



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

O desenvolvimento do estilo de Alexander Scriabin através das suas quatro primeiras sonatas para piano.

Sara Cristina Monteiro Fernandes

Orientação: Pedro Amaral

Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação

Dissertação

Évora, 2015



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

O desenvolvimento do estilo de Alexander Scriabin através das suas quatro primeiras sonatas para piano.

Sara Cristina Monteiro Fernandes

Orientação: Pedro Amaral

Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação

Dissertação

Évora, 2015

Agradecimentos

Quero agradecer ao Professor Doutor Pedro Amaral pela preparação e acompanhamento na elaboração desta dissertação e ao Professor António Rosado pelo seu apoio na preparação do meu recital de piano.

Quero deixar um especial agradecimento à Dimitrinka Dontcheva, Isabel Pinto, Isabel Monteiro, Inês Mendes, João Carias e Margarida Prates pela ajuda, apoio e colaboração na redação deste trabalho e na preparação do recital. Um profundo agradecimento ao meu marido, Manolo Matas, pelo seu apoio, dedicação e carinho.

Quero ainda agradecer aos meus professores de piano, Mariana Cruz e Joaquim Baptista Fernandes pelo trabalho e dedicação que sempre me demonstraram.

Aos meus pais.

Ao David.

Ao Manolo, Nicolás e Diana.

Resumo:

A intenção deste trabalho é esclarecer a relação que existe entre o processo criativo e a vida pessoal de Alexander Scriabin no período que decorre entre 1892 e 1903, uma vez que acreditamos que isso poderá contribuir para um melhor entendimento acerca da ligação entre a sua personalidade e o seu estilo.

Iremos debruçar-nos sobre estes anos iniciais para mostrar que Scriabin compõe baseando-se na sua intuição de modo a assegurar, assim, a verdadeira genuinidade da sua obra.

Finalmente, iremos estabelecer uma ligação entre a pesquisa biográfica e a Análise Musical das Quatro Primeiras Sonatas para Piano, procurando retirar conclusões acerca das motivações e/ou influências que podem ter levado a mudanças na forma e na harmonia destas obras.

Abstract: The development of Alexander Scriabin's style through his first four piano sonatas.

This work's intent is to bring some clarity about the relationship we believe can be established between Scriabin's personal life and his creative process in the period between 1892 and 1903, hoping that this will lead to a better understanding on how his personality and style came together.

We'll show that Scriabin's line of thought was to compose based on his intuition, therefore assuring that his work would remain genuine.

Finally, and most importantly, we'll establish a connection between the biographical data and the first Four Piano Sonatas musical analysis since this will help us draw some conclusions on the influences and motivations that might have led to changes in the form and harmony of these works.

Índice

Introdução	10
1. Contexto histórico e artístico do compositor.....	12
1.1. A música erudita na Rússia no século XIX.....	12
1.2. Biografia resumida do compositor	15
1.3. A personalidade de Alexander Scriabin	20
1.4. <i>Mysterium</i> , uma obra inacabada.....	22
2. Forma cíclica e a forma sonata.....	25
2.1. A chegada à forma cíclica.....	25
2.1.1. Guillaume Machaut e a <i>Missa de Notre Dame</i>	25
2.1.2. Guilherme Duffay e a <i>Missa L'homme armé</i>	25
2.1.3. <i>Quinta Sinfonia</i> de Beethoven.....	27
2.1.4. Franz Liszt	28
2.1.5. César Franck.....	28
2.2. A forma sonata.....	29
3. As <i>Dez Sonatas</i> de Alexander Scriabin.....	31
4. Análise das quatro primeiras Sonatas de Alexander Scriabin	35
4.1. <i>Sonata para piano nº 1 opus 6</i> em Fá menor.....	35
4.1.1. I andamento – <i>Allegro con fuoco</i>	36
4.1.2. II andamento	45
4.1.3. III andamento – <i>Presto</i>	47
4.1.4. IV andamento – <i>Funebre</i>	51
4.2. <i>Sonata para piano nº 2 opus 19</i> em Sol sustenido menor	54
4.2.1. I andamento - <i>Andante</i>	56

4.2.2.	II andamento - <i>Presto</i>	62
4.3.	<i>Sonata para piano n^o 3 opus 23</i> em Fá sustenido menor	68
4.3.1.	I andamento – <i>Drammatico</i>	70
4.3.2.	II andamento – <i>Allegretto</i>	76
4.3.3.	III andamento – <i>Andante</i>	82
4.3.4.	IV andamento – <i>Presto con fuoco</i>	86
4.4.	<i>Sonata n^o 4 opus 30</i> em Fá sustenido maior.....	95
4.4.1.	I andamento - <i>Andante</i>	98
4.4.2.	II andamento – <i>Prestíssimo volando</i>	101
	Conclusão	109
	Bibliografia	112

Introdução

Scriabin é considerado um dos pilares fundamentais da música russa do final do século XIX e início do XX. A sua obra para piano é habitual no repertório de muitos pianistas da atualidade em todo o mundo.

Neste trabalho pretendemos investigar a relação entre a evolução na técnica de composição e a evolução biográfica do compositor. Tentamos perceber quais foram as motivações que levaram Scriabin a compor. Com este intuito tomamos como fio condutor as quatro primeiras Sonatas para piano.

Dividimos o nosso trabalho em quatro capítulos. No primeiro expusemos o contexto histórico e artístico de Alexander Scriabin. No segundo capítulo apresentamos algumas obras e compositores que achamos importantes para explicar a evolução de formas cíclicas. No terceiro capítulo realizamos uma pequena descrição das dez Sonatas para piano de Scriabin. Enquadramo-las nas diversas fases de composição de Scriabin, com a finalidade de perceber a importância das Sonatas e como são um reflexo de cada época de composição. Por último, no quarto capítulo, analisamos as quatro primeiras Sonatas. Em cada sonata apresentamos uma introdução onde explicamos o contexto laboral e pessoal do compositor seguida da análise da partitura.

Estudamos os seguintes itens nas partituras:

- Análise formal: Realizamos a análise estrutural das peças, explicamos onde começam e terminam as secções e procuramos o ponto ou pontos de clímax de cada andamento e cada Sonata.

- Tonalidade: Determinamos a tonalidade das peças, e em alguns momentos pontuais mais interessantes detalhamos algumas sequências harmónicas mais significativas.

- Análise temática: Estudamos em cada Sonata as ideias musicais que vão dar unidade à obra.

- Estudamos também elementos como agógica, contraponto, dinâmica, registo, ritmo e textura.

Incluimos quadros com a forma de cada andamento, divididos por secções e partes, exemplos musicais das partituras e outros elementos, além do texto, para ajudar a perceber a nossa interpretação da obra. Porém, recomendamos aos possíveis leitores do trabalho as partituras completas das Sonatas assim como gravações, para facilitar a percepção da nossa análise.

Infelizmente não possuímos o conhecimento necessário para trabalhar com alguns textos que apenas se encontram em russo. Porém, o interesse suscitado por todo o mundo, especialmente pelos Estados Unidos da América, facilitou o acesso a livros e trabalhos académicos em Inglês, que foram a base da nossa investigação.

Podemos citar um livro importante no nosso trabalho, *Scriabin, A Biography* de Fabion Bowers, de 1996 e alguns trabalhos académicos consultados sobre o compositor, nomeadamente a tese de doutoramento de June Chow, *Scriabin's fourth piano sonata: A turning point in his compositional style*, de 1995; a tese de mestrado de Laura Whitehead, *Transcendent Sounds: The Early Piano Music of Alexander Scriabin*, de 2008; a tese de doutoramento de Don Louis Wetzel, *Alexander Scriabin in Russian Musicology and its background in Russian intellectual history* de 2009 e a tese de mestrado de Olga Amaro, *An orchestration of the Sonata no.3 in F-sharp minor, Op.23 by Alexander Scriabin*, também de 2009.

Para terminar o trabalho, expressamos as nossas conclusões a partir do estudo do compositor e da análise das peças.

1. Contexto histórico e artístico do compositor

O objetivo deste ponto é estudarmos o contexto no qual a obra de Alexander Scriabin foi criada, quer a situação social e histórica, quer a própria personalidade do compositor. Para termos uma noção mais clara do significado da obra de Alexander Scriabin pensamos que é importante conhecer o meio onde o compositor se desenvolveu.

1.1. A música erudita na Rússia no século XIX

Só a partir do início do século XIX é que podemos falar de uma música erudita russa. A literatura russa começa também na mesma época, com Alexandre Pushkin (1799-1837). No século anterior durante o império de Pedro I (1672-1796) e Catarina (1729-1796), *a Grande*, a música erudita do país era de influência europeia, principalmente de origem italiana e alemã. Esta tendência continuou durante o século XIX, mas agora com uma oposição nacionalista¹.

A Eslavofilia é uma corrente de pensamento que nasce por volta de 1830. Por um lado rejeita a cultura ocidental, a qual considera violenta e competitiva e por outro lado, o próprio passado do império russo (Tártaro).

A invasão napoleónica fez aflorar na sociedade russa um sentido de orgulho e identidade nacional que irá marcar este século XIX. A resistência militar teve uma consequência na sociedade mais abrangente, dando origem ao pensamento: “se não queremos ser conquistados e ocupados politicamente, porque queremos ser ocupados artística e culturalmente?”²

Assim, criam-se na Rússia duas tendências de pensamento opostas: o Ocidentalismo (“*Zapadniki*” em russo), que se desenvolve entre uma parte da

¹ WETZEL, Don Louis. *Alexander Scriabin in Russian Musicology and its background in Russian intellectual history*. Tese de doutoramento. University of Southern California, 2009. Página 37.

² *ibid*, página 37.

aristocracia, mais ligada à cultura e ao pensamento ocidental e a Eslavofilia, defendida pelos simpatizantes do governo Czarista.

Estas duas tendências manifestam-se no terreno musical. Do lado do Ocidentalismo há uma corrente musical claramente favorável à música centro-europeia, com a liderança de Anton Rubinstein (1829-1894), que tinha o apoio da nobreza em São Petersburgo, nomeadamente da duquesa Helena Pavlona, alemã de nascença (como a própria Catarina). Sob a liderança de Rubinstein cria-se a Sociedade Musical Russa e, em 1862, abre o primeiro Conservatório de Música da Rússia, em São Petersburgo, que mais tarde terá como ilustres diretores o próprio Rubinstein e Alexander Glazunov (1865-1936), entre outros.

Em contrapartida a esta tendência em prol da música “estrangeira”, o pianista-compositor Mily Balakirev (1837-1910) funda com o maestro Gavril Lomakin (1812-1885), a Academia de Música Livre, também em São Petersburgo, em 1862.³ Balakirev era também o representante do chamado Grupo dos Cinco⁴, composto por ele mesmo, Alexander Borodin (1833-1887), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Modest Mussorgsky (1839-1881) e César Cui (1835-1918). Deste grupo de compositores, Balakirev era o único que se dedicava a tempo inteiro à música. Apesar de não ter aprofundado academicamente os seus estudos musicais, Balakirev mostrava muito talento nas suas composições. Ainda que às vezes, quando tinha alunos interessados em estudar com ele, com medo da sua pouca formação académica, se defendesse de problemas e questões, dizendo que “o treino é a única maneira de aprender” na tentativa de dissuadir os alunos com vontade de melhorar a técnica.⁵

³ *ibid.* páginas 45 e 46.

⁴ BOWERS, Faubion. *Scriabin, a biography*. 2ª edição revisada, Mineola, New York. Ed. Dover, 1996, Vol. I páginas 54 a 59.

⁵ *ibid.* página 55.

O Grupo dos Cinco rejeitava a música centro-europeia e defendia que o ensino no Conservatório era inútil⁶ e contaminava os alunos. No sentido inverso, os defensores dos Conservatórios argumentavam que estes autores tinham uma formação insuficiente. Porém, poucos anos mais tarde, em 1871, Mikhail Azantchevsky oferece a Rimsky-Korsakov o posto de professor de composição, orquestração e maestro da classe de orquestra no Conservatório de São Petersburgo. Rimsky-Korsakov aceita, tendo o apoio de Balakirev, que acha importante a sua presença no Conservatório. Rimsky-Korsakov demonstrando humildade assume as suas carências teóricas e dedica-se ao seu estudo durante vários anos com objetivo de superá-las.⁷

Em 1866 o Conservatório de Moscovo abre portas, sob a direção de Nikolai Rubinstein (1835-1881), irmão de Anton Rubinstein com o apoio financeiro de Peter Jurgenson (1836-1904) homem de negócios, primeiro dono de uma loja de música em Moscovo e primeiro editor de música na Rússia⁸.

Com o sucesso dos Conservatórios, além de outras escolas de música (como é o caso da Escola Filarmónica de Moscovo) e com o apoio do governo às escolas, o diletantismo deixa de ser tolerado.⁹ O Grupo dos Cinco perde força e nasce, a partir de 1880, o círculo Belaieff.

Mitrofan Belaieff (1836-1903) era o herdeiro de um negócio milionário de madeira, com mais dois irmãos. Tocava viola de arco e fazia parte de um quarteto de cordas amador. Aos 48 anos decide focar os seus esforços na música e investe em fomentar a música Russa. Cria o **Prémio Glinka** para as melhores composições de cada ano, comemorando o dia da estreia da primeira ópera de Mikhail Glinka (1804-1857), *A vida pelo Czar*, no dia do seu santo, 27 de

⁶ WETZEL, página 47.

⁷ RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. *Ma vie musicale*. Ed. Pierre-Lafitte & Co. Paris, 1914, página 40.

⁸ BOWERS, Vol. I, página 106.

⁹ *ibid.* Vol. I, página 5.

Novembro. Compra em Leipzig uma editora de música. O facto de esta editora se situar na Alemanha, protegia os direitos dos compositores que ele publicava, além de conseguir uma melhor qualidade no papel e na impressão.

Com receio, por não ser músico profissional, cria uma comissão que revisa todas as partituras que se vão publicar, com os compositores Rimsky-Korsakov, Anatol Liadov (1855-1914) e Alexander Glazunov. Pagava preços fixos aos compositores, segundo o tipo de peça, mas só pagava depois da segunda revisão, minimizando assim o número de erros nas suas publicações. A partir dos anos oitenta do século XIX, o círculo Belaieff passa a ser o grande defensor e promotor da música russa.¹⁰

1.2. Biografia resumida do compositor

Alexander Scriabin nasceu no dia de Natal em 1871, em Moscovo.¹¹ O pai do compositor, Nikolai Scriabin, foi o segundo de sete irmãos e uma irmã.¹² Nikolai pertencia a uma família de militares. Embora a família não fosse rica, os trabalhos físicos estavam fora de questão e a família só aceitava, além da carreira militar, a Medicina e o Direito.

Lyubov Petrovna, mãe do compositor, foi uma reconhecida pianista. Terminou o curso de piano em 1867 no Conservatório de São Petersburgo com a *Grande Medalha de Ouro*¹³. Conheceu Anton Rubinstein e o seu professor foi Theodor Leschetizky (1830-1915). A sua trajetória foi brilhante, mas a sua

¹⁰ *ibid.* Vol. I, página 189.

¹¹ *ibid.* Vol. I, página 106. Utilizamos como fonte bibliográfica o livro de Fabion Bowers, por ser este o livro encontrado nas biografias dos trabalhos consultados.

¹² *ibid.*, Vol. I página 101.

¹³ Este título era atribuído aos alunos que terminavam os estudos no Conservatório com distinção em pelo menos duas disciplinas. Rachmaninov e Tanieieff receberam este título no Conservatório de Moscovo. Há também a *Pequena Medalha de Ouro* que era oferecida aos alunos que se destacavam numa disciplina. O próprio Alexander Scriabin teve esta distinção. Bowers, Vol. I, páginas 104 e 154.

debilidade física fazia antever que a sua carreira não iria ser muito longa.¹⁴ A mãe de Scriabin morreu um ano a seguir ao seu nascimento.

Scriabin cresceu com uma forte influência e dedicação da sua tia Lyubov Scriabin (1852-1941). Compunha e improvisava desde muito novo. Preferia a companhia de pessoas mais velhas.¹⁵

Com a morte do avô paterno em 1879, a vida familiar de Scriabin mudou, os seus tios mais novos saíram de casa e Scriabin ficou ao cuidado da tia Lyubov, única irmã do pai, da avó Elizabeth Ivanovna Podcherkova (1823-1916) e da tia-avó Maria Podcherkova, sua madrinha¹⁶.

Começou a sua formação no Corpo Cadete em 1882 que constituía quase uma segunda casa, onde se encontravam três dos seus tios. Pediu à sua tia para ter aulas de piano e começa a trabalhar com Georgy Konyus (1862-1933) em 1883.

A fim de preparar a sua entrada no Conservatório de Moscovo, começa a trabalhar com Sergei Ivanovitch Taneieff (1866-1915) professor e compositor. Taneieff aconselha Scriabin a ter aulas de piano com Nikolai Zverev (1832-1893), com quem fica a estudar até à sua entrada no Conservatório de Moscovo. Scriabin teve como colegas, em 1884, Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Alexander Goldenweizer (1875-1961), Leonid Maximov (1873-1904), Matthew Pressman (1870-1937) Fyodor Keneman (1873-1937) e Semeon Samuelson.

¹⁴ *ibid*, Vol. I, página 104.

¹⁵ *ibid*, Vol. I, páginas 113 a 114.

¹⁶ *ibid*, Vol. I, página 115.

O Conservatório de Moscovo tinha como professores de piano, Paul Schkoezer (1848-98), Paul Pabst (1854-1897), Nikolai Shishkin (1857-1920), Alexander Siloti (1863-1945) e Vassily Safonoff (1852-1918).¹⁷

Ao entrar no Conservatório ficou ao cuidado de Safonoff, que tinha sido colega da mãe de Scriabin no Conservatório de São Petersburgo, na classe de Theodor Leschetizky. As suas aulas de piano eram dadas quase sempre em casa de Safonoff. Safonoff dizia que Scriabin já tinha alcançado a mais-valia de um pianista: “fazer com que um piano não soasse a um piano”. Dizia ainda “olhem para os pés dele, não para as mãos¹⁸”.

Scriabin tinha os seus próprios e excepcionais talentos e um uso intuitivo do pedal. Scriabin destacava-se, brilhando nas apresentações públicas do Conservatório.

Porém em 1891, nas férias de verão, Scriabin entusiasmou-se com a peça de Franz Liszt (1811-1886), *Reminiscências de Don Juan* e provocou uma lesão na sua mão direita por praticar demasiadas horas, lesão esta que o afetou até ao final da sua vida¹⁹. Nasce, assim a composição da sua *Sonata nº 1 opus 6*.

Em 1892 começa a ter aulas de composição com Anton Arensky (1861-1906), com quem teve uma relação muito atribulada. Scriabin não respeitava e não ouvia as correções que Arensky fazia às suas obras e a relação entre os dois foi ficando cada vez mais complicada.

A relação piorou quando Siloti sai do corpo docente do Conservatório, um ano antes de Rachmaninoff terminar a sua formação de cinco anos. Rachmaninoff pede para fazer o exame final de piano e composição no quarto ano. A classe de piano aceita o seu pedido, visto não ter muito sentido

¹⁷ *ibid*, Vol. I, página 141.

¹⁸ *ibid*, Vol. I, página 144.

¹⁹ *ibid*, Vol. I, página 150.

Rachmaninoff começar a estudar com outro professor no último ano. Arensky também responde favoravelmente, porque Rachmaninoff era o seu melhor aluno.

Scriabin aproveita a situação e pede o mesmo ao seu professor de composição, mas Arensky recusa o pedido, o que deixa Scriabin muito revoltado. Para terminar a sua formação em composição teria que trabalhar outro ano na classe de Arensky.

No exame de piano desse ano, o júri pedia duas peças, uma fácil para contrastar com outra de dificuldade acrescida. Scriabin tocou uma composição sua, a *Mazurca opus 3 nº 4* em Mi Maior e as *Reminiscências de Don Juan*. Brillhou e o júri aceitou o recital como o seu exame final do Conservatório. Galardoaram-no com a *Pequena Medalha de Ouro*. Rachmaninov ganhou a *Grande Medalha de Ouro*, pelo exame de piano e de composição. Scriabin saiu do Conservatório sem o seu diploma em composição.²⁰

Em 1894, Scriabin tem o primeiro contato com Mitrofan Belaieff, o promotor de música russa anteriormente citado, através de Safonoff. Belaieff procurava e organizava concertos para Scriabin, publicava as suas composições e ajudava-o financeiramente.²¹

Scriabin tocava nos seus concertos como pianista principalmente composições suas. Em 1896 parte para Paris com Belaieff, cidade com a qual o compositor se sentiu muito identificado, na época. A sua principal obra desta cidade é a *Sonata-Fantasia* (segunda Sonata), em dois andamentos.²²

²⁰ *ibid*, Vol. I, páginas 152 a 154.

²¹ *ibid*, Vol. I, página 189.

²² *ibid*, Vol. I, páginas 212 a 216.

Os anos de 1892 e 1901 foram muito produtivos para Scriabin. Escreveu muitas peças, destacando-se as três primeiras Sonatas, o seu *Concerto para piano* (1897), *Rêverie* (Mechty) para orquestra (1898) e a *Sinfonia nº 1* (1900).

Em 1897, Scriabin casou-se com Vera Ivanovna Isakovich (1875-1920)²³. Em Julho de 1898 nasce a sua primeira filha, Rimma.²⁴ Na mesma altura, por recomendação de Safonoff começou a trabalhar como professor no Conservatório de Moscovo.²⁵ Em Fevereiro de 1900 nasce a sua segunda filha, Lyalya e no início de 1901 nasce a sua terceira filha, Maria.²⁶

Em 1902 começa a ler livros de Helena Blavatsky (1831-1891), a fundadora da Teosofia. O seu interesse por esta corrente provocou uma mudança no seu pensamento, na sua vida e na sua música. Em 1903 mudou-se com a família para a Suíça e em 1905 separou-se de Vera e foi com Tatyana Fyodorovna Schloezer (1883-1922) para Itália. No ano seguinte parte para a América, para uma série de concertos.

Em 1907 estabeleceu-se em Paris com Tatyana e envolve-se numa série de concertos organizados por Sergei Diaghilev (1872-1929), no momento a promover ativamente a divulgação da música russa na Europa.

Em 1908 conhece Sergei Koussevitky (1874-1951)²⁷ que começa a publicar obras suas. Em 1909 regressa à Rússia, onde permanece, continuando sempre a compor. Começa o seu projeto *Mysterium*, que não chega a terminar.

Faleceu em Moscovo em 1915 de septicemia.²⁸

²³ *ibid*, Vol. I, páginas 243 a 244.

²⁴ *ibid*, Vol. I, página 252.

²⁵ *ibid*, Vol. I, página 257.

²⁶ *ibid*, Vol. I, páginas 273 a 284.

²⁷ Koussevitzky foi um importante contrabaixista e maestro, que ao longo da sua carreira promoveu a música contemporânea e fez muitas estreias, por exemplo a estreia de *Prometeus* de Scriabin.

1.3. A personalidade de Alexander Scriabin

Há vários pontos fundamentais para compreendermos o comportamento do compositor, as suas motivações e os pontos sensíveis que influenciaram na tomada de decisões ao longo da sua vida e conseqüentemente na sua carreira artística.

A sua vida familiar tanto na infância e na juventude foi marcada pela ausência de uma figura masculina de referência. São variadas as indicações a um comportamento efeminado do compositor, provavelmente como consequência do ambiente em que viveu baseado na relação quase exclusiva no início com a tia, a avó e a tia-avó.²⁹

Parece-nos que Scriabin possuía uma autoestima elevada com muita segurança em si próprio. Embora a tia invadisse o seu espaço privado permitiu a sua evolução e não o usou para mostrar o seu talento nem se aproveitou do compositor financeiramente. Estava preocupada e focada com o seu futuro e com a sua formação.

O charme de Scriabin permitiu alcançar um tratamento privilegiado por parte das pessoas que o rodeavam. E este tratamento incrementava por sua vez a confiança num processo cíclico. Esta preferência ocorreu com várias pessoas ao longo da sua vida, começando obviamente pela tia³⁰, passando por Zverev³¹, Safonoff³², Belaieff³³ e Koussevitky³⁴.

²⁸ *ibid*, Vol. II, página 279.

²⁹ *ibid*, Vol. I, página 108.

³⁰ *ibid*, Vol. I, página 107.

³¹ *ibid*, Vol. I, páginas 133 a 134.

³² *ibid*, Vol. I, páginas 144 a 145.

³³ *ibid*, Vol. I, página 192.

³⁴ *ibid*, Vol. II, páginas 211 a 219.

A curiosidade noutras áreas de conhecimento, como por exemplo a poesia ou mesmo filosofia, não só o influenciaram como foram uma motivação determinante na sua composição. Scriabin dizia que não percebia como as pessoas podiam “só escrever música” e que a música só tem significado quando está ligada a uma ideia, a um ponto de vista do mundo³⁵. Houve uma fase da sua vida na qual ele percebeu que não tinha suficiente formação filosófica e ficou preocupado.

Ele próprio, em 1903, explicou o pouco que sabia nas matérias ligadas à filosofia e que a única coisa à qual dedicava o seu pensamento era ao seu trabalho e a terminar as peças no prazo estabelecido.³⁶ Também está documentado que Scriabin não lia muito.³⁷ Mesmo assim, está claro que autores como Vladimir Solovyov (1853-1900), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e posteriormente Helena Blavatsky e Vyacheslav Ivanov (1866-1949)³⁸ foram influências no seu pensamento e na sua composição. Mesmo assim, o que ele parecia ter era uma opinião sobre filosofia, que bem poderia ter sido criada nas conversas com pessoas muito próximas, essas com conhecimentos filosóficos mais profundos.

Progressivamente Scriabin vai escrevendo de uma maneira menos ligada ao sofrimento ou aos estados emocionais e vai associando as composições a ideias filosóficas pelas quais se vai interessando.

A sua reação ao primeiro grande problema da sua vida, a lesão na mão direita quando estava nos últimos anos do Conservatório, foi de criação.

³⁵ *ibid*, Vol. II, página 70.

³⁶ *ibid*, Vol. II, página 323.

³⁷ *ibid*, Vol. II, página 316.

³⁸ YUNEK, Jeffrey. Scriabin's transpositional wills: A Diachronic approach to Alexander Scriabin's late piano miniatures (1910-1915). Direção: Dr. Robert Peck. Tese de doutoramento. Louisiana State University, 2013. Página 66.

Segundo consta num caderno de notas³⁹, Scriabin compõe a *Sonata n.º 1*, que é considerada a sua primeira peça importante, como uma espécie de desafio a Deus e ao destino. A mesma lesão que, segundo os médicos, terminaria com a sua carreira foi a origem do seu primeiro trabalho reconhecido.

Scriabin não dependia emocionalmente das opiniões de colegas e professores. Daí que a sua obra, embora no início fosse marcadamente influenciada por Frédéric Chopin (1810-1849) e Liszt, progressivamente foi-se desligando de quaisquer influências, à procura de um caminho novo.

Precisava da aprovação de um conjunto de pessoas para conseguir publicar, publicações essas que foram na sua primeira etapa como compositor, a sua principal fonte de rendimentos. O facto de ser protegido por Belaieff e de certa forma privilegiado desde o início da sua carreira até a morte do editor deram-lhe alguma liberdade e segurança. Tentava traduzir para a música as suas sensações, o seu mundo interior e os seus pensamentos, criando uma linguagem simbólica que associava elementos destas sensações a elementos musicais.

1.4. *Mysterium*, uma obra inacabada

A partir de 1900 há um interesse explícito do compositor pela união das artes, a filosofia e a religião.

Mysterium foi um projeto de Scriabin que consistia num imenso ritual litúrgico, com duração de pelo menos sete dias que iria ser realizado nos Himalaias Indiano. Neste ritual quebrava-se a barreira entre a audiência e os artistas para permitir uma comunhão espiritual, que teria como resultado um

³⁹ BOWERS, Vol. I, página 168.

estado de êxtase. Todas as artes iriam estar incluídas nesta “performance” e todos os sentidos deveriam ser estimulados, incluindo o paladar e o olfato.⁴⁰

O resultado deste espetáculo seria o início de uma nova era para a humanidade.

Por volta de 1913 Scriabin apercebeu-se que ainda não estava preparado para este ambicioso projeto e então começou a trabalhar no texto do *Ato Prefatório*, que era como uma introdução ao *Mysterium*. Escreveu o texto e deixou setenta e duas páginas de música incompletas para o *Ato Prefatório*.

A realização tanto do *Ato Prefatório* como do *Mysterium* era (e é) na prática impossível. Numa conversa com Leonid Sabaneyev (1881-1968), um dos biógrafos e amigo do compositor, Scriabin acreditava que era o escolhido para compor esta obra, tal como “a ideia da *Sinfonia nº 9* foi revelada a Ludwig van Beethoven (1770-1827), ou a ideia dos *Nibelungos* foi revelada a Wilhelm Richard Wagner (1813-1883)”⁴¹. Ainda em 1914, disse, também a Sabaneyev “É claro que o *Mysterium* é uma tarefa minha, porque me foi revelado. Isso por si, só prova que deve ser feita por mim.”⁴²

Scriabin estava firmemente convencido de que tinha sido o escolhido para revelar ao mundo uma nova era. No terreno artístico uma das mudanças radicais fundamental do seu projeto era a dissolução da barreira entre o público e os artistas. Todos os participantes deviam ser iniciados e devidamente vestidos para a atuação e todos tinham um papel, com diferentes graus de implicação, no desenvolvimento da obra. Esta ideia de cooperação foi, segundo

⁴⁰ GARCIA, Emanuel E. *Scriabin's Mysterium and the Birth of a Genius*. [Versão revisada e editada em 2007 da conferência do mesmo autor no congresso “Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association” 19 de Janeiro de 2005, Nova Iorque, Nova Iorque.] Página 9.

⁴¹ WETZEL, página 130, tradução da autora.

⁴² *ibid*, página 130, tradução da autora.

a opinião de Don Louis Wetzel na sua tese de 2009⁴³ reforçada pela relação de amizade do compositor com o filósofo e poeta Vyacheslav Ivanov um dos representantes do simbolismo russo, junto com Fyodor Dostoyevsky (1821-1881), Solovyov e Nikolai Berdyayev (1874-1948). Estes escritores e pensadores assumiam que a Rússia tinha um papel importante na unificação da humanidade e numa teoria universal.

No contexto desta corrente de pensamento, a ideia do *Mysterium* tinha sentido, embora todos soubessem que o projeto, tal como foi idealizado por Scriabin, era na prática difícil de realizar.

A perspetiva que temos hoje sobre este tema permite ver a situação de uma maneira mais objetiva e analisar a influência da ideia deste projeto no desenvolvimento da obra de Alexander Scriabin. Este projeto era uma meta inatingível, mas foi a inspiração de Scriabin nos últimos dez anos da sua vida. Scriabin disse a um correspondente de um jornal de São Petersburgo que o seu único sonho era ouvir o *Ato Prefatório* onde trabalhou dez anos e o dia da sua estreia seria o dia mais feliz da sua vida⁴⁴.

Todas as composições a partir de 1905 são influenciadas pela ideia de *Mysterium* e foi esta obra o guia para a sua nova linguagem. As obras dos seus prolíficos últimos dez anos de vida foram “experiências” para a sua grande Obra e que podiam não ter existido sem este grande objetivo.

⁴³ *ibid*, página 119.

⁴⁴ BOWERS, Vol. II, página 266.

2. Forma cíclica e a forma sonata

2.1. A chegada à forma cíclica

Queremos neste trabalho identificar cronologicamente algumas obras precedentes que vão servir como abertura à análise das Sonatas de Alexander Scriabin que estamos a estudar.

2.1.1. Guillaume Machaut e a *Missa de Notre Dame*

A primeira tentativa conhecida na música ocidental para dar unidade a uma peça musical corresponde a Guillaume Machaut (cerca de 1300-1377).⁴⁵

A *Missa de Notre Dame* é uma composição a quatro vozes do ordinário da missa.⁴⁶ Além de ser destacável pelas suas amplas proporções e pela textura a quatro vozes, não muito comum na época, foi a primeira obra (antecipando-se em setenta e cinco anos a uma tentativa posterior) que se preocupa em unificar as cinco divisões do ordinário. Até essa época, os padres na celebração da missa recorriam a compilações do *Glória*, *Sanctus* e outros elementos do ordinário e cantavam-nos nas missas sem dar atenção à relação entre as diversas peças.

A missa de Machaut é a primeira que se conhece, em que todas as partes da missa são compostas por um único compositor. A constância do estilo e a unidade do texto litúrgico dão unidade a este trabalho.

2.1.2. Guilherme Duffay e a *Missa L'homme armé*

No século XV encontramos um tipo de missa que se designava por missa cíclica, em que pela primeira vez se verifica uma unificação entre todos os andamentos da missa através de material musical comum a todos eles.⁴⁷

⁴⁵ GROUT, Donald & PALISCA, Claude, *Historia de la música ocidental*, 1. Versión española de León Mamés. Revisión y ampliación de Blanca García Morales de acuerdo con la 5ª edición. Madrid, Alianza Editorial, 2004: página 152.

⁴⁶ *ibid*, página 155.

⁴⁷ *ibid*, página 195.

Guillaume Dufay (cerca de 1400-1474) pensou que um processo de unificação seria mais eficaz numa obra de grandes proporções se a percepção do público face a este processo fosse também elevada. Desta forma Dufay utiliza *cantus firmus* muito conhecidos e considera inserir na missa algumas melodias profanas. Um destes exemplos é a sua famosa *Missa L'homme armé*, que se baseia numa melodia profana *L'homme armé*. Dufay utiliza esta melodia e coloca-a no tenor em valores muito longos, reproduzindo-a ao longo dos outros andamentos, enquanto as restantes três vozes têm composições livres. Esta missa foi muito bem aceite e permaneceu como tradição contínua até ao século XVII.⁴⁸

Voltando a Machaut, a ligação que existe nas suas composições é apenas litúrgica. A organização formal que se inicia no século XV, atravessa quase dois séculos de música até chegar ao final da vida de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), que continua a desenvolver no século XVI, o que lhe foi ensinado pelos mestres do início do século XV.

No barroco italiano e francês a composição de missas diminui e no barroco ibérico encontramos um prolongamento do renascimento, com uma grande produção de música litúrgica. No que diz respeito ao tipo de linguagem melódico-harmónica, nesta época, chega-se ao conceito de tonalidade.

A organização formal no barroco tende a ser cada vez mais regida pela sintaxe. Nas peças para cravo, dos grandes teclistas do século XVII, como por exemplo Johann Jacob Froberger (1616-1667)⁴⁹, existe ainda na música para tecla, o princípio da música litúrgica. Froberger sem conhecer a música de Dufay vai à procura da mesma solução que Dufay. Nas suites de Froberger, muitas partes começam com o mesmo motivo, isto é, pode ver-se como uma

⁴⁸ *ibid*, página 202.

⁴⁹ *ibid*, página 407. Froberger foi um organista vienense, discípulo alemão, de Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

herança das missas do século XV e XVI. Podemos comparar as suites de Froberger com as suites de Johann Sebastian Bach (1685-1750), nas quais todos os andamentos estão na mesma tonalidade (a parte sintática assegura a ligação que antes era assegurada pela parte morfológica).

2.1.3. *Quinta Sinfonia* de Beethoven

A *Sinfonia n.º 5* foi composta entre 1804 e 1808, foi a primeira Sinfonia de Beethoven, a ser escrita em tonalidade menor. Foi estreada em Dezembro de 1808.⁵⁰ O primeiro andamento é dominado pelo motivo de quatro notas anunciado nos compassos iniciais, motivo que surge também, sob diversas formas, nos outros três andamentos. O quarto andamento da quinta Sinfonia está em Dó Maior, num modo diferente do resto da Sinfonia que está escrita em Dó menor. Parece-nos claro que Beethoven não pensa em tonalidades diferentes, mas num modo diferente da mesma tonalidade, que antecipa o que virá a ser uma prática schubertiana.

Em termos sintáticos, Dó maior teria que ser considerado uma dominante tripla do relativo de Dó menor. Beethoven utiliza a mudança de tonalidade como se fosse uma grande cadência picarda estrutural. Podemos presenciar um enfraquecimento da relação tonal, que é compensada pela relação do material temático. Toda a quinta Sinfonia é atravessada pelo motivo rítmico, de formas muito diferentes. A forma cíclica está intimamente ligada com o enfraquecimento da relação sintática e o fortalecimento da relação morfológica.

⁵⁰ GROUT, Donald & PALISCA, Claude, *Historia de la música occidental*, 2. Versión española de León Mamés. Revisión y ampliación de Blanca García Morales de acuerdo con la 5ª edición. Madrid, Alianza Editorial, 2004: página 713 e 714.

2.1.4. Franz Liszt

Encontramos na obra de Liszt um método para unificar uma composição através da transformação de um motivo.⁵¹ Na obra *Les Préludes* (1854) aplicou este método com muito êxito. Utiliza um motivo de três notas com uma determinada forma melódica e rítmica e modifica-o de maneira a refletir distintas atmosferas.

Liszt utilizou um método semelhante no seu *Concerto para piano em Mi bemol maior*, composto no mesmo período. Liszt terminou este concerto em 1849⁵². Os quatro andamentos estão ligados entre si através de temas que vão sofrendo transformações de andamento para andamento.

Uma obra também importante é a *Sonata em Si menor*, composta em 1853. Apresenta quatro temas num só andamento, com subdivisões semelhantes às secções de um andamento da sonata clássica. Os temas transformam-se e combinam-se de uma forma aparentemente livre. É uma magnífica adaptação do princípio do desenvolvimento cíclico característico do poema sinfónico.

2.1.5. César Franck

César Franck (1822-1890) trabalhou principalmente as formas instrumentais mais tradicionais, como a sinfonia, poema sinfónico, sonata, variações e música de câmara.⁵³ No seu estilo conservou-se o procedimento fundamental de manter e desenvolver um tema. A sua textura foi essencialmente homofónica, às vezes enriquecida com o uso de contraponto. Na sua música podemos encontrar algumas inovações cromáticas na harmonia e uma aplicação sistemática do princípio cíclico.

⁵¹ *ibid*, páginas 751 e 784.

⁵² Liszt reviu este concerto e apresentou uma nova versão em 1855.

⁵³ *ibid*, páginas 797 e 878.

As suas principais obras são o *Quinteto com piano em Fá menor* (1879), *Quarteto de cordas em Ré maior* (1889), a *Sonata para Violino e Piano em Lá maior* (1886) e a *Sinfonia em Ré menor* (1888). Em todas estas obras usou o método cíclico, ou seja, temas que se repetem, idênticos ou transformados, em um ou mais andamentos.

2.2. A forma sonata

Foi no classicismo que a forma sonata começou a ter um papel mais importante no aspeto formal das obras, geralmente usada nos primeiros andamentos de sonatas, sinfonias, concertos, entre outros.⁵⁴ Até ao Período Barroco, a sonata não tinha presente na sua forma um método de composição rígido e com a chegada do período clássico, sentiu-se necessidade de criar um padrão e esquematizar as formas musicais para uma melhor organização na composição.

O conceito de forma sonata surge pela primeira vez, no tratado de H.C.Koch de 1787, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, onde se define o conceito com base nas modulações e cadências sem dar muita importância ao material temático. Avançou no seu significado com Anton Reicha, no *Traité de haute composition musicale* em 1826, com Adolph Bernhard Marx no *Die Lehre von der musikalischen Komposition* em 1845 e com Carl Czerny em 1848.

A forma sonata é dividida em várias secções. Pode às vezes começar com uma introdução, normalmente mais lenta que o resto do andamento, seguindo-se uma exposição. Normalmente, a exposição apresenta um ou mais temas, podendo contrastar em estilo ou não, mas quase sempre em diferentes tonalidades. (Quando há dois temas, o primeiro tema é apresentado na tónica e o segundo na dominante. Pode não existir um segundo tema, ou se existir, pode não ter um carácter diferente dos primeiros temas, este fenómeno é muito

⁵⁴ *ibid*, páginas 618 e 619.

comum nas Sonatas de Franz Joseph Haydn (1732-1809)). A exposição pode terminar com uma pequena coda.

Após a apresentação do material temático da exposição, surge um desenvolvimento onde o compositor normalmente explora os temas apresentados na exposição, com texturas e harmonias mais complexas, que nos levam de volta à reexposição, onde o material temático regressa, quase sempre na tónica, onde normalmente permanece. Pode terminar com uma coda.

Existem casos em que este esquema não acontece, como é o caso da *Sonata Waldstein*, opus 53 de Beethoven, onde na exposição do primeiro andamento, o segundo tema está na dominante, mas não a esperada, Sol Maior, mas na dominante exagerada, Mi Maior, uma característica Beethoveniana.

Numa tonalidade menor, o percurso tonal da reexposição pode ser diferente. Se na exposição o segundo tema surge no relativo maior, na reexposição pode voltar a ser apresentado na tónica menor ou no modo maior (tónica). Este desenlace é o preferido no fim do classicismo e é o que será escolhido no romantismo (I andamento da *Sinfonia nº 5* de Beethoven).⁵⁵

A relação tonal entre andamentos de uma obra clássica fundamenta-se nas tonalidades próximas.⁵⁶ No romantismo, mantém-se a tendência de dar importância a tonalidades mais afastadas.⁵⁷

⁵⁵ BOCHMANN, Christopher, *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa, Juventude Musical Portuguesa, 2003, página 147.

⁵⁶ *ibid* página 148.

⁵⁷ *ibid* página 150.

3. As *Dez Sonatas* de Alexander Scriabin

As *Dez Sonatas* de Scriabin foram importantes para a permanência da forma sonata no século XX. A *Sonata nº 1 opus 6* em Fá menor foi publicada em 1893, mas terminada no verão de 1892, depois do exame final de Scriabin no Conservatório de Moscovo.⁵⁸

Scriabin antes do recital final do quarto ano motivou-se com o estudo das *Reminiscências de Don Juan* de Liszt e como já mencionado anteriormente, lesionou a sua mão direita com o excesso de horas praticadas. Na altura, o diagnóstico dos médicos foi muito pessimista e asseguram-lhe que a lesão da mão iria ser permanente. Scriabin ficou devastado e cria assim a sua primeira Sonata em Fá menor.

O primeiro andamento tem uma escrita mais massiva, com muitos acordes, assemelhando-se um pouco às obras de Brahms. Seguimos para um segundo andamento, lento, onde a linguagem musical é muito semelhante à de Franck. O terceiro andamento ilude-nos com o carácter vivo e brilhante que inicialmente parece um andamento final, mas termina incompleto passando para o quarto e último andamento, uma marcha fúnebre.

A *Sonata nº 2 opus 19*, em Sol sustenido menor foi composta entre 1892 e 1897, é inspirada na natureza: no mar onde Scriabin viu pela primeira vez na viagem que fez a Latvia em 1892. Scriabin terminou-a quando se casou com Vera em 1897. A lua-de-mel foi em Crimeia, no mar negro. O mar é um símbolo antigo no estado de ânimo da pessoa e nesta Sonata encontramos uma forma de pensamento que surge mais tarde na vida do compositor, o simbolismo.

⁵⁸ NICHOLLS, Simon. [Notas de programa do disco] "*Scriabin. The complete Sonatas*" Piano: Marc-André Hamelin. Discográfica; Hyperion. 1996. As ideias bibliográficas são retiradas das notas de programa.

A *Sonata nº 3 opus 23*, em Fá sustenido menor foi iniciada em 1897 e terminada no verão de 1898, na casa de campo em Maidanovov, antes de começar a lecionar no Conservatório de Moscovo.

Esta Sonata de quatro andamentos está fortemente ligada ao seu trabalho nas primeiras sinfonias. A sua escrita quase sinfónica, a combinação simultânea de temas e a ambiguidade entre tonalidades maiores e menores são recursos usados pelo compositor.

A *Sonata nº 4 opus 30*, em Fá sustenido maior foi composta em 1903. Neste ano Scriabin deixou o seu trabalho como professor no Conservatório de Moscovo, para dedicar-se exclusivamente à composição. Scriabin vai à procura de uma nova linguagem musical, afastando-se pouco a pouco das funções tonais tradicionais.

A Sonata tem dois andamentos, *Andante* e *Allegro*. O final vivo desta Sonata contrasta com os finais mais reservados das Sonatas anteriores.

A *Sonata nº 5 opus 53* foi escrita em simultâneo com o *Poema do Êxtase* em 1907. Uma obra inovadora e complexa criada num curto espaço de tempo (três a quatro dias). Todas as Sonatas a partir da quinta estão escritas num único andamento.

Começa com uma introdução lenta, seguida de uma forma sonata. Secções lentas e rápidas alternam em toda a obra. Surge nesta Sonata a harmonia baseada no acorde místico ou Prometeu, que se irá tornar a base do estilo tardio de Scriabin. Tem origem num acorde dominante cromaticamente alterado disposto em quartas em vez de terceiras.

A *Sonata nº 6 opus 62* foi escrita no verão de 1911 depois de *Prometeus*. Scriabin nunca a interpretou em público por considerá-la assustadora. A linguagem musical desta Sonata modificou-se, o conceito de tonalidade começa

a desaparecer pouco a pouco. São usadas nesta obra harmonias cromaticamente alteradas, como o acorde Prometeu introduzidas na quinta Sonata, como consonâncias estáveis.

A *Sonata nº 7 opus 64* foi na verdade terminada em 1911, antes da sexta Sonata. O compositor intitulou esta obra de *Missá Branca*. Scriabin adorava esta composição e tocava-a como um ritual em encontros com amigos e em concertos. A primeira indicação que o compositor escreveu no seu manuscrito foi *Prophétique*, mas Koussevitzky, que nesse período era o seu editor, mudou-a para *Allegro*.

As últimas três Sonatas foram todas escritas entre 1912 e 1913 em Petrovskoye, numa casa de campo.

A *Sonata nº 8 opus 66*, foi a última a ser terminada e é um trabalho notável entre as últimas composições de Scriabin, na sua duração, no seu conteúdo e no seu carácter meditativo.

Apesar de nunca a ter tocado em público, falava com muito entusiasmo desta Sonata e das proporções requintadas da sua forma: pensava na sua organização quase geométrica como pontes entre o visível (o mundo) e o invisível (o objetivo artístico).

Isto pode vincular com a sua visão do cosmos como "um sistema de correspondências" e o seu desejo em contemplar as coisas ao "nível da unidade". Uma carta para Tatyana em 1905 falava de um desejo de "explicar o universo em termos de criatividade livre".

Boris Asafyev (1884-1949) associava a peça com "o mundo físico e as leis da energia " e os temas são vistos por Sabaneyev como representação dos elementos. Podemos pensar numa dança final que vai aumentando pouco a

pouco a velocidade e a complexidade, até desaparecer e dissolver-se em átomos.

A *Sonata nº 9 opus 68* é talvez a mais famosa de todas as Sonatas de Scriabin. O seu título, *Missa Negra*, foi proposto por Alexei Podgayetsky, um pianista, admirador, teosofista e companheiro.

Reflete a natureza na música. Estritamente imitativa com uma atmosfera satânica. As notas repetidas marcadas *mystérieusement murmure*, fazem lembrar o motivo inicial em *marcato* da *Sonata em Si menor* Liszt, que também influenciou a obra de Pierre Boulez.

A *Sonata nº 10 opus 70* é um triunfo final tanto no equilíbrio da sua forma como na expressão. Regressamos a harmonia com a Natureza: o compositor descreve este trabalho como “brilhante, alegre e terrestre”.

Apresenta uma introdução lenta seguida de um *Allegro*. O prelúdio é sereno, terminando com três luminosos, vibrantes trilos - uma visão resplandecente de luz e um sinal da importância estrutural dos trilos nesta Sonata.

4. Análise das quatro primeiras Sonatas de Alexander Scriabin

Para esta análise, utilizámos a edição Peters das dez Sonatas de Scriabin⁵⁹ e uma emblemática gravação integral de Vladimir Ashkenazy⁶⁰.

4.1. *Sonata para piano nº 1 opus 6* em Fá menor

Esta primeira sonata foi terminada no verão de 1892 e publicada em 1893. Scriabin, como foi anteriormente mencionado, motivou-se com o estudo das *Reminiscências de Don Juan* de Liszt, antes do exame final e lesionou a sua mão direita com o excesso de horas praticadas. Na altura, o diagnóstico dos médicos foi muito pessimista e asseguram-lhe que a lesão da mão iria ser permanente. Scriabin ficou devastado e cria assim a sua primeira Sonata em Fá menor.

No caderno de notas do compositor que pertence ao período entre 1891 e 1892, o compositor refere-se a esta fase, como a primeira derrota na sua vida. Nos apontamentos encontramos preces, dúvidas e mesmo um pedido de ajuda “contra o destino, contra Deus”⁶¹.

Musicalmente, a primeira Sonata inicia-se com drama e tragédia, para atingir como objetivo o Bem ou Deus e termina com a morte, uma Marcha Fúnebre, depois de passar por muita agitação.

A primeira Sonata em Fá menor foi na verdade, a terceira tentativa de Scriabin na composição desta forma. O compositor escreveu uma *Sonata fantasia*, em 1886 (que Leonid Limontov e Emil Rozenov ouviram, publicado na *Música Soviética*, nº4 em 1940). Também compôs um andamento de

⁵⁹ SCRIABIN, Alexander. Piano Sonatas. Ed. Peters, Leipzig. 1971

⁶⁰ASHKENAZY, Vladimir, *Scriabin Piano Sonatas*, Decca Record Company Limited, London, 1989.

⁶¹ BOWERS, Vol. I, página 168.

abertura de uma Sonata que começou em 1887 e reviu em 1892, *Allegro appassionata* e em resposta a um apelo de Rozenov, Scriabin terminou um terceiro andamento, *Presto*⁶².

4.1.1. I andamento – *Allegro con fuoco*

A figura 1 representa a estrutura formal deste primeiro andamento.

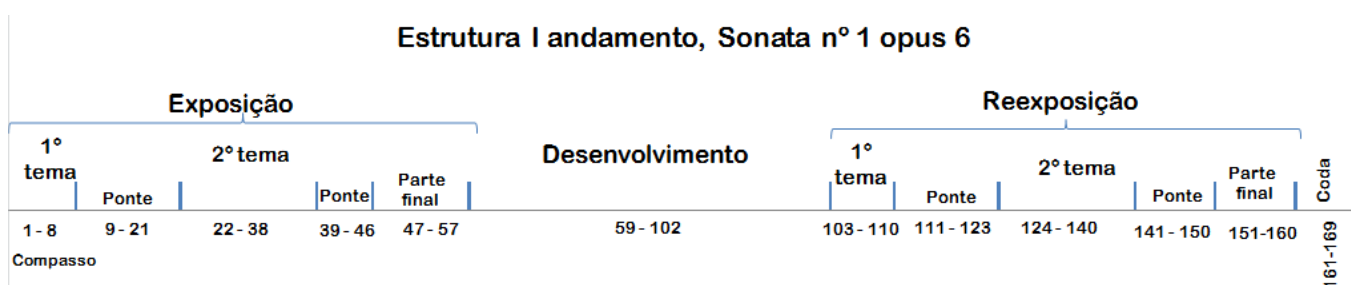


Figura 1

O tema de abertura, primeiro tema, surge a partir dos graves do piano, em Fá menor, tonalidade da Sonata, com o motivo melódico ascendente (figura 2). Surge na mão esquerda em *forte*, com as notas Fá, Sol, Lá bemol e Si (2ª maior; 2ª menor; 2ª aumentada):



Figura 2, Compasso 1, I Andamento. Sonata nº1 opus 6

Do compasso 8 para o compasso 9, o primeiro tema apresenta-se na mão direita, com uma pequena alteração intervalar (figura 3). Começa em *forte* no contralto com as notas Sol, Lá bemol, Si e Dó (2ª menor; 2ª aumentada; 2ª menor) e seguido de um *piano* no soprano com as notas Ré, Mi bemol (2ª

⁶² *ibid*, Vol. I página 168.

menor).

Figura 3 Compassos 6-11, I Andamento. Sonata n.º1 opus 6

Esta passagem “ondulante” vai dar início ao segundo tema, *meno mosso*, em Mi bemol Maior, relativo maior da dominante (menor) da tonalidade de Fá menor, no compasso 22 (figura 4).

A melodia e o acompanhamento em *piano* apresentam uma linha descendente, com muitos cromatismos. A melodia surge na mão direita com tercinas e o acompanhamento na mão esquerda. Enquanto o primeiro tema apresentou um carácter mais agressivo e dramático, este segundo tema parece mais expressivo e lírico, algo reflexivo a apelar um sentimento de esperança.

Figura 4 Compassos 22-25, I Andamento. Sonata n.º1 opus 6

O segundo tema modifica-se ritmicamente e a melodia passa para quiáleras de quatro. O acompanhamento participa com uma melodia muito discreta em tercinas (figura 5).



Figura 5 Compassos 30-32, I Andamento. Sonata nº1 opus 6

Na parte final da exposição, no compasso 47 encontramos uma frase em Lá bemol Maior, a tonalidade relativa Maior que nos faz questionar se há um terceiro tema neste andamento (figura 6). Elizabeth Barany-Schlauch, na sua tese de doutoramento⁶³, considera um terceiro tema, tal como Fabion Bowers⁶⁴ na biografia de Scriabin.

Na nossa análise, consideramos que se trata de uma variação do primeiro tema, num contexto diferente. Apresenta as notas do tema na mão direita, Fá, Sol, Sol, Lá bemol, Si bemol e Si natural. Esta frase apresenta um carácter vitorioso em *forte*, tal como no início da Sonata. É ascendente, com as notas da melodia acentuadas para as diferenciar do acompanhamento.



Figura 6 Compassos 48-50, I Andamento. Sonata nº1 opus 6

⁶³ BARANY-SCHLAUCH, Elisabeth A. *Alexander Scriabin's ten piano sonatas: Their philosophical meaning and its musical expression*. Direção Richard Tetley-Kardos. Tese de doutoramento. Ohio State University, 1985, página 49.

⁶⁴ BOWERS: vol. I página 169.

No compasso 51 o compositor reforça a melodia com oitavas mantendo a dinâmica *forte*, chegando a um grande contraste entre a mão esquerda nos graves do piano e a mão direita nos agudos (figura 7).



Figura 7 Compassos 51-53, I Andamento. Sonata n.º1 opus 6

O desenvolvimento parece um resumo da exposição da Sonata, mas com um carácter e tonalidades diferentes (figura 8). Começa em *piano*, contrastando com o início do andamento onde o primeiro tema foi apresentado em *forte* e enarmoniza a tonalidade que surgiu no final da reexposição (Lá bemol Maior, Sol sustenido menor).

Musical score for measures 57-61 of the first movement of Sonata n.º 1, Opus 6. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 57 starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a bass line with octaves and chords. The piece concludes in measure 61 with a final chord.

Figura 8 Compassos 59-61, I Andamento. Sonata n.º1 opus 6

No compasso 62 apresenta-se um motivo rítmico que se vai repetir ao longo deste andamento (figura 9).



Figura 9 Compassos 62-64, I Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 66, em Fá sustenido menor surge na mão direita, em *mezzo forte*, o segundo tema. Na mão esquerda o acompanhamento é apresentado em *pianíssimo* com o motivo rítmico do compasso 62 (figura 10).



Figura 10 Compassos 65-71, I Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 74 o compositor apresenta o primeiro tema com um grande crescendo, de *piano* a *fortíssimo* na mão direita com as notas Dó sustenido, Ré, Mi, Mi sustenido e Fá sustenido (figura 11).



Figura 11 Compassos 72-74, I Andamento. Sonata nº1 opus 6

A mesma ideia é apresentada no compasso 78, em Dó Maior, com as notas Si, Dó, Ré, Ré sustenido, Mi, Fá, Fá sustenido e Sol com um grande crescendo de *pianíssimo* a *fortíssimo* (figura 12).

Figura 12 Compassos 78-84, I Andamento. Sonata n°1 opus 6

No compasso 80 (figura 12) o compositor apresenta a variação do primeiro tema da exposição (compasso 47), desta vez mais complexo, com oitavas e acordes numa extensão superior à oitava, que nos vai levar ao clímax da peça no compasso 88 (figura 13).

Figura 13 Compassos 88-90, I Andamento. Sonata n°1 opus 6

No compasso 92 o compositor apresenta o tema inicial da Sonata, em Fá menor (figura 14). Este primeiro tema surge na mão direita em *piano* e é acompanhado por arpejos ascendentes e descendentes na mão esquerda.



Figura 14 Compassos 91-93, I Andamento. Sonata n°1 opus 6

O compositor apresenta a reexposição no compasso 103, em Fá menor e em *fortíssimo* (figura 15). Este primeiro tema é quase idêntico à exposição, sofrendo apenas algumas variações no acompanhamento, variações essas muito subtis, com arpejos na mão esquerda - compasso 107 - e na mão direita - compasso 108.



Figura 15, Compassos 101-103, I Andamento. Sonata n°1 opus 6

O compositor apresenta o segundo tema em Fá Maior (figura 16). Apesar da proximidade auditiva, apresenta uma distância sintática grande (relativo maior da dominante dupla de Fá menor). Com tercinas em oitavas, uma dinâmica *forte* e com um carácter mais brilhante, contrasta com o carácter contemplativo do segundo tema da exposição.



Figura 16 Compassos 124-126, I Andamento. Sonata n°1 opus 6

No compasso 132 o segundo tema apresenta-se com alguma complexidade rítmica combinando tercinas e quiálteras de quatro (figura 17).

Figura 17 Compassos 130-134, I Andamento. Sonata n°1 opus 6

Surge novamente a variação do primeiro tema, com as notas, Ré, Mi, Mi, Fá, Sol, Sol sustenido, Lá, na mão direita e o acompanhamento em oitavas e acordes na mão esquerda (figura 18).

Figura 18 Compassos 151-156, I Andamento. Sonata n°1 opus 6

Este andamento termina com uma pequena coda, a partir do compasso 161 (figura 19). A mão direita apresenta o motivo rítmico do compasso 62 (figura 9) e a mão esquerda acompanha com arpejos ascendentes, que nos leva ao final na peça. No compasso 167 (figura 19) o compositor termina com o motivo inicial do primeiro tema. Este motivo é recorrente em toda a Sonata. Termina este primeiro andamento em Fá Maior.

Figura 19 Compassos 160-169, I Andamento. Sonata n.º1 opus 6

O primeiro andamento apresenta uma forma convencional, exposição com dois temas, desenvolvimento e reexposição. Do início *forte*, no modo menor, chegamos ao final do andamento, em *pppp* e em modo maior.

O segundo tema da reexposição, contrasta em dinâmica, (a exposição é apresentada em *piano* e a reexposição em *forte*) e em tonalidade. Este tema encontra-se em Fá Maior e podemos constatar que é uma proximidade auditiva, mas ao mesmo tempo uma grande distância sintática. No romantismo, pouco a

pouco, a proximidade auditiva torna-se cada vez mais forte e a relação sintática começa a desintegrar-se, tanto na música de Scriabin, como na música pós-wagneriana e na música de Liszt, sobretudo na geração que se segue, a geração de Arnold Schoenberg (1874-1951).

4.1.2. II andamento

Apresentamos o gráfico do segundo andamento na figura seguinte.

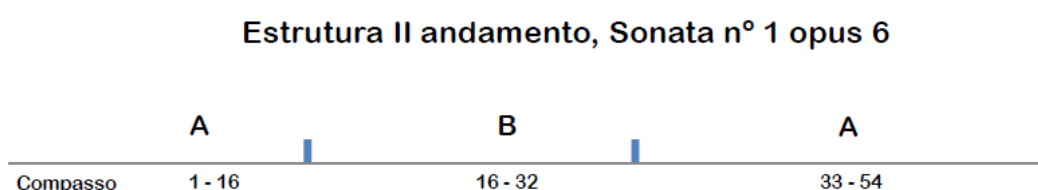


Figura 20

O segundo andamento dá entrada a um coral contemplativo. Na partitura, não temos nenhuma indicação de andamento, apenas uma indicação metronómica, que corresponde a um *Largo* (figura 21).



Figura 21 Compassos 1-4, II Andamento. Sonata nº1 opus 6

Apresenta uma forma ABA. A secção A expõe quatro frases de quatro compassos em blocos de acordes, excepto a terceira frase que inclui pequenas melodias em ambas as mãos. A dinâmica é *pianíssimo* na tonalidade de Dó menor.

A secção B inicia-se no compasso 16, na tonalidade homónima, Dó Maior (figura 22). O acompanhamento da mão esquerda passa a oitavas e a mão

direita apresenta o motivo de três notas, em *marcato* que liga toda esta primeira Sonata de Scriabin.



Figura 22 Compassos 14-17, II Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 33, regressamos à secção A, em *pianíssimo* (figura 23). A mão direita apresenta a mesma textura do início do andamento. A mão esquerda apresenta uma textura diferente, com arpejos quebrados em semicolcheias.



Figura 23 Compassos 33-34, II Andamento. Sonata nº1 opus 6

Este andamento inicia-se em Dó menor e resolve, como no primeiro andamento, em Dó Maior.

O compositor apresenta muitas vezes nas reexposições dos temas uma variação rítmica no acompanhamento. Outras vezes começa uma secção nova mantendo a textura do acompanhamento da secção anterior. Podemos encontrar exemplos concludentes no segundo tema do primeiro andamento da segunda Sonata (figura 47) e no terceiro andamento da terceira Sonata, no tema de A, que a reexposição também mantém a textura do acompanhamento da secção anterior, secção B (figura 89).

4.1.3. III andamento – *Presto*

O terceiro andamento, *Presto*, tem a indicação metronómica de semínima igual a 132. Na figura 24 apresentamos a estrutura deste andamento.

Estrutura III andamento, Sonata nº 1 opus 6

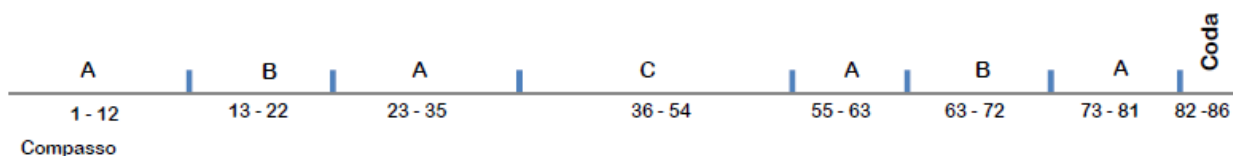


Figura 24

A mão esquerda abre o andamento em *forte* (tal como no primeiro andamento) ritmicamente marcando colcheias em oitavas, com a acentuação do compasso deslocada, com as notas, Fá, Sol e Lá bemol, motivo que liga a primeira Sonata (figura 25). A mão direita apresenta o tema de A em acordes, acentuando a terceira semínima do compasso.



Figura 25 Compassos 1-2, III Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 13 o compositor apresenta o tema de B, em dó menor (figura 26).



Figura 26 Compassos 12-14, III Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 19 encontramos uma ponte, onde a mão esquerda apresenta oitavas em colcheias e a mão direita duínas alternadas com figuras de pulsação ternária (figura 27). A ponte conduz-nos novamente ao tema de A, no compasso 23 ligeiramente alterado na mão esquerda. A mão direita permanece igual.

Figura 27 Compassos 17-23, III Andamento. Sonata nº1 opus 6

A partir do compasso 32 verificamos outra ponte que nos conduz ao tema de C (figura 28).

Figura 28 Compassos 30-35, III Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 36, inesperadamente regressa o tema *meno mosso* (figura 4) do primeiro andamento, que neste andamento consideramos como tema de C. Este tema apresenta o mesmo carácter melancólico, em *pianíssimo* (figura 29).



Figura 29 Compassos 36-38, III Andamento. Sonata n°1 opus 6

No compasso 49 surge o mesmo tema de C, reforçado por oitavas na mão direita, em *forte* (figura 30).



Figura 30 Compassos 48-50, III Andamento. Sonata n°1 opus 6

O compositor apresenta no compasso 55 novamente o tema de A. Nesta terceira apresentação do tema de A a textura do acompanhamento é diferente, a mão esquerda está escrita numa linha melódica e não em oitavas (figura 31).



Figura 31 Compassos 54-56, III Andamento. Sonata n°1 opus 6

No compasso 63 o tema de B é apresentado em Fá menor (figura 32). No compasso 67 regressa à mesma tonalidade do primeiro tema de B (figura 26).

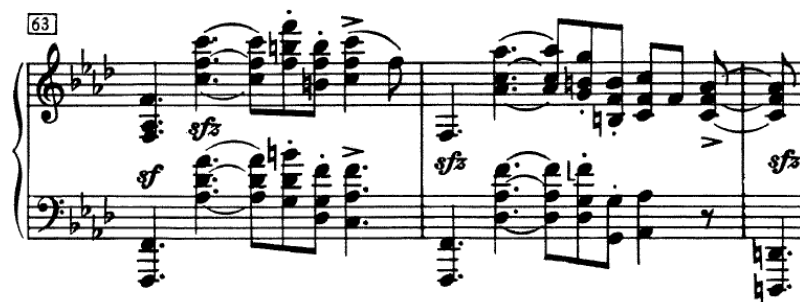


Figura 32 Compassos 63-65, III Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 73, o compositor apresenta a última vez o tema de A. A mão esquerda regressa às oitavas, acentuando o deslocamento da primeira colcheia com *sfz*, num registo mais grave (figura 33).



Figura 33 Compassos 72-74, III Andamento. Sonata nº1 opus 6

Consideramos que esta secção é o clímax do andamento e da Sonata completa, pela tensão que o compositor desenvolve e mantém ao longo desta última apresentação do tema de A, do compasso 73 ao 81.

Observamos um grande crescendo e um acelerando que nos leva a uma mudança de andamento, *Lento*, nos compassos 81 e 82 onde vamos ouvir pela última vez o tema de C, ligeiramente transformado, em *pianíssimo*, com um acorde de 7^a da dominante que nos conduz ao quarto e último andamento (figura 34).

Figura 34 Compassos 80-86, III Andamento. Sonata n°1 opus 6

Para além da mudança de compasso indicada na partitura, o compositor sugere que o terceiro e quarto andamentos sejam tocados sem interrupção. Este recurso ocorre também entre os dois últimos andamentos da terceira Sonata e entre os dois andamentos da quarta Sonata.

4.1.4. IV andamento – *Funebre*

O quarto andamento é, como o segundo, uma forma ABA.

Estrutura IV andamento, Sonata n° 1 opus 6

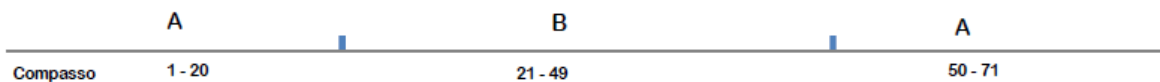


Figura 35

Este andamento está escrito em Fá menor e tem a indicação de *Funebre*, com a semínima igual a 50, novamente um *Largo*. Inicia-se com o motivo do final do primeiro andamento, com um baixo na mão esquerda, alternando as notas Fá e Dó. A mão direita apresenta a melodia (figura 36).

Figura 36 Compassos 1-3, IV Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 19, encontramos um motivo de três notas, Lá bemol, Fá e Fá, que iremos verificar mais vezes (figura 37).

Figura 37 Compassos 16-19, IV Andamento. Sonata nº1 opus 6

No compasso 20 uma nova secção (figura 38), *Quase niente*, interrompe esta marcha fúnebre, com uma passagem de acordes descritas por Arthur Eaglefield Hull (1876-1928), o primeiro biógrafo inglês de Scriabin, como uma canção angelical. “Anjos que estão demasiado longe para poder salvá-lo”.⁶⁵. Com um carácter passivo e inerte, em *pppp*, o compositor começa com acordes de quatro notas, expandindo-se até acordes de nove notas. Esta expansão também se dá ao nível do registo.

⁶⁵ NICHOLLS, Simon. [Notas de programa do disco] “Scriabin. The complete Sonatas” Piano: Marc-André Hamelin. Discográfica; Hyperion. 1996



Figura 38 Compassos 20-27, IV Andamento. Sonata n°1 opus 6

Nos compassos 40 e 41 o compositor introduz com a indicação *a piacere*, uma textura contranstante em *forte*, com uma melodia na mão direita. Regressa novamente aos acordes no compasso 42 (figura 39).



Figura 39 Compassos 40-46, IV Andamento. Sonata n°1 opus 6

No compasso 50 regressa o tema inicial (figura 40).



Figura 40 Compassos 47-54, IV Andamento. Sonata n°1 opus 6

O andamento termina, no compasso 71, com uma suspensão, utilizando o motivo de três notas que verificamos na mão esquerda ao longo do andamento (figura 41).



Figura 41 Compassos 68-71, IV Andamento. Sonata nº1 opus 6

Scriabin problematiza o tema da morte. Ele tocou a primeira Sonata apenas uma vez, em São Petersburgo, a 11 de Fevereiro de 1894, embora tenha tocado a marcha fúnebre num pequeno concerto em Paris, a 10 de Julho de 1900.⁶⁶ É possível que esta Sonata lhe despertasse muitas memórias dolorosas

4.2. *Sonata para piano nº 2 opus 19* em Sol sustenido menor

A segunda Sonata de Scriabin, *opus 19*, intitulada *Sonata-Fantasia* foi começada em 1892, mas só foi publicada em 1898.

Numa carta escrita em 1896, ao seu mecenas e editor, Belaieff, Scriabin diz que já tem a Sonata terminada⁶⁷ e que a enviará em breve, ao que Belaieff, mais tarde, numa outra carta escrita no verão de 1897, pede a entrega da Sonata, dada a prolongada demora⁶⁸.

⁶⁶ BOWERS, Vol. I, página 170.

⁶⁷ *ibid*, Vol. I, página 219.

⁶⁸ *ibid*, Vol. I, página 236.

Na realidade, Scriabin tinha a Sonata esboçada, mas com alguns compassos em branco que não sabia como completar⁶⁹.

A Sonata tem dois andamentos: *Andante* e *Presto*. Segundo o próprio compositor⁷⁰ a inspiração para este trabalho foi o mar e representa os estados de calma ou de agitação do mar. Scriabin no início do primeiro andamento descreve a tranquilidade de uma noite na praia e no desenvolvimento a agitação escura e sombria nas profundezas do mar. O segundo andamento representa a imensidão do oceano numa tempestade.

O facto de a Sonata ter dois andamentos não é uma novidade. Haydn, Beethoven e Franz Schubert (1797-1828) entre outros, escreveram sonatas com dois andamentos.

Mami Hayashida na sua Tese de Doutoramento⁷¹ aponta a semelhança na estrutura da segunda Sonata com a *Sonata opus 78* em Fá sustenido maior de Beethoven. As duas têm um primeiro andamento com base na forma sonata seguido dum *Perpetuum mobile*⁷².

Esta relação pode não ser casual. Scriabin tentou decorar todas as *Sonatas* de Beethoven como aluno de piano (parou na décima *Sonata*) e estudou a fundo a obra de Beethoven como compositor: estava à procura de um padrão, de uma fórmula que explicasse as modulações nos temas e desenvolvimentos na obra de Beethoven.⁷³

⁶⁹ *ibid*, Vol., página 219. Scriabin deixava compassos ou secções em branco e continuava a escrever, esperando até ter uma ideia para terminar essa secção. Foi um hábito frequente, de processo composicional.

⁷⁰ *ibid*, Vol. I, página 219.

⁷¹ HAYASHIDA, Mami. *From sonata and fantasy to sonata-fantasy: Charting a musical evolution*. Direção Lance Brunner e Irina Voron. Tese de doutoramento. Universidade de Kentucky, 2007. Páginas 55 e 57.

⁷² *Perpetuum mobile* ou *moto perpetuo* é uma peça musical caracterizada por um fluxo contínuo de notas, normalmente executada num tempo rápido.

⁷³ BOWERS, Vol. I, página 148.

4.2.1. I andamento - *Andante*

O primeiro andamento é um *Andante*⁷⁴. Estamos perante uma forma sonata, com algumas divergências da forma sonata “tradicional”, nomeadamente na relação entre as tonalidades usadas em cada parte.

Segundo a nossa análise, este andamento é constituído por uma introdução, uma exposição (onde observamos dois temas, separados por uma ponte com um carácter de improvisação), desenvolvimento e reexposição terminando com uma coda.

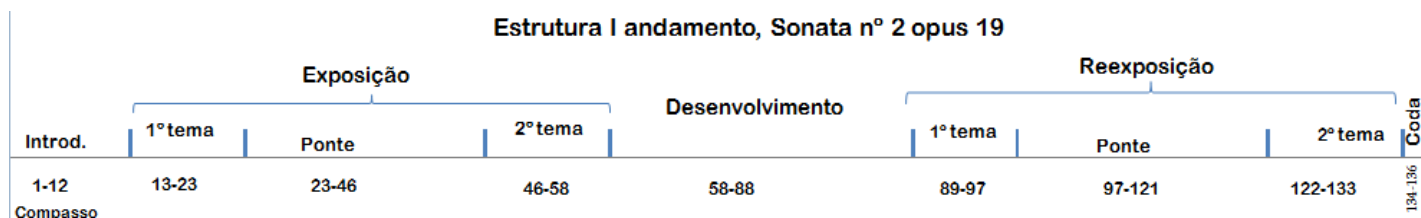


Figura 42

Na introdução surgem os três motivos que serão desenvolvidos ao longo do andamento (figura 43).

Andante ♩ = 60*)

Op. 19 (1892 - 1897)

Motivo 1

Motivo 2

Motivo 3

Figura 43 Compassos 1-7, I Andamento. Sonata nº2 opus 19

⁷⁴ As indicações metronómicas da primeira edição (e também na edição Peters com a qual trabalhamos) foram colocadas por Anatoli Liadov, colaborador do editor, porque Scriabin não deixou nenhuma referência escrita neste sentido.

Nos compassos 1 e 2 surge um motivo que identificamos como motivo 1 e que será recorrente em toda a peça. Este motivo desenvolve-se até ao compasso 4, com três entradas separadas por pausas com suspensão (figura 43). São três notas repetidas que Eaglefield⁷⁵ associa ao motivo inicial da quinta Sinfonia de Beethoven, por serem três notas repetidas e por surgirem em todo o andamento.

Consideramos que o motivo 2 é apresentado no compasso 3. Este motivo volta a aparecer no compasso 5. No compasso 7 a mão esquerda apresenta uma linha melódica, em oitavas, consideramos esta ideia o motivo 3.

Nos compassos 11 e 12, o compositor apresenta novamente o motivo 1 e termina a introdução (figura 45). A tonalidade da introdução é Sol sustenido menor e termina na dominante dupla, com o acorde de Lá sustenido com sétima. O compositor resolve cromaticamente a Si menor no compasso 13, início da exposição.

Relativamente à dinâmica, quer na introdução quer na exposição, observamos que não passa do *mezzo forte* (nem na reexposição). Podemos interpretar que o compositor descreve a tranquilidade do mar nestas secções, reservando as dinâmicas mais fortes para o desenvolvimento, onde atinge o *fortíssimo* em três pontos, dos quais iremos falar mais adiante.

Figura 44 Compassos 12-14, I Andamento. Sonata nº2 opus 19. Na mão direita, Motivo compasso 7 e Motivo inicial nos compassos 13 e 14 respetivamente..

⁷⁵ EAGLEFIELD HULL, Arthur. *A great Russian tone-poet, Scriabin*. Ed. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD. London. Página 123.

A exposição apresenta três partes.

A primeira parte compreende os compassos 13 a 23. O primeiro tema é apresentado no compasso 13. Esta entrada do tema começa com o motivo 3 e finaliza com o motivo 1, na mão direita.

O compositor termina esta primeira parte no compasso 23, com o acorde de Si sem terceira, com as notas Fá sustenido e Mi, um retardo não resolvido que vai dar início à segunda parte da exposição (figura 45).

Figura 45 Compassos 21-27, I Andamento. Sonata n.º 2 opus 19

A segunda parte da exposição surge entre os compassos 23 e 46.

Entre o compasso 23 e 38 o compositor apresenta duas frases de oito compassos (figura 45). A primeira frase encontra-se nos compassos 23 a 30, repetida entre os compassos 30 e 38 com uma melodia mais ornamentada. Estas duas frases (compassos 23 a 38) poderiam considerar-se um segundo tema, quer pela dimensão, quer pela forma (e assim foi analisado no livro de Eaglefield⁷⁶ e no trabalho de Hayashida⁷⁷), mas, na nossa análise, pensamos que são frases inconclusivas, que partem das ideias da Introdução e do primeiro tema,

⁷⁶ *ibid.* página 124.

⁷⁷ HAYASHIDA, Mami, página 56.

possuindo um caráter de improvisação. Assim, consideramos esta passagem como parte de uma ponte entre o primeiro e segundo temas.

A partir do compasso 38 até ao 45 o compositor continua a ponte, apresentando um diálogo entre duas vozes na mão direita, onde o acompanhamento desempenhado pela mão esquerda, à base de arpejos, prepara o segundo tema (figura 46). No compasso 45 o compositor resolve a frase em Si maior.

Figura 46 Compassos 38-44, I Andamento. Sonata n.º2 opus 19

A terceira parte da exposição compreende os compassos 46 a 57 (figura 47) e contém o segundo tema. Este segundo tema começa em anacruse no compasso 46 e consta de uma melodia principal na mão direita com notas acentuadas com a indicação “*bem marc. Il canto*” acompanhada de arpejos tanto no registo agudo como no grave. Esta secção é segundo Simon Nicholls⁷⁸ uma das mais felizes inspirações de Scriabin.⁷⁹

⁷⁸ NICHOLLS, Simon. [Notas de programa do disco] “*Scriabin. The complete Sonatas*” Piano: Marc-André Hamelin. Discográfica; Hyperion. 1996

⁷⁹ Aqui, supomos que a nossa análise coincida com a de Nicholls, porque elogia este segundo tema como uma das inspirações mais felizes de Scriabin, apontando a melodia crescente no meio de uma textura com uma figuração resplandecente. O tema que começa no compasso 46 é o que melhor se ajusta a esta definição.

Figura 47 Compassos 45-48, I Andamento. Sonata nº2 opus 19

O desenvolvimento começa no compasso 57 (figura 48) e é introduzido por uma melodia formada por dois elementos: o motivo 1 e o início da melodia do compasso 23. O compositor apresenta esta melodia duas vezes, uma em Si maior e outra em Ré maior (compassos 58 a 61). Scriabin desenvolve esta ideia até chegar ao compasso 65.

Figura 48 Compassos 57-60, I Andamento. Sonata nº2 opus 19

No compasso 65 modula a Fá menor e começa, com os mesmos elementos, a crescer no que respeita a dinâmica. A partir do compasso 71 muda para Si bemol menor e alterna compassos em *fortissimo*, usando os motivos sobrepostos do compasso 58, com parte do segundo tema em *piano*. Este é um procedimento que tem como efeito aumentar a tensão.

O compositor enarmoniza o compasso 75 usando o acorde de Lá sustenido menor e resolve em Sol Maior com um acorde de sexta aumentada, entre os compassos 76 e 77 (figura 49).



Figura 49 Compassos 76-79, I Andamento. Sonata nº2 opus 19

Entre os compassos 77 e 88 o compositor cresce sem interrupções chegando ao clímax do andamento nos compassos 86 e 87 (figura 50).

Entre os compassos 80 e 88 Scriabin realiza uma sucessão de acordes, à colcheia, em crescendo, usando cromatismos e passando por diferentes graus da tonalidade de Sol sustenido menor. O compositor termina com uma meia cadência com base no acorde da dominante, Ré sustenido Maior.



Figura 50 Compassos 86-89, I Andamento. Sonata nº2 opus 19

A reexposição (figura 51) tem rigorosamente o mesmo número de compassos que a exposição.



Figura 51 Compassos 89-91, I Andamento. Sonata nº2 opus 19

O acompanhamento da reexposição (compasso 98) é apresentado em arpejos que contrasta com o acompanhamento da exposição, em acordes. Assim, a chegada ao segundo tema no compasso 121 é mais subtil. O acompanhamento permanece sem alterações tanto nos arpejos como nas dinâmicas.

Nos dois últimos compassos do andamento o compositor apresenta o motivo 1 em Mi maior, com suspensões e ritardando em *pianíssimo*.

Consideramos a introdução importante por dois motivos. Auditivamente a introdução teria a função de dar unidade à Sonata completa, porque está na mesma tonalidade, Sol sustenido menor. Em todo o primeiro andamento, esta tonalidade só é apresentada na última parte do desenvolvimento e na introdução. Estruturalmente a introdução também pode ter a função de atrasar o ponto culminante, para este não ser no meio da peça, mas sim um pouco mais tarde. Deste modo o ponto culminante fica exatamente na proporção áurea (número de ouro), no compasso 87 (tendo em conta que a introdução tem suspensões e ritardandos).⁸⁰

4.2.2. II andamento - *Presto*

O segundo andamento é um *Presto* em *perpetuum mobile*, que contrasta com a flexibilidade dos temas do *Andante*. Está escrito em três por dois. Ao longo de todo o andamento o compositor apresenta arpejos em tercinas de colcheia, às vezes como elemento secundário e outras como elemento principal.

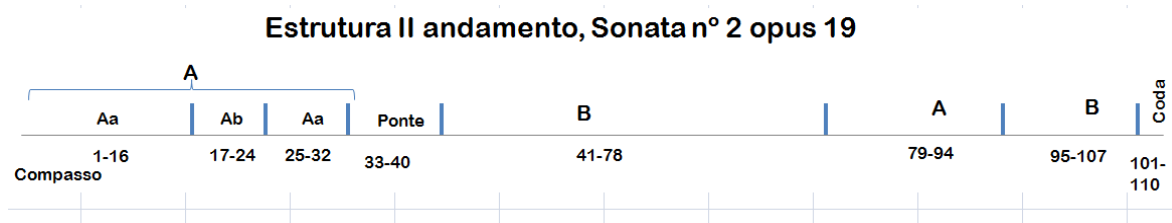


Figura 52

⁸⁰ Pensando apenas em número de compassos a proporção áurea seria no compasso 90.

Estamos perante uma forma A-B-A-B. A primeira secção A (compassos 1 a 32) tem uma forma ternária, inclui uma parte Ab (compassos 17 a 24) que contrasta com a parte Aa (compassos 1 a 16 e compassos 25 a 32).

O tema de Aa é apresentado no segundo compasso, integrado no arpejo da mão direita. A mão esquerda acompanha com semínimas, em Sol sustenido menor (figura 53).



Figura 53 Compassos 1-2, II Andamento. Sonata nº2 opus 19. Destacadas com setas as notas do tema de A.

A parte Aa divide-se em duas frases de oito compassos cada uma. No compasso 7 e 8, assim como no 15 e 16, a mão esquerda apresenta uma melodia que marca o fim de cada frase. É importante salientar que nesta parte Aa, as duas mãos mantêm a mesma textura mas mudam o protagonismo de uma para outra, normalmente usando a direita para abrir as frases e a esquerda para as fechar.

A parte Ab está escrita em Si maior, tem a indicação *dolcissimo* e a dinâmica *pianissimo* (figura 54). Parece uma reminiscência do segundo tema do *Andante*, pelo seu carácter lírico.

Figura 54 Compassos 17-20, II Andamento. Sonata nº2 opus 19

Introduz nos compassos 19 e 23 três notas repetidas, com indicação na partitura de *tenuto*, que nos relembra o tema do primeiro andamento, *Andante* (figura 54). Apesar de estas notas estarem apresentadas de forma bastante evidente na partitura, auditivamente é difícil reconhecê-las, por ser uma passagem complexa, onde cada mão tem um papel diferente. No compasso 25 chegamos a Aa, uma vez mais em Sol sustenido menor (figura 55).

Figura 55 Compassos 25-26, II Andamento. Sonata nº2 opus 19

Encontramos uma ponte entre os compassos 33 e 40 (figura 56). Apresenta dinâmica *forte* e corresponde ao primeiro clímax do andamento. A ponte começa em Sol sustenido menor e termina com a harmonia de Lá sustenido com sétima, dominante da tonalidade (enarmónica) do início da secção B, Mi bemol menor. Esta ponte incorpora um elemento novo neste andamento, uma melodia em oitavas na mão esquerda.



Figura 56 Compassos 33-34, II Andamento. Sonata nº2 opus 19

A secção B tem a indicação *ben marcato il canto* (figura 57). Começa em Mi bemol menor. Tem características de desenvolvimento, pela mudança constante de tonalidade usando como fio condutor o tema de B, ou parte dele, que surge entre os compassos 41 e 44.



Figura 57 Compassos 41-44, II Andamento. Sonata nº2 opus 19

Entre os compassos 45 e 48 encontramos a textura de Aa (figura 58).

Figura 58 Compassos 45-48, II Andamento. Sonata nº2 opus 19

No compasso 49 o motivo de B surge em Si bemol menor. Entre os compassos 53 e 59, o compositor passa pelas tonalidades de Ré sustenido Maior, Si menor e Si bemol menor.

Observamos uma ponte entre os compassos 59 e 63 idêntica à dos compassos 45 a 48 anteriormente mencionada. O compositor apresenta o tema de B no compasso 63 em Ré bemol maior. No compasso 67 passamos a Dó sustenido menor, o enarmónico menor.

Em toda a secção B não encontramos um clímax claro. Verificamos algumas subidas de tensão harmónica e dinâmica, mas são sempre “artificialmente” travadas, com um decrescendo, dissolvendo a tensão num arpejo, ou então numa mudança de tema ou de textura. O compositor acumula esta tensão para um ponto clímax quase no final da peça.

A segunda secção A (compassos 79 a 94) é igual à primeira Aa (compassos 1 a 16), exceto na dinâmica. A segunda secção A encontra-se entre o *pianíssimo* e o *sforzato*, e na parte Aa a dinâmica está entre o *piano* e o *mezzo-forte*.

Nos compassos 93 e 94 (figura 59) chegamos a um clima mais tenso. O compositor muda o arpejo para a mão esquerda e utiliza na mão direita acordes num registo muito agudo, que nos fazem lembrar os acordes do compasso 37

(acordes estes desempenhados pela mão esquerda, que pertenciam à ponte que dava início à secção B).

Figura 59 Compassos 93-94, II Andamento. Sonata nº2 opus 19

A segunda secção B começa com um *crescendo* de *piano* a *fortissimo* até ao clímax do andamento que se encontra entre os compassos 99 e 101, com o tema de B em Sol sustenido menor.

No compasso 102, encontramos o tema de B em *piano*, na mão direita a duas vozes (figura 60). O compositor cresce até *mezzo-forte* no compasso 104 e continua a diminuir a dinâmica, reduzindo o arpejo da mão esquerda a duas notas alternadas, sem deixar de utilizar tercinas.

Figura 60 Compassos 101-104, II Andamento. Sonata nº2 opus 19

No compasso 108 encontramos a coda do andamento. Apresenta a textura da parte Aa, semelhante às pontes dos compassos 45 e 59. Consideramos que esta textura é um elemento unificador deste andamento.

Termina com dois acordes de Sol sustenido menor em *sforzando*.



Figura 61 Compassos 108-110, II Andamento. Sonata n.º 2 opus 19

4.3. Sonata para piano n.º 3 opus 23 em Fá sustenido menor

No verão de 1898 Scriabin termina a sua terceira Sonata. Tal como a segunda tinha sido influenciada pelo mar, esta obra é uma representação dos estados da alma. Na verdade, Scriabin intitulou a terceira Sonata, de *Etats d'Amé*, ou Estados de Alma.⁸¹

Scriabin terminou a Sonata na mesma fase em que nasceu a primeira filha, Rimma, do seu casamento com Vera. Foi também a partir desse verão que o compositor assumiu o cargo de professor de piano no Conservatório de Moscovo. Começa nesta fase a assumir mais responsabilidades como pai e de certa maneira renuncia à liberdade de criar, o que pode ter representado uma das motivações da composição desta Sonata, segundo aponta Bowers⁸² na biografia: “tal como a primeira Sonata tinha sido o apoio de Scriabin numa crise física, a terceira fá-lo superar uma crise espiritual, relacionada com o casamento”.

A primeira performance desta Sonata, na qual Scriabin tocou só o segundo e o terceiro andamento, foi em Paris, no dia 10 de Julho de 1900. A estreia da Sonata completa deu-se em Moscovo, no dia 23 de Novembro do

⁸¹ BOWERS, Vol. I página 254.

⁸² *ibid*, Vol. I, página 255.

mesmo ano, pelo pianista Vsevolod Buyukly. Scriabin considerava-o um dos melhores pianistas do mundo⁸³.

Com este trabalho, Scriabin consolida-se como compositor. Era comum nos círculos musicais, a opinião de que Scriabin não tinha saído do “círculo mágico” dos estudos para piano. Scriabin já tinha mostrado criatividade e originalidade num razoável número de prelúdios e estudos, mas foi nesta terceira Sonata que muitas dessas ideias brilhantes resultaram num trabalho mais extenso e complexo.⁸⁴

A Sonata tem quatro andamentos. Scriabin apresentou-a num concerto em Bruxelas, no dia 8 de Novembro de 1906. O programa de sala foi escrito pela sua segunda esposa, Tatyana Schloezer. Nele explica cada um dos andamentos, que aqui citamos:

Primeiro andamento: A Alma, livre e sem laços, mergulha apaixonadamente num abismo de sofrimento e conflito.

Segundo andamento: A Alma, cansada de sofrer, encontra uma trégua ilusória e passageira. Esquece-se dela própria numa canção, em flores. Mas esta inquieta e viciada alma penetra o falso véu de harmonias perfumadas e ritmos radiantes.

Terceiro andamento: A Alma flutua num suave e melancólico mar de sentimentos. Amor, tristeza, desejos secretos, pensamentos inexprimíveis são encantos fantasmagóricos.

Quarto andamento: Os elementos libertam-se a si próprios. A Alma luta dentro do seu turbilhão de fúria. De repente a voz do Homem-Deus cresce desde o fundo da alma. A canção da vitória ressoa triunfante. Mas é fraca

⁸³ *ibid*, Vol. I, página 254.

⁸⁴ *ibid*, Vol. I, página 253.

ainda... Quando tudo se encontra a seu alcance, ele volta a afundar-se, partido, caindo num novo abismo de vazio.⁸⁵

É muito provável a relação da Sonata, com a ideia do Super-homem de Nietzsche e a ideia do Homem-Deus, ideia esta que não será abandonada por Scriabin, nem na sua obra, nem na sua personalidade. Mesmo assim, é necessário ter presente que a redação deste programa é posterior à composição da Sonata, pelo que não podemos assegurar que tenham sido estas as ideias motivadoras da composição. No entanto, como este programa é aceite pelo compositor, iremos utilizá-lo como referência na nossa análise.

Trata-se de uma Sonata com um tratamento cíclico, que nos faz lembrar os trabalhos de Franck e Liszt. Interessante é também observar temas musicais semelhantes em todos os andamentos.

Não podemos deixar de comentar que a escrita desta Sonata é bastante mais complexa em comparação com as anteriores. Scriabin poderia estar condicionado tecnicamente pela composição das suas duas primeiras Sinfonias, que foram provavelmente compostas simultaneamente com as ideias da Sonata.

4.3.1. I andamento – *Drammatico*

O primeiro andamento está escrito em forma sonata, tendo, segundo a nossa análise, uma curiosa proporção na forma: apesar da exposição e da reexposição terem praticamente a mesma duração de compassos (a exposição tem 54 compassos e a reexposição 49), o primeiro tema tem 24 compassos na exposição e só oito na reexposição. Pensamos que o compositor ao utilizar o primeiro tema ao longo de quase todo o desenvolvimento, torna-se auditivamente desnecessário repeti-lo na íntegra na reexposição.

⁸⁵ *ibid*, Vol. I, página 254 (tradução do inglês do autor).

Para compensar esta desproporção na forma, Scriabin introduz uma parte nova entre o segundo tema e a parte final, à qual iremos chamar ponte e que equilibra a duração da exposição com a reexposição, podendo ser vista como um segundo desenvolvimento, contendo e combinando elementos da exposição.



Figura 62

Este andamento tem a indicação *Drammatico*. Porém encontramos registros de o compositor denominar este andamento *Allegro*⁸⁶. Está escrito em Fá sustenido menor. O primeiro tema começa no primeiro compasso (figura 63). A primeira frase tem oito compassos e é composta à base de acordes com melodia na mão direita. No primeiro e terceiro compassos o compositor dobra a melodia em movimento contrário.



Figura 63 Compassos 1-4, I Andamento. Sonata nº3 opus 23

O primeiro tema apresenta três frases de oito compassos. Em cada uma destas frases encontramos elementos que serão usados mais tarde. Como

⁸⁶ BOWERS, Vol. I, página 253. Segundo Bowers, Scriabin referia-se ao primeiro andamento como *Allegro*, ao segundo como *Intermezzo*, embora a indicação na partitura seja *Drammatico* e *Allegretto* respectivamente.

exemplo no compasso 2 (figura 63), observamos um motivo como resolução do primeiro tema, que posteriormente será usado no segundo tema e também no desenvolvimento.

É de destacar o motivo rítmico entre o quarto tempo do compasso 11 e o primeiro tempo do compasso 12, que surge mais tarde com notas repetidas, no final do compasso 17 (figura 64). Consideramos este motivo um elemento unificador da Sonata. Encontramo-lo também no terceiro andamento, primeira vez no compasso 6 (figura 83) e na introdução do quarto andamento (figura 92). Em cada um destes casos, o motivo é associado ao carácter de cada andamento.



Figura 64 Compassos 9-12, I Andamento. Sonata n.º3 opus 23. Destacamos com setas as notas do motivo comentado.

A partir do compasso 17 (figura 65), observamos o motivo do compasso 11 e 12, desta vez invertido e com notas repetidas no final.



Figura 65 Compassos 17-19, I Andamento. Sonata n.º3 opus 23

O segundo tema começa no compasso 25 (figura 66), com uma melodia *cantabile* em Lá maior. O compositor usa uma textura polifónica a quatro vezes desenvolvendo a melodia do compasso 25.

O desenho melódico das quatro últimas colcheias (ver notas rodeadas na figura 66) será utilizado no terceiro andamento no tema de A (figura 84 compasso 8 e nas repetições do tema) e tornar-se-á um motivo fundamental no desenvolvimento do quarto andamento (figura 96). Assim, também podemos considera-lo outro elemento que unifica a Sonata.



Figura 66 Compassos 23-27, I Andamento. Sonata nº3 opus 23

A partir do compasso 31 (figura 67) o compositor desenvolve a ideia do compasso 11. Scriabin alterna esta ideia na mão direita e na mão esquerda combinando-a com as notas repetidas do compasso 17. Apresenta esta ideia dez vezes até ao compasso 42, onde termina o segundo tema em Lá maior.

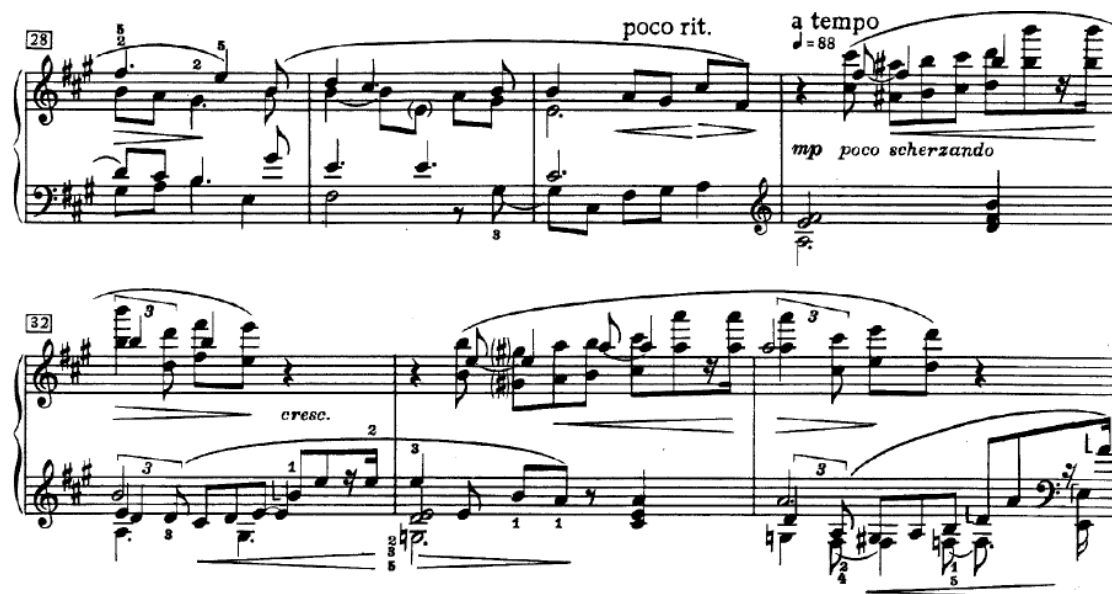


Figura 67 Compassos 28-34, I Andamento. Sonata nº3 opus 23

A parte final da exposição mistura elementos do primeiro tema e do *cantabile* do compasso 25. O compositor termina esta parte (figura 68,

compassos 51 a 55) com uma redução do primeiro tema, explorando o recurso de movimento contrário, reduzindo a dinâmica de *forte* até *mezzo piano*, sem dar uma sensação de fim da exposição. Não existe uma cadência harmônica clara entre a exposição e o desenvolvimento, o compositor escreve apenas na partitura uma barra dupla.



Figura 68 Compassos 50-54, I Andamento. Sonata n°3 opus 23

No desenvolvimento Scriabin desenvolve elementos dos temas da exposição. Identificamos o primeiro tema nos compassos 55, 63 e 65. A segunda voz da mão direita (contralto) do compasso 25 é apresentada como voz principal nos compassos 57 e 70, com a indicação de *dolcissimo*. A mão esquerda apresenta a voz principal do compasso 25.

A célula do compasso 26 (notas rodeadas na figura 66) é desenvolvida numa marcha harmônica descendente, entre os compassos 68 e 74. No compasso 75 o compositor expõe a frase dos compassos 9 a 12 (figura 69).



Figura 69 Compassos 74-78, I Andamento. Sonata n°3 opus 23



Figura 70 Compassos 83-86, I Andamento. Sonata n°3 opus 23

A melodia do segundo tema (figura 66) volta a surgir nos compassos 83 a 86 e 87 a 90, com o ritmo modificado e com o motivo do compasso 11 na mão esquerda (figura 70).

A reexposição começa no compasso 95. Como indicamos anteriormente, o primeiro tema apresenta apenas oito compassos. Encontra-se em Fá sustenido menor. O segundo tema inicia-se no compasso 103, em Fá sustenido maior, igual ao segundo tema da exposição.

A ponte começa no final de uma cadência interrompida a Fá sustenido maior, no compasso 121. Contém o clímax do andamento com um *crescendo* de *pianíssimo* a *fortíssimo* entre os compassos 120 e 128 (figura 71).

Figura 71 Compassos 123-130, I Andamento. Sonata n°3 opus 23

O andamento termina com a parte final, agora em Fá sustenido maior (figura 72).



Figura 72 Compassos 140-144, I Andamento. Sonata nº3 opus 23

4.3.2. II andamento – *Allegretto*

O segundo andamento da terceira Sonata *opus 23* corresponde, no programa mencionado, a uma trégua ilusória para a Alma. Scriabin também denomina *Intermezzo* a este andamento. Nele identificamos menos relação e elementos comuns com o resto da Sonata.

Estamos perante uma forma A-B-A (figura 73).

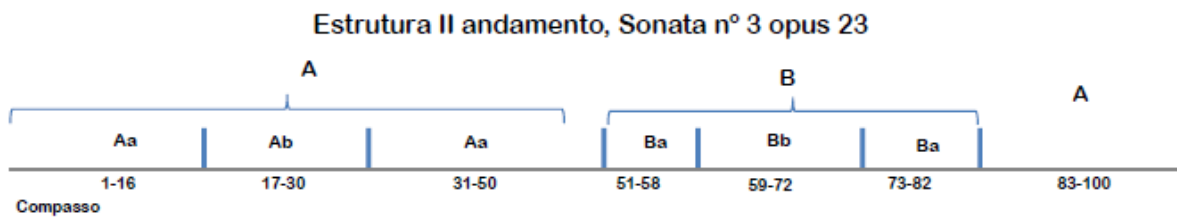


Figura 73

Os oito primeiros compassos apresentam os três elementos que serão explorados na parte Aa e Ab.

Denominaremos estes três elementos de Motivos 1, 2 e 3. Scriabin usa figuras mais rápidas quando necessita de mais tensão, além de mudanças de dinâmica e combina de várias formas estes motivos (figura 74).

A parte Aa é constituída por duas frases de oito compassos, sendo a primeira exposta em Mi bemol maior e a segunda em Si bemol maior (figura 74).

Figura 74 Compassos 1-8, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

Nesta primeira parte Aa o compositor cria alguma ambiguidade entre a tonalidade maior e menor, porque utiliza uma apogiatura na nota Sol bemol que resolve na nota Sol natural no motivo 1 (Ré bemol e Ré natural na segunda frase).

Destas duas frases, a primeira termina com um acorde de sexto grau rebaixado (Dó bemol) com uma cadência à dominante.

A segunda frase (compassos 9 a 16, figura 75) contém as mesmas relações maior-menor e utiliza igualmente o acorde de sexta rebaixada (Sol bemol), mas resolve com uma cadência interrompida a Si bemol maior (em vez de Fá menor ou Fá Maior que seria o esperado).

Scriabin sugere, uma vez mais, a ambiguidade maior-menor nesta passagem.

Figura 75 Compassos 9-16, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

Na parte Ab o compositor usa o Motivo 3, com entradas sobrepostas na mão esquerda e direita. Com estas entradas aumenta a tensão e chega a um *fortíssimo* no primeiro clímax, no compasso 26 (figura 76).

A tensão desfaz-se entre os compassos 28 e 31, usando um *decrecendo* e a segunda parte do Motivo 3.

Figura 76 Compassos 22-32, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

No compasso 31 chegamos a Aa. A partir do compasso 39 o compositor utiliza o material do primeiro tempo do Motivo 3, passando pelos acordes de

Dó bemol maior, Si bemol menor, Lá bemol menor, Lá menor, com quinta diminuta e Si bemol Maior.

Figura 77 Compassos 38-46, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

No compasso 43 o compositor apresenta o tema de Aa em Si bemol maior, que termina numa ponte (figura 78) para a secção B. Nesta pequena ponte observamos um *decrecendo* de forte a *pianíssimo* com *ritardando*. Scriabin usa, tal como no compasso 28, a segunda parte do Motivo 3, acompanhado agora de figuras mais longas e por uma nota pedal em Mi bemol.

Figura 78 Compassos 47-57, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

A parte B começa em Lá bemol maior, com a indicação *con grazia* (figura 78). Contrasta com o carácter quase de marcha da parte A. O mais característico desta secção é o uso de tercinas de semicolcheia no acompanhamento, que é o único elemento realmente novo neste andamento, uma vez que, como veremos, os restantes elementos desta parte, apresentam um carácter diferente, mas derivam dos motivos 1, 2 e 3.

É interessante notar que mesmo neste elemento novo (a célula de colcheia - tercina de semicolcheia) podemos encontrar semelhanças ao motivo 2.

Esta secção apresenta um contraponto semelhante ao *cantabile* do compasso 25, do primeiro andamento. As várias células vão mudando de voz ao longo de toda a parte B. A troca das semicolcheias do Motivo 3 para tercinas dá uma sensação de maior flexibilidade.

A dinâmica vai de *pianíssimo* a *mezzo forte*. O compositor evita o uso do registo grave. Assim, o resultado é um efeito de caixinha de música. É possível que Tatiana Schloezer, na redação do programa, tivesse em conta o tema B quando refere que a Alma “esquece-se dela própria numa canção, em flores”.

A parte Bb desenvolve a segunda parte do motivo 1 e as tercinas de semicolcheia do tema Ba (figura 79). Observamos semelhanças ao segundo tema do primeiro andamento, pelo tratamento de vozes e pela escrita em colcheias.

Na voz aguda observamos uma subida em semínimas com acento, em dois grupos: Dó - Ré bemol- Ré natural- Mi natural e a seguir Fá- Sol bemol- Sol natural- Lá natural (figura 79). Com esta escala cromática, chegamos ao ponto culminante da secção, em *mezzo forte* no compasso 63.

Figura 79 Compassos 58-68, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

No compasso 73 identificamos Ba, mais uma vez em Lá bemol Maior (figura 80). Scriabin modula várias vezes, chegando ao acorde de Si bemol maior com sétima no compasso 82, que é a dominante de Mi bemol maior, a tonalidade onde o compositor reexpõe a secção A.

Figura 80 Compassos 79-82, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

A secção A, compassos 83 a 100 é igual à segunda parte de Aa, dos compassos 31 a 46. Termina o andamento com um acorde de Mi bemol maior, com um registo amplo, suspensão e *sforzando* no compasso 100.

Figura 81 Compassos 96-100, II Andamento. Sonata nº3 opus 23

4.3.3. III andamento – *Andante*

O terceiro andamento é um *Andante*, com indicação da colcheia igual a 63. O programa descreve este andamento como “a Alma que flutua num suave e melancólico mar de sentimentos”. Tal como no segundo andamento, estamos perante uma forma A-B-A.

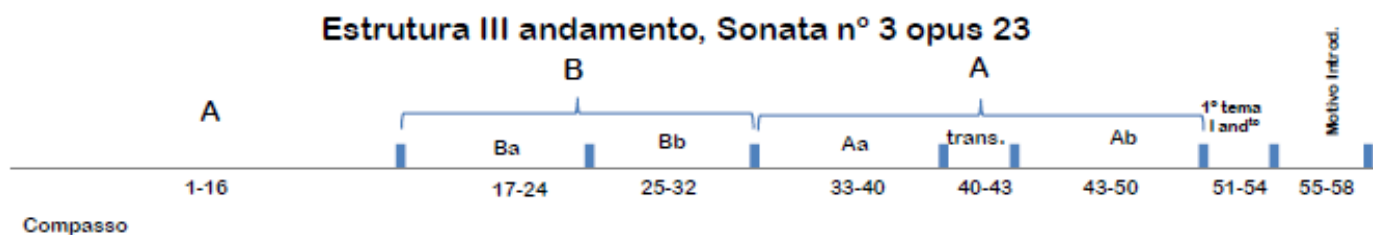


Figura 82

Consideramos que a secção A está dividida em dois períodos de oito compassos (figura 83). Encontramos na primeira frase a melodia do primeiro tema do primeiro andamento (figura 63). No compasso 4 o compositor utiliza a segunda parte do motivo 3 do segundo andamento (compasso 6 da figura 74). Observamos um acompanhamento de colcheias na mão direita, que dá uma continuidade rítmica contrastante com a flexibilidade da melodia.

Figura 83 Compassos 1-6, III Andamento. Sonata nº3 opus 23

Temos uma segunda frase entre os compassos 5 e 8 (figura 84). Esta frase termina com o desenho melódico que já tínhamos estudado no compasso 26 do primeiro andamento (notas rodeadas na figura 66). O compositor utiliza este desenho melódico também no primeiro desenvolvimento do quarto andamento (figura 96).



Figura 84 Compassos 7-9, III Andamento. Sonata nº3 opus 23. Rodeado o desenho melódico comentado.

A secção B abarca os compassos compreendidos entre o 17 e 32 (figura 85). Está escrita em Sol sustenido menor e tem a indicação *doloroso*. É apresentada também em dois períodos de oito compassos.

Toda a secção B é acompanhada na segunda voz da mão direita por uma linha de semicolcheias que inclui cromatismos e que dá um ar misterioso. Este acompanhamento continua na segunda secção A.

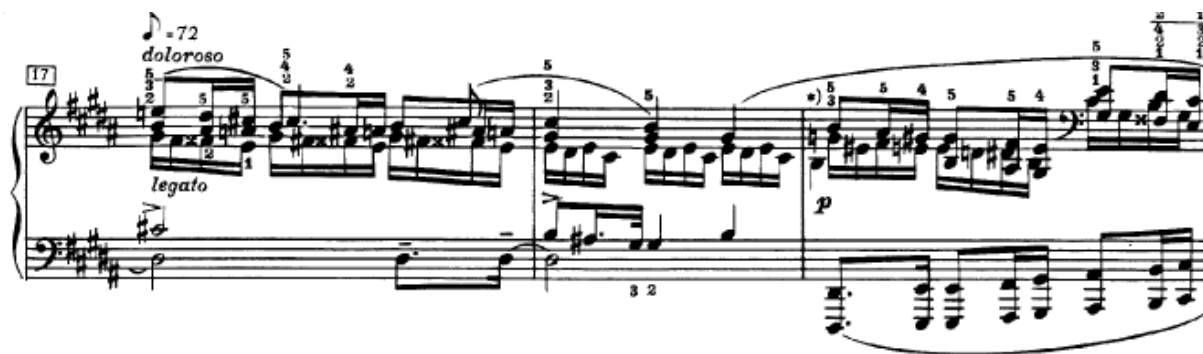


Figura 85 Compassos 17-19, III Andamento. Sonata nº3 opus 23.

Na voz superior verificamos uma melodia que usa o material do motivo 2 do segundo andamento, de colcheia-duas semicolcheias (figura 74, compasso 1 mão esquerda).

Entre os compassos 25 e 28, Scriabin passa para a voz superior a melodia que estava no baixo na primeira frase de B (figura 86).

Figura 86 Compassos 23-28, III Andamento. Sonata nº3 opus 23.

No compasso 32, segunda secção A, o tema é apresentado novamente em Si maior (figura 87). Porém, a continuação da linha de semicolcheias iniciada na secção B, confere uma textura diferente a esta secção.

Figura 87 Compassos 32-34, III Andamento. Sonata nº3 opus 23

Nos compassos de transição entre Aa e Ab (compassos 40 a 44) este acompanhamento passa de semicolcheias a tercinas de semicolcheia (figura 88).

Figura 88 Compassos 38-42, III Andamento. Sonata n°3 opus 23

Na parte Ab, a mão esquerda apresenta entre os compassos 44 e 49 a última entrada do tema de A (figura 89). O tema é acompanhado por arpejos e o compositor consegue um efeito semelhante ao conseguido no segundo tema do primeiro andamento da *Sonata n° 2* (compasso 46, figura 47) anteriormente analisado, curiosamente também em Si maior.

Figura 89 Compassos 43-44, III Andamento. Sonata n°3 opus 23

Consideramos que os compassos 51 a 54 são uma reminiscência do primeiro tema do primeiro andamento (figura 90). Temos entre os compassos 51 e 52 mais um exemplo de ambiguidade maior-menor.

Nos compassos 55 a 58, verificamos a primeira entrada da célula que iremos denominar “motivo da introdução” na análise do quarto andamento (figura 90). Harmonicamente é uma cadência a Fá sustenido menor, a tonalidade do quarto andamento.

Figura 90 Compassos 51-57, III Andamento. Sonata nº3 opus 23

4.3.4. IV andamento – *Presto con fuoco*

O quarto andamento, *Presto con fuoco*, tem a indicação metronómica de mínima com ponto igual a 58. No programa, este andamento representa a vitória do Homem-Deus, que no final volta a afundar-se mais uma vez no vazio. Está escrito em Fá sustenido menor e tem forma de andamento final de Sonata⁸⁷, com dois desenvolvimentos e a apresentação, no fim, do tema da secção A do terceiro andamento (figura 83), por aumentação.

Encontramos relação com a quinta Sinfonia de Beethoven, onde o tema do *Scherzo* surge no *Finale*.

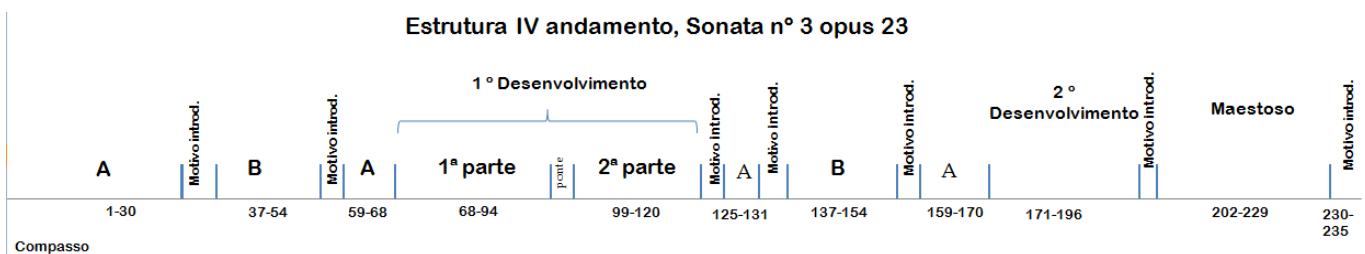


Figura 91

⁸⁷ ROSEN, Charles, *Formas de Sonata*, SpanPress Universitaria 1998, página 134. Tradução do livro *Sonata Forms* de 1980.

É importante falar do motivo de introdução que surge pela primeira vez, como mencionado anteriormente, nos últimos quatro compassos do terceiro andamento (figura 92).

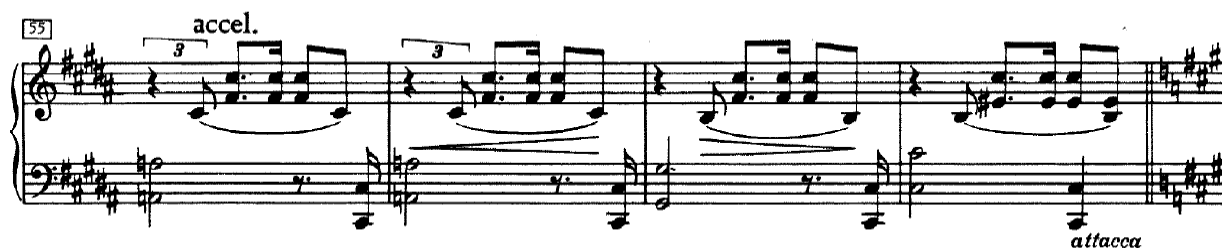


Figura 92 Compassos 55-58, III Andamento. Sonata n.º3 opus 23

O motivo de introdução repete-se oito vezes. Consideramos que este motivo tem a função de anunciar uma parte nova, sendo em cada caso adaptado para se enquadrar na atmosfera pretendida. Na tabela que se segue (tabela 1) resumimos as entradas do motivo de introdução. Mostramos em cada caso o compasso onde se situa, a parte que anuncia, o ritmo do acompanhamento da mão esquerda e a dinâmica.

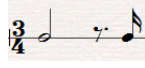
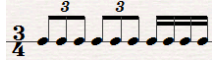

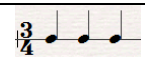
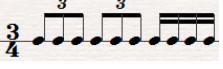

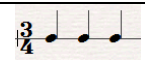
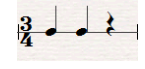
Entrada	Compassos	Parte que anuncia	Acompanhamento	Dinâmica *
1	55-58 (III And ^{to})	A		<i>pp</i>
2	30-36	B		<i>f > pp</i>
3	55-58	A		<i>mp < f ></i>
4	120-124	A		<i>mf < sff</i>
5	131-135	B		<i>f > pp</i>
6	155-158	A		<i>mp < f ></i>
7	197 – 201	<i>Maestoso</i>		<i>mf <</i>
8	230-234			<i>ff < ></i>

Tabela 1 Entradas do “motivo de introdução”

Na tabela < corresponde a *crescendo* e > a *decrescendo*.

O tema principal da parte A é o elemento básico da construção deste andamento. Trata-se de uma melodia com um salto ascendente de quarta, que desce cromaticamente. Pelo ritmo do início do tema, parece ser inspirado no motivo de introdução.

Figura 93 Compassos 1-2, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

Após a segunda entrada do motivo de introdução chegamos ao tema de B, que tem a indicação de *meno mosso* (figura 94). O tema de B está escrito numa textura polifónica a quatro vozes, semelhante ao *cantabile* do compasso 25 do primeiro andamento (figura 66).

Figura 94 Compassos 33-41, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

A partir do compasso 46, o acompanhamento faz-se em tercinas de colcheia (figura 95). Scriabin usou este recurso no terceiro andamento desta Sonata (figura 89) e no primeiro andamento da segunda Sonata (figura 47), para criar uma textura diferente com o mesmo tema.

Figura 95 Compassos 42-50, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

Este acompanhamento em tercinas ajuda a criar o *acelerando* que nos leva à terceira entrada do motivo de introdução, no compasso 55, para voltar ao tema de A.

O tema de A surge no compasso 59, com a indicação de *piano*, mais curto que da primeira vez. Nos compassos 68 a 69, surge a ideia melódica das quatro últimas notas do tema *cantabile* do compasso 25 do primeiro andamento, da qual já falamos anteriormente (figuras 66, 67, 70 e 84).

Figura 96 Compassos 67-70, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

O primeiro desenvolvimento está dividido em duas partes.

A primeira parte deste desenvolvimento compreende os compassos 70 a 94. A mão direita vai combinar o tema de A com a célula do final do *cantabile* que mencionámos acima (figura 97). O acompanhamento continua a textura da secção anterior. A dinâmica está continuamente a mudar, criando instabilidade

e mais tensão. A harmonia também muda, passando pelas tonalidades de Mi maior (compasso 75) Si maior (compasso 83) e Sol bemol Maior (compasso 91).

Figura 97 Compassos 67-74, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

No compasso 95 Scriabin escreve em *forte* o tema de A invertido (figura 98). Na nossa análise, pensamos que o compositor quer anunciar a chegada da segunda parte do desenvolvimento, que começa no compasso 99 e que contém o clímax do andamento.

Figura 98 Compassos 95-98, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

Entre os compassos 99 e o 117 verificamos uma sucessão, sem interrupção, de entradas do tema de A, que por vezes surge completo e noutras só a primeira parte, alternando o registo grave médio e agudo.

Figura 99 Compassos 104-108, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

Estas entradas sobem cromaticamente, passando por Si bemol menor, Si menor, Dó maior, Ré bemol maior, concluindo com o tema de A no compasso 117 em Ré maior (figura 100).

Figura 100 Compassos 114-118, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

A forma como modula é ambígua, porque de facto Scriabin apoia as terceiras nos cromatismos do tema, sendo que auditivamente é difícil perceber se a harmonia é maior ou menor. Observamos casos semelhantes a este, no segundo e terceiro andamentos (figuras 74, 75 e 90).

No compasso 117 surge o tema do compasso 17 da parte central de A. Scriabin chega ao *fff*, atingindo o clímax deste andamento no compasso 119 (figura 101).

Figura 101 Compassos 114-123, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

Entre os compassos 121 e 124 o compositor apresenta o quarto motivo de introdução, ligeiramente alterado (figura 102).

Figura 102 Compassos 119-126, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

A reexposição começa no compasso 125, com o tema A em Ré sustenido menor (figura 102). No compasso 131 surge a quinta entrada do motivo de introdução e no compasso 137 chegamos à secção B, também em Ré sustenido menor (figura 103).



Figura 103 Compassos 136-139, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

A última entrada do tema de A surge no compasso 159 (figura 104), em Ré sustenido menor, após a sexta entrada do motivo de introdução (compasso 155).



Figura 104 Compassos 156-161, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

O segundo desenvolvimento inicia-se no compasso 171 e apresenta como elementos fundamentais o tema de A e o motivo de introdução (figura 105). O compositor aumenta a tensão subindo cromaticamente entre os compassos 174 e 182. Consegue o efeito contrário descendo cromaticamente entre os compassos 183 e 201.

Figura 105 Compassos 171-176, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

Observamos a sétima entrada do motivo de introdução entre os compassos 197 e 201, em *crescendo* e *ritardando*. A mão esquerda apresenta o acompanhamento em semínimas, antecipando o acompanhamento do *Maestoso* (figura 106).

Figura 106 Compassos 199-204, IV Andamento. Sonata nº3 opus 23

O *Maestoso* tem a indicação de *fff* e a mínima com ponto igual a 50. Está escrito em Dó sustenido maior. Apresenta o tema de A do terceiro andamento (figura 83) com uma textura diferente. Pode corresponder ao surgimento do Super-Homem no programa que mencionámos anteriormente.

O acompanhamento alterna partes em semínimas com o tema de A. O compositor escreve um *diminuendo* entre os compassos 217 e o 223, para preparar o *pianíssimo* no compasso 224 (figura 107).



Figura 107 Compassos 223-226, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

No compasso 225 apresenta a indicação *sotto voce* em Fá sustenido menor. Scriabin utiliza o tema de A na mão esquerda e o acompanhamento em semicolcheias na direita que nos faz lembrar a textura do tema de B do terceiro andamento (figura 85). Cresce até ao compasso 230, onde surge a última entrada do motivo de introdução (figura 108).

A cadência cria a expectativa da Sonata terminar num acorde de Fá sustenido maior, tonalidade do *Maestoso*, mas resolve em Fá sustenido menor, tonalidade da obra, numa última sensação de ambiguidade maior-menor.



Figura 108 Compassos 230-235, IV Andamento. Sonata n°3 opus 23

4.4. Sonata n° 4 opus 30 em Fá sustenido maior

Antes de analisar a quarta Sonata vamos fazer uma pequena contextualização da vida profissional e pessoal de Scriabin. Apontamos vários acontecimentos em 1903 que dão origem a uma fase fértil de composição:

- Scriabin abandonou o seu posto de professor no Conservatório de Moscovo, após seis anos de trabalho, para se dedicar exclusivamente à composição⁸⁸.

- No início de 1903 o compositor encontrava-se numa situação financeira muito instável, com muitas dívidas. Do dinheiro que devia a Belaieff, o seu mecenas⁸⁹, a única maneira de pagar era compondo música. Belaieff pagava por número de peças para editar. Em Novembro de 1903 Scriabin dirige-se a São Petersburgo com 36 peças completas para editar: a *Sonata nº 4 opus 30*, os *Prelúdios opus 31, 33, 37 e 39*, *Poemas opus 32*, *Poema trágico opus 34*, o *Poema Satânico opus 36*, *Valsa opus 38* em Lá bemol maior, *Mazurcas opus 40*, *Poema opus 41*, *Estudos opus 42*, e a *Sinfonia nº 3 opus 43*⁹⁰. Bowers explica que, por exemplo, o rascunho completo da quarta Sonata foi feito em dois dias.

- Separou-se de Vera e torna oficial a sua relação com Tatiana Schloezer⁹¹.

- Belaieff, o seu mecenas, morre em Dezembro de 1903⁹². Os seus herdeiros decidem piorar progressivamente as condições de trabalho de Scriabin e a relação com o círculo de Belaieff termina em 1906⁹³. A morte de Belaieff não afetou a composição da quarta Sonata, que já estava concluída, mas condicionou profundamente o rumo profissional do compositor a partir deste momento.

Scriabin ainda não tinha uma relação muito forte com a Teosofia. Nos últimos seis anos trabalhou como professor e como compositor e não teve oportunidade para aprofundar o pensamento filosófico. Sendo consciente de algumas lacunas, reconheceu em diversas ocasiões, a falta de formação. Em

⁸⁸ EAGLEFIELD, página 46.

⁸⁹ BOWERS, Vol. I, página 302.

⁹⁰ *ibid*, Vol.II, páginas 285 a 286.

⁹¹ *ibid*, Vol. I, página 324.

⁹² *ibid*, Vol. I, página 329.

⁹³ *ibid*, Vol. II página 106.

Julho de 1903 Scriabin escreveu ao seu amigo e biógrafo Boris Schloezer, que dava pouca atenção à filosofia e que apenas lia Friedrich Uberweb (1826-1871)⁹⁴. Numa carta posterior no mesmo mês, Scriabin confessa estar literalmente afundado em trabalho, por se encontrar a orquestrar a *Sinfonia nº 3* e a compor peças para piano. Tinha que terminar 30 composições até Agosto, sob pena de não poder viajar até à Suíça.⁹⁵

A obra de Scriabin é muitas vezes associada à filosofia e teosofia, mas só nas obras posteriores a esta fase é que esta relação se torna mais forte.

A evolução da escrita entre a terceira Sonata composta em 1898 e as peças de 1903 é evidente. Isto leva-nos a pensar que é provável que a evolução nas técnicas de composição não esteja diretamente relacionada com as influências literárias, mas com a necessidade de evoluir a linguagem musical e de procurar outras ideias para as funções tonais tradicionais.

Bowers destaca na sua biografia que a evolução na escrita de Scriabin foi tão gradual que as mudanças são muito subtis. Bower afirma também que a rutura com a música do século XIX se deu de uma forma muito progressiva entre os compositores do início do século XX⁹⁶.

A quarta Sonata vem acompanhada de um programa com um poema em verso livre⁹⁷. O poema leva-nos do brilho subtil de uma estrela ao “sol de triunfo”. É uma espécie de oração do autor à estrela, que progressivamente vai ficando mais perto, até chegar e ficar submerso nela.

⁹⁴ *ibid*, Vol. I, página 323.

⁹⁵ *ibid*, Vol. I, página 323.

⁹⁶ *ibid*, Vol. I, página 331.

⁹⁷ A versão original do poema encontra-se em francês. No entanto, como não encontramos nenhuma fonte fiável em francês trabalhamos com a versão em inglês que se encontra na biografia de Fabion Bowers entre as páginas 332 e 333.

Metaforicamente a estrela pode ser o primeiro tema do primeiro andamento, que surge novamente no segundo em duas ocasiões. Este tema é um elemento que dá unidade à obra.

Queremos fazer um apontamento sobre a harmonia. Auditivamente a ambiguidade que se cria no ouvinte faz pensar num afastamento da tonalidade, mas esse afastamento ainda não acontece nesta Sonata. Será somente na quinta Sonata e nas obras posteriores que Scriabin começa a utilizar escalas artificiais e acordes formados por quartas⁹⁸. Porém, na quarta Sonata começa a evitar o uso da fundamental. As passagens cromáticas e as dissonâncias por resolver dão uma sensação de instabilidade contínua, certamente procurada pelo compositor.

4.4.1. I andamento - *Andante*

O primeiro andamento é um *Andante*. A indicação é de *piano dolcissimo*. Este andamento está dividido em quatro secções de 16 compassos, nomeadamente A – Desenvolvimento – A - Coda, sendo que o desenvolvimento e a coda também estão formados por elementos de A.

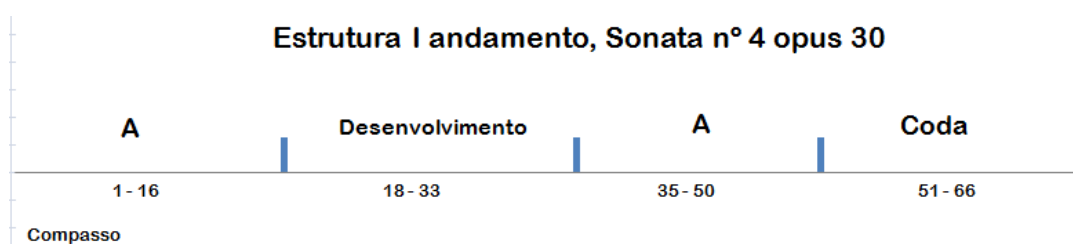


Figura 109 Os compassos 17 e 34 são compassos de transição, antes e depois do desenvolvimento.

A textura apresentada é de uma melodia na voz superior com acompanhamento em acordes. Destaca-se o prolongamento em síncope das

⁹⁸ WISE, Herbert Harold, Jr. *The relationship of pitch sets to formal structure in the last six piano sonatas of Scriabin*. Direção: Dr. Robert Gauldin. Tese de doutoramento. University of Rochester. Rochester, New York. 1987. Página 18.

notas mais agudas e mais graves, que dá uma sensação de suspensão em toda a primeira secção e contribui para a ambiguidade da harmonia.

A primeira entrada de A (figura 110) contém todos os motivos musicais deste andamento. Decidimos dividi-lo em duas partes: Aa, entre os compassos 1 e 6 e Ab entre os compassos 7 e 8. Entre os compassos 13 e 15, com a ajuda do movimento cromático do baixo, existe uma modulação a Si bemol maior. A seguir ao compasso 17, de transição, começa o desenvolvimento.

Figura 110 Compassos 1-9, I Andamento. Sonata n.º4 opus 30

O desenvolvimento (figura 111) baseia-se no material de Ab e em grupos de dois compassos, que usam o movimento cromático do baixo do compasso 13 para modular. O compositor escreve trilos nos compassos 20 e 24, associados ao início do tema de A (figura 110, compassos 1 e 2).

Figura 111 Compassos 18-21, I Andamento. Sonata n.º4 opus 30

No compasso 34, de transição do desenvolvimento para a secção A, o acompanhamento na mão direita passa de colcheias a quiálteras de quatro.

A secção A (figura 112) tem a indicação de *dolce cantabile*, com a mão direita a fazer o acompanhamento em acordes no registo agudo. A mão esquerda faz simultaneamente um arpejo e a melodia, mantendo entre os compassos 35 e 46 um pedal de tónica. À exceção da nota pedal, a harmonia é igual à dos compassos 1 a 8.



Figura 112 Compassos 35-38, I Andamento. Sonata nº4 opus 30

No compasso 43 (figura 113), o acompanhamento passa a tercinas de semicolcheias, em arpejos, semelhante ao acompanhamento estudado na segunda e terceira Sonatas (figuras 47 e 89 respetivamente).



Figura 113 Compassos 43-44, I Andamento. Sonata nº4 opus 30

A secção termina com um arpejo em Lá Sustenido maior.

Na coda analisamos duas entradas do tema de A, de dois compassos, alternadas com arpejos na mão direita, passando de Lá sustenido maior a Fá sustenido maior no compasso 58. O último grupo de oito compassos é uma

sequência de acordes, que nos leva ao acorde de dominante de Fá sustenido maior com nona, conduzindo-nos ao segundo andamento sem pausa, com a indicação *attacca*.

4.4.2. II andamento – *Prestissimo volando*

O segundo andamento está escrito em forma sonata.

Estrutura II andamento, Sonata n° 4 opus 30

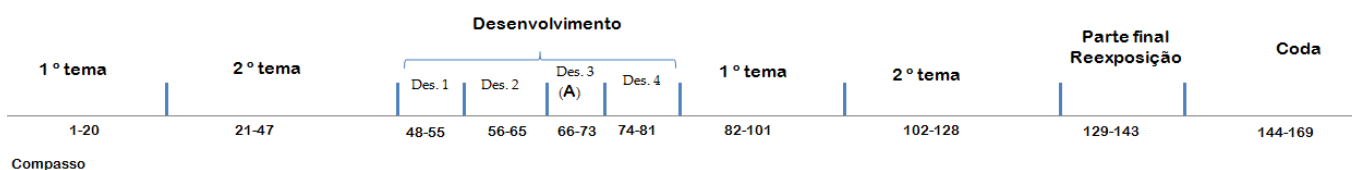


Figura 114

O primeiro tema é apresentado no compasso 1, consideramos que este tema contém elementos (compasso 5 e compasso 7) que o compositor desenvolve ao longo deste segundo andamento (figura 115).

Prestissimo volando $\text{♩} = 160$

O trecho musical mostra o primeiro tema em sol maior, 12/8, começando no compasso 1. O primeiro tema é apresentado no compasso 1, com elementos no compasso 5 e 7. O trecho inclui o primeiro tema (compasso 1), o desenvolvimento (compasso 3) e o segundo tema (compasso 6). O primeiro tema é apresentado no compasso 1, com elementos no compasso 5 e 7. O trecho inclui o primeiro tema (compasso 1), o desenvolvimento (compasso 3) e o segundo tema (compasso 6). O primeiro tema é apresentado no compasso 1, com elementos no compasso 5 e 7. O trecho inclui o primeiro tema (compasso 1), o desenvolvimento (compasso 3) e o segundo tema (compasso 6).

Figura 115 Compassos 1-8, II Andamento. Sonata n°4 opus 30

Entre os compassos 17 e 20 existe uma transição do primeiro para o segundo tema, que chega à dinâmica *forte* no compasso 18 (figura 116).

83

Figura 116 Compassos 15-20, II Andamento. Sonata n^o4 opus 30

O segundo tema (figura 117) desenvolve a ideia apresentada pela mão esquerda do compasso 7 (figura 115). Consideramos que o compositor apresenta dois temas, na forma sonata tradicional. Apesar de se basearem nos mesmos elementos os dois temas apresentam caráter e texturas diferentes.

Figura 117 Compassos 21-24, II Andamento. Sonata n^o4 opus 30

A partir do compasso 30 o compositor combina os elementos do compasso 5 (figura 115) com a melodia do segundo tema (figura 117).

Entre os compassos 36 e 47 o compositor associa na mão esquerda, a nota pedal na dominante, com a ideia do compasso 5 na mão direita. Verificamos um pequeno ponto de tensão no compasso 40.

A exposição termina com quatro acordes acentuados em mínima com ponto, três no sexto grau⁹⁹ e o último acorde em Dó sustenido maior, no estado fundamental, terminando esta cadência na dominante (figura 118).



Figura 118 Compassos 44-47, II Andamento. Sonata n°4 opus 30

O desenvolvimento começa no compasso 48. A primeira parte trabalha o início do primeiro tema entre os compassos 48 e 55. A armação de clave apresentada é de Si menor, passando por Fá sustenido menor, Dó sustenido menor e Si menor.

A segunda parte (compassos 56 a 65) desenvolve a ideia da mão direita do compasso 5, convertendo-a numa frase de quatro compassos.

Consideramos importante a introdução de quiálteras de quatro colcheias, em arpejos, com a última nota em pausa, no compasso 57 (figura 119). Parece-nos que estas quiálteras são inspiradas no primeiro tema, pela sua forma e notas.

⁹⁹ Este acorde é um sexto grau maior (o Fá é sustenido duplo), com nona (mi sustenido) e com a fundamental omitida (ré sustenido).

Figura 119 Compassos 54-58, II Andamento. Sonata nº4 opus 30

Nesta parte a dinâmica passa de *pianíssimo* a *fortíssimo*, num crescendo sem interrupção entre os compassos 56 e 65.

Consideramos que no compasso 66 (figura 120) inicia-se a terceira parte do desenvolvimento, com uma entrada do tema de A do primeiro andamento (figura 110). Apresenta oito compassos, recorre à dinâmica *fff* e encontra-se em Ré maior. A melodia está escrita na mão direita e a mão esquerda acompanha com arpejos em colcheias. Este é o primeiro clímax da Sonata. Apesar de esta entrada se encontrar no meio do desenvolvimento, tem um carácter temático, parecendo uma luz no meio do caos, que desaparece na parte seguinte.

Figura 120 Compassos 64-69, II Andamento. Sonata nº4 opus 30

A quarta parte do desenvolvimento (figura 121) tem a função contrária da segunda: leva a dinâmica de *fortíssimo* a *pianíssimo*. O compositor combina a linha melódica do compasso 5 com as quiálteras de quatro apresentadas no compasso 57, que nos prepara a chegada da reexposição.

Figura 121 Compassos 74-75, II Andamento. Sonata nº4 opus 30

A reexposição inicia-se com o primeiro tema, com o mesmo carácter, no compasso 82 em Fá sustenido maior. Esta secção apresenta exatamente o mesmo número de compassos que a exposição, mas é muito mais complexa tematicamente, combinando elementos da exposição e do desenvolvimento.

No compasso 86 o compositor associa ideias do compasso 5 e 7, apresentando-as no arpejo de colcheias da mão esquerda e na mão direita respetivamente (figura 122).

Figura 122 Compassos 82-87, II Andamento. Sonata nº4 opus 30

O segundo tema compreende os compassos 102 ao 128. O compositor combina a linha melódica do compasso 5 acompanhada de um arpejo em colcheias na mão esquerda, semelhante ao acompanhamento do primeiro tema do compasso 88. A partir do compasso 114 Scriabin usa as quiálteras do compasso 57.

Entre os compassos 121 e 128 surge uma melodia na mão direita, aparentemente nova, mas auditivamente assemelha-se ao compasso 5 em *legato*, colocada no meio de arpejos de colcheia (figura 123). Esta melodia tem um acompanhamento igual ao do compasso 88 (figura 122).

The image displays two systems of musical notation for measures 120 and 122. The first system, labeled '120', shows a right-hand staff with a melodic line featuring a four-measure phrase and a left-hand staff with a steady eighth-note arpeggiated accompaniment. The second system, labeled '122', shows a new right-hand melody with a similar left-hand arpeggiated accompaniment. Dynamic markings 'dim.' and 'p mf' are present in the second system.

Figura 123 Compassos 120-124, II Andamento. Sonata nº4 opus 30

A parte final da reexposição inicia-se no compasso 129 (figura 124). Consideramos que esta parte é uma transição para a Coda.

The image displays a system of musical notation for measures 128-131. Measure 128 shows a right-hand melody with a left-hand accompaniment of eighth-note arpeggios. Dynamic markings 'f' and 'pp' are present. The notation includes fingerings and articulation marks.

Figura 124 Compassos 128-131, II Andamento. Sonata nº4 opus 30

Nesta parte o compositor baseia-se na ideia musical do compasso 5. Entre os compassos 129 e 135 o compositor alterna compassos em *forte* com compassos em *pianíssimo* utilizando a mesma ideia do compasso 5 (figura 124 e 125).

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled with the measure number 132. It features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of chords and single notes, with a dynamic marking of *pp cresc.* and a *f* marking. The bottom staff is labeled with the measure number 135. It features a bass clef and the same key signature. The music includes chords and single notes, with a dynamic marking of *pp* and a *cresc. poco a poco* marking. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 125 Compassos 132-137, II Andamento. Sonata nº4 opus 30

Entre os compassos 136 e 143 Scriabin cria o último crescendo que nos conduz à Coda. Encontramos fragmentos do primeiro tema no compasso 136 e 138, “escondidos” na voz do contralto. O acompanhamento é feito por acordes muito curtos.

A reexposição apresenta mais complexidade e mais tensão que a exposição pelo carácter do acompanhamento, pela introdução das quiálteras de quatro e pelas mudanças de dinâmica.

A Coda começa no compasso 144 e termina no compasso 169 (figura 126).

Nesta secção surgem a melodia e a harmonia do tema de A do primeiro andamento (figura 110), mas com indicações de *fff*, *focosamente*, *giubiloso*.



Figura 126 Compassos 144-145, II Andamento. Sonata n°4 opus 30

A Coda permanece sempre com dinâmica *fff*. Apresenta três entradas de oito compassos da melodia de A (primeiro andamento), num final glorioso, acompanhado por acordes de quatro ou mais notas, em colcheias, marcando o início de cada compasso com oitavas num registo mais grave.

A Obra termina com uma sequência de acordes de Fá sustenido maior e com a nota Fá triplicada (figura 127).

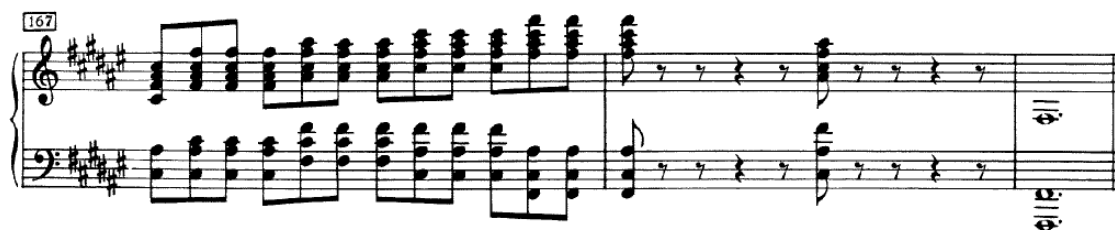


Figura 127 Compassos 167-169, II Andamento. Sonata n°4 opus 30

Conclusão

Como conclusão deste trabalho queremos focar algumas ideias, relativamente à evolução do estilo de Alexander Scriabin a partir da análise das quatro primeiras Sonatas e da pesquisa biográfica realizada.

Iniciamos com a forma das Sonatas. A tendência foi compor as peças com menos andamentos e unificar as ideias musicais sem interrupção¹⁰⁰. De facto, a partir da *Sonata nº 5 opus 53*, todas as Sonatas foram escritas num só andamento.

Apesar da segunda e quarta Sonatas apresentarem dois andamentos, a relação estrutural entre o primeiro e segundo andamentos é muito diferente. A segunda Sonata, tal como mencionámos anteriormente na nossa análise, tem semelhanças estruturais com outras composições mais conhecidas. Porém, na quarta Sonata, consideramos que o primeiro andamento funciona como introdução ao segundo andamento. Tematicamente estão ambos relacionados.

Com a terceira Sonata *opus 23* Scriabin demonstra a sua capacidade de criar obras mais extensas. Consideramos relevante a relação entre o terceiro e quarto andamentos para compreender a evolução estrutural das Sonatas. É uma relação semelhante aos dois andamentos da quarta Sonata: o terceiro andamento da terceira Sonata funciona também como introdução ao quarto andamento.

Apesar da complexidade das obras, o compositor tem rigorosamente pensado o número de compassos, quer nas formas mais simples, quer nas formas de sonata estudadas. Também podemos frisar que os motivos temáticos e as frases musicais são quase sempre apresentadas em dois, quatro ou oito

¹⁰⁰ BOWERS, Vol. I, página 331.

compassos. Queremos salientar esta ideia porque auditivamente as peças mostram um carácter mais livre e improvisado.

O segundo elemento que queremos destacar é o uso do contraponto e a evolução dos temas ao longo das peças. Podemos dar como exemplo, o tema do primeiro andamento da quarta Sonata e as respectivas variações ao longo da Sonata.

Constatamos uma evolução na sobreposição de temas e na combinação de diferentes elementos temáticos ao longo das quatro peças estudadas.

A ambiguidade na harmonia é cada vez mais frequente. Sentimos que o compositor evita progressivamente o uso de funções tonais mais tradicionais e procura alternativas para a função de dominante. Assim, encontramos na terceira Sonata vários exemplos de ambiguidade de relação maior-menor e o uso de cromatismos, em vez das relações sintáticas mais tradicionais.

Esta procura de funções harmónicas alternativas passa de ser um recurso pontual nos desenvolvimentos, para ser usado em todas as secções.

Embora Scriabin não abandone a tonalidade nestas quatro Sonatas, parece-nos que a procura das funções harmónicas não tonais é a que o leva a desenvolver no futuro outros sistemas de escalas e acordes, pelos quais será posteriormente reconhecido.

Relativamente à técnica queremos comentar alguns aspetos.

Consideramos que o uso da célula com notas repetidas (a primeira curta na parte fraca do tempo e a segunda comprida na parte forte), uma marca pessoal de Scriabin, usada sistematicamente nas suas composições. Embora este recurso não seja exclusivo do compositor (esta célula também é usada por Chopin), é uma forma de destacar a nota de chegada. Trata-se de uma célula recorrente que surge em todos os andamentos que foram estudados.

O acompanhamento das melodias com arpejos de tercinas merece também a nossa atenção. O compositor usa este recurso no primeiro andamento da segunda Sonata, no segundo andamento da terceira Sonata e no primeiro andamento da quarta Sonata. Este recurso parece ser inspirado na obra do pianista Sigismond Thalberg (1812-1871)¹⁰¹.

Pensamos que Scriabin não tinha como objetivo criar uma corrente de composição que continuasse o seu trabalho. Os interesses do compositor parecem ser mais pessoais e mais centrados na sua obra do que em criar uma Escola.

¹⁰¹ NICHOLLS, Simon. [Notas de programa do disco] *"Scriabin. The complete Sonatas"* Piano: Marc-André Hamelin. Discográfica Hyperion. 1996.

Bibliografia

1. ASHKENAZY, Vladimir. *Scriabin Piano Sonatas*, Decca Record Company Limited, London, 1989.
2. BARANY-SCHLAUCH, Elisabeth A. *Alexander Scriabin's ten piano sonatas: Their philosophical meaning and its musical expression*. Direção Richard Tetley-Kardos. Tese de doutoramento. Ohio State University, 1985.
3. BOCHMANN, Christopher. *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa, Juventude Musical Portuguesa, 2003.
4. BOWERS, Faubion, *Richter on Scriabin*. *Saturday Review* n. 48. 12 Junho 1965.
5. BOWERS, Faubion, *Scriabin again and again*. Revista Aspen, 1965. Publicação de 24 páginas.
6. BOWERS, Faubion. *Scriabin, a biography*. 2ª edição revisada, Mineola, New York. Ed. Dover. 1996. ISBN 0-486-28897-8.
7. CALVOCORESSI, Michel-Dimitri; EAGLEFIELD HULL, Arthur. *The national music of Russia, Musorgsky and Scriabin*. The Waverley book company, LTD. London. 1925.
8. CASTRO MARTINS AMARO, Olga Maria. *An orchestration of the Sonata no.3 in F-sharp minor, Op.23 by Alexander Scriabin*. Direção: Hans Roosenschoon. Tese de mestrado, University of Stellenbosh, 2009.
9. CHOW, June. *Scriabin's fourth piano sonata: A turning point in his compositional style*. Direção: Nicholas Zumbro. Tese de doutoramento. University of Arizona, 1995. UMI Microform 9534655.
10. DAMARÉ, Brad M. *Music and Literature in Silver Age Russia: Mikhail Kuzmin and Alexander Scriabin*. Direção Michael Makin. Tese de doutoramento. University of Michigan, 2008.

11. EAGLEFIELD HULL, Arthur. *A Great Russian tone-poet, Scriabin*. Ed. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD. London. 1916. ISBN 1164341510
12. GARCIA, Emanuel E. *Rachmaninov and Scriabin, Creativity and Suffering in talent and Genius. The psychoanalytic Review*. Vol.91. Junho 2004. No.3.
13. GARCIA, Emanuel E. *Scriabin's Mysteriorum and the Birth of a Genius*. [Versão revisada e editada em 2007 da conferência do mesmo autor no congresso "Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association" 19 de Janeiro de 2005, Nova Iorque, Nova Iorque.]
14. GAWBOY, Anna M; TOWNSEND, Justin. *Scriabin and the possible. Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 18 No 2, Junho 2012.
15. GROUT, Ponaldd PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Revisão técnica, Adriana Latino. Lisboa, Gradiva, 1994.
16. GROUT, Donald & PALISCA, Claude, *Historia de la música occidental, 2*. Versión española de León Mamés. Revisión y ampliación de Blanca García Morales de acuerdo com la quinta edición. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
17. HAYASHIDA, Mami. *From sonata and fantasy to sonata-fantasy: Charting a musical evolution*. Direção Lance Brunner e Irina Voro. Tese de doutoramento. Universidade de Kentucky, 2007.
18. NICHOLLS, Simon. [Notas de programa do disco] "*Scriabin. The complete Sonatas*" Piano: Marc-André Hamelin. Discográfica; Hyperion. 1996.
19. POWELL, Jonathan. *Scriabin*. The New Grove dictionary of music and musicians, Segunda Edição. Vol. 23.
20. RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. *Ma vie musicale*. Ed. Pierre-Lafitte & Co. Paris. 1914.

21. ROSEN, Charles, *Formas de Sonata*, SpanPress Universitaria 1998, página 134. Tradução do livro *Sonata Forms* de 1980.
22. RUEDA, Enrique. *La utilización de la música modal a principios del S.XX*. Conferência no “III Máster de guitarra, Universidad de Extremadura” data 11/12/2012. Gravação sonora. Não publicada.
23. SABBAGH, Peter. *The development of harmony in Scriabin’s Works*. Universal Publishers. USA. 2003. ISBN1-58112-595-X.
24. SCRIBIN, Alexander. *Piano Sonatas*. Ed. Peters, Leipzig. 1971.
25. SUKHINA, Nataliya. *Alexander Scriabin (1871-1915): Piano miniatures as chronicle of his creative evolution; Complexity of interpretive approach and its implications*. Direção: Vladimir Viardo. Tese de doutoramento. University of North Texas, 2008.
26. WETZEL, Don Louis. *Alexander Scriabin in Russian Musicology and its background in Russian intellectual history*. Direção: Bryan Simms. Tese de doutoramento. University of Southern California, 2009.
27. WHITEHEAD, Laura Lynn. *Transcendent Sounds: The Early Piano Music of Alexander Scriabin*. Direção: Dr. Michelle Fillion. Tese de mestrado. University of Victoria, 2008.
28. WISE, Herbert Harold, Jr. *The relationship of pitch sets to formal structure in the last six piano sonatas of Scriabin*. Direção: Dr. Robert Gauldin. Tese de doutoramento. University of Rochester, New York, 1987.
29. YUNEK, Jeffrey. *Scriabin’s transpositional wills: A Diachronic approach to Alexander Scriabin’s late piano miniatures (1910-1915)*. Direção: Dr. Robert Peck. Tese de doutoramento. Louisiana State University, 2013.