progressivos. É sobre os transcurso incide o jogo das influências entre praticantes. Foi de acordo com o transcurso uniforme do tempo que foram construídas as noções de fases estilísticas, como as que subdividem a obra de Scriabin. Kelkel estrutura o texto de seu livro I em três capítulos que correspondem às três fases composicionais. É possivelmente herança da divisão da História em séculos, uma espécie de

“ditadura” da qual a História Nova reivindica a libertação.

Sob a noção de linha uniforme do tempo o historiador da arte Heinrich Wölfflin cunhou uma frase que, apesar de contestável, diz bem sobre a lógica tradicional com que os estilos são pensados: “... assim como a flor não pode viver eternamente, a necessidade de mudar não lhe vem de fora, mas de dentro”. (1989:88) O filósofo Paul Ricoeur explica que “não é preciso fazer nada para que as coisas se tornem ruínas; nós atribuímos então com prazer a destruição ao próprio tempo.”<sup>14</sup> (1985:34, vol.3) São materialidades supostamente dotadas de forças autônomas.

Mais exatamente, em uma dimensão estética as leis que definem os estilos são as mesmas que definem o gosto e sua aprovação pela sociedade. Portanto, se omitidas as determinações sociais, as regras da arte podem constituir apenas uma abstração “desencarnada”, isto é, uma mudança exclusivamente internalista operada nos estilos, como afirmou Wölfflin, ou uma materialidade operada pela natureza, como diagnosticou Ricoeur.

A ação do tempo sobre as práticas artísticas é evidente, mas deixa muitas dúvidas se há de fato conexão natural entre a ação do tempo e os conceitos de evolução ou progresso da linguagem, entre a ação do tempo e uma desejada coerência que governaria a sucessão contínua das obras nos séculos, entre a ação do tempo e o jogo das influências. Sob esse ponto de vista, a classificação das obras dos compositores em fases

<sup>14</sup> No original: “il suffit de ne rien faire pour que les choses tombent en ruine; nous attribuons alors volontiers la destruction au temps lui-même.”

sucessivas deve ser questionada quanto à própria coerência temporal das subdivisões propostas.

Mesmo levando em conta a possibilidade sincrônica de estilos descontínuos e o equívoco da noção de evolução da música, o material musical está submetido a certa ordem cronológica como a que vincula a fragilização do sistema tonal à pulverização da suas funções e vincula também a fragmentação da forma às mudanças nas noções de tensão e resolução.

Na pesquisa musicológica a ordem cronológica e a temporalidade devem estar sempre associadas à dinâmica da interação social, que é o âmbito no qual se produzem efeitos como os de transformar em arte pura e desinteressada objetos de uso cotidiano a exemplo do saleiro de Benvenuto Cellini de 1543, e obras musicais de função litúrgica, com exemplos que vão desde a *Messe de Notre Dame* encomendada a Guillaume de Machaut em 1365 até as Cantatas encomendadas a Johann Sebastian Bach no século XVIII.

Em todos os casos a atenção deve focar a produção de sentido, que é o substrato de todos os estudos e que muda de direção e se transforma quando a prática musical do presente é sincronizada com a do passado.

Na perspectiva do presente, os dados biográficos de Scriabin tem sido remodelados por narrativas musicológicas que dão nova dimensão aos interesses filosóficos, estéticos, religiosos e sociais. Contrariamente ao que ele em algum momento parece ter desejado, sua obra tem sido revalorizada não pela função esotérica de conjurar forças místicas para transmutar o mundo real, mas pela singularidade estética e pelo uso peculiar da harmonia.

## Referências

CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

HULL, A.E. *Scriabin A Great Russian Tone Poet*. New York: AMS Press, 1970.

KELKEL, Manfred. *Alexandre Scriabine*. Paris: Honoré Champion, 1984.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1985. 3v.

SCHONBERG, Harold. *A vida dos grandes compositores*. São Paulo: Novo Século, 2010.

TOMÁS, Lia. *The mythical time in Scriabin*. Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, Berkeley, 1994

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

## Sítios na web

<http://classic.chubrik.ru/Scriabin/>  
(visitado em março de 2015)  
<http://www.oxfordmusiconline.com>  
<https://www.youtube.com/watch?v=jsUtjJk0IZc>