



# **ARNOLD SCHOENBERG E ALEXANDER SCRIABIN**

## **A MÚSICA PARA PIANO NO PROCESSO DE SUSPENSÃO DO SISTEMA TONAL**

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Interpretação Artística

Orientador: Professora Doutora Madalena Soveral

Mestrando: Sérgio Filipe Ferreira do Amaral Garcia

## Resumo

O presente trabalho pretende efectuar um estudo comparativo sobre a obra de dois compositores que desempenharam importantes papéis no processo de suspensão do sistema tonal – Arnold Schoenberg e Alexander Scriabin.

Ao romper com a tonalidade e com os seus princípios organizadores, ambos sentiram necessidade de criar um novo *elemento unificador*, que garantisse *unidade e organicidade* na composição. Esse princípio é concretizado por Schoenberg através do *serialismo dodecafónico*, e por Scriabin pelo estabelecimento de um novo centro harmónico denominado *acorde sintético* e das suas derivadas *escalas sintéticas*.

Após a confrontação dos princípios fundamentais no percurso dos dois compositores, interpretam-se as diferenças que eles apresentam, mostrando de que forma elas se manifestam na escrita pianística.

**Palavras-chave:** Sistema tonal, Schoenberg, Scriabin, elemento unificador, organicidade, serialismo dodecafónico, acorde sintético, escalas sintéticas.

## **Abstract**

This dissertation intends to make a comparative study on the work of two composers who played important roles in the process of suspension of the tonal system - Arnold Schoenberg and Alexander Scriabin.

By breaking with tonality and with its organizing principles, they both felt the need to create a new *unifying element*, which would ensure *unity* and *organicity* in the composition. This principle is achieved by Schoenberg through the *twelve-tone serialism*, and in Scriabin by the establishment of a new harmonic center called *synthetic chord* and its derivatives *synthetic scales*.

After the confrontation of the fundamental principles in the work of the two composers, we interpreted the differences they have, showing how they are manifested in the piano writing.

**Keywords:** tonal system, Schoenberg, Scriabin, unifying element, organicity, twelve-tone serialism, synthetic chord, synthetic scales.

# Índice

Introdução .....	1
1 Contextualização .....	3
1.1 Arnold Schoenberg (1874 - 1951) .....	3
1.2. Alexander Scriabin (1872 - 1915) .....	7
2 Arnold Schoenberg .....	12
2.1 Período Tonal.....	12
2.1.1 Suspensão das Funções Tonais e Dissolução da Tonalidade .....	14
2.1.2 Emancipação da Dissonância e Expressionismo.....	17
2.2 Fase Atonal - <i>3 Peças para Piano</i> , op. 11 .....	18
2.2.1 Atematismo .....	21
2.3 Fase Aforística – <i>6 Pequenas Peças para Piano</i> , op. 19.....	22
2.4 Fase Serial - <i>5 Peças para piano</i> , op. 23 .....	25
2.5 Técnica Serial Dodecafónica - <i>Suite para Piano</i> , op. 25.....	29
2.5.1 <i>Suite para Piano</i> , op. 25.....	30
2.5.2. Formas Clássicas .....	36
2.6 Última Fase – <i>2 Peças para Piano</i> , op. 33 .....	37
2.6.1. Regresso à Tonalidade .....	38
3 Alexander Scriabin .....	40
3.1 Primeira Fase .....	40
3.1.1 Produção Sinfónica .....	44
3.2 Segunda Fase .....	48
3.2.1 Música para Orquestra .....	53
3.3 Fase Final ou Fase Pós- <i>Prometeu</i> .....	56
3.3.1 Origem do <i>Acorde Sintético</i> .....	58
3.3.2 Evolução da Linguagem Harmónica Pós- <i>Prometeu</i> – <i>Escalas Sintéticas</i> .....	59

3.3.3 <i>Sétima Sonata para Piano</i> , Op. 64.....	62
3.3.3.1 <i>Acorde Sintético e Escalas Sintéticas</i> .....	62
3.3.3.2 Temas e Elementos Motívicos .....	63
3.3.3.3 Ritmo.....	66
3.3.3.4. Forma .....	69
3.3.4. 5 <i>Prelúdios</i> , Op. 74 .....	73
3.3.4.1. Alargamento do Espaço Sonoro.....	74
3.3.4.2. Forma: Simetria, Série de Fibonacci e Secção de Ouro.....	75
3.3.4.3. Serialismo não Dodecafónico ou Técnica <i>Quasi-Serial</i> .....	76
Conclusão .....	79
Bibliografia.....	82

## Índice de exemplos musicais e tabelas

Ex. 1 – <i>Lied</i> op. 3 nº 5 (cc. 1 – 7) .....	13
Ex. 2 – <i>Primeiro Quarteto de cordas</i> , op. 7 ( cc. 1 – 3).....	15
Ex. 3 – <i>Segundo Quarteto</i> de cordas, op. 10, 3º andamento (cc. 1 – 8) .....	16
Ex. 4 - Segmentos que originam o 3º andamento do <i>Segundo Quarteto</i> .....	17
Ex. 5 - Op. 11 nº 1 (cc. 1 – 16) .....	19
Ex. 6 - Op. 11 nº 2 (cc. 1 – 3).....	20
Ex. 7 - Op. 11 nº 2 (c. 39).....	20
Ex. 8 - Op. 11 nº 3 (cc. 4 – 10).....	21
Ex. 9 - Op. 19 nº 6 (cc. 1 – 6) .....	23
Ex. 10 - Op. 23 nº 1 (cc. 1 – 4).....	25
Ex. 11 – Início da <i>Peça</i> op. 23 nº 3 .....	26
Ex. 12 - Op. 23 nº 3 (cc. 26 – 27) .....	27
Ex. 13 - Op. 23 nº 3 (c. 30).....	27
Ex. 14 - Op. 23 nº 5 (cc. 1 – 12). .....	28
Ex. 15 - Forma original (I) da série da <i>Suite</i> op. 25 .....	30
Ex. 16 - Série transposta ao intervalo de trítono (II) .....	32
Ex. 17 - Retrogradação da série.....	32
Ex. 18 - Inversão da série (IV) .....	32
Ex. 19 - Inversão da série transposta ao intervalo de trítono.....	32
Ex. 20 – <i>Musette</i> da <i>Suite</i> op. 25 (cc. 9 – 11) .....	33
Ex. 21 - <i>Prelúdio</i> da <i>Suite</i> (cc. 1 – 5) .....	34
Ex. 22 – Início da <i>Gavotte</i> .....	34
Ex. 23 - Final do <i>Intermezzo</i> (cc. 42 - 45) e início do <i>Minueto</i> .....	35
Ex. 24 - <i>Trio</i> do <i>Minueto</i> (cc. 1 – 5).....	35
Ex. 25 - <i>Segunda Balada</i> , op. 38, de Chopin (cc. 41 – 46) .....	41
Ex. 26 - Correspondência entre a harmonia de Chopin e Scriabin.....	41
Ex. 27 - Início dos <i>Prelúdios</i> op. 11 nº 1 e nº 3 de Scriabin.....	41
Ex. 28 – Início dos <i>Estudos</i> op. 8 nº 2 e nº 4 de Scriabin.....	42
Ex. 29 - <i>Nocturno</i> op. 9 nº 1 de Chopin (cc. 1 – 6) .....	43
Ex. 30 – <i>Concerto para piano</i> op. 20, de Scriabin (cc. 1 – 8).....	45
Ex. 31 – <i>Concerto</i> op. 20 (cc. 8 – 11).....	45

Ex. 32 - Segundo andamento do <i>Concerto</i> op. 20 (cc. 1 – 7).....	46
Ex. 33 - <i>Rêverie</i> , op. 24 (cc. 1 – 4).....	46
Ex. 34 – <i>Quarta Sonata</i> , op. 30, 2º andamento, (cc. 150 – 151).....	49
Ex. 35 - <i>Feuillet d'album</i> , op. 45 nº 1 ( cc. 1 – 6).....	50
Ex. 36 - <i>Poema</i> , op. 32 nº 1 (cc. 1 – 3).....	50
Ex. 37 - <i>Acordes sintéticos</i> de <i>Feuillet d'album</i> , <i>Quarta Sonata</i> e <i>Poème</i> , op. 32 nº 1.....	50
Ex. 38 – Início da <i>Quinta Sonata</i> , op. 53 (cc. 1 – 3 e c – 12).....	51
Ex. 39 – Final da <i>Quinta Sonata</i> , op. 53 .....	51
Ex. 40 – Acorde inicial e final da <i>Quinta Sonata</i> , op. 53.....	52
Ex. 41 - <i>Désir</i> , op. 57 nº 1 (cc. 12 – 15) .....	52
Ex. 42 – <i>Caresse dansée</i> , op. 57 nº 2 (cc. 1 – 5) .....	52
Ex. 43 - Estrutura formal do <i>Poema do êxtase</i> , op. 54.....	55
Ex. 44 – <i>Prometeu</i> , op. 60 cc. 1 – 12) .....	57
Ex. 45 – Acorde inicial de <i>Prometeu</i> .....	57
Ex. 46 - Evolução harmónica até ao <i>acorde sintético</i> .....	58
Ex. 47 - <i>Acordes sintéticos</i> tipo A e tipo B .....	60
Ex. 48 – <i>Acorde e escala sintéticos</i> hexafônicos do tipo A.....	61
Ex. 49 – <i>Acorde e escala sintéticos</i> do tipo B .....	61
Ex. 50 - <i>Acorde sintético</i> do tipo B do início da <i>Sétima Sonata</i> de Scriabin .....	62
Ex. 51 - Transposições do <i>acorde sintético</i> que mantêm quatro notas comuns .....	62
Ex. 52 – <i>Sétima Sonata</i> (cc. 1-4) - tema inicial .....	63
Ex. 53 - Motivo rítmico-melódico inicial.....	64
Ex. 54 – <i>Sétima Sonata</i> (cc. 29-34) - segundo tema.....	64
Ex. 55 – Motivos melódicos condutores do segundo tema .....	64
Ex. 56 - <i>Acorde e escala sintéticos</i> do segundo tema.....	65
Ex. 57 - <i>Acorde e escala</i> heptatônicos do tipo B no compasso 43 .....	65
Ex. 58 - <i>Acorde e escala</i> octatónica nos cc. 12-14.....	66
Ex. 59 – <i>Sétima Sonata</i> (cc. 39-43) .....	67
Ex. 60 – <i>Sétima Sonata</i> (cc. 47-49; 98-101).....	67
Ex. 61 – <i>Sétima Sonata</i> (cc. 206-208; 228-230).....	68
Ex. 62 - Motivo rítmico inicial .....	68
Ex. 63 - Motivo rítmico inicial não retrogradável .....	68
Ex. 64 - Estrutura formal da <i>Sétima Sonata</i> de Scriabin .....	70
Ex. 65 – <i>Sétima Sonata</i> (cc. 313-316) - clímax na coda.....	72

Ex. 66 – <i>Sétima Sonata</i> (cc. 329 – 332).....	73
Ex. 67 – <i>Escala sintética</i> eneafónica no <i>Prelúdio</i> Op. 74 nº 3.....	74
Ex. 68- Espaço sonoro de dez notas no <i>Prelúdio</i> Op. 74 nº 1 .....	74
Ex. 69 - Motivo inicial do <i>Prelúdio</i> Op. 74 nº 4 e suas variáveis .....	77
Ex. 70 - <i>Prelúdio</i> Op. 74 nº 4 (cc. 1 – 3) .....	77

## Introdução

O presente trabalho tem como objectivo principal a análise da obra de dois compositores que desempenharam importantes papéis no processo de suspensão do sistema tonal – Arnold Schoenberg e Alexander Scriabin. Este sistema, que servira de base à composição ao longo dos duzentos e cinquenta anos anteriores, aproximadamente, foi abandonado por estes compositores, nos primeiros anos do século XX.

A escolha deste tema deve-se à conjugação de dois factores: a importância que a obra para piano tem dentro da produção musical de cada um dos autores e a proximidade cronológica com que se deu o abandono do sistema tonal em cada um dos casos.

A observação destes aspectos surgiu ao constatar que, no programa do meu recital de licenciatura neste estabelecimento de ensino, em Julho de 2006, constavam obras de dois compositores que dispensaram os princípios tonais, numa época muito próxima (sem que essa semelhança fosse consciente na altura da minha escolha). Uma delas era a primeira obra atonal de Schoenberg, as *3 Peças para piano*, op. 11, e a outra, a *Nona Sonata*, op. 68 (1912 – 13) de Scriabin, compositor que iniciara a escrita da sua primeira obra atonal, *Prometeu*, em 1909, isto é, um ano após Schoenberg ter publicado as *3 Peças* op. 11.

Quanto à importância da música para piano no catálogo dos dois compositores, esta manifesta-se de formas diferentes, mas igualmente válidas. A produção musical de Schoenberg alberga uma grande diversidade de formações e instrumentos para a qual se destina. No entanto, e apesar de não ter sido pianista, o instrumento adquire uma importância cimeira na sua produção, já que é através das obras para piano que são apresentadas as inovações na sua linguagem, delimitando as várias fases da sua trajectória composicional. Contrariamente a Schoenberg, Scriabin iniciou a sua carreira profissional como pianista, e a sua escrita para este instrumento ocupa uma posição de destaque em relação à escrita orquestral - para além das obras para piano, Scriabin apenas escreveu obras para orquestra, por vezes também com coro e/ou piano.

As profundas diferenças que a sua escrita sugere, tanto nas técnicas de composição utilizadas como pianisticamente, parecem justificar um estudo analítico comparativo.

A apresentação do trabalho será organizada em três capítulos:

O capítulo 1 faz uma contextualização do meio em que se inserem os dois compositores. Analisa-se o panorama cultural em que os dois universos se inserem, tanto na música como noutras artes, que se encontravam também num momento de profundas transformações. Esta contextualização mostra-se necessária para compreender as diferenças que a linguagem de cada um apresenta e as consequências que elas terão. Contudo, é no estudo da linguagem musical específica de cada um que se atingirá um maior grau de profundidade.

No capítulo 2 é abordado o percurso composicional de Schoenberg. Os diferentes períodos estão separados justamente pelas cinco obras para piano publicadas, originando as seis fases que dividem o seu estudo. Será analisada mais detalhadamente a *Suite para piano*, op. 25, representativa de um dos aspectos mais importantes da linguagem de Schoenberg – o *serialismo dodecafónico*.

No capítulo 3 é apresentada a trajectória seguida por Scriabin. A harmonia será o parâmetro de composição mais relevante, e justificando a divisão da sua obra em três fases. Da última fase, atonal, serão analisadas em mais pormenor duas obras que se consideram importantes exemplos da aplicação e do desenvolvimento do novo sistema: a *Sétima Sonata para piano*, op. 64, e os *5 Prelúdios* op. 74, última obra do compositor.

Pela relevância que estas obras apresentam, tanto no catálogo destes compositores como no processo de suspensão do sistema tonal, elas foram inseridas igualmente em ambos os recitais efectuados no âmbito deste Mestrado.

# 1 Contextualização

Antes de analisar a produção musical e o processo de abandono do sistema tonal de cada um dos dois compositores em estudo, propõe-se uma contextualização do meio em que estavam inseridos, tanto a nível musical como cultural em geral, para melhor compreender de que forma esse meio terá influenciado os caminhos tomados por cada um deles. Esta contextualização apoia a ideia de que a linguagem utilizada por um compositor é fruto não só do seu temperamento artístico - o factor individual - mas também do meio em que se insere e das concepções estéticas e filosóficas que o rodeiam.

## 1.1 Arnold Schoenberg (1874 - 1951)

A evolução da linguagem de Schoenberg é um processo que se apresenta profundamente ligado ao ambiente cultural em que se encontrava, muito especificamente à cidade de Viena, onde viveu a maior parte da sua vida. Esta interacção verifica-se não só no domínio musical mas também em todo um meio social e cultural daquela cidade.

Viena apresenta-se no final do século XIX como uma capital cosmopolita, ponto de encontro de várias culturas, animada pelo progresso industrial e comercial, onde a arte era um produto de consumo em franca ascensão, quer pelas classes mais privilegiadas quer pela burguesia, que fazia questão de tomar partido tanto no seu consumo como na sua crítica. A capital do império austro-húngaro terá sido o cenário de uma acesa batalha entre a conservadora classe burguesa e o movimento vanguardista. A sociedade vienense ter-se-á mostrado hostil no momento de receber as inovações que um grupo de artistas de diferentes áreas tentava introduzir. Enquanto em Londres ou Paris os movimentos vanguardistas eram vistos com um carácter lúdico - Rosen assemelha estas provocações a um jogo - em Viena estes transportavam uma amarga seriedade, sendo o gosto do público vienense dos mais intransigentes e conservadores de toda a Europa, tentando preservar a forte tradição germânica que começara em Bach. Enquanto em Paris a rebeldia artística era já uma tradição e por isso melhor aceite, em Viena, qualquer organização de um concerto de música contemporânea estava sujeita a manifestações menos tolerantes onde o escândalo estaria à

espreita.<sup>1</sup> Foi neste ambiente que Schoenberg apresentou as suas primeiras obras, propondo uma linguagem nova que acabaria por revolucionar a composição musical.

Os movimentos de vanguarda daquela época estendiam-se a outros domínios artísticos. Uma série de artistas experimentava novos estilos e novas linguagens, não encontrando no público a aceitação, mas tentando convictamente impor os seus ideais. O arquitecto Adolf Loos chocava a cidade com a sua fachada não ornamentada do edifício comercial projectado na *Michaelerplatz*. Recorde-se que em Viena abundavam as fachadas ornamentadas de um estilo imperial, com a sua esfera dourada no topo do edifício *Secession* de Joseph Olbrich, as texturas em forma de folha dourada emoldurando mulheres da alta sociedade do pintor Gustav Klimt ou as estátuas de deusas segurando anéis gregos no edifício dos correios de Otto Wagner. Esta medida de Loos tinha como intenção retirar da arte tudo o que é supérfluo e rejeitar aquilo que é simplesmente belo e desprovido de significado. Para os artistas daquela época, a obra de arte deve ter como principal finalidade expressar a *verdade* em vez da *beleza*. Esta redução da obra ao estritamente necessário será um dos princípios da criação em Schoenberg.

Na pintura davam-se também novos passos. O expressionismo, com as suas violentas e deformadas representações da realidade, chocava através dos repulsivos quadros de Richard Gerstl<sup>2</sup>, Oskar Kokoschka e Egon Schiele, cujas pinturas dispensavam o aspecto agradável e onde o nu e o sexo eram expostos lascivamente. O filósofo Otto Weininger premeditaria o seu suicídio na casa onde vivera Beethoven, simbolizando a sua aversão à veneração da tradição. Os escritos de Weininger atraíram uma série de intelectuais vienenses, incluindo Schoenberg e os seus alunos. Berg terá sublinhado frases de Weininger tais como: «*Tudo o que é apenas estético não tem valor cultural*».<sup>3</sup> Para estes artistas, a imaginação é que impunha as regras, e não as convenções sociais.<sup>4</sup> Também na literatura novas tendências surgiam, como o impressionismo de Peter Altenberg, cujos poemas serviram de base aos *Altenberglieder*, de Alban Berg, ou o simbolismo de Stefan George, autor do texto dos *Georgelieder* de Schoenberg.

Do ponto de vista musical, os representantes mais recentes da forte tradição germânica

---

<sup>1</sup> ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Trad. Pierre Etienne Will, Les Éditions Minit, Paris, 1979, p. 17 - 18.

<sup>2</sup> Richard Gerstl, expressionista, incutiu em Schoenberg o gosto pela pintura, levando-o a desenvolver esta actividade com relativo sucesso (cf. ROSS, Alex, *O resto é ruído - à escuta do século XX*, Trad. Mário César d'Abreu, Casa das Letras, Alfragide, 2009, p. 64).

<sup>3</sup> ROSS, Alex, *op. cit. O resto é ruído*, pp. 52 - 53.

<sup>4</sup> Apesar desta resistência, Schoenberg acabaria por admitir incluir-se na forte tradição musical germânica, cf. pp. 12 - 13.

eram Brahms e Wagner, falecidos em 1883 e 1897, respectivamente. A cena musical contemporânea era dominada pelos nomes de Richard Strauss e Gustav Mahler, que apesar de cultivarem uma linguagem já avançada do ponto de vista tonal, nunca romperam definitivamente com este sistema. Mahler ocuparia o lugar de director e maestro da Ópera de Viena, a instituição musical mais importante do país, simbolizando a sede do conservadorismo. Mahler exerceu esta função entre 1897 e 1907, até à sua partida para os Estados Unidos, e tanto a sua permanência como a sua partida tiveram importantes papéis no desenrolar da cena musical vienense. Enquanto director desta instituição, Mahler estabeleceu muitos dos actuais princípios no que diz respeito à postura a tomar nas salas de concertos, por parte dos músicos e especialmente do público. A sua partida para Nova Iorque em 1907 pode ser vista simbolicamente como a partida de um grande conservador, um ano antes das primeiras obras atonais de Schoenberg serem compostas. Apesar da sua austera personalidade, refira-se que nunca condenou a música de Schoenberg, tendo sido aliás responsável pela execução de algumas das suas obras (terá pelo menos dirigido em ensaios a sua *Sinfonia de câmara*), apesar de admitir não a compreender ou a conseguir defender.<sup>5</sup> Strauss, que se tornara presidente da *Allgemeiner deutscher Musikverein* (associação geral da música alemã) tomara uma posição semelhante à do seu amigo Mahler. Apoiante de Schoenberg na divulgação da sua música, expressando a sua admiração, não conseguiu aceitar facilmente as inovações do jovem compositor, o que lhe provocou um enorme desalento. Acerca das primeiras obras atonais de Schoenberg, Strauss conclui que ele cedia a um impulso irracional.<sup>6</sup>

Para além do apoio destas duas figuras centrais da cena musical, o movimento vanguardista protagonizado por Schoenberg contou com o apoio de outros jovens artistas, que formavam uma equipa na defesa contra o conservadorismo e na imposição dos seus novos ideais estéticos. O compositor Alexander Zemlinsky, dois anos mais velho - seu único professor de teoria musical - foi um dos seus mais importantes encorajadores. Presidiu a *Polyhymnia*, uma associação de estudantes melómanos que premiou uma obra de Schoenberg em 1895, e foi o responsável pela sua introdução na *Tonkünstlerverein* (associação de compositores). Esta geração de compositores nutria uma forte devoção pela música de

---

<sup>5</sup> Mahler terá tomado contacto com as primeiras obras atonais de Schoenberg já nos Estados Unidos da América, tendo trocado correspondência com este e assim conhecido nomeadamente a partitura do *Segundo Quarteto de cordas*, op 10, e das *5 Peças para orquestra*, op. 16 (cf. ROSS, Alex, *op. cit. O resto é ruído*, pp. 61 - 62; 67 - 68).

<sup>6</sup> Schoenberg terá ficado bastante desiludido com este facto, mais especificamente porque tinha composto as suas *5 Peças para orquestra* op. 16 em resposta a um pedido de Strauss. (cf. ROSS, Alex, *op. cit. O resto é ruído*, pp. 67 - 68).

Brahms, que fizera parte da associação, e de Wagner.<sup>7</sup> Estas seriam as influências mais directas de Schoenberg: Wagner pela sua polifonia e cromatismo extremos, e Brahms pela sua lógica formal, o fraseado assimétrico e a tendência à variação motívica.

Uma outra figura responsável pela divulgação da figura de Schoenberg foi a pedagoga Eugénie Schwarzwald. Tendo fundado uma série de escolas em Viena, convida Schoenberg para ministrar cursos de composição, que facilmente alcançariam sucesso, contando com a afluência de Egon Wellesz, Erwin Stein, Alban Berg e Anton Webern.<sup>8</sup> Estes dois últimos discípulos formariam, juntamente com o seu professor, a *Segunda Escola de Viena*. A relação entre os três compositores ultrapassaria a de professor/aluno, chegando a existir uma influência mútua - em que não só o mestre influencia os alunos mas o contrário também se verifica - e a união entre os três terá sido primordial na afirmação do novo sistema de composição.<sup>9</sup>

A apresentação pública da música de Schoenberg transportava consigo o constante perigo do escândalo. Esta incompreensão era já anunciada aquando da audição de obras do seu período tonal, como é o caso de *Verklärte Nacht*, op. 6 com as suas hiper-expressivas dissonâncias, ou a *Sinfonia de Câmara*, op. 9, com as suas harmonias sem função tonal. Provocar o escândalo não seria o objectivo de Schoenberg, que seguia uma evolução que considerava lógica e que representava a tendência de um sistema amplamente explorado que transporta em si a sua própria dissolução. Fazendo frente à incompreensão da sua música, o compositor manteve-se firme nas suas convicções. Após rejeitar o sistema tonal, sentiu a necessidade de criar outro sistema que determinasse princípios bastante sólidos nos quais as novas composições tivessem os seus alicerces e cuja coesão estivesse assegurada. Acerca da técnica serial dodecafónica que criou, declarou ter feito «*uma descoberta susceptível de assegurar a supremacia da música alemã no mundo por cem anos*»<sup>10</sup> A nova técnica teve efectivamente enorme importância na música dos primeiros cinquenta anos do século XX, acabando depois por surgir novas correntes dominantes.

---

<sup>7</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *Schoenberg*, Trad. Alexandre von Spitzmüller e Claude Rostand, Éditions du rocher, Mónaco, 1956, pp. 2 - 3.

<sup>8</sup> As escolas fundadas por Eugénie Schwarzwald contariam igualmente com a presença de Oskar Kokoschka e Adolf Loos ministrando cursos de pintura e arquitectura, respectivamente.

<sup>9</sup> Segundo Alma Mahler, Schoenberg teria-lhe confiado em 1915 que «sofria da influência de Webern, que se tornava cada vez mais radical, e que dispndia de uma grande energia para se desligar» (cf. STUCKENSCHMIDT, H. H., *Schoenberg*, Trad. Hans Hildenbrand, Fayard, Paris, 1993, p. 642.

<sup>10</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *op. cit. Schönberg*, p. 69.

Após a contextualização do meio artístico em que se deram as transformações na sua linguagem analisar-se-á, no seguinte capítulo, de que forma se deu a sua evolução da sua linguagem musical.

## 1.2. Alexander Scriabin (1872 - 1915)

A obra de Scriabin surge, na história da música, de certa forma isolada do contexto em que estava inserida. O cenário musical russo daquela época era liderado pelo nacionalismo do chamado *grupo dos cinco* (Mussorgsky, Balakirev, Cui, Borodin e Rimsky-Korsakov) e pelo ocidentalismo de Tchaikovsky. Conforme sugere Stravinsky no seu livro *Poética Musical*, Scriabin é um músico que dificilmente se vincula a uma tradição específica.<sup>11</sup> A sua criação no âmbito da música tonal reflecte uma influência óbvia do estilo de Chopin, que aliás não negava, admitindo a sua grande admiração do compositor polaco e não rejeitando as comparações que eram feitas. Esta influência irá desvanecer-se no decorrer do seu percurso e da sua evolução, dando lugar a um estilo muito próprio, quer no domínio da escrita pianística quer na criação de um novo sistema de composição.

As características do novo estilo são resultado de uma concepção filosófica da arte que encontra fundamento no pensamento cultural da Rússia de então. De acordo com Lia Tomás, o mercado cultural que vigorava no Ocidente ao longo do século era uma descoberta recente para os russos, tornando-se um fenómeno cultural tão frenético e exuberante quanto Viena, Paris ou Londres, quer no domínio da música quer na literatura ou na pintura. Esse produto cultural, cujos destinatários não se reduziam às classes mais favorecidas, estava alicerçado numa concepção estética que justificou a sua forte aceitação.<sup>12</sup>

Leonid Sabaneev, musicólogo russo amigo de Scriabin e seu posterior biógrafo, destaca as preocupações filosóficas como uma constante na Rússia desse período, em que o mistério e o desconhecido eram elementos fundamentais para toda uma geração de artistas.<sup>13</sup>

Conforme analisa Pascale Criton no seu prefácio do livro de Wyschnegradsky *La loi de la pansonorité*, assistimos na Rússia do início do século passado a uma tendência para a *racionalização do sensível*, confirmada em diversos escritos teóricos, nomeadamente de

---

<sup>11</sup> STRAVINSKY, Igor, *Poética Musical*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1946, p. 120.

<sup>12</sup> TOMÁS, Lia, *O Poema do Fogo: Mito e Música em Scriabin*, Annablume, São Paulo, 1993, p. 48.

<sup>13</sup> TOMÁS, Lia, *op. cit. O Poema do Fogo*, p. 56.

Kandinsky.<sup>14</sup> Esta tendência rejeita o racionalismo abstracto, favorecendo a sua relação com a intuição espiritual. Acerca desta relação, Wyschnegradsky aponta para um *misticismo materializado*, que estará presente nas obras tardias de Scriabin.<sup>15</sup> O compositor explica essa relação da seguinte forma:

«*Eu encontro os meus acordes e harmonias por intuição (...). Agrada-me quando factos científicos coincidem com a minha intuição (...). Intuição sempre foi a minha prioridade. Certamente o princípio de unidade exige que ciência e intuição coincidam*».<sup>16</sup>

Entre os pensadores russos mais influentes daquele período está Vladimir Soloviev (1853 - 1900), filósofo e poeta místico, cujo pensamento se apoia na religião. A sua visão do mundo baseava-se numa harmonia perfeita entre as partes e o todo, em que o belo se encontra na natureza e a função da arte é dar-lhe continuidade e não simplesmente reproduzi-la. Para Soloviev, essa harmonia é conseguida através de uma fusão perfeita entre a crença, a ciência, a filosofia e a actividade quotidiana. Segundo o filósofo, «*a criação artística é (...) a possibilidade de transformação do ser pela esfera estética, ideia que se prende com a ligação da arte a uma perspectiva escatológica (...). O belo deve então agir para transformar o ser físico num ser espiritual*».<sup>17</sup> Desta forma, a arte aproxima-se da religião já que permite a comunicação da alma do artista com o absoluto. Esta visão da arte como um estágio superior de conhecimento será partilhada por outras figuras, nomeadamente pelos poetas Ivanov e Blok, que a consideravam uma forma de «*adentrar no âmago do Cosmos, revelando assim a verdadeira realidade e permitindo a ascensão ao mundo transcendente, divino*».<sup>18</sup> Este é precisamente um dos princípios que rege o seu pensamento e que Scriabin procurará pôr em prática na composição. Scriabin perseguia o ideal de que o compositor poderia provocar a regeneração do Universo através de uma obra de arte, ao reconstruir o mundo por *analogia*.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Kandinsky teve um importante papel na divulgação da obra de Scriabin no ocidente, tendo editado na Alemanha um artigo de Sabaneev acerca do *Prometeu* de Scriabin no jornal *Der blaue Reiter*. Este almanaque foi uma das mais importantes publicações europeias acerca da revolução artística que se vivia, e terá sido através deste que Schoenberg teve conhecimento da obra de Scriabin, tendo posteriormente admitido utilizar um dos princípios aqui descritos na composição da sua obra *Die Jakobsleiter* (cf. KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, Fayard, Paris, 1999, pp. 198 - 199).

<sup>15</sup> WYSCHNEGRADSKY, Ivan, *La Loi de la Pansonorité*, Éditions Contrechamps, Genève, 1996, p. 51.

<sup>16</sup> SABBAGH, Peter, *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Universal Publishers, s.l., 2001, p. 8.

<sup>17</sup> TOMÁS, Lia, *op. cit. O Poema do Fogo*, pp. 48 - 49.

<sup>18</sup> TOMÁS, Lia, *op. cit. O Poema do Fogo*, pp. 121 - 123.

<sup>19</sup> KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, Éditions Champion, Paris, 1984, cap. II, p. 64.

Este será um dos conceitos chave na sua obra.

Para além de Soloviev, Scriabin é influenciado por outros filósofos russos. Apesar de não estar provado que o compositor tenha aderido à *Sociedade Teosófica*, há evidências de que tenha tomado contacto com a teosofia de Helena Blavatsky durante o período em que residiu em Bruxelas (1908-1909). Em alguns exemplares da sua correspondência publicada por Kachperov, há referências à obra da filósofa russa. Conforme se pode ler numa das cartas: «La clef de la Théosophie é um livro extraordinário. Ficarás surpreso ao constatar como ele é próximo das minhas ideias».<sup>20</sup> O seu interesse por estas questões terá levado Scriabin a assistir a conferências do *Congresso de Filosofia* em Genebra no ano de 1904, e a aderir à *Sociedade Filosófica* presidida pelo director do conservatório de Moscovo, Sergei Troubetzkoi.<sup>21</sup> Scriabin foi então formando aos poucos uma visão do mundo muito própria em que se terá baseado parte da sua produção musical. A sua educação terá igualmente provocado um profundo espírito religioso na formação da sua personalidade.

Um dos ideais mais importantes no seu pensamento é a *unidade* entre o homem e o mundo que o rodeia, já que, para Scriabin, este mundo é um produto da sua consciência e portanto da sua vontade criadora. Essa criação deverá reflectir a *harmonia* e o *equilíbrio* do universo, e esta será uma das prioridades na sua criação musical. A aplicação destes conceitos verifica-se na criação de um novo sistema harmónico, bem como na elaboração melódica, formal, rítmica e pianística. A criação artística procurará ser uma representação do universo, em que cada unidade de representação é uma parte de um todo ilimitado, e que não existe senão na relação com esse todo.<sup>22</sup> Esta é a visão do mundo de Scriabin como um *sistema de correspondências* onde tudo está ligado e onde se verificam as *analogias universais*.<sup>23</sup>

Para além destas concepções, observa-se uma concepção *pitagórica* da música. Segundo esta concepção, a música fundamentava-se sobre estas ideias de *harmonia* e *equilíbrio*, em que os opostos coexistem. Destas noções surge a noção de *simetria*, que é um aspecto de importância fundamental na sua obra. Para além de se aplicar à forma, a *simetria*

---

<sup>20</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, cap. II, p. 2.

<sup>21</sup> Scriabin foi professor de piano no mesmo conservatório, a partir de 1899, tornando-se o mais novo até então a ocupar tal lugar, abandonando o cargo quatro anos mais tarde para se dedicar exclusivamente à composição.

<sup>22</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, cap. II, p. 13.

<sup>23</sup> Ver p. 54

terá um importante papel na elaboração rítmica, harmónica, melódica e pianística.<sup>24</sup> Esta será uma das formas que Scriabin terá encontrado para traduzir na sua criação o princípio das *analogias universais*.

Um outro conceito presente na obra de Scriabin é o de *continuidade*, que se pode relacionar com o de *organicidade*, características da estética russa e cuja origem parece estar ligada à arte popular e tradicional do vitral e mosaico.<sup>25</sup> No aspecto musical este conceito materializa-se através da utilização de analogias e proporções entre as secções de uma composição.<sup>26</sup>

Esta forte influência do domínio estético-filosófico irá manifestar-se não só no âmbito do texto especificamente musical, mas também nas indicações de carácter que escreve na partitura das suas obras, sugerindo ao intérprete uma atitude psicológica diferente em cada secção da composição. Encontram-se na partitura das suas obras - especialmente nas duas últimas fases - dezenas de diferentes indicações que pretendem incutir ao intérprete um estado de espírito muito específico, frequentemente com uma conotação mística.

A sua visão da criação ultrapassava as fronteiras da música, consolidando a sua concepção de *obra de arte total*, já abordada por Wagner. Na fase final da sua produção, a casa de Scriabin terá sido um ponto de encontro assíduo de intelectuais,<sup>27</sup> tais como o pintor Sperling, os já referidos poetas Ivanov e Block e músicos como Pablo Casals e Ferruccio Busoni.<sup>28</sup> Em 1914, o músico e filósofo indiano Inayat Khan apresenta em Moscovo uma série de três concertos, aos quais Scriabin assistiu. Os dois músicos trocaram ideias acerca das suas concepções, e Scriabin terá ficado entusiasmado com uma das peças que, segundo o filósofo indiano, tinha a reputação de provocar um estado de êxtase colectivo quando executada nos locais de peregrinação sagrada. Os dois, encontrar-se-iam novamente em Londres, numa apresentação de obras de Scriabin, em que este aproveitaria para se reunir novamente com membros da *Sociedade Teosófica*. Khan conta que Scriabin sentia que algo fazia falta na música, faltava-lhe o *espírito divino*.<sup>29</sup> O êxtase de que Khan falava foi algo que

---

<sup>24</sup> A este respeito, consultar a análise da *Sétima Sonata* (p. 62) e dos *5 Prelúdios* op. 74, (p. 74).

<sup>25</sup> WYSCHNEGRADSKY, Ivan, *op. cit. La Loi de la Pansonorité*, pp. 38.

<sup>26</sup> Ver p. 54

<sup>27</sup> BOWERS, Faubion, *Scriabin, a Biography of the Russian Composer, 1871-1915*, Kodansha International, Tokio e Palo Alto, 1970, vol. II, pp. 238 - 240.

<sup>28</sup> Busoni manteve uma relação muito próxima com Schoenberg, tendo inclusive escrito uma nova versão da segunda das suas peças op. 11.

<sup>29</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, cap. I, pp. 87 - 88.

o compositor russo projectou nos últimos anos da sua vida, tendo deixada incompleta uma obra monumental, que deveria ser executada nos Himalaias, duraria uma semana, contaria com todo um aparato de orquestra, coro, luzes<sup>30</sup>, perfumes, dança, e mesmo contacto físico entre executantes e público, num ritual que idealmente conduziria ao êxtase e a uma regeneração do mundo e da humanidade.<sup>31</sup>

Este ideal da regeneração através da arte é *naive*, utilizando as palavras de Vladimir Ashkenazy. No entanto, este admite que a base do seu pensamento era a indestrutível fé e lealdade para com a arte como meio de elevar o espírito do homem e mostrar a bondade, luz e verdade. O mesmo pianista russo defende ainda que, apesar de as ideias filosóficas de Scriabin se mostrarem confusas, só através do conhecimento da sua filosofia se torna possível a compreensão da sua música, com o seu idealismo único, as suas leis e o seu significado.<sup>32</sup> Esta opinião encontra uma confirmação nas palavras de Scriabin:

*«Não consigo entender como escrever apenas música. (...) A música, certamente, assume uma ideia e um significado quando está ligada a um plano único dentro de uma visão total do mundo. (...) O objectivo da música é a revelação».*<sup>33</sup>

No que se refere à criação de um novo sistema de composição, estão apresentadas as ideias que se consideram mais importantes. Seguidamente mostra-se de que forma estas serão postas em prática ao analisar a obra musical dos dois compositores.

---

<sup>30</sup> Na obra *Prometeu* de Scriabin, para além da orquestra, piano e coro masculino, existe uma partitura para órgão de luzes, que reflectiria a ideia sinestésica de que a cada som corresponderia uma cor e uma sensação diferente. A obra nunca seria executada com o órgão de luzes durante a vida do compositor.

<sup>31</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, pp. 225 - 226.

<sup>32</sup> BOWERS, Faubion, *The New Scriabin: Enigma and Answers*, David & Charles, Newton, 1974, pp. ix - x.

<sup>33</sup> BOWERS, Faubion, *op. cit. The New Scriabin: Enigma and Answers*, p. 108.

## 2 Arnold Schoenberg

O percurso composicional de Schoenberg pode organizar-se em três grandes períodos: o tonal, o atonal e o serial. Estes podem ser, por sua vez, divididos em seis períodos mais curtos, articulados pelas cinco obras para piano publicadas. Como afirma Leibowitz, elas situam-se sempre em momentos cruciais da evolução, «como se Schoenberg quisesse primeiro *experimental* as suas ideias, concepções e materiais novos com a ajuda do idioma particular do piano».<sup>34</sup>

Partindo desta divisão, a estruturação do estudo da sua obra é a seguinte:

- 1 – Fase tonal (1896 – 1908)
- 2 – Fase atonal - *3 Peças para piano*, op. 11 (1908)
- 3 – Fase aforística – *6 Peças para piano*, op. 19 (1911)
- 4 – Fase serial – *5 Peças para piano*, op. 23 (1923)
- 5 – Fase dodecafónica – *Suite para piano*, op. 25 (1924)
- 6 – Fase final – *2 Peças para piano*, op. 33 (1932)

### 2.1 Período Tonal

A figura de Schoenberg aparece na história da música no seguimento de uma forte tradição germânica que inclui Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Schubert, Mahler, Strauss e Reger. O próprio compositor afirma que todos estes compositores contribuíram para a sua aprendizagem, e que portanto o seu nome seguirá esta corrente. Conforme afirmou: «A *minha originalidade vem de eu ter imitado imediatamente todo o “bem” que percebi. (...) O*

---

<sup>34</sup> LEIBOWITZ, René, *Schoenberg*, Seuil, Paris, 1969, p. 68.

meu mérito é ter escrito uma música verdadeiramente nova que (...) está destinada a se tornar uma tradição».<sup>35</sup>

As obras desta primeira fase adotam procedimentos técnicos dos últimos anos da música clássico-romântica, ultrapassando em alguns casos os limites do sistema tonal. Fazem parte deste período cinco ciclos de *lieder*, o *Sexteto de cordas Verklärte Nacht*, os *Gurrelieder*, a ópera *Pelléas et Melisande*, dois *Quartetos de cordas* e a *Primeira Sinfonia de Câmara*.

Desde os primeiros *lieder*, a escrita caracteriza-se pela utilização de uma gama cromática bastante densa, remetendo para o cromatismo de *Tristão e Isolda*. Tal como nas obras de maturidade de Wagner, a organização polifônica confia às vozes intermédias um papel de destaque, inculcando uma maior densidade ao tecido sonoro (ex. 1):

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The score includes tempo and mood markings, dynamics, and lyrics in German. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ex. 1 – *Lied* op. 3 n° 5 (cc. 1 – 7)

Para Stuckenschmidt, esta característica sugere a sensação de uma música *em três dimensões*. O mesmo autor observa que as primeiras obras de Schoenberg revelam uma lógica sistemática no processo do seu pensamento musical e uma tendência à variação e ao desenvolvimento temático, características fundamentalmente herdadas de Brahms. Esta ideia de variação e transformação contínua dos motivos, através de uma metamorfose constante, constitui precisamente um dos aspectos fundamentais na evolução de Schoenberg.

<sup>35</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Schoenberg*, pp. 21 – 22.

A estas características junta-se a tendência para enfatizar as dissonâncias, provocando uma tensão constante. Contrariamente à melodia de Wagner, a invenção melódica de Schoenberg evita o acorde perfeito harpejado, apontando para uma intenção de se distanciar da tonalidade.<sup>36</sup>

Após os primeiros ciclos de *lieder*, Schoenberg inicia a composição de uma das suas obras mais importantes, os *Gurrelieder*.<sup>37</sup> Escrita para grande orquestra, quatro coros e cinco vozes solistas, tem uma duração de cerca de duas horas.

Utilizando uma expressão de Leibowitz, esta obra representa a «síntese final da tradição musical do século XIX e o início de um novo mundo sonoro que viria a ser a aquisição específica da actividade musical do século XX». Por exemplo, do ponto de vista harmónico/melódico, os *Gurrelieder* combinam a exploração de regiões tonais diferentes, que gravitam em torno de um centro harmónico, com a utilização de um cromatismo extremo. Refira-se ainda o rigor com que é realizada a elaboração de motivos e a extraordinária variedade de intervalos e elementos rítmicos, que «transcendem completamente os limites das técnicas do século XIX neste domínio e que pressagiam uma nova era».<sup>38</sup>

Importa ainda relatar que é nesta obra que Schoenberg utiliza pela primeira vez o *Sprechgesang*, um procedimento de execução vocal enunciado pelo próprio compositor e que será retomado em obras posteriores.<sup>39</sup>

### 2.1.1 Suspensão das Funções Tonais e Dissolução da Tonalidade

O conjunto de obras que se seguiu aos *Gurrelieder* conduziu à suspensão total das funções tonais. É o caso da ópera *Pelléas et Mélisande*, que se segue no catálogo do compositor (1905). Leibowitz define a harmonia utilizada por Schoenberg como *vaga* e nas

---

<sup>36</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *op. cit. Schönberg*, p. 11 – 13.

<sup>37</sup> Schoenberg começou a escrever os *Gurrelieder* em 1900, mas a sua orquestração só estaria completa em 1911.

<sup>38</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Schoenberg*, pp. 28 - 31, 39.

<sup>39</sup> Esta técnica será utilizada novamente em *Die Glückliche Hand*, um drama musical sobre um poema do compositor, mas é em *Pierrot Lunaire*, op. 21, que adquire maior relevância (pp. 23 - 24 ).

*Oito Melodias para canto e piano*, op. 6 (1905), o mesmo autor destaca na parte de piano a utilização do total cromático e de intervalos dissonantes. A propósito da canção nº 6, o próprio Schoenberg utiliza o termo *Schwebende Tonalität* (*tonalidade flutuante*).<sup>40</sup>

O *Primeiro Quarteto de cordas*, op. 7, publicado no mesmo ano, constitui para Leibowitz a obra talvez mais importante e ambiciosa deste período, devido às suas características formais e também à técnica de composição adotada – o contraponto.

No *Quarteto* é proposto um modelo formal de vários andamentos encadeados num só, que é utilizado em duas outras obras deste período: *Verklärte Nacht* e *Pelléas et Melisande*.

Relativamente à técnica de composição dominante, cria uma nova etapa na evolução da escrita contrapontística. As diversas vozes aparentam ter os papéis tradicionais de melodia principal, acompanhamento e baixo, mas na verdade são, cada uma delas, uma voz com desenvolvimento próprio (ex. 2).

The image shows a musical score for the first three measures of the first movement of Schoenberg's String Quartet, Op. 7. The score is for four parts: I. Violine., II. Violine., Viola., and Cello. The tempo is 'Nicht zu rasch.' and the dynamics are 'mf', 'mp', 'sf', and 'p'.

Ex. 2 – *Primeiro Quarteto de cordas*, op. 7 ( cc. 1 – 3)

Como se mostrará, o contraponto será predominante em toda a sua produção ulterior.

A *Primeira Sinfonia de Câmara*, op. 9 (1906), é um exemplo de como a evolução da escrita schoenbergiana se deu de forma célere. Uma das inovações introduzidas é a formação instrumental utilizada. Foi composta para quinze instrumentos solistas, estando na origem do conceito da orquestra de câmara moderna.

<sup>40</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit.* Schoenberg, pp. 46, 48 - 49.

Tal como no *Quarteto*, op. 7, terminado no ano anterior, os cinco andamentos encontram-se encadeados, e a forma *sonata* serve de base à estruturação do conjunto.

A obra introduz, pela primeira vez de forma consistente e generalizada, elementos melódicos e harmónicos que excedem os da tonalidade. O material motivico, tanto harmónico como melódico, deriva de sucessões de quartas ou da escala de tons inteiros. Mais uma vez, o contraponto mostra-se como um meio de expressão primordial.<sup>41</sup>

A última obra deste período, é o *Segundo Quarteto de cordas*, op. 10 (1907 – 08). Caracteriza-se por uma extrema economia de meios e por uma forte unidade temática ao longo dos quatro andamentos que o constituem, contribuindo para uma forte *unidade* ao longo da obra.<sup>42</sup> Para ilustrar esta unidade temática Leibowitz dá como exemplo o tema do terceiro andamento, que servirá de base a uma série de variações. Este tema é constituído por vários segmentos - a), b), c) e d) - que derivam de diferentes temas do primeiro e segundo andamentos (ex. 3):



Ex. 3 – *Segundo Quarteto de cordas*, op. 10, 3º andamento (cc. 1 – 8)

<sup>41</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Schoenberg*, pp. 53.

<sup>42</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Schoenberg*, pp. 61 - 64.



Ex. 4 - Segmentos que originam o 3º andamento do *Segundo Quarteto*

Estes mesmos elementos motivicos representam as primeiras figuras melódicas atonais de Schoenberg. A elaboração melódica é feita utilizando o total cromático e assiste-se a uma tendência para não repetir notas já utilizadas, até que todos os sons do espaço cromático sejam ouvidos. Este aspecto antecipa um dos princípios da técnica do dodecafonismo enunciada por Schoenberg mais tarde.

Uma outra característica inovadora do quarteto tem a ver com a utilização de uma voz de soprano nos seus dois últimos andamentos. A ruptura com o sistema tonal é sugerida pelo texto cantado pelo Soprano, no verso *Alles est hin* - tudo está perdido.

### 2.1.2 Emancipação da Dissonância e Expressionismo

Uma característica comum a todas as obras deste período é a utilização da dissonância como recurso expressivo, que se inscreve numa prática da música clássico-romântica. No entanto, o que diferencia esta prática em Schoenberg é que a dissonância adquire um estatuto autónomo, dispensando as obrigatórias preparações e resoluções do sistema tonal. A este processo o próprio compositor denominou *Emancipação da Dissonância*.

Como foi referido, Schoenberg tinha intenções dar continuidade à tradição musical germânica. No entanto, assumiu estar a violar regras e leis naturais da música ao evidenciar os intervalos mais dissonantes como as segundas e as nonas menores, sétimas maiores e trítonos. Chegou mesmo a admitir que estava a pôr em prática um sistema artificial no lugar do sistema herdado do passado de acordo com as leis da física. Esta ruptura com certas características tradicionais é inevitável e surge aqui num contexto muito específico que é o Expressionismo,

com as suas manifestações provocatórias, e que vigorava, conforme referido, noutras artes no início do século XX.<sup>43</sup> Esta corrente pressupõe uma reacção contra «a imitação das formas exteriores da natureza» e sua representação objectiva, privilegiando uma visão interior mais emotiva e intuitiva do artista, frequentemente deformada.<sup>44</sup> Como aponta Rosen, a *emancipação da dissonância* surge na sua música como o principal recurso expressivo para exteriorizar o seu pensamento. O cromatismo integral da sua música daquele período adapta-se da melhor forma à representação dos estados emocionais extremos.<sup>45</sup>

A propósito dos seus *Georgelieder*, compostos em 1909 e pertencentes à fase seguinte, Schoenberg afirma: «*pela primeira vez aproximo-me de um ideal formal e expressivo que tinha em mente (...) e cuja realização implica uma confiança e uma energia que (...) fez falta até então*». Acrescenta estar consciente de ter transposto todas as limitações de uma estética ultrapassada e que não poderia ir noutra direcção, já que obedecia a uma vontade interior mais poderosa do que qualquer aprendizagem.<sup>46</sup>

Após caracterizar a sua obra neste período de profundas alterações, veremos de que forma estas mesmas características terão consequências na criação de um novo sistema de composição.

## **2.2 Fase Atonal - 3 Peças para Piano, op. 11**

A composição das 3 peças op. 11 marca o início de uma nova fase na escrita de Schoenberg, marcada por uma grande liberdade na aquisição de uma nova linguagem. Representam a primeira obra para piano publicada (1908) e revelam uma grande originalidade do ponto de vista melódico, harmónico, rítmico e pianístico.

Logo nos compassos iniciais da primeira peça, o discurso sugere uma grande descontinuidade. Conforme se mostra no exemplo seguinte, o carácter lírico da primeira frase

---

<sup>43</sup> Ver p. 4.

<sup>44</sup> Como observou Kandinsky: «não importa que o artista recorra a uma forma real ou abstracta, pois elas são interiormente equivalentes», cf. ROSEN, Charles, *op. cit. Schoenberg*, pp. 20.

<sup>45</sup> ROSEN, Charles, *op. cit. Schoenberg*, pp. 21 - 23.

<sup>46</sup> ROSEN, Charles, *op. cit. Schoenberg*, p. 15.

é interrompido por uma secção de ritmo fugaz. Esta descontinuidade é uma das características da escrita de Schoenberg e mostra ser uma consequência directa da sua tendência para não repetir os mesmos elementos, recorrendo a uma variação motívica herdada de Brahms.

Mäßige I  
1 2 3 4 5  
p  
6 7 8 9 rit. langsamer 10  
11 12 viel schneller 13 14 15 16  
ppp  
mit Dämpfung (3. Pedal)  
Die Tasten tonlos niederdrücken! langsamer  
Flag. (d) 11 (d) 15 (d)  
sf ohne Ped. p ohne Ped.

Ex. 5 - Op. 11 n° 1 (cc. 1 – 16)

Note-se ainda nos últimos três compassos deste excerto o efeito de ressonância que é conseguido pressionando as notas de um acorde sem as fazer tocar. Este constitui um aspecto inovador do ponto de vista pianístico que aponta para uma intenção do compositor em se distanciar de uma escrita tradicional, e que será mais evidente na *terceira peça*.<sup>47</sup>

As 3 Peças op. 11 apresentam uma grande originalidade do ponto de vista do contraste dinâmico, da exploração dos registos e da variedade de texturas.

Apesar da ruptura com alguns elementos tradicionais, outros elementos permanecem, tal como a forma tripartida das duas primeiras peças, e a rigorosa técnica do contraponto que se mantém na base da escrita.

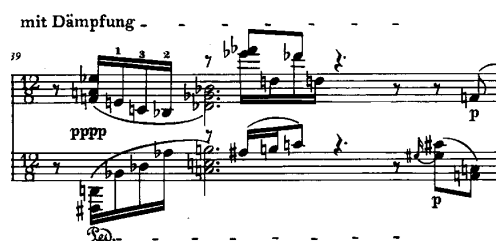
<sup>47</sup> Busoni, com quem Schoenberg manteve uma forte relação de amizade, escreveu uma transcrição da segunda peça, com o objectivo de tornar a sua escrita pianística mais eficaz, através do tradicional reforço de oitavas e do alargamento do registo, cf. JAMEUX, Dominique, *L'école de Vienne*, Fayard, Paris, 2002, p. 265.

Quanto à questão da atonalidade, alguns aspectos revelam como Schoenberg estava num período de transição entre duas realidades distintas. As duas primeiras peças surgem como uma herança directa do tratamento motivico de Brahms e do cromatismo de Wagner. Para além disso, a segunda peça sugere, logo no início, um centro tonal de *ré* menor através de uma célula em *ostinato* com um pedal à oitava, que reforça a sensação de polaridade:



Ex. 6 - Op. 11 n° 2 (cc. 1 – 3)

Paralelamente, são utilizados acordes impossíveis de classificar e uma escrita constantemente cromática. O acorde perfeito é absolutamente evitado e a oitava é utilizada apenas como redobramento, sendo preferidos os intervalos de sétima maior, a nona menor e a quarta aumentada. Para Boulez, é utilizada uma harmonia *não funcional*. O mesmo autor constata há uma preocupação relativamente à complementaridade dos intervalos com o objectivo de obter o total cromático a quase todos os instantes, conforme mostra o exemplo seguinte:<sup>48</sup>



Ex. 7 - Op. 11 n° 2 (c. 39)

As indicações de pedal e de dinâmica escritas por Schoenberg reforçam este aspecto. O compositor pretende que o pedal direito seja utilizado apenas em situações muito específicas. Neste caso pode interpretar-se como uma intenção de fazer soar a quase totalidade da gama cromática (dos doze sons do total cromático, apenas a nota *sol* não faz

<sup>48</sup> BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966, pp. 361 - 362.

parte do espaço sonoro deste compasso). Para além do uso do pedal, também a dinâmica sublinha este momento da obra através da indicação *pppp*.

Na terceira peça será igualmente utilizada uma gradação extrema – *ffff* – o que representa também transposição dos limites até então utilizados na escrita pianística.

### 2.2.1 Atematismo

A terceira peça op. 11 introduz uma nova característica na composição que é o atematismo. Não existe aqui qualquer material temático a servir de base à elaboração, havendo uma total liberdade na exploração de ambientes com violentos contrastes. Observa-se uma grande diversidade de ideias musicais e uma rapidez no seu encadeamento, renovando constantemente a estrutura sonora, evitando o retorno aos mesmos motivos. Boulez caracteriza esta peça de *rapsódica*.

A sua escrita pianística é de extremo virtuosismo e de difícil realização, sendo mesmo para Boulez uma das mais extraordinárias obras que soaram a partir de um teclado.<sup>49</sup> Conforme ilustra o exemplo seguinte, as diferentes indicações de tempo (*langsamer*, *rit.*, *rascher*) dentro de secções muito curtas contribui para criar uma fragmentação do discurso pianístico, explorando constantemente ambientes bem distintos:

The image shows a musical score excerpt for Op. 11 n° 3, measures 4 to 10. The score is written for piano and features complex, chromatic textures. It includes several tempo markings: 'etwas langsamer' (somewhat slower), 'viel rascher' (much faster), 'poco rit.' (a little ritardando), 'viel langsamer' (much slower), 'sehr lang' (very slow), 'rit.' (ritardando), and 'rascher' (faster). Dynamic markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'fff' (fortississimo), and 'f' (forte). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Ex. 8 - Op. 11 n° 3 (cc. 4 – 10)

<sup>49</sup> BOULEZ, Pierre, *op. cit. Relevés d'apprenti*, p. 365.

Para além de marcar o início de um novo estilo, estão presentes nas *Três Peças* as principais características desta fase: expressionismo, cromatismo, ambiguidade tonal/atonal e atematismo.

Estas características são partilhadas pelos *Georgelieder* op. 15. Conforme analisa Stuckenschmidt, o facto de renunciar a qualquer repetição temática abre a porta à variação permanente. A necessidade de evitar qualquer repetição reduz o discurso ao essencial, quase aforístico, com uma lógica audaciosa.<sup>50</sup>

Nas *5 Pequenas Peças para orquestra*, op. 16 (1909), para além do atematismo evidencia-se a brevidade das secções, que mostra, de certa forma, como Schoenberg ultrapassa a influência de Wagner neste género musical. A utilização de formas breves encontra um exemplo paradigmático nas *3 Pequenas Peças para orquestra de câmara* (sem número de *opus*, escritas em 1910), cujas dimensões não vão além dos doze, sete e oito compassos, respectivamente.

Esta tendência será uma das características fundamentais do período seguinte.

### **2.3 Fase Aforística – 6 Pequenas Peças para Piano, op. 19**

Com as *Peças para piano* op. 19, de 1911, Schoenberg inicia uma fase do seu percurso denominada de aforística. A característica mais relevante da obra remete para a pequena dimensão: a peça mais longa, a primeira, tem apenas dezoito compassos e as seis não duram mais de cinco minutos.

Conforme defende Boulez, demonstram uma preocupação principal que é a de evitar qualquer repetição,<sup>51</sup> utilizando um desenvolvimento motivico que coloca em jogo figuras musicais idênticas. Extremamente expressivas, atingem raramente a violência, restringindo-se a uma sonoridade essencialmente íntima e uma exemplar condensação.<sup>52</sup> De acordo com Stuckenschmidt, elas representam a *espiritualização absoluta* do novo ideal formal e expressivo que se manifesta já nos *Georgelieder*. O estilo expressivo é aqui empurrado para

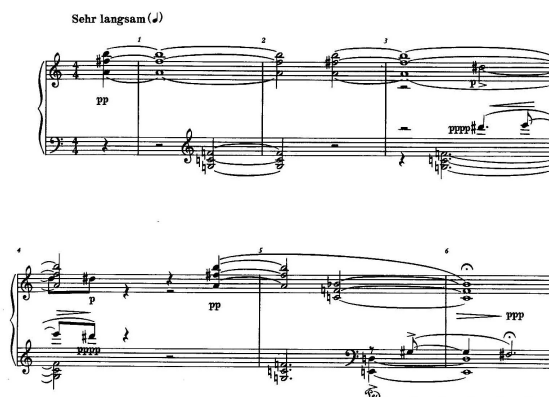
---

<sup>50</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *op. cit. Schönberg*, 1956, pp. 41 - 42.

<sup>51</sup> Apenas a segunda peça é uma excepção a esta característica, utilizando um ostinato sobre um intervalo de terceira.

<sup>52</sup> BOULEZ, Pierre, *op. cit. Relevés d'apprenti*, p. 362.

os limites mais extremos da imaterialidade. Sobre este propósito, na última peça (escrita um mês após a morte de Mahler) estão sobrepostos dois acordes que criam um carácter fúnebre, sobre os quais se desenvolvem pequenas construções melódicas - quatro dessas construções contêm apenas duas notas:<sup>53</sup>



Ex. 9 - Op. 19 n.º 6 (cc. 1 – 6)

Cada um destes *aforismos hiper-condensados* apresenta um carácter musical com perfil específico. Neste caso, Schoenberg deixa indicações de carácter para além das de andamento, tais como: *Leicht, zart* (leve, delicado); *Rasch, aber leicht* (rápido, mas leve). É igualmente preciso nas indicações ao longo do texto musical: *zögernd* (hesitante), *flüchtig* (volátil), *wie ein Hauch* (como um sopro).<sup>54</sup>

As *Peças* op. 19 são, nas palavras de Boulez, um *ensaio geral* antes de *Pierrot Lunaire*, op, 21 (1912).<sup>55</sup> De acordo com Leibowitz esta é, de todas as obras de Schoenberg, a que se tornou mais célebre. Escrita em 1912 sobre poemas de Albert Giraud, na versão alemã de Otto Erich Hartleben, é constituída de vinte e um *melodramas* para voz de recitante e cinco executantes num total de oito instrumentos - flauta e flautim, clarinete e clarinete baixo, violino e viola, violoncelo e piano. Embora não sendo o exemplo mais significativo do aforismo, podemos dizer que a concepção da obra não teria sido possível sem as experiências na composição que foram adquiridas. Tal como aconteceu nas *Peças para orquestra* op. 16, o

<sup>53</sup> Esta característica insere-se na linha de pensamento de *Farben*, das *Cinco Peças para orquestra*, op. 16, em que o timbre é o elemento mais amplamente explorado na composição, que se considera atemática. A este princípio Schoenberg chamou *Emancipação do Timbre*.

<sup>54</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *op. cit. Schönberg*, 1956, p. 49.

<sup>55</sup> BOULEZ, Pierre, *op. cit. Relevés d'apprenti*, p. 362.

timbre ocupa aqui um lugar de destaque, sendo surpreendente constatar até que ponto a imaginação de Schoenberg chega a criar tal diversidade de sonoridade com um número tão reduzido de instrumentos. Podemos mesmo dizer que cada uma das peças possui uma cor própria através da instrumentação diversificada. A originalidade da obra tem a ver essencialmente com a técnica utilizada pela voz de recitante – o *Sprechgesang*. Este recurso, já abordado pelo compositor em *Gurrelieder* e *Die Glückliche Hand*, atinge em *Pierrot Lunaire* o seu expoente máximo, já que em nenhum momento se pretende que a parte vocal seja cantada, mas sim falada. A notação rítmica é precisa e deve ser respeitada, mas as alturas de som não são especificadas, sendo apenas deixadas indicações para modulações vocais ascendentes ou descendentes. A este respeito foram criados vários equívocos, sendo por vezes desrespeitada a intenção do compositor. Numa carta de Schoenberg de 1949, dirigida a uma sociedade de concertos holandesa que prepararia uma execução da obra, podemos ler: «*Quero apenas insistir sobre o facto de que nenhum dos poemas se destina a ser cantado, mas devem ser falados sem alturas de som fixas*».<sup>56</sup>

Uma característica comum a todas as obras instrumentais escritas após as *3 Peças* op. 11 é a brevidade das peças.<sup>57</sup> Apenas nas obras destinadas a ser cantadas (ou faladas) são conseguidas formas maiores. Tal como em *Pierrot lunaire*, é através do texto poético que é feita a articulação formal. O próprio compositor explica essa necessidade num artigo escrito em 1925:

«*Pode (...) pôr-se a questão de saber se é possível alcançar a unidade e firmeza formal sem a ajuda da tonalidade. (...) A ausência dos meios tradicionais de articulação torna impossível a criação de grandes formas, porque elas não podem existir sem uma articulação precisa. É por isso que as únicas obras de grandes dimensões desta época são as obras com texto, onde a palavra constitui o elemento unificador*».<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Schoenberg*, pp. 85 - 87.

<sup>57</sup> Entre 1909 e 1915 apenas foram escritas três obras instrumentais – as *5 Peças para orquestra*, op. 16, as *3 Pequenas Peças para orquestra de câmara* e as *6 Pequenas Peças para piano*, op. 19. Todas as outras são ou *lieder*, ou óperas.

<sup>58</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Schoenberg*, p. 91.

Após a publicação dos *Lieder* op. 22, em 1915, foram necessários oito anos até que uma nova obra fosse conhecida - as *5 Peças para piano*, op. 23. Esse intervalo representa uma fase decisiva da sua evolução musical, já que foi nesse período que Schoenberg desenvolveu o novo *elemento unificador* de que a sua composição necessitava.

## 2.4 Fase Serial - 5 Peças para piano, op. 23

Com a publicação das *Peças* op. 23, em 1923, Schoenberg enuncia um novo princípio na escrita – a composição serial. Após ter quebrado com todas as correntes tradicionais, o compositor procurou estabelecer novas regras na escrita. Conforme explica numa carta: «o método de composição com doze sons é fruto de uma sucessão de experiências. (...) Poderia citar entre essas tentativas as *Peças para piano* op. 23».<sup>59</sup>

Com base na técnica serial, a composição parte de uma sucessão intervalar. Esta será o motivo unificador da composição, determinando todas as melodias e harmonias. Tomemos como exemplo a primeira peça:



Ex. 10 - Op. 23 nº 1 (cc. 1 – 4)

Logo os primeiros compassos observa-se que, a servir de base à elaboração melódica, está um motivo de três notas constituído por dois intervalos - uma terceira menor e uma segunda menor – num contraponto a três vozes.

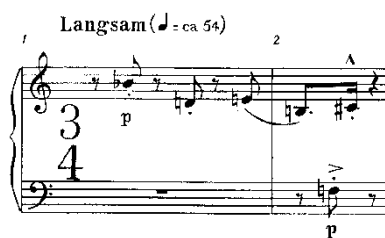
Esta sucessão poderá ser transposta, invertida ou retrogradada, originando quatro formas diferentes: a original, a inversão, a retrogradação e a inversão da retrogradação (ou retrogradação da inversão). Uma vez que cada uma das formas admite transposições no total cromático de doze sons, o mesmo motivo terá 48 versões possíveis de ser utilizadas. Este tipo

<sup>59</sup> Frase extraída de uma carta de Schoenberg ao músico russo-americano Nicolas Slonimsky, cf. STUCKENSCHMIDT, H. H., *op. cit. Schönberg*, 1956, p. 75.

de técnica conduzirá a escrita ao total cromático - a série que serve de base à última peça é dodecafónica.

A terceira peça é, para Boulez, a mais notável. Nela estão contidas todas as figuras da obra, tanto melódicas como harmónicas, com as suas inversões e transposições, sendo a primeira vez que tal técnica é utilizada com resultado semelhante. Para este autor, o grupo inicial de cinco sons é tratado com ainda mais sofisticação que as séries de doze sons das obras que lhe seguirão imediatamente, talvez devido à sua maior simplicidade e maleabilidade.<sup>60</sup>

O grupo de cinco notas sobre o qual a peça está construída é apresentado logo no seu início:



Ex. 11 – Início da *Peça* op. 23 n.º 3  
com o grupo de cinco notas inicial na mão direita (cc – 1 – 2)

Esta série inicial é utilizada continuamente desde o início até ao fim da peça, na sua forma original e nas suas variáveis. No entanto, devido à diversidade no seu tratamento, não é possível identificá-la auditivamente ao longo da mesma. Como refere Jameaux, esta não identificação do *elemento unificador* era um propósito de Schoenberg.<sup>61</sup>

No exemplo seguinte estão destacadas duas vozes: na mão direita, o grupo de cinco notas que serve de base à peça (*si* bemol - *ré* - *mi* - *si* - *dó* suspenso), enquanto na mão esquerda, a sucessão de intervalos é invertida e transposta (*lá* - *fá* - *mi* bemol - *lá* bemol - *sol* bemol) num *Canon* por movimento contrário:

<sup>60</sup> BOULEZ, Pierre, *op. cit. Relevés d'apprenti*, p. 363.

<sup>61</sup> JAMEUX, Dominique, *op. cit. L'école de Vienne*, p. 466.

Ex. 12 - Op. 23 n° 3 (cc. 26 – 27)

A realização deste excerto é de extrema dificuldade pianística, como aliás o compositor advertiu acerca de todas as *5 Peças*. No prefácio da sua partitura (tal como na da *Suite* op. 25), Schoenberg esclarece que «em geral a melhor dedilhação é a que permite uma interpretação exacta dos grupos de notas sem a ajuda do pedal»<sup>62</sup>. Para executar ambas as melodias destacadas no exemplo anterior e ao mesmo tempo tocar as restantes vozes, é necessário efectuar constantemente substituições de dedos ao longo de cada nota, como ilustra o exemplo. Este aspecto coloca a obra num grau de dificuldade pianística cimeiro.

O próximo exemplo pretende mostrar de que forma o princípio da composição serial é aplicado na elaboração dos acordes:

Ex. 13 - Op. 23 n° 3 (c. 30)

<sup>62</sup> SCHOENBERG, Arnold, *Fünf Klavierstücke Op. 23*, Wilhelm Hansen Edition, Copenhaga, 1923, p. 2.

Os dois acordes postos em evidência, (1) e (2) são formados pelas notas dos motivos apresentados anteriormente (original e inversão), sendo o segundo formado pela inversão exacta dos intervalos do primeiro. Estes dois conjuntos de cinco notas, juntamente com as notas *dó* e *sol* que estão fora dos destaques, formam o total cromático de doze sons.<sup>63</sup>

O princípio de variação temática constante a partir de um *elemento unificador* é fundamental na técnica serial dodecafónica, que estava muito próxima de ser exposta.

Na *Valse*, a última peça, a série utilizada contém os doze sons do espaço cromático, constituindo a primeira composição serial dodecafónica. Aqui, a série de doze sons é apenas utilizada na forma original, o que a irá diferenciar das obras escritas posteriormente.

The image displays a musical score for Op. 23 n° 5, consisting of four staves. The top staff shows a 12-note serial series in G major, numbered 1 through 12. The subsequent three staves show the application of this series in a piano piece, with various dynamics and articulations. The first staff of the piece starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and melodic lines. The second staff continues the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) section. The third staff shows a piano (*p*) section followed by a fortissimo (*ff*) section. The fourth staff concludes the piece with a pianissimo (*pp*) section and a fortissimo (*ff*) section. The score is annotated with various dynamics and articulations, including *p*, *mf*, *ff*, *pp*, *sf*, and *sfz*.

Ex. 14 - Op. 23 n° 5 (cc. 1 – 12).

Utilização de uma série de doze notas na composição da peça

A outra obra deste período é a *Serenade*, op. 24, para sete instrumentos e voz de Baixo, onde Schoenberg revela mais uma vez a intenção de fundar a estrutura da sua música a partir de uma ideia unificadora, representada por uma sucessão de notas.

Veremos seguidamente como a técnica serial serviu de base ao serialismo dodecafónico.

<sup>63</sup> Recorde-se que nas *Peças* op. 11, observou-se uma intenção de obter o total cromático a todos os instantes (p. 22).

## 2.5 Técnica Serial Dodecafónica - *Suite para Piano, op. 25*

A *Suite op. 25*, publicada em 1924, é a primeira obra composta integralmente a partir da técnica serial dodecafónica, o que a coloca desde já em destaque. Mas talvez mais importante seja o facto de ser a obra em que o ideal formal de *unidade* e *organicidade* é alcançado, representando por isso um modelo, neste sentido, para as composições futuras.

A propósito desta técnica, o compositor terá declarado ter feito «*uma descoberta susceptível de assegurar a supremacia da música alemã no mundo por cem anos*».<sup>64</sup>

Para Stuckenschmidt, esta descoberta representa a conclusão lógica e automática da evolução da música ocidental ao longo dos dois séculos precedentes. Explica esta inevitabilidade como uma consequência da divisão da oitava em doze partes iguais, que levou ao princípio da liberdade modulante e igualdade de valor dos doze sons cromáticos.

A regra fundamental que domina o dodecafonismo é a seguinte: os doze sons devem ser todos ouvidos antes que qualquer um deles possa ser repetido (as repetições imediatas, de carácter puramente rítmico, são no entanto excepções a esta regra).<sup>65</sup> Dentro da série não existe hierarquia, nenhum dos sons tem maior importância que os outros. Ela representa o elemento básico deste método, conferindo coerência e solidez ao contraponto e à harmonia, em oposição aos quinze anos anteriores de anarquia.<sup>66</sup> Tal como na escrita serial do período anterior, a série, com as suas quatro formas, permite um total de 48 versões diferentes. Esta variação permanente permite que haja uma forte *organicidade* na obra, ao permitir utilizar sempre o mesmo elemento com tratamentos muito variados.

A série, como elemento fundamental na composição, terá importantes implicações na escrita. Conforme refere Leibowitz, a composição está ligada desde o início à sua escolha

---

<sup>64</sup> Esta previsão, contudo, não se verificaria. Aquando desta declaração, emergiam na Europa novas *potências* na composição, como o caso a música francesa e russa, que ocupariam um lugar relevante no cenário europeu. Nos Estados Unidos surgiam igualmente, a partir dos anos sessenta, correntes que se mostrariam dominantes, como o experimentalismo de Cage e o minimalismo de Glass e Reich, por exemplo.

<sup>65</sup> STUCKENSCHMIDT, H. H., *op. cit. Schönberg*, pp. 69 - 71.

<sup>66</sup> Boulez refere-se aos quinze anos que compreendem as fases atonal e aforística, em que não existiu um método de composição pré-estabelecido (cf. BOULEZ, Pierre, *op. cit. Relevés d'apprenti*, p. 364).

inicial, que influenciará todas as figuras sonoras criadas pelo compositor.<sup>67</sup> A escolha dos seus intervalos, por exemplo, é essencial na sua segmentação e na criação de elementos musicais diversificados. Para além de influenciar a criação das diferentes figuras, a escolha da série inicial influencia igualmente a elaboração formal da obra.

A *Suite para piano* op. 25 constitui um bom exemplo da aplicação destes fundamentos.

### 2.5.1 *Suite para Piano, op. 25*

A *Suite* op. 25 concilia a utilização do dodecafonismo com a recorrência às formas barrocas, conforme observa Boulez.<sup>68</sup> Nesta técnica, o facto de os doze sons terem a mesma importância origina que a série não cria um apoio estrutural, ao contrário do que acontecia com o sistema tonal. Por esse motivo, Schoenberg e os seus seguidores da *Segunda Escola de Viena* recorreram às formas barrocas e clássicas pré-estabelecidas para viabilizar o serialismo dodecafónico.<sup>69</sup>

A obra tem a estrutura típica de uma *Suite* de danças barrocas, às quais se junta um *Intermezzo* central, caracterizado por Rosen como «uma meditação romântica de carácter quasi brahmsiano».<sup>70</sup> A *Suite* está composta segundo a seguinte estrutura: *Prelúdio, Gavotte, Musette, Intermezzo, Minueto* e *Giga*. A técnica serial é utilizada com extremo rigor, deixando no entanto espaço a uma grande plasticidade e variedade de texturas, colocando as passagens mais puras e rigorosas lado a lado com as mais descontínuas auditivamente. Toda ela é escrita com base na mesma série, que se apresenta dividida em três segmentos de quatro sons:



Ex. 15 - Forma original (I) da série da *Suite* op. 25

<sup>67</sup> LEIBOWITZ, René, *Introduction à la Musique de douze sons*, L'Arche Éditeur, Paris, 1949, p. 103.

<sup>68</sup> BOULEZ, Pierre, *op. cit. Relevés d'apprenti*, pp. 364.

<sup>69</sup> Essas formas têm aqui a mesma função que tinha o texto na fase aforística (p. 24).

<sup>70</sup> ROSEN, Charles, *op. cit. Schoenberg*, p. 81. Esta comparação com Brahms pode ser vista como um ponto de articulação com a fase atonal, nomeadamente com as *Peças* op. 11.

Esta segmentação irá influenciar toda a obra. Para Webern, a série representa na escrita um *instrumento regulador* e ao mesmo tempo um *princípio unificador*. Este método permite exprimir na música a maior coerência possível.<sup>71</sup> Conforme refere este aluno de Schoenberg no seu livro *Chemins de la Nouvelle Musique*, a coerência da obra, de uma ponta à outra, está garantida pela série de base, que se vai apresentando de diversas formas. Para o mesmo autor, este princípio está directamente ligado à concepção de Goethe de que «tudo, na obra de arte, deve ser semelhante ao que se passa na Natureza». No seu texto *A metamorfose das plantas*, Goethe defende que na organização destas tudo é idêntico: raiz, caule e flor. A série representa, na composição, a *organicidade* a que Goethe se referia.<sup>72</sup>

Boulez desenvolve uma ideia semelhante à de Webern: «a estrutura interna de uma série é decisiva no que diz respeito ao desenvolvimento dos seus poderes organizadores».<sup>73</sup>

Partindo deste pressuposto, observa-se que a segmentação da série possui características intervalares que se mostrarão fundamentais na construção motívica e formal. É o caso do trítono.

Este intervalo revela ser o elemento mais importante da série (e portanto de toda a obra) devido a uma série de factores:

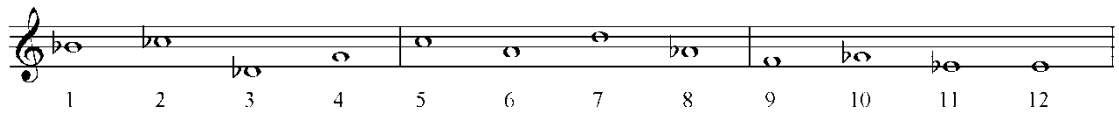
- 1) Ao longo de toda a suite, a única transposição da série utilizada é ao intervalo de trítono.
- 2) Os três segmentos em que se divide a série estão articulados entre eles por intervalos de trítono, colocados no fim do primeiro e do segundo grupos.
- 3) Ao transpor a série ao intervalo de trítono, obtém-se novamente no fim do primeiro grupo o trítono formado pelas notas *sol - ré* bemol e no fim do segundo o trítono *lá* bemol - *ré*:

---

<sup>71</sup> WEBERN, Anton, *Chemin vers la Nouvelle Musique*, Trad. Anne Servant, Jean-Claude Lattés, Paris, 1980, pp. 28, 111.

<sup>72</sup> Também para Goethe, esta organicidade verifica-se igualmente noutros seres, cf. WEBERN, Anton, *op. cit.* *Chemin vers la Nouvelle Musique*, p. 106.

<sup>73</sup> BOULEZ, Pierre, *Penser la Musique aujourd'hui: Le nouvel espace sonore*, Éditions Gonthier, Paris, 1963, pp. 47, 78.



Ex. 16 - Série transposta ao intervalo de trítano (II)

4) A primeira e a última nota da série original distam igualmente de um trítano entre elas (*mi - si bemol*), o que irá fazer com que a sua forma retrógrada se inicie também à distância deste intervalo relativamente à forma original.<sup>74</sup>



Ex. 17 - Retrogradação da série

5) A inversão da série tem a particularidade de apresentar no fim do primeiro grupo o mesmo trítano (*sol - ré bemol*) invertido. Isto sucede tanto na inversão original como na sua transposição:<sup>75</sup>



Ex. 18 - Inversão da série (IV)



Ex. 19 - Inversão da série transposta ao intervalo de trítano

<sup>74</sup> Observe-se neste exemplo o primeiro segmento de quatro sons. Segundo a notação alemã, às quatro primeiras notas correspondem as letras B-A-C-H. Mais uma vez a escolha demonstra não ser arbitrária, já que remete para o período de que eram prolíferas as suítes de danças.

<sup>75</sup> Este trítano formado pelas notas *sol - ré bemol* mostra ser o intervalo mais importante de toda a obra, cf. *Musette*, pp. 33.

Estas características mostram que a composição da série é feita de forma lógica, confirmando uma das regras fundamentais da estética serial de Schoenberg: a forma global da obra nasce das particularidades da série escolhida.

Convém deixar claro que a série não representa um elemento motivico, mas serve de base à elaboração de inúmeros motivos. Para além disso, auditivamente será quase impossível identificar a série original e suas variáveis ao longo da obra. Tal como acontecia com as *Peças* op. 23, a não identificação do *elemento unificador* é um dos objectivos na composição e é conseguida através da variedade de texturas na escrita.

O único elemento da série que poderá ser identificado é o trítono, mais concretamente na *Musette*, em que o intervalo *Sol - Ré* bemol tem o papel de pedal característico desta dança:



Ex. 20 – *Musette* da *Suite* op. 25 (cc. 9 – 11)  
com o trítono *sol - ré* bemol como pedal

Esta polarização relativamente ao intervalo de trítono é vista por Rosen como um substituto da polarização de tónica/dominante da música tonal. As implicações tonais são no entanto estritamente evitadas, já que o trítono é o intervalo por excelência desfavorável à percepção clara de uma tonalidade.<sup>76</sup>

Uma vez que a única transposição que ocorre é a do trítono, as quatro formas da série aparecem na obra num total de oito versões diferentes. Seguem-se alguns exemplos de como elas são utilizadas.

No início do *Prelúdio*, observam-se três versões da série: a forma original (I) e sua transposição a uma distância de trítono (II), e a forma inversa transposta (III).

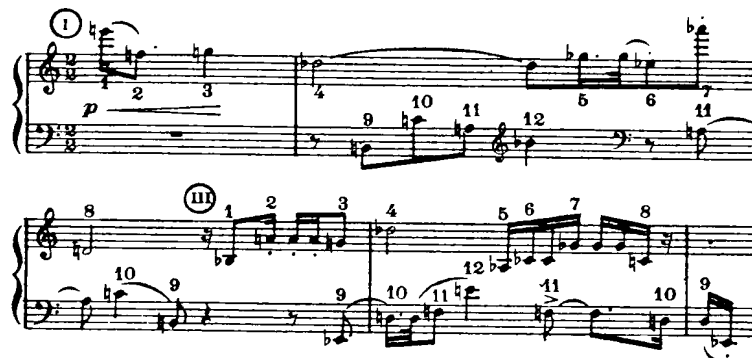
<sup>76</sup> ROSEN, Charles, *op. cit. Schoenberg*, p. 86.



Ex. 21 - *Prelúdio da Suite* (cc. 1 – 5)

Enquanto a forma original é apresentada, na mão direita, de forma linear, na sua transposição ao trítono (II), desdobra-se em duas vezes após as quatro primeiras notas. A forma inversa (III) é também dividida em três grupos, desta vez distribuídos por um contraponto a 3 vozes. Este é um dos exemplos que reforça a divisão da série em três partes iguais e que se mostrará predominante na composição da obra.<sup>77</sup>

De igual modo, no início da *Gavotte* a série é dividida em três grupos de quatro notas, num contraponto entre as duas vozes que a constituem. A unidade do excerto é garantida pela utilização de motivos rítmicos similares:



Ex. 22 – Início da *Gavotte*

<sup>77</sup> Esta divisão da série encontrará será apenas exceção no *Trio* do *Minueto*, onde que se admite uma divisão da série em duas partes.

O *Minueto* apresenta a exceção de iniciar-se com o segundo grupo da série, sendo o primeiro grupo apresentado a partir do segundo tempo na voz inferior. Este grupo de quatro notas é o que se destaca auditivamente como voz prioritária no fim da peça anterior, o *Intermezzo* (ex. 23). Este facto vem reforçar as ideias de *unidade* e *continuidade* perseguidas pelo compositor ao longo do seu itinerário.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 4/4 time and ends with a circled measure number 45. The bottom staff is in 3/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of ca. 88. It begins with a circled measure number 42. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *mf*, and *immig*.

Ex. 23 - Final do *Intermezzo* (cc. 42 - 45) e início do *Minueto*

No *Trio* do *Minueto*, Schoenberg utiliza uma técnica tradicional - o *Canon*. Aqui, as duas vozes separam-se por um intervalo de trítone e deslocam-se em movimento contrário, sendo primeiro sobrepostas as formas I e III e posteriormente as formas II e IV:

The image shows two staves of musical notation for a canon. The top staff is marked 'martell.' and features circled measure numbers I, III, and IV. The bottom staff features circled measure numbers II and IV. The notation includes dynamics such as *f*, *sf*, and *sf*. A bracket labeled '1<sup>re</sup> fois' spans the final measures of the bottom staff.

Ex. 24 - *Trio* do *Minueto* (cc. 1 - 5)

De acordo com a análise de Leibowitz, o *Minueto* apresenta outra excepção: no *Trio*, a série é dividida em dois grupos de seis sons, em vez da anterior forma tripartida.<sup>78</sup> É escrita num contraponto a duas vozes bastante nítido, com o primeiro grupo de seis notas apresentado em colcheias e o segundo em semicolcheias. Esta clareza ilustra a perfeição contrapontística apontada anteriormente, mostrando a forma brilhante como a técnica dos doze sons criou os elementos de articulação musical capazes de substituir os meios elaborados pela música tonal.<sup>79</sup>

### 2.5.2. Formas Clássicas

A forma tem demonstrado ter um papel de primeiro plano na obra de Schoenberg. Conforme explica Rosen, ela foi para Schoenberg basicamente o que tinha sido para os compositores do século XIX: «um conjunto ideal de proporções que transcendia o estilo e a linguagem». Essas configurações ideais eram susceptíveis de realização não importa a época nem o estilo - eram absolutas. Os três grandes tipos de forma clássica eram a *sonata*, a *variação* e a forma *da capo*. Para Rosen, a adesão do compositor a este ideal é surpreendente, já que ele sabia melhor que ninguém até que ponto as formas clássicas, particularmente a *sonata*, eram inseparáveis da tonalidade. Chega mesmo a afirmar que as tentativas de Schoenberg no sentido de recriar esta forma através da forma serial parecem *suicidas*, já que a organização interna da *sonata* está relacionada com a polarização em relação ao acorde de tónica.<sup>80</sup>

Apesar desta aparente incompatibilidade, Schoenberg continuaria a perseguir esse objectivo para melhor viabilizar a técnica serial, verificando-se frequente a utilização de formas tradicionais nas restantes obras deste período. São exemplo disso: a *Serenade*, op. 24 (*Marcha, Minueto, Variações, Soneto, Cena de dança, Canção sem palavras e Final*); o *Quinteto para instrumentos de sopro*, op. 26 (*Allegro de sonata, Scherzo, Adagio, Rondo*); a *Suite para sete instrumentos*, op. 29 (*Abertura, Passo de dança, Variações e Giga*); o

---

<sup>78</sup> Esta divisão em dois segmentos de seis sons é comum ao *Quinteto de sopros*, op. 26 (1924), cf. OLIVEIRA, João Pedro Paiva de, *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998, pp. 143 – 149.

<sup>79</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Introduction à la Musique de douze sons*, pp. 91 - 92.

<sup>80</sup> ROSEN, Charles, *op. cit. Schoenberg*, pp. 87 - 88.

*Terceiro Quarteto de cordas*, op. 30 (*Allegro de sonata*, *Variações*, *Intermezzo* e *Rondo*) e as *Variações para orquestra*, op. 31. Em algumas destas obras, Schoenberg regressa às grandes dimensões, típicas do seu período tonal, concebidas sobre uma ampla base formal.

A última obra instrumental deste período, *Variações para orquestra*, op. 31 (1928), é considerada por Leibowitz uma das mais importantes de toda a música contemporânea, representando na música dodecafónica um papel idêntico ao do *Cravo bem temperado* de Bach. Para o autor, é aqui que Schoenberg desenvolve de forma magistral todas as possibilidades seriais que tinha desenvolvido anteriormente.<sup>81</sup>

Desta fase fazem ainda parte duas obras corais - *Quatro Peças*, op. 27 e *Três Sátiras*, op. 28 - e uma pequena ópera *buffa* em um acto - «*Von heute auf morgen*», op. 32. Esta seria a última obra do catálogo terminada e publicada na Europa.<sup>82</sup>

Seguia-se uma nova etapa na sua actividade musical que se iniciaria após a sua partida para os Estados Unidos da América.

## 2.6 Última Fase – 2 Peças para Piano, op. 33

As *Peças* op. 33 a) e b), de 1932 são a última obra para piano solo escrita por Schoenberg. Apesar de reunidas no mesmo número de *opus*, são bastante diferentes, quer do ponto de vista rítmico, melódico, harmónico, pianístico, sendo mesmo escritas a partir de séries diferentes.<sup>83</sup> A primeira é praticamente um andamento de *sonata* com um primeiro tema vigorosamente afirmado, composto por uma sucessão de acordes, ao qual responde um segundo tema mais cantando e flexível. De carácter impetuoso e brilhante e dimensão reduzida apresenta, no entanto, uma concepção arquitectónica *monumental*, através de uma compressão da grande forma.<sup>84</sup> A segunda peça, com uma estrutura mais complexa, é

---

<sup>81</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Schoenberg*, p. 110.

<sup>82</sup> Das 2 *Peças* op. 33, a segunda tem já edição americana.

<sup>83</sup> A disparidade entre estas duas peças é comparada à que se verifica nas duas rapsódias op. 79 de Brahms (cf. JAMEUX, Dominique, *op. cit. L'école de Vienne*, pp. 520 - 521). Para além desta comparação, a influência de Brahms verifica-se também aqui ao nível da forma.

<sup>84</sup> BOULEZ, Pierre, *op. cit. Relevés d'apprenti*, p. 365.

construída também sobre dois temas e apresenta um carácter mais lírico e introspectivo, frequentemente muito densa polifonicamente.<sup>85</sup>

O período em que foram compostas é um período de difícil conversão. Abandona a Europa devido à sua condição de judeu e acaba por se dedicar ao ensino das disciplinas tradicionais tonais (harmonia e contraponto) na universidade da Califórnia durante cerca de uma década, e a título privado até à sua morte.

Durante este período, para além de continuar a utilizar a técnica serial em estruturas tradicionais, Schoenberg adopta alguns recursos da música tonal, como por exemplo a utilização de oitavas no *Concerto para Piano*, op. 42, que lhe conferem a escrita virtuosa que é usual no género, ou o lirismo de certas passagens que evoca sem ambiguidade as texturas do século XIX. Igualmente no *Concerto para Violino*, op. 36, o virtuosismo é levado aos extremos, numa escrita mais idiomática, com passagens técnicas típicas do instrumento.

### 2.6.1. Regresso à Tonalidade

No decorrer deste período Schoenberg escreveu uma série de obras aonde a tonalidade é de novo sugerida, através da utilização de alguns acordes pertencentes ao sistema tonal. Outras vezes esta é evocada ao harpejar as notas de um acorde perfeito numa determinada série. Recorde-se que este princípio era estritamente evitado na elaboração de melodias nas suas primeiras composições tonais.

Algumas composições tonais deste período tiveram um papel assumidamente didáctico, como é o caso da *Suite para orquestra de cordas*, sem número de *opus*, destinada a ser executada por orquestras de estudantes. Num prefácio da partitura da obra, Schoenberg afirma que com esta composição «*pode ser dada a oportunidade a alguns jovens de aprender a conhecer os novos domínios expressivos*». Há uma intenção de, com a escrita deste tipo de obras, proporcionar a preparação para uma nova técnica instrumental - ao nível de digitações,

---

<sup>85</sup> Esta peça apresenta uma característica que a distingue das anteriores obras dodecafónicas: verifica-se a repetição de alguns sons antes de todos os 12 serem ouvidos.

articulação, fraseado, entoação, dinâmica, ritmo - sem no entanto apresentar dificuldades extremas de execução (verificadas por exemplo nas *Variações para orquestra*).<sup>86</sup>

Ao utilizar determinado acorde perfeito harpejado na série de base, não resultará uma obra tonal, mas permitirá a evocação deliberada da tonalidade. No caso da *Ode a Napoleão*, op. 41, é sugerida a tonalidade de *mi* bemol, numa clara alusão a outra obra que fora dedicada a Napoleão Bonaparte: a *Sinfonia Eroica* de Beethoven. Para Rosen, este tipo de evocações da tonalidade, que se verificam também no *Quarto Quarteto de cordas*, op. 37, soa tanto como uma «afirmação provocante de liberdade» como uma espécie de «exercício de nostalgia».

Também é o caso do *Trio para cordas*, op. 45. Escrito em pouco tempo - após um período de recuperação resultante de uma paragem cardíaca - esta composição é, ainda para Rosen, uma síntese exaustiva da música de Schoenberg, combinando aspectos que raramente coabitam no interior de uma mesma obra. A forma do *Trio* é uma «estonteante síntese do neoclassicismo e do expressionismo cromático», e as reminiscências do estilo antigo são particularmente notáveis.<sup>87</sup>

Seguidamente, será feita uma análise do percurso do outro compositor em estudo, para que no final se possam confrontar as suas características e traçar as devidas conclusões.

---

<sup>86</sup> LEIBOWITZ, René, *op. cit. Introduction à la Musique de douze sons*, pp. 131 - 132.

<sup>87</sup> ROSEN, Charles, *op. cit. Schoenberg*, pp. 93 - 96.

### 3 Alexander Scriabin

Ao observar a evolução da linguagem musical de Scriabin verifica-se que, de entre todas as inovações propostas, a harmonia é o elemento mais relevante no seu pensamento musical, sendo um dos factores determinantes na evolução do seu percurso composicional e delimitando as diferentes fases do seu percurso.

É a partir deste pressuposto que analisaremos a sua obra dividindo-a em três fases:<sup>88</sup>

- 1ª Fase (1886 – 1903): op. 1 – op. 29
- 2ª Fase (1904 – 1908): op. 30 (*Quarta Sonata*) – op. 59
- 3ª Fase (1909 – 1915): op. 60 (*Prometeu*) – op. 74

#### 3.1 Primeira Fase

Desta fase serão abordadas as suas obras para piano, onde a influência de Chopin se mostra evidente, e também as obras sinfónicas, onde se observa a influência de Wagner pelo denso cromatismo utilizado, e onde certas características do ponto de vista se formal adquirem uma maior importância.

Na música para piano desta fase, a influência de Chopin verifica-se a vários níveis: harmónico, rítmico, pianístico e formal.

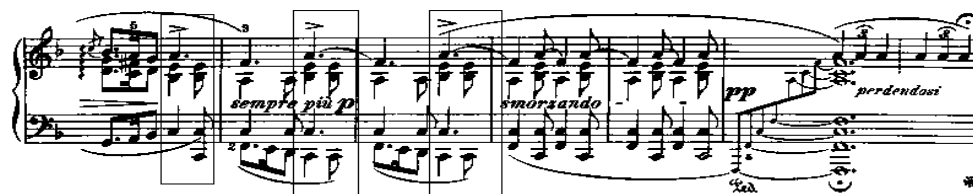
No campo da harmonia, segundo Zofia Lissa, alguns dos procedimentos harmónicos de Chopin estarão na origem de um dos elementos mais relevantes da escrita de Scriabin – o *acorde sintético*.<sup>89</sup> A *Segunda Balada* do compositor polaco constitui um bom exemplo deste

---

<sup>88</sup> Adopta-se aqui a divisão proposta por Boris de Schloezer em 1929, cf. KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, p. 12.

<sup>89</sup> SABBAGH, Peter, *op. cit. The Development of Harmony in Scriabin's Works*, p. 13.

procedimento. No excerto seguinte está destacada a harmonia que terá estado na base deste acorde:



Ex. 25 - Segunda Balada, op. 38, de Chopin (cc. 41 – 46)

As semelhanças entre o acorde de 13<sup>a</sup> da dominante, utilizado por Chopin, e o *acorde sintético* de Scriabin, através da junção do trítono e do intervalo de nona, podem ser esquematizadas como segue:



Ex. 26 - Correspondência entre a harmonia de Chopin e Scriabin  
segundo Zofia Lissa

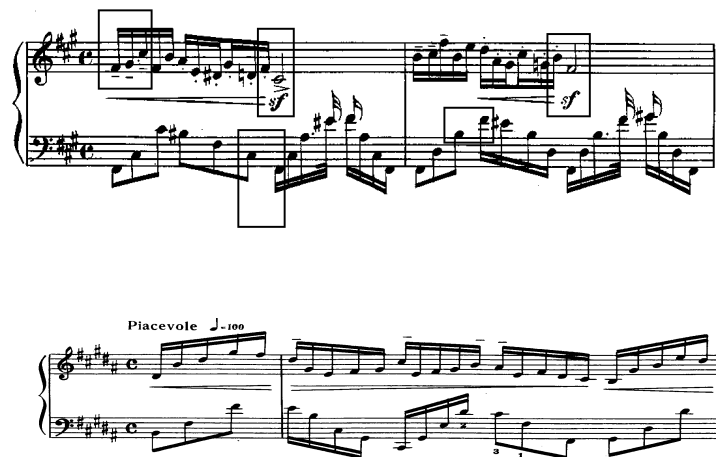
Refira-se que a utilização de acordes de 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>, em Scriabin, será frequente, substituindo, por vezes, a função do acorde perfeito de tónica como centro polarizador do discurso. É o que acontece, nomeadamente, em alguns dos *Prelúdios* op. 11:



Ex. 27 - Início dos *Prelúdios* op. 11 nº 1 e nº 3 de Scriabin  
e respectivos acordes de 11<sup>a</sup> (nº 3) e 13<sup>a</sup> (nº 1)

Este tipo de acordes será utilizado ao longo das três fases e terá influência decisiva na criação do novo centro harmônico – *acorde sintético* - concretizado na última fase (p. 57).

Do ponto de vista rítmico, um dos procedimentos comuns aos dois compositores é a da utilização de figuras rítmicas diferentes sobrepostas, conforme demonstram alguns dos *Estudos* op. 8 (nº 2 e nº 4):



Ex. 28 – Início dos *Estudos* op. 8 nº 2 e nº 4 de Scriabin

É através desta prática que se mostrarão tornam mais evidentes as semelhanças com Chopin do ponto de vista pianístico.<sup>90</sup>

No *Estudo* nº 2, Scriabin utiliza um jogo rítmico sobre dois intervalos: *fá* suspenso – *dó* e *si* – *fá* suspenso (destacados no exemplo). O recurso a figuras rítmicas diferentes sobrepostas cria a sensação de uma expressividade mais livre e um carácter improvisatório: a mão esquerda antecipa e retarda a mão direita em movimentos paralelos e contrários, criando a ideia de um movimento constante, de *rubato* permanente.<sup>91</sup> Também as dinâmicas e modos de articulação sublinham o movimento harmônico/melódico e são um elemento indispensável

<sup>90</sup> Recorde-se que Chopin escreveu também três *estudos* dedicados à sobreposição de ritmos diferentes, conhecidos como *Estudos Moscheles*, sem número de Opus.

<sup>91</sup> ROSEN, Charles, *La Génération Romantique*, Gallimard, Paris, 2002, p. 521.

ao jogo sonoro. Por exemplo no *Estudo* op. 8 n° 2 (ex. 28) os intervallos destacados são sublinhados pelo *sf – sforzando*.

Segundo relatam as críticas, este aspecto era um dos pontos fortes de Scriabin enquanto pianista. Conforme escreveu Grigory Prokofiev acerca de um concerto em 1915, ano da morte do compositor, «ele cativa o seu público (...) dando a ideia de improvisar».<sup>92</sup>

Estes são precisamente os procedimentos que Chopin utiliza na sua obra. Observe-se este aspecto no seu *Nocturno* op. 9 n° 1:



Ex. 29 - *Nocturno* op. 9 n° 1 de Chopin (cc. 1 – 6)

Por último, a influência de Chopin manifesta-se ainda pela utilização do mesmo tipo de formas, tais como *Valsas*, *Mazurcas*, *Nocturnos*, *Polonaises*, *Improvisos*, *Estudos*, *Sonatas*, *Prelúdios*.<sup>93</sup>

Apesar de a obra para piano ocupar um lugar de destaque na sua produção, as composições para orquestra assumem uma posição não menos importante, pelo que se justifica serem referidas.

<sup>92</sup> Scriabin realizou concertos durante toda a sua vida, exceptuando um período de três anos (1902 – 1905). Curiosamente, após se graduar apenas tocava a música que escrevia, cf. BOWERS, Faubion, *op. cit. The New Scriabin: Enigma and Answers*, pp. 195 – 197.

<sup>93</sup> Nesta fase, observam-se ainda semelhanças entres os dois compositores que demonstram a admiração que Scriabin tinha por Chopin: a sequência das tonalidades dos seus 24 *Prelúdios* op. 11 é a mesma dos *Prelúdios* op. 28 de Chopin; na *Primeira Sonata para piano*, op. 6, Scriabin insere um andamento intitulado *Funèbre*, analogamente ao que acontece na *Segunda Sonata* de Chopin, *Marcha Fúnebre*.

### 3.1.1 Produção Sinfónica

Das obras sinfónicas de Scriabin publicadas durante a primeira fase fazem parte o *Concerto para piano*, op. 20, *Rêverie*, op. 24 e as duas primeiras *Sinfonias*, op. 26 e 29.

Após a escrita de um *Allegro symphonique*, considerada uma obra ensaística e nunca publicada durante a vida do compositor, o *Concerto para piano* é a primeira obra no domínio da escrita sinfónica. A forma do *Concerto* é tradicional, dividida em três andamentos (*Allegro*, *Andante* e *Allegro Moderato*) e a escrita pianística é típica de um concerto romântico virtuoso. Segundo as críticas de Rimsky-Korsakov, Liadov e Taneïev, a obra reflecte ainda a inexperiência de um jovem compositor no que diz respeito à orquestração. Apesar deste facto, revela já algumas características que merecem ser destacadas. Um dos princípios composicionais aplicados é explicado pelo compositor:

«A reflexão deve sempre participar na elaboração dos temas. Ela exprime-se por meio de um princípio fundamental. É este princípio que guia a criação. Elaboro os meus temas em função deste princípio para que eles soem bem proporcionados. Tomemos, por exemplo o meu Concerto. A base que preside à sua elaboração é uma série de notas descendente. É em função deste fundo que se implantará toda a temática».<sup>94</sup>

Ao gerar um *princípio fundamental* na construção do Concerto, Scriabin tinha como objectivo a criação de um elemento unificador de toda a composição.<sup>95</sup> No caso desta obra, o elemento unificador é a sucessão de três notas apresentado logo no início.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, p. 252

<sup>95</sup> Tendo este objectivo como central, o compositor irá elaborar um outro *princípio fundamental* na sua última fase, o *acorde sintético*, servindo de fundo harmónico. (p. 57).

<sup>96</sup> A utilização de um grupo de três notas como elemento unificador irá ser novamente posta em prática na última fase, nomeadamente na escrita do *Prelúdio* op. 74 n° 4 (pp. 76 – 77).



Ex. 30 – *Concerto para piano* op. 20, de Scriabin (cc. 1 – 8)

Exposição do motivo inicial descendente, pela orquestra

Nesta introdução de oito compassos tocada pela orquestra, com a exceção da voz mais grave, todas as outras vozes são escritas com base na sucessão de três notas construída com os intervalos de segunda maior e segunda menor: a voz de entrada com as notas *mi – ré – dó* sustenido; a voz superior com *sol* sustenido- *lá – fá* sustenido e a voz intermédia com *mi* sustenido – *fá* sustenido – *ré* sustenido.

Esta mesma sucessão é utilizada na primeira intervenção do piano, no compasso 8, pela voz superior da mão esquerda (*mi - ré – dó* sustenido) e pela voz superior da mão esquerda (*si – lá – sol* sustenido):



Ex. 31 – *Concerto* op. 20 (cc. 8 – 11)

Motivo de três notas descendente apresentado pelo piano

Ora, no segundo andamento, o mesmo elemento temático – o grupo de três notas - está novamente na base da construção melódica:



Ex. 32 - Segundo andamento do *Concerto* op. 20 (cc. 1 – 7)

A primeira obra para orquestra do catálogo do compositor é a *Rêverie*, op. 24. Tendo a forma de um *lied* ternário, o tecido sonoro é extremamente denso, e a utilização do cromatismo parece ser influenciado pela escrita Wagneriana. Por exemplo, nos quatro compassos iniciais, o tema tocado pelo clarinete comporta onze das doze notas do total cromático, que se apresentam divididas em dois segmentos, separados por um intervalo de quarta perfeita:<sup>97</sup>



Ex. 33 - *Rêverie*, op 24 (cc. 1 – 4)

Tema tocado pelo clarinete

Porém, é nas duas primeiras *sinfonias* que melhor se pode compreender a técnica de Scriabin na construção de grandes formas.

A *Primeira Sinfonia*, op. 26, para orquestra com coro e solistas, é composta por seis andamentos que apresentam, entre eles, relações temáticas evidentes.

Um aspecto importante na construção formal reside na maneira como Scriabin estende ao nível da grande forma a pequena estrutura inicial. Partindo de uma frase tradicional de oito

<sup>97</sup> O intervalo de quarta irá confirmar-se de extrema importância na criação do *acorde sintético* (pp. 57).

compassos (que por sua vez se dividem em duas partes de quatro compassos), a organização em secções põe em evidência proporções métricas precisas.<sup>98</sup>

É o caso do segundo e do penúltimo andamentos. Compostos segundo uma rigorosa forma *sonata*, a exposição e reexposição têm o mesmo número de compassos (79 no segundo e 92 no quinto). Paralelamente, no quarto andamento são utilizadas proporções simétricas, com a seguinte estrutura: *Scherzo* (16+13+16) - *Trio* (36) - *Scherzo* (16+13+16+7)<sup>99</sup>. Apenas os sete compassos finais (uma pequena *coda*) contrariam a proporção simétrica. Para além disso, na quase totalidade deste andamento são utilizadas secções com número de compassos múltiplo de 8 (dimensão da estrutura/frase inicial). Desta forma, a parte (frase) surge ligada com o todo (a forma da obra), seguindo o modelo das estruturas de tradição clássico-romântica.

Este tipo de construção formal é igualmente explorado, quer em termos formais quer em termos temáticos e harmónicos, na *Segunda Sinfonia*, op. 29, última obra deste período. Conforme escreveu Scriabin numa carta após a sua composição, «*ela é muito longa e bastante complicada*» sendo «*de longe a mais importante*».

O conceito de *simetria* é aqui novamente aplicado desta vez não só no campo formal mas também nos campos temático e harmónico.

Ao nível global da forma, o andamento central evidencia-se por ser o mais longo e apresentar-se isolado, assumindo uma função de *pivot* na articulação dos cinco andamentos que a constituem. Ao mesmo tempo, nos aspectos temático e harmónico encontram-se semelhanças entre andamentos opostos. Por exemplo, o segundo andamento partilha com o quarto o mesmo material melódico, enquanto o primeiro andamento pressupõe uma ligação com o último, partilhando também a tónica de *Dó* (maior no primeiro e menor no último).

Para além do aspecto *simétrico* na construção formal, harmónica e temática, importa referir uma outra característica na escrita da obra. Trata-se do recurso a dissonâncias tais como sétimas maiores e nonas, que lhe conferem um carácter harmónico *ácido*, facto que

---

<sup>98</sup> A divisão em frases de quatro e oito compassos é uma característica formal clássica cuja tradição que remonta ao Barroco, sendo utilizado ao longo dos períodos da história, nomeadamente por Chopin, cf. ROSEN, Charles, *op. cit. La Génération Romantique*, p. 329.

<sup>99</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, p. 254.

provocou o desagrado do seu antigo professor, Arensky. Este apelidou a sinfonia de «uma *cacofonia* em que o ruído é ininterrupto e uma dissonância se sucede a outra».<sup>100</sup> Apesar das suas pretensões, Scriabin também ficou satisfeito com o resultado, concretamente com o final da obra, achando-o banal e declarando: «*Eu queria criar qualquer coisa simples que todo o mundo pudesse compreender (...) mas realmente não tive sucesso*». Não obstante ambas as críticas, a *Primeira Sinfonia* é, conforme cita Kelkel, «o ponto de partida para algo inteiramente novo que se exprime pelo desejo de exceder as correntes quotidianas (...). Uma música resolutamente voltada para o futuro (...) que nunca desiste de lutar».<sup>101</sup>

Alguns dos procedimentos técnicos que foram observados nesta fase representam um elemento central da sua escrita, pondo em relevo a evolução da obra de Scriabin e as mudanças estilísticas que a caracterizam.

Desses procedimentos destacam-se: o emprego de acordes de 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>, a combinação de diferentes figuras rítmicas, o recurso ao intervalo de quarta na segmentação cromática e a aplicação da *simetria* na pequena e na grande forma. Estes representam, no essencial, procedimentos constantes do seu percurso, servindo de fio condutor na apresentação da trajectória do compositor.

### 3.2 Segunda Fase

A segunda fase de criação cobre um período de cerca de cinco anos (1903 a 1908) e pode ser vista como uma fase de transição. A obra que marca o seu início é a *Quarta Sonata* para piano, op. 30. Fazem igualmente parte deste período a *Quinta Sonata*, op. 53, vários grupos de *Prelúdios*, *Estudos*, *Poemas* e outras pequenas peças, e ainda as *Sinfonias* op. 43 e op. 54.

O início desta fase coincide com uma etapa importante na vida do compositor. Scriabin decide prescindir do lugar de professor no Conservatório de Moscovo (que ocupara

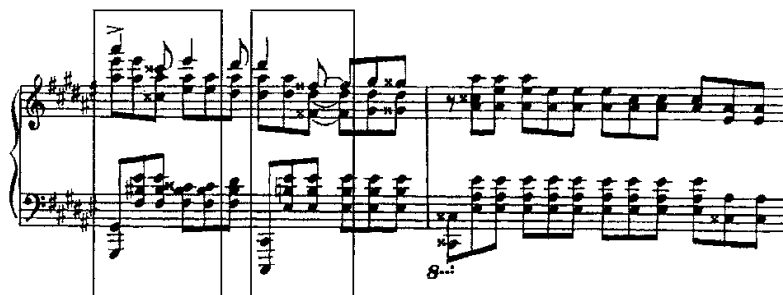
---

<sup>100</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, p. 78.

<sup>101</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, p. 257.

nos quatro anos anteriores)<sup>102</sup> para se dedicar exclusivamente à composição. O período que se seguiu demonstrou ser especialmente produtivo. Com a *Quarta Sonata*, escrita em apenas dois dias, em 1903, Scriabin faz os primeiros ensaios em direção a alguns dos princípios mais importantes da sua escrita. É composta por dois andamentos encadeados – *Andante* e *Prestissimo volando* - e com uma duração de cerca de oito minutos. Bowers interpreta o termo *volando* ligando-o às concepções místicas que o compositor seguia.<sup>103</sup> Ao longo desta fase, as referências a este tipo de concepções serão cada vez mais frequentes.

A escrita pianística revela também transformações profundas, mas é o aspecto harmônico que se manifesta primordial. Os novos princípios harmônicos são típicos de uma fase de transição: o acorde futuramente conhecido como  *sintético* é utilizado, embora ainda inserido no contexto da tonalidade (ex. 34). Na sequência da experiência realizada com a *Rêverie*, op. 24, a escrita caracteriza-se pelo emprego de um cromatismo extremo, influenciada pela estética Wagneriana.<sup>104</sup> Outro traço importante da escrita é o interesse crescente pelo trítono, que aliado aos acordes de 13ª contribuirá decisivamente na criação do *acorde sintético*.



Ex. 34 – *Quarta Sonata*, op. 30, 2º andamento, (cc. 150 – 151)

Durante este período, Scriabin utiliza o mesmo elemento harmônico em obras como *Feuillet d'album*, op. 45 nº 1 e *Poema* op. 32 nº 1:

<sup>102</sup> Este afastamento pode ser interpretado como uma ruptura com a tradição e o conservadorismo que dominava nesta instituição.

<sup>103</sup> Para os tibetanos, a sensação de voo era utilizada para descrever o êxtase. Sobre este propósito, Scriabin volta a utilizar este termo - *volando* - na partitura da *Quarta Sinfonia*, op. 54 intitulada precisamente *Poema do Êxtase*.

<sup>104</sup> Cf. p. 46.



Ex. 35 - *Feuillet d'album*, op. 45 n° 1 ( cc. 1 – 6)



Ex. 36 - *Poema*, op. 32 n° 1 (cc. 1 – 3)

Os acordes sublinhados nos exemplos desempenham aqui a função de 13<sup>a</sup> da dominante acrescida de um intervalo de trítone, esquematizados como segue:<sup>105</sup>



Ex. 37 - *Acordes sintéticos de Feuillet d'album, Quarta Sonata e Poème*, op. 32 n° 1

Tal como a *Quarta Sonata*, a *Quinta* foi escrita num período muito curto, em 1907.<sup>106</sup> Demonstra uma tendência para o monotematismo e está construída num só andamento.<sup>107</sup> Para justificar a sua escrita em tão pouco tempo, Scriabin afirma ter tido a *visão* da *Sonata* imediatamente como um todo. Concretizou a sua composição no piano durante seis dias, passando-a para a partitura nos três seguintes. Ao terminá-la, afirmou que esta era «a melhor obra para piano que jamais escrevera». A *Sonata* foi estreada pelo próprio compositor em

<sup>105</sup> Recorde-se que os acordes de 13<sup>a</sup> adquiriam especial relevo já na primeira fase, cf. p. 41.

<sup>106</sup> Na *Quinta Sonata*, tal como na anterior, podemos estabelecer uma relação com a concepção mística da obra presente nas sinfonias, nomeadamente a *Quarta*. Scriabin insere no início da partitura da *Quinta Sonata* algumas linhas do texto do *Poema do Êxtase* para melhor mostrar o carácter que pretende na sua interpretação.

<sup>107</sup> A estrutura formal em um só andamento será aquela utilizada nas cinco sonatas posteriores, pertencentes à terceira fase.

Moscovo em 1909. Após a sua audição, o seu antigo professor Taneyev criticou duramente a obra, tal como o seu antigo colega Rachmaninov. Este terá dito a Scriabin que achava que ele se dirigia na direcção errada. Apesar destas críticas, a obra alcançou rapidamente enorme sucesso, como por exemplo ao ser estreada em Londres, pouco tempo depois, pelo pianista polaco Arthur Rubinstein.<sup>108</sup>

À semelhança do que acontece nas outras obras deste período, é no domínio da harmonia que se encontra um dos procedimentos mais importantes. O material harmónico reduz-se praticamente a acordes de 9<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> com a quinta alterada. Para além disso, tanto o início como o fim da obra dispensam o acorde perfeito de tónica como centro polarizador do discurso:



Ex. 38 – Início da *Quinta Sonata*, op. 53 (cc. 1 – 3 e c – 12)



Ex. 39 – Final da *Quinta Sonata*, op. 53

<sup>108</sup> BOWERS, Faubion, *op. cit. The New Scriabin: Enigma and Answers*, p. 96

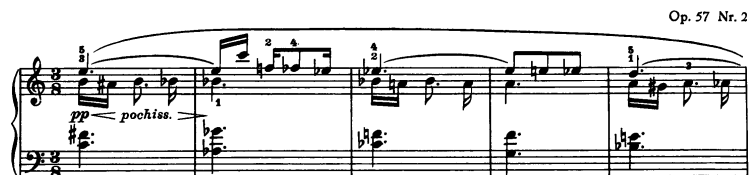


Ex. 40 – Acorde inicial e final da *Quinta Sonata*, op. 53

Seguindo a tendência de algumas obras da primeira fase, o acorde de 13<sup>a</sup> substitui o acorde perfeito de tónica tornando-se, como referido, um elemento fulcral na formação do novo centro harmónico. Simultaneamente, Scriabin começa a construir um novo sistema harmónico baseado em intervalos de quarta.<sup>109</sup> É o que se verifica nos exemplos seguintes, retirados das peças *Désir* e *Caresse dansée*, op. 57. Refira-se a título de curiosidade que é nestas obras que o compositor deixa de utilizar armações de clave.



Ex. 41 - *Désir*, op. 57 n° 1 (cc. 12 – 15)



Ex. 42 – *Caresse dansée*, op. 57 n° 2 (cc. 1 – 5)

Uma das características das peças para piano desta fase (exceptuando as sonatas) é a pequena dimensão. O *Prelúdio* op. 48 n° 2, por exemplo, tem apenas oito compassos, e o *Poème fantasque*, op 45 n° 2, com os seus dezasseis compassos, dura cerca de trinta segundos. Com este procedimento Scriabin pretendia alcançar «o máximo de expressão com um mínimo

<sup>109</sup> Estas são duas características fundamentais do futuro *acorde sintético*, e ambas mostram ser uma consequência de procedimentos da primeira fase (ver acordes 13<sup>a</sup>, p. 41 e segmentação por quartas, p. 46)

*de meios*», como ele próprio explicou. Para o compositor, tanto estas miniaturas como as obras mais grandiosas podem ter um significado universal.<sup>110</sup>

As suas obras de maiores dimensões são as que foram escritas para orquestra, e que se abordam a seguir.

### 3.2.1 Música para Orquestra

Da produção orquestral deste período fazem parte a *Terceira Sinfonia*, op. 43, intitulada *Poema divino*, e a *Quarta Sinfonia*, o *Poema do êxtase*, op. 54. Ambas ilustram importantes facetas da escrita de Scriabin, pela sua ligação a questões teosóficas e pelas suas particularidades do ponto de vista formal.

A *Terceira Sinfonia* é uma obra programática em que os seus três andamentos, encadeados, têm também um título. Os diferentes materiais temáticos têm simbolismos diferentes: o carácter triunfante do primeiro e do terceiro andamentos - *Luttes* e *Jeu divine*, respectivamente - contrastam com o andamento central, *Voluptés*, com um carácter lânguido. Apesar de não ter sido composta sobre nenhum texto programático específico, foi publicado pela altura da sua estreia um texto escrito por Tatyana de Schloezer (segunda mulher de Scriabin) acerca da obra:

«O *Poema divino* representa a evolução do espírito humano que, liberto das lendas e dos mistérios do passado ao qual estava subjugado e vencido, atravessa o Panteísmo e conquista uma prazerosa e jovial afirmação da sua liberdade e sua unidade com o Universo».<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> BOWERS, Faubion, *op. cit. The New Scriabin: Enigma and Answers*, p. 54

<sup>111</sup> BROOK, Donald, *Six Great Russian Composers*, Rockliff, Londres, 1947, p. 183. Continuando a transcrição do texto acerca do Poema do êxtase: «*Luttes*: Este representa o conflito entre o homem que é escravo de um Deus pessoal, e o homem livre que é Deus em si mesmo. O último triunfa, mas ele descobre que o seu desejo também é fraco para proclamar sua divindade e por essa razão submerge no Panteísmo. *Voluptés*: Neste andamento, o homem é capturado pelos deleites do mundo sensual: ele está inebriado pelos prazeres voluptuosos aos quais se encontra mergulhado, e perde a sua personalidade na natureza. Logo mais, o sublime poder das profundezas do seu Ser, ajuda-o a conquistar a frágil

A sua preocupação em ligar a sua música com o Universo em que está inserido leva-o a criar algumas analogias do ponto de vista formal. A *Quarta Sinfonia* adopta a tradicional forma de poema sinfónico do século XIX. É constituída por um só andamento, numa forma *sonata* bastante alargada, revelando uma estrutura interna bastante complexa e ao mesmo tempo equilibrada e organizada. Para Kelkel, é sem dúvida a obra mais grandiosa terminada pelo compositor.

A preocupação com a sua estrutura formal terá sido um dos primeiros passos na sua criação. No ano em que começou a compô-la, Scriabin terá escrito:

«Pela milésima vez examino o plano da minha nova composição que explica o Universo em termos de livre criatividade. Uma estrutura (...) considerável exige uma harmonia completa entre todas as partes».<sup>112</sup>

O plano da composição a que o compositor se refere é a sua estrutura formal, que é definida antes do início da escrita. Scriabin tinha adoptado do seu professor Georgy Konyus um método de projectar a estrutura formal de determinada obra denominado «*Diagnose Metrotécnica da Forma dos Organismos Musicais*». Este método pressupõe a projecção da articulação métrica de uma peça antes de esta ser composta.<sup>113</sup> A utilização desta prática irá permitir a elaboração de estruturas formais extremamente complexas e ao mesmo tempo equilibradas, revelando uma das facetas mais admiráveis da sua criação.<sup>114</sup>

A estrutura formal da *Quinta Sinfonia* mostra uma organização interna repleta de relações de proporções equilibradas e plena de simbolismos. Observemos no exemplo seguinte a sua divisão formal:

---

passividade do seu ego. *Jeu divine*: O espírito agora está livre das dificuldades da submissão do poder superior, e consciente da sua unidade com o Universo, abandona-se à suprema alegria da livre existência».

<sup>112</sup> KELKEL, Manfred, op. cit. *Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, pp. 259 -260.

<sup>113</sup> Para concretizar esta técnica, Scriabin dividia inicialmente a partitura em compassos, conforme a estrutura que projectou. Depois desta divisão escrevia os temas principais no início das respectivas secções e só seguidamente iniciava a escrita do restante texto musical.

<sup>114</sup> TOMÁS, Lia, op. cit. *O Poema do Fogo*, p. 52.

Introdução	Exposição	1º Desenvolvimento	Reexposição	2º Desenvolvimento	Coda
cc. 1 – 18 36 (1x36)	cc. 19–110 216 (6x36)	cc. 111 – 312 288 (8x36)	cc. 313–404 144 (4x36)	cc. 405 – 552 576 (16x36)	cc. 553 – 604 108 (3x36)

Ex. 43 - Estrutura formal do *Poema do êxtase*, op. 54

Ao analisar a estrutura formal da obra, Kelkel verifica que a soma de alguns destes números de compassos de cada secção tem como resultado os números 360, 720 e 1080. O número 360 representa, em graus, a medida da circunferência, e tanto este como os seus múltiplos são obtidos através da soma do número de compassos de diferentes secções da sinfonia.<sup>115</sup>

O mesmo autor observa que o número de compassos de cada secção é sempre múltiplo de 36. Conforme defende Kelkel, esta escolha parece ser uma referência a *Timeu* de Platão.<sup>116</sup> Segundo esta obra acerca da origem do Universo, Platão defende que o número 36 representa a *Alma do Mundo*. Para além disso, em *Timeu* parte-se do princípio que elementos como Terra, Água, Ar e Fogo existem no planeta em proporções de 4/3, que segundo as leis acústicas representa o intervalo de quarta.<sup>117</sup> Recorde-se que este intervalo tem vindo a afirmar-se de extrema importância na criação do novo *princípio fundamental* da composição - o *acorde sintético*.

O simbolismo destas relações numéricas não terá sido enunciado por Scriabin, mas a sua aplicação cada vez mais sistemática parece não ser ocasional, reflectindo a sua vontade de querer representar na sua música leis que regem o Universo.<sup>118</sup>

As características desta fase ajudam-nos a perceber o desenvolvimento da linguagem de Scriabin ao longo do processo de suspensão do sistema tonal. De entre elas destacam-se características formais e sobretudo harmónicas.

<sup>115</sup> Observem-se algumas possibilidades de obter os números 360, 720 e 1080 a partir do número de compassos de cada secção:  $216 + 144 = 360^\circ$ ;  $36 + 216 + 108 = 360^\circ$ ;  $36 + 576 + 108 = 720^\circ$ ;  $144 + 576 = 720^\circ$ ;  $216 + 288 + 576 = 1080^\circ$ .

<sup>116</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, p. 260.

<sup>117</sup> FOSSA, John A., *Matemática e Medida: três momentos históricos*, Editora livraria da Física, s.l., 2009, p. 64.

<sup>118</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, cap. IV, p. 64.

Do ponto de vista formal, mostra-se preponderante uma grande preocupação com a elaboração de estruturas extremamente complexas mas ao mesmo tempo equilibradas, recorrendo à «*Diagnose Metrotécnica dos Organismos Musicais*» para a sua projecção prévia. A *simetria* é um dos conceitos chave nesta elaboração, bem como a utilização de proporções entre as secções e de simbolismos numéricos.

Quanto ao aspecto harmónico, sobressai a utilização de acordes de 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>, em que os intervalos de quarta representam a base à sua elaboração. Estes dois procedimentos foram utilizados nas duas primeiras fases, e serão primordiais na criação do novo centro sonoro na terceira fase – *acorde sintético* – demonstrando portanto ser um fio condutor em todo o percurso de Scriabin.

O desenvolvimento destas características é o que examinaremos a seguir.

### **3.3 Fase Final ou Fase Pós-Prometeu**

Nesta fase da trajectória de Scriabin, a obra que marca o seu início – *Prometeu* - ocupa um lugar cimeiro em toda a sua produção musical, por ser aquela em que o novo centro harmónico, o *acorde sintético*, é definido. Aqui são estabelecidos princípios que servirão de base às futuras composições, como por exemplo a *Sétima Sonata*, op. 64, e os *Cinco Prelúdios* op. 74, obras que analisaremos mais detalhadamente.

*Prometeu* ou *Poema do fogo* são os nomes por que é conhecida a *Quinta Sinfonia* op. 60. Surge inserida na mesma concepção musical e filosófica das duas anteriores *Sinfonias* e foi escrita para grande orquestra, coro, piano solista e órgão de luzes (ou *tastiera per luce*, como Scriabin lhe chamou). A obra foi estreada com o próprio compositor ao piano, sob a direcção de Sergei Koussevitsky.

Com a introdução do órgão de luzes na obra, Scriabin expõe a sua visão *sinestésica* do espaço sonoro, em que a cada som do espaço cromático corresponderia uma cor diferente.<sup>119</sup> Dá igualmente um passo em frente rumo ao conceito *obra de arte total*.<sup>120</sup>

Apesar desta inovação, é sem dúvida no domínio harmónico (tal como nas fases anteriores) que reside o passo mais importante na sua criação.

A harmonia e a melodia de *Prometeu* são elaboradas exclusivamente a partir do acorde *sin-tético*, hexafónico e disposto por quartas. Esta disposição intervalar representa a forma fundamental do acorde, a partir da qual são deduzidas diferentes estruturas harmónicas, obtidas por inversão dos seus elementos constituintes:



Ex. 44 – *Prometeu*, op. 60 cc. 1 – 12)



Ex. 45 – Acorde inicial de *Prometeu*  
na inversão utilizada na obra e seu estado fundamental

<sup>119</sup> A sinestesia, genericamente, consiste na associação entre sensações provenientes de sentidos diferentes. Numa outra obra, nunca terminada, *L'acte préalable*, Scriabin pretendia associar à sua música percepções provenientes dos restantes sentidos, tais como o olfacto e o tacto.

<sup>120</sup> Curiosamente, o órgão de luzes não foi utilizado na estreia da obra, mas Scriabin já o tinha utilizado em privado. Numa série de experiências realizadas em sua casa, a actriz Alisa Koonen improvisava sobre obras suas para piano uma espécie de pantomima, cf. BOWERS, Faubion, *op. cit. The New Scriabin: Enigma and Answers*, pp. 81 – 82.

Esta estrutura harmónica assume aqui uma função idêntica ao acorde de tónica, representando o *princípio unificador* da obra.<sup>121</sup>

### 3.3.1 Origem do Acorde Sintético

Acerca da origem do acorde inicial de *Prometeu* há várias interpretações. Sabbagh enumera vários musicólogos que o vêm com origem na harmonia funcional, tendo como base um acorde de 13º da dominante em que a quinta é suprimida e a 11ª É alterada. Inserem-se neste grupo Carl Dahlhaus, Clemens-Cristoph Johannes von Gleich, Manfred Kelkel e Zofia Lissa.<sup>122</sup>

O exemplo seguinte mostra de que forma os acordes utilizados na harmonia funcional originaram o *acorde sintético*:



Ex. 46 - Evolução harmónica até ao *acorde sintético*

Por outro lado, para Sabaneïev e Stuckenschmidt, o *acorde sintético* tem origem na série dos harmónicos, mais concretamente nas notas correspondentes aos harmónicos 8, 9, 10, 11, 13 e 14.<sup>123</sup> Scriabin nunca deixou clara uma posição a esse respeito, afirmando que terá chegado à nova harmonia por um processo intuitivo, defendendo que este se encontrava no

<sup>121</sup> A propósito do nome atribuído ao novo acorde, refira-se que existem várias denominações diferentes. Sabaneïev, musicólogo amigo do compositor, chamou-o de *acorde místico*, pela sua relação com as concepções filosóficas a que estava ligada a obra de Scriabin. Para Wyschnegradsky, compositor que se dedicou ao estudo da sua obra, o termo mais apropriado terá sido *espaço sonoro específico*, definição próxima da de Zofia Lissa, musicóloga polaca - *Klangzentrum* (centro sonoro). Adoptaremos a terminologia utilizada por Scriabin, a de *acorde sintético*, por este representar um *princípio unificador* da obra, ao qual tudo se refere, cf. KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, pp. 322 - 323.

<sup>122</sup> SABBAGH, Peter, *op. cit. The Development of Harmony in Scriabin's Works*, pp. 11 -13.

<sup>123</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexander Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, cap. VIII, p. 30.

seu subconsciente.<sup>124</sup> No entanto, a evolução da sua escrita através das diferentes fases mostra que este acorde surge como consequência de um processo lógico na evolução da sua linguagem harmónica. Com efeito, ele sintetiza alguns dos princípios das duas primeiras fases: a utilização de acordes de 13ª, a emancipação do trítone e a divisão por intervalos de quarta.

A valorização do trítone é de extrema importância, já que este é ambíguo no contexto tonal.<sup>125</sup> Nesta fase, o trítone passa a ter um importante papel na organização do espaço sonoro, servindo de ponto de referência na articulação das *escalas sintéticas*.

### 3.3.2 Evolução da Linguagem Harmónica Pós-Prometeu – Escalas Sintéticas

Paralelamente à construção harmónica, o *acorde sintético* tem um papel decisivo na elaboração de outros parâmetros da escrita, nomeadamente do aspecto melódico.

Dispondo as notas do acorde horizontalmente, obtém-se uma escala hexafónica, que será utilizada na organização melódica. A este tipo de escalas damos o nome de *escalas sintéticas*. Esta parece ser uma das questões centrais da escrita de Scriabin, não só pela forma explícita como as composições desta fase o testemunham mas também pelas referências do compositor:

«A harmonia torna-se melodia e a melodia torna-se harmonia». Como escreve o próprio Scriabin: «Para mim não existe diferença entre melodia e harmonia».<sup>126</sup> Noutra citação, reitera a mesma posição, afirmando que «a melodia e a harmonia representam dois aspectos de um princípio único. A minha melodia é uma harmonia decomposta e a minha harmonia é uma melodia condensada».<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexander Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, cap. VIII, p. 29.

<sup>125</sup> SABBAGH, Peter, *op. cit. The Development of Harmony in Scriabin's Works*, p. 11.

<sup>126</sup> SABBAGH, Peter, *op. cit. The Development of Harmony in Scriabin's Works*, p. 7.

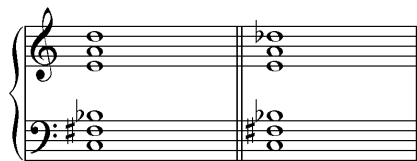
<sup>127</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, p. 318.

Deste testemunho ressaltam dois aspectos essenciais. O primeiro revela o papel do *acorde sintético* como *princípio fundamental e unificador* a organização do discurso, servindo de ponto de referência na determinação do espaço sonoro. O segundo evidencia a correspondência entre melodia e harmonia, isto é, entre as dimensões horizontal e vertical da escrita.

É na conjugação destes dois aspectos que analisaremos a linguagem de Scriabin desta fase. Apesar de a relação entre horizontal e vertical ser uma característica tradicional da linguagem tonal, a emergência do *acorde sintético* como centro organizador da escrita distancia-o do universo da tonalidade. Comparando o parâmetro harmônico/melódico com os aspectos formal e pianístico, o primeiro é o que marca mais incisivamente esse distanciamento. Por este motivo, vejamos sucintamente alguns princípios técnicos que estão na base da organização harmônica/melódica.

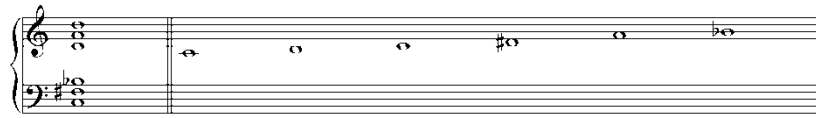
Após o estabelecimento do *acorde sintético* como novo centro sonoro e organizador do discurso, este irá sofrer alterações na sua constituição, originando diferentes *escalas sintéticas*.

Por exemplo, a alteração da nona conduz à formação de dois tipos de acorde – A e B – pelos quais são deduzidas duas *escalas sintéticas*:<sup>128</sup>

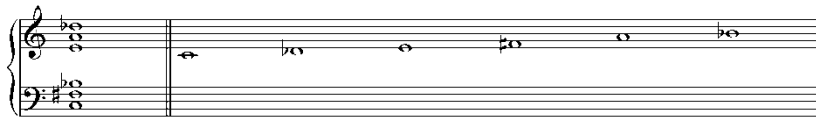


Ex. 47 - *Acordes sintéticos* tipo A e tipo B

<sup>128</sup> Na análise da *Sétima Sonata* (p. 62) e dos *Prelúdios* op. 74 (p. 74) veremos exemplos da utilização destas escalas na construção melódica.



Ex. 48 – *Acorde e escala sintéticos hexafônicos do tipo A*



Ex. 49 – *Acorde e escala sintéticos hexafônicos do tipo B*

A estes acordes hexafônicos e respectivas *escalas sintéticas* será progressivamente acrescentada mais uma nota, sendo alcançados acordes e escalas de dez notas (nomeadamente na última obra terminada, os prelúdios op. 74)<sup>129</sup> e acordes de onze e doze notas, como acontece na obra inacabada *L'acte préalable*.<sup>130</sup>

Para demonstrar a aplicação deste e de outros princípios na composição, toma-se como referência duas obras para piano: a *Sétima Sonata*, op. 64, e os *Cinco Prelúdios* op. 74, última obra do catálogo de Scriabin.

<sup>129</sup> Ver p. 74.

<sup>130</sup> Acerca desta última obra, refira-se que apenas foram recuperadas 53 páginas de rascunhos, uma percentagem muito pequena do que seria a obra. Nestes rascunhos, a escrita aponta para uma preocupação principal com o aspecto harmónico. Enquanto os acordes e início dos motivos melódicos apresentam uma notação clara, o ritmo é muitas vezes apenas esboçado, cf. KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, cap. VIII, pp. 75-76.

### 3.3.3 Sétima Sonata para Piano, Op. 64

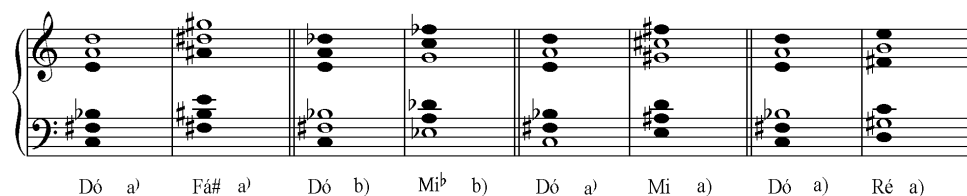
#### 3.3.3.1 Acorde Sintético e Escalas Sintéticas

Logo no início da *Sonata* é apresentado o *acorde sintético*, completo no segundo compasso. Este acorde representa um elemento motivico harmónico. É inicialmente hexafónico e predominantemente do tipo B, com a nona alterada meio-tom descendente. Apenas em escassas ocasiões é utilizada a forma inicial A.



Ex. 50 - Acorde sintético do tipo B do início da *Sétima Sonata* de Scriabin

Ao longo da *Sonata*, a transposição entre acordes é feita quase exclusivamente por intervalos de quarta aumentada, terceira maior, terceira menor e segunda maior. A utilização destes intervalos nas transposições aparenta ter dois propósitos. O primeiro tem a ver com a procura de um *fundo* sonoro contínuo. Ao transpor segundo estes intervalos, apenas são alteradas duas notas entre os acordes, mantendo-se enarmonicamente quatro notas comuns entre os dois (ex. 51). Contribui-se assim para a organização de um fundo sonoro contínuo e unificado.



Ex. 51 - Transposições do *acorde sintético* que mantêm quatro notas comuns

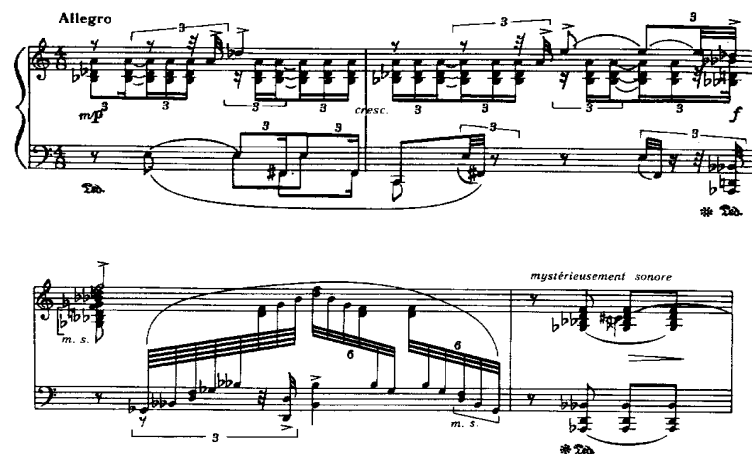
O segundo propósito parece ser a concretização do princípio da *simetria*, essencial na escrita de Scriabin. Nas transposições do *acorde sintético* ao longo da *Sonata*, os intervallos

predominantemente usados são o trítone e a terceira menor, que são intervalos que dividem a oitava em duas e quatro partes iguais, respectivamente.<sup>131</sup> Este princípio de *simetria* verificado na progressão harmónica encontrará uma correspondência na elaboração formal, melódica, rítmica e também no discurso pianístico, conforme se demonstrará.<sup>132</sup>

### 3.3.3.2 Temas e Elementos Motívicos

Seguindo a tradição da *Sonata* clássica, a apresentação dos dois temas principais apresenta um contraste óbvio, tendo o primeiro um carácter ritmicamente vincado, e o segundo um carácter melódico, ritmicamente menos incisivo.<sup>133</sup>

Os exemplos seguintes mostram esse contraste. Nos primeiros quatro compassos da obra são apresentados os elementos motívicos iniciais:



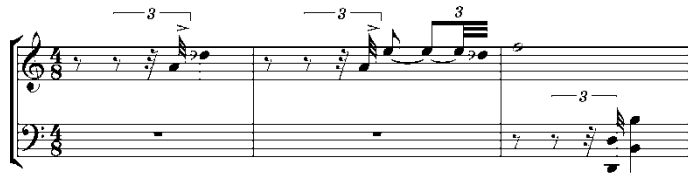
Ex. 52 – *Sétima Sonata* (cc. 1-4) - tema inicial

<sup>131</sup> Estes são igualmente os intervalos predominantes das transposições na obra *Prometeu*, cf. Sabbagh, Peter, *op. cit. The development of harmony in Scriabin's Works*, p. 93.

<sup>132</sup> Pode concluir-se daqui que a *simetria*, já referida na fase anterior, representa também um *elemento unificador* na escrita.

<sup>133</sup> A indicação de tempo *Allegro* no início da obra terá sido introduzida por Koussevitsky, que editou a obra. Scriabin teria escrito *Prophétiquement*, cf. BOWERS, Faubion, *op. cit. The New Scriabin: Enigma and Answers*, p. 86.

A voz superior apresenta o primeiro elemento temático condutor, reforçado pela voz inferior no terceiro compasso, como representa o esquema seguinte:



Ex. 53 - Motivo rítmico-melódico inicial

No segundo tema, com um carácter mais melódico, verifica-se como as *escalas sintéticas* representam um meio privilegiado no desenrolar melódico:



Ex. 54 – *Sétima Sonata* (cc. 29-34) - segundo tema

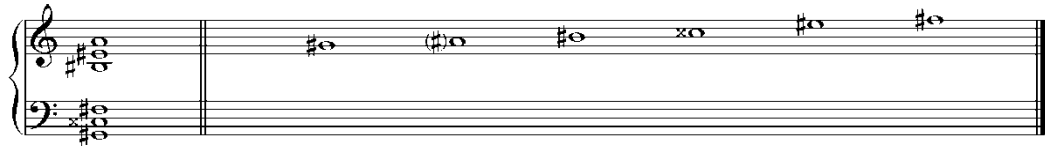
Desta secção destacam-se dois motivos melódicos condutores:



Ex. 55 – Motivos melódicos condutores do segundo tema

Na verdade, a construção melódica do segundo tema utiliza as notas da *escala sintética* correspondente ao acorde que serve de base harmônica.

Ao contrário do primeiro, o segundo tema utiliza a forma A do acorde/escala, ainda que intercalado com a forma B, na *Sonata*:



Ex. 56 - Acorde e escala sintéticos do segundo tema

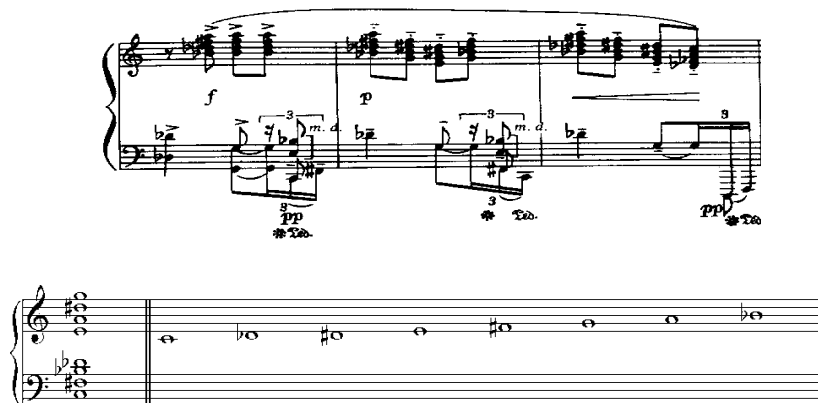
Paralelamente, a junção progressiva de mais uma nota ao acorde/escala está na origem da formação de *escalas sintéticas* heptatônicas e octatônicas, observadas nos exemplos seguintes:



Ex. 57 - Acorde e escala heptatônicos do tipo B no compasso 43

Na evolução do *acorde sintético*, a escala octatônica apresenta características muito próprias na sua construção, o que a coloca numa posição de relevo. Consistindo numa alternância entre intervalos de tom e meio-tom, é uma escala não retrogradável, portanto simétrica.<sup>134</sup>

<sup>134</sup> Messiaen reconhece mais tarde no seu *Segundo Modo de Transposição Limitada* a escala octatônica de Scriabin, que admite apenas duas transposições no total cromático. Para além das suas propriedades simétricas, forma dois acordes de



Ex. 58 - Acorde e escala octatónica nos cc. 12-14

Como se repara, o trítono é o intervalo que separa o primeiro tetracorde do segundo, dividindo simetricamente a escala, criando um eixo na escrita pianística da obra.

A *simetria* adquire especial papel igualmente nos restantes parâmetros da escrita, como por exemplo rítmico e formal. Examinemos em seguida algumas particularidades do ritmo.

### 3.3.3.3 Ritmo

A elaboração rítmica da obra põe em evidência dois aspectos: o primeiro remete para uma característica abordada na primeira a fase, a sobreposição de ritmos diferentes, e o segundo consiste na utilização de figuras rítmicas simétricas.

Conforme foi referido, o objectivo principal da sobreposição de ritmos diferentes reside na intenção de obter uma fluidez sonora através da sensação de *rubato*.<sup>135</sup> A combinação de diferentes ritmos provoca uma maior complexidade não só em termos sonoros mas também em termos de execução pianística. É o caso do exemplo seguinte, aonde uma terceira voz é acrescentada ao segundo tema, sobrepondo células de três, cinco e seis notas:

---

sétima diminuta cujas notas surgem intercaladas na escala: o primeiro acorde, *dó*, *ré* suspenso, *fá* suspenso, *lá* e o segundo, *ré* bemol, *mi*, *sol* e *si* bemol.

<sup>135</sup> Conforme se observou na primeira fase (ver p. 42).



Ex. 59 – *Sétima Sonata* (cc. 39-43)  
Sobreposição de ritmos diferentes nas diversas vozes

Uma sobreposição idêntica é utilizada na passagem dos compassos 47 – 49:



Ex. 60 – *Sétima Sonata* (cc. 47-49; 98-101)  
Sobreposição de células rítmicas com cinco, três e seis notas simultaneamente

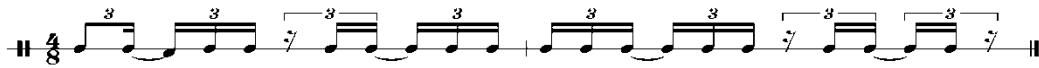
Para além destas combinações, Scriabin recorre a outros procedimentos, como a diminuição rítmica, sobrepondo elementos motivicos idênticos:



Ex. 61 – *Sétima Sonata* (cc. 206-208; 228-230)

O segundo aspecto relevante do tratamento do ritmo é, como foi referido, a utilização de ritmos simétricos.

Por exemplo, logo no início da sonata, o compositor utiliza a seguinte sequência:<sup>136</sup>



Ex. 62 - Motivo rítmico inicial

Considerando as pausas como prolongamento da duração da nota precedente, constatamos que se trata de um ritmo não retrogradável, e portanto *simétrico*:



Ex. 63 - Motivo rítmico inicial não retrogradável

<sup>136</sup> Ver ex. 52, p. 63.

Veremos de seguida de que maneira este *princípio de simetria* adquire particular importância na organização formal.

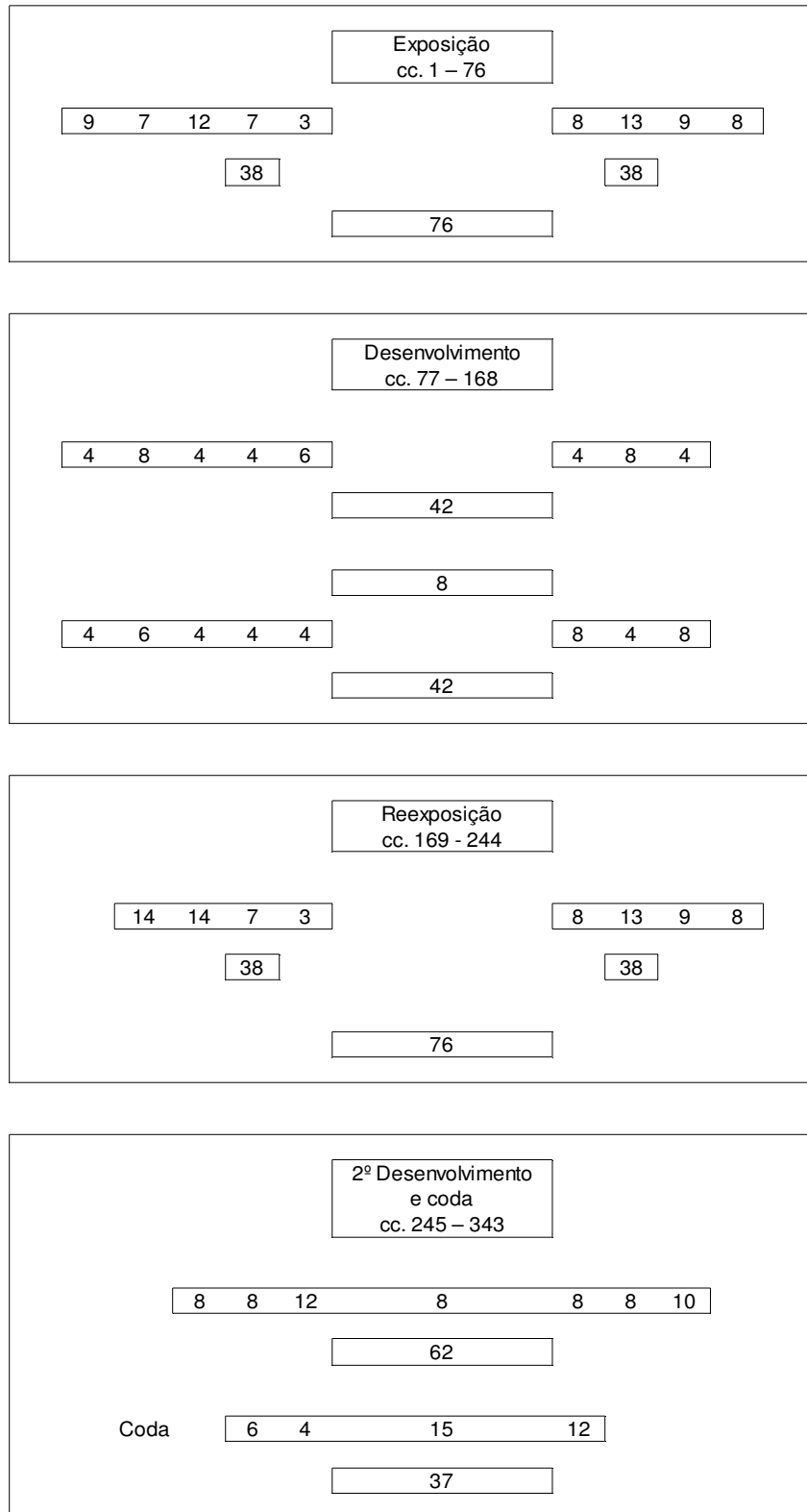
#### 3.3.3.4. Forma

Um dos aspectos mais importantes na concepção formal reside na elaboração de estruturas métricas que, apesar da sua complexidade, permitam a concretização de um equilíbrio geral da composição. Scriabin pretende criar uma analogia entre os parâmetros musicais e as leis que regem o Universo.<sup>137</sup> Esta analogia, em termos composicionais, é actualizada através de proporções precisas entre secções, pelas quais é concretizado o princípio de *simetria*, bem como a utilização da série de Fibonacci e da *secção de ouro*.

A aplicação destes princípios pode ser observada no esquema seguinte, representativo da divisão formal da *Sonata* e das suas secções:

---

<sup>137</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, cap. IV, p. 64.



Ex. 64 - Estrutura formal da *Sétima Sonata* de Scriabin

Resumidamente, a articulação formal das diferentes secções evidencia os seguintes aspectos:

1) A *exposição* e a *reexposição* têm o mesmo número de compassos (76) e dividem-se internamente em duas secções de igual tamanho (38 compassos).

2) A *reexposição*, que se inicia do compasso 169, está muito próxima do compasso central da obra ( $343/2 = 171,5$ );

3) O *desenvolvimento* parece encontrar a sua articulação interna numa divisão em três secções cujo número de compassos representa uma sucessão simétrica (42, 8, 42);

4) Na secção final, composta pelo 2º *desenvolvimento* e pela *coda*, a segunda inicia-se na *secção de ouro* desta secção, da seguinte forma: o quociente entre o número de compassos deste *desenvolvimento* (62) e da totalidade desta secção (99) é aproximadamente igual à razão entre o número de compassos da *coda* (37) e o *desenvolvimento* (62).<sup>138</sup>

Importa referir a importância da escrita pianística, concretizando em termos sonoros as ideias formais do esquema.

Assim, como é usual, para sublinhar os momentos culminantes da obra, o compositor utiliza frequentemente os registos extremos do instrumento.

Por exemplo, no momento central da obra (compasso 165), é utilizado um registo muito próximo do limite superior do teclado (*La* sustenido<sup>6</sup> - nota mais aguda até aqui utilizada). No início da *reexposição*, quatro compassos depois, é por sua vez alcançado o limite oposto, com a utilização da penúltima nota do piano (*Si* bemol<sup>-1</sup>).

---

<sup>138</sup> Ver explicação sobre a *secção de ouro* na análise aos *Prelúdios* op. 74 (pp. 75 - 76).



Ex. 40 - Registo mais agudo utilizado até então, no compasso 165 (*Lá sustenido*<sup>6</sup>)  
e mais grave no compasso 169 (*Si bemol*<sup>1</sup>)

Este clímax da obra é dado não só pela dinâmica mas também pelo alargamento do espaço sonoro que resulta da utilização de todo o espaço pianístico, reforçando a importância formal desta passagem na organização global da peça.

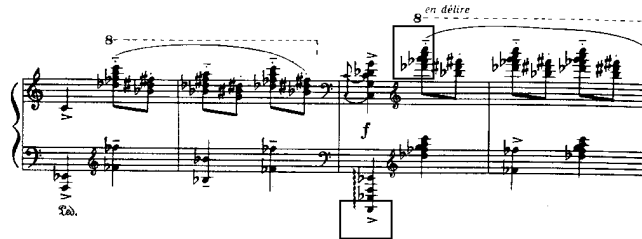
Seguindo o mesmo princípio na *coda*, os registos mais grave e mais agudo da secção apresentam a particularidade de ser equidistantes dos limites do piano, conforme se verifica:<sup>139</sup>



Ex. 65 – *Sétima Sonata* (cc. 313-316) - clímax na coda

<sup>139</sup> *Fá sustenido*<sup>0</sup> e *Ré sustenido*<sup>6</sup> distam uma sexta maior ou sétima diminuta de *Lá*<sup>1</sup> e *Dó*<sup>7</sup>, respectivamente.

Os limites superior e inferior do registo do instrumento são utilizados uma única vez, num outro clímax presente próximo do final. Como mostra o excerto seguinte, a nota mais grave e a nota mais aguda do piano são alcançadas no mesmo compasso:



Ex. 66 – *Sétima Sonata* (cc. 329 – 332).

Notas mais grave e mais aguda do piano alcançadas no compasso 331

Note-se também que estas secções são sublinhadas pelo registo dinâmico (*f*, *ff* e *fff*).

Pode assim concluir-se que o tratamento pianístico vem sublinhar, através dos registos e da dinâmica, momentos chave da obra, representando em termos sonoros o seu percurso formal.

A *simetria* é igualmente um princípio de importância cimeira na escrita, já que se observa aplicada a diferentes parâmetros da escrita tais como forma, ritmo, harmonia, melodia e tratamento pianístico.<sup>140</sup>

Alguns dos procedimentos técnicos aqui observados verificam-se também na escrita dos *Prelúdios* op. 74, que se analisam seguidamente.

### 3.3.4. 5 *Prelúdios*, Op. 74

Os *Prelúdios* para piano, Op. 74, são a última obra do compositor e representam uma etapa específica no desenvolvimento de alguns dos princípios composicionais característicos

<sup>140</sup> Desta forma é concretizado, na escrita da *Sonata*, o ideal perseguido pelo compositor desde o início do seu percurso - a utilização de um *princípio fundamental* ou *unificador* (ver p. 44).

de Scriabin. Nesta obra adquirem particular relevo os seguintes aspectos: em primeiro lugar, o alargamento do espaço sonoro do *acorde sintético* e das *escalas sintéticas*; em segundo, a aplicação formal do conceito de *simetria*, série de Fibonacci e *secção de ouro*; por último, a utilização de uma técnica que se pode aproximar de alguns procedimentos seriais.

### 3.3.4.1. Alargamento do Espaço Sonoro

Enquanto na *Sétima Sonata* o compositor utiliza acordes e escalas com um máximo de oito notas diferentes, aqui o espaço sonoro é alargado para nove e dez notas, através da junção sucessiva de mais uma nota ao *acorde sintético* e respectivas *escalas sintéticas*. Os exemplos seguintes mostram a utilização de nove sons, no *Terceiro Prelúdio*, e de dez sons no *Primeiro Prelúdio*:

The image shows a musical score for a piano piece titled "Allegro drammatico". It consists of two staves, treble and bass clef, in 9/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The melody in the right hand features a sequence of notes that form a nine-note synthetic scale. Below the main score, a single staff shows the nine-note synthetic scale in a treble clef, with notes: F#, G, A, B, C, D, E, F#, G.

Ex. 67 - Escala sintética eneafónica no *Prelúdio* Op. 74 nº 3

The image shows a musical score for a piano piece, likely the "Primeiro Prelúdio". It consists of two staves, treble and bass clef. The piece features a ten-note synthetic scale. The notes of the scale are indicated by arrows pointing to specific notes on the staves, with numbers 1 through 10 labeling them. The notes are: 1 (F#), 2 (G), 3 (A), 4 (B), 5 (C), 6 (D), 7 (E), 8 (F#), 9 (G), 10 (A).

Ex. 68- Espaço sonoro de dez notas no *Prelúdio* Op. 74 nº 1

O espaço sonoro é neste caso definido pela utilização dos sons que os constituem ao combinar as dimensões vertical (harmonia) e horizontal (melodia). Recorde-se que, para Scriabin, estas duas dimensões representam dois aspectos de um *princípio único*.<sup>141</sup>

### 3.3.4.2. Forma: Simetria, Série de Fibonacci e Secção de Ouro

Algumas características formais da *Sétima Sonata* são aqui mais uma vez utilizadas, como por exemplo, a aplicação do princípio de *simetria* na sua estrutura. Nos *prelúdios* 1, 3 e 5, há uma transposição exacta ao trítono a partir do meio da peça. Deste modo, o conceito de *simetria* relaciona a divisão formal com a divisão da oitava em duas partes iguais.

Tal como na *Sonata*, para além do trítono, as transposições são maioritariamente feitas ao intervalo de terceira menor, que se obtém dividindo o trítono em duas partes iguais. Esta característica é comum a muitas das pequenas peças desta fase.

Para além destas relações, as dimensões dos *prelúdios* são estabelecidas com base numa estrutura baseada na série de Fibonacci e na *secção de ouro*. Kelkel conclui que a partir do número de compassos de cada um deles obtém-se a série de Fibonacci 17, 24, 41, 58, 89, da seguinte forma:

1) O número de compassos de cada prelúdio é, respectivamente, 16, 16, 26, 24 e 17. Se invertermos esta sucessão, teremos como dois primeiros números 17 e 24.

2) A sua soma corresponde ao terceiro número da série: 41.

3) A soma do número de compassos dos três primeiros prelúdios dá-nos o quarto número da série (16+16+26=58).

4) A soma do número de compassos dos cinco *prelúdios* corresponde exactamente ao número que se deveria seguir numa série de Fibonacci (16+16+26+24+17=99)<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Conforme citação do compositor na p. 59

Na escolha do número de compassos dos *Prelúdios*, Kelkel verifica ainda que o quociente entre o número de compassos do *Prelúdio* nº 4 e do nº 5 é exactamente igual ao quociente entre a soma dos três primeiros e os dois últimos ( $24/17 = 58/41$ )<sup>143</sup>. Deste modo é aplicada a regra da *secção de ouro* na elaboração formal da obra, determinando a proporção ideal entre as suas partes constituintes.<sup>144</sup>

Os *Prelúdios* op. 74 têm ainda a particularidade de apresentar uma excepção às restantes obras deste período. O *Segundo* e o *Quarto Prelúdios* são um bom exemplo disso. Aqui, o *acorde sintético* deixa de ser a base harmónica, dando lugar a outros princípios de composição. Observemos no *Quarto Prelúdio* o princípio utilizado.

### 3.3.4.3. Serialismo não Dodecafónico ou Técnica *Quasi-Serial*

O *Prelúdio* nº 4 põe em prática a utilização de uma técnica que, em Scriabin, alguns musicólogos deram o nome de técnica *quasi-serial* e outros mesmo de *serialismo não dodecafónico*.<sup>145</sup> Esta técnica consiste na utilização de um motivo composto por dois intervalos (segunda menor e terceira menor) que é variado, sendo utilizado num total de 80 vezes ao longo da peça, distribuído pelas várias vozes.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, p. 306.

<sup>143</sup> KELKEL, Manfred, *op. cit. Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, p. 306.

<sup>144</sup> A *secção de ouro* é uma regra geométrica que remonta à antiguidade grega, e que o arquitecto Vitruvius (séc. I a.C.) estabelece como a proporção ideal entre as secções de determinada obra de arte. Na renascença ficou conhecida como *A divina Proporção*. Desde então tem-se demonstrado que esta regra, tal como as séries de Fibonacci, representam proporções que se verificam na Natureza.

<sup>145</sup> SABBAGH, Peter, *op. cit. The Development of Harmony in Scriabin's Works*, pp. 12 – 13.

<sup>146</sup> A utilização de um motivo de três notas como elemento organizador fora já enunciada no *Concerto para piano* (cf. p. 44).



Ex. 69 - Motivo inicial do *Prelúdio* Op. 74 nº 4 e suas variáveis



Ex. 70 - *Prelúdio* Op. 74 nº 4 (cc. 1 – 3)

Utilização do motivo de 3 notas e algumas das suas variáveis

Na escrita deste *Prelúdio* a composição não é feita com base no *acorde sintético* utilizado a partir de *Prometeu*, e a sua textura difere muito do resto da obra do compositor, remetendo para uma escrita contrapontística. Este procedimento é exclusivo desta obra, podendo ser visto como uma excepção com pouca amplitude. No entanto, pelo facto de ser a última obra terminada por Scriabin, deixa em aberto a hipótese de esta técnica poder adquirir mais relevo e guiar a composição numa nova direcção.

Após a análise de toda a trajectória do compositor, resta resumir os princípios desta fase que se mostraram como primordiais na escrita de Scriabin.

O primeiro é a criação de um novo centro polarizador do discurso denominado de *acorde sintético*, que constitui um dos *elementos unificadores* da escrita. Este acorde irá determinar a construção melódica através da criação de *escalas sintéticas*, apontando para uma relação directa entre os aspectos vertical e horizontal do espaço sonoro. Esse mesmo espaço foi sujeito a uma expansão, sendo inicialmente de seis sons, mas alargado

sucessivamente ao total cromático, como demonstram rascunhos de uma obra inacabada - *L'acte préalable*.

O segundo princípio primordial é a aplicação do conceito de *simetria*. Este influencia diversos parâmetros da escrita, tais como, melodia/harmonia, ritmo, forma e discurso pianístico, demonstrando ser portanto um elemento central da composição.

Uma vez terminada a análise do percurso dos dois compositores, segue-se uma confrontação dos seus princípios fundamentais na escrita.

## Conclusão

Da análise feita ao percurso dos dois compositores em estudo, observa-se que elas apresentam, acima de tudo, diferenças profundas no sistema de composição que substitui o tonal. Essas diferenças manifestam-se a vários níveis.

Ao distanciar-se do sistema tonal como base da escrita, os dois compositores deixaram de ter um elemento organizador do discurso. Observou-se que, rapidamente, os dois sentiram necessidade de criar um novo *princípio unificador* para as suas composições.

Schoenberg concretiza esse *princípio* através da *série dodecafónica*, que para além de definir a condução melódica, determina igualmente a elaboração dos acordes utilizados. É portanto o aspecto horizontal da escrita que influencia o aspecto vertical. No caso de Scriabin, essa relação verifica-se de forma inversa: é o novo centro harmónico denominado *acorde sintético* (aspecto vertical) que serve de base à elaboração melódica, ao gerar as *escalas sintéticas* (aspecto horizontal).

Acerca destas diferenças, podemos interpretar algumas causas como possíveis. Estas mostram relacionar-se com as influências que marcam a linguagem de cada um.

Começando por Schoenberg, parece-nos que o caminho que a sua nova linguagem tomou está directamente relacionado com a corrente germânica que o próprio afirmava seguir. Esta tradição tinha começado em Bach, para quem o contraponto representava um meio privilegiado na composição. Schoenberg demonstrou desde cedo que esta seria igualmente a sua técnica de eleição. Na procura do novo *elemento unificador*, a série surge como o meio ideal para dar continuidade à técnica do contraponto. Para além da referência a Bach, também certas características de Brahms e Wagner parecem contribuir directamente para a criação da técnica serial dodecafónica. Partindo da variação motívica recorrente, herdada de Brahms, Schoenberg começou, desde as suas primeiras obras, a recorrer a uma variação constante, evitando sistematicamente qualquer repetição – este seria um dos princípios da técnica serial. De Wagner, herdou a tendência para explorar o cromatismo extremo, que resultaria na utilização constante de todo o espaço sonoro de doze sons, dando igual importância a cada um deles. Este é outro princípio básico do dodecafonismo.

Para além das influências de outros compositores, Schoenberg mostra ainda a influência de outros grandes nomes da cultura germânica, como é o caso de Goethe. Para este autor, toda a arte deveria reflectir o que se passa na Natureza, nomeadamente a *organicidade*, que é posta em prática através da série.

Para Scriabin, a intenção de inculcar na sua obra o que se passa na Natureza e no Universo era também clara. No entanto, ela manifesta-se de forma muito diferente, como por exemplo através da aplicação do princípio de *simetria* a diversos parâmetros da escrita, nomeadamente formal, harmónico, melódico, rítmico e pianístico.

Não estando vinculado a nenhuma tradição específica, Scriabin parte de uma linguagem fortemente filiada a Chopin, e portanto bastante tradicional do ponto de vista pianístico (ao contrário de Schoenberg, que desde a primeira obra para piano apresenta uma escrita bastante inovadora).

Daqui surge uma diferença entre os dois que, tanto do ponto de vista da escrita como da audição, se mostra evidente. Apesar de abandonar o sistema tonal e a hierarquia que existe entre as diferentes coordenadas deste sistema (os graus da escala), Scriabin mantém uma *polarização* em torno de um centro sonoro, facilmente reconhecível auditivamente. Este centro pode, contudo, percorrer toda a gama cromática sem tornar um som mais importante que o outro. A única preocupação do compositor é que as transposições mantenham o maior número de sons em comum para que o discurso soe com o máximo de continuidade e fluidez.

Neste campo, as intenções de Schoenberg são exactamente opostas às de Scriabin. Para além da descontinuidade que apresenta a sua escrita, a não identificação auditiva do elemento unificador – a série – é um dos objectivos principais na composição. Este objectivo é conseguido através de recursos tais como as constantes alterações no registo e a enorme variedade rítmica, dinâmica, de articulação e de texturas.

Do ponto de vista pianístico, as técnicas de composição revelam ter consequências bastante distintas na execução, como se confirmou ao interpretar as obras analisadas neste trabalho. O rigor do contraponto de Schoenberg obriga a uma clareza na execução que dispensa a utilização do pedal (com a excepção de escassos momentos, indicados pelo compositor) e coloca grandes dificuldades ao intérprete, no que diz respeito ao domínio do texto, à sua memorização e à sua realização. No caso de Scriabin, a escrita demonstra um pianismo mais tradicional, em que o pedal é necessário constantemente, nomeadamente para

fazer soar o novo fundo harmónico que é o *acorde sintético*. As dificuldades de execução devem-se a motivos diferentes daqueles da obra de Schoenberg. Um dos aspectos mais complexos na execução é a sobreposição de ritmos diferentes nas diversas vozes, como acontece na *Sétima Sonata*. Para além da complexidade das combinações rítmicas, a sua sobreposição em vários planos cria dificuldades no que diz respeito ao equilíbrio sonoro e ao fraseio das várias vozes. Este tipo de escrita, herdado de Chopin, incute ao discurso uma maior fluidez, sensação de *rubato* e de improvisação, opondo-a a uma maior rigidez do pianismo de Schoenberg. O pianismo de Scriabin reflecte ainda outras dificuldades, relacionadas com o virtuosismo romântico, como o reforço constante dos registos e a densidade das estruturas harmónicas. Esta diferença em relação a Schoenberg pode ser vista como uma consequência do facto de Scriabin ter exercido igualmente a profissão de pianista, a par de compositor, durante toda a sua vida, e por isso se ter mantido ligado a um tipo de escrita idiomática mais característico daquela época.

Este trabalho deixa algumas questões em aberto. Uma delas está relacionada com o facto de Scriabin ter falecido prematuramente, numa fase em que a sua linguagem ainda estava num processo de desenvolvimento. Ao contrário de Schoenberg, que apresentou e sistematizou a técnica do dodecafonismo, o sistema de composição sobre o *acorde sintético* nunca foi explicado por Scriabin. Fica portanto por saber até onde poderia ter ido essa evolução, já que se tornara claro que o compositor tinha vindo a alargar o seu novo centro sonoro até aos doze sons.

A outra questão está relacionada com as consequências que a linguagem de ambos teve nas correntes de composição ao longo do século XX. A influência de Schoenberg é evidente, tendo ele sido responsável pela criação de um sistema de composição que acompanharia o desenvolvimento de grande parte da música das décadas que se seguiram. No caso de Scriabin, talvez pelos motivos apresentados no parágrafo anterior, não se verifica com tanta evidência a sua importância para gerações futuras. No entanto, coloca-se aqui a hipótese de a sua linguagem ter influenciado, directa ou indirectamente, outras correntes de composição relevantes, nos anos que se seguiram à sua morte.

## Bibliografia

### Livros:

BAYER, Francis, *De Schönberg a Cage*, Klincksieck, Paris, 1987.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Minerve, s.l., 1996.

BOULEZ, Pierre, *Penser la Musique aujourd'hui: Le nouvel espace sonore*, Éditions Gonthier, Paris, 1963.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966.

BOWERS, Faubion, *Scriabin: a Biography of the Russian Composer, 1871-1915*, Kodansha International, Tokio e Palo Alto, 1970

BOWERS, Faubion, *The New Scriabin: Enigma and Answers*, David & Charles, Newton, 1974

BROOK, Donald, *Six Great Russian Composers*, Rockliff, Londres, 1947

FOSSA, John A., *Matemática e Medida: Três Momentos Históricos*, Editora livraria da Física, s.l., 2009

GOUBALT, Christian, *Vocabulaire de la Musique à l'aube du XX siècle*, Minerve, s.l., 2000.

GOULD, Glenn, *La Série Schönberg*, Trad. Caroline Guindon, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1998.

JAMEUX, Dominique, *L'école de Vienne*, Fayard, Paris, 2002.

KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Trad. Maria Helena de Freitas, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabin: Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son oeuvre*, Éditions Champion, Paris, 1984.

KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabin: Un Musicien à la recherche de l'absolu*, Fayard, Paris, 1999.

LEIBOWITZ, René, *Introduction à la Musique de douze sons*, L'Arche Éditeur, Paris, 1949.

LEIBOWITZ, René, *Schoenberg*, Seuil, Paris, 1969.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de, *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Trad. Pierre Etienne Will, Les Éditions Minuit, Paris, 1979.

ROSEN, Charles, *La Génération Romantique*, Gallimard, Paris, 2002.

ROSS, Alex, *O resto é ruído - à escuta do século XX*, Trad. Mário César d'Abreu, Casa das Letras, Alfragide, 2009.

SABBAGH, Peter, *The Development of Harmony in Scriabin's Works*, Universal Publishers, s.l., 2001.

SRIABIN, Alexandre, *Notes et Réflexions*, Klincksieck, Paris, 1979.

SIMMS, Bryan R., *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, Schirmer, Belmont, 1996.

STRAVINSKY, Igor, *Poética Musical*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1946

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Schönberg*, Trad. Alexandre von Spitzmüller e Claude Rostand, Éditions du rocher, Mónaco, 1956.

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Schoenberg*, Trad. Hans Hildenbrand, Fayard, Paris, 1993.

TOMÁS, Lia, *O Poema do Fogo: Mito e Música em Scriabin*, Annablume, São Paulo, 1993.

WEBERN, Anton, *Chemin vers la Nouvelle Musique*, Trad. Anne Servant, Jean-Claude Lattés, Paris, 1980

WYSCHNEGRADSKY, Ivan, *La Loi de la Pansonorité*, Éditions Contrechamps, Genève, 1996.

## **Artigos:**

BOULEZ, Pierre, *InHarmoniques*, nº 1, "Le système et l'idée", IRCAM - Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp. 62 - 104.

## **Notas de programa:**

GOJOWY, Detlef, *Concerts Paris - Moscou*, Série I, " La vie musicale en URSS de 1900 à 1930", IRCAM, Centre Georges Pompidou, Paris, s.d..

## **Prefácios de partituras:**

SCHOENBERG, Arnold, *Fünf Klavierstücke Op. 23*, Wilhelm Hansen Edition, Copenhaga, 1923.

SCHOENBERG, Arnold, *Suite für Klavier Op. 25*, Universal Edition, Viena, 1925