



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – ÊNFASE EM PRÁTICAS  
INTERPRETATIVAS – PIANO**

**9 MAZURKAS, OP. 25 DE ALEXANDER SCRIBIN: UM ESTUDO SOBRE SEUS  
ASPECTOS HARMÔNICOS E FORMAIS**

**Frankie Liu**

Foz do Iguaçu  
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MÚSICA – ÊNFASE EM PRÁTICAS  
INTERPRETATIVAS – PIANO**

**9 MAZURKAS, OP. 25 DE ALEXANDER Scriabin: UM ESTUDO SOBRE SEUS  
ASPECTOS HARMÔNICOS E FORMAIS**

**Frankie Liu**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em música.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Moreira Cyrino

Coorientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia

Foz do Iguaçu  
2023

FRANKIE LIU

**9 MAZURKAS, OP. 25 DE ALEXANDER SCRIBIN: UM ESTUDO SOBRE SEUS  
ASPECTOS HARMÔNICOS E FORMAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em música.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Moreira Cyrino**  
**UNILA**

---

**Coorientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia**  
**UNILA**

---

**Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira**  
**UNILA**

---

**Prof. Dr. Josias Matschulat**  
**UNILA**

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Frankie Liu

Curso: Música.

		Tipo de Documento
<input checked="" type="checkbox"/> graduação	<input type="checkbox"/> artigo	
<input type="checkbox"/> especialização	<input checked="" type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso	
<input type="checkbox"/> mestrado	<input type="checkbox"/> monografia	
<input type="checkbox"/> doutorado	<input type="checkbox"/> dissertação	
	<input type="checkbox"/> tese	
	<input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais	
	<input type="checkbox"/> _____	

Título do trabalho acadêmico: 9 Mazurkas, Op. 25 de Alexander Scriabin: um estudo sobre seus aspectos harmônicos e formais

Nome do orientador(a): Profa. Dra. Maria Beatriz Moreira Cyrino

Data da Defesa: 29/05/2023

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

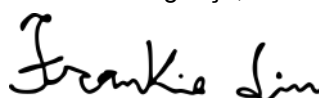
a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, 19 de junho de 2023.



Assinatura do Responsável

## AGRADECIMENTO

Em primeiro lugar, agradeço ao meu coorientador, Gabriel Navia, por ter me orientado durante dois anos e, por conseguinte, fez uma contribuição imprescindível neste trabalho. Além disso, também agradeço por ter me proporcionado conhecimentos da área de teoria musical e de escrita acadêmica, coisas que vão me perseguir pelo resto da minha vida.

Agradeço à minha orientadora, Bia Cyrino, pela sua ajuda e paciência durante o processo de revisão e a sua contribuição na minha formação como pianista.

Agradeço ao meu irmão e, em especial, à minha mãe pelo apoio emocional nos momentos difíceis. E também, aos familiares que estão na China, especialmente, ao meu pai e aos meus avós, pelo incentivo nos estudos.

Agradeço aos colegas, sobretudo amigos, que fizeram parte da minha formação. Por ter me proporcionado boas conversas e risadas nos momentos desocupados, por ter passado momentos difíceis juntos e por ter progredido juntos também, fizeram este longo processo muito mais divertido. E aos mais íntimos, por ter compartilhado um pouco dos problemas da vida que ninguém sabe.

Agradeço aos professores do curso, por ter me proporcionado conhecimentos em diversas áreas, especialmente, ao Gabriel Ferrão e Josias Matschulat por terem aceitado fazer parte da banca.

Agradeço aos meus gatos, Fabe e Cofic, por serem os únicos seres que me acompanharam de perto neste processo solitário de escrita.

Agradeço aos meus psicólogos, por ter me esclarecido um pouco os motivos de viver e dos meus pontos positivos.

Agradeço à música, por simplesmente a sua existência.

E por fim, agradeço ao eu do passado por ter finalizado este trabalho e dado a possibilidade para o eu do futuro existir. Com isto finalizado e preste a ser homologado, deixo uma mensagem aqui para o eu do futuro ler, caso ele se desmotive e se sentir muito desencorajado com a vida novamente: lembre-se, Frankie Liu, em um momento da sua vida, você fez um esforço incalculável para resistir a vontade de morrer, e uma das provas mais importantes disso é este trabalho. Não importa como você esteja, ou o que tenha passado, esta escolha de continuar vivendo foi decidida e batalhada com esforço, unicamente, por você. Aqui se marca o início de uma nova era, não a desperdice.

*“All that contributes to life is pleasure,  
and all that hinders it is suffering.  
Life is activity, striving, struggle.”*

***Alexander Scriabin***

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender teoricamente os procedimentos formais e harmônicos utilizados na obra para piano solo do compositor russo Alexander Scriabin (1872–1915), 9 Mazurkas, Op. 25. Para isto, toma como base a ferramenta analítica formal de William Caplin (1998; 2013), e a fundação teórica harmônica de Steven Laitz (2012). Além disso, o presente trabalho também apresenta, adicionalmente, algumas observações interpretativas obtidas através da comparação de duas gravações de referência. Como resultado das investigações teóricas, com base nas limitações que tais ferramentas apresentaram, foram observadas particularidades que caracterizam o estilo composicional do compositor neste ciclo de mazurcas.

**Palavras-chave:** Alexander Scriabin; Mazurca; Análise harmônica e formal; Teoria das funções formais; Repertório pianístico dos séculos XIX e XX.

## ABSTRACT

This study aims at understanding the formal and harmonic procedures employed by Russian composer Alexander Scriabin (1872–1915) in his 9 Mazurkas, Op. 25. The theoretical background comprises mainly William Caplin's Theory of Formal Function (1998; 2013) and the Steven Laitz's harmonic perspective as presented in his *The Complete Musician* (2012). The present study explores, additionally, some of the cycle's performance aspects through the comparison of two referential recordings. Despite some limitations of the chosen analytical tools, the formal and harmonic analysis carried out in this research allowed us to understand the idiosyncrasies that characterize Scriabin's compositional style in the Mazurkas, Op. 25.

**Key Words:** Alexander Scriabin; Mazurka; Harmonic and formal analysis; Theory of formal functions; Pianist repertoire of the 19th and 20th centuries.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Redução da introdução da sinfonia feita por Taruskin. -----	18
<b>Figura 2</b> – Possíveis comportamentos da sexta de Scriabin. Caso 1, como preparação do acorde de V6/4. Caso 2, ascendendo para o acorde IV6, como acontece na terceira sinfonia, compasso 3 da Figura 1. -----	19
<b>Figura 3</b> – Redução feita por Leonid Sabeneyev de Op. 60 para dois pianos, c. 19–21. Acorde místico no piano 1, último compasso do sistema. -----	21
<b>Figura 4</b> – Acorde místico e as suas propriedades. -----	22
<b>Figura 5</b> – Op. 64, sonata 7, c. 242. Acorde místico como arpejo no início do compasso e tocado como acorde no tempo seguinte. -----	22
<b>Figura 6</b> – Op. 69 no. 2, c. 1–2. Acorde místico com as notas distribuídas entre as vozes. --	23
<b>Figura 7</b> – Op. 71 no. 1, c. 54–60. Dois conjuntos diferentes de acorde místico sendo usados em seguida. -----	23
<b>Figura 8</b> – Ritmos comuns usados em mazurcas. -----	24
<b>Figura 9</b> – Op. 59 no. 2 de Chopin, c. 1–4. Aqui demonstra diferentes modos de acentuar os tempos fracos sem a marcação de destacado. Os tempos acentuados estão destacados em amarelo. -----	24
<b>Figura 10</b> – Distinção geográfica na métrica do folclore polonês. -----	25
<b>Figura 11</b> – Op. 24 no. 2, c. 5–8. Seção em Lá menor, uso de modo eólio causada pela não utilização de nota G#. -----	27
<b>Figura 12</b> – Op. 24 no. 2, c. 24–28. Seção em Fá maior, uso de modo lídio causado pelo uso da nota Si natural no c. 25–28. -----	27
<b>Figura 13</b> – Op. 68 no. 3, c. 32–46. Uso de quinta justa como suporte harmônico desde o início do <i>poco più vivo</i> e uso de modo lídio pelo uso de Mi natural em Si bemol maior no c. 33–44. -----	28
<b>Figura 14</b> – Op. 3 no. 7, c. 1–2. Uso de melodia cromática no primeiro compasso. --	30
<b>Figura 15</b> – Op. 3 no. 10, c. 1–4. -----	30
<b>Figura 16</b> – Op. 25. no. 9, c. 1–4. -----	30
<b>Figura 17</b> – Op. 40 no. 1, c. 6–8. Uso de tritone link no compasso 7 para 8. -----	31
<b>Figura 18</b> – Op. 40 no. 1, c. 21–24. Acorde místico construído sobre Lá, A–D#–F#–C–G–B, no compasso 21. -----	31
<b>Figura 19</b> – Op. 25. no. 7, c. 1–4, seção <i>a</i> da parte A. -----	33
<b>Figura 20</b> – Op. 25 no. 7, c. 81–117, parte B. -----	34
<b>Figura 21</b> – Forma da sétima mazurca que também funciona como convenção formal do ciclo. -----	35
<b>Figura 22</b> – Op. 25 no. 3, c. 6–9, parte A. -----	39
<b>Figura 23</b> – Op. 25 no. 3, c. 7–9 reescritos. -----	39
<b>Figura 24</b> – Op. 25 no. 6, c.1. -----	40
<b>Figura 25</b> – Op. 25 no. 6, c. 30–57. Transição que utiliza material de b, c. 31–38. Parte B, c. 39–56. -----	43
<b>Figura 26</b> – Redução do início da obra Tristão e Isolda de Wagner. O “acorde de tristão” aparece no segundo compasso marcado em amarelo. -----	44

<b>Figura 27</b> – Op. 25 no. 3, c. 16–20. Acorde contrapontístico formado no segundo tempo do compasso 19 e se mantém até o próximo compasso. -----	45
<b>Figura 28</b> – Op. 25 no. 3, c. 22–25. Acorde contrapontístico reinterpretado no compasso 23, em Ré maior. -----	46
<b>Figura 29</b> – Op. 25 no. 2, c. 1–8, seção <i>a</i> da parte A. -----	47
<b>Figura 30</b> – Op. 25 no. 2, c. 7–8 reescritos. -----	47
<b>Figura 31</b> – Op. 25 no. 3, c. 16–17 reescritos. -----	48
<b>Figura 32</b> – Op. 25 no. 2, c. 30–52, término da parte A e início da parte B. -----	49
<b>Figura 33</b> – Op. 25 no. 4, c. 1–20, seção <i>a</i> da parte A. -----	51
<b>Figura 34</b> – Op. 25 no. 4, c. 26–35, final da seção <i>a</i> da parte A. -----	52
<b>Figura 35</b> – Op. 25 no. 4, c. 63–82, transição fundida. -----	53
<b>Figura 36</b> – Op. 25 no. 4, c. 148–171. Coda, c. 153–171. -----	54
<b>Figura 37</b> – Op. 25 no. 1, c. 21–45, transição fundida. -----	56
<b>Figura 38</b> – Op. 25 no. 9, c. 33–52, seção autônoma no lugar da transição.. -----	59
<b>Figura 39</b> – Op. 25 no. 5, c. 32–48. -----	61
<b>Figura 40</b> – Op. 25 no. 5, c. 1–4. -----	60
<b>Figura 41</b> – Op. 25 no. 5, c. 102–118. -----	61
<b>Figura 42</b> – Op. 25 no. 9, c. 76–83, final da parte B. -----	63
<b>Figura 43</b> – Op. 25 no. 4, c. 100–104, seção <i>b</i> da parte B. -----	63
<b>Figura 44</b> – Op. 25 no. 4, c. 1–4. -----	64
<b>Figura 45</b> – Op. 25 no. 4, c. 148–165, coda. -----	64
<b>Figura 46</b> – Op. 25 no. 6, c. 46–57, seção <i>b</i> da parte B. -----	66
<b>Figura 47</b> – Op. 25 no. 3, c. 16–33, parte B. -----	67
<b>Figura 48</b> – Op. 25 no. 8, c. 25–46, parte B. -----	67

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> – Estrutura formal da sétima mazurca. -----	32
<b>Tabela 2</b> – Estrutura formal da Op. 3 no. 6. -----	37
<b>Tabela 3</b> – Estrutura formal da Fly me to the moon. -----	37
<b>Tabela 4</b> – Estrutura formal da primeira mazurca. -----	38
<b>Tabela 5</b> – Estrutura formal da terceira mazurca. -----	40
<b>Tabela 6</b> – Estrutura formal da parte A da sexta mazurca. -----	41
<b>Tabela 7</b> – Estrutura formal da sétima mazurca. -----	58
<b>Tabela 8</b> – Estrutura formal da nona mazurca. -----	58

## LISTAS DE ABREVIATURAS

CAP	Cadência Autêntica Perfeita
CAI	Cadência Autêntica Imperfeita
SC	Semi-Cadência
IBC	Ideia Básica Composta
c.	Compasso

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 NOTAS BIOGRÁFICAS.....</b>	<b>13</b>
1.1 ESTILO.....	16
1.1.1 O Primeiro Período: Op. 1 a Op. 29 (1883–1902).....	16
1.1.2 O Segundo Período: Op. 30 a Op. 60 (1903–1910).....	17
1.1.3 O Terceiro Período: Op. 61 a Op. 74 (1911–1914).....	19
1.1.3.1 <i>Acorde místico</i> .....	20
<b>2 MAZURCA.....</b>	<b>24</b>
2.1 MAZURCA DE CHOPIN.....	26
2.2 MAZURCA DE SRIABIN.....	29
2.3 FORMA E TRATAMENTO HARMÔNICO NAS MAZURCAS OPUS 25.....	32
<b>3 PARTICULARIDADES FORMAIS E HARMÔNICAS.....</b>	<b>36</b>
3.1 FORMA CÍCLICA, ABAB.....	36
3.2 PARTICULARIDADES DA MAZURCA 6.....	40
3.3 USO DE ACORDES CONTRAPONTÍSTICOS.....	44
3.4 OCULTAÇÃO DA TÔNICA PRINCIPAL EM POSIÇÃO FUNDAMENTAL.....	46
3.5 TIPOS DE TRANSIÇÃO.....	55
3.5.1 Fusão da Parte A' Com Transição: seção $a'$ $\Rightarrow$ Transição.....	55
3.5.2 Seção Autônoma.....	57
3.5.3 Uma Possível Seção Autônoma Na Mazurca 5.....	60
3.6 TIPOS DE B.....	62
3.6.1 Pequena Ternária.....	62
3.6.2 Pequena Ternária Truncada, <i>ab</i> .....	65
3.6.3 Tema Composto.....	66
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>71</b>
<b>ANEXOS (análise das mazurcas).....</b>	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho partiu do meu fascínio pessoal pelas músicas do compositor russo, Alexander Scriabin (1872–1915), bem como do meu interesse pela teoria musical desenvolvido durante a graduação. Sendo assim, ao ouvir pela primeira vez as 9 Mazurkas, Op. 25, de Scriabin, alguns usos de harmonia e forma despertaram a minha curiosidade.

Com o conhecimento prévio de harmonia obtido através do livro publicado em 2012 do teórico estadunidense Steven Laitz, *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*, e o trabalho sobre forma do teórico norte-americano, William Caplin, presente em seu livro publicado em 2013, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, dei início a minha pesquisa para tentar compreender a fundo os procedimentos musicais utilizados nas peças.

No entanto, devido à teoria de Caplin ser desenvolvida principalmente para a análise formal de obras instrumentais do alto classicismo vienense, mais especificamente, daquelas compostas por Mozart, Haydn e Beethoven, ela apresentou limitações analíticas que comprometem a sua funcionalidade ao ser aplicada nestas mazurcas, o que também ocorreu parcialmente com a teoria de Laitz, mesmo não sendo estritamente preparada para o repertório clássico. Em decorrência dessas limitações, tive que adaptar ligeiramente tais ferramentas para elucidar a minha compreensão teórica.

O meu objetivo foi investigar quais são as formas e harmonias que estas peças apresentam e também compreender as particularidades observadas a partir das limitações que tais ferramentas apresentam, conseqüentemente, conseguir obter o discernimento teórico completo deste ciclo de mazurcas. Adicionalmente, busquei informações interpretativas com base em comparações de gravações para contribuir nas performances pessoais.

Este trabalho é dividido em três capítulos: o primeiro trata dos dados biográficos de Scriabin e de seu estilo de composição em épocas diferentes; o segundo aborda o contexto do gênero mazurca e expõe as características desta dança na tradição polonesa, nas composições de Chopin e nas de Scriabin. O terceiro capítulo apresenta análise destas últimas, no qual exponho as particularidades formais e harmônicas e também das observações interpretativas. E, por fim, chego a uma conclusão.

## 1 NOTAS BIOGRÁFICAS<sup>1</sup>

Alexander Nikolayevich Scriabin nasceu no dia 6 de janeiro de 1872 em Moscou. Além de compositor, foi também pianista, poeta e filósofo amador. Dentre suas obras de maior destaque, estão *Le poème de l'extase*, *Prométhée: Le poème de feu*, as dez sonatas e inúmeras peças de miniatura para piano.

Sua mãe, Lyubov Petrovna Scriabina, vinda de família de talentos artísticos<sup>2</sup>, foi uma pianista concertista que se graduou no Conservatório de São Petersburgo em 1866 na turma de Theodor Leschetizky. Devido a sua debilidade física, Lyubov Petrovna morreu um ano após o nascimento de seu filho, com apenas 24 anos de idade.

O pai de Scriabin, por outro lado, Nikolai Aleksandrovich Scriabin, não possuía proximidade com as artes, pois era proveniente de família militar. Nikolai interrompeu seus estudos de direito para se casar com Lyubov. Após a morte da esposa, retomou seus estudos em São Petersburgo, passando, desde então, a ter pouco contato com seu filho, Alexander Scriabin. Nikolai faleceu na Suíça em 1914.

Sem os pais por perto, Scriabin foi criado por sua avó e sua tia, Lyubov Aleksandrovna Scriabina, pianista amadora que além de cuidar do sobrinho até a data de seu casamento, iniciou-o no piano. Enquanto lecionava em casa, ela reconheceu o talento do futuro compositor em música<sup>3</sup> e pediu conselhos a Anton Rubinstein<sup>4</sup>, que sugeriu não obrigar Scriabin a compor ou tocar piano caso ele não desejasse e que o processo deveria ocorrer de forma natural.

Em 1883, o futuro compositor teve seu primeiro professor de música formal, Georgy Konyus, George não apreciou muito o seu talento musical, descrevendo o som que Scriabin produzia ao piano como monótono e superficial. No mesmo período, Scriabin entrou na academia militar como cadete por incentivo de seus tios, onde, apesar de seus afazeres extra-musicais, teve oportunidades para se apresentar como pianista. Scriabin deixou a academia em 1889, um ano após seu ingresso no conservatório de Moscou.

---

<sup>1</sup> A fonte utilizada para a coleta dos dados biográficos aqui apresentados foi, principalmente, do livro *The notebooks of Alexander Skryabin* (SCRIABIN, 2018, p. 5–23).

<sup>2</sup> Por exemplo, o irmão mais velho de Lyubov Petrovna, Nikolai Petrovich, foi um dos pintores que fez parte do Artel dos Artistas. Uma organização artística independente russa fundada em 1863 por catorze alunos da Academia de Artes da Rússia que a deixaram após um protesto contra uma decisão da instituição. Tinha como intuito oferecer apoio financeiro mútuo entre os participantes através de exposições de arte.

<sup>3</sup> É documentado que Scriabin conseguia tocar bem de ouvido.

<sup>4</sup> Pianista, educador musical renomado e fundador do Conservatório de São Petersburgo. Ele conheceu a mãe de Scriabin no conservatório e se referia a ela como “pequena filha”.

Em 1885, Scriabin passou a estudar piano com Nikolai Zverev, que era conhecido por preparar alunos para a entrada no Conservatório de Moscou. Alguns de seus alunos se tornaram músicos famosos, como Alexander Siloti (1863–1945), Sergei Rachmaninoff (1873–1943) e Alexander Goldenweiser (1875–1961). Durante este período, o futuro compositor também começou a estudar harmonia com Sergei Taneyev, um renomado professor russo de harmonia e contraponto do final do século XIX, e também, aluno e amigo íntimo de Tchaikovsky. Após ingressar no Conservatório de Moscou em 1888, Scriabin deixou de estudar com seus professores particulares, dando seguimento a seus estudos musicais com professores do conservatório. Vasily Safonov foi seu professor de piano. Safonov, além de pianista, foi um regente renomado, tendo estreado, em Moscou, a sexta sinfonia de Tchaikovsky. Por meio de relatos do próprio professor, sabemos que este apreciava o talento de Scriabin ao piano, como vemos a seguir: “Certa vez, eu apenas cochilei. Acordo entre alguns sons encantadores. Eu nem mesmo queria me mover para não quebrar o mágico encanto. Então, perguntou: ‘O que é isso?’ Era seu prelúdio em Db (Op. 11 no. 15). Esta é uma das melhores lembranças da minha vida” (SCRIABIN, 2018, p. 8)<sup>5</sup>.

O ano de 1891 foi catastrófico para a carreira do compositor. Em primeiro lugar devido as desavenças do compositor com seu professor de composição Anton Arensky, por não seguir à risca suas demandas. Com isso, Scriabin não concluiu sua formação em composição, apenas em piano. Em segundo lugar, por ter praticado um repertório que estava acima de sua proficiência técnica, o compositor lesionou permanentemente sua mão direita<sup>6</sup>, o que o prejudicou durante toda sua vida.

Foi neste período que Scriabin compôs sua primeira sonata para piano, Op. 6, publicada em 1893, caracterizada pelo compositor como “um murmúrio contra o destino e contra Deus” (SCRIABIN, 2018, p. 231). Esta sonata possui quatro movimentos. A maior parte de sua estrutura formal segue o modelo tradicional do século XIX, diferenciando-se principalmente no último movimento, uma marcha fúnebre que relembra o uso do gênero por Chopin em sua segunda sonata para piano.

Após a sua formatura no Conservatório de Moscou em 1892, Scriabin passou a tratar a composição com maior seriedade (WHITEHEAD, 2008, p. 15), publicando 18 obras (Op. 4–Op. 22<sup>7</sup>) em um intervalo de seis anos e estabelecendo definitivamente o início de sua

<sup>5</sup> Original: One time I just dropped off. I wake up to some charming sounds. I didn't even want to move, so as not to break the magic spell. Then I ask: “What is it?” It turned out to be his D ♭ major prelude (op. 11 no 15). That is one of the best memories of my life.

<sup>6</sup> Diferentemente de Robert Schumann, que também teve uma lesão permanente na mão, Scriabin ainda conseguia tocar piano e dar concertos.

<sup>7</sup> Com exceção do opus 5, que foi publicado em 1890.

carreira como compositor. Dentre as obras publicadas estão diversos prelúdios, improvisos e estudos. A maioria delas está em forma ternária e apresenta um tratamento harmônico baseado em convenções estilísticas características do século XIX. Além das obras de caráter, destaca-se, neste período, seu único concerto para piano (Op. 20), sua primeira obra escrita para orquestra.

Em 1895, Scriabin conheceu o filósofo Sergei Nikolaevich Trubetskoy, encontro que propiciou ao compositor estabelecer uma relação mais estreita com a filosofia. As ideias de Trubetskoy compartilham a visão cristã-ortodoxa de Vladimir Solovyov, na qual a integração entre filosofia e religião com base no *logos* está nos princípios do pensamento, de que o conhecimento íntegro do mundo é obtido através da junção da razão e da fé.

Dois anos mais tarde, Scriabin se casou com a pianista Vera Isakovich, com quem teve quatro filhos, dos quais dois morreram enquanto crianças. Não há muitas informações sobre a vida cotidiana do casal, porém sabe-se que eles se separaram no final de 1904, quando Scriabin pediu divórcio para viver junto de sua amante<sup>8</sup>, Tatyana Schloezer. O compositor conheceu Tatyana em 1895, mas foi apenas em 1902 que eles desenvolveram uma relação afetiva mais próxima (momento em que Scriabin passou a dar aulas de composição a sua futura amante). Depois da separação, Scriabin viveu pelo resto da vida ao lado de Tatyana, com quem teve três filhos.

A proximidade de Scriabin com a teosofia começou em 1905, a partir da leitura do livro de Helena Blavatsky, *La Clef de la Théosophie*, no mesmo período em que começou a compor *Le poème de l'extase*. A obra sinfônica de movimento único foi estreada em 1908 e é associada a um poema longo de autoria própria de mesmo título, no qual o compositor descreve o processo de sofrimento humano à superação do mesmo que leva o indivíduo a um estado de êxtase.

O período entre 1904 e 1910 foi marcado por diversas viagens. Em 1904, Scriabin se mudou para Genebra com a ajuda financeira de sua mecenas, Margarita Morozova, passando a dedicar-se exclusivamente à composição. No mesmo ano, viajou para Paris, onde passou a viver com sua amante, e também iniciou a preparação da estreia de sua terceira sinfonia. Na metade de 1905, o casal mudou-se para Bogliasco. Mais tarde, em 1907, Scriabin começou uma turnê nos Estados Unidos que acabou sendo interrompida por um escândalo relacionado à sua relação não conjugal com Tatyana. No início de 1909, Scriabin e Tatyana voltaram brevemente à Rússia, onde o compositor realizou concertos com suas novas composições. Em março do mesmo ano, viajaram para Bruxelas, possivelmente para a casa da

---

<sup>8</sup> Apesar de passarem a viver separadamente, sua esposa nunca consentiu o divórcio.



mãe de Tatyana. Finalmente, em 1910, regressaram a Moscou, onde Scriabin passou os últimos anos de sua vida se relacionando, majoritariamente, com poetas e filósofos.

Scriabin morreu no dia 14 de abril de 1915, aos 43 anos, de septicemia, causada por uma espinha no lábio superior. Após sua morte, Rachmaninoff realizou concertos dedicados à obra de Scriabin para levantar fundos para a família deixada pelo compositor.

## 1.1 ESTILO

O estilo composicional de Scriabin passou por diversas transformações ao longo de sua trajetória. Segundo Lincoln Ballard, tais transformações ocorreram de maneira gradual e orgânica, sendo que, “raramente, os ouvintes conseguem discernir mudanças abruptas de estilo entre os opus sucessivos” (BALLARD, Lincoln. et al., 2017, p. 16)<sup>9</sup>. A maioria dos pesquisadores da obra de Scriabin organizam a sua produção em três períodos.

### 1.1.1 O Primeiro Período: Op. 1 a Op. 29 (1883–1902)

As obras do primeiro período seguem a tradição romântica europeia do século XIX, exibindo uma marcada influência do compositor polonês Frédéric Chopin. Esta influência se faz evidente pelo uso excessivo de suspensões, apojeturas e retardos, lirismo melódico e a preferência por danças de salão e peças de caráter em suas composições para piano (e.g., prelúdios, mazurcas, noturnos, estudos, valsas e improvisos).

Porém, mesmo que as obras estejam próximas dessa tradição, o compositor não deixa de desenvolver o seu próprio estilo. Em sua dissertação de mestrado, Laura Lynn Whitehead (2008) observa que as obras do período de formação de Scriabin (1892–1897) podem ser tonalmente ambíguas em alguns momentos. A partir das análises do Op. 8 no. 12, Op. 11 nos. 1 e 2 e do primeiro movimento da segunda sonata, Op. 19, a autora conclui que Scriabin tende a 1) evitar a afirmação da função de tônica por meio da não utilização do acorde de primeiro grau em posição fundamental; 2) evitar a articulação de uma cadência autêntica perfeita (CAP) no decorrer de uma peça completa; 3) camuflar a função de acordes de tônica e dominante por meio da adição de notas estranhas a estas funções; 4) enfraquecer o centro tonal por meio de modulações e/ou tonicizações frequentes (e, ocasionalmente, para regiões inesperadas); e 5) utilizar conjuntos de alturas para sugerir a projeção simultânea de mais de um acorde. Além das características mencionadas acima, outras particularidades que

<sup>9</sup> Original: rarely can the listener discern any abrupt stylistic shifts between successive opus numbers.

também estão presentes nas mazurcas do Op. 25 serão discutidas em maiores detalhes ao longo do capítulo 3.

### 1.1.2 O Segundo Período: Op. 30 a Op. 60 (1903–1910)

Durante este segundo período, também chamado de período de transição, o desenvolvimento do estilo composicional de Scriabin é também um reflexo de seu aprofundamento na teosofia<sup>10</sup>. As obras começam a se afastar do âmbito da tônica pelas prolongações sem resolução clara e, às vezes, tais prolongações são feitas a partir dos acordes de estrutura dominante (isto é, tríade maior com sétima menor) sem função de dominante.

Uma das teóricas pioneiras a estudar as composições de Scriabin compostas entre 1903–1914 é Varvara Dernova. No seu livro publicado em 1968, *Garmoniya Skryabina*<sup>11</sup>, além das suas observações a respeito dos acordes com estruturas de dominante não funcionais, ela nota uma movimentação frequente de trítone nos baixos, denominada pela autora como *tritone link*. O fenômeno é frequentemente realizado de duas maneiras: ou o acorde de dominante em posição fundamental é seguido por sua segunda inversão com a quinta diminuta no baixo ou ele é preparado pelo acorde de bII, neste caso, ambos em posição fundamental.

No primeiro caso, o acorde dominante com a quinta diminuta também pode sugerir a sonoridade de sexta aumentada francesa, sem no entanto, ter essa função. Devido a sua construção simétrica, Dernova observa que este acorde pode contribuir para uma obra com dupla tonalidade, pois, ao ser transposto seis semitons acima, ele pode funcionar como dominante de uma tonalidade a um trítone de distância da tonalidade inicial, contribuindo para a sensação instável das peças. Já no segundo caso, o acorde de bII não aparece invertido na primeira posição como acorde de sexta napolitana, mas sim, em posição fundamental para preparar o acorde de quinto grau. Ambos os acordes são sonoridades características deste período.

Outro teórico importante que aborda as composições deste período é James Baker. Ele demonstra, utilizando a teoria schenkeriana, que as obras do período de transição são concebidas sobre uma estrutura tonal. Entretanto, os prolongamentos de notas estruturais ocorrem de forma implícita, geralmente, camuflados pela transferência de registro, intervalos

---

<sup>10</sup> Os adeptos desta corrente filosófica acreditavam que a arte é o meio onde ocorre a revelação gnóstica, ou seja, o conhecimento divino é transmitido diretamente aos humanos sem as limitações que esta espécie possui.

<sup>11</sup> Tradução para português, “a harmonia de Scriabin”.

incompletos na linha principal e sobreposições de notas que ocultam a linha principal (BAKER, 1980, p.17).

Uma das obras que reflete as características harmônicas e demonstra a influência da música programática do final de século XIX no pensamento composicional de Scriabin, é a sua terceira sinfonia, Op. 43, intitulada como *Le Divin Poème*. Na introdução da peça, o musicólogo Richard Taruskin, aponta uma possível alusão feita pelo compositor ao prelúdio de Tristão e Isolda de Wagner. Ambas as obras começam com uma melodia desacompanhada que chega a um acorde dissonante com trítone por cromatismo e apresentam o mesmo gesto melódico transposto sequencialmente na frase seguinte. Porém, na sinfonia de Scriabin, a repetição da ideia musical não é uma reafirmação da primeira melodia, ao invés disso, a sinfonia se encaminha para uma progressão cadencial que segue com saltos de trítonos no baixo para preparar a entrada do tema principal do primeiro movimento em Dó menor (Figura 1).

The image displays a musical score reduction of the introduction of Scriabin's Symphony No. 3, Op. 43, in three systems. The first system is marked 'Lento' and 'divin, grandiose' with a forte 'ff' dynamic. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes annotations: 'hypothetical cadence completion' and 'Avec trouble et effroi'. It highlights 'tritone link' connections between chords in the bass line. The third system is marked 'Allegro' and shows a 'tritone' link between chords labeled 'iv' and 'V' in the bass line.

Figura 1: Redução da introdução da sinfonia feita por Taruskin.  
Fonte: TARUSKIN, 2005, p. 209.

O primeiro acorde da peça (c. 2), por suas semelhanças interválicas e simbólicas com o acorde de Tristão, é chamado por alguns autores de acorde de “sexta de Scriabin”. Ele é construído como uma sexta alemã com a elevação daquela que seria a quinta do acorde (nota Fá,  $\wedge^3$ ). Esta alteração pode funcionar como uma antecipação do terceiro grau escalar da escala maior, quando este prepara o acorde de V6/4, gerando assim, uma sonoridade luminosa (Figura 2). Contudo, no exemplo do trecho da terceira sinfonia, o acorde ascende para o quarto grau em primeira inversão, que, segundo Ballard (2017, p. 261), representa, metaforicamente, “um passo para longe da clareza, de volta à incerteza e ao desconhecido”<sup>12</sup>.

The image shows two musical examples, labeled 'Caso 1' and 'Caso 2', in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. Case 1 consists of two measures. The first measure is labeled 'Sexta de Scriabin' and shows a chord with notes G4, Bb4, D5, and Fb5. The second measure is labeled 'V6/4' and shows a chord with notes G4, Bb4, and D5. Case 2 also consists of two measures. The first measure is labeled 'Sexta de Scriabin' and shows the same chord as Case 1. The second measure is labeled 'IV6' and shows a chord with notes G4, Bb4, and D5. A vertical bar line separates the two cases.

Figura 2: Possíveis comportamentos da sexta de Scriabin. Caso 1, como preparação do acorde de V6/4. Caso 2, ascendendo para o acorde IV6, como acontece na terceira sinfonia, compasso 3 da Figura 1.

### 1.1.3 O Terceiro Período: Op. 61 a Op. 74<sup>13</sup> (1911–1914)

À medida que se intensifica a utilização dos acordes com sonoridade de dominante nas composições, a música de Scriabin atinge seu estágio final, se baseando quase que totalmente nesta singularidade harmônica. As funções harmônicas básicas da teoria tradicional perdem a sua validade se aplicadas nas composições deste período, conseqüentemente, as obras pertencentes ao período final do compositor são frequentemente vistas como atonais.

Por outro lado, alguns teóricos argumentam que apesar das obras não apresentarem um centro tonal claro, o enquadramento do termo atonal não é pertinente aqui. Porque ao invés das composições seguirem o padrão de música tonal ocidental, organizada por ciclo de quintas, as obras deste período seguem os princípios composicionais e criativos desenvolvidos ao longo dos anos e, mesmo que sejam feitas de forma inconsciente, elas

<sup>12</sup> Original: a step away from clarity, back into uncertainty and the unknown.

<sup>13</sup> Curiosamente, os opus estão organizados de forma a intercalar, sistematicamente, uma sonata e uma obra de algum outro gênero; uma organização parecida à encontrada nos Opus 30 a 40, onde obras de gêneros diversos são intercaladas com ciclos de prelúdios.

apresentam uma direção harmônica clara por ciclo de terças. Dessa forma, as composições podem ser vistas como exemplos de um novo tipo de aplicação da tonalidade mais do que amostras da aplicação de um conceito de atonalidade.

Nos últimos dez anos de sua vida, cada vez mais ligado à teosofia, Scriabin esteve trabalhando na sua peça final, *Mysterium*, uma obra que vai além do conceito de *gesamtkunstwerk*<sup>14</sup> de Wagner. Sua execução seria planejada da seguinte forma: não haveria espectadores e somente participantes, envolveria todos os sentidos humanos e teria uma duração de sete dias e sete noites, performada como um ritual dentro de um templo na Índia especialmente construído para este fim. Realizada uma única vez, traria para os participantes e todos os seres humanos uma consciência divina além da compreensão humana, que poderia simbolizar o fim da história humana.

Vejamos a seguir uma lista de elementos, apresentados no livro *The notebooks of Alexander Skryabin* (2018), que ilustram a visão de Scriabin sobre o propósito da arte e a função mística desta obra:

- As artes devem se combinar (ou “recombinar”).
- A arte deve se reconectar com suas origens místicas e deve unir a humanidade em um sentido espiritual.
- O mundo estava à beira de uma nova era, uma de uma série interminável, e a arte (a arte de Scriabin em particular) teria um papel crucial a desempenhar para trazer esta era à existência.
- A base da criação artística e da percepção significativa foi a inspiração extática.
- O eu superior era considerado idêntico ao princípio divino, e o trabalho do artista era equivalente à criação do cosmos<sup>15</sup>.

Infelizmente a obra não foi finalizada, tendo apenas um esboço de 72 páginas intitulado como *Acte préalable*. Anos mais tarde, a partir do esboço, a composição demorou 28 anos para ser completada pelo compositor russo Alexander Nemtin e resultou numa obra de duração aproximada de três horas.

### 1.1.3.1 Acorde místico

O acorde místico é uma sonoridade bastante reconhecida na literatura sobre teoria musical e é frequentemente ouvido nas peças posteriores ao Op. 60, Prometeu: o poema do

<sup>14</sup> Em português, obra de arte total. Associado a um tipo de música, onde ocorre a união de diferentes tipos de arte. Como música, dança, teatro.

<sup>15</sup> Original: the arts should combine (or ‘recombine’); art should reconnect with its mystical origins and should unite mankind in a spiritual sense; the world was on the brink of a new era, one of an endless series, and art (Skryabin’s art in particular) had a crucial role to play in bringing that era into being; the basis of artistic creation and of meaningful insight was ecstatic inspiration; the higher self was regarded as identical with the divine principle, and the artist’s work as equivalent with the creation of the cosmos.

fogo<sup>16</sup> (Figura 3). A nomenclatura “acorde místico” tem a sua origem no ano de 1916, momento em que o crítico musical Arthur Eaglefield Hull tentava descrever o tipo de música que Scriabin tinha composto<sup>17</sup>. Em contrapartida, o compositor denominava o acorde de “acorde de Pleroma”, buscando simbolizar a plenitude do ser além do mundo físico.

Figura 3: Redução feita por Leonid Sabaneyev de Op. 60 para dois pianos, c. 19–21. Acorde místico no piano 1, último compasso do sistema.

Este acorde é um hexacorde construído por intervalos de quartas, tendo o acorde de sexta francesa como base e possuindo os quatro tipos básicos de tríades (maior, menor, diminuta e aumentada), funcionando nas composições como uma base harmônica. Embora a relação com as escalas de tons inteiros e octatônica seja mencionada na literatura sobre o tema, este acorde é visto como um acorde de estrutura de dominante<sup>18</sup> com adição de notas dissonantes derivadas da escala acústica<sup>19</sup> (Figura 4).

<sup>16</sup> O poema do fogo trata-se de uma obra orquestral com coro e piano de movimento único. É indicada a sua execução acompanhada por um jogo de luzes coloridas de acordo com o sistema sinestésico proposto por Scriabin. Como o “acorde místico” é usado extensivamente nesta peça, ela é considerada como obra referente desta sonoridade, por este motivo, este acorde também é chamado de “acorde de Prometeu”.

<sup>17</sup> Segundo Hull (Hull apud BALLARD, Lincoln. et al., 2017, p. 277), “ele (Scriabin) pega um novo acorde que é adequado aos sentimentos particulares que ele pretende expressar, e desenvolve toda a composição a partir dessa harmonia estendida, usando-a apenas sobre algumas poucas fundamentais.”

<sup>18</sup> Apesar de ter estrutura de dominante, ele não tem a função de dominante. Ele é tratado nas composições como uma consonância. Segundo as falas de Scriabin: o acorde místico não é um acorde de dominante, mas um acorde básico, uma consonância. É verdade – ele soa suave, como uma consonância (SABBAGH, 2003, p. 40).

<sup>19</sup> A escala acústica, também conhecida como modo lídio b7, é construída a partir da oitava nota a décima quarta nota da série harmônica.

**Acorde místico**

Maior    Menor    Diminuto    Aumentado

**Escala acústica**

Figura 4: Acorde místico e as suas propriedades.

Na interpretação da teoria serial, a origem da escala do acorde místico é provinda da série 6–35, de acordo com a numeração de Allen Forte, escala de tons inteiros. Ao alterar uma nota da escala um semitom para cima ou para baixo, gerará a série 6-34 com a sua forma prima como (0 1 3 5 7 9). Todos os hexacordes gerados das doze escalas possíveis podem ser considerados como acordes místicos.

Dentre as composições, este acorde raramente aparece na sua versão original, construído por quartas; na maior parte das vezes ele é usado de forma incompleta e/ou tendo as notas transpostas em regiões diferentes por causa da condução de vozes ou por causa da melodia (figuras abaixo). A partir destes motivos da maneira de utilização do acorde, podemos concluir que, mesmo tendo manipulado a harmonia a partir de concepções pessoais, em certa medida ele não se afasta por completo dos conceitos tradicionais do tratamento harmônico.

Figura 5: Op. 64, sonata 7, c. 242. Acorde místico como arpejo no início do compasso e tocado como acorde no tempo seguinte.

Allegretto

tendre, délicat

*p*

Figura 6: Op. 69 no. 2, c. 1–2. Acorde místico com as notas distribuídas entre as vozes.

lento

*pp*

Figura 7: Op. 71 no. 1, c. 54–60. Dois conjuntos diferentes de acorde místico sendo usados em seguida.



## 2 MAZURCA

A mazurca é um gênero musical para dança de origem polonesa. É caracterizada pelo compasso ternário simples, e pela acentuação típica no tempo dois ou três, comumente conhecida como ritmo de mazurca (Figura 8).

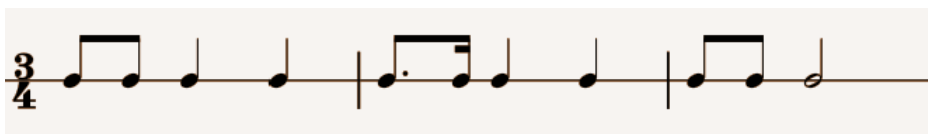


Figura 8: Ritmos comuns usados em mazurcas.

Os acentos característicos acontecem de maneira natural dentro das músicas, por causa da organização rítmica do fluxo musical que pode sugerir acentos fora do tempo forte da métrica do compasso, geralmente o tempo 1 (Figura 9). Além disso, é possível traçar um paralelo entre música e fala; pesquisas históricas demonstram que a língua polonesa pode ter contribuído para esta acentuação característica das mazurcas. Os acentos da mazurca seguem os acentos da língua nas cantigas cantadas, como observa Monika Zaborowski (2009, p. 18):

Como os instrumentistas folclóricos poloneses tocavam melodias de dança como uma resposta direta para cantar cantigas (*przyśpiewki*), os padrões de acentuação instrumental capturaram essas acentuações naturais dentro de sua execução, por isso a tendência natural de acentuar e prolongar o segundo tempo<sup>20</sup>.



Figura 9: Op. 59 no. 2 de Chopin, c. 1–4. Aqui demonstra diferentes modos de acentuar os tempos fracos sem a marcação de destacado. Os tempos acentuados estão destacados em amarelo.

A mazurca como uma tradição de dança data do século XV, enquanto o ritmo como tal foi cristalizado somente no século XVI e XVII e, nomeado pelo povo rural como “*Mazur*” e na região *Mazowsze* de Polônia central como *Mazurek*. O sufixo feminino “*ka*”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Original: because Polish folk instrumentalists played dance tunes as a direct response to sing ditties (*przyśpiewki*), the instrumental accentuation patterns would capture these natural accentuations within their playing, hence the natural tendency to accent and prolong the second beat.

<sup>21</sup> A palavra mazurca é uma tradução para português de *mazurka*.

foi adicionado mais tarde no século XVIII pelos russos, enfatizando a transformação de uma dança rural para um tipo de dança de salão com caráter mais refinado, elegante e influenciada pelos costumes da aristocracia.

As músicas folclóricas polonesas, das quais a mazurca faz parte, eram usadas dentro da sociedade para celebrações em geral, como: chegada da estação de colheita, festas de casamento, datas comemorativas do calendário católico, etc. As músicas originárias também tinham métricas distintas de acordo com a região da Polônia em que eram praticadas (Figura 10). Geralmente, as músicas provindas de planície (*lowlands*) estão em compasso ternário, como a mazurca e outras que mencionarei a seguir, enquanto as de planalto (*highlands*) estão em compasso binário.



Figura 10: Distinção geográfica na métrica do folclore polonês.  
Fonte: ZABOROWSKI, 2009, p. 21.

Algumas outras danças do folclore polonês também se caracterizam pelo ritmo de mazurca, entre as mais proeminentes estão a *oberek* e a *kujawiak*. No texto *The Polish Folk Mazurka* (1975), a autora Anne Swartz cita as definições de danças com o ritmo de mazurca do autor Aleksander Polinski. A classificação é feita a partir do lugar em que são utilizados os acentos do tempo fraco. Enquanto a *kujawiak* tem o seu acento principal no quarto compasso das frases, a *oberek* tem o acento na última parte do segundo compasso das frases.

Além das diferenças no acento, elas também apresentam andamentos distintos. Na literatura sobre a definição e a classificação de *kujawiak* existe uma discordância entre os autores. Em resposta a esse embate, Halina Goldberg escreve o texto *Nationalizing the Kujawiak and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas* (2016), no qual cita e compara as diversas fontes. Alguns defendem que *kujawiak* é definida pelo andamento mais

lento e formada por melodias longas e líricas, enquanto outros definem como uma dança ritmada com tempo moderado. Por outro lado, no caso da *oberek*, a definição já é mais unânime; é uma dança com tempo mais vívido e de caráter alegre.

No século XIX, com a popularização da mazurca nos salões de festas na Europa, a dança também se expandiu pelo mundo como gênero composicional. No Brasil, junto aos gêneros musicais internacionais (valsa, tango, polca, canções em diversos idiomas, etc) introduzidos no Rio de Janeiro no início do século XX, a mazurca também ganhou a sua popularidade na cidade através de compositores da época, como o Ernesto Nazareth. Já no sul do país, a *rancheira*, gênero de dança tradicional gaúcha, é produto de uma variação da mazurca polonesa.

## 2.1 MAZURCA DE CHOPIN

Frédéric Chopin (1810–1849) foi um dos compositores mais importantes na transformação da mazurca tradicional em miniaturas de piano no século XIX. Assim como as sonatas para piano de Beethoven, um gênero que acompanhou a vida do compositor, as mazurcas também fizeram parte da vida do Chopin e são importantes para a identificação de seu estilo. Durante sua vida foram publicadas ao todo 41 mazurcas com o número opus, além de 8 mazurcas póstumas compostas no período entre 1830 e 1849. A influência direta da música polonesa nas obras de Chopin não está refletida somente nas mazurcas, mas também nas polonesas<sup>22</sup>.

Nascido na aldeia de Żelazowa Wola, Polônia, Frédéric Chopin foi filho de uma mãe polonesa crescida na região de Cujávia e de um pai imigrante francês. Dentro de seus primeiros contatos documentados com a música, estavam as canções polonesas que a mãe cantava para ele quando era jovem, fato esse que pode ter contribuído na incorporação das melodias e padrões rítmicos típicos da região em que sua mãe cresceu. Um outro contato mais impactante com a música polonesa folclórica ocorreu em 1824 e 1825, quando o compositor passou as férias de verão na casa de seu amigo no pequeno vilarejo rural de Szafarnia, onde teve a oportunidade de explorar tanto o território e os costumes tradicionais quanto as músicas praticadas. Pode-se dizer, que foi neste período que Chopin despertou o seu sangue polonês<sup>23</sup>,

---

<sup>22</sup> A primeira composição de Chopin, publicada postumamente, trata-se de uma polonesa.

<sup>23</sup> Chopin se refere a esse “sangue polonês” em suas cartas como o “sangue da pequena Kujaw” e o “mazur autêntico”, na tradução para o inglês de Voyiskc, “a little Kujaw blood” e “a real blind mazur”, respectivamente.

absorvendo, diretamente da fonte, as sonoridades típicas que serviram, mais tarde, como inspiração para as suas futuras composições.

Com a ascensão do movimento nacionalista na Europa no século XIX, Chopin foi considerado como um símbolo nacional tanto pela sua própria origem como pelo uso de danças tradicionais polonesas como gênero composicional. Entretanto, essa ideia de nacionalismo aplicado a ele foi revisada e discutida entre os acadêmicos do século seguinte, devido ao seu estilo de composição visivelmente romântico, despertando a dúvida se as mazurcas ainda poderiam ser consideradas genuinamente como música tradicional. Para esta discussão, teóricos conseguiram identificar apenas duas mazurcas com o uso de materiais autênticos da música folclórica: Op. 24 no. 2 e Op. 68 no. 3 (figuras abaixo). Nas peças, é perceptível o uso de elementos típicos da música rural, como: o uso de modo eólio e lídio na melodia e o uso de quintas justas como suporte harmônico.



Figura 11: Op. 24 no. 2, c. 5–8. Seção em Lá menor, uso de modo eólio causada pela não utilização de nota G<sup>#24</sup>.

Figura 12: Op. 24 no. 2, c. 24–28. Seção em Fá maior, uso de modo lídio causado pelo uso da nota Si natural no c. 25–28.

<sup>24</sup> MCKAY, 1999, p. 2.

Figura 13: Op. 68 no. 3, c. 32–46. Uso de quinta justa como suporte harmônico desde o início do *poco più vivo* e uso de modo lídio pelo uso de Mi natural em Si bemol maior no c. 33–44.

Mas com essas características sendo usadas apenas de forma momentânea e isolada nas mazurcas, como um tipo de lembrança, é justificável a dificuldade de defini-lo como nacionalista a partir da visão do conceito no século XX. Em contrapartida, mesmo tendo sido ele treinado para compor no estilo romântico desde o início de sua carreira e de ter sido influenciado musicalmente pelo ambiente que vivia depois que deixou a Polônia no final de 1830, ainda é evidente que os elementos da música polonesa estejam presentes em sua obra, apesar de serem limitados pela estética pianística romântica. Na primeira instância, as composições de Chopin tiveram uma má recepção pelos ouvintes fora da Polônia da época por apresentarem harmonias e ritmos diferentes daqueles comumente ouvidos na porção ocidental da Europa. Essa estranheza é observada por Hector Berlioz em 1833: “suas melodias, impregnadas de elementos poloneses, possuem algo de inocente e selvagem que encanta e cativa justamente por sua estranheza” (TODD, 2004, p. 248)<sup>25</sup>. Demonstrando que os materiais usados nas composições se contrapunham e criavam atmosferas distintas em relação à música romântica da época.

Neste ponto, mais do que defini-lo como nacionalista ou não, talvez a melhor maneira de interpretar sua mazurca seja descrevê-la como uma mistura de suas experiências e vivências como compositor, assim como observa Monik Zaborowski (2009, p. 16):

“Nós aprendemos que as mazurcas de Chopin não são nem pura música folclórica, nem música romântica, nem música para dança, e nem os modelos cromáticos trabalhados elegantemente, mas sim uma mistura de todos esses elementos que coexistem entrelaçados”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Original: his melodies, all impregnated with Polish elements, have something naively untamed about them that charms and captivates by its very strangeness.

<sup>26</sup> Original: we learn that Chopin’s mazurkas are neither pure folk music, nor romantic music, nor dance music, nor elegantly crafted chromatic canons, but rather all of these coexisting and intermingling.

## 2.2 MAZURCA DE SRIABIN

Diferente de Chopin, a mazurca não é um gênero muito marcante nas composições de Scriabin. O que seria equivalente às mazurcas de Chopin no conjunto de suas composições são os opus de prelúdios escritos ao longo da vida e que demonstram seu desenvolvimento como compositor. Entretanto, a análise das mazurcas também são eficientes para demonstrar como Scriabin partiu de um estilo "chopiniano" para um estilo "scriabiano".

Ao todo, Scriabin compôs três opus de mazurcas, além de peças relacionadas ao estilo<sup>27</sup>. É perceptível que os elementos tradicionais citados no capítulo anterior não estejam presentes aqui, pois a sua abordagem da mazurca não parte diretamente da tradição polonesa e de uma nostalgia pela terra natal (como em Chopin), mas indiretamente por meio de uma afeição pessoal pela música de Chopin. As suas mazurcas demonstram características da tradição do romantismo tardio e apresentam uma linguagem pessoal, priorizando os contornos melódicos, as mudanças de harmonias, os contrastes de dinâmica, etc.

A primeira série, Op. 3, foi publicada em 1889, em um conjunto de dez mazurcas. Como outras peças da fase inicial do compositor, elas ainda apresentavam uma forte influência de Chopin. Sendo nove delas em tonalidade menor, se divergem pelas indicações de tempo, como: *allegretto non tanto*, *scherzando*. As demais possuem indicações através de expressões mais metafóricas: *doloroso*, *con passione*. Nessa época, o compositor tinha acabado de iniciar os seus estudos no conservatório de Moscou. Apesar de sua breve familiaridade com o estudo formal da música, elas já exibem uma boa compreensão sobre forma ternária, forma cíclica, organização fraseologia simétrica, harmonia cromática e melodia elaborada por cromatismo frequente. Tais notas cromáticas, quando ocorrem descendentemente na melodia (Figura 14), são uma inflexão melódica comum que aparece na primeira fase composicional de Scriabin simbolizando uma “tristeza descendente”<sup>28</sup>, como apontado no livro *The Alexander Scriabin Companion* (BALLARD, Lincoln. et al., 2017, p. 252).

---

<sup>27</sup> Como o Op. 7, 2 improvisações à moda de mazurca (2 *impromptu à la mazur*).

<sup>28</sup> Original: drooping sadness.



Figura 14: Op. 3 no. 7, c. 1–2. Uso de melodia cromática no primeiro compasso.

O opus sucessor, 25, contém nove mazurcas em tonalidades menores e maiores intercaladas e foi publicado em 1899, quando Scriabin estava ocupando o cargo de professor de piano no Conservatório de Moscou. Apesar de sua semelhança com o Op. 3 nos aspectos técnicos, elas apresentam um entendimento mais maduro sobre forma e harmonia, tendo texturas mais densas e contrapontísticas e o uso mais frequente de harmonia pedal. Uma característica notória deste ciclo é a constante simetria formal e fraseológica: quase todas as obras são formas ternárias tradicionais construídas a partir de estruturas simétricas. Uma fala do compositor sobre a forma confirma esta observação: “a forma deve ser como uma esfera, perfeita, como um cristal” (SCRIABIN, 2018, p. 6)<sup>29</sup>.

Curiosamente, é observado uma pequena semelhança entre o início das últimas peças dos dois opus de mazurcas: ambas estão na tonalidade de Mi bemol menor com indicação de *sotto voce* na melodia e começa com uma nota pedal no tenor (figuras abaixo).



Figura 15: Op. 3 no. 10, c. 1–4.



Figura 16: Op 25. no. 9, c. 1–4.

<sup>29</sup> Original: the form must be like a sphere, perfect, like a crystal.



O último ciclo de mazurcas, Op. 40, foi publicado em 1903, e contém apenas duas mazurcas. Este ano, marcado como início do seu segundo período, foi muito produtivo para Scriabin, tendo ele publicado treze opus na sequência. Este ciclo demonstra uma transformação no seu estilo composicional em comparação aos opus anteriores, exibindo características do segundo período, como o uso frequente da sonoridade do acorde de dominante e o *tritone link* (Figura 17).

Db: IV                  bII7                  V7

Figura 17: Op. 40 no. 1, c. 6–8. Uso de *tritone link* no compasso 7 para 8.

Na primeira mazurca deste ciclo, o acorde místico aparece no início da parte B<sup>30</sup>, compasso 21, desta vez funcionando como dominante da tonalidade de ré maior e tendo as notas D# e F# como bordadura dupla de E (Figura 18). Embora este acorde não possua uma função harmônica independente, ele é a prova de que esta sonoridade já despontava no estilo de composição antes de Scriabin utilizá-lo como base harmônica mais tarde.

D: V7

Figura 18: Op. 40 no. 1, c. 21–24. Acorde místico construído sobre Lá, A–D#–F#–C#–G–B, no compasso 21.

<sup>30</sup> Apesar do acorde místico ser um símbolo do Op. 60, ele já é encontrado nas peças posteriores do Op. 32, justamente pela intensificação do uso de sonoridade de acorde de dominante e o uso extenso de cromatismo.



### 2.3 FORMA E TRATAMENTO HARMÔNICO NAS MAZURCAS OPUS 25

Para ilustrar algumas convenções harmônicas e formais das Mazurcas, Op. 25, apresentaremos brevemente uma análise da sétima mazurca, em Fá sustenido menor<sup>31</sup>. Esta mazurca possui forma ternária: começando com a seção A, seguida por uma transição que conduz à seção B e finalizada pela recapitulação modificada da primeira seção (A') e uma coda (Tabela 1).

Mazurca 7					
Seções formais	A	Transição	B	A'	Coda
Compassos	1–64	65–80	81–112	113–144	145–171

Tabela 1: Estrutura formal da sétima mazurca.

A parte A se estrutura como uma pequena forma ternária ( $a-b-a'$ ), na qual a primeira seção (exposição) é um período composto modulante. A mazurca começa com um acorde de construção quase quartal ( $G\#-F\#-B-E$ ) que camufla a tonalidade da peça<sup>32</sup>. No compasso seguinte, o acorde inicial se transforma em um acorde de função subdominante por meio da descida cromática da melodia ( $D\#-D^b$ ), direcionando, através do  $V4/2$ , para o acorde de tônica em primeira inversão no compasso 3, e assim, reduzindo a instabilidade tonal gerada no início (Figura 19). A peça continua com a repetição dos primeiros quatro compassos, modificando apenas a harmonia do último para completar a primeira mini-estrutura (com função inicial): uma apresentação composta. Nos próximos oito compassos, a composição mantém o tratamento tradicional da forma, seguindo com a continuação composta, que exhibe tais características como a fragmentação e a aceleração harmônica, o aumento de variação rítmica e, principalmente, a finalização com uma semi-cadência, que pontua o fim do antecedente composto. Por fim, para completar o período composto, o conseqüente composto

<sup>31</sup> A ferramenta analítica usada para este propósito é do teórico norte-americano, William Caplin (1998; 2013), desenvolvida principalmente para a análise formal de obras instrumentais do alto classicismo vienense, mais especificamente, daquelas compostas por Mozart, Haydn e Beethoven. Compreendemos que sua aplicação às Mazurcas, Op. 25 de Scriabin é limitada devido às diferenças estéticas entre os compositores em questão. Buscaremos contornar tais limitações através da discussão dos problemas encontrados ou da adaptação da ferramenta, quando necessário.

<sup>32</sup> A denominação “quase quartal” se dá aqui devido a ausência da altura ( $Dó\#$ ) que completaria a estrutura quartal:  $Sol\#-(Dó\#)-Fá\#-Si-Mi$ . É importante destacar que a sonoridade quartal resulta da ênfase melódica depositada sobre a apojatura (nota Mi) que ornamenta o acorde de segundo grau que inicia a peça.

conduz a uma cadência autêntica perfeita sobre o quinto grau menor (C#m), consumando a modulação para esta tonalidade.

A seção “b” da pequena ternária, conhecida como *seção central contrastante*, é formada por duas sentenças de oito compassos dispostas sequencialmente. A primeira frase é sustentada por um longo pedal de dominante de seis compassos que é resolvido no compasso 39 em Si menor. Estabelecendo a relação sequencial de segunda ascendente, a segunda frase é uma transposição literal da primeira, tendo apenas seu final alterado para a preparação do trecho seguinte. Após a seção central contrastante, a seção “a”, atuando como uma breve recapitulação, retorna comprimida e ornamentada, sendo composta apenas pelo consequente composto que conduz agora a uma CAP sobre a tônica (F#m).

Figura 19: Op 25. no. 7, c. 1–4, seção a da parte A.

A parte A é seguida por uma transição que nos leva à segunda parte da obra. Diferentemente do que se espera de uma transição, este módulo é harmonicamente estável e possui uma organização formal clara (*tight knit*), a sentença composta. Ao ouvi-la pela primeira vez, o alto grau de estabilidade projetado pelo pedal de tônica (Fá#) e pela organização simétrica dos oito compassos iniciais (apresentação composta) poderia levar o ouvinte a identificar esta seção como pós-cadencial, e não, necessariamente, como transitória. Entretanto, o movimento harmônico para dominante da relativa maior (A), que caracteriza a continuação composta (c. 73–80), deixa claro para o ouvinte a função transitória desta seção, sugerindo inclusive uma reinterpretação retrospectiva daquilo que acabou de ser percebido como pós-cadencial.

A parte B se organiza principalmente em duas seções de 16 compassos cada (Figura 20). A primeira tem caráter mais dançante e ritmado (A, c. 81–96), definido por gestos marcados de colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias e acentos no terceiro tempo que parecem transbordar para o tempo forte do compasso seguinte. Enquanto isso, na parte harmônica, a seção inteira se desenvolve sobre um Lá pedal, que atua primeiro como

tônica e, posteriormente, como dominante (de Ré maior), preparando a próxima seção. Uma outra característica harmônica marcante desta seção é a sonoridade complexa gerada pela adição de dissonâncias (Si, Ré e Fá#) à tríade de Lá maior na mão direita que projetam um colorido de subdominante (marcado principalmente pelos graus escalares 4 e 6) sobre a função de tônica, e o uso do acorde de quinto grau com sétima sem a terça (Mi, Si e Ré) no acompanhamento da mão esquerda que evoca uma sonoridade de dominante, como se o compositor estivesse misturando as três funções harmônicas. A segunda seção (B, c. 97–112) é também construída a partir de um acorde complexo que mescla as funções de tônica e subdominante sobre um pedal de tônica, mas é ritmicamente mais estática que a primeira. Os últimos quatro compassos funcionam como uma breve retransição, preparando o retorno da tônica inicial, Fá# menor, por um pedal de dominante.

Figura 20: Op. 25 no. 7, c. 81–117, parte B.

Na recapitulação, o A retorna como um período composto, porém, diferentemente da primeira vez, termina com uma CAP na tônica. Para isso, Scriabin justapõe o antecedente composto da seção inicial (*a*) e o consequente composto da recapitulação da pequena ternária (*a'*), como uma colagem. Depois da cadência que encerra a recapitulação, a peça segue com uma coda que reutiliza a transição, agora com ajustes harmônicos em sua continuação composta para direcionar a uma CAP na tônica (F#m)<sup>33</sup>. Por fim, a mazurca é finalizada pela reiteração da apresentação composta da transição/coda, estendendo a tônica final.

As características harmônicas e formais apresentadas na análise acima se aplicam à maioria das mazurcas que compõem o Op. 25 de Scriabin. De forma geral, as peças estão em forma ternária, tendo a parte A organizada como uma ternária pequena, composta por uma seção *a* como um período modulante, uma seção *b* como uma “seção central contrastante” – geralmente caracterizada pelo uso de harmonia sequencial – e uma seção *a'* como recapitulação comprimida do tema. Entre a parte A e a parte B, normalmente, há uma transição, que, como vimos, pode possuir uma estrutura “bem-amarrada” (*tight-knit*) ou flexível, como veremos adiante. A parte B configura-se como a parte formalmente menos estável ao longo do ciclo, podendo aproximar-se da ternária pequena ou assumir a forma de um tema de organização precisa<sup>34</sup>. As mazurcas são concluídas com uma recapitulação da primeira parte (A') que, na maioria dos casos, é comprimida e seguida de uma coda baseada em materiais temáticos já apresentados ao longo da peça (Figura 21).

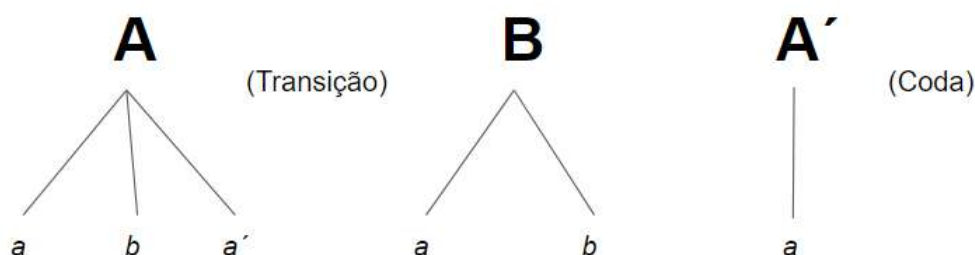


Figura 21: Forma da sétima mazurca que também funciona como convenção formal do ciclo.

Discutiremos abaixo particularidades formais e harmônicas que caracterizam o estilo compositivo de Scriabin nas Mazurcas, Op. 25.

<sup>33</sup> A dualidade funcional desta seção é discutida abaixo. Ver seção 3.5.2.

<sup>34</sup> Os diferentes tipos de B serão apresentados na seção 3.6.

### 3 PARTICULARIDADES FORMAIS E HARMÔNICAS

A partir das características gerais das Mazurcas, Op. 25, apontadas na seção anterior, alguns usos de forma e de harmonia nestas peças podem surpreender os ouvintes. Tais particularidades são geradas através de modificações sutis dos procedimentos tonais da prática comum, portanto não se tratam de procedimentos tão inovadores como das músicas do seu terceiro período<sup>35</sup>.

Duas gravações das Mazurcas Op. 25 foram referência para este trabalho; a primeira do pianista russo do início do século XX, Vladimir Sofronitsky (1901–1961). Sofronitsky além de ser casado com a filha mais velha de Scriabin, é reconhecido pelas suas interpretações das obras do compositor. A segunda trata-se do pianista inglês Gordon Fergus-Thompson (1952–). Na última década de 2010, Thompson gravou as obras completas de Debussy, Ravel, além de três quartos das obras de Scriabin, lançadas em discos pela gravadora inglesa Decca. Atualmente o pianista leciona na *Royal College of Music*, em Londres.

Além das gravações completas deste ciclo de mazurcas, também recorri às gravações das Mazurcas no 1 e no 3 deste opus pelo próprio Scriabin, feitas em 1908 com rolos de pianola, da primeira e da terceira mazurca.

#### 3.1 FORMA CÍCLICA, ABAB<sup>36</sup>

Embora a maioria das mazurcas do ciclo tenham uma estrutura ternária, algumas se organizam de tal forma que parecem dialogar com a forma binária. Este é o caso da primeira mazurca, que faz alusão à forma sonatina, e da terceira mazurca, que pode sugerir uma forma ABAB.

A forma cíclica, ABAB, não é tratada por Caplin no seu livro *Analyzing classical form*. No artigo (SOBOLEVA, 2016, p. 65), a autora identifica essa forma na sexta mazurca de Op. 3 de Scriabin (Tabela 2), constando uma evidência de que o compositor já tinha familiaridade com esta forma antes do Op. 25. Mais tarde, no século XX, essa forma é comumente identificada em canções populares, como na música "*Fly me to the moon*" de Bart Howard (Tabela 3). Nessa composição, diferentemente da utilização de Scriabin desta forma, as seções são organizadas com oito compassos cada, apresentando uma simetria formal.

<sup>35</sup> Mesmo que sejam revolucionárias para a sua época à primeira vista, como falado anteriormente, elas são resultados de um desenvolvimento pessoal como compositor que durou anos.

<sup>36</sup> Observada nas Mazurcas 1 e 3.

A <i>Scherzando</i>				B <i>Meno mosso</i>	A		B <sup>1</sup>
A	B	a	b <sup>1</sup>	C	a	b <sup>2</sup>	c <sup>1</sup>
m. 1	17 <i>Più mosso</i>	33 <i>a tempo</i>	45	61	93	105	121
C sharp minor	A major	C sharp minor	modulations	G sharp minor	C sharp minor	modulations	C sharp minor

Tabela 2: Estrutura formal da Op. 3 no. 6.  
Fonte: SOBOLEVA, 2016, p. 65.

Fly me to the moon				
Seções formais	A	B	A	B'
Compassos	1–8	8–16	16–24	24–32

Tabela 3: Estrutura formal da *Fly me to the moon*.

Inicialmente, a audição da forma ABAB pode sugerir uma forma ternária por esta ter duas seções independentes e ter a parte A recapitulada depois da parte B. Porém, ao invés da peça acabar nessa recapitulação, a parte B é recapitulada em seguida com modificações harmônicas no final da seção para encerrar a peça em uma CAP na tonalidade original da peça.

Ao analisarmos a primeira mazurca do ciclo, em Fá menor, a partir das convenções formais apresentadas acima (seção 2.3), nota-se que não há grandes diferenças com respeito às suas estruturas locais (microestruturas): esta mazurca tem a parte A organizada como uma pequena ternária, com a seção *a* construída sobre um período composto modulante (para o quinto grau menor, Cm), a seção central contrastante formada por duas frases em sequência harmônica e a seção *a'* exercendo, aparentemente, o papel de uma recapitulação<sup>37</sup>. A parte B é dividida em duas partes que permanecem em Lá bemol maior, onde a primeira se constrói como um híbrido composto (IBC composta + consequente composto) e a segunda tem caráter de uma sentença composta, sendo a continuação composta comprimida, em quatro compassos, atuando como uma retransição. A parte A' retorna de forma literal com algumas adições contraponísticas, como a parte A, apresentando todas as características descritas acima.

<sup>37</sup> Ver discussão sobre dupla função desta seção no item 3.5.1 (Mazurca 1: seção *a'* ⇒ transição).

Até este momento, a peça é construída sobre a forma ternária grande, porém, ao invés de finalizar com uma CAP, ela continua com uma recapitulação da parte B e termina nesta seção com uma CAP na tonalidade principal. Neste ponto, se dá a percepção de uma forma com duas seções independentes que se intercalam, trazendo o entendimento de uma forma ABAB (Tabela 4). No entanto, além da compreensão dessa forma, esta peça ainda leva a uma possível interpretação da forma sonatina.

<b>Mazurca 1</b>				
<b>Seções formais</b>	A	B	A	B
<b>Tonalidade</b>	Fá menor	Lá bemol maior	Fá menor	Fá maior
<b>Estrutura formal</b>	Pequena ternária com $a' \Rightarrow$ transição	Híbrido composto + sentença composta	Pequena ternária com $a' \Rightarrow$ transição	Híbrido composto + sentença composta
<b>Compassos</b>	1–42	43–74	75–116	117–147

Tabela 4: Estrutura formal da primeira mazurca.

A forma sonatina, também conhecida como sonata sem desenvolvimento, possui uma exposição como a da forma sonata, contendo dois grupos temáticos (tema 1 e tema 2), que se diferenciam tanto pela tonalidade quanto pelo caráter<sup>38</sup>, unidos por uma transição. Logo após a exposição, a forma segue com um desenvolvimento curto, ou, na maioria das vezes, diretamente com a reexposição ajustada harmonicamente para finalizar a peça na tonalidade principal. Por não ter uma seção de desenvolvimento duradoura, a repetição da exposição é eliminada para não gerar redundância com a volta da reexposição logo depois da exposição, porque, assim, uma mesma seção se repetiria três vezes na peça sucessivamente.

Ao considerarmos a parte A da Mazurca 1 como tema 1 da sonatina e a parte B como tema 2, resumidamente, nós teremos uma forma sonatina. Assim como vimos, a parte B é, inclusive, recapitulada no final sobre a tônica principal. Devido à semelhança entre as estruturas formais discutidas, é observada uma alusão à sonatina nessa peça.

Uma outra mazurca que pode sugerir uma forma ABAB é a terceira do ciclo, em Mi menor. Diferente das outras mazurcas, onde a parte A se estrutura como uma pequena ternária, nessa peça esta parte se estrutura como um período composto com uma CAP no final

<sup>38</sup> A diferença de caráter entre os grupos temáticos é uma característica da sonata do século XIX.

do antecedente composto. Essa cadência, atípica na função inicial, é gerada pela resolução da nota melódica F $\sharp$  do final do compasso 8 na nota Mi do início do compasso 9 (Figura 22). Ela poderia ser evitada para gerar uma SC no compasso 8 e seguir com a ideia básica exata do compasso 1 (Figura 23), mas o compositor utiliza a resolução autêntica perfeita para gerar uma elisão entre o antecedente composto e o consequente composto.

Figura 22: Op. 25 no. 3, c. 6–9, parte A.

Figura 23: Op. 25 no. 3, c. 7–9 reescritos.

A mazurca segue com uma parte B em Si menor, construída como uma sentença composta e com elisão o acorde final<sup>39</sup> da parte A. Ela termina com uma CAP em lá menor que elide com o início da parte A'. É incomum que a tonalidade da recapitulação de uma pequena ternária seja diferente daquela da exposição. Uma possível explicação para essa modulação é o uso de tonalidades em quintas. Como a parte B modulou em uma quinta acima da parte A e a parte A' é uma recapitulação exata da parte A em outra tonalidade, ela tem que começar uma quinta abaixo da parte A para, então, voltar à tonalidade principal<sup>40</sup>. Para isso acontecer, ao invés da peça terminar na recapitulação, o compositor repete a seção B, desta vez, em Mi menor no final da peça de maneira encurtada, utilizando apenas a apresentação composta da seção e encerrando a mazurca com uma codetta de dois compassos. Por isso, pode-se afirmar que a peça apresenta, resumidamente, uma forma ABAB' (Tabela 5).

<sup>39</sup> Como este acorde está, aparentemente, invertido, a CAP que finalizaria a seção A não é ouvida. O uso deste tipo de acorde nos pontos cadencias é discutido na seção 3.4.

<sup>40</sup> Este plano tonal também está presente na sonata em dó maior de Mozart, K. 545.



Mazurca 3				
Seções formais	A	B	A	B'
Tonalidade	Mi menor	Si menor	Lá menor	Mi menor
Estrutura formal	Híbrido composto	Sentença composta	Híbrido composto	Apresentação composta
Compassos	1–16	17–32	33–48	49–58

Tabela 5: Estrutura formal da terceira mazurca.

Devido às elisões cadenciais e ao uso de temas compostos, essa mazurca possui um caráter contínuo que, associado à sua curta duração, poderia até ter sua estrutura formal completa associada à parte A de uma ternária grande, como se estivesse abreviada. No registro em rolo de pianola desta peça, Scriabin interpreta a peça desse jeito, enxergando ela como um todo, sem muitas respirações entre as frases, ralentandos ou mudanças de andamentos significativas que podem enfatizar cadências ou seções diferentes.

### 3.2 PARTICULARIDADES DA MAZURCA 6

Esta mazurca apresenta algumas particularidades formais que outras não possuem, com respeito à construção da parte A e reutilização de material na transição. A obra inicia com um acorde dissonante, enfatizada pela indicação “rit.”, produzido pelas notas de apojetura, D# e G<sup>b</sup>, tendo ambas resolvidas por movimento contrário no acorde de quinto grau com sétima sobre um pedal de tônica e, apoiando nela com o uso de fermata (Figura 24). A utilização deste acorde no início da peça camufla a tonalidade da peça por causa da construção do acorde de dominante sobre um baixo que tem função de tônica.



Figura 24: Op. 25 no. 6, c.1.

Diferente de outras mazurcas do ciclo (com exceção da 3, discutida anteriormente), a parte A desta peça não se organiza como uma pequena ternária, mas como uma forma que dialoga com a estrutura de um poema, iniciando-se com um refrão que se intercala com estrofes.

<b>Parte A da mazurca 6</b>					
<b>Seções formais</b>	a	b	a	b	Transição
<b>Estrutura formal</b>	Consequente composto	Híbrido (IBC + consequente)	Consequente composto	Híbrido (IBC + consequente)	Híbrido (IBC + consequente)
<b>Compassos</b>	1–7	8–15	16–22	23–30	31–38

Tabela 6: Estrutura formal da parte A da sexta mazurca.

A estrutura formal desta parte como um todo parece não se aproximar de nenhuma estrutura temática convencional (Tabela 6). Apesar disso, sua organização interna inclui estruturas familiares. Vista como um todo, a parte A desta mazurca é composta por duas seções *a* e *b* que se repetem de forma intercalada. Ao contrário do que imagináramos, a seção *a*, que começa e termina com um acorde sob fermata, exhibe principalmente características de uma função final, sugerindo o início da obra por meio de um consequente composto. Isso se dá porque a estrutura inicial atua como um consequente modulante, articulando prematuramente uma CAP em Dó# maior (V) no compasso 5, confirmada nos dois compassos seguintes. Esta seção inicial é seguida por um tema contrastante mais completo formalmente (isto é, possui função inicial e final) e estável harmonicamente que o anterior. Este tema recupera a tonalidade de Fá# maior desenvolvendo-se sobre a sua relativa menor e sendo finalizado com uma CAP na tônica. O posicionamento da seção *b* entre a exposição e recapitulação de *a* poderia sugerir, inicialmente, uma forma ternária pequena em que *b* atua como seção central contrastante, porém sua estabilidade harmônica e formal (IBC+consequente) sugerem que este talvez seja o material temático principal da parte A. Além disso, e mais importante, como apresentado acima, a seção *b* é seguida não apenas pelo retorno de *a*, mas também pela recapitulação da própria seção *b*, gerando uma estrutura com dois elementos contrastantes que se intercalam em quatro partes. Na ausência de uma estrutura temática convencional que nos auxilie na interpretação da forma deste A como um

todo, sugerimos a audição da seção *a* como um breve refrão que parece anunciar o tema melancólico que caracteriza a seção *b*. Esta função anunciadora, sugerida pelo caráter e brevidade da seção *a*, parece ser desafiada pela função formal final e pela modulação exibidas no trecho.

Após a parte A, Scriabin transpõe a seção *b* uma quarta abaixo, modificando os dois compassos finais e, assim, a utiliza como transição para a parte B. Esta parte é construída com duas seções (Figura 25). A primeira (A) está em C# maior. Ela tem a sua tonalidade camuflada pelo uso de acordes de tônica com dissonâncias que projetam a função de dominante (e.g., o acorde do primeiro compasso) e também pelo deslocamento da nota do baixo, fundamental da tônica, para o terceiro tempo. Esta seção é seguida por uma transição de dois compassos que nos leva a uma segunda seção (B) com função de seção central contrastante<sup>41</sup>. Esta possui duas frases com relação harmônica sequencial (como na seção central contrastante da parte A da sétima mazurca).

---

<sup>41</sup> Apesar de não ser seguida por uma seção *a'*, esta é uma seção central contrastante. Este trecho é discutido em maior detalhe na seção 3.6.2. Para mais informações sobre casos análogos a este, ver CAPLIN, 2013, p. 567.

Transição com material da seção b

Parte B  
Più vivo ♩ = 144

Transição

G#m: ii7ø      V7

F#: ii7      V7      I

rit.      pp

dim.

mf      cresc.      f

mf      p      mp      pp

pp

Figura 25: Op. 25 no. 6, c. 30–57. Transição que utiliza material de *b*, c. 31–38. Parte B, c. 39–56.

Por fim, a peça retorna à *A'*, recapitulada de forma comprimida, isto é, a repetição das seções *a* e *b* é eliminada e a seção *b* modificada assim como na transição. Esta última encaminha para uma frase de extensão cadencial de quatro compassos que nos leva a uma coda apoteótica com grande parte dos materiais da parte B.

Nas performances desta peça, Sofronitsky toca as partes principais com um grande diferença no andamento, além disso, ele apoia bem nos acordes sob fermata, marcando o início e o fim da seção *a*. Como a seção *b* termina sobre o acorde de primeiro grau, quando a seção *a* é recapitulada após ela, o pianista aproveita essa harmonia em comum para juntar as duas seções, assim como no último compasso da parte B com o início da parte *A'* (c. 56–57).

Por sua vez, Fergus-Thompson toca esta peça de maneira mais equilibrada, sem muitas mudanças no andamento ou pontuações notáveis, respeitando as indicações da partitura.

### 3.3 USO DE ACORDES CONTRAPONTÍSTICOS

Devido ao aumento de cromatismo nas músicas da segunda metade do século XIX, a identificação de um acorde pode ser problemática neste repertório. Muitos acordes resultam de movimentos contrapontísticos cromáticos que frequentemente não fazem parte de um campo harmônico diatônico ou não condizem com os tipos de acordes encontrados nos livros de teoria tonal, expressando, portanto, uma função harmônica ambígua. Um exemplo clássico disto é o “acorde de Tristão” (Figura 26). Trata-se de um acorde meio diminuto, construído sobre o sexto grau escalar rebaixado, com função de subdominante, que prepara o acorde de quinto grau. Dado o contexto cromático em que este acorde emerge, esta sonoridade é também interpretada na literatura como uma apojatura cromática do acorde de sexta aumentada francesa, que aparece no último tempo do compasso.

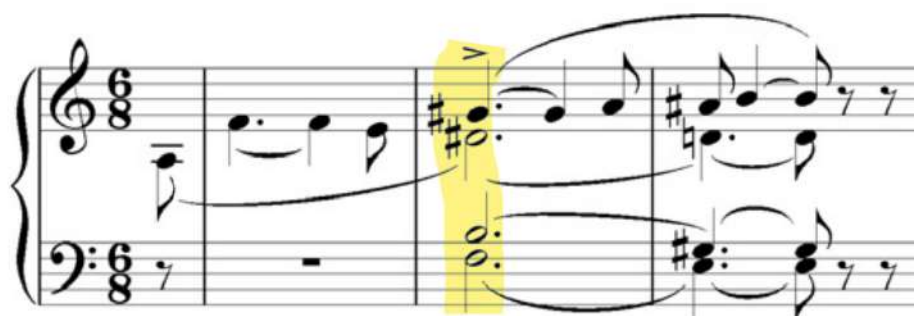


Figura 26: Redução do início da obra Tristão e Isolda de Wagner. O “acorde de tristão” aparece no segundo compasso marcado em amarelo.

Na parte B da terceira mazurca deste ciclo de mazurcas, encontramos um acorde que resulta do contraponto cromático da passagem. Ao chegar nesta parte através de uma elisão, a melodia insiste na nota Fá# sobre a harmonia de Si menor. Esta nota se torna uma dissonância no acorde formado no início do compasso 19, tendo as notas Fá# das duas mãos resolvidas em direções opostas: na mão direita ela ascende para G enquanto na mão esquerda ela desce para Mi, formando uma téttrade com as notas: G–D–E–A# (Figura 27). Este acorde pode ser interpretado como um acorde meio diminuto construído a partir da quarta nota da escala, com o A# como nota enarmônica de Bb. Apesar de não ser muito discutido na literatura, ele exerce função de subdominante por ter as notas características, isto é, quarto grau (E) e sexto grau rebaixado (G), tendo a nota Sol como baixo, ela reforça ainda mais a

sonoridade de subdominante. Por isso, ele pode ser considerado como um acorde independente.

Uma outra leitura possível deste acorde é por meio de contraponto. O acorde, na verdade, se trata de uma suspensão do acorde F# aumentado com função de dominante por ter a sétima nota da escala elevada (A#) e o próprio quinto grau (F#). A movimentação de um acorde para o outro acontece no compasso 20, enquanto a nota E ascende cromaticamente para F#, a nota G desce para F# como uma apogiatura, desfazendo a resolução feita dessas notas no início do compasso 19. Similar à leitura de sexta aumentada francesa no “acorde de Tristão”.



Figura 27: Op. 25 no. 3, c. 16–20, fim da parte A. Acorde contrapontístico formado no segundo tempo do compasso 19 e se mantém até o próximo compasso.

Ainda há uma terceira explicação desse acorde. Na teoria de música popular, ele é denominado como acorde de dominante disfarçada por possuir o mesmo trítone do quinto grau com sétima (neste caso, A# e E) e, se constrói como um dominante b9b13 sem o baixo explícito. Porém, nesta peça, talvez ele exerça a função de subdominante por ter o baixo no sexto grau rebaixado da escala.

Mais tarde, esta téttrade é reinterpretada no compasso 24 como  $ii\flat 6/5$ , um acorde de empréstimo modal de Ré maior, tonalidade que inicia a continuação composta, reinterpretando a nota A# como Bb (Figura 28). Neste ponto, se torna claro o seu caráter independente, por estar presente em um campo harmônico. Diferentemente do seu uso no compasso 19, ao considerar todas as possíveis leituras dele, a sua independência é ambígua: se Scriabin realmente pensou no uso deste acorde ou, se ele é puramente resultado de um contraponto cromático. Pessoalmente, acredito que esta segunda opção seja mais favorável. Porque, desde o início da mazurca, o uso de movimentos contrapontísticos cromáticos é frequente, e isto contribui para a audição deste acorde como resultado do uso de contraponto, além de combinar com o caráter da peça em si.

D: iiø6/5

Figura 28: Op. 25 no. 3, c. 22–25, parte B. Acorde contrapontístico reinterpretado no compasso 23, em Ré maior.

### 3.4 OCULTAÇÃO DA TÔNICA PRINCIPAL EM POSIÇÃO FUNDAMENTAL

Como visto anteriormente no subtítulo 1.1.1, Scriabin camufla a tonalidade de obras do seu primeiro período por meio de alguns procedimentos apontados por Whitehead (2008, p. 101–126), como a adição de dissonâncias a acordes de tônica, observada nas partes B da sexta e sétima mazurcas. Nesta seção, demonstrarei como a segunda e a quarta mazurcas camuflam a tonalidade principal pela ausência total do acorde de primeiro grau em posição fundamental ao decorrer da peça, e pela falta de articulação de CAP.

A segunda mazurca, em Dó maior, de estrutura ternária grande, se inicia com um acorde de tônica em posição fundamental, porém a quinta do acorde é elevada em um semitom, resultando em um acorde aumentado que não nos permite definir imediatamente sua função (Figura 29). Aparentemente, a seção *a* da parte A está construída como um período composto modulante para o quinto grau, Sol maior. Entretanto, no final do antecedente composto, a cadência fraca esperada não é articulada, ao invés disso, ela é substituída por uma possível cadência abandonada<sup>42</sup>. O fato ocorre pela inversão do acorde de quinto grau logo após a sua aparição em posição fundamental e resolvendo-se no acorde de primeiro grau invertido. Por causa da inversão do acorde de quinto grau, a leitura de uma CAI seria errônea. Com a falta de uma cadência fraca neste ponto, esta função inicial poderia ser considerada como uma IBC. Porém, devido às notas mais graves dos acordes estarem em um registro agudo demais para serem consideradas como baixos, a função harmônica exercida sobre esses acordes pode não ser o que aparenta ser, por isso, é possível que haja uma CAP neste ponto, fortemente atenuada pela completa ausência do baixo.

<sup>42</sup> Definida por Caplin como: quando a articulação de uma possível cadência autêntica é abandonada por uma alteração na dominante cadencial na música. O comportamento desta seção encaixa em uma das possibilidades propostas do autor: a dominante cadencial perde a sua função se for colocada, originalmente, na primeira ou segunda inversão ou se for invertida logo após a sua aparição na posição fundamental (CAPLIN, 2013, p. 132).

Figura 29: Op. 25 no. 2, c. 1-8, seção *a* da parte A.

As notas mais graves dos acordes, na verdade, são resultantes de uma ascensão cromática contrapontística da nota Sol do compasso 4 à mesma nota uma oitava acima, no compasso 8. A convenção cadencial (harmônico-melódica) apresentada neste ponto nos levaria a completar os acordes finais da progressão com os baixos, Sol e Dó (Figura 30), resultando assim em uma CAP.

Figura 30: Op. 25 no. 2, c. 7-8 reescritos.

O uso deste procedimento para camuflar uma CAP também ocorre na Mazurca 3, onde o acorde de Si menor, aparentemente, invertido, está com um baixo implícito na nota Si (Figura 31). Porém, diferentemente desta peça, apenas o baixo do acorde de tônica está implícito, a nota Fá#, que projeta a função de dominante, já está presente no compasso anterior.





Figura 31: Op. 25 no. 3, c. 16–17 reescritos.

Nas interpretações da segunda mazurca, Sofronitsky faz um acelerando considerável do compasso 4 ao 8, enfatizando o impulso da harmonia cromática e finalizando o fraseado no compasso 8 para começar o conseqüente composto. Em contrapartida, Fergus-Thompson faz somente um acelerando gradual do compasso 6 ao 7 e chega no compasso 8 com um rallentando bem marcado no último tempo do compasso anterior, sempre salientando as vozes internas. Além disso, o pianista inglês funde o final da frase de continuação composta com o início do conseqüente composto, utilizando a nota Sol como uma preparação para a nota Sol#.

De volta à análise da Mazurca 2, a dificuldade de classificar cadências demonstra um procedimento que Scriabin usa para evitar confirmações harmônicas de tônicas fortes nos pontos cadenciais. Por vezes, esta evitação do uso de cadências explícitas pode ser problemática em algumas ferramentas analíticas, como essa que gerou uma ambigüidade na função inicial, podendo ser uma antecedente composta ou uma IBC composta.

A mazurca segue com uma seção central contrastante composta por frases em seqüência harmônica, e recapitula em seguida de maneira comprimida a parte A, tendo somente a IBC composta<sup>43</sup>. Mesmo chegando ao final da parte A, o acorde de Dó maior em posição fundamental nunca aparece. A peça permanece no campo harmônico de Dó maior, com o uso de harmonias em quintas (c. 1–4) e contrapontos cromáticos que camuflam os acordes reais (c. 4–8), mas não utiliza o acorde de tônica em posição fundamental para confirmar o centro tonal, mesmo em pontos cadenciais. Uma frase de Scriabin que define bem o uso deste procedimento: você tem que ser capaz de dar voltas ao redor de um acorde<sup>44</sup> (BALLARD, Lincoln. et al., 2017, p. 251).

<sup>43</sup> Devido a falta de uma cadência fraca (SC ou CAI) clara, considero esta função inicial como IBC composta.

<sup>44</sup> Original: you have to be able to walk around a chord.

Ao chegar na parte B, em Lá menor, nota-se um retumbante pedal de tônica a cada dois compassos desde o início da seção nas funções iniciais<sup>45</sup> (Figura 32). Mesmo que o pedal não sustente sempre o acorde de tônica, ele reforça a tônica como sonoridade principal da seção. Este contraste com a seção anterior, que tem a nota de tônica usada de maneira restringida, causa uma sensação de disputa pelo centro tonal ao ouvinte. Enquanto a tônica da seção principal é evitada, a da seção interior é excessivamente enfatizada, resultando em uma impressão de maior importância da tonalidade de lá menor na peça, ao invés de Dó maior. Sofronitsky demonstra bem este contraste entre as seções, aumentando o andamento da parte B para dar um caráter mais dramático à seção.

Figura 32: Op. 25 no. 2, c. 30–52, término da parte A e início da parte B.

<sup>45</sup> Essa seção se estrutura como um híbrido composto com duas iterações de IBC composta. Na qual a primeira tem a sua cadência evadida em Dó maior por um acorde de diminuto de Lá menor; e a segunda consegue permanecer na dominante para preparar a parte A'. Tipos de B são discutidas na seção 3.6.

Após a parte B, a mazurca segue com uma recapitulação exata da parte A, adicionando apenas uma codetta de dois compassos, onde o acorde de tônica da tonalidade principal é usado em posição fundamental sem alteração cromática pela primeira e última vez.

Apesar da ausência do acorde de tônica em posição fundamental na tonalidade principal ser evidente na segunda mazurca, o centro tonal das tonalidades secundárias ainda é articulado na parte A. Como na modulação para Sol maior no final da seção *a* (c. 16) e a confirmação de Ré maior na primeira frase de seção central contrastante (c. 21). Já na parte A da quarta mazurca, além da falta de uso do acorde de tônica em posição fundamental, ela apresenta uma ausência de confirmação de tonalidades secundárias, mesmo nos pontos cadenciais, usando frequentemente o acorde de quinto grau sem resolução do mesmo.

A quarta mazurca, em Mi maior, se inicia com uma linha melódica pentatônica de Mi<sup>46</sup> no primeiro compasso sobre o baixo B, sugerindo uma harmonia de função de dominante. O acorde latente do começo é exposto no segundo compasso, quinto grau com sétima, e é resolvido deceptivamente no quarto grau na primeira inversão, direcionando a frase por baixos cromáticos para o início da repetição exata da ideia básica transposta em uma quarta ascendente, formando uma apresentação composta. A seção segue com uma continuação composta feita por acordes em quintas que desestabilizam o centro tonal por alguns deles terem a função de dominante secundária. E, por fim, a função inicial é finalizada por uma SC antecipada no compasso 15 por um acorde com a terça suspensa que resulta em uma construção quartal (B–E–A), pontuando o fim do antecedente composto (Figura 33).

---

<sup>46</sup> Nesta passagem, o uso da coleção pentatônica projeta uma sonoridade quartal devido à forma como a coleção é apresentada e devido à presença da nota Lá na mão esquerda, que completa a coleção quartal de G#: G#–C#–F#–B–E–A.

**Antecedente Composto**

Vivo  $\text{♩} = 63$  a tempo Op. 25 Nr. 4

apres.comp. rit. cont.comp.

*rubato* *p* *cont.comp.* *p* *mf* *dim.* *p* *rit.* a tempo

*con grazia*

E: V IV6 I6 p V7 B V

IV6 I6 p ii V7 ii7/IV

E V7 ii7 V7/IV IV a tempo p V7

SC

14 6 11 16

Figura 33: Op. 25 no. 4, c. 1–20, seção *a* da parte A.

Ao retomar a apresentação composta do início depois da função inicial, é percebida uma conexão entre a frase inicial com harmonia de função de dominante com a SC articulada (c. 16-17). Este procedimento, que conecta harmonicamente o final de uma seção com o começo da outra pelo uso do acorde de quinto grau, reforça a sonoridade de dominante ao longo da peça e, conseqüentemente, gera uma sensação de suspensão harmônica na peça. Sendo a função final da seção *a* um conseqüente composto, geralmente parte de um período composto modulante, se esperaria que fosse finalizada com uma CAP em uma nova tonalidade. Porém, nesta mazurca, a seção supostamente termina no quinto grau de Dó sustenido menor, sugerindo uma SC sobre a tonalidade secundária (Figura 34). O uso desta cadência neste local é incomum por provocar uma ausência de confirmação de função de tônica na peça, reforçando demasiadamente a sonoridade de dominante.

Figura 34: Op. 25 no. 4, c. 26–35, final da seção *a* da parte A.

A mazurca segue com uma seção central contrastante que sugere a tonalidade de Fá sustenido menor. Apesar de ter a estrutura de um híbrido composto formado por IBC composta e consequente composto, a seção não funciona como tal porque a harmonia desenvolve um discurso contínuo pelo uso de baixos descendentes cromáticos. A ausência da repetição sequencial literal no consequente composto, descaracteriza o tema composto.

A parte A é finalizada com uma recapitulação comprimida, estendida pela adição de uma transição, que atua inicialmente como uma extensão da dominante estrutural desta parte<sup>47</sup> (Figura 35). Esta transição retoma o material melódico inicial com a harmonia sobre um pedal de quinto grau (c. 65–68) e, com uma estrutura sentencial, direciona para a próxima seção (c. 73–80). Há uma elisão entre o fim da parte A e o início da parte B, articulada por uma CAP – um processo similar ao que vimos no antecedente composto da parte A da Mazurca 3 – em Sol sustenido menor, tonalidade da parte B. Em razão de ser a primeira cadência autêntica articulada na peça, ela nos oferece uma percepção retrospectiva da ausência de confirmação da tonalidade principal feita por esse tipo de cadência na parte A e, ao mesmo tempo, pontua o contraste harmônico entre as duas seções pela afirmação da nova tônica.

<sup>47</sup> Esta transição apresenta o mesmo caráter da primeira mazurca. Elas serão discutidas na próxima seção, 3.5.1.



63  $\frac{2}{1} \frac{1}{1} \frac{2}{1}$   
 1 1 1 2  
 dim. mp  
 E: V7 V6/4

68  
 pp dolce  
 V7/V (PED) V7 V6/4

73 apres. i.b. cont.  
 i.b. cresc. cresc.  
 V4/3/V V4/3/vi  
 E.P. 12482 G#m: vi6  
iv6

78  
 cresc. CAP f con passione  
 V7 V6/4 V7 i

Figura 35: Op. 25 no. 4, c. 63–82, transição fundida.

Análoga à parte B da segunda mazurca, essa parte desta mazurca é sustentada por um pedal de tônica ao longo da ideia básica (tanto no antecedente composto, quanto no conseqüente). A seção *a* finaliza em uma SC e encaminha para uma seção central contrastante que se estrutura como uma sentença composta<sup>48</sup>. Após esta seção, a seção *a* é recapitulada de forma modificada, tendo todo o conseqüente composto construído sobre uma nota pedal de Si para preparar a volta da parte A. Ao chegar na SC almejada, a peça segue com uma retransição de oito compassos que nos leva à parte A'. Esta parte é recapitulada de forma

<sup>48</sup> Esta estrutura, incomum na seção central contrastante, é discutida com detalhe na seção 3.6.1.

comprimida, retornando somente o antecedente composto do início. Este se dirige a uma coda estendida de vinte e um compassos com função de tônica (Figura 36). Nesta parte final da peça, a nota Mi é utilizada pela primeira vez no baixo para exercer a função de tônica no compasso 153; no entanto, o acorde construído sobre esta nota se trata do acorde de quinto grau com a quarta substituindo a terça, que é usado de maneira similar no acorde inicial real da sexta mazurca. A composição segue com este tipo de acorde, alternando o baixo entre Mi e Si. O acorde de tônica em posição fundamental é usado de forma explícita uma única vez ao longo da peça, no último compasso, assim como na segunda mazurca.

Figura 36: Op. 25 no. 4, c. 148–171. Coda, c. 153–171.

Olhando para a peça como um todo, concluímos que, em uma releitura da tradição de música tonal europeia que enfatiza a tônica, ela é construída pela suspensão da tônica, pois ao enfatizar o quinto grau, também gera a presença de tônica, mesmo que implicitamente; por falta de cadências autênticas nas partes A, o uso de SC se tornou mais frequente, transformando ela como o elemento principal dessas seções formais. Ambas características, que também podem ser observadas na segunda mazurca, fazem parte dos procedimentos

apontados por Whitehead, mencionados acima, resultando na sonoridade característica de Scriabin deste período.

Em geral, nas apresentações da peça, Sofronitsky toma uma maior liberdade na escolha do andamento, contrastando as partes principais, e normalmente tocando de maneira mais movida nas partes onde há instabilidade harmônica. Já o Fergus-Thompson apresenta uma abordagem mais comedida, sem rubatos exagerados e fiel à partitura.

### 3.5 TIPOS DE TRANSIÇÃO

Neste ciclo de mazurcas, a maioria das peças possuem uma transição entre parte A e parte B. Na maioria dos casos, ou ela é dependente da parte A devido a uma fusão entre as seções, ou é independente a ponto de poder ser considerada como uma nova seção temática.

#### 3.5.1 Fusão da Parte A' Com Transição: seção $a'$ $\Rightarrow$ Transição<sup>49</sup>

Na teoria tradicional de música tonal europeia, a transição geralmente ocorre após a articulação de uma cadência como uma seção transitória que leva o ouvinte de uma seção principal a outra, comumente, articulando uma SC no fim da seção para preparar a próxima. Por ser usada depois de uma seção, ela normalmente possui um caráter independente de forma limitada por não possuir, muitas vezes, uma melodia ou uma organização formal clara. Neste tipo de transição, ela se funde com o final da parte A, perdendo assim a sua independência restrita. Vejamos um exemplo.

Apesar da seção  $a'$  da parte A da primeira mazurca sugerir inicialmente uma recapitulação, ela diverge da convenção tanto harmonicamente quanto formalmente. Primeiro, o retorno do tema é transposto uma quarta ascendente (c. 25), caracterizando assim uma recapitulação em um nível tonal diferente do da tônica inicial. Segundo, enquanto no início da peça a seção  $a$  é estruturada como um período composto, aqui a passagem surge como uma sentença composta. Esta configuração formal mais flexível permite que a seção atue, em última instância, como uma transição, conduzindo à parte B. Além destas divergências, a continuação composta é estendida por um *standing on the dominant*<sup>50</sup> em Fá menor (c. 33–42), que é abandonado no compasso 39 para redirecionar a passagem a uma SC em Lá

<sup>49</sup> Observada nas Mazurcas 1 e 4.

<sup>50</sup> Para Caplin, este termo se refere a uma frase pós cadencial que estende a harmonia de dominante de uma SC. Ver Caplin, 2013, p. 135.



bemol maior (c. 42), tonalidade da parte B (Figura 37). Interpretando a seção A partir de uma perspectiva processual, pode-se afirmar, portanto, que aquilo que inicialmente foi percebido como uma recapitulação é retrospectivamente reinterpretado como uma transição (seção *a'* ⇒ transição). Além disso, junto a essa percepção, concebe-se a fusão das duas seções.

21 **Apresentação composta** *i.b*  
poco dim. *mf*  
Bbm: V7

26 *i.b*  
cresc. *f*

31 *iib6* **Continuação composta (estendida)** V7)/III  
cresc. *ff* *p*

36 **V6/5VI** **Ab V** **V6/5V**  
Fm: **VIb** *ii6/5* *V*

41 **Vivace scherzando** *d. 72*  
*p* *non legato* *mf*  
**SC**

V I

Figura 37: Op. 25 no. 1, c. 21–45, transição fundida.

Na gravação de Scriabin desta peça, o compositor dá um maior enfoque no caráter transitório desta seção. O compositor interrompe a sentença composta da extensão com uma pequena pausa para aumentar abruptamente o andamento. Ao realizar isto, o rápido movimento enfatiza ainda mais as características de uma transição na extensão, conduzindo o ouvinte à SC.

Encontramos uma situação análoga na quarta mazurca. Neste caso, ao invés da parte A finalizar em uma CAP, o final da seção é caracterizado por uma extensão da função de dominante, marcada pelo uso de pedal. A resolução esperada desta harmonia nunca é articulada, dificultando a percepção do final da parte A e do início da transição. Desta forma, o resultado da fusão é gerado pela ausência de um ponto de separação entre as duas seções (Figura 35, p. 53). Adicionalmente, após as frases com o uso de nota pedal, a mazurca continua com uma sentença que nos leva à parte B por meio de uma elisão, articulada por uma CAP. Nota-se, portanto, que esta transição estabelece uma dupla conexão ininterrupta das duas partes principais da obra.

### 3.5.2 Seção Autônoma<sup>51</sup>

A seção que designamos aqui como autônoma cumpre em uma mesma peça as funções de transição e coda, ocorrendo entre as seções principais A e B, bem como após a cadência autêntica perfeita que fecha a recapitulação de A, encerrando a peça. A necessidade de um novo termo para classificar a seção se justifica por sua dupla (talvez múltipla) funcionalidade, dada a utilização do mesmo material harmônico e melódico em dois momentos distintos, levando os ouvintes a perceberem uma recapitulação na “coda” dos materiais apresentados na “transição”. O termo “seção autônoma” faz referência ao caráter autônomo da seção, isto é, sua função não temática (seções opcionais/adicionais) e, portanto, sua dependência do contexto.

Conforme as tabelas a seguir, é explícita a semelhança estrutural entre as Mazurcas 7 e 9. Ambas as peças são estruturadas como formas ternárias, sendo todas as partes construídas nos moldes tradicionais, apesar da presença das seções autônomas ocupando os espaços de transição e coda. Em razão da utilização de uma forma tradicional, a excentricidade funcional da seção autônoma ganha destaque no decorrer das peças.

---

<sup>51</sup> Observada nas Mazurcas 7 e 9.

<b>Mazurca 7</b>					
<b>Seções formais</b>	A	Seção autônoma (transição)	B	A'	Seção autônoma (transição)
<b>Estrutura formal</b>	Pequena ternária	Sentença composta	Período composto + Híbrido composto	Recapitulação comprimida	Sentença composta + coda
<b>Compassos</b>	1–64	65–80	81–112	113–144	145–171

Tabela 7: Estrutura formal da sétima mazurca.

<b>Mazurca 9</b>					
<b>Seções formais</b>	A	Seção autônoma (transição)	B	A'	Seção autônoma (transição)
<b>Estrutura formal</b>	Pequena ternária	Período composto	Pequena ternária	Recapitulação comprimida	Período composto
<b>Compassos</b>	1–36	37–52	53–82	83–102	103–118

Tabela 8: Estrutura formal da nona mazurca.

A alta simetria entre as partes que compõem a seção autônoma, em ambas as peças, dificulta a percepção deste segmento como transitório. Segundo Caplin (2013, p. 265), a organização de frases na transição “é normalmente baseada nas funções de apresentação, continuação e cadência; o período é raramente encontrado na transição”.<sup>52</sup> Entretanto, observa-se que a seção autônoma da nona mazurca (c. 37–52, ver tabela 8) está estruturada como um período composto mas, apesar disso, funciona como uma transição por estar situada entre o final da parte A, articulado por uma CAP, e o início da parte B<sup>53</sup>.

A estabilidade tonal e a função de prolongamento de tônica pós-cadencial também contribui para a percepção da peculiaridade formal. Percebe-se que, em ambas as peças, a seção autônoma ocorre depois da cadência autêntica perfeita final das seções A e A'. Porém, diferentemente do que se espera de uma transição, as seções autônomas apresentam uma

<sup>52</sup> Original: The phrase structural organization is usually based on the sentential functions of presentation, continuation, and cadential; periodic formations are rarely found in transitions.

<sup>53</sup> Existiria a possibilidade desta seção ser tratada como uma seção C neste local. Porém, ao considerá-la como transição, ela estaria mais próxima com a convenção estabelecida deste ciclo de mazurcas.

espécie de hiper-estabilidade tonal, caracterizada por um longo pedal de tônica que se estende quase que por toda a seção (c. 37–52, Figura 38). Por causa da ausência de movimentação harmônica, a sensação de movimento comumente causada pelo uso de transição é perdida; no entanto, o ouvinte percebe que a seção autônoma tem uma função ambígua. Devido a esta estabilidade, quando ela atua como transição, esta função é percebida somente no final da seção, pois é apenas neste momento que ela apresenta um aumento da atividade harmônica e direciona a progressão a uma SC que prepara a chegada da parte B.

Seção Autônoma  
Ant. comp.

33 *f* *dim.* CAP *p*

Ebm: Fr4/2 V6/4 V7 i V7 (PED)

38 *cresc.*

i iv4/2 i V7 (PED) i (ii6/5)

43 *mf* *p* Cons. comp. SC

V7/v V7 V7 (PED) i iv4/2

48 CAP

i V VI6/IV6 (Gb) Ger+6 V6/4 V7

E. P. 12482

Figura 38: Op. 25 no. 9, c. 33–52, seção autônoma no lugar da transição.

A última característica que também evidencia o caráter independente da seção é a reutilização do material na seção final. A peculiaridade do retorno da melodia faz com que a seção ganhe maior relevância formal, se equiparando, talvez, a uma das seções principais.

Uma vez que o material é repetido, a importância da seção é enfatizada, levando à percepção de uma possível função autônoma. Pela ocorrência da repetição de materiais em seções com funções distintas e, de fato, incongruentes, a seção autônoma se caracteriza pela dupla funcionalidade, tanto a de transição quanto a de coda.

Ambos pianistas pontuam as frases e decidem por um andamento similar às seções principais para seção autônoma. É possível que eles tenham tido a percepção da função mista desta seção, entre transitória e temática; por isso, não se percebe um tratamento diferenciado dessas seções se comparado à forma como seções temáticas convencionais são interpretadas.

### 3.5.3 Uma Possível Seção Autônoma Na Mazurca 5

Como visto anteriormente, a seção autônoma é definida por, basicamente, três características: 1) construção fraseológica simétrica; 2) estabilidade tonal estabelecida sobre a tônica; e 3) utilização da seção nos pontos de transição e de coda. Na quinta mazurca do ciclo, o material da transição é reutilizado na coda com construção simétrica e estabilidade tonal, caracterizando assim uma seção autônoma. Porém, as propriedades se manifestam apenas de maneira parcial, o que enfraquece a percepção desta seção peculiar.

O uso da possível seção autônoma desta mazurca no lugar da transição ocorre logo após uma possível cadência final<sup>54</sup> no fim da parte A (c. 33–44, Figura 39). Ela utiliza um material modificado da apresentação composta do antecedente composto inicial (Figura 40) – processo similar ao da transição da Mazurca 4<sup>55</sup> – e é seguida por frases curtas de até dois compassos para se fundir à parte B. Contudo, na condição de coda (c. 105–118, Figura 41), a frase de quatro compassos do início da transição é repetida de maneira exata, e continua com frases curtas que direcionam para o acorde final da peça com baixos cromáticos.



Figura 40: Op. 25 no. 5, c. 1–4.

<sup>54</sup> Esta possível cadência é articulada pelo quarto grau no compasso 32. Devido ao local que o acorde de primeiro acorde é utilizado, fim de uma recapitulação comprimida (ver anexo), se dá a percepção de uma cadência.

<sup>55</sup> Como descrito na seção 3.4, “uma transição que contém a reutilização do material melódico da ideia básica da apresentação composta do início com a harmonia modificada para um pedal de quinto grau.” Porém, como a sonoridade de tônica é o principal no início da peça, ao invés da dominante, essa frase de quatro compassos é construída, majoritariamente, sobre um pedal de primeiro grau, parecido com o início.



Possível seção autônoma

32

37

43

*Molto tranquillo*

V6/4 V7 V4/2 i6

C#m: bli (PED) Ped6/4 i iiø6/5 i

bli p V/III D#m: bli p F: V/III Ger+6 V6/4 E: V7 Ger+6

Figura 39: Op. 25 no. 5, c. 32–48.

Possível seção autônoma

102

106

112

*lento*

CAP smorz.

C#m: IV i bli (PED)

Ped6/4 i iiø6/5 i bli p (PED) V7/III Ped6/4 Bm: bli p (PED)

V7/III Ped6/4 Cm: p V7 Ped6/4 Bbm: p V7 Ped6/4 C#m: bli iiø6/5 V i

Figura 41: Op. 25 no. 5, c. 102–118.

Apesar de um mesmo material ser usado na transição e na coda, esta seção não pode ser considerada genuinamente uma seção autônoma porque a recapitulação apenas da função inicial de uma seção não nos oferece material suficiente para que possamos caracterizá-la como uma seção totalmente independente. Além disso, a estabilidade harmônica é enfatizada apenas na frase de quatro compassos. Após a finalização desta, a seção se torna tonalmente instável por meio de harmonias cromáticas que direcionam a composição para outras seções (parte B ou a finalização da peça), apresentando uma característica comum tanto para transição como para coda.

Mesmo que ela não seja uma seção autônoma, os pianistas ainda tratam de maneira convencional esta seção nessa mazurca, isto é, sem diferenças notáveis com as seções principais. Isso pode ser um indício de que a classificação teórica da peça por vezes não interfere na maneira de tocar dos pianistas, possivelmente, eles têm como base interpretativa as experiências musicais acumuladas de trajetórias profissionais próprias.

### 3.6 TIPOS DE B

Nas Mazurcas Op. 25, diferentemente da seção A, onde a maioria das peças está organizada como pequena ternária, a seção B não tem uma forma fixa. Ela se constrói, majoritariamente, sobre uma forma análoga à pequena ternária e sempre termina sobre a dominante da tônica principal, preparando o retorno do tema principal. É possível organizá-las em três categorias formais.

#### 3.6.1 Pequena Ternária<sup>56</sup>

Como a maioria das partes A das Mazurcas Op. 25, esse tipo é construído sobre uma estrutura de pequena ternária. Tradicionalmente, neste tipo de estrutura, a seção *a*, geralmente organizada como um período modulatório, exerce a função de exposição do tema principal; a seção central contrastante *b*, que tem uma organização menos amarrada, funciona como um contraste do material anterior e termina com uma semi-cadência para preparar o retorno do tema principal *a'*, desta vez, terminando em CAP na tonalidade principal.

Nas mazurcas em que a parte B possui esta organização, a pequena ternária tem somente uma modificação na função final da seção *a'* para preparar a volta da parte A por meio de uma semi-cadência na tonalidade principal da peça. Contudo, na Mazurca 9, a

---

<sup>56</sup> Observada nas Mazurcas 4, 5 e 9.

semi-cadência esperada não é articulada. Ao invés da modificação da função final direcionar para a semi-cadência na tonalidade principal, o fim de B e o início de A' são fundidos, usando um motivo de duas semínimas na melodia para conectar as duas seções (c. 80–83), como mostrado anteriormente, uma estratégia utilizada com frequência por Scriabin (Figura 42).

76

Gb: iii7 vi7 ii7 V7 Ebm: I Fr+6 P6/4 Fr4/2 p *apojatura*

Figura 42: Op. 25 no. 9, c. 76–83, final da parte B.

Além da diferença apontada acima com relação a uma pequena ternária tradicional, observa-se também uma correlação com a seção autônoma na seção central contrastante da parte B da Mazurca 4. A seção é preparada por uma semi-cadência articulada no final da seção *a* e é construída como uma sentença composta de 16 compassos que termina em semi-cadência. Como dito anteriormente, essa construção de organização precisa (*tight knit*) não é encontrada normalmente na seção central contrastante<sup>57</sup>, e assim como na seção autônoma, também não a encontramos na transição ou na coda. Além deste fato que contribui para tal correlação, a repetição da ideia básica da apresentação composta (c. 101–104, Figura 43), levemente modificada e com forte estabilidade harmônica, é reutilizada na coda da peça, estabelecendo uma relação de proximidade com a seção autônoma.

100

pp

3 2

Figura 43: Op. 25 no. 4, c. 100–104, seção *b* da parte B.

<sup>57</sup> Nas palavras de Caplin (2013, p. 210): a seção central contrastante se organiza de forma mais flexível por meio de meios estruturais de frase. A seção B (seção central contrastante) é geralmente menos simétrica do que a seção A e frequentemente sofre extensões, expansões, etc. [...] Mais tipicamente, no entanto, as funções de frase individuais identificadas na seção B (seção central contrastante) normalmente não se juntam para formar um tipo de tema convencional.



Visto que somente uma parte da sentença composta (a ideia básica composta) é reutilizada na coda, não há material suficiente para que o trecho seja considerado como uma seção; para isso ter um caráter mais independente, ela é colada junto com a ideia básica da apresentação composta do início (Figura 44) para formar uma frase de oito compassos (c. 153–160, Figura 45) e a repetindo em seguida, tendo ambas com ajustes harmônicos. Dada a disposição, esta ideia básica composta atua quase como uma ideia contrastante em uma estrutura temática que parece querer comportar-se como uma IBC composta. Devido ao uso parcial da seção como um todo e à sua curta duração, ela não pode ser apropriadamente considerada como uma seção autônoma, como na possível seção autônoma da quinta mazurca. No entanto, juntamente com a coda apoteótica da sexta mazurca que tem material reutilizado da parte B e a possível seção autônoma da quinta mazurca, ela demonstra a flexibilidade de Scriabin em reutilizar os materiais ao longo das peças.

14

Figura 44: Op. 25 no. 4, c. 1–4.

Figura 45: Op. 25 no. 4, c. 148–165, coda.

### 3.6.2 Pequena Ternária Truncada, $ab$ <sup>58</sup>

Por sua variedade em materiais melódicos e harmônicos e a sua completude na função de uma forma musical em si, a pequena ternária pode parecer promissora na construção de uma seção principal. No entanto, é mais comum que a pequena ternária usada como a parte B de uma ternária grande seja modificada para preparar a volta da parte A. Uma transformação comum é quando a CAP final é substituída por uma semi-cadência, como abordado na seção acima. Outra transformação comum ocorre em situações em que a ternária pequena é apresentada de forma incompleta, geralmente pela omissão da seção  $a'$ , resultando em uma forma de duas seções,  $a$  e  $b$ , denominada como pequena ternária truncada. De acordo com William Caplin (2013, p. 567):

Em alguns casos, a seção  $a'$  falha em atingir uma CAP, ao invés disso, uma SC ou uma dominante surge em seu lugar. Em outras ocasiões, a seção  $a'$  é completamente eliminada e a parte B termina com seção  $b$  (na dominante inicial), resultando assim em um pequeno ternário truncado ( $a-b$ )<sup>59</sup>.

As obras que possuem a parte B organizada como uma pequena ternária truncada, geralmente têm a seção  $a$  construída como um tema composto. A seção  $b$  pode ser organizada de maneira tradicional, isto é, como uma seção central contrastante, ou como um tema de organização precisa (*tight knit*) com a função final de uma continuação composta que atua como uma retransição e termina em uma SC na tonalidade principal para preparar a recapitulação da parte A, como visto nas Mazurcas 1 e 7. Tanto Sofronitsky como Fergus-Thompson, fundem esta SC com o início da parte  $A'$  na primeira mazurca; em contrapartida, na sétima mazurca, ambos articulam a SC. Uma possível razão para essa solução interpretativa pode ser a compressão da continuação composta da primeira mazurca; por ter menos compassos, ela funciona como uma força impulsionadora da energia contida no discurso musical.

Como mencionado no subtítulo 3.2, a parte B da sexta mazurca é um exemplo de pequena ternária truncada em que a seção  $b$  tem função de seção central contrastante e não é seguida pela seção  $a'$ . Essa percepção se dá pelo uso de frases sequenciais típicas das mazurcas deste ciclo, que tornam o centro tonal instável (c. 49–56, Figura 46). Um outro fato interessante a ser observado é o término da seção sobre um acorde de primeiro grau, que

<sup>58</sup> Observada nas Mazurcas 1, 6 e 7.

<sup>59</sup> Original: in some cases, the  $A'$  section fails to achieve its PAC, and a half cadence or dominant arrival emerges instead. At other times, the  $A'$  section is completely eliminated, and the theme ends with its B section (on the home-key dominant), thus resulting in a truncated small ternary (A–B)

confirma a fala de Caplin (2013, p. 575) sobre o uso desta harmonia neste ponto: “de fato, essa parte da forma (parte B) pode muito bem terminar com a harmonia de tônica (embora geralmente não seja da tonalidade principal)”<sup>60</sup>. Neste caso, a harmonia de tônica antecipa a tonalidade da parte A.

Figura 46: Op. 25 no. 6, c. 46–57, seção *b* da parte B.

### 3.6.3 Tema Composto<sup>61</sup>

Além das possibilidades de se construir a parte B sobre formas relacionadas à pequena ternária, Scriabin também utiliza temas compostos como base para a construção desta parte. De forma geral, esse procedimento resulta em obras mais curtas por não terem seções contrastantes entre si na parte B. Acentuando o caráter breve das peças, elas são as únicas do ciclo em que o Scriabin não utiliza uma transição entre as partes principais, A e B.

Como visto anteriormente no subtítulo 3.1, a parte B da terceira mazurca está construída como uma sentença composta (Figura 47). No entanto, há a possibilidade de que este tema seja interpretado como um híbrido composto formado por apresentação composta e consequente composto, o tipo de híbrido que Caplin menciona ser raro no repertório, já que ele apresenta uma redundância de materiais por ter três ideias básicas. Na Mazurca 3, a apresentação composta é feita de maneira quase tradicional, tendo uma ideia básica de quatro compassos repetida de maneira levemente modificada no último compasso. Os primeiros quatro compassos do suposto consequente composto recapitulam a ideia básica pela terceira

<sup>60</sup> Original: indeed, that part of the form may very well end with tonic harmony (though not usually of the home key).

<sup>61</sup> Observada nas Mazurcas 2, 3 e 8.

vez, porém, desta vez, a repetição é transposta para Ré maior. Preferimos considerar a função final deste tema como uma continuação composta porque a transposição para Ré é preparada pelo acorde de  $ii\flat 6/5$  no compasso anterior (c. 24), o que enfraquece a força da repetição, além disso, a parte final da função final (c. 29–32) apresenta o caráter de uma continuação que direciona a peça para uma outra seção.

The musical score for Op. 25 no. 3, c. 16–33, part B, is presented in three systems. The first system (measures 16–21) is marked 'poco rit.' and 'Apresentação composta'. The second system (measures 22–24) is marked 'Continuação composta'. The third system (measures 25–33) includes a 'cresc.' marking and ends with a 'p CAP' marking. Chord functions are indicated below the staff: Br:  $i6$ ,  $apj$ ,  $V$ ,  $i6$ ,  $iv\flat 6/5$ ,  $D: ii\flat 6/5$ ,  $i$ ,  $i$ ,  $iv\flat 6/5$ ,  $F: ii\flat 6/5$ ,  $Am: VI$ ,  $ii\flat 4/3$ ,  $V$ ,  $I$ .

Figura 47: Op. 25 no. 3, c. 16–33, parte B.

Uma outra peculiaridade formal em uma parte B organizada como um tema composto único é observado na oitava mazurca (Figura 48). A peça se inicia com uma ideia básica de quatro compassos que direciona para o acorde de quinto grau, e é repetida de forma exata em seguida. Esta apresentação composta tradicional é seguida por uma continuação composta de oito compassos que propõe a articulação de uma semi-cadência, mas segue para recapitular a ideia básica da seção, que encerra o tema após repetição de seus dois compassos finais. A recapitulação da ideia básica neste ponto pode sugerir ao ouvinte, retrospectivamente, uma forma ternária pequena: seção *a*, apresentação composta; seção *b*,

continuação composta; e seção *a'*, repetição da ideia básica, como uma recapitulação comprimida. No entanto, ao aplicarmos a ferramenta analítica, percebemos que as seções independentes seriam muito curtas, havendo um comprimento de apenas oito compassos. Além disso, pela continuação composta possuir as características descritas por Caplin, como o aumento de atividade rítmica e harmônica, e ter uma harmonia contínua, dificilmente ela seria considerada como uma seção *b*. Portanto, apesar de identificarmos o diálogo desta estrutura com a forma ternária pequena, acreditamos que a seção deva ser interpretada como uma sentença composta com a adição de uma repetição de ideia básica, que funciona como uma retransição para a parte *A'*.

**Sentença composta**  
Apresentação Composta

25 *i.b.* *i.b.*

Bm: i6 It+6 V i6 It+6 V

**Continuação Composta**

33 *mp* *cresc.* *f* *dim.*

(iiø4/3 Fr+6)/VV VV p I p P6/4 It+6 V

**Retransição**

40 *p* *f* *mf*

V4/2 i6 It+6 V It+6 V

Figura 48: Op. 25 no. 8, c. 25–46, parte B.

Sofronitsky demonstra bem as características desta continuação composta ao aumentar o andamento para salientar ainda mais o incremento da atividade harmônica. Ao chegar no compasso 39, o pianista ralenta consideravelmente para destacar a harmonia de dominante e retornar à parte B com o andamento inicial. Por outro lado, Fergus-Thompson toca esta parte a tempo e dá uma maior evidência às linhas contrapontísticas.



## CONCLUSÃO

A partir das análises feitas, este trabalho, que nasceu de uma curiosidade pessoal, conseguiu demonstrar o padrão da utilização harmônica e, principalmente, formal de Scriabin nestas mazurcas, tal como a utilização de forma ternária como base, tendo a parte A como uma pequena ternária formada por uma seção *a* como período composto modulante, uma seção *b* como seção central contrastante que geralmente é formado por duas fases sequenciais e uma seção *a'* como uma recapitulação comprimida da primeira parte; a parte B como uma seção que apresenta diversidades formais e é discutida com maior detalhe no subtítulo 3.6; e a parte A' como uma recapitulação comprimida da primeira parte.

Quanto às particularidades observadas através das limitações que as ferramentas apresentaram, elas são discutidas com as adaptações necessárias no capítulo 3. Entre elas citamos: (1) a utilização de forma não ternária “ABAB”, que pode se aproximar de uma forma sonatina; (2) o uso de uma estrutura que dialoga com a forma de um poema na parte A, na qual se intercalam duas seções; (3) o uso de acordes não funcionais gerados através de movimentos contrapontísticos cromáticos frequentes; (4) a camuflagem da tônica principal através de enfraquecimento das cadências e da sua ocultação na posição fundamental; (5) o uso de uma transição que pode se fundir com a seção *a'*, ou se apresentar como uma seção autônoma, que ganha o seu caráter independente através do uso de um tema composto e uma harmonia excessivamente estável, e sua reutilização no final da peça como uma coda; (6) e a utilização de diferentes formas para a parte B, que na maioria das vezes é relacionada a uma forma pequena ternária, além desta possibilidade, ela também pode ser composta por um tema composto.

Além das discussões analíticas, apresentei a trajetória de vida de Scriabin, assim como o seu estilo de composição em épocas diferentes. Além disso, expus as características e contextos históricos principais da mazurca na tradição polonesa e comentei brevemente as mazurcas de Chopin, que são a referência para este estilo de composição, e as do próprio Scriabin.

Complementarmente, procurei trazer informações interpretativas breves das duas gravações de referências. As conclusões tiradas através da escuta atenta são as seguintes: Sofronitsky busca uma abordagem das peças mais livre e de caráter mais improvisatório se aproximando da interpretação de Scriabin. O pianista apresenta mudanças notáveis no andamento no decorrer das peças o que gera contrastes de caráter entre as seções principais, e por conseguinte, se orienta por um fluxo energético gerado por tais mudanças. Em

contrapartida, Fergus-Thompson busca uma abordagem mais equilibrada, sem mudanças abruptas no andamento e no caráter das peças, dando uma importância maior aos movimentos contrapontísticos que resulta em uma maior regularidade energética nas seções, que de maneira geral, se mantém fiel à partitura. Através desta conclusão, consegui tanto ampliar a visão sobre as possibilidades interpretativas, bem como adquirir informações adicionais para auxiliar na minha própria execução das peças no futuro.

Espero que este trabalho possa ter contribuído para uma maior compreensão desta obra que é ainda pouco conhecida, e possa também ter oferecido informações extras para outros entusiastas de Scriabin, pois esta fase inicial do compositor é pouco estudada se comparada a sua fase tardia. Por fim, acredito que este trabalho também oferece uma contribuição em língua portuguesa sobre a mazurca e o compositor, porque uma das dificuldades que tive durante a investigação é a ausência de textos em português sobre o tema, dado que as referências utilizadas na pesquisa estão predominantemente em língua inglesa.

## REFERÊNCIAS

- BAKER, James. Scriabin's Implicit Tonality. **Music Theory Spectrum**, v. 2, p. 1–18, 1980. JSTOR. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746177>.
- BAKER, James. **The Music of Alexander Scriabin**. Nova Iorque: Yale University Press, 1986.
- BALLARD, Lincoln. et al. **The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.
- BASTOS, Celso; LOPES, Eduardo. Princípios Da Identidade E Da Harmonia Idiomática De Antonio Carlos Jobim. **European Review of Artistic Studies**, v. 3, n. 3, p. 3–28, 2020.
- CAPLIN, William. **Analyzing classical form: An approach for the classroom**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- FERNANDES, Sara Cristina Monteiro. **O desenvolvimento do estilo de Alexander Scriabin através das suas quatro primeiras sonatas para piano**. Dissertação de mestrado. Évora: Universidade de Évora, 2015.
- GOLDBERG, Halina. Nationalizing the *Kujawiak* and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas. **19th-Century Music**, v. 39, n. 3, p 223–247, 2016. JSTOR. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26348863>.
- LAITZ, Steven. **The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening**. 3. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.
- MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. Tradução de Rafael dos Santos. **Música Popular em Revista**, v. 2, p. 42–85, 2013.
- MCKAY, Cory. **Chopin and Poland**. Guelph: University of Guelph, 1999.
- MCVAY, Michael. **Scriabin: A New Theory of Harmony and Structure**. Dissertação de mestrado. Texas: University of North Texas, 1991.
- NOWAK, Jeremy. **Development of middle-period style in the preludes of Alexander Scriabin**. Dissertação de mestrado. Texas: Texas Tech University, 2014.
- SABBAGH, Peter. **The Development of Harmony in Scriabin's Works**. Califórnia: Universal Publishers, 2003.
- SCRIABIN, Alexander. **The notebooks of Alexander Skryabin**. Tradução de Simon Nicholls e Michael Pushkin. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018.
- SOBOLEVA, Larisa. **A Pedagogical Analysis of Selected Early Piano Works by Alexander Scriabin**. Dissertação de doutorado. Coral Gables: University of Miami, 2016.



SUKHINA, Nataliya. **Alexander Scriabin (1871-1915):** Piano miniature as chronicle of his creative evolution; Complexity of interpretive approach and its implications. Dissertação de doutorado. Texas: University of North Texas, 2008.

SWARTZ, Anne. The Polish Folk Mazurka. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, v. 17, p. 249–255, 1975.  
JSTOR. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/902093>.

TARUSKIN, Richard. **Music in the Early Twentieth Century:** The Oxford History of Western Music. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011.

TODD, Larry. **Nineteenth-Century Piano Music.** Nova Iorque: Routledge, 2004.

WENG, Jui-Hsia. **A Study of Alexander Scriabin's Mazurkas.** Dissertação de mestrado. Kaohsiung: National Sun Yat-sen University, 2012.

WHITEHEAD, Laura Lynn. **Transcendent Sounds:** The Early Piano Music of Alexander Scriabin. Dissertação de mestrado. Vitória: University of Victoria, 2008.

ZABOROWSKI, Monika. **Gestural Patterns in Kujaw Folk Performing Traditions:** Implications for the Performer of Chopin's Mazurkas. Dissertação de mestrado. Vitória: University of Victoria, 2009.

#### Referências eletrônicas:

BEARD, Jay. **Scriabin's Mystic Chord.** 2022.  
Disponível em: <https://youtu.be/ITx2LOcAh3g>.

#### Partituras:

CHOPIN, Frédéric; SCHOLZ, Herrmann (Ed.). **Mazurkas, Op. 24 no. 2.** Leipzig: Edition Peters, 1905.

CHOPIN, Frédéric; SCHOLZ, Herrmann (Ed.). **Mazurkas, Op. 59 no. 2.** Leipzig: Edition Peters, 1905.

CHOPIN, Frédéric; SCHOLZ, Herrmann (Ed.). **Mazurkas, Op. 68 no. 3.** Leipzig: Edition Peters, 1905.

SCRIABIN, Alexander; IGUMNOV, Konstantin (Ed.); MILSTEIN, Yakov (Ed.). **10 Mazurkas, Op. 3 no. 7, no. 10.** Moscow: Muzgiz, 1947.

SCRIABIN, Alexander; PHILIPP Günter (Ed.). **9 Mazurkas, Op. 25.** Leipzig: Edition Peters, 1969.

SCRIABIN, Alexander; PHILIPP Günter (Ed.). **2 Mazurkas, Op. 40 no. 1.** Leipzig: Edition Peters, 1969.

SCRIABIN, Alexander; SABANEYEV, Leonid (Arr.). **Prometheus, Le Poème du Feu, Op. 60**. Berlin: Editions Russes de Musique, 1913.

SCRIABIN, Alexander; OBORIN, Lev (Ed.). **Piano Sonata no. 7, Op. 64**. Moscow: Muzgiz, 1973.

SCRIABIN, Alexander; PHILIPP Günter (Ed.). **2 Poèmes, Op. 69 no. 2**. Leipzig: Edition Peters, 1968.

SCRIABIN, Alexander; PHILIPP Günter (Ed.). **2 Poèmes, Op. 71 no. 1**. Leipzig: Edition Peters, 1968.

### **Registros fonográficos:**

FERGUS-THOMPSON, Gordon (intérprete). SCRIABIN, Alexander (compositor). **9 Mazurkas, Op. 25**. Eloquence, ELQ4829034, 2019, 5 CDs.

SCRIABIN, Alexander (intérprete). SCRIABIN, Alexander (compositor). **9 Mazurkas, Op. 25 no. 1, no. 3**. Hupfeld, 1920. Ainda não lançadas em CD.

Gravação utilizada disponível em:

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLryhND8aYjAko6P7KE-T\\_HBxVsxu-qccp](https://www.youtube.com/playlist?list=PLryhND8aYjAko6P7KE-T_HBxVsxu-qccp).

SOFRONITSKY, Vladimir (intérprete). SCRIABIN, Alexander (compositor). **9 Mazurkas, Op. 25**. Profil Medien, PH22006, 2022.

**ANEXOS (análise das mazurcas)**

# 9 MAZURKAS

## A Pequena ternária (1898 - 1899)

Op. 25 Nr. 1

*a* período composto  
Allegro  $\text{♩} = 58$

molto rit.

accel. a tempo

2 1 21

Ant.comp.

11

Fm:  $\text{V}7$ 

\*

CT $\text{V}7$ 

i

i6

ii $\text{V}7$ ii $\text{V}4/3$ 

6

V7

V7

11

CT $\text{V}7$ 

i

Cm: i6  
ii $\text{V}4/3$ 

V7

16

CT $\text{V}7$ 

i

Gm: VI $\text{V}4/3$ ii $\text{V}7$ 

V7

i

E. P. 12482

a' sentença composta  
Apres. comp

21

1 2

poco dim.

mf

Fm: VI4/3 iiø7 V7 Bbm: vø7 iiø7 V7

26

1

cresc.

(ii6 V7)/III

31

cresc.

ff

p

Cont. comp

Fm: VI6 bII6 iiø6/5 V

36

3

Extensão

V6/5/VI Ab: VI IV V6/5/V

41

p

non legato

mf

IBC comp.

B<sup>ab</sup> Vivace scherzando d.-72  
3 Híbrido comp.

V7 V7 (PED) I

46

cresc.

V7 (PED)

I

IV

I

IV

51

poco rit. Cons. comp. a tempo

mf

V7/vi

vi

V

I

V (PED)

I

56

cresc.

V7 (PED)

I

IV

I

IV

61

poco rit. Tempo I

Sext. comp.

f Apres. comp.

V7/vi

vi

V

I

ii6

ii

V

66

sf

I

ii6

ii

V

I

# A Pequena ternária

Cont. comp. comprimida

molto rit.  
a Período composto

71

SC

con affetto  
f Ant. comp

Fm: IV  
VI a tempo Fr+6 V7

V7 allarg.

77

mp rubato cresc.

CT°7 i i6 iiø7 iiø6/5 V

82

Cons. comp SC

V7 CT°7 i Cm: i6  
iiø4/3

87

mp rubato CAP f frases sequenciais

V7 CT°7 i Gm: VI4/3

92

iiø7 V7 i Fm: VI4/3 iiø7 V7

98 *a'* Sentença composta

Apres. comp. *mf* Transição fundida *mf* *cresc.*

*poco dim.*

Bbm: vø7 iiø7 V7 (ii6)

103 *f* *cresc.* *ff*

V7/III

VI6 bII6 *iiø7*

107 Cont. comp. *p* *Extensão*

V7

112 *p* *SO*

VI *iiø4/3* V7

**B** *ab* Vivace scherzando *a* Híbrido composto

*p.* IBC comp. *mf non legato*

$\frac{3 \ 1 \ 3 \ 2}{1 \ 2 \ 4 \ 3}$

F: V7 (PED) I V7 (PED)



122 poco rit.

I IV I IV V/vi vi V I

127 a tempo

*p.* *mf* Cons. comp.

V7 (PED) I V7 (PED)

132 poco rit.

I IV I IV V/vi vi V I

137 Tempo I

*b* Sentença composta

*f* Ares. comp

ii6 ii V I ii6

142

Cont. comp.

CAP

*m.s.\**

ii V I Ger4/2 V7 I

• Das Übergreifen der linken Hand erfordert ein rasches Arpeggieren des Akkordes.

Le croisé de la main gauche exige l'exécution d'un arpegge rapide de l'accord.

The crossing of the left hand requires rapid arpeggiation of the chord.

# A Pequena ternária

Allegretto  $\text{♩} = 120$

Op. 25 Nr. 2

12 *a* Híbrido composto  
*p* IBC comp.

C: "I" IV vii $\bar{0}$ 4/3 iii vi ii V p IV6

5 *cresc.* *mf* *dim.*

p vii $\bar{0}$ 7 vii $\bar{0}$ 4/3/V p P6/4 p I6 IV V6/5/V V6/4 V4/2 I6

9 *p* Cons. comp.

C: "I" IV vii $\bar{0}$ 4/3 iii vi ii V p IV6

13 *cresc.* *mf* *dim.* CAP

p vii $\bar{0}$ 7 vii $\bar{0}$ 4/3/V p P6/4 p G: I6 V6/4 V7 I V4/2/IV

17 *b* *mp* frases sequenciais

D: ii V7 I

C: ii V7 IV6 p V6

C: "I" IV viø4/3 iii vi ii V p IV6 viø7 vi°4/3/V

**B** Híbrido composto

p P6/4 p I6 IV V6/5/V V6/4 V4/2 I6 Am: i

Ped6/4 iiø7 (PED) vii°7 (PED) i

C: V7/iv V7/ii (ii7 híbrido comp) V7/V Arp6/4 V

Arp6/4 V vii°7/vi Am: i E. P. 12482 Ped6/4 iiø7 (PED)

53

*p dolce*

vii°7 (PED) i C: V7/IV V7/ii (ii7)

59

*cresc.* *f* *dim.*

V7/IV Arp6/4 V Arp6/4 V7 IV6 p V6

65

# A Pequena ternária

*a* Híbrido composto

*p* IBC comp.

C: "I" IV viiø4/3 iii vi ii V # p IV6

69

*cresc.* *mf* *dim.*

p viiø7 vii°4/3/V p P6/4 p I6 IV V6/5/V V6/4 V4/2 I6

73

Cons. comp.

*p* *cresc.*

C: "I" IV viiø4/3 iii vi ii V p IV6 p viiø7 vii°4/3/V

78 *b* frases sequenciais

*mf* *CAP dim.* *mp*

p P6/4 p I6 G: IV6 V6/4 V7 I V4/2/IV D: ii

82

V I C: ii

86 *a* Consequente composto

V7 IV6 p V6 "I" IV viiø4/3

90

iii vi ii V p IV6 p viiø7 vii°4/3/V p P6/4 p

95 *ritard.* *Coda*

*f* *dim.* *p* *CAP*

I6 IV V6/5/V V6/4 V4/2 I6 I VI ii V7 I

# A Híbrido composto

Op. 25 Nr. 3

Lento  $\text{♩} = 104$

13 *IBC comp*  
*p cantabile*  
*cresc.*  
*mf*  
*legatiss.*

Em: i    p    P6/4    p    VI    P6/4    p    vii°4/3

6 *dim.*  
*poco rit.*  
*a tempo*  
*Cons. comp*  
*CAP*  
*p*

vii°6/5    vii°7    vii°4/2    V7    i    p    P6/4    p

11 *cresc.*  
*mf*  
*p*

VI    Bm: *p* (vi°7)  
 li°7    V7    vii°4/3    vii°6/5    vii°7

16 *poco rit.*  
*B* *Sentença composta*  
*p*  
*CAI* *Apres. comp*

vii°4/2    V7    i6    apj (ivø6/5)    V    i6

22 *Cont. comp.*  
*sf*  
*sf*  
*sf*

apj (ivø6/5)  
 D: li°6/5    I    i    F: apj (ivø6/5)  
 li°6/5

25

*cresc.* *f*

Am:VI iiø4/3 V i p

IBC comp. CAP

34

*cresc.* *mf* *dim.* *p*

P6/4 p VI P6/4 p vii°4/3 vii°6/5 vii°7

40

*poco rit.* *p* *poco cresc.* *mp*

vii°4/2 V7 i p P6/4 p VI viø7 Em:iiø7 V7 vii°4/3

Cons. comp CAP

46

*dim.* *pp*

vii°6/5 vii°7 vii°4/2 V7 i6 apj (ivø6/5)

Apresentação composta CAI

52

*sf* *smorz.* *pp*

V i6 ten. apj (ivø6/5) V

Coda 1 2 3 4

CAP

• Herausgeber spielt:  
 L'éditeur joue:  
 Editor plays:



# A Pequena ternária

Vivo  $\text{♩} = 63$

a tempo

Op. 25 Nr. 4

14

Ant. comp. *p* rubato con grazia

E: V

IV6

I6

*p*

B: V

6

IV6

I6

*p*

ii7

V7

ii7/IV

11

*cresc.*

*mf*

*dim.*

E: ii7

V7/IV Cons. comp. rit.

IV

a tempo

*p*

V7

16

SC

*p* rubato

V

IV6

I6

*p*

21

B: V

IV6

I6

*p*

ii7



26

3

cresc.

f

5

1

V7 ii7/IV E: i7  
(ii7) V7)IV IV viiø7  
iiø7

31

dim.

3

1

1 5

2 4 3

5 4

poco rit. a tempo

poco rit. a

b "Híbrido composto"

SC

p IBC comp.

V F#m: i p

36

tempo

5

2 4 3

2 4 3

2 4 3

1

2 4 3

poco rit.

a tempo

schierzando

p

Cons. comp.

V6/5/VII VII V6/5/VII It+6 V6/4

42

1

1

5

2 4 3

1

1

schierzando

E: iø4/3  
iiø4/3 p V6/5/V

48

p

p

p

p

p

a' Consequente composto

b V6/5/V V IV6 I6 p

53

B: V/V

IV6

I6

p

ii7

58

V7

ii7/IV

E: i7  
(ii7)

V7/IV

IV

p

63

dim. Extensão

Transição fundida

V

68

V7/V  
(PED)

V

73

V4/3/V

G#m: V4/3/vi  
V4/3/iv

iv6

E.P. 12482

# B Pequena ternária

a Híbrido composto

78

cresc.

CAP *f con passione*  
IBC comp.

V6/4      V7      i

83

V7/iv      iv (PED)      i      iv      iiø4/3      V7

89

CAP Cons. comp.

i      V7/iv      iv      i      iv

94

b Sentença composta

SC Apres. comp.

iv4/3  
B: ii4/3      V7      V7 (PED)

99

pp

i      V7 (PED)      i

Cont. comp

105

*p* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

V7/IV *p* viiø4/2/IV V7/V *p* viiø4/2/V V7/vi G#m: V7

110

*cresc.* *sf*

a Consequente composto

SC

V7/IV V7/V

115

*sf*

V7/iv iv i iv

121

Retransição

*ff patetico* *m.s.*

V4/3/III V4/3/V Ger+6

V7/iv iv i iv

126

*bil (PED)* *V7*

SC accel.

V6/4 vø7 (PED) V7 V6/4

131

*dim.* *presto* *rit.*

bil (PED) V7 V6/4

# A' Consequente composto

137 *Tempo I* *rit.* *a tempo*

*p*

V IV6 I6 p B: V/V

143

IV6 I6 p ii7 V7 ii7/IV E: 17 (ii7)

148 *cresc.* *mf* *dim.* *pp dolce* *Coda*

V7/IV IV p V7 I

154 *cresc.* *pp*

V V7

160 *pp*

I V

166 *mf rubato* *rit.*

V7 I

• Herausgeber spielt:  
L'éditeur joue:  
Editor plays:

1715  
1716  
1717  
1718  
1719  
1720  
1721  
1722  
1723  
1724  
1725  
1726  
1727  
1728  
1729  
1730  
1731  
1732  
1733  
1734  
1735  
1736  
1737  
1738  
1739  
1740  
1741  
1742  
1743  
1744  
1745  
1746  
1747  
1748  
1749  
1750  
1751  
1752  
1753  
1754  
1755  
1756  
1757  
1758  
1759  
1760  
1761  
1762  
1763  
1764  
1765  
1766  
1767  
1768  
1769  
1770  
1771  
1772  
1773  
1774  
1775  
1776  
1777  
1778  
1779  
1780  
1781  
1782  
1783  
1784  
1785  
1786  
1787  
1788  
1789  
1790  
1791  
1792  
1793  
1794  
1795  
1796  
1797  
1798  
1799  
1800

# A Pequena ternária

Agitato ♩ = 112

Período composto

15

*a*

Ant. comp. *mf*

*cresc.*

C#m: i

Ped6/4

i

iiø6/5

Cons. comp

*dim.*

*f*

*SC*

*mf*

i

iv7

iiø7

V7

i

10

Ped6/4

i

iiø6/5

i

G#m: iv

*b*

*f*

*SC*

*frases sequenciais sotto voce*

*una corda*

*F#: iiø7*

VI

IV i

*una corda*  
F#: iiø7

19

V7

C#m: iiø7

a' Consequente composto

23

4/1 2/1 5 5

cresc.

f

una corda

Ped6/4

V7

27

cresc.

ff

i iiø6/5 i iv7 VI iv

32

"Seção autônoma"

"CAP"

i bil P6/4 i iiø6/5 i

37

mp

cresc.

cresc.

pp

cresc.

bil p V/III D#m: bil p V/III F: Ger+6 V6/4 V7 E: Ger+6

43

Molto tranquillo

B Pequena ternária

a Híbrido composto

dim.

pp

V6/4 V7 V4/2 I6 243 p ii7 iii6 V4/2

47

Extensão

f Interpolação

p

f

apj (iiø7) V7/ii IV apj ii V7 I6 V7/V I6 V7/V V/vi



56 *Cons. comp.*  
*pp*  
 I6 V6/V V4/2 I6 p ii7 iii6 V4/2 arp (ii7)

62 *Extensão*  
 V7)/ii IV apj ii V7 I6 V7/V I6 V7/V I6 V6/V

68 *b Período*  
*Ant. poco agitato* *Cons.*  
 V ii6/4 ii ii6 V ii6/4

74 *a Consequente composto*  
*SC* *pp*  
 ii ii6 V V4/2 I6 p ii7

80 *Extensão* *cresc.*  
 iii6 V4/2 arp (ii7) V7)/i IV apj ii V7 I6 V7/V

86 *accl.* *rit.* *Tempo I*  
*SC* *Ant. comp.*  
 p V/IV C#m: vi6 V/V V7 i Ped6/4 i



92

cresc. sopra ff dim.

iiø6/5 i iv7 iiø7 V7

97

cresc. sopra

i Ped6/4 i iiø6/5

102

ff ff

iv7 VI iv i bII (PED)

Seção autônoma

106

dim.

Ped6/4 i iiø6/5 i bII p (PED) V7/III bII p (PED)

ritard. lento Bm

112

dim. p dim. pp

V7/III Cm: Ped6/4 p V7 Ped6/4 Bbm: p V7 Ped6/4 CAP smorz.

• Herausgeber spielt:  
L'éditeur joue:  
Editor plays:

3/4 od. 2

# A abab

Allegretto ♩ = 123

Op. 25 Nr. 6

16

*a* rit. poco accel.

Consequente composto

*pp*

1 3

3 2 1 5 2 1 5 1 5

CAP

F#: V7 (PED)

C#: I

V6/4 V I

6

*b* Híbrido a tempo

poco rit.

*pp*

*mp* IBC cantabile

1 1 4 5 1 2

5 5 2 1 4 2 5 5 4

IV V7 I D#m: VI6 iv VI6 i

12

Cons.

*a* Consequente composto

rit. poco accel.

*pp*

CAP

VI6 F#: iv V7 I

18

*b* Híbrido a tempo

poco rit. (PED)

*p*

*pp*

*mp* cantabile IBC

CAP

C#: I V6/4 V I IV V7 I D#m: VI6

24

Cons.

iv VI6 i VI6 F#: iv V7

30 **Transição**

CAP

pp

I P6/4 A#m: VI6 iv VI6

36 **Piu vivo** = 144

Bab

mf SC p a Sentença Apres.

iv VI6 i VI6

41

C# : ii V7 Cont. V7 (PED)

mf p mp pp

46 **Transição**

b frases sequenciais

mf cresc. f

I (iv V)/ii G#m: iiø7 V7

52

rit. ab

Consequente composto

dim. pp

i F# : ii7 V7

58

poco accel. poco rit.

CAP

p pp

V7 (PED)

*b* Híbrido  
a tempo

64

*p* cantabile IBC

Cons.

D#m: VI6      iv    VI6      i    VI6

70

*mp* cresc.    *mf* cresc.    *f* cresc.

Extensão

F#: iv  
ii      V7      ii

75

Coda

ff

CAP

V7      V7 (PED)      I      IV

81

I      IV      I      IV      Ped6/4

86

*ff*    *dim.*

I

sopra

# A Pequena ternária

*a* Período composto  
Moderato ♩ = 112  
Ant. comp. 4

Op. 25 Nr. 7

17

*p cantabile*

F#m: iiø7 V4/2 i6 iiø6/5 V6/4 V4/2 i6 iiø7 V4/2 rit.

7

*rubato* *cresc.* *cresc.*

i6 (ii7 V)/III VII vii°7 V/iv p

a tempo

13

*f* *dim.* *SC* *p* *Cons. comp.*

Ped6/4 iiø7 V7 iiø7 V4/2

19

i6 iiø6/5 V6/4 V4/2 i6 iiø7 V4/2 i6 (ii7 V)/III

25

*cresc.* *cresc.*

VII vii°7 V/iv C#m: p vii°7/V V6/4

b frases sequenciais

31

mf

cresc.

V7 i Bm: V

38

dim. mf

C#m: V

45

cresc. dim. p

a Consequente composto

I F#m: apj iiø7 viiø7 p iv6 iiø7

52

p

V6/4 V4/2 i6 apj iiø7 viiø7 p iv6 (ii7) V/III III

58

cresc. cresc. dim. f

V/iv V/VII viiø7/V V6/4 V7

64

cresc. p

Seção autônoma sent. comp.

i

CAP p Apres. comp.



Cont. comp

70

75

81

86

92

98

• Herausgeber spielt hier pedallas trocken. | Ici l'éditeur a choisi l'exécution sèche et sans pédale. | The editor here gives a dry rendering, without pedal.

105 Cont. comp.

105 Cont. comp.

dim. mf

112 F#m: It+6 V6/4 V7

112 F#m: It+6 V6/4 V7

dim. p cantabile Ant. comp.

iiø7 V4/2 i6 iiø6/5 V6/4 V4/2 i6 iiø7

**A** Período composto

118 V4/2 i6 (ii7 V)/III VII vii°7 V/iv

118 V4/2 i6 (ii7 V)/III VII vii°7 V/iv

cresc.

124 p Red6/4 iiø7 V7

124 p Red6/4 iiø7 V7

cresc. f dim.

SC

129 Cons. comp.

129 Cons. comp.

p

apj iiø7 vii°7 p p iv6 iiø7 V6/4 V4/2 i6 apj iiø7

134 vii°7 p p iv6 (ii7 V)/III III vii°7iv

134 vii°7 p p iv6 (ii7 V)/III III vii°7iv

cresc.



139

*cresc.* *dim.* **CAP** *p*

V/VII    vii°7/V    V6/4    V7    i

145

Seção autônoma

*sotto voce* **Apres. comp.** *p.* *cresc.*

*Sent. comp.*

150

*f* **Cont. comp**

V/iv    iv    iv6    iiø4/3

155

*dim.* *mp* **CAP**

It+6    V    i

161

*p* *pp* **Coda**

166

*pp* *ppp*

*strio*

# A Pequena ternária

*a* Híbrido  
Allegretto ♩ = 104

poco rit.

Op. 25 Nr. 8

18

BCB  
*p*  
*una corda*  
B: ii7 V7 I p vi V/vi ii6/5

7

*b* frases sequenciais

CAP  
*pp* *p* *cresc.*  
V7 I ii7 V7 I A: ii iiø7 V7 I G: ii

13

*a* Híbrido

*mf* *cresc.* *f* *dim.* *p* IBC  
IV F#: bII V7 B: V ii7

19

poco rit.

Cont.

a tempo

*pp* CAP  
*sotto voce*  
V7 I p vi V/vi ii6/5 V7 I

25

# B Sentença composta

*p* > Apres. comp. *f* *p*  
Bm: i6 It+6 V i6 It+6 V

33 Cont. comp.

mp cresc. f dim.

(iiø4/3 Fr+6)/V/V V/V p I p P6/4 It+6 V

40 Retransição

p f mf

V4/2 i6 It+6 V It+6 V

47 **A Pequena ternária**

rit. a tempo Cont.

a Híbrido IBC

B: ii7 V7 I p vi V/vi ii6/5

53 **b frases sequenciais**

pp p cresc.

CAP

V7 I ii7 V7 I A: ii iiø7 V7 I G: ii

59 **a Híbrido**

mf cresc. f dim. p IBC

IV F#: bII V7 B: V ii7  $\frac{5}{2}$   $\frac{3}{1}$  lento

65 **poco rit.** **a tempo** **Cont.** **rit.** **lento**

pp CAP

V7 I p vi V/vi ii6/5 V7 I

# A Pequena ternária

Op. 25 Nr. 9

*a* Período composto

Mesto ♩=144

19

Ebm: p p V6 vii°7 iiø4/2 apj vii° P6/4

6

Cons. comp.

V4/2 i6 V7/V vii°7/V V p p V6

12

vii°7 iiø4/2 apj vii° P6/4 bII6 Ger+6 i6 V I

17

Ebm: III Fr4/3/V p V6 b V6 vii°6 i

*b* Continuação composta

22

*a'* Consequente composto

V/V V p p V6

28

*cresc.* *cresc.* Extensão *cresc.*

vii°7 iiø4/2 apj vii° P6/4 V4/2 i6 Fm: p vii° P6/4 V4/2 i6

33

*f* Expansão *dim.* CAP *p* Ant. comp.

Ebm: vii°/V V6/4 V7 i V7 (PED)

Seção autônoma  
Período comp.

38

*cresc.*

i iv4/2 i V7 (PED) i (iiø6/5)

43

*mf* Cons. comp. SC *p*

V/v V7 V7 i iv4/2

48

SC

i V Gb: VI6 IV6 Ger+6 V6/4 V7

# B Pequena ternária

53 *a cantabile* *mp* *Ant. comp.* *Período composto* *Cons. comp.* SC

I V7 p viiø4/3 iii7 vi7 ii7 V7 I

60 *b* *Continuação composta*

V7 p viiø4/3 V7/vi V7/ii Db: V7/V  
V7

68 *a'* *Consequente composto* *pp* *mp* SC

Gb: ii4/2  
vi4/2 ii7 V7 ii7 V7 + V7 p viiø4/3 iii7

76 *Retransição fundida* *cresc.* *Ant. comp.* **A** *Período composto*

vi7 ii7 V7 Ebm: III Fr+6 P6/4 Fr4/2 p Ped

84 *poco dim.*

Ped6/4 Ped6/4 vii°6 vii° i It+6

190 Cons. comp. poco rit. a tempo

SC

*mf* *dim.* *pp* *cresc poco*

V p p V6 vii°7 iiø4/2 apj vii° P6/4

96 accel. poco rit. a tempo

*cresc.* *f* *dim.*

Extensão Expansão

V4/2 i6 Fm: p vii° P6/4 V4/2 i6 Ebm: vii°/V V6/4 V7

102 Seção autônoma Período comp.

CAP

*mf* Ant. comp.

i V7 (PED) i iv4/3 i

107 Cons. comp.

*cresc.* *f* *sf* *p*

SC

V7 i (iiø6/5 V)/v V7 V7 (PED) i

113 ritard.

*mf* CAP

iv4/3 i V7/iv iv iiø4/3 V6/4 i