

EMILLY ALBERTO

EM DIREÇÃO À CHAMA:
A CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO NA OBRA
***POÈME OP. 72 VERS LA FLAMME* DE ALEXANDER**
SCRIABIN

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

EMILLY ALBERTO

**EM DIREÇÃO À CHAMA:
A CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO NA OBRA
POÈME OP. 72 VERS LA FLAMME DE ALEXANDER
SCRIABIN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Bacharelado em Música com Habilitação
em Instrumento de Teclas - Ênfase em Piano

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Pozzi.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Alberto, Emilly

Em direção à chama: A construção da interpretação na obra Poème op 72 Vers La Flamme de Alexander Scriabin / Emilly Alberto; orientador, Luiz Guilherme Pozzi. - São Paulo, 2022.

51 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Scriabin. 2. Vers la flamme. 3. Análise musical. 4. Interpretação. 5. Simbologia. I. Pozzi, Luiz Guilherme. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Dedico este trabalho à minha querida mãe Cirlei Alberto e ao meu eterno professor Guilherme Pozzi, que foram fundamentais para que eu persistisse no que mais amo fazer: música.

“Eu sou o incêndio que invade o universo”

Alexander Scriabin

RESUMO

ALBERTO, Emilly. *Em direção à chama: A construção da interpretação na obra Poème op. 72 “Vers la Flamme” de Alexander Scriabin*. 2022, 40p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo orientar o processo de construção de uma interpretação informada da obra *Poème op. 72 Vers la Flamme* de Alexander Scriabin a partir da análise simbólica, musical e de gravações de performances. A obsessão do compositor pelo místico, cósmico e desconhecido é evidente em suas últimas obras, incluindo o poema que será foco deste trabalho. Dessa forma, será estabelecida uma relação entre a notação musical, as indicações expressivas, o título e a crença pessoal de Scriabin. Além disso, será demonstrado como a peça se estrutura a partir do motivo de segunda menor e do uso do acorde místico, estando organizada na forma sonata. Finalmente, será feita uma análise de gravações, cujo intuito é o de expandir a paleta de possibilidades interpretativas na peça em questão.

Palavras-chave: Scriabin, Vers la flamme, análise musical, simbologia, análise de gravações, interpretação

ABSTRACT

Abstract: This dissertation aims to guide the process of creating an oriented interpretation on *Poème* op. 72 *Vers la Flamme* by Alexander Scriabin through an analysis of the symbology, the musical materials and performance recordings. The author's obsession for the mystic, cosmic and unknown is evident in his latest works, including the poem that will be the focus of this thesis. Therefore, a relationship among musical notation, expression marks, the title and Scriabin's personal beliefs will be established. Besides that, it will be illustrated how the piece is structured on a minor second motif and the mystic chord, and built on the sonata form. Finally, an analysis of recordings will be presented, in order to expand the amount of interpretative possibilities on *Vers la Flamme*.

Key words: Scriabin, Vers la flamme, musical analysis, symbology, analysis of performance recordings, interpretation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1.SIMBOLOGIA	
1. A filosofia de Scriabin e o acorde místico.....	13
1.2. A alegoria da chama e a textura musical.....	16
2. ANÁLISE DOS ELEMENTOS MUSICAIS	
2.2 Análise motívica, temática e harmônica.....	21
2.3 Análise formal e esquema.....	27
3. ANÁLISE DE GRAVAÇÕES E A CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO.....	28
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	40
ANEXO.....	42

INTRODUÇÃO

O *Poème* op 72 intitulado *Vers la Flamme* é uma das últimas peças de Alexander Scriabin (1871-1915), sujeito curioso que desperta grande interesse por parte de quem passa a conhecer sua história. Possuidor de uma filosofia própria que atrela teosofia¹, misticismo e música, foi um compositor singular em seu tempo, na medida em que buscava transmitir suas ideias fantásticas de mundo através de suas obras, especialmente em sua segunda fase estética.

“Scriabin foi tudo isso [místico, filósofo, louco, gênio, excêntrico e visionário] ao mesmo tempo, uma personalidade que agregou contradições. Por um lado, uma fantástica e mística concepção de mundo, uma megalomania exacerbada, por acreditar piamente no papel messiânico que o destino teria reservado para ele; por outro, um pensamento bastante racional no que se refere à construção musical, geométrica e harmoniosa como a matemática” (TOMÁS. 1993, p. 47).

O primeiro contato desta autora com o estudo da obra de Scriabin se deu a partir de *Vers la flamme*, que a fascinou imediatamente após a primeira escuta. No processo de aprendizagem da peça, se deparou com muitos questionamentos acerca da simbologia, da execução e da figura intrigante do compositor. Assim, este trabalho nasce da necessidade de solucionar essas dúvidas e mostra-se relevante uma vez que a literatura que versa especificamente sobre *Vers la Flamme* é escassa, e tampouco foi encontrado material em português exclusivamente sobre o assunto.

Este trabalho é dividido em três capítulos. No primeiro, nos ativemos a princípio às crenças místicas do compositor, buscando entender o objetivo filosófico de sua música. Em seguida, desvendamos o acorde-tonalidade místico, um sistema harmônico particular que "vem modificar toda referência musical estabelecida até então", uma vez que admite mais de um centro polarizador (TOMÁS, 1993, p. 12). Finalmente, investigamos a simbologia do poema, considerando o título da obra e os elementos presentes na partitura. Buscamos pelas traduções da palavra *flamme* e das indicações expressivas no dicionário francês Larousse, com o intuito de elaborar uma hipótese sobre o significado por trás do poema baseado em sinônimos e expressões próprias do idioma.

¹Entende-se por teosofia, o “conjunto de doutrinas religiosas de caráter sincrético, místico e iniciático, acrescidas eventualmente de reflexões filosóficas, que buscam o conhecimento da divindade para alcançar a elevação espiritual” (PRESS, 2022)

No segundo capítulo, partimos do conceito de "motivo" proposto por Arnold Schoenberg e destacamos os principais pontos da análise motivica, formal, temática e harmônica da peça. Para esta última, utilizamos o vocabulário fornecido por Matthew Santa e Stephan Kostka no terceiro capítulo do livro *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*.

No terceiro, buscamos expandir o leque de opções interpretativas a partir da análise das gravações de seis pianistas renomados, relacionando-as aos conceitos apreendidos anteriormente. Enfatizamos especialmente as gravações de Vladimir Horowitz e Vladimir Sofronitsky, já que tiveram um contato mais próximo com Scriabin (o primeiro tocou para o compositor e o segundo casou-se com a filha dele) e é perceptível a influência que esses exercem nas interpretações dos outros pianistas analisados, a saber Arcadi Volodos, Vadym Kholodenko, Sviatoslav Richter e Vladimir Ashkenazy.

Ainda, cabe acrescentar que esta autora gravou *Vers la Flamme* e que sua interpretação pode ser conferida no QR code abaixo (Figura 1). No entanto, a gravação foi realizada em agosto de 2021 (embora publicada apenas em outubro deste ano), antes do início deste estudo). Assim, notar-se-ão algumas diferenças entre o vídeo e a performance que acontecerá no recital de conclusão de curso. Sendo assim, pode ser interessante que a banca observe as mudanças entre as duas interpretações, atentando-se para o impacto provocado pela realização deste estudo.



Figura 1: QR Code que dá acesso a interpretação de *Vers la Flamme* desta autora.²

Caso o leitor julgue necessário para acompanhar as análises, encontra-se em anexo a partitura utilizada na confecção deste trabalho, com numeração de compassos acrescidos pela autora.

² A gravação também pode ser acessado pelo link:
https://music.youtube.com/watch?v=DKJHBXSKe_Y&feature=share

CAPÍTULO 1:

SIMBOLOGIA

1.1 A filosofia de Scriabin e o acorde místico

Alexander Nikolayevich Scriabin é um dos nomes mais conhecidos no que tange a música da virada de século. Compositor russo de personalidade excêntrica e fiel adepto do misticismo, nasceu no dia 25 de dezembro de 1871 e faleceu em 14 de abril de 1915 (datas no calendário juliano, utilizado em sua época). Ao observar estas datas com atenção, nota-se um fato curioso: Scriabin nasceu no Natal e morreu na Páscoa. Isto naturalmente o rendeu alguns seguidores, os "scriabinistas", que acreditavam piamente que o compositor fosse o novo Messias e ele, por sua vez, não o negava (BOWERS, 1996, p. 76).³

Scriabin viveu numa época em que o apreço pelo ocultismo, pela religião e pelo misticismo na Rússia era significativo, alimentado por autores como Soloviev (filosofia) e Merejkowski (literatura), que não apenas expunham suas ideias metafísicas, mas as tinham como estilo de vida. Inúmeros videntes e ocultistas surgiram nesse período, em que destaca-se a figura de Grigori Rasputin⁴ (TOMÁS, 1993, pp. 49-51). Como afirma o musicólogo Leonid Sabaneyeff (1881-1968), "o mistério e o desconhecido foram [...] elementos fundantes de toda uma geração de artistas" (TOMÁS, 1993, p. 56) e Scriabin é fruto desta. Com suas obras, buscou obstinadamente até o fim de sua vida "sintetizar, na relação entre som e cor, a cristalização de uma arte cósmica, onde enfim o homem alcançaria sua identidade com o Ser" (TOMÁS, 1993, p.11). Dessa forma, a filosofia assume um papel fundamental para o autor, muito embora, segundo relatos de pessoas do seu convívio social (Engel, Sabaneyeff e von Rieseemann), Scriabin não costumava ler muito, mas sim obtinha muitas de suas ideias de conversas com amigos (BOWERS, 1996, p. 316). Ainda assim, teve contato com Goethe, Platão, Trubetskoi, Nietzsche, entre outros. Resultado desses diálogos,

³ Pelo contrário: na altura em que compunha o Poema do Êxtase, Scriabin escreveu várias notas, em forma de poema livre, no qual afirmava ser Deus, não sem antes contrapor dizendo ser nada (SCRIABINE, 1979, pp. 15-21).

⁴ Grigori Yefimovich Rasputin (1869-1916) foi um "místico russo, e autoproclamado homem santo que se aproximou da família do czar Nicolau II e tornou-se uma figura politicamente influente no final do período imperial" (GRIGORI, 20-).

de autores e de experiências pessoais, sua concepção fantástica de mundo⁵ foi se consolidando, o que se mostrará cada vez mais evidente em suas composições.

Sua produção artística pode ser dividida em duas fases: a primeira possui ainda forte influência da música romântica, assemelhando-se à música de Chopin, compositor pelo qual Scriabin nutria grande admiração (TOMÁS, 1997, p. 52); e a segunda mais vanguardista (após o op. 50), que se destaca tanto pelas inovações harmônicas (como o amplo emprego do "acorde-tonalidade" místico, criado pelo autor e inaugurado na obra Prometeus: O Poema do Fogo op. 60) quanto pelo simbolismo presente nas obras. Nesta última fase, a música de Scriabin mostra-se cada vez mais contaminada por sua cosmovisão espiritual. Para ele, ao serem expostos a frequências específicas, o corpo e a mente humanos seriam capazes de vibrar em sintonia, alcançando uma "área primitiva" do cérebro que faria o sujeito se sentir "elevado".

"[Scriabin] acreditava que o corpo humano era o instrumento perfeito da criação natural e que poderia responder instantaneamente, como uma antena, a todos os tipos de frequências e movimentos encontrados na incubação do 'espaço-tempo'. Era sabido que aos 15 anos, no metrô em Moscou, o jovem Scriabin encontrou o filósofo russo August Ludwig von Schlozer e eles imediatamente começaram a compartilhar ideias sobre música e o corpo humano e sobre como alguns sons, mesmo aqueles do metrô, faziam partes de seus ossos vibrarem e estabilizavam uma área em seu cérebro (uma área primitiva, ele dizia), que o fazia sentir-se 'elevado'. Ali, talvez, seja onde Scriabin começou a explorar e expressar a complexidade de sua psique. Porque o que se sucedeu foi uma coleção de obras para piano solo que pretendiam representar a fluidez do que ele interpretava como as combinações primitivas da consciência corporal humana." (PRICE, 2016).⁶

Assim, esse passou a ser seu objetivo composicional: alcançar a "transubstanciação em música, transformar o som em êxtase" (BOWERS, 1996, p. 319), contagiando seus ouvintes a sentirem-se "elevados" como ele se sentia, projeto que se intensifica no decorrer

⁵ Concepção esta que flertava com princípios da teosofia e do misticismo, embora fosse muito particular, já que estava essencialmente ligada à música.

⁶ Texto original: "*He found that the human body was the perfect instrument of natural creation and that it could respond instantly, like the antennae, to all types of frequencies and motions found in the incubation of 'space-time.' It was said that at the age of 15 on the subway in Moscow, young Scriabin approached Russian philosopher, August Ludwig von Schlozer, and they immediately began to share ideas about music and the human body and how certain tones, even the ones of the subway, vibrated parts of his bones and felt to stabilize an area in his brain, a primitive area he recalls, that made him feel "higher." Here, perhaps is where Scriabin began to explore and express the complexity of his psyche. Because what followed was the collection of solo piano works that was to represent the fluidity of what he interprets as the primitive combinations of mankind's bodily awareness.*" (trad. nossa)

de sua segunda fase estética.⁷ Para isso, Scriabin passa a estruturar a harmonia de suas peças sobre um único acorde sintético, o **acorde místico** (Figura 2), e a escala que deriva dele (Figura 3). Este é resultado da sobreposição de quartas justas, aumentadas e diminutas. Para o musicólogo George Perle, o acorde místico é simplesmente um pentacorde da escala de tons inteiros com uma nota “estranha” acrescentada (PERLE *apud* BASS, 1994, p. 156), no entanto, é justamente sua disposição intervalar quartal particular que torna a sonoridade deste acorde distinguível.



Figura 2: Acorde místico



Figura 3: Escala mística, derivação do acorde místico de Scriabin

O acorde místico assume função semelhante à tonalidade na harmonia tradicional, já que é o “núcleo gerador” do discurso, além de ser responsável pela criação dos temas e de conferir um senso de unidade à peça. Suas transposições e inversões possibilitam o desenvolvimento da obra, porque é através das novas relações intervalares geradas que a noção de tensão e relaxamento surge. Para o compositor e musicólogo francês Manfred Kelkel (1929-1999), no “sistema de encadeamento” do acorde místico, a hierarquia entre as transposições é determinada a partir da quantidade de notas em comum entre elas, isto é,

⁷ “Mysterium” foi sem dúvidas a maior tentativa de Scriabin de conquistar seu objetivo. A obra começou a ser idealizada no mesmo ano em que *Vers la Flamme* foi composta (1914), a partir de um encontro com o músico e filósofo místico indiano Inayat Khan. Khan havia alcançado o que Scriabin almejava: na ocasião de uma turnê por Moscou, executava uma dança Kawali que, segundo relatos, colocava o público num estado de “êxtase coletivo” (TOMÁS, 1993, p. 74). Com o intuito de alcançar este mesmo feito, surge “Mysterium”, uma *Gesamtkunstwerk* (ou Obra de Arte Total, uma noção proposta por Richard Wagner que implica na existência de uma obra suprema, que reúne todas as formas de artes, não apenas a música) inacabada que contaria com uma orquestra, um coro, um pianista, danças, luzes, cores, tecidos especiais, fumaças e perfumes (KORT, 2015).

quanto mais notas em comum, mais estreita é a relação, tratando-se, pois, de um “acorde vizinho”. Para ir para regiões harmônicas mais distantes, bastaria utilizar uma transposição com menos notas em comum com o acorde de origem. (TOMÁS, 1997, p. 87).

Como será demonstrado mais adiante no segundo capítulo, o *Poème* op. 72 “Vers la Flamme” é inteiramente estruturado neste sistema de encadeamento do acorde místico.

1.2. A alegoria da chama e a textura musical

Ao analisar o título da obra *Vers la Flamme* (“Em direção à chama”, traduzido do francês), dois aspectos imediatamente se sobressaem. O primeiro é o idioma que, embora à primeira vista pareça inesperado, pois não trata-se da língua materna do autor, está presente em grande parte dos títulos de suas composições e nas indicações expressivas encontradas no *Poème* op. 72 (como *avec une émotion naissante, avec une joie voilée, comme une fanfare*) e em outras peças. Em seguida, nota-se a temática, que já havia sido abordada antes em “Prometheus: O Poema do Fogo” e que será o foco da segunda dança do opus subsequente, intitulada *Flammes Sombres* (“Chamas Sombrias”). Portanto, para que a simbologia do poema seja devidamente investigada, nos ateremos primeiramente ao assunto central, a chama, definindo-a, para depois buscar na peça os elementos que a representam.

Segundo consta no dicionário Larousse, *flamme* é um “gás incandescente produzido por uma matéria em combustão”⁸. Por extensão, pode ser entendida também como “brilho vívido” ou ainda “vivo ardor, calor ou paixão”. Ao procurar a definição de alguns dos sinônimos de *flamme*, como *feu* (fogo) e *exaltation* (exaltação), encontra-se “sensação de calor muito viva ou de queimadura devido à uma emoção”⁹ e “estado de superexcitação psicológica comumente associado à euforia”¹⁰, respectivamente. Portanto, considerando a filosofia própria de Scriabin e os vários significados que a palavra “chama” pode assumir em francês, é possível compreendê-la não apenas como o fenômeno químico relacionado ao fogo e ao incêndio, mas também como o êxtase que o compositor tanto buscava alcançar e provocar nos seus ouvintes. Ainda, deve-se considerar que o compositor emprega a palavra “êxtase” como equivalente a diversos conceitos, chegando a ser incapaz de comunicar totalmente o que pensava e sentia (BOWERS, 1996, livro 3, p. 53). Dentre as noções que “êxtase” poderia expressar, destacam-se felicidade, beatitude, consciência e orgasmo. Dessa

⁸ Texto original: “Gaz incandescent produit par une matière en combustion” (trad. nossa) (LAROUSSE, 20–)

⁹ Texto original: “Sensation de chaleur très vive ou de brûlure due à une émotion” (LAROUSSE, 20–)

¹⁰ Texto original: “État de surexcitation psychologique habituellement associé à l'euphorie” (LAROUSSE, 20–)

forma, ir “em direção à chama” poderia ser tanto caminhar para a iluminação (no sentido teosófico do termo) quanto atingir o clímax sexual.

Em contrapartida, o pianista russo Vladimir Horowitz (1903-1989) traz outra visão sobre o que simbolizaria essa chama: “[Scriabin], de certo modo, em sua fantasia, acreditava que um dia o calor destruiria o mundo”¹¹, propondo não uma chama que vivifica, mas sim que destrói, um agente do caos. Todavia, embora pareça completamente oposta, essa perspectiva pode ser facilmente incorporada àquela supracitada, haja vista o favoritismo de Scriabin pelo emprego de antíteses ao expressar suas ideias.¹² Ou seja, ao mesmo tempo que elucida e deleita, a chama arrebatava e destrói. Ao aprofundar-se um pouco mais, baseando-se ainda nas reflexões de Scriabin, verificar-se-á que, em meio a essa pluralidade simbólica, a chama poderia até mesmo ser o próprio compositor:

“Eu sou o incêndio, eu sou o caos [...] Eu quero viver! Eu quero criar livremente. Eu quero criar conscientemente. Eu quero ser o ápice. Eu quero seduzir por minha criação, por minha maravilhosa beleza. Eu quero ser a luz mais brilhante, o maior (único) sol, eu quero clarear (o universo) com minha luz, eu quero tudo absorver (tudo), incluir em minha individualidade. Eu quero dar ao mundo a volúpia, eu quero possuir (o mundo como uma mulher). **Eu tenho necessidade do mundo.** [...] Eu não sou nada, eu sou somente aquilo que eu quero. Eu sou Deus [...]. Eu sou beatitude, eu sou a paixão que consome tudo, que devora tudo
Eu sou o incêndio que invade o universo” (SCRIABINE *apud* TOMÁS, 1997, pp. 60-62)

A partir da reflexão acima, é possível compreender que *Vers la flamme* é construído de forma linear e progressiva para que possa irromper no final explosivo e apoteótico, quando o eu-lírico alcançaria essa chama de sentido amplo. Para tal, o uso da textura é fundamental, pois é ela que promove o senso de direcionalidade e intensificação da peça, além de colaborar com a representação do comportamento do fogo. Partindo para a análise da textura, constatou-se que no início (Figura 4), estão presentes acordes longos na região médio-grave do piano em dinâmica *pianíssimo* e com o pedal *una corda (con sord.)*, gerando uma atmosfera hipnótica, escura e sombria (**pp** *sombre*), de “clima” ameno, que será preservada até o compasso 40.

¹¹ Declaração presente no documentário “Vladimir Horowitz: *A Reminiscence*” de 1993. Texto original: “[Scriabin] somehow, in his fantasy, he thought that one day [...] the heat [would] destroy the world”.

¹² Alguns exemplos: “Eu não sou nada/eu sou tudo”, “Novas delícias/novas torturas”, “beatitude da dor/beatitude da alegria” (TOMÁS *apud* SCRIABINE, p. 60-61).



Figura 4: A textura do início da peça é esparsa, hipnótica e sombria.

Em seguida, a textura se adensa e a “temperatura se eleva”, gerando uma polirritmia de nove-contra-cinco (Figura 5), que irá prevalecer até o compasso 68. O ritmo tercinado nas colcheias da mão direita que se contrapõe às quintinas na esquerda poderia representar a ondulação característica da chama, que se contorce ao vento, e os acentos repentinos em vozes intermediárias, que se destacam em meio à dinâmica piano, poderiam indicar faíscas que surgem e saltam inesperadamente.



Figura 5: A partir do compasso 41, a textura se adensa.

O caráter se transforma aos poucos, processo que é incentivado pelas indicações do autor: *avec une émotion naissante* (“com uma emoção nascente”, c. 41), *avec une joie voilée* (“com uma alegria velada”, c. 45), *de plus en plus animé* (“cada vez mais animado”, c. 61) e *avec une joie de plus en plus tumultueuse* (“com uma alegria cada vez mais tumultuosa”, c. 66). Além das mudanças de caráter, surge o primeiro *crescendo poco a poco* e o registro se amplia: a melodia na mão direita sobe gradualmente ao agudo e os padrões na esquerda descem ao grave. Do compasso 69 ao 77, um arpejo rápido descendente em semicolcheias na mão esquerda que já havia aparecido no c. 65 é repetido oito vezes, o que confere uma intensidade crescente ao trecho (Figura 6). No compasso 77, as semicolcheias ganham mais força, dominando a mão direita e espessando ainda mais a textura, movimento que culmina

no contraditório *fortissimo ma dolce* (Figura 7, c. 81), acompanhado das indicações *Éclatant, lumineux* (“estrondoso, luminoso”) e *comme une fanfare* (“como uma fanfarra”). As quintinas voltam à mão esquerda, explorando o grave do piano. Neste momento, alegoricamente, a chama teria tomado proporções colossais e o eu-lírico estaria cada vez mais perto de alcançá-la.



Figura 6: Arpejos descendentes intensificam a textura do trecho (c. 69-76).



Figura 7: Compasso 81

A partir daí, os mesmos motivos (que serão analisados mais adiante no segundo capítulo) serão mantidos, mas o que sustenta a direcionalidade da peça e a euforia progressiva

são as indicações *f cresc.*, os estridentes intervalos de segunda menor descendente escritos na região aguda do piano (que poderiam representar os trompetes da fanfarra idealizada pelo compositor) e os acordes fortes com antecipação do baixo (Figura 8), que poderiam simbolizar labaredas de fogo que se ampliam e retorcem rapidamente.



Figura 8: Acorde com baixo antecipado e *f cresc* (c.87).

Uma nova figuração surge mais à frente (c. 97): acordes quartais repetidos e eufóricos sobre um trêmolo constante, que ficam mais agudos a cada vez que aparecem (Figura 8). Ao final, figurativamente, o eu-lírico encontra o fogo e os cinco últimos compassos parecem anunciar a explosão que virá no intervalo de sexta maior com o qual a peça termina (Figura 10).



Figura 9: Acordes quartais repetidos sobre um trêmolo (c. 97)

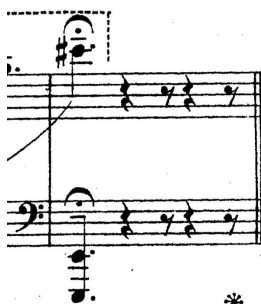


Figura 10: Intervalo de sexta maior que finaliza a peça.

CAPÍTULO 2

ANÁLISE DOS ELEMENTOS MUSICAIS

2. 1. Análise motívica, temática e harmônica

De acordo com as ideias propostas por Arnold Schoenberg em Fundamentos da Composição Musical (SCHOENBERG, 1970, p. 8), uma peça é comumente construída a partir de um motivo básico, "germe da ideia", que frequentemente aparece no início da música. Isso pode ser observado em *Vers la Flamme*, que é quase que inteiramente estruturado sobre um único motivo de segunda menor, que chamaremos de *a*. Este é responsável por gerar os dois temas (A e B) e a seção intermediária (desenvolvimento) da peça.

O motivo *a* é o primeiro elemento a ser apresentado, sendo repetido logo em seguida. Mais adiante, é prolongado, resultando num *b*. O *a* é novamente repetido, mas a segunda menor é substituída por uma quarta diminuta (Lá # - Ré), tornando-se um *a'*, e o *b* reaparece, porém sua finalização é variada. Os fragmentos *a* e *b* e suas variantes compõem o Tema A, como pode ser observado abaixo (Figura 11). No que diz respeito à harmonia, cabe notar que a peça se inicia na "tonalidade" de "Mi místico" (Figura 12), cujo acorde fundamental (Figura 21) aparece já no primeiro compasso.

Tema A A. SCRIBINE. Op. 72.

Allegro moderato. *a* *b* *a'* *b'*

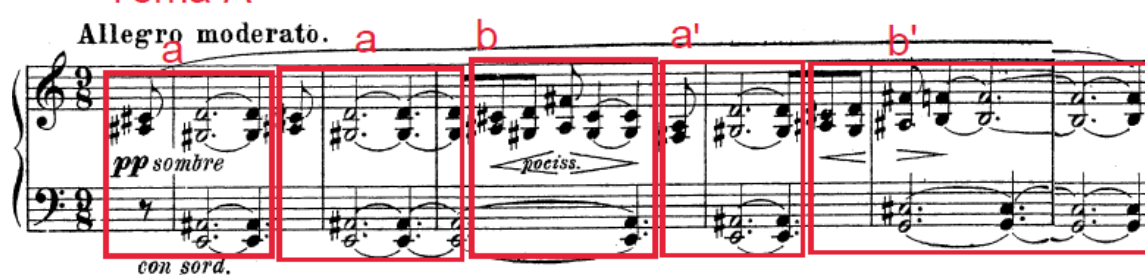


Figura 11: Tema A e seus componentes.



Figura 12: Escala mística de Mi.

Em seguida, o Tema A é transposto uma terça menor acima (Figura 13), sendo construído a partir da escala mística de Sol (Figura 14).



Figura 13: Transposição do Tema A.



Figura 14: Escala mística de Sol.

O primeiro acorde é novamente transposto terça menor acima, mas o Tema A não é repetido. Ao invés disso, o que se segue é uma ponte de transição para o Tema B, com acordes que sempre giram em torno da escala de Sib "mística" (Figura 15) apresentado no compasso 11. Assim como o Tema A, o Tema B é construído sobre a escala mística de mi, mas com a nota si acrescentada, diferentemente do início. Ademais, convém notar que o Tema B é formado a partir da inversão do motivo *a* do Tema A (Figura 16). No entanto, podemos dizer que trata-se do mesmo motivo, já que a relação intervalar e o ritmo são preservados (SCHOENBERG, 1970, p. 9).



Figura 15: Escala mística de Si b.



Figura 16: Tema B (em uma simplificação sem harmonia) e seus componentes.

Para ligar a primeira seção com a segunda, que é marcada por uma mudança de figuração e de caráter (de *Allegro Moderato* e sombrio a *avec une émotion naissante*), mais uma pequena ponte é introduzida, juntando os motivos *a* e *b''* e apresentando-os duas vezes (Figura 17).

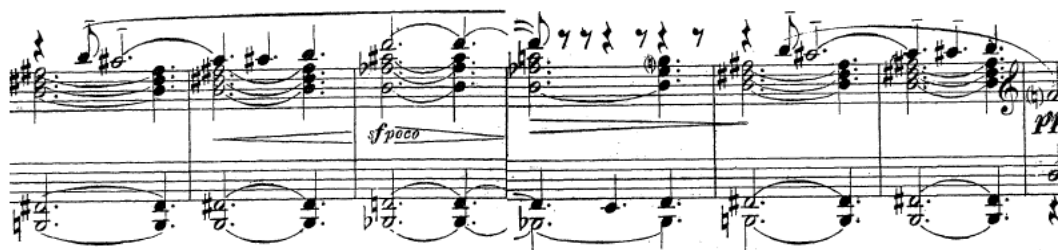


Figura 17: Ponte que liga a primeira seção com a segunda.

Na seção B (cps. 41-76), dois novos motivos aparecem: uma quintina de semínimas no baixo e uma figuração em nove por oito na mão direita, formando uma polirritmia (Figura 18). Na soprano, o motivo *a* (em sua versão original e também na invertida) é explorado amplamente, sendo repetido até o compasso 76, indo sempre em direção ao agudo, terminando uma oitava mais aguda do que o trecho havia iniciado (do fá 4 ao sol 5 do piano).



Figura 18: Dois novos motivos são introduzidos e de sua interação resulta uma polirritmia (c.41)

Do compasso 64 para o 65, mais um motivo é apresentado: um arpejo descendente de semicolcheias que ajuda a intensificar a euforia pretendida pelo compositor e que será repetido diversas vezes do compasso 69 ao 76, como demonstrado anteriormente (Figura 6).

Para que a transição para a próxima seção seja feita, o material melódico é transferido para a mão esquerda, que repete o *b* e o *a'* algumas vezes, como num transe. A mão direita apresenta uma nova figuração (Figura 20), uma diminuição variada do material que ocorre do final do compasso 75 para o início do 76 (Figura 21), cujos ritmo e gesto influenciarão os padrões que aparecerão na mão direita a partir do compasso 81, na Seção C. As quintinas

voltam ao baixo, mas diminuídas (antes eram quiálteras de semínima, agora são de colcheia) e o Tema B reaparece na soprano, transposto um trítano acima (Figura 22).

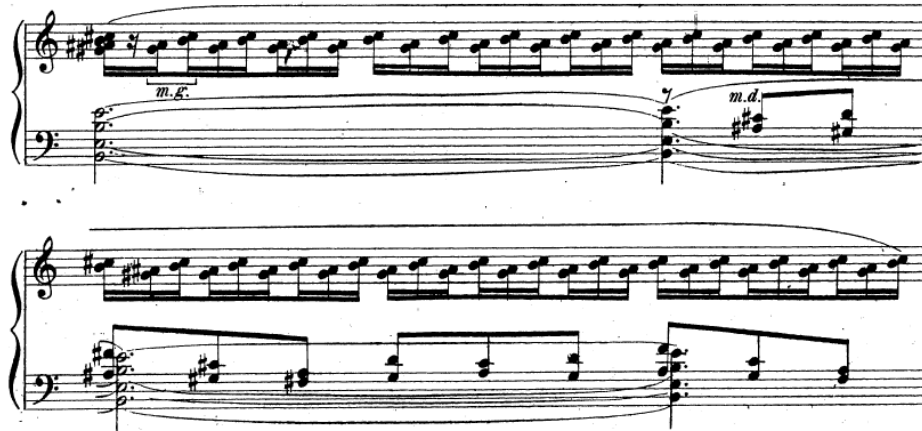


Figura 20: Melodia é transferida para a esquerda e a mão direita apresenta nova figuração (cps. 77-78).



Figura 21: Motivo gerador das figurações apresentadas na mão direita do compasso 77 ao compasso 106.

81 **Eclatant, lumineux** *ma dolce* *comme une fanfare*

82

83

84 *m.d.* *m.g.*

85 *m.g.*

86 *m.g.* *fereso.*

Figura 22: Entrada da Seção C, em que o Motivo B (destacado de vermelho) é reexposto um trítono acima.

O Tema B é, então, repetido, transposto uma terça menor abaixo em relação à frase anterior. Nas duas vezes em que reaparece, algumas apojaturas são acrescentadas tanto na melodia (cps. 85 e 93) quanto nos acordes de chegada das frases (cps. 87 e 95). Em seguida, ocorre novamente uma transição (cps. 97-106), preparando a reexposição do Tema A. Uma nova figura surge: acordes quartais rápidos e agudos sobre um trêmolo executado pela mão esquerda (Figura 9). O motivo *a* volta a aparecer como no Tema A (sem estar invertido, como segunda menor ascendente, com as notas Si - Dó e Dó # - Ré), caminhando pouco a pouco em direção ao Dó # - Ré que marca o início do poema. Em seguida, (cps. 107-124), o Tema A e suas transposições são reexpostas com o componente *b* variado. Finalmente, há uma coda (c. 125 ao final), em que o acorde com o baixo antecipado (veja figura 8) e o motivo *a* invertido (segunda menor descendente) reaparecem, acompanhados dos acordes agudos sobre o tremolo. O trêmolo cessa e dá lugar a um arpejo de mi maior com quarta acrescentada, executado pela mão esquerda, finalizando a peça.

Quanto ao aspecto vertical da obra, diversas características da música pós-tonal, como listadas por Stefan Kostka e Matthew Santa no livro *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (KOSTKA; SANTA, 2018), podem ser encontradas em *Vers la flamme*. Além dos acordes sintéticos “místicos” (Figura 23) que aparecem no início e que fundamentam os temas A e B, é possível notar uma grande ocorrência de acordes estendidos (com sétimas, nonas e até décimas primeiras), acordes com notas divididas¹³ (c. 22 e 26), um acorde formado por segundas (c. 77), acordes formados por quartas (como no c. 107) e acordes de intervalos mistos (c. 88, composto por quartas e segundas).

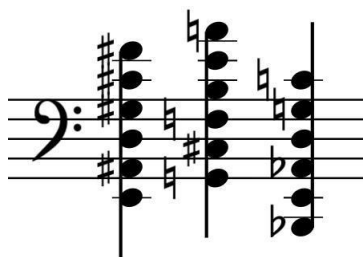


Figura 23: Acordes místicos construídos a partir das notas Mi, Sol e Sib, respectivamente, utilizados em *Vers la flamme*.

¹³ De acordo com as ideias propostas por Kostka e Santa (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 48), um acorde com notas divididas é aquele que possui algum dos seus componentes dividido, isto é, que está há uma segunda menor de distância da nota tomada como referência. No acorde dado como exemplo (c. 22 e 26), a nota dividida é o Si, já que aparece tanto natural quanto bemol.

2.2 Análise formal e esquema

Inicialmente, Scriabin pretendia que *Vers la flamme* fosse o início de sua décima primeira sonata (CASTILLO, 2016), o que não foi atingido. No entanto, apesar de transformá-la em um pequeno poema, algumas características da forma sonata podem ser notadas nesta peça. Embora *Vers la Flamme* seja uma peça fluida, não apresentando divisões muito claras, é composta de quatro grandes seções, que podem ser delimitadas por mudanças de textura e caráter e pela reexposição dos temas. Há ainda três transições e uma coda. No esquema abaixo (Figura 24) é possível observar a divisão das seções e suas características principais.

Seção	Características	Compassos
A (Exposição)	Apresentação dos Temas A e B	1-34
	Atmosfera hipnótica, com acordes longos	
	Região média-grave do piano	
Transição	Junção de <i>a</i> e <i>b</i> do Tema B, apresentada duas vezes	35-40
B (Desenvolvimento)	Poliirritmia 9-contra-5	41-76
	Motivo de 2ª menor ascendente na soprano	
	Mudança de caráter (<i>Avec une émotion naissante</i>)	
Transição	Nova figuração	77-80
	Troca de papéis: melodia passa para a esquerda	
	Motivo <i>b</i> do tema A é prolongado e repetido	
C (Reexposição do Tema B)	Reaparição do tema B, transposto duas vezes	81-96
	Quintinas voltam ao baixo	
	Caráter: "Explosivo", "como uma fanfarra" (<i>FF</i>)	
Transição	Preparação para reaparição do tema A	97-106
	Volta do tema de 2ª menor ascendente	
	Nova figuração: acordes rápidos e agudos	
D (Reexposição do Tema A)	Reexposição do Tema A e de suas transposições	107-124
Coda	Volta da figura com apojetura de oitava + acorde	125-137
	Repetição do motivo de 2ª menor descendente	
	Acordes rápido e agudos se mantém até o final	
	Final: Arpejo de mi maior com quarta acrescentada	

Figura 24 : Esquema formal de *Vers la Flamme*

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DE GRAVAÇÕES E A CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO

Para que uma interpretação performática informada seja construída, uma análise que abarque a filosofia do compositor e a conecte aos aspectos musicais da obra em questão, conforme apresentado anteriormente, mostra-se fundamental. No entanto, outros fatores devem ainda ser levados em consideração, como gravações de interpretações já existentes, visando produzir uma nova que seja coerente e até mesmo original. Como defende o musicólogo e crítico alemão Theodor Adorno (1903-1969), não há partitura que não apresente lacunas interpretativas ou que consiga expressar a música exatamente como foi idealizada pelo compositor (ADORNO, 2006, p. 163). Portanto, cabe ao intérprete a tarefa de encontrar nessas lacunas um espaço para criar uma versão própria, que busque agregar às que já existem.

No processo de construção da interpretação baseando-se em gravações, é imprescindível procurar por intérpretes que sejam autoridades no compositor pesquisado, relacionando-os às interpretações de outros artistas respeitados ou até mesmo menos conhecidos. Para Scriabin, dois pianistas se destacam: Vladimir Horowitz e Vladimir Sofronitsky. Dessa forma, debruçar-nos-emos primeiramente sobre os pianistas supracitados, justificando a relevância destes no que tange a música scriabiniana, para em seguida expormos os pontos de destaque em cada uma das interpretações, comparando-as entre si e com a de outros pianistas. Vale ressaltar que o intuito não é eleger a melhor (algo que, invariavelmente, não existe, já que trata-se de uma escolha subjetiva), mas sim expandir a paleta de possibilidades musicais na obra analisada. Por fim, será abordada uma interpretação adequada segundo a visão desta autora, fundamentada na análise das indicações presentes na partitura e das gravações, e na simbologia da obra.

A começar por Vladimir Horowitz, vale considerar que o início de sua relação com a música de Scriabin se deu em 1914, quando tinha apenas dez anos de idade, em que conheceu e tocou para o compositor, por intermédio de seu tio, aluno dele (GREENBANK, 20—). Em

entrevistas tardias, Horowitz relata suas impressões sobre a personalidade do autor e sobre o encontro que travaram:

"Depois de dois anos estudando com Pulchalsky, Volodya [Vladimir Horowitz] foi levado para tocar para Scriabin. Como ele lembrou-se mais tarde: 'Scriabin era como um homem louco, sentado em sua cadeira, muito nervoso e que provavelmente me odiava. E ele ficou sentado silenciosamente enquanto eu tocava algumas pecinhas... Quando eu terminei, meu pai perguntou a Scriabin o que ele achou de mim e Scriabin respondeu: 'Eu não sei o quão longe ele vai chegar, mas ele tem um talento tremendo... ele não deveria ficar apenas nas escalas, mas sim deveria ser um artista, ele tem que saber muitas coisas' (PREDOTTA, 2022)¹⁴

Em um excerto do documentário “Vladimir Horowitz: *A Reminiscence*” de 1993, Wanda Toscanini, esposa de Horowitz, revela que ele acreditava que Scriabin fosse difícil de ser entendido, por isso não o apresentou tanto em público, embora tivesse muitas de suas obras em seu repertório. Logo em seguida, Horowitz descreve *Vers la Flamme* com uma série de adjetivos entusiasmados: “É muito moderna, muito percussiva! É muito maluca. É muito difícil de aguentar. É uma peça muito eletrizante”. Ainda acrescenta, depois de alegar ser necessário tirar o casaco para tocá-la, devido à dificuldade: “É uma música completamente especial, meio assustadora, estejam preparados para uma ‘barulheira’”. E, finalmente, em tom jocoso: “Se eu não colapsar, está tudo bem”.¹⁵

Partindo para a interpretação em si¹⁶, alguns aspectos se destacam na execução de Horowitz. De imediato, é possível constatar que o pianista entende os sinais \diamond como indicações de agógica, já que faz *alargandos* (ora mais exagerados, ora menos) sempre que se depara com eles.

¹⁴ Texto original: "After two years of study with Pulchalsky, Volodya was taken to play for Scriabin. As he later remembered, 'Scriabin was like a crazy man, sitting in his chair, very nervous and he probably hated me. And he sat very quietly and I played a few small pieces... When I finished, my father asked Scriabin what he thought of me, and Scriabin answered. 'I don't know how far he will go, but he has tremendous talent... he should not only play scales, but to be an artist, he must know many things'". (PREDOTTA, 2022)

¹⁵ Texto original : “[*Vers la Flamme*] is very modern, very percussive! It's very crazy. It's very difficult to take it. And this is a very thrilling piece [...]. It's completely special music [...] This is a little frightening music, be prepared for a big sound. If i don't collapse, it's alright” (trad. nossa).

¹⁶ A gravação analisada está presente no álbum “*Horowitz plays Scriabin Remastered*” da gravadora Sony Classical Records e pode ser conferida no QR code (Figura 25), no link <https://music.youtube.com/watch?v=nl7PoEUjv7I&feature=share> ou nas principais plataformas digitais de áudio.



Figura 25: QR code para acessar a interpretação de Horowitz no YouTube Premium.

Em seguida, é interessante notar como os acordes longos, mesmo em meio a dinâmicas suaves, realmente fazem-se ouvir prolongados, apesar do envelope sonoro do piano não favorecer a sustentação do som, já que o decaimento se inicia inevitavelmente após o ataque. Para simular esse efeito de perduração, o pianista deve executar esses acordes um pouco mais fortes, antevendo a rapidez do decaimento. Com mais força, o intérprete arrisca emitir um ataque agressivo e “batido”, caso a velocidade do ataque seja mais rápida, o que por vezes pode ser o resultado pretendido. Em contrapartida, para um toque mais “macio” e “agradável”, a velocidade com que as teclas serão abaixadas deve ser menor (MELO; GERLING, 2021). Não somente nos acordes longos no início, mas em toda *Vers la Flamme*, Horowitz mescla os dois tipos de toque: em alguns acordes e nas notas escritas com \diamond , por exemplo, o ataque é mais lento; na maior parte dos outros casos, como em acordes com *sforzando* ou em momentos com aumento súbito de dinâmica, o ataque é mais rápido. A maior ocorrência de ataques rápidos do que lentos pode estar atrelada à ideia de Horowitz de que *Vers la Flamme* é “muito percussiva”, uma vez que esse ataque torna o som mais rígido e brusco.

Outro destaque da interpretação de Horowitz é a densificação da textura e do volume sonoro através da valorização dos graves, do acréscimo de dobras e da realização de transposições, entre outros recursos. No início dos compassos 81, 121 e 127, os Si bemóis são transpostos uma oitava abaixo. Já nos compassos 125 e 129, as notas Mi e Ré da melodia são dobradas uma oitava abaixo. Mais adiante, no compasso 131, Horowitz opta por tocar as notas da mão esquerda novamente, contrariando a ligadura. Finalmente, vale salientar a escolha por alternar de mãos ao realizar os trêmolos (c.107-132), utilizando ambas em alguns momentos, o que pode ser conferido na performance disponível no documentário supracitado. Trata-se, sem dúvidas, de uma saída inteligente para uma dificuldade técnica significativa, já que, ao usar as duas mãos, o intérprete não contribui apenas para a intensificação da dinâmica, mas também torna a execução dos trêmolos mais fácil.

Em seguida, cabe pontuar que a dedicação do pianista Vladimir Sofronitsky (1901-1961) à obra de Scriabin se deu a partir da figura de sua esposa Elena Scriabina, filha do compositor. Desde que casou-se, passou a divulgar seu falecido sogro intensamente: no mesmo ano do matrimônio (1920), Sofronitsky deu seu primeiro recital tocando exclusivamente peças de Scriabin, na ocasião do quinto aniversário de morte deste. Na sua formatura do Conservatório de São Petersburgo, ainda em 1920, tocou o Concerto em Fá sustenido menor. No ano subsequente, solou Prometeus sob a regência de Nikolai Malko. Ainda, durante sua vida, performou diversas vezes no Museu Memorial de Alexander Scriabin (SUMMERS, 20--).

A despeito de ter gravado obras importantes de compositores como Chopin, Schubert, Beethoven e Liszt, a maioria de suas gravações é de Scriabin: Sofronitsky registrou “quase todas as sonatas (exceto a sétima) e muitas peças curtas”. Resultado do amplo empenho na difusão do trabalho do compositor, conquistou a fama de ser o “maior intérprete de Scriabin do século XX” (SUMMERS 20,--).

Ao contrário de Horowitz, não há registros de Sofronitsky expressando sua opinião sobre *Vers la Flamme*, tampouco há vídeos de sua performance. No entanto, é possível observar diferenças significativas na forma como Sofronitsky compreende o texto musical, se comparado a Horowitz¹⁷.



Figura 26: QR code que dá acesso à interpretação de Sofronitsky no YouTube Premium.

De maneira geral, o *Poème* op. 72 de Sofronitsky é muito mais expressivo, já que ele utiliza-se de uma ampla gama de timbres¹⁸ e rubatos ao longo da peça. Contudo, a expressividade é tamanha que chega a superar a escrita em alguns trechos, tornando a

¹⁷ A gravação analisada está presente no álbum “*Scriabine: Sonates pour piano (Les Indispensables de Diapason)*” da gravadora *Diapason d’or* e pode ser conferida no link <https://music.youtube.com/watch?v=WQ9UMVKSVOI&feature=share> ou nas principais plataformas digitais de áudio.

¹⁸ O termo “timbre” é empregado aqui para se referir à combinação criativa dos seguintes elementos: tipo de toque, quantidade de pedal *sustain* e/ou *una corda* e dinâmica utilizados.

pulsção imprecisa. Na Seção A, isso se reflete no encurtamento de algumas das notas longas (c. 6 e c. 12 têm um tempo a menos, por exemplo). Já na Seção B, o primeiro tempo (que metricamente deveria ser o mais forte) parece deslocado em quase todos os compassos, pois Sofronitsky reforça mais as anacruses do que as notas que estão no tempo forte, como se houvesse uma ligadura unindo as duas (Figura 25). No entanto, apesar de contrariar a métrica natural do compasso e o *tenuto* presente em ambas as notas, o efeito obtido é, na visão desta autora, válido, pois é condizente com o caráter da peça: ao adiantar o tempo forte, a sensação de ansiedade crescente é reforçada, contribuindo para que a noção de caos e tumulto seja transmitida mais a frente.



Figura 27: A anacruse assume a força do primeiro tempo não só nos cps. 41 e 42 (imagem), mas em toda Seção B.

Na Seção B, a indicação *avec une émotion naissante* (“com uma emoção nascente”) é interpretada como uma mudança abrupta no andamento, em que a pulsção acelera praticamente o dobro. No entanto, de acordo com o dicionário Larousse, a palavra *naissante* (“nascente”) transmite ideia de algo que “começa a formar-se” ou a “desenvolver-se”. Sendo assim, essa “emoção nascente” deveria ser mais contida a princípio, tornando-se um pouco mais aparente quando a emoção é finalmente definida: trata-se de alegria, porém ainda velada (c. 45 *avec une joie voilée*). O andamento só ganharia efetivamente mais velocidade quando a indicação *de plus en plus animé* (“cada vez mais animado”) aparece, já que a palavra *animé* é comumente utilizada como equivalente à indicação de andamento *allegro* em partituras escritas em francês neste período.¹⁹

Diferentemente de Horowitz, Sofronitsky não parece de forma alguma encarar *Vers la flamme* como percussiva. Soa tumultuoso (exatamente como Scriabin pede no c. 66) como um furacão, onde alguns elementos repentinamente se sobressaem em meio à confusão²⁰, mas

¹⁹Alguns exemplos: *Poissons d'or* (logo no início), *L'isle Joyeuse* (c. 145, 160 e 244), *Pagodes* (início) e *Jardins sous la pluie* (c. 126) de Claude Debussy (1862-1918); *Sonatine* (terceiro movimento) e *Valses nobles et sentimentales* n° 4 (início) de Maurice Ravel (1875-1937); e *Nocturne pour violon et piano* (c.12) de Lili Boulanger (1893-1918).

²⁰Alguns exemplos de elementos que se sobressaem inesperadamente: c. 46 (notas com *tenuto* na mão direita), c. 52 (Si b mão esquerda), cps. 47-48 (Mi b e Ré acentuados na mão direita), entre outros.

ainda sim é expressivo quando há espaço, e até mesmo doce em alguns momentos (como também é desejado por Scriabin no c. 81). Como já mencionado brevemente acima, mescla muitos timbres variados, suspendendo a pulsação por uma fração de segundos, enquanto faz pianíssimos súbitos ou *decrescendos* exagerados mesmo em trechos em que a dinâmica geral é forte. Nesse sentido, alguns trechos merecem destaque especial na interpretação de Sofronitsky: a passagem do compasso 65 para o 66, ao retomar o piano súbito; as segundas menores na mão direita na virada do c. 75-76, executadas delicadamente mesmo em meio a agitação progressiva incentivada pelo *poco a poco crescendo* e pela indicação *avec une joie de plus en plus tumultueuse*; e os acordes quartais repetidos sobre o trêmolo (Figura 9). Quanto a esse último, é interessante notar que começam ofegantes e hesitantes, com um decrescendo ao final do c. 97, por exemplo, num timbre delicado completamente diferente do acorde tocado imediatamente antes. Porém, à medida em que ficam mais agudos, tornam-se mais brilhantes e fortes, sobressaindo-se a princípio a nota superior dos acordes (cps. 107-108), mas posteriormente as outras notas voltam a soar mais. Por fim, cabe destacar o *accelerando* nos últimos cinco compassos da peça, que contribui para transmitir a sensação de euforia. Possivelmente inspirados pela interpretação de Sofronitsky, alguns pianistas posteriores optam por acelerar também: Oleg Marshev²¹ (1961), Valeri Kastelski²² (1941–2001), Arcadi Volodos²³ (1972), Vadym Kholodenko (1886), Ludmila Berlinskaya²⁴(1960) e John Ogdon²⁵ são alguns exemplos.

Finalmente, visando expandir ainda mais o leque de possibilidades interpretativas em *Vers la Flamme*, mostra-se válido comentar brevemente a interpretação de quatro outros pianistas renomados: Arcadi Volodos, Vadym Kholodenko, Sviatoslav Richter (1915-1997) e Vladimir Ashkenazy (1937).

Começando por Volodos, nota-se que na Seção A a pulsação também é um pouco imprecisa, mas não tanto quanto na gravação de Sofronitsky. A partir da Seção B, o andamento se torna cada vez mais acelerado, animando sempre até o final. Certamente inspirado pela gravação de Horowitz, Volodos oitava as mesmas notas que ele nos cps. 121, 123, 125, 127 e 129, acrescentando porém um Si b uma oitava abaixo na mão esquerda do c.

²¹ Gravação presente no álbum “*In Recital*” lançado pela Danacord em 2008.

²² Gravação presente no álbum “*Valeri Kastelski Plays Scriabin*” lançado pela Classical Records em 2007.

²³ Gravação do recital em Schwetzingen em 6 de maio de 2005 transmitida posteriormente pela Radio France. Arquivo pessoal.

²⁴ Gravação presente no álbum “*Scriabin*” lançado em 2015 pela Melodiya.

²⁵ Gravação presente no álbum “*Scriabin: Piano Music*” lançado em 2015 pela EMI Classics.

33 que Horowitz não toca. Ainda, atrasa por vezes a entrada de colcheias e semínimas que servem de anacruse para o próximo compasso, encurtando-as e reforçando sua função de entregar o primeiro tempo (exemplos: c. 28 e c. 46 só na melodia). Ademais, destaca-se a diferenciação do tenuto para o acento nos cps. 57-58 e 59-60: o tenuto é executado com bastante rubato e toque lento, já o acento é mais direto e percussivo. Finalmente, assim como Sofronitsky, em alguns momentos o motivo *a* faz-se ouvir como se possuísse uma ligadura.



Figura 28: QR Code que dá acesso à interpretação de Volodos.

Partindo para a leitura de Kholodenko, observa-se um grande contraste, principalmente no andamento, que é bem mais lento do que o de Horowitz, Sofronitsky e Volodos. Na Seção A, os *alargandos* resultantes dos sinais < são exagerados e, apesar de encurtar ligeiramente algumas notas longas, a pulsação no geral é mais precisa. Kholodenko valoriza quase sempre a nota superior dos acordes, mas nos cps. 23-26 o baixo assume protagonismo sem soar agressivo, um diferencial dentre tantas gravações. Ao chegar na Seção B, mantém o tempo lento (diferentemente de Sofronitsky, Horowitz e Ashkenazy), começando a animar quando a indicação *de plus en plus animé* aparece, mas desistindo logo em seguida ao fazer um grande *ritenuto* no c. 65. Não soa tumultuoso ou sequer alegre, como desejado por Scriabin (*avec une joie de plus en plus tumultueuse*), uma vez que tudo é muito bem definido e lento. Anima finalmente somente após outro *ritenuto* excessivo (c. 76). Assim como Horowitz e Volodos, acrescenta um Si b oitava abaixo para intensificar a dinâmica. No c. 125, toma muito tempo para tocar o acorde com o baixo antecipado e a melodia Mi - Ré, o que acaba por gerar um efeito anticlímax, já que contraria a euforia crescente que a peça busca transmitir.



Figura 29: QR code que dá acesso à interpretação de Kholodenko.

Ashkenazy por sua vez opta por um tempo mais rápido, o que ajuda a proporcionar a sensação de agitação, especialmente do desenvolvimento em diante. No entanto, a Seção A perde um pouco, uma vez que Ashkenazy não dá tempo ao ouvinte para "saborear" os acordes, que também se misturam ligeiramente devido a trocas lentas de pedal. O som é um tanto forte e agressivo, já que utiliza o toque rápido em abundância, assemelhando-se à percussividade de Horowitz. Devido ao *crescendo* exagerado, o animando constante e a valorização não só da melodia, mas também de todas as outras vozes, o trecho dos cps. 61-76 soa cada vez mais caótico e desordenado, exatamente como proposto por Scriabin. Isso revela a interpretação de Ashkenazy como mais coerente com as indicações expressivas encontradas na partitura do que a de Kholodenko, por exemplo.



Figura 30: QR code que dá acesso à interpretação de Ashkenazy.

No caso de Richter, é possível analisar e comparar duas versões da sua interpretação de *Vers la Flamme*: uma gravada nos anos 50 e lançada pela Parnassus e outra de 1992, publicada pela Decca. A começar por esta última, três aspectos destacam-se: o andamento demasiadamente lento (sua gravação possui seis minutos e quarenta segundos, enquanto a maioria das gravações possuem entre um pouco menos que cinco e seis minutos); a clareza e transparência com a qual a polirritmia nove-contras-cinco é executada, contrastando com a maioria das gravações, em que a polirritmia soa enevoada devido à dinâmica pianíssimo e ao uso de pedal; e os acordes quartais sobre um trêmolo que a princípio soam tão delicados

quanto os de Sofronitsky, mas que mais a frente se tornam mais fortes também, porém Richter faz um crescendo em cada grupo de acordes. Ainda, alguns acidentes de performance são perceptíveis: Richter faz uma segunda maior (Fá - Sol) a mais no c. 76 e se atrapalha em um trecho da transição para a Seção C (final do c. 78 cps. 79-80), trocando a ordem das notas da melodia. Esses acidentes são compreensíveis ao considerar que a gravação não foi feita em estúdio (onde é possível repetir a execução quantas vezes for preciso e editar posteriormente), mas sim em um recital ao vivo.



Figura 31: QR code que dá acesso à interpretação de Richter publicada pela Decca.

Já na gravação de Parnassus, o tempo é mais rápido (alcançando a duração total de cinco minutos e cinquenta e seis segundos, quase um minuto a menos que na gravação feita pela Decca) e assim como Sofronitsky e Kholodenko, encurta alguns acordes longos. Talvez devido à uma visão interpretativa diferente ou ao fato de a gravação ser antiga, a Seção B soa mais enevoadada do que no registro de 1992. No entanto, os acordes quartais se comportam da mesma forma na gravação de 1992, evidenciando que trata-se de uma ideia antiga que Richter opta por manter mesmo ao retomar a peça quarenta anos depois. Richter se difere das gravações analisadas anteriormente em dois pontos: praticamente não cresce no trecho que vai do compasso 61 ao 76, deixando para crescer em seguida; e decresce nas últimas três notas da peça, o que acaba por frustrar a expectativa gerada pela construção linear crescente da peça, assim como Kholodenko faz no compasso 125.



Figura 32: QR code que dá acesso à interpretação de Richter publicada pela Parnassus.

Diante da análise de gravações, depreende-se que há um vasto leque de possibilidades interpretativas na obra *Vers la Flamme*. Contudo, algumas escolhas podem se aproximar ou se distanciar do ideal da obra, que pode ser conjecturado a partir da notação musical, das indicações expressivas, da análise dos materiais, do estudo da cosmovisão do compositor e da especulação acerca do simbolismo da peça, como foi demonstrado. Após a escuta atenta das interpretações dos pianistas referenciados, alguns aspectos se sobressaem, a começar pelo tempo. Devido à mudança constante de caráter e andamento (transmitidas por indicações um pouco vagas), a flexibilidade no tempo é indiscutível, corroborada pelas diferentes visões de intérpretes aclamados. Portanto, fica a critério do pianista optar por exagerar nos *rubatos* e *accelerandos* ou por ser mais comedido.

É possível encontrar as lacunas interpretativas das quais Adorno se referia não apenas no andamento, mas também nas notas, já que muitos intérpretes arpejam, oitavam e dobram algumas, com o intuito de densificar o trecho. Também é possível não tocar todas as notas precisamente juntas, o que contribui para promover a ideia da fanfarra desordenada e caótica que Scriabin descreve. Embora certa liberdade seja permitida, mostra-se necessário um estudo rigoroso e atento antes de conquistá-la, visando solucionar as dificuldades técnicas e rítmicas, tais como polirritmia, arpejos, notas duplas rápidas, trêmolos e alternância de mãos.

Quanto ao dilema percussivo *versus* expressivo levantado pelas performances de Horowitz e Sofronitsky, esta autora acredita que o emprego de timbres sonoros variados e rubatos generosos é desejado em *Vers la Flamme*, uma vez que as indicações de Scriabin sugerem um nível de detalhamento que a percussividade (leia-se toque percussivo atrelado ao tempo estrito e direto) por si só não pode fornecer. Não há como atender o *fortíssimo ma dolce* (c. 81), por exemplo, sem fazer alguns rubatos “gentis” ou ressaltar a melodia em *cantabile*, mesmo que esta esteja posicionada sobre figurações turbulentas. Dessa forma, lirismo, doçura e luminosidade²⁶ são bem-vindos em trechos em que as indicações do autor os sugerem, utilizando-se do toque “legato profundo”²⁷ para proporcionar a sensação de melodias muito conectadas e “cantadas”. Para momentos em que o caos, tumulto e explosão radiante devem ser transmitidos, sugere-se o emprego do “toque percussivo”, uma vez que

²⁶O efeito de “luminosidade” ou “brilhanismo” pode ser obtido ao salientar as notas superiores de acordes ou ao valorizar melodias agudas.

²⁷ O termo “legato profundo” refere-se ao toque em que há a transferência do peso do braço ao teclado através dos dedos, pressionando a tecla até o “fundo” (POZZI, 2017, p. 48).

este proporciona a sensação de “aspereza” e “sujeira” (RICHERME, 2002, 164) que podem agregar aos trechos culminantes.

Em seguida, o intérprete deve considerar o que descreve Manfred Kelkel à respeito do sistema de encadeamento do acorde místico, em que são as transposições que conferem a ideia de tensão ou relaxamento no sistema de encadeamento do acorde místico. Assim, é válido utilizar-se da dinâmica e da distribuição de pressão entre as notas de um acorde (também chamada de *voicing*) para acentuar ou apaziguar as tensões. Na Seção A, por exemplo, cada transposição do Tema A pode ser um pouco mais forte que a anterior.

Finalmente, vale pontuar que quando trata-se de música programática, o intérprete deve sempre atentar-se para o elemento central da peça, buscando representá-lo de forma fiel ao seguir as indicações do compositor²⁸. Todavia, é evidente que a compreensão da partitura varia de acordo com a cosmovisão de quem a lê. Dessa forma, ainda que a interpretação seja fundamentada nos elementos da escrita, será certamente autêntica.

²⁸ No caso de *Vers la Flamme*, o acorde com baixo antecipado (Figura 8) é um exemplo de figura em que considerar a alegoria da chama pode agregar na interpretação. Sugere-se não demorar para executar a oitava antecipada, pois fazê-la rapidamente ajuda a transmitir a imagem do fogo que se expande rapidamente e se retrai logo em seguida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscamos elaborar uma interpretação performática da peça *Poème Op. 72 Vers la Flamme* de Alexander Scriabin que dialogasse com a filosofia do compositor, a simbologia da obra e os elementos musicais e textuais presentes na partitura.

No primeiro capítulo, vimos que as crenças pessoais místicas de Scriabin orientavam sua produção artística (especialmente da segunda fase), pretendendo fazer com que ele e seus ouvintes alcançassem a transcendência do corpo através de frequências sonoras específicas. Para isso, criou e passou a utilizar amplamente o acorde místico, que assume função semelhante à tonalidade na harmonia tradicional, proporcionando sensação de tensão e relaxamento através de suas transposições.

Em seguida, investigamos o significado do título da obra, definindo os múltiplos sentidos da palavra *flamme* para relacioná-los à cosmovisão de Scriabin. Assim, pudemos conjecturar que essa chama poderia assumir tanto o sentido literal (o fogo destruidor proposto por Horowitz) quanto o abstrato, isto é, o êxtase do qual Scriabin tanto se referia e que atua como sinônimo de felicidade, beatitude, consciência e orgasmo. Ainda, como sugerem algumas notas pessoais, supusemos que a chama poderia até mesmo ser uma representação do próprio compositor. Posteriormente, apontamos na partitura os elementos que simbolizariam essa chama.

No segundo capítulo, analisamos os temas e a estrutura formal da peça e concluímos que *Vers la Flamme* é inteiramente construída a partir de um motivo de segunda menor que é invertido e transposto livremente e é responsável por gerar os temas A e B. Quanto à forma, verificamos que a peça apresenta exposição, desenvolvimento, reexposição e uma coda, se encaixando nos moldes da forma sonata.

Por fim, no terceiro capítulo, após analisarmos as gravações de seis pianistas, concluímos que a peça permite certa liberdade, admitindo um tempo bastante flexível e abrindo espaço para arpejar, oitavar e atrasar algumas notas em relação a outras, embora recomendamos um estudo rigoroso e preciso antes que esses recursos sejam aplicados. Aconselhamos também a procura por timbres sonoros variados (que podem ser escolhidos considerando o caráter do trecho), o reforço das tensões que resultam das transposições do acorde místico e a busca constante por representar o elemento cerne de *Vers la Flamme*: a chama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Towards a Theory of Music Reproduction**. Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity, 2006. p. 163.
- BASS, Richard. **Models of Octatonic and Whole-Tone Interaction**: George Crumb and His Predecessors. *Journal of Music Theory*, Durham, Carolina do Norte, v. 38, n. 2, p. 155-186, outono. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php%3Fid%3D2864021&ved=2ahUKewiE2Ii7z7H7AhUfpZUCHeOMAK4QFnoECA8QAQ&usg=AOvVaw2gtlQMUVgYgr-43_KiJHQ-.
- BOWERS, Faubion. **Scriabin**: A biography. 2. ed. Mineola, Nova Iorque: Dover Publications, INC., 1996. de 1994.
- CASTILLO, Patrick. **Program Notes**: Towards the Flame. Music@Menlo, [s. l.], 2016. Disponível em: https://musicatmenlo.org/files/CP_I_Notes.pdf. Acesso em: 25 nov. 2022.
- GREENBANK, Stephen. Review: Alexander SCRIBIN (1872-1915) Horowitz Plays Scriabin - Remastered Vladimir Horowitz (piano) SONY CLASSICS. Music Web International, [S. l.], p. S, 25 nov. 2022. Disponível em: http://www.musicweb-international.com/classrev/2015/Jul/Scriabin_Horowitz_88875038372.htm. Acesso em: 1 out. 2022.
- KORT, Olga. Scriabin's Mysterium: **Scriabin's Mysterium**: Universe and Mankind on their way to Transfiguration. [S. l.], 1 dez. 2015. Disponível em: <https://www.google.com/amp/s/bachtrack.com/review-scriabin-nemtin-mysterium-stenz-concertgebouw-november-2015/amp=1>. Acesso em: 1 out. 2022.
- KOSTKA, Stefan; SANTA, Matthew. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 5.ed. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- MELO, L. B.; GERLING, C. C. **Os sete pilares da técnica pianística**. Orfeu, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2021. DOI: 10.5965/2525530406012021e0001. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/18567>. Acesso em: 17 nov. 2022.
- POZZI, L. G. **O Concerto no 1 de Johannes Brahms**: da sua criação à construção da performance. 2017. 201 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, cap. 1, p. 48.
- PREDOTTA, Georg. **On This Day 1 October**: Vladimir Horowitz Was Born. Interlude, [S. l.], 1 out. 2022. Disponível em: <https://interlude.hk/on-this-day-1-october-vladimir-horowitz-was-born/>. Acesso em: 2 nov. 2022.
- PRESS, Oxford University. Definição: Teosofia. In: Oxford Languages. [S. l.], 25 nov. 2022. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 25 nov. 2022.
- PRICE, Julia. Alexander Scriabin: incarnations of mysticism and philosophies. Hektoen International, California, primavera de 2016.
- RICHERME, Cláudio. **A Técnica Pianística**: Uma abordagem científica. São João da Boa Vista, SP: Air Musical Editora, 1996.
- SCHOENBERG, Arnold. The motive. In: **FUNDAMENTALS of Musical Composition**. England: Farber and Farber Limited, 1970. cap. 3, p. 8-9.
- SCRIBINE, Marina. **Alexandre Scriabine**: Notes et reflexions. [S. l.]: Klincksieck, 1979.

LAROUSSE.FR. France, [20--]. Disponível em: <https://www.larousse.fr/>. Acesso em: 1 out. 2022.

TOMÁS, Lia. **O Poema do fogo**: Mito e música em Scriabin. 1. ed. São Paulo: Annablume, 1993.

Acesso em: 10 ago. 2022.

VLADIMIR Horowitz: A Reminiscence. Direção: Pat Jaffe, Bob Eisenhardt. Sony, [S. l.] 1993. Disponível em: <https://youtu.be/2MUYHAg3fg>. Acesso em: 2 nov. 2022.

SUMMERS, Jonathan. Vladimir Sofronitsky (1901-1961). [S. l.]: Naxos, 202--. Disponível em: https://www.naxos.com/Bio/Person/Vladimir_Sofronitsky/43886. Acesso em: 4 nov. 2022.

VERS la Flamme Op. 72: Allegro moderato. Intérprete: Vladimir Horowitz. In: HOROWITZ plays Scriabin Remastered. Compositor: Alexander Scriabin. [S. l.]: Sony Classical Records, 2015.

VERS la Flamme Op. 72. Intérprete: Vladimir Sofronitsky. In: SCRIABINE: Sonates pour piano: Les Indispensables de Diapason. Compositor: Alexander Scriabin. Intérprete: Vladimir Sofronitsky, Alexandre Golovanov. [S. l.]: Diapason d'or, 2014.

VERS la Flamme op. 72: Recital em Schwetzingen. Compositor: Alexander Scriabin. Intérprete: Arcadi Volodos. [S. l.]: Transmissão: Radio France, 2006.

Referências Bibliográficas

VERS la Flamme Op. 72. Intérprete: Vadym Kholodenko. In: SCRIABIN: Preludes, Etudes & Sonatas nos. 4 & 5. Compositor: Alexander Scriabin. Intérprete: Vadym Kholodenko. [S. l.]: Harmonia Mundi, 2006.

VERS la Flamme Op. 72. Intérprete: Sviatoslav Richter. In: SCRIABIN, Prokofiev e Shostakovich. Compositor: Alexander Scriabin. Intérprete: Sviatoslav Richter. [S. l.]: Decca, 2007.

VERS la Flamme Op. 72. Intérprete: Sviatoslav Richter. Compositor: Alexander Scriabin. In: SVIATOSLAV Richter in the 1950s, Vol. 4. Intérprete: Sviatoslav Richter. [S. l.]: Parnassus, 2002.

VERS la Flamme Op. 72. Intérprete: Vladimir Ashkenazy. Compositor: Alexander Scriabin. In: VLADIMIR Ashkenazy: Vers la Flamme. Compositor: Alexander Scriabin. [S. l.]: Decca, 2015.

GRIGORI Rasputin. In: Wikipedia. [S. l.], 20--. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Grigori_Rasputin. Acesso em: 25 nov. 2022.

ANEXO:
PARTITURA DE *VERS LA FLAMME*

2

Vers la flamme.

POÈME.

A. SCRIABINE. Op. 72.

Allegro moderato.

Piano.

pp *sombre*

con sord.

poetiss.

6

pp

12

p

19

mp *p*

27

pp *poco*

Propriété de l'éditeur

37659

P. Jurgenson à Moscou

32

sf poco

38

avec une émotion naissante

pp *p*

nocturne

43

avec une joie voilée

pp *p*

46

pp

49

pp

53

56

59 *de plus en plus animé*

63 *cresc. poco poco*

66 *avec une joie de plus en plus tumultueuse* *p cresc. poco*

37659

69

72

75

77

78

poco

m.g.

m.g.

m.d.

37659

6

79

Musical score for measures 79-80. The treble clef staff contains a continuous eighth-note melody in D major. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines.

80

Musical score for measure 80. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff features a descending line of chords.

81

Eclatant, lumineux.

Musical score for measure 81. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a long, ascending line of chords. The text *ff ma dolce* and *comme une fanfare* is written above the bass staff.

82

Musical score for measure 82. The treble clef staff continues the triplet melody. The bass clef staff has a long, ascending line of chords.

83

Musical score for measure 83. The treble clef staff continues the triplet melody. The bass clef staff has a long, ascending line of chords.

37659

84

b.m.d.

m.g.

85

m.g.

fresco.

88

3

3

37659

8

91

Measures 91-92 of a piano piece. Measure 91 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a descending eighth-note line. Measure 92 continues the treble staff with a series of chords and the bass staff with a sustained bass line.

92

Measures 92-93. Measure 92 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 93 continues the treble staff with a melodic line and the bass staff with a simple accompaniment.

93

Measures 93-94. Measure 93 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 94 continues the treble staff with a melodic line and the bass staff with a simple accompaniment.

94

Measures 94-95. Measure 94 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 95 continues the treble staff with a melodic line and the bass staff with a simple accompaniment.

Measures 95-96. Measure 95 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 96 continues the treble staff with a melodic line and the bass staff with a simple accompaniment.

37659

97

m.d.

f cresc.

100

102

p cresc.

104

p cresc.

37659

107

m.g.
f
m.d.

110

113

116

8

8

120

8

125

8

129

8

133

37659

Gravé et impr. chez P. Jurgenson à Moscou.