

Exploração de ambiguidades harmônicas por meio do *comentário composicional*: um estudo sobre *Masque*, de Scriabin

*Exploring Harmonic Ambiguities Through Compositional Commentary:
A Study on Scriabin's Masque*

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas

Max Packer
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo: Em publicação recente, apresentamos um procedimento analítico destinado ao reconhecimento e à evidenciação de relações tonais-funcionais (tanto locais como de larga escala) latentes em obras geralmente tidas como pós-tonais, ou limítrofes de uma tonalidade expandida. Fundado poética e metodologicamente sobre a prática do *comentário composicional* – noção que tem origem na obra de Luciano Berio e que temos desenvolvido em trabalhos anteriores –, tal procedimento consiste, basicamente, em acrescentar à obra analisada (de resto intacta) uma linha melódica que opere, em cada formação harmônica dissonante, preparações e resoluções que busquem demonstrar como tal formação poderia ter ocorrido ainda no seio de uma tonalidade pré-1908 (i. e., anterior a uma emancipação generalizada da dissonância). Assumindo que, de uma perspectiva tonal-funcional, o repertório de interesse de nossa abordagem seja inerentemente ambíguo e tendo já anteriormente reconhecido que as interpretações ressaltadas por nossas linhas acrescentadas não são nem podem ser unívocas, objetivamos, no presente trabalho, explorar diferentes maneiras como possamos assimilar nos próprios *comentários composicionais* por nós produzidos – e não apenas em um plano verbal e hipotético – as ambiguidades que reconheçamos ao longo do processo analítico. Para tanto, tomamos aqui por objeto de análise a pequena peça para piano intitulada *Masque*, Op. 63/1 (1912) de Scriabin, a qual em boa medida se estrutura a partir de um jogo de ambiguidades harmônicas. No *comentário* que produzimos sobre a obra em questão, integralmente reproduzido ao fim do artigo, nós não



apenas evidenciamos relações funcionais locais e de larga escala latentes em *Masque*, como, cumprindo com nosso objetivo, demonstramos ao menos cinco diferentes maneiras como nosso procedimento analítico pode contemplar e trazer à tona ambiguidades harmônicas das peças sobre as quais nos debruçamos.

Palavras-chave: Tonalidade funcional. Comentário composicional. Alexander Scriabin. Análise musical. Composição musical.

Abstract: In a recent publication, we have presented an analytical procedure aimed at recognizing and disclosing latent tonal-functional relationships (both local and large-scale ones) within works generally considered to be post-tonal or borderline of an extended tonality. Poetically and methodologically grounded on the practice of *compositional commentary* – an idea originated within the work of Luciano Berio and which we have been developing in previous works –, such procedure consists, basically, in adding to the analyzed work (which remains otherwise intact) a melodic line that performs, in each dissonant harmonic formation, preparations and resolutions intended to demonstrate how such formation could have occurred within a pre-1908 tonality (i.e., prior to a generalized emancipation of the dissonance). Assuming that, from a tonal-functional perspective, the repertoire in which we are interested is inherently ambiguous; and having previously recognized that the interpretations evinced by our added lines are not – and cannot – be univocal; we aim, in this work, to explore different manners through which we can assimilate into the *compositional commentaries* we produce – and not only on a verbal and hypothetical level – the ambiguities that we recognize during the analytical process. With this objective in mind, we take as an object of analysis Scriabin’s miniature for piano entitled *Masque*, Op. 63/1 (1912), which is, to a good extent, structured on a play of harmonic ambiguities. In the *commentary* we have produced on such work (fully reproduced at the end of this article), not only do we disclose local and large-scale functional relationships latent in *Masque*, but, fulfilling our main aim, we demonstrate at least five different manners through which our analytical procedure can contemplate and bring to light harmonic ambiguities in the pieces we in due course assume as objects of analysis.

Keywords: Functional tonality. Compositional commentary. Alexander Scriabin. Musical analysis. Music composition.

* * *

1. Introdução

Em trabalhos recentes, temos proposto uma abordagem analítica destinada ao reconhecimento e à evidenciação de relações tonais-funcionais latentes em obras limítrofes de uma tonalidade expandida e em obras geralmente tidas como “atonais” ou “pós-tonais”. Grosso modo, tal abordagem consiste em

acrescentar à obra analisada, a qual permanece ademais intacta, uma linha melódica que, de uma perspectiva tonal-funcional, prepare, resolva e/ou proveja contexto harmônico às dissonâncias do original e, assim, remeta cada formação harmônica¹ da obra abordada a formações mais convencionais, cujas respectivas funcionalidades se façam contextualmente mais pronunciadas. Assim, o produto de cada análise nossa é, primeiramente, uma partitura passível de ser executada – um *comentário composicional*² sobre a obra analisada –, cujas implicações analíticas nós, então, cuidamos de expor textualmente.

Tomando por premissa que, de uma perspectiva tonal-funcional, o repertório em questão seja profunda e estruturalmente ambíguo, pretendemos que nossas análises não se limitem, em cada obra, à assunção de uma única interpretação que, por nossos critérios, venhamos a considerar como prevalente; mas que, para além disso, as ambiguidades que reconheçamos ao longo do processo analítico – e que assumimos como constitutivas das obras abordadas – sejam, elas próprias, devidamente contempladas e expostas. Nos trabalhos até aqui realizados, reconhecemos quase exclusivamente em um plano verbal e hipotético interpretações alternativas àquelas que tenhamos entendido e apontado como prevalentes. Assim, no presente artigo, assumimos como principal objetivo explorar diferentes maneiras como possamos assimilar nos próprios *comentários composicionais* por nós produzidos as ambiguidades que observemos, ao longo do processo analítico, nas obras abordadas. Para isso,

¹ Por “formações harmônicas”, “formações dissonantes” ou simplesmente “formações”, referiremo-nos ao longo deste trabalho tanto a acordes como a pequenas passagens, bases escalares etc. que, da perspectiva da análise, possam expressar uma determinada centralidade harmônica ou funcionalidade.

² A noção de *comentário composicional*, conforme proposta por Luciano Berio (2006[1993/1994], p. 31–60), refere-se a uma prática de reescritura em que a obra reescrita (diremos: *comentada*) permaneça explícita na nova obra e em que, sobretudo, se adote uma conduta analítica no processo de reescritura, buscando-se “trazer à superfície, transcrever e amplificar” aspectos que estivessem latentes, “escondidos e implicados” na obra comentada (*op. cit.*, p. 41). Embora típico da poética de Berio – e normalmente exemplificado por meio de sua série de *Chemins* (1965–1996) –, o *comentário* não se restringe à sua obra, sendo possível apontar casos caracterizáveis como tal em Monteverdi (cf. Chafe 1992, p. 164–185) ou naquilo que Dahlhaus chamou de “instrumentação analítica do Ricercar a seis vozes de Bach”, por parte de Webern (Dahlhaus 1987, p. 181–191), entre muitos outros exemplos de compositores tão diversos quanto Bach, Grieg, Kurtág e Sciarrino. Alguns desses exemplos são examinados no amplo e minucioso estudo acerca do *comentário composicional* conduzido por Packer (2018), o qual fundamenta nosso trabalho e ao qual remetemos o leitor.

tomaremos aqui como objeto de análise uma obra cuja própria arquitetura, como tentaremos demonstrar, se funda sobre um jogo de ambiguidades harmônicas: o *poème* para piano intitulado *Masque*, Op. 63/1 (1912), de Scriabin.

O presente artigo divide-se em, basicamente, quatro partes. Primeiramente, tendo em vista que nossa abordagem analítica foi apenas muito recentemente explicada e exemplificada em detalhes (em Oliveira; Packer 2023) e há de ser, por isso, ainda pouco difundida, buscamos, tão brevemente quanto possível, reexpô-la aqui, juntamente a suas principais premissas e ao supracitado problema da ambiguidade³, central a este trabalho. Em uma segunda seção, nós exporemos, sob dois aspectos – a saber, a formação e os tratamentos do chamado “acorde místico”; e a progressiva centralidade que acordes de tipo dominante (aí incluso o acorde místico) assumem em sua música –, a evolução da linguagem harmônica de Scriabin até o estágio em que ela se situa em seu Op. 63/1. Na terceira seção, fazemos uma análise preliminar de *Masque*, onde buscamos demonstrar alguns dos jogos de ambiguidades harmônicas sobre os quais parece estar fundada a arquitetura da peça, bem como o plano tonal de larga escala que entendemos estar nela implícito. Em uma quarta seção, demonstramos, com minuciosa exemplificação, as diferentes estratégias de assimilação de ambiguidades que exploramos e encontramos na elaboração de nosso *comentário* a *Masque*. Por fim, fazemos nossas considerações finais.

1.1. Sobre o *comentário composicional* como meio de desvelar funcionalidades harmônicas latentes

Buscando inserirmo-nos no antigo debate quanto à pertinência ou não de se adotar uma perspectiva tonal com relação à obra de Schoenberg posterior a 1908 – o qual remonta à questionável análise por H. Leichtentritt das *Três peças para piano* Op. 11⁴ (1909), na terceira edição de seu *Musikalische Formenlehre* (1951[1927], p. 425–443) –, publicamos recentemente um artigo (Oliveira; Packer 2023) em que pretendemos demonstrar como a última de suas *Seis pequenas peças*

³ Para uma revisão da noção de *ambiguidade* (ou *múltiplos significados*, *Mehrdeutigkeit* etc.) em teóricos da harmonia tonal desde o séc. XVIII, ver Freitas (2019).

⁴ Comentamos já tal análise, apontando os aspectos que nela nos parecem mais problemáticos, em nosso artigo anterior. Ver Oliveira; Packer 2023, p. 195.

para piano (Op. 19/6, de 1911) objetivamente comportaria relações funcionais não apenas locais, mas também de larga escala.

Reconhecemos, ao propor nossa análise, que haja na literatura três principais objeções a abordagens de orientação tonal à música pós-1908 de Schoenberg – e, de modo mais geral, a todo o repertório que se convencionou chamar “atonal” ou “pós-tonal”. Uma primeira objeção é sintetizada pelo próprio compositor, ao protestar contra a análise de seu Op. 11/1 por E. von der Nüll (1932, p. 102–106), anotando em seu exemplar pessoal de *Moderne Harmonik*, de Nüll, que “nada poderia ser mais insignificante do que o argumento forçado de que o declaradamente ‘atonal’ seja, não obstante, ‘tonal’”⁵ (Schoenberg c. 1932 *apud* Simms 2000, p. 64 e 229). Não se pode deixar de notar, contudo, que, em outras ocasiões, é precisamente contra o termo “atonal” (ver e. g. Schoenberg 2001[1911/1922], p. 558–560 n.) e contra uma diferenciação estanque entre a tonalidade e a dita “atonalidade” que Schoenberg protesta. Em especial, destacamos: que, em *Probleme der Harmonie*, de 1934 – apenas dois anos, portanto, após o tratado de Nüll –, Schoenberg diz ter a “esperança de que em poucas décadas a ‘tonalidade’ das formações que hoje chamam de atonais seja entendida”⁶ (1976[1934], p. 231); que, no capítulo final de *Structural Functions of Harmony*, ele não apenas afirma que sua escola, embora não buscasse estabelecer tonalidade em suas obras, também não a havia excluído inteiramente (1969[1948], p. 193), como conjectura que, um dia, “certamente, a análise estrutural dessas sonoridades [de suas obras posteriores a 1908] estará novamente baseada em suas potencialidades funcionais”⁷ (*ibid.*, p. 194–195); e que, em consonância com o mestre, também Webern, em palestra de 10 de abril de 1933, diz acreditar que haveria ainda uma tônica em suas obras pós-1908, ainda que tal tônica não mais os interessasse durante o processo de composição (Webern 1960[1933], p. 41). Em todos os casos, admite-se que, mesmo em uma música que deliberadamente evitasse “até uma ínfima reminiscência da antiga

⁵ No original: “Nichts könnte unwesentlicher sein, als der gezwungene Beweis, daß angeblich ‘Atonales’ dennoch ‘tonal’ ist” (grifos conforme Simms 2000, p. 229).

⁶ No original: “[...] ich die Hoffnung habe, daß in wenigen Jahrzehnten die ‘Tonalität’ der heute atonal genannten Gebilde begriffen wird”.

⁷ No original: “Certainly, the structural evaluation of these sounds will again be based upon their functional potentialities”.

harmonia tonal” (Schoenberg 1950[1941], p. 108), centralidades tonais e relações funcionais possam vir a se estabelecer *a posteriori*.

Joseph Straus – a partir de quem ilustramos as outras duas objeções a abordagens de orientação tonal à música dita “atonal” ou “pós-tonal” – também admite que ao menos vestígios de centralidades e de relações funcionais possam ser encontrados em um tal repertório, mas põe em questão, sob dois aspectos, a consistência de tais centros e relações. Partindo igualmente do caso do Op. 11/1 de Schoenberg, o autor argumenta, primeiramente, que tal obra – e outras como ela – é profundamente ambígua e que dificilmente se pode sequer estabelecer com certeza qual seja sua tonalidade principal: três respeitadas autoridades, afinal, a analisaram, respectivamente, em Mi maior/menor, como a prolongação de um Fá# dominante e em Sol maior⁸ (ver Straus 2005[1990], p. 131). A segunda objeção de Straus (e terceira aqui listada) é que “nenhuma tonalidade molda a estrutura [da obra] de maneira profunda ou confiável”⁹ (*ibid.*, p. 131) – o que, em nosso artigo anterior, argumentamos ser uma objeção bastante pertinente à análise de Leichtentritt, por exemplo, mas simplesmente injusta com relação àquela de Ogdon (ver Oliveira; Packer 2023, p. 195).

A fim de superar, em nossa análise do Op. 19/6, as três objeções ora elencadas, nós: (1) reconhecemos, com base nos escritos de Schoenberg sobre sua produção à época, que as centralidades tonais e as relações funcionais reconhecidas em nossa análise dificilmente teriam participado de maneira deliberada do projeto da peça, dando-se, mais provavelmente, *a posteriori*; (2) postulamos que, embora os centros e funcionalidades por nós reconhecidos não sejam de modo algum unívocos, eles ainda assim seriam ambíguos entre termos específicos e especificáveis, constituindo o que temos chamado de uma *funcionalidade difusa*¹⁰ e; (3) não nos limitamos, em nossa análise, à mera

⁸ Straus refere-se aqui, respectivamente, aos trabalhos de Brinkmann (2000[1969]), Benjamin (1984) e Ogdon (1981) (ver Straus 2005, p. 166). Quanto às primeiras e já mencionadas análises de orientação tonal ao Op. 11/1, acrescentamos que, como Ogdon, também Leichtentritt (1951[1927]) interpretara a peça em Sol maior e que, como Brinkmann, também Nüll (1932) a interpretara em Mi maior/menor.

⁹ No original: “[...] no key shapes the structure in any deep or reliable way”.

¹⁰ Utilizamos o termo “difuso” não como mera adjetivação, mas em referência à lógica *fuzzy* [difusa], originalmente proposta por L. A. Zadeh (1965). Por meio da concepção de uma *funcionalidade difusa* – a qual propusemos inicialmente em Oliveira 2018 (p. 122–127) –, podemos reconhecer que uma determinada formação harmônica que seja ambígua em termos de sua

proposição de uma tonalidade principal [*Haupttonart*] para a obra, ou ao reconhecimento de relações funcionais apenas locais e isoladas, mas (3.1) demonstramos como o Op. 19/6 comportaria *a posteriori* e *difusamente*, em sua extraordinária brevidade, um plano harmônico global surpreendentemente convencional – envolvendo o estabelecimento de uma tonalidade principal, uma transição rumo à sua dominante, uma passagem com as características harmônicas e motívicas de um *Durchführung* e um retorno à tonalidade principal – e (3.2) tomamos, em especial, o cuidado de reportar *cada nota* da obra a tal plano harmônico global (ver Oliveira; Packer 2023, p. 212–226).

Para os propósitos do presente artigo, mais relevante do que os insights analíticos que então expusemos a respeito do Op. 19/6 de Schoenberg é a própria abordagem metodológica que temos desenvolvido para operar, em obras limítrofes de uma tonalidade expandida e em obras geralmente tidas como “atonais” ou “pós-tonais”, o reconhecimento e a evidência de funcionalidades tonais latentes. Como já mencionado, tal abordagem consiste, basicamente, em acrescentar à obra analisada – a qual permanece ademais intacta – uma linha melódica que, de uma perspectiva tonal-funcional, prepare, resolva e/ou contextualize harmonicamente dissonâncias do original e, assim, remeta cada formação harmônica dissonante da obra abordada a formações mais convencionais, cujas possíveis centralidades e funcionalidades implicadas possam ser acessadas com maior clareza. Por se tratar de uma intromissão composicional sobre uma obra preexistente (mantida explícita e intacta) e por ter um deliberado cunho analítico, nossa abordagem consiste em uma modalidade da prática de reescritura que Luciano Berio denominara *comentário composicional*¹¹ (ver n. 2, mais acima).

funcionalidade, propriamente, ou da centralidade [*Tonart*] à qual se reporta o seja (1) entre funções e/ou centralidades específicas e, em boa medida, especificáveis (e não entre *quaisquer* termos, portanto), (2) as quais têm diferentes graus de pertinência (i. e., em que os diferentes termos constituintes de sua específica ambiguidade sejam relativamente mais ou menos pronunciados entre si), (3) sendo tais graus de pertinência, ademais, diacronicamente dinâmicos. No artigo que precede e motiva este, nós exemplificamos tal concepção com um minucioso exame do acorde do c. 10 do prelúdio de *Tristão e Isolda* (ver Oliveira; Packer 2023, p. 198–200).

¹¹ Como evidencia o próprio termo empregado por Berio e por nós assumido, o *comentário composicional* tem, conjugada a sua face analítica, uma face artística, propriamente composicional. Alguns de seus pressupostos e implicações no campo da criação artística foram já abordados em Packer (2018) e é nosso intuito retomá-los e desenvolvê-los em um próximo artigo, em que os experimentos sobre o Op. 19/6 de Schoenberg e sobre *Masque*, de Scriabin, sejam inclusos como

Nosso procedimento pode ser preliminarmente ilustrado com os compassos iniciais do Op. 11/1, aos quais acrescentamos uma linha de clarineta (Ex. 1). No c. 1, ao estabelecermos F $\acute{a}\sharp$ como um pedal sob a entrada do motivo inicial do piano, *preparamos* o F $\acute{a}\sharp$ do compasso seguinte¹², o qual, com isso, assume em alguma medida o caráter de um baixo-pedal sob uma formação harmônica que em muito se assemelha a uma dominante do próprio F $\acute{a}\sharp$ – com o trítone Mi \sharp –Si \natural e a quinta diminuta Sol \natural ¹³ – e alude assim, ainda que não univocamente, a uma centralidade de F $\acute{a}\sharp$ menor. No c. 5, ao conduzirmos, na linha acrescentada, o Sol \natural do original rumo a um F $\acute{a}\sharp$, nós *resolvemos* parcialmente a dissonância entre o Sol \natural da linha superior e o Sol \sharp da linha de baixo: a formação resultante, com Si \natural , Ré \natural , F $\acute{a}\sharp$ e o Sol \sharp do baixo, passa a muito se assemelhar a uma subdominante com sexta, a qual, fundada sobre Si (IV grau de F $\acute{a}\sharp$), intensifica o senso de uma centralidade em F $\acute{a}\sharp$ a que aludíamos nos dois compassos iniciais. Ainda no c. 5, ao enunciarmos um Mi \sharp e um Dó \sharp junto ao Si \natural em que, no segundo tempo, chega a linha de tenor, nós *contextualizamos* tal nota em uma formação semelhante a um Dó \sharp dominante, o qual, para além de também apontar para F $\acute{a}\sharp$, configura a progressão mais convencional a partir do Si menor com sexta que se desenhara nos dois tempos anteriores. Sem maiores intervenções, todo esse contexto intensifica na formação Lá \sharp –Dó \natural –Mi \natural (segundo tempo do c. 4 e o último tempo do c. 5) um caráter de F $\acute{a}\sharp$ dominante, o qual convencionalmente conduziria ao Si menor com sexta do final do c. 4 e do início do c. 6 e que seria uma das resoluções possíveis do Dó \sharp dominante desenhado no segundo tempo do c. 5. (A linha de clarineta ora acrescentada, devemos deixar claro, não é de modo algum a única possível para o trecho e, concordando com J. Straus, reconhecemos que outras centralidades tonais, para além do F $\acute{a}\sharp$, poderiam, por

exemplos e como objetos de reflexão. No presente artigo, contudo, concentramo-nos quase exclusivamente sobre a face analítica de nosso *comentário* sobre *Masque*.

¹² Grafado como Sol \natural , no original. Realizamos ocasionais enarmonias em nossas transcrições em função de facilitar a leitura das específicas interpretações que pretendamos, a cada momento, evidenciar.

¹³ Acordes muito semelhantes podem ser encontrados em Chopin, em contextos explicitamente tonais, mais de sessenta anos antes do Op. 11/1 de Schoenberg. Para nos atermos a exemplos igualmente em F $\acute{a}\sharp$, remetemos o leitor ao c. 110 da *Barcarolle*, Op. 60 (1846), ou ao c. 145 da *Polonaise-Fantaisie*, Op. 61 (1846).

outras operações de preparação e resolução, ser aí pronunciadas. A essa questão da ambiguidade, contudo, nós retornaremos pouco adiante.)

The image shows a musical score for the beginning of Schoenberg's Op. 11/1 (1908). It consists of three staves: a vocal line (labeled 'MäBige'), a piano accompaniment (right and left hands), and a clarinet part (labeled 'clarineta acrescentada'). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a half note (H) and a piano (p) dynamic. The piano accompaniment features a bass line with a half note (H) and a piano (p) dynamic. The clarinet part enters with a half note (H) and a mezzo-piano (mp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 1: Schoenberg: Op. 11/1 (1908), compassos iniciais, com clarineta acrescentada (clarineta em sons reais)

Para além da assunção de que relações funcionais se possam dar *a posteriori* e da concepção de uma funcionalidade *difusa* (ver n. 10, pouco acima, e subseção 1.2, abaixo), ainda duas premissas (ou conjuntos de premissas) de nossa abordagem devem ser aqui esclarecidas antes de prosseguirmos. A primeira destas consiste na concepção de que a *emancipação da dissonância* não se reduza ao *momento*, em 1908, em que Schoenberg, Webern e Berg passam, deliberada e sumariamente, a tratar todo intervalo ou formação harmônica “como consonância”, dispensando qualquer necessidade de preparação ou resolução (Schoenberg 1950[1941], p. 105); mas que, englobando tal momento enquanto *terminus ad quem*, a emancipação da dissonância se trate, antes, de um feixe de *processos* históricos – alguns dos quais chegam a anteceder a tonalidade – pelos quais específicas formações harmônicas dissonantes (1) passam *gradualmente* a dispensar preparações e resoluções e; sendo então composicionalmente tratadas como formações por si mesmas, *emancipadas* – i. e., não mais condicionadas pelas consonâncias que até então as preparariam e resolveriam –, (2) passam ainda a comportar dissonâncias adicionais. Exemplo privilegiado do tipo de processo aí denotado é o que o próprio Schoenberg chamou de “emancipação da dominante”¹⁴ (1950[1941], p. 105; *id.* 2001[1911/1922], p. 136–138; cf. *ibid.*, p. 92–96), a qual envolve a abdicação de preparação de sua sétima já em Gabrieli e

¹⁴ De fato, ambas as acepções de emancipação da dissonância – enquanto um gesto protagonizado por Schoenberg em 1908 e enquanto um amplo *processo histórico* – coexistem nos escritos de Schoenberg. Já anteriormente demonstramos isso (ver Oliveira 2018, p. 63–64; e Oliveira; Packer 2023, p. 201–203).

Monteverdi, na virada do séc. XVI para o séc. XVII; a progressiva abdicação, igualmente, de sua resolução – chegando Schumann, em 1840, a finalizar a canção inicial de *Dichterliebe* em um tal acorde –; e os inúmeros tipos de dissonâncias suplementares – extensões de nonas e décimas terceiras, retardos, baixos-pedal, alterações e aproximações cromáticas etc. – que encontraremos nas dominantes de Purcell e Bach a Chopin, Wagner e R. Strauss.

Compreender a emancipação da dissonância como processo histórico permite também melhor entender por que Schoenberg dirá, em 1934, não fazer “nenhuma diferenciação que não de natureza *gradual* entre a tonalidade de ontem e a de hoje [i. e., pós-1908]”¹⁵ (1976[1934], p. 231, grifo nosso). Ora, se a tonalidade chega a comportar, ainda em 1905, um acorde como o do recitativo final de *Salome* (reproduzido pouco adiante, no Ex. 2), então virtualmente qualquer formação harmônica, por meio de suspensões, cromatizações, baixos-pedal etc., poderá em seu seio se engendrar¹⁶ – inclusive, é claro, aquelas do Op. 11, ou do Op. 19 de Schoenberg –; e se “já não mais se esperavam preparações das dissonâncias de Wagner ou resoluções dos discordes de Strauss”¹⁷ (Schoenberg 1950[1941], p. 104), se era “finalmente admitida não só a emancipação da dominante e de outros acordes de sétima, (...) mas também a emancipação das dissonâncias mais remotas de Wagner, Strauss, Mussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini e Reger” (*ibid.*, p. 105), então é compreensível que, para Schoenberg, em 1908, *qualquer* formação dissonante passasse a prescindir de preparação ou resolução.

No que diz respeito à nossa abordagem, o que fazemos, por meio das preparações e resoluções operadas por nossas linhas acrescentadas, é “percorrer em sentido inverso os processos *emancipatórios*, efetivos ou hipotéticos, que pudessem ter levado, no seio e nos termos de uma tonalidade pré-1908, a cada

¹⁵ No original: “Ich wäre nicht gezwungen, den Versuch zu machen, einen Unterschied anderer als gradueller Natur zu machen zwischen der Tonalität von gestern und der von heute”.

¹⁶ Tal tese está implícita na interessante passagem do tratado de *Harmonia* em que Schoenberg busca demonstrar como um determinado acorde de oito notas “quase poderia ocorrer em Bach” (2001[1911/1922], p. 510–511) e ganha consistência empírica ao verificarmos que, de fato, diferentes formações acordais do Op. 11/1 “quase” ocorreram (bastando que se façam as devidas transposições e ocasionais mudanças de registro) em Chopin, Schumann, Wagner ou Mahler (Oliveira; Packer 2023, p. 204–205).

¹⁷ No original: “One no longer expected preparations of Wagner’s dissonances or resolutions of Strauss’ discords”.

formação harmônica da obra analisada” (Oliveira; Packer 2023, p. 229) e, com isso, apontar os elos entre as linguagens harmônicas de Schoenberg, Webern, Berg ou Scriabin, conforme o caso, e estágios anteriores da tonalidade, em que as relações funcionais, ainda que ambíguas, far-se-iam mais pronunciadas ao exercício hermenêutico.

(faintly) Salomé (matt) sehr gedehnt M. ♩ = 58.
Ah! Ich ha-be dei-nen Mund ge-küsst. Jo - cha - - na-an.
Ah! I have kissed thy mouth, Jo - ka - - na-an.

Exemplo 2: R. Strauss: *Salome*, número 355 de ensaio, c. 7–9 (redução)

Quanto à objeção, já anteriormente a nós colocada, de que, com o acréscimo de uma linha instrumental à obra *comentada*, nós não a estaríamos propriamente analisando, mas estaríamos, antes, compondo uma nova obra e analisando nossa própria criação¹⁸, respondemos com um segundo conjunto de premissas, o qual constitui, aliás, nossa fundamentação epistemológica. Amparados em Lévi-Strauss e em G. Deleuze, nós, em resumo, assumimos aqui: que todo objeto seja constituído por sua face virtual tanto quanto por sua atualidade (Deleuze 1996[1995], p. 49–50); que o virtual não se oponha ao real, mas possua “plena realidade como virtual” (*id.* 2006[1968], p. 294) e; que o virtual tampouco seja indeterminado (*ibid.*, p. 295), muito embora seja múltiplo (*id.* 1996[1995], p. 49). Com isso em vista, pode-se compreender que, por meio das linhas instrumentais por nós acrescentadas, o que nós fazemos é atualizar determinadas virtualidades *da obra original* – i. e., as preparações e resoluções plausíveis de cada formação harmônica e, com isso, as relações funcionais latentes entre tais formações –; e que, ao atualizarmos tais virtualidades, nós explicitamos que estas estivessem já em estado latente na obra original e que,

¹⁸ Tendo já respondido tal objeção em nosso artigo anterior, adaptamos de lá a explicação que se segue (ver Oliveira; Packer 2023, p. 210–211).

enquanto latências, a constituíssem. Assumindo-se além disso que, da perspectiva de nosso quadro teórico, a *estrutura* é entendida como “a realidade do virtual” (Deleuze 2006[1968], p. 294), pode-se entender que, com relação aos procedimentos analíticos mais convencionais e estabelecidos na literatura, nossa abordagem – e, mais amplamente, o *comentário composicional*, do qual nossa proposta é uma modalidade – se diferencie sobretudo por uma inversão da ênfase do vetor analítico: também nós buscamos na atualidade da obra aspectos de sua estrutura – e isso inclusive embasa nossas decisões quanto a quais preparações e resoluções atualizar –, mas concentramo-nos, sobretudo, em acessar a estrutura da obra por seu vetor de reatualização. Em outras palavras, nossa ênfase se dá em um percurso da virtualidade à atualidade, mais do que da atualidade à virtualidade – mas, nos dois casos, tangem-se (como, por definição, é de se esperar de uma análise) aspectos estruturais da obra analisada.

1.2. Sobre o problema da ambiguidade

Como já colocado, não consideramos de modo algum que as relações funcionais pronunciadas por meio de nossa abordagem analítica – aí incluído o plano tonal por nós demonstrado no Op. 19/6 de Schoenberg, em nosso trabalho anterior – sejam unívocas. Esta, aliás, não se trata de uma constatação que fazamos ao final do processo analítico e menos ainda de uma relativização cautelosa de nossos resultados, mas constitui um pressuposto e uma condição de nossa abordagem.

No nível individual das formações harmônicas, entendemos que, a exemplo daqueles acordes que Schoenberg denomina “errantes” [*vagierende*; Schoenberg 2001[1911/1922], p. 286; cf. *id.* 2004[1948], p. 65], a maior parte das formações encontradas no repertório de nosso interesse tenda a admitir mais de uma interpretação funcional. No plano operacional de nossa abordagem, isso significa que tais formações tendem a comportar mais de uma maneira de se engendrar nos termos de uma tonalidade mais convencional; no plano hermenêutico, significa que a própria relação de quais notas, em cada formação, são assumidas como consonantes ou dissonantes tende a mudar conforme se adote uma ou outra interpretação. (Como exemplo, note-se como, em duas diferentes interpretações para a formação dos c. 4–5 do Op. 11/1 [Ex. 3, abaixo; cf. Ex. 1, mais acima], o Sol \sharp é ora considerado como a fundamental de um Sol

maior – não demandando, portanto, resolução –, ora como a principal dissonância de um Si menor com sexta; e como, correspondentemente, a nota do baixo [Lá, ou Sol#, conforme o caso] consistiria na principal dissonância para a primeira interpretação, mas não demandaria resolução para a segunda.) Com a contínua sucessão de formações ambíguas e com a ausência de cadências que balizem seus significados, entendemos ainda que, no repertório em questão, a ambiguidade funcional tenda a transbordar o nível individual dos acordes para situar-se em um nível estrutural.

(a) (b)

G: I_{np}.....(I?) F#: iv₆^{6b}..... (5?)

Exemplo 3: Diferentes interpretações da formação dos c. 4–5 do Op. 11/1 de Schoenberg: (a) em Sol maior, conforme Ogdon (1981, p. 173); (b) em Fá# menor, tal como realizado em nosso Ex. 1.1, mais acima (Oliveira; Packer 2023, p. 206).

Temos lidado com essa questão da ambiguidade de algumas maneiras distintas. Em primeiro lugar, há de se notar que o fato de realizarmos nossa análise *in loco*¹⁹, ademais limitando nossa intromissão na obra analisada ao acréscimo de uma única linha, nos obriga continuamente a conectar o tratamento dado a uma determinada formação harmônica àquele conferido às formações que lhe sejam contíguas (cf. Oliveira; Packer 2023, p. 208), o que, em boa medida, ajuda a filtrar, dentre as diferentes interpretações que cada sucessiva formação pudesse comportar, aquelas que mais se aproximem entre si em termos funcionais e/ou cujas respectivas resoluções e preparações melhor se encadeiem linearmente. Nesse sentido, as ambiguidades locais chegam a colocar-se como condição de nossa análise: nelas reside a margem de possibilidades que nos permite encontrar e ressaltar, a cada momento, aquelas relações funcionais e

¹⁹ I. e., na presença integral e explícita da obra analisada. Emprestamos aqui a expressão de Packer, em referência aos *Chemins* de Berio (2018, p. 101).

aquelas centralidades [*Tonarten*] que percebamos como potencialmente mais significativas em larga escala.

Certamente, as ambiguidades persistem a essas filtragens e outras relações funcionais e *Tonarten* latentes (local e globalmente) não deixam, por isso, de ser plausíveis e de permear a obra investigada. Da perspectiva de uma funcionalidade *difusa*, contudo, entendemos que relações funcionalmente mais distantes (dentre aquelas plausíveis a cada momento) e/ou que demandem uma maior intervenção (i. e., um maior acúmulo de preparações e resoluções) para se atualizar constituam relações relativamente *menos intensas* – i. e., com menor grau de pertinência, nos termos de uma *lógica difusa* [*fuzzy logic*] – do campo de funcionalidades que permeiam virtualmente a obra. Desse modo, se não buscamos nem podemos buscar interpretações unívocas, podemos ainda assim reconhecer e pronunciar, em meio às específicas ambiguidades funcionais da obra investigada, os componentes desse campo *difuso* de funcionalidades latentes que, por nossos critérios, entendamos como mais intensos. Com relação ao Op. 19/6 de Schoenberg, e. g., é isso o que julgamos ter realizado (cf. Oliveira; Packer 2023, p. 230–231).

A outra face da questão da ambiguidade que se coloca à nossa abordagem pode ser formulada assim: se reconhecemos que haja, em obras geralmente tidas como “pós-tonais” ou em obras limítrofes, uma ambiguidade constitutiva e especificável, então é desejável, como um aprofundamento do processo analítico, que as ambiguidades (tanto funcionais, como no nível das *Tonarten* aludidas) sejam, elas próprias, consideradas como dados relevantes de cada obra abordada – e não apenas como um desafio a ser superado, na busca pelas relações funcionais que entendamos como mais intensas, como mais pertinentes. Em nossa análise do Op. 19/6 de Schoenberg, para além de assumirmos de partida – e reiterarmos ao final – a não univocidade de nossa análise, nós cuidamos de enfatizar, nas diferentes ocorrências da principal formação acordal da peça (o hexacorde Sol–Dó–Fá \flat –Lá–Fá \sharp –Si, o qual ocorre nos c. 1, 3, 5 e 9), diferentes *Tonarten* às quais tal hexacorde se pudesse reportar, deixando que as relações funcionais entre tais *Tonarten* (a exemplo do que Schoenberg denominara “regiões”²⁰) delineassem uma tonalidade principal [*Haupttonart*] que governasse nosso *comentário* em sua globalidade (Oliveira; Packer 2023, p. 213–215). Nesse

²⁰ Schoenberg 2004[1948], p. 37–41, 49–53 e 73–98.

sentido, ao menos em sua diacronia, nosso *comentário* sobre o Op. 19/6 incorporou algo das ambiguidades que pudemos reconhecer na obra ao longo do processo analítico. Ainda assim, reconhecemos ter conduzido nossa abordagem na direção de pronunciar *uma* interpretação – aquela que entendemos como mais intensamente pertinente à obra – dentre aquelas plausíveis. Em suma, nosso processo e nosso discurso reconheceram insistentemente as ambiguidades constituintes da obra, mas essas ambiguidades foram minimizadas no produto de nossa análise, i. e., no *comentário*, propriamente.

Visando, portanto, aprofundar o alcance de nossa abordagem e expandir nosso ferramental analítico, temos por principal objetivo, no presente artigo, explorar as diferentes maneiras como possamos assimilar nos próprios *comentários composicionais* por nós produzidos (e não apenas em um plano verbal e hipotético) as ambiguidades que reconhecemos ao longo do processo analítico – sem, é claro, perder de vista nosso objetivo primeiro, de desvelar, nas obras analisadas, relações funcionais tanto locais como de larga escala. Para tanto, tomamos aqui por objeto o *poème* para piano intitulado *Masque*, Op. 63/1 de Scriabin, escrito em 1912.

Como em Schoenberg, o percurso de Scriabin rumo aos últimos estágios de sua linguagem harmônica, frequentemente entendidos na literatura como “atonais” ou “pós-tonais”, pode ser reportado (como o faremos na segunda seção deste trabalho, logo abaixo) a processos emancipatórios que se originam em práticas ainda explicitamente tonais – motivo pelo qual nossa abordagem, amparada em Schoenberg e originalmente destinada a Schoenberg, há de ser adequada também à sua música. Diferentemente, contudo, do que se passa nas obras pós-1908 de Schoenberg – em que há um gesto de deliberada *negação* da tonalidade e em que as relações funcionais, portanto, só se podem dar *a posteriori* –, temos fortes motivos para acreditar que, ao menos no caso específico de *Masque*, a arquitetura da peça se funde em um jogo engenhosamente controlado de ambiguidades harmônicas, o qual incluiria, como um de seus termos, o deliberado estabelecimento de uma *Haupttonart* implícita de Ré menor²¹, como

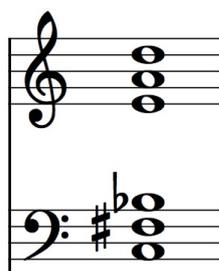
²¹ Também P. Ewell (2002) enxerga *Masque* como um exemplo de tonalidade implícita, igualmente em Ré menor (*op. cit.*, p. 42–44 e p. 46); A. Forte inclui os compassos iniciais da obra como um de seus exemplos em *The Structure of Atonal Music* (1973, p. 80), mas não a comenta em larga escala nem justifica sua compreensão da peça como “atonal”; J. Baker, um dos principais autores ocidentais sobre Scriabin, com extenso e minucioso trabalho analítico de sua obra, analisa

buscaremos mais adiante demonstrar. Tais características de sua arquitetura harmônica são o que torna a peça especialmente propícia à etapa aqui comunicada de nossa pesquisa: em primeiro lugar, a riqueza de recursos de que se vale Scriabin produz ambiguidades em diferentes níveis e de diferentes tipos, convidando-nos a refleti-las também com uma variedade de maneiras em nosso *comentário*; para além disso, o estabelecimento aparentemente projetado de uma *Haupttonart* viabiliza uma análise preliminar e por meios mais convencionais do plano harmônico da obra (seção 3, mais adiante), permitindo que nos concentremos de maneira relativamente separada sobre o objetivo principal da corrente etapa de nossa pesquisa, i. e., de exploração do método, propriamente, e das maneiras como nele se possam assimilar as ambiguidades de cada obra estudada. Com a expansão de nosso ferramental analítico, poderemos nos debruçar, nos próximos trabalhos, sobre obras mais desafiadoras – basicamente, obras mais extensas e/ou texturalmente mais complexas (cf. Oliveira; Packer 2023, p. 232) –, como o próprio Op. 11/1 de Schoenberg (pelo qual toda proposta analítica concernente ao repertório em questão parece ter de passar) ou, onde pretendemos ulteriormente chegar, obras da fase dodecafônica de Schoenberg, Webern ou Berg.

2. Sobre o acorde místico e as dominantes em Scriabin

Escrita em 1912, portanto nos últimos anos da vida e da carreira de Scriabin (suas últimas obras, os 5 *Préludes*, Op. 74, datam de 1914), *Masque* (Op. 63/1) representa já um estágio avançado de sua escrita harmônica, de modo que, a fim de melhor compreendermos o plano harmônico dessa pequena peça, bem como as ambiguidades nela exploradas, há de ser proveitoso que antes a situemos com relação a dois importantes traços da harmonia do compositor.

dezessete das vinte peças curtas para piano – aí excluídas, portanto, as sonatas – escritas por Scriabin entre 1911 e 1914 (ver Baker 1986, p. 145–168), mas, com relação a *Masque*, não encontramos comentários seus para além de uma breve referência à supracitada passagem de Forte, ou de sua posição mais genérica e, de todo modo, bastante cautelosa, de que “não há, até onde sei, meios de demonstrar inequivocamente a presença (explícita ou implícita) de uma estrutura fundamental [*Ursatz*] subjacente a qualquer das composições [de Scriabin] escritas depois de 1910” (*ibid.*, p. 145, trad. nossa; cf. n. 32, mais adiante).



Exemplo 4: Representação usual do acorde místico de Scriabin, em sua típica disposição quartal, conforme Sabaneev (1914[1912], p. 61) e A. E. Hull (1916, p. 609)

Em primeiro lugar, tal como é amplamente conhecido e comentado na literatura acerca de Scriabin, é comum a muitas das obras de sua última fase (Op. 58 [1910] em diante) que suas harmonias sejam em grande medida fundadas em um mesmo determinado acorde, o qual se costuma denominar “acorde místico” ou “acorde de Prometeu” (Ex. 4, acima). Embora seja bastante disseminada a ideia – a qual remonta a um artigo de Sabaneev de 1912 (p. 61) – de que tal acorde derive de uma seleção de parciais superiores da série harmônica (ver também Hull 1916, p. 608–609), o próprio Scriabin, em 1913, reportará sua origem a um “acorde de décima terceira ordinário” (обыкновенный терцдецимааккорд; *in* Sabaneev 2000[1925], p. 256), isto é, um acorde de tipo *dominante* (maior com sétima menor) acrescido de nona, décima terceira e décima primeira aumentada. Sua origem enquanto dominante, aliás, se verifica pelo simples fato de que, em suas primeiras ocorrências na música de Scriabin, tal acorde efetivamente progride como tal: nos c. 7 a 8 do segundo movimento da *Sonata nº 4*, Op. 30 (1903) – apontados por Peter Sabbagh (2003[2001], p. 23) como a primeira ocorrência completa do acorde místico²² –, e. g., vemos um Sol# dominante, com todas as dissonâncias em questão, efetivamente progredir para um Dó# dominante (com características similares), no contexto mais geral da tonalidade de Fá# maior (Ex. 5, abaixo).

²² Curiosamente, M. Rapetti (2018, p. 43–46) encontra tal acorde, já em sua típica disposição quartal – embora com a décima terceira menor, ao invés de maior –, em uma obra muito anterior: a *Sonata em Mi, menor*, WoO 19, finalizada em 1889, aos 17 anos, portanto, do compositor. Dizemos “curiosamente” porque o próprio Scriabin dirá a Sabaneev, já em 1913, que havia procurado sem sucesso o “acorde de Prometeu” enquanto escrevia sua *Sinfonia nº 2*, Op. 29 (1902), obra imediatamente anterior à *Sonata nº 4* (Sabaneev 2000[1925], p. 256).

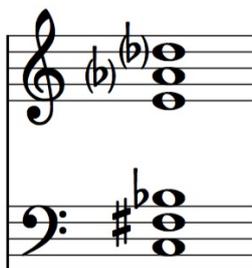


Exemplo 5: Scriabin: *Sonata n° 4*, Op. 30 (1903), mov. II, c. 7–8

A exemplo do que se observa no excerto acima, da *Sonata n° 4*, não é raro em Scriabin que a nona (neste caso, Lá \sharp →Lá \natural) ou a décima terceira (como no acorde encontrado por M. Rapetti [n. 22], ou nos compassos iniciais do Op. 57/2 [Ex. 8]) do acorde místico sejam inflectidas ou simplesmente alteradas com relação àquela sua representação mais usual (reproduzida no Ex. 4, acima). Nesse sentido, aliás, cabe observar que o uso alternativo da nona e da décima terceira maiores ou menores – ou ainda da quinta aumentada, enarmonicamente equivalente à décima terceira menor²³ – persistirá em estágios mais avançados da escrita harmônica de Scriabin, mesmo quando tal acorde deixa de ser resolvido como uma dominante (veremos isso recorrentemente em *Masque*, mais adiante), motivo pelo qual entendemos ser pertinente a representação proposta por Sabbagh (2003[2001]), a qual incorpora ambas as formas, maior e menor, da nona e da décima terceira do acorde místico²⁴ (Ex. 6).

²³ O próprio Scriabin, no mesmo momento da já mencionada conversa com Sabaneev (início de 1913), menciona a quinta aumentada como constituinte do acorde místico (Sabaneev 2000[1925], p. 256).

²⁴ L. Ballard, M. Bengtson e J. Young (2017) observam como Scriabin se vale de tais inflexões para transitar com fluidez entre três modos principais: a octatônica, a hexatônica e um modo que eles chamam de “místico”, correspondente à disposição escalar da forma mais típica do acorde místico. “Se a nona a partir do baixo é rebaixada, ele se torna octatônico. Se, alternativamente, a décima terceira é rebaixada, ele se faz hexatônico” (*op. cit.*, p. 278, tradução nossa).



Exemplo 6: Representação do acorde místico proposta por Sabbagh (2003[2001], p. 21), com incorporação das inflexões de sua nona e décima terceira

Ainda outras variações do acorde místico são comuns e serão observadas no Op. 63/1, sobretudo: que ele assuma outras disposições, para além daquela estritamente quartal em que ele é mais frequentemente representado, e; que ele seja apresentado de maneira fragmentária, nem sempre chegando a formar-se por completo, como no caso do compasso inicial do Op. 57/2 (1908), reproduzido no Exemplo 8, pouco adiante.

Um segundo aspecto importante da escrita harmônica de Scriabin a ser desde já destacado consiste em uma progressiva diluição, alcançada por meio de uma prolífica e engenhosa variedade de recursos, da clássica oposição entre tônica e dominante, até o ponto de, em sua música, tríades tônicas serem completamente suprimidas e dominantes – ou formações harmônicas derivadas de dominantes – assumirem uma posição de centralidade.

A análise que James Baker (1980, p. 2 e 12-14) faz do *Prélude*, Op. 56/1 (1908), revela-nos, e. g., dois artifícios pelos quais se confere à tônica da peça uma qualidade de dominante – ou, formulado de maneira inversa, pelos quais uma tríade imbuída do caráter de dominante vem a se confirmar como tônica. Em primeiro lugar, embora o Mi_b tônico se encontre no baixo já no início da peça, ele não suporta aqui uma tríade de tônica, a qual será enunciada apenas ao fim da primeira frase (segundo tempo do c. 4), mas é primeiramente apresentado como o baixo de uma dominante: no caso, o próprio Mi_b com sétima (além de quinta diminuta e nona menor), dominante de seu IV grau, Lá_b (Ex. 7a, abaixo). Em segundo lugar, todas as cadências da peça sobre a tríade pura de Mi_b são frígias, de modo que mesmo na cadência final, c. 25-26 (Ex. 7b), tal tríade conserva certo aspecto de dominante.

a) **Violent, très accentué.**

b)

Exemplo 7: Scriabin: *Prélude*, Op. 56/1 (1908): (a) c. 1–4 e (b) c. 21–26

O artifício de se imbuir de uma funcionalidade de dominante as notas que, linearmente, corresponderiam à tônica inicial de uma obra – e situar, assim, uma dominante na posição que normalmente caberia a uma tônica estrutural – é realizado com ainda maior grau de sofisticação em *Caresse dansée*, Op. 57/2, igualmente datada de 1908. Conforme observado também por Baker, embora o Dó tônico no baixo do primeiro compasso suporte aqui seu terceiro grau (Mi) no registro de soprano – e embora, de uma perspectiva linear, tais notas possam ser respectivamente interpretadas como I e 3 estruturais (Baker 1986, p. 38, Ex. 21) –, de uma perspectiva funcional, o acorde inicial da peça não se comporta como tônica nem parece ter Dó como sua fundamental: diversamente, “toda a frase de oito compassos seria um V^7/V [i. e., Ré dominante] prolongado, progredindo para V [i. e., Sol]” (1986, p. 37, trad. nossa). De fato, sobretudo no contexto da obra de Scriabin, esse acorde inicial pode ser entendido como um acorde místico sobre Ré (com a fundamental e a décima primeira suprimidas), o qual seria prolongado tanto pelo Ré dominante mais explícito do c. 7, como por sua substituição de trítano²⁵, o Lá, dominante do compasso 2 e do último tempo do compasso 6 (Ex. 8; cf. Baker 1986, p. 37–38).

²⁵ Dominantes relacionadas por substituição de trítano consistiriam em ainda um terceiro aspecto relevante da linguagem harmônica de Scriabin e importante para uma compreensão de sua evolução, mas que participa apenas pontualmente da harmonia de *Masque*. (Em peças como o



Exemplo 8: Scriabin: *Caresse dansée*, Op. 57/2 (1908), c. 1–8

Em *Désir*, Op. 57/1 (1908), cada uma das cadências sobre o V grau ou sobre a própria tônica (Dó), ao longo da breve peça, se dá unicamente pelo movimento de quinta descendente no baixo, deixando-se as respectivas dominantes (com sétima, nona e décima terceira ou quinta aumentada) suspensas sobre o novo baixo, sem ulterior resolução (Ex. 9a e 9b). Na cadência final (Ex. 9b), as repetições do acorde de dominante no penúltimo compasso, o anfrábraco lento, os acordes cheios e arpejados, a bordadura cromática insinuada (mas incompleta) no registro mais agudo, em torno do terceiro grau – tudo colabora com a descida do baixo para que se desenhe um gesto conclusivo e a dominante suspensa, fundida à tônica, tome parte em uma finalização convincente²⁶.

Op. 57/2 ou o Op. 59/1 [1910], por outro lado, progressões por relação de trítone serão uma característica ubíqua.) Então denominada “nexo de trítone” [тритоновая звено ou *tritone link*], tal tipo de relação é minuciosamente examinada, no contexto da harmonia de Scriabin, por Varvara Dernova, em seu *Гармония Скрябина* (1968, *passim*), com tradução para o inglês – e comentários – por R. Guenther (1979).

²⁶ Se é verdade que esta é a primeira de duas peças em Dó maior – sendo a outra *Caresse dansée*, a qual termina com a tônica pura e completa, incluindo-se a conclusão da bordadura Mi–Ré#–Mi – , P. Ewell (2002, p. 39–41) ainda assim aponta, amparado em M. Priashnikova e O. Tompakova (1985, p. 198), que Scriabin ocasionalmente executava *Désir* como uma peça independente, dando como exemplo o programa de um concerto em Odessa, Ucrânia, em 08 de outubro de 1911.

The image contains three musical excerpts labeled a), b), and c).
 a) and b) are piano pieces from Scriabin's *Desir*, Op. 57/1 (1908). They show complex, chromatic piano textures with multiple voices in both hands.
 c) is an excerpt from *Feuillet d'album*, Op. 58 (1910), measures 20-23. It features a triplet in the right hand, a *ritard.* (ritardando) marking, a *lento* tempo marking, and a *smorz.* (smorzando) section with *ppp* (pianissimo) dynamics.

Exemplo 9: Scriabin: *Désir*, Op. 57/1 (1908): (a) c. 8–9; (b) c. 12–14; e (c) *Feuillet d'album*, Op. 58 (1910), c. 20–23

A partir de *Feuillet d'album*, Op. 58 (1910), muitas das peças de Scriabin passam a ter – no que Zofja Lissa denominou “sistema do centro sonoro” [*System des Klangzentrums*] (1935, p. 18–19) – suas harmonias inteira ou quase inteiramente baseadas em sucessivas transposições do acorde místico, o qual passa, assim, a ser tratado como uma espécie de base escalar da qual se derivam os efetivos acordes e fragmentos melódicos que constituem a obra. (Exemplificaremos essa técnica pouco adiante, já no contexto de *Masque*.) No próprio Op. 58 – que, para Lissa, inauguraria essa técnica composicional (*ibid.*, p. 16) –, tendo a peça iniciado com material derivado de um Fá# místico, seu final consiste basicamente em uma reprise dos compassos iniciais, agora enunciados sobre um pedal grave em Si \flat (Ex. 9c, acima). A solução é harmonicamente bastante semelhante (embora textural e gestualmente distinta) ao final de *Désir* e o material em Fá# místico, ainda que de maneira sutil, conserva estruturalmente sua funcionalidade de dominante²⁷.

Do Op. 59 (1910) em diante, finalmente, a vasta maioria das peças de Scriabin se encerra não apenas em acordes morfologicamente derivados de dominantes – normalmente variantes do acorde místico –, mas também sem mais

²⁷ Pontuamos que Baker, em sua análise da peça, chega basicamente à mesma conclusão (ver Baker 1986, p. 130–131 e 133–134).

referências explícitas às tônicas que estariam em tais dominantes implicadas. Este é o caso de *Masque*, Op. 63/1, em cujos compassos finais se enuncia repetidamente um Lá dominante, com nona maior e décima terceira menor, precedido, a cada vez, por um Mi_b místico, sua substituição de trítono (Ex. 10a). Philip Ewell, para quem o final de *Masque* consistiria em uma progressão de tipo II_b→V em Ré (Ewell 2002, p. 42–43), invoca o precedente de *Désir* – no qual, aliás, o Sol dominante era também precedido por II_b de Dó maior (cf. Ex. 9b, acima) – para testar um Ré grave na cabeça do último compasso, no lugar do Lá grave final (Ex. 10b; cf. Ewell *op. cit.*, p. 44). Sua constatação de que o Ré grave “soa inteiramente plausível” (*ibid.*, p. 42) corrobora em alguma medida sua compreensão de que *Masque* constitua um exemplo de tonalidade implícita ou tardia (*ibid.*, p. 46) – e não propriamente de “pós-tonalidade”. Haveria lastro, contudo, no restante da obra para se considerar Ré como uma tônica implícita? Ou, sendo a peça quase inteiramente constituída de transposições do acorde místico, não consistiria o Lá final tão simplesmente em mais uma transposição sua, sem quaisquer implicações funcionais?



Exemplo 10: Scriabin: *Masque*, Op. 63/1 (1912): (a) c. 28–31; (b) finalização alternativa experimentada por Ewell (2002, p. 44)

3. Análise preliminar de *Masque*

Masque, Op. 63/1, é escrita em uma forma ternária relativamente convencional, bastando, para caracterizá-la com maior precisão, apontar: (1) que, entre os c. 4 e 8, uma breve transição, ao mesmo tempo em que desenvolve material da primeira frase (e parece, por isso, continuá-la), introduz fluidamente a parte central e; (2) que, sendo a primeira frase (c. 1–4) recapitulada de maneira literal nos c. 24 a 28, a peça conclui com sua fragmentação²⁸ nos compassos 28–

²⁸ Emprestamos o termo de W. Caplin (1998, p. 10–11 e 41).

31 (já reproduzidos no Ex. 10a, pouco acima). Uma vez que a obra nos oferece um exemplar do “sistema do centro sonoro” descrito por Lissa, sendo quase inteiramente baseada em transposições do acorde místico e suas variantes, uma primeira maneira (ainda um tanto grosseira) de se visualizar a relação entre forma e harmonia na peça é relacionar as respectivas transposições do acorde místico à segmentação formal aqui descrita. Fazemo-lo abaixo, no Quadro 1.

| A (c. 1–4) | transição (c. 4–8) | B (c. 8–23) | A' (c. 24–31) |
|---|---|--|---|
| $C_{\text{mist.}} E_{\text{bmist.}} A^{7^9 13}$, | $A_{\text{mist.}} \rightarrow F^{7 13}, B_{\text{mist.}} \rightarrow C^{\#}_{\text{mist.}}$ | $D_{\text{bmist.}} F_{\text{mist.}} A_{\text{bmist.}}$ | $C_{\text{mist.}} E_{\text{bmist.}} A^{7^9 13},$ $E_{\text{bmist.}} A^{7^9 13},$ $A^{7^9 13}$, |

Quadro 1: Representação esquemática e provisória da forma de *Masque*, Op. 63/1

Como se nota pelo esquema acima, fosse o plano harmônico de *Masque* redutível às transposições do acorde místico (e variantes) empregadas na peça, não haveria nesta, para além dos respectivos Lás dominantes que encerram a primeira frase e a peça como um todo, qualquer outro fator que apontasse para uma centralidade de Ré. Mesmo Ewell (*op. cit.*, p. 42–43), aliás, não reporta a Ré qualquer outro elemento da peça para além (1) das progressões entre Mi_{\flat} místico e A dominante – as quais formariam uma progressão de tipo $II_{\flat} \rightarrow V$, efetivamente muito comum em Scriabin (ver Ex. 8, Ex. 9b e n. 25, mais acima) – e (2) de um acorde, nos c. 10 e 14, que ele interpreta como IV de Ré pelo simples fato de ter um Sol no baixo, mas que, pelo conteúdo harmônico e pelo contexto, é mais facilmente entendido como um $Ré_{\flat}$ místico, invertido nos compassos mencionados, mas em posição fundamental nos respectivos compassos consequentes (ver Ex. 16, mais adiante).

O passo técnico que fora dado por Scriabin no Op. 58, contudo, traz consigo duas implicações bastante distintas: se, por um lado, muitas de suas obras a partir de então podem ter suas harmonias inteira ou quase inteiramente reportadas a dominantes – uma vez que, frequentemente, é o acorde místico que ocupa a posição de *Klangzentrum* –, por outro, deve-se lembrar que o *Klangzentrum* se trata sobretudo de uma matriz harmônica, de cujos fragmentos podem ser formados outros acordes, com morfologias bastante diversas. Em uma peça amplamente fundada sobre o acorde místico, como é o caso deste Op. 63/1, o uso desse acorde em sua forma completa ou o uso de formas suas incompletas que mantenham, ainda assim, seu aspecto geral de dominante constituem apenas

parte das possibilidades de segmentação ou agrupamento da coleção de notas constituintes dessa matriz harmônica. Diferentemente, portanto, de uma mera figuração de arpejo – em que um dado acorde tende a se manter expresso através das várias disposições possíveis de suas notas constituintes –, e semelhantemente, neste sentido, à ordenação de uma série dodecafônica²⁹ – cuja disposição interna tende a implicar propriedades harmônicas bastante singulares para cada série possível –, a específica maneira como as notas de um dado *Klangzentrum* são dispostas tem por si mesma, nessa fase da técnica de Scriabin, um forte potencial de determinação harmônica.

Examinemos, sob essa perspectiva, os compassos iniciais de *Masque*, reproduzidos no Ex. 11, abaixo. O segmento assinalado como “a” compreende, como se vê, o equivalente a um acorde místico sobre Dó, com o próprio Dó no baixo, com sua décima terceira maior (Lá[♯]) e com a comum oscilação de sua nona (Ré[♯]→Ré[♭]). Note-se, contudo, a curiosa disposição de suas notas constituintes: o Dó, embora no baixo, é curto e atacado em tempo fraco; o Mi[♯], tão importante para caracterizar um acorde fundado sobre Dó, é omitido até os últimos instantes antes de se passar para o próximo segmento (o qual corresponderá a um Mi[♭] místico). Por outro lado, as extensões mais distantes do acorde (considerando-se sua origem enquanto uma dominante com décima terceira) são postas em destaque: nas cabeças dos dois primeiros compassos, Rés naturais ocorrem como efetivas notas mais graves (uma vez que os Dós anacrúsicos não são sustentados); por sobre esses Rés naturais, a melodia vem a completar, no primeiro compasso, uma tríade de Ré maior – enquanto o Si[♭] se comporta como uma nota vizinha [*Nebennote*] de Lá – e; se da perspectiva do acorde místico temos a já mencionada oscilação entre nona maior e menor (Ré[♯]→Ré[♭]), essa mesma oscilação, perante a proeminência assumida no trecho pela tríade de Ré maior, tende a ser reinterpretada como uma bordadura inferior (Ré–Dó[♯]–Ré), a

²⁹ A aproximação entre a técnica de Scriabin e o dodecafonismo de Schoenberg está na própria origem do conceito, em Lissa, de “sistema do centro sonoro” [*System des Klangzentrums*], que, para a autora, seria um “precedente histórico do dodecafonismo” [*geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik*; 1935, *passim*]. Lissa, aliás, remete o próprio termo *Klangzentrum* a Hermann Erpf (1927, p. 122 e 197 s.; ver Lissa 1935, p. 18), que originalmente o utiliza para se referir à série no contexto de obras dodecafônicas.

qual *elabora* [komponiert aus³⁰] Ré (cf. Ex. 12c, pouco adiante). E quanto ao restante da frase?

The image shows a musical score for Scriabin's *Masque*, Op. 63/1 (1912), measures 1-4. The score is in 6/8 time and features a piano (*p*) dynamic. The upper staff is marked "Avec une douceur cachée Allegretto" and "énigmatique". The lower staff is marked "p", "accel.", and "molto rit.". The score is divided into three sections labeled "a", "b", and "c".

Exemplo 11: Scriabin: *Masque*, Op. 63/1 (1912), c. 1–4

³⁰ Dada a difícil conciliação entre uma concepção schenkeriana de tonalidade e o conceito schoenberguiano de *emancipação da dissonância*, central em nosso trabalho, cabe fazermos aqui alguns esclarecimentos quanto ao uso que temos feito de termos e de gráficos schenkerianos. Em primeiro lugar, embora em nosso trabalho anterior (Oliveira; Packer 2023, p. 226) nós tenhamos chegado a apresentar um gráfico que englobasse inteiramente o Op. 19/6 de Schoenberg e que fosse explicitamente redutível a uma *estrutura fundamental* [Ursatz], não era, para nós, a redutibilidade a um *Ursatz* a condição para que considerássemos pertinente uma abordagem de orientação tonal à obra, mas antes: (1) a possibilidade de reconhecer relações funcionais (*difusas* e *a posteriori*) em larga escala, as quais abrangessem a globalidade da peça, e; (2) a possibilidade de reportar *cada nota* da obra a um tal plano funcional global. (Lembremos que, mesmo em Bach – como o atesta o arioso “Heute wirst du mit mir im Paradies sein”, BWV 106 [1707] –, há obras que, por se iniciarem em uma dada *Tonart* e finalizarem em outra, são irredutíveis a qualquer *Ursatz* e que nem por isso serão, com alguma razoabilidade, consideradas não-tonais.) Assim, se nos valem, no Op. 19/6 de Schoenberg, ou na parte A de *Masque* (Ex. 12d, pouco adiante), de gráficos schenkerianos para suas representações, temos, para isso, uma dupla motivação: primeiramente, tão simplesmente facilitar para o leitor a visualização de relações que em nossos *comentários* nós pronunciamos e que, em nossos textos, explicamos; em segundo lugar, uma vez que estamos propondo uma metodologia nova e que precisamos superar a desconfiança suscitada por uma certa falta de rigor metodológico de alguns de nossos antecessores – como é o caso já mencionado de Leichtentritt –, acreditamos que, ao menos em um primeiro momento (i. e., sobretudo na análise do Op. 19/6), deveríamos submeter a nova abordagem ao crivo de uma metodologia já estabelecida, ainda que não partilhemos inteiramente da concepção de tonalidade nela implicada. No específico caso de *Masque*, finalmente (e como deverá ficar claro nesta terceira seção do presente artigo), entendemos que, em sinergia com relações mais propriamente funcionais – mas, ainda assim, independentemente da redutibilidade ou não a uma *estrutura fundamental* –, uma série de estratégias composicionais fundadas em dimensões lineares da obra (como *prolongações* e *paralelismos motivicos*) contribua para que se lhe confira coesão em larga escala. Nesse sentido, o ferramental analítico de Schenker, particularmente adequado à análise de conduções lineares em contextos tonais, é aqui adotado de maneira *complementar* a uma diversidade de outras ferramentas – mas não como matriz de nossa abordagem.

Em primeiro lugar, se formos considerar, como sugerido por Ewell, que esse Ré maior – formado pelas extensões de um Dó místico e posto em relevo pelo fino artesanato de Scriabin – corresponda à tônica implícita de *Masque*, devemos reconhecer que ele é acompanhado de sua sétima (o Dó_♯ anacrúsico) e sua décima terceira menor (Si_♭), em uma típica configuração de dominante: a exemplo, portanto, do Op. 32/2 (1903; ver Baker 1980, p. 8–9), ou do supracitado Op. 56/1 (Ex. 7, acima), essa tônica implícita seria inicialmente apresentada de forma dissimulada, enquanto uma dominante de seu próprio IV grau. Corroborando essa interpretação, é notável o fato de que, no primeiro tempo do c. 2, se forme algo tão próximo de uma subdominante de Ré quanto o possibilita a coleção de notas constituintes do Dó místico subjacente: o Sol, sua fundamental, pode estar ausente, mas não só o Si_♭ e o Ré completariam sua tríade menor, como o Mi_♯ (importante nota do Dó místico subjacente, mas até então omitida) corresponde à característica sexta de uma subdominante fundada sobre Sol. Essa caracterização, aliás, vem a completar-se pela nova oscilação entre Ré_♯ e Ré_♭, a qual resolve aqui da maneira mais típica a dissonância formada pela quinta e pela sexta de um Sol menor subdominante: ao descer de Ré_♯ para o equivalente enarmônico de um Dó_♯, a linha de tenor resolve sua dissonância com o Mi_♯ agudo e prenuncia, fugazmente, o Lá dominante que encerrará a frase.

O segmento acima assinalado como “b”, o qual se segue, consiste em uma transposição literal, terça menor acima, da segunda metade do segmento “a”. Correspondentemente fundado sobre um Mi_♭ místico, uma das maneiras de interpretá-lo é aquela proposta por Ewell, já antes mencionada: como II_♭ de Ré, formando, juntamente ao Lá dominante com que se encerra a frase, uma progressão de tipo II_♭→V em Ré. Se, por outro lado, interpretarmos o segmento em conformidade com nossa interpretação do segmento “a”, teremos aqui a progressão de um Fá dominante rumo a um Si_♭ menor com sexta (Ex. 12b, pouco abaixo), o qual pode ser alternativamente entendido como (a) um VI grau alterado de Ré menor, (b) uma subdominante menor da relativa maior (Fá), ou (c) já uma forma do Lá dominante, com a décima terceira menor (Fá_♯) e a equivalência entre Ré_♭ e Dó_♯. O leitor pode aderir à interpretação de sua preferência ou, como nós, a um pouquinho de cada uma, na constituição de uma funcionalidade *difusa*: em todos os casos, há de se notar que o segmento permanece plenamente congruente com a hipótese de uma tônica implícita em Ré.

De uma perspectiva linear, ademais, é interessante observar como a linha de soprano desenha uma subida escalar de Ré a Lá (sendo o Si₂ do c. 4 uma *Nebennote*) e como a linha de tenor esboça um arpejo de Ré menor (Ex. 12d, abaixo). Finalmente, se considerarmos: (1) que o Dó₂ anacrúsico, enquanto sétima do Ré dominante, tenderia a progredir descendentemente a um Si₁ (o qual efetivamente ocorre na cabeça do c. 2, embora em outra voz); (2) que esse Si₁ seria ainda a fundamental (omitida) do Si₁ menor aludido no primeiro tempo do c. 3; e (3) se aderirmos à compreensão de Baker (1980, *passim*; 1983, *passim*; 1986, *passim*) de que seja característico de Scriabin iniciar progressões lineares já a meio caminho [*mid-span*; cf. Baker 1980, p. 8], como se “a tríade de tônica precedesse o efetivo começo [*actual beginning*] da peça” (*ibid.*), então enxergaremos ainda, nessa frase inicial, para além das linhas de soprano e de tenor, a sugestão profundamente dissimulada de uma descida escalar de Ré a Lá na linha de baixo (Ex. 12d). Se essa interpretação pode parecer excessivamente artificial, cabe observar que, adiante na peça, quando da reprise dessa frase inicial, a tríade pura de Ré maior – da qual decorreriam os movimentos lineares da frase – efetivamente precede a frase, sendo arpejada no segundo tempo do c. 23 (ver terceiro sistema da segunda página de nosso *comentário* a *Masque*, ao final deste artigo).

Como se nota por nossas observações até aqui, Scriabin estabelece nesses compassos iniciais – e, portanto, também no final da peça (porquanto os c. 24 a 31 consistem basicamente em uma reprise dos c. 1 a 4) – dois planos harmônicos profundamente imbricados, mas também profundamente distintos: por um lado, a frase baseia seu material harmônico, sucessivamente, em um Dó místico, em um Mi₁ místico e no que, até aqui, entendemos como um Lá dominante (com nona maior e décima terceira menor); por outro, a efetiva maneira como são dispostas as notas constituintes de cada uma dessas matrizes harmônicas forma com razoável nitidez uma completa outra progressão, em Ré menor. Mesmo o último acorde da frase, o qual parece coincidir nos dois planos, contém seu grau de ambivalência (e possível ironia), uma vez que, se juntarmos a ele o Fá₁ (enarmonicamente equivalente a um Mi₂) que ocorre no segundo tempo do c. 3, temos esse Lá dominante formado por uma disposição muito peculiar da totalidade das notas de um acorde místico fundado não sobre Lá, mas sobre Sol (Ex. 12a, acima). Com tudo isso, o enigmático título deste *Poème* parece adquirir significação no plano técnico e atestar a intencionalidade do procedimento aqui

observado, pois que parte importante da arquitetura da peça reside, precisamente, no mútuo *mascamamento* entre as transposições de um dado *Klangzentrum* e uma harmonia outra, resultante da altamente engenhosa disposição interna das notas desses *Klangzentren*.

The image shows a musical score analysis in four parts:

- a)** Three mystic chords labeled "C mist.", "Eb mist.", and "G mist." shown as vertical stacks of notes on a treble clef staff.
- b)** Piano score for measures 1-4. The top staff has dynamics *p*, *accel.*, and *molto rit.* and the instruction "Avec une douceur cachée Allegretto énigmatique". The bottom staff has chord symbols: D_7^{13b} , Cm^6 , A , F_7^{13b} , Bbm^6 , and A_7^{13b} .
- c)** Explicitation of a D chord in measure 1, showing notes in both treble and bass clefs with a "N" label above the treble staff.
- d)** Linear analysis of measures 1-4. It shows the movement of notes from the mystic chords in both staves, with labels "I", "V", "N", and "P" indicating harmonic functions.

Exemplo 12: (a) Acordes místicos subjacentes aos compassos iniciais de *Masque*; (b) Scriabin: *Masque*, Op. 63/1 (1912), c. 1–4, com notação, sob a pauta, dos acordes formados pelos sucessivos fragmentos dos acordes subjacentes; (c) explicitação de um acorde de Ré no c. 1; e (d) análise linear dos c. 1–4

Quanto à parte central da peça (c. 8–23), também ela contém suas ambiguidades, as quais exploraremos na seção seguinte deste artigo. Posto, contudo, que ela é quase inteiramente fundada sobre os acordes místicos de Ré_b (c. 8–16), Fá (c. 17–21) e Lá_b (c. 21–22), respectivamente, e que suas notas mais graves efetivamente desenhavam um arpejo de Ré_b (c. 11, 15, 19 e 21; ver Ex. 13, abaixo), a interpretação de que a peça tenha uma tônica implícita em Ré menor não pode contornar a questão sobre como se relacionariam uma *Haupttonart* de Ré menor, prevalente no início e no fim da peça, e uma tonalidade secundária de Ré_b maior, a qual parece governar a seção central. Para além de a relação em questão não ser de modo algum sem precedentes (em nosso próprio repertório nacional, e. g., temos o caso da *Barcarolle*, Op. 4/5, de Henrique Oswald [1887], a qual, estando em Fá# menor, tem sua parte central em Fá maior), residem na própria dimensão linear da peça ao menos duas formas como as duas tonalidades em questão aí se relacionam.

Primeiramente, há de se notar como esse percurso de Ré menor a Ré_b maior e de volta a Ré menor espelha, em larga escala, aquele fragmento melódico em região de tenor (Ré_♯–Ré_b–Ré_♯) para o qual chamáramos a atenção nos dois compassos iniciais. Com isso, aquilo que pareceria uma casual oscilação da nona de um acorde místico de Dó e que demonstramos ser uma primeira *elaboração composicional* [*Auskomponierung*] de Ré – crucial, aliás, para que aquele primeiro Ré maior se destacasse do Dó místico – vem a ser, ademais, um motivo, na acepção schenkeriana do termo³¹, projetado no mais alto nível estrutural da peça, oferecendo-nos exemplo do específico caso de “paralelismo motivico” (*motivic parallelism*) em que, como descrito por Charles Burkhart, “padrão e cópia [de um dado motivo] ‘aninham-se’ um dentro do outro, (...) mas situam-se em diferentes níveis [estruturais]”³² (1978, p. 151). Em segundo lugar, embora de maneira mais superficial do que aquilo que ocorrera no início da peça, mais uma vez Scriabin faz algo de Ré menor se destacar de um completo outro fundo harmônico, pois que, ao situar os clímaxes melódicos da passagem nas respectivas décimas terceiras e quintas aumentadas de um Ré_b místico, de um Fá místico e de um Lá_b místico, o perfil desenhado por tais clímaxes forma uma melodia altamente

³¹ Para uma exposição clara e em português da concepção schenkeriana de *motivo*, ver Moreira; Pascoal 2021, p. 240–246.

³² “[...] pattern and copy can ‘nest’ one within the other, [...] but lie on different levels”.

sugestiva de Ré menor. Nesse sentido, aliás, note-se a correspondência entre o desenho formado pelas quatro notas mais agudas da peça até então (Ré–Dó#–Fá–Mi, Ex. 13, abaixo) e o perfil da linha inicial de tenor, conforme representada em seu nível intermediário [*Mittelgrund*] (Ex. 12d, acima).

The image shows three measures of music from Scriabin's *Masque*, Op. 63/1. Each measure is presented in two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The first measure is labeled 'c. 11', the second 'c. 19', and the third 'c. 21'. A long horizontal slur is drawn above the treble clef staves, encompassing the top notes of all three measures. In the first measure, the top notes are D4, C#4, F4, and E4. In the second measure, they are D#4, C#4, B3, and A3. In the third measure, they are G4, F4, E4, and D4. The bass clef staves show chordal accompaniment with some notes marked with a '7' (seventh).

Exemplo 13: Scriabin: *Masque*, Op. 63/1 (1912) c. 11–12, 19–20 e 21–22, com clímaxes destacados (por hastes para cima) e relacionados (por ligaduras)

4. Comentário sobre *Masque*

A exemplo do que fizéramos com o Op. 19/6 de Schoenberg em nosso artigo anterior, também aqui, com relação ao Op. 63/1 de Scriabin, nós acrescentamos uma linha de clarineta ao original, visando, através de tal linha, pôr em relevo as relações funcionais por nós reconhecidas ao longo do processo analítico. Em nosso *comentário* sobre *Masque*, contudo – e como já colocado em nossa introdução –, tivemos um objetivo a mais (e principal) com o acréscimo de uma linha melódica à obra analisada: tendo assumido que ambiguidades harmônicas são inerentes ao repertório a que nossa abordagem se destina, na etapa ora relatada de nossa pesquisa nós pretendemos, sobretudo, explorar diferentes maneiras como tais ambiguidades pudessem ser assimiladas em nossas próprias linhas acrescentadas, i. e., nos próprios *comentários composicionais* que temos realizado – e não apenas no discurso sobre cada obra em questão. Com esse objetivo em vista e tendo apresentado já uma análise preliminar das relações funcionais em larga escala de *Masque*, a exposição que se segue sobre nosso *comentário* não será – como o fora nossa exposição sobre o Op. 19/6 de Schoenberg – exaustiva, mas há de concentrar-se especificamente sobre as diferentes estratégias de assimilação de ambiguidades que exploramos ou encontramos ao longo do processo de escrita de nossa linha acrescentada: para cada estratégia, apresentaremos um exemplo, o qual buscaremos explicar com máximo

detalhamento. Para quem, de todo modo, o desejar examinar para além do que aqui se expõe, reproduzimos integralmente nosso *comentário* ao final deste artigo.

De partida, frente aos dois planos harmônicos que demonstráramos concorrer ao longo da primeira frase de *Masque*, adotamos a estratégia de escrever, para além de uma linha principal que pronunciasse o plano centrado na tônica implícita de Ré menor (Ex. 12b, acima), uma *ossia*, que, por sua vez, pusesse em relevo as matrizes harmônicas subjacentes ao trecho (Ex. 12a) e explorasse as relações entre elas. Comparemos, nesses compassos iniciais de nosso *comentário*, a *ossia* à linha principal.

Como víramos, Scriabin parece escrever os quatro primeiros compassos de *Masque* tomando por material harmônico, respectivamente, um Dó místico, um Mi_b místico e um Lá dominante. Uma vez que tais matrizes se relacionam, todas, por uma mesma tétrade diminuta que as possa representar enquanto acordes de tipo dominante, decidimos iniciar essa *ossia* explicitando tal relação e enunciando, assim, a tétrade diminuta em questão: Si_b, Ré_b (ambas as notas atacadas em uníssono com o piano original), Mi_♯ e Sol_♯ (Ex. 14, abaixo). Em nossa linha principal, por sua vez, a primeira tarefa consistia em pronunciar a progressão implícita de V⁷/iv⁶ → iv⁶ em Ré menor (i. e., de um Ré dominante a um Sol menor com sexta) entre os c. 1 e 2, para o que, como já acima demonstrado, era importante que o Ré_b do piano original, no c. 1, efetivamente soasse como uma bordadura cromática (um Dó_♯, portanto) de Ré_♯. Com isso em vista, iniciamos nossa linha principal com uma dupla bordadura cromática em torno de Ré_♯ (partindo, tal como na *ossia*, de um uníssono com o piano), arpejando e completando, na sequência, o Sol menor com sexta que entendêramos estar implícito no início do c. 2. Comparando-se o compasso inicial da linha principal e da *ossia*, duas diferenças são especialmente notáveis. Em primeiro lugar, se na linha principal o Ré_b/Dó_♯ é tratado como parte de uma bordadura cromática, na *ossia*, diversamente, nós afastamos tal nota de uma condição ornamental ao inseri-la no contexto melódico de um arpejo e marcamos, assim, o Ré_b como constituinte (uma nona menor) do Dó místico subjacente. Em segundo lugar, ao anteciparmos, na *ossia*, o Mi_♯ (o qual Scriabin omitira até os últimos instantes de vigência do Dó místico) para fazê-lo coincidir, na última colcheia do c. 1, com o Dó_♯, o Si_b e o Fá_♯ (enarmônico de Sol_b) do piano original, fizemos com que um Dó dominante (com quinta diminuta) efetivamente viesse a soar nesse momento. Na linha principal, diversamente, ao inserirmos um Mi_b no mesmo ponto, nós, a um

só tempo: colaboramos com a caracterização de um Ré dominante no trecho, ao acrescentar-lhe sua nona menor³³; e afastamos o senso de Dó dominante que, na *ossia*, o Mi \flat ajudara a pronunciar.

The image displays a musical score for a clarinet in real time, consisting of three systems. The first system features two staves with dynamics *p*, *poco cresc.*, *accel.*, and *(molto rit.)*. The second system also has two staves with dynamics *p*, *poco cresc.*, *accel.*, and *ancora p*. The third system consists of two staves with dynamics *p*, *accel.*, and *molto rit.*. The tempo is marked *Allegretto* and the mood is *énigmatique*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Exemplo 14: Comentário sobre *Masque*, c. 1–4 (clarineta em sons reais neste e nos demais exemplos)

Se na frase inicial de *Masque* há dois planos harmônicos concorrentes e estáveis, os quais nos motivaram a escrever duas linhas alternativas que respectivamente os pronunciassem, na transição que se segue (c. 4–8, Ex. 15,

³³ Mais precisamente, forma-se aqui um Ré dominante sem fundamental, com nona menor e décima terceira menor, enarmonicamente correspondente a um Mi \flat menor com sexta e, por isso mesmo, inerentemente ambíguo. Alguns esclarecimentos devem ser feitos a esse respeito. Primeiramente, sempre que nossa linha buscou pronunciar uma determinada interpretação funcional, nós tomamos o cuidado – tal como o fizéramos quanto ao Op. 19/6 de Schoenberg – de amparar as soluções de nosso comentário em precedentes oriundos do próprio repertório. No caso ora em questão, um semelhante acorde – com a mesma ambiguidade, mas igualmente tratado como uma dominante – pode ser encontrado, se não antes, nos c. 8–9 do *Intermezzo*, Op. 117/2 (1892), de Brahms. Em segundo lugar, esclarecemos que nossas intervenções, mesmo quando destinadas a pronunciar uma interpretação específica, não tornam nem pretendem tornar unívocas as funcionalidades da obra comentada, mas antes intensificam o grau de pertinência de algum dos termos constituintes de uma funcionalidade que há de permanecer difusa. Finalmente, ainda quanto a essa dominante com nona e décima terceira bemóis, observamos que um tal acorde, com sua ambiguidade inerente, participava já implicitamente dessa primeira frase de *Masque*, com a aproximação entre um Si \flat menor com sexta implícito no primeiro tempo do c. 3 e o Lá dominante que encerra a frase.

abaixo), rumo à parte central, reconhecemos um outro tipo de ambiguidade, a qual, correspondentemente, deveria ser assimilada por também outros meios a nosso *comentário*. Intensamente marcada pelo cromatismo linear, tal transição pode ser segmentada: em uma primeira frase (c. 4–6) que progride basicamente de um Lá dominante a um Fá dominante; e em uma progressão (c. 6–7) de um Si dominante ao Dó# místico (pouco em seguida grafado como Ré_b místico) que iniciará a parte central da peça. Tendo sido já observado como o motivo Ré_b–Ré_b–Ré_b com que se inicia a linha da região de tenor (c. 1–2, Ex. 14, acima) é projetado em larga escala para governar o arcabouço tonal global da peça; e como esse mesmo motivo inicial, a depender de qual dos planos harmônicos da primeira frase se priorize, pode ser alternativamente entendido como Ré_b–Dó#–Ré_b (cf. Ex. 12c); entendemos que a progressão harmônica implicada na transição dos c. 4–8 colabore, em alguma medida, para imbuir dessa mesma ambiguidade (Ré_b–Ré_b–Ré_b ou Ré_b–Dó#–Ré_b) a projeção de tal motivo em larga escala. Por um lado, entre o início da transição e o início da parte central há uma espécie de movimento sequencial, ressaltado pela condução melódica e pelos registros do baixo, de Lá místico a Si e a Dó# místicos. Por outro, a contiguidade entre o Fá dominante do c. 6 e o Si místico que inicia a segunda frase da transição permitiria enxergar – sobretudo no contexto de Scriabin (ver n. 25, mais acima) – esse Si místico como elaboração, por substituição de trítone, do Fá dominante precedente, desenhando-se uma progressão por terças descendentes, de Lá a Fá e, finalmente, a Ré_b.

Buscando absorver em nossa linha acrescentada o cromatismo que caracteriza a passagem, realizamos, na primeira frase dessa transição, um movimento cromático de Dó# (ele próprio cromaticamente introduzido por um Si#) a Mi_b – durante a vigência do Lá místico –, estendendo em seguida, no nível intermediário [*Mittelgrund*], esse movimento rumo a Fá_b e Sol_b, respectivamente a fundamental e a nona menor do Fá dominante do c. 6 (Ex. 15). Na segunda metade da transição, acompanhando a sugestão de sequência que havia já no piano de Scriabin, nós basicamente transpusemos uma segunda maior acima tal movimento melódico, em seu nível intermediário. Contudo, ao invés de uma transposição literal, que fosse cromaticamente (e em consonância com o Si dominante vigente) de Ré# a Fá# – agora grafados como Mi_b a Sol_b –, nós substituímos o que seria um Mi_b por Dó_b para, assim, termos nesse trecho da linha acrescentada apenas notas que fossem congruentes com um Fá dominante

e, com isso, tratarmos o Si místico do piano mais propriamente como uma elaboração (por substituição de trítone) do Fá dominante imediatamente precedente. Com um pequeno deslocamento rítmico no Dó, ademais, sincronizamo-lo com a duína do piano (um elemento rítmico aliás que, para além dos c. 7 e 8, não ocorre em nenhum outro momento da peça) e reforçamos o arpejo de Fá maior que, em decorrência de tal duína (e considerando-se a equivalência enarmônica entre $F\sharp$ e $Mi\sharp$), se forma entre o primeiro e o segundo tempos desse c. 7, no original. Na sequência – e a exemplo do que fizéramos com relação à frase anterior –, o movimento melódico de nível intermediário se estende rumo a um $Sol\sharp$ e a um $Lá\flat$, respectivamente a décima primeira aumentada e a quinta do $Ré\flat$ maior que governará a seção central. Em resumo, frente às duas interpretações que propuséramos para o trecho (uma progressão por segundas ascendentes, de $Lá$ a $Dó\sharp$ místico, ou uma progressão por terças descendentes, de $Lá$ a $Ré\flat$ místico), o que fizemos foi pronunciar o termo que entendíamos ter menor grau de pertinência para, assim, intensificar em nosso comentário uma ambiguidade que se apresentava apenas sutilmente no original.

Exemplo 15: Comentário sobre *Masque*, c. 4–8

Como já apontado, a seção central de *Masque* funda-se quase inteiramente sobre os acordes místicos de $Ré\flat$, $Fá$ e $Lá\flat$, apresentando-se tais acordes de maneira explícita (ainda que incompleta) nos compassos 11, 15, 19 e 21 e desenhando-se, no nível intermediário [*Mittelgrund*] da linha de baixo, um arpejo ascendente de $Ré\flat$ maior ao longo da seção. Assim, embora também aqui as específicas disposições locais das notas constituintes desses acordes místicos produzam ambiguidades pontuais, nesta seção central a progressão dos acordes místicos parece, ela própria, permanecer em primeiro plano – diferentemente, é claro, do que observáramos com relação à primeira frase da peça.

Ao elaborarmos nosso *comentário* a essa passagem, nós buscamos, por um lado, intensificar um senso local de centralidade em Ré_b maior³⁴; por outro, contudo, uma maior nitidez dessa centralidade haveria de servir justamente como uma referência a partir da qual pudéssemos explorar e pronunciar as ambiguidades pontuais desse trecho. Assim, em diferentes momentos, nessa seção central, em que os específicos fragmentos ou disposições dos acordes místicos subjacentes produzissem ambiguidade, nós escrevemos, a partir de nossa linha principal, *bifurcações* destinadas a pronunciar interpretações que divergissem do Ré_b místico, ou do senso prevalente de Ré_b maior. Tais bifurcações, anotadas em cinza na partitura, tratam-se basicamente de *ossias*, mas diferem daquelas que escrevêramos nos compassos iniciais: por derivarem direta e continuamente da linha principal e; por sugerirem harmonias mais efêmeras, as quais não chegam a originar progressões ulteriores. Um exemplo encontra-se no c. 10 (Ex. 16, abaixo), em que há, no piano original, um acorde místico quase completo de Ré_b, mas com o baixo em sua décima primeira aumentada, Sol_b. Em nossa linha principal, nós completamos tal acorde místico com a nota (sua nona, Mi_b) que lhe faltava (voltaremos a isso pouco adiante). Na bifurcação aí escrita, contudo, nós buscamos pronunciar um aspecto de Sol dominante que o acorde do c. 10 pudesse ter e que, como já apontado, correspondia à interpretação de Ewell (2002, p. 43): nela, o Si_b final do c. 9 fica suspenso, sendo enarmonicamente grafado como Lá_#, para resolver-se – e resolver, portanto, a principal dissonância que, por essa interpretação, haveria no piano original – sobre Si_b e, em seguida, arpear descendentemente um Sol dominante com quinta diminuta, contido nas demais notas (feitas as devidas enarmonizações) do acorde executado ao piano. A ligadura pontilhada que se segue, em cinza, indica em que ponto o clarinetista deverá retornar à linha principal, caso opte, em sua execução, por realizar essa bifurcação.

³⁴ Tornaremos pouco adiante à questão de uma tonicização de Ré_b nessa seção central de *Masque*. Por ora, apenas pontuamos como, desde os primeiros instantes dessa seção (c. 8, Ex. 15, acima), nós cuidamos: (1) de manter explícito o Ré_b místico subjacente ao trecho através de figurações rápidas (semicolcheias ou apojaturas) que o completassem; e (2) de aproximar o Ré_b místico de uma morfologia mais convencional de dominante, resolvendo (ora imediatamente, ora no nível intermediário) sua décima primeira aumentada, Sol_b, (2.1) sobre sua quinta, Lá_b, como uma cromatização desta, ou (2.2) sobre sua terça, como nota de passagem descendente entre Lá_b e Fá_#.

Exemplo 16: Comentário sobre *Masque*, c. 9–12

Ainda sobre essa seção central de *Masque*, se, pelos motivos já expostos, entendemos que ela seja governada por Ré_♭ maior; mas, dos c. 8 a 16, temos quase todo o material harmônico derivado de um Ré_♭ místico – de um acorde de tipo dominante, portanto –; então nossa interpretação será tão mais convincente quanto esse Ré_♭ místico possa ser tratado – a exemplo de como o próprio Scriabin procedera nos inícios do Op. 56/1 (Ex. 7a) ou deste Op. 63/1 – como uma dominante de seu próprio IV grau, Sol_♭.

Interrompendo brevemente e por duas vezes a vigência de Ré_♭ místico na passagem, temos, nos c. 11 (Ex. 16, acima) e 15, formações quase completas de um Mi místico. Se, como vimos, Scriabin pôde forjar, no primeiro compasso da peça, um Ré maior no interior de um Dó místico, então, correspondentemente, haveria de ser possível pronunciar um Sol_♭ maior a partir do Mi místico em questão: feitas as equivalências enarmônicas, o Mi_♭ do baixo corresponderia à sua sétima; o Lá_♯, à sua terça; o Dó_♯, à sua quinta; e o Ré_♭ e o Sol_♯, respectivamente, à sua décima terceira e à sua nona. Interessantemente, contudo, ao completarmos esse Sol_♭ maior com sua fundamental, nós igualmente completamos o Mi místico (com sua nona, Fá_♯/Sol_♭), preservando a ambiguidade entre as duas interpretações.

Uma vez que a progressão dos c. 10–11 é retomada nos c. 14–15 (de maneira idêntica) e nos c. 18–19 (transposta), nós optamos por: (1) em sua primeira ocorrência, limitar nossa intervenção à compleição, com suas

respectivas nonas, do Ré,³⁵ e do Mi místicos – o que, por um lado (e como já colocado), chega a aludir a um Sol, no segundo acorde, mas, por outro, pontua a distância de terça menor (e não de quarta) que de fato há entre os acordes em questão (Ex. 16, acima) –; e (2) apenas nos c. 18–19, onde a progressão é retomada já transposta (terça maior acima), delinear um Si, maior no interior do que seria um Lá, místico e, assim, explicitar de que maneira o segundo acorde da progressão em questão poderia ser entendido como resolução, quarta acima, do primeiro (agora um Fá místico). Para isso, bastou que a linha acrescentada resolvesse o que seria uma nona (Dó) de Si, sobre sua fundamental e a décima terceira, Sol, sobre um Fá (Ex. 17). Ao tratarmos de maneiras distintas, como se vê, trechos idênticos ou semelhantes da obra comentada, nós resgatamos uma estratégia de assimilação de ambiguidades já explorada em nosso trabalho anterior, sobre o Op. 19/6 de Schoenberg, a qual consiste em expressar *diacronicamente* as diferentes interpretações possíveis para uma mesma formação ou, como é aqui o caso, progressão harmônica.



Exemplo 17: Comentário sobre *Masque*, c. 18–20

Uma última maneira por meio da qual buscamos contemplar, em nosso *comentário sobre Masque*, suas ambiguidades harmônicas deve ser, por fim, aqui elencada. Disséramos, em nossa introdução, que o princípio de nossa abordagem analítica reside em percorrer em sentido inverso os processos emancipatórios que pudessem ter originado, nos termos da tonalidade funcional, as várias

³⁵ No caso do Ré, místico do c. 10, jogamos ainda com a alternância de suas nonas maior (Mi) e menor (Mi), a exemplo de como o próprio Scriabin tratara tantos outros dos acordes místicos da peça.

formações harmônicas de cada obra analisada, para remetê-las, assim, a estágios anteriores da tonalidade, em que suas relações funcionais se fizessem mais claras. Ao completarmos, contudo, nos c. 10 e 11 de *Masque*, os acordes místicos sugeridos pelo piano original, há de se notar que, diversamente, nós abdicamos pontualmente de preparar ou resolver dissonâncias suas, mantendo nossa linha acrescentada no mesmo estágio da linguagem harmônica de Scriabin expresso pela obra em questão. (Isso é, inclusive, marcado pela manutenção da típica disposição quartal desses acordes místicos [Ex. 16; cf. Ex. 4], ou pela já comentada alternância, na linha acrescentada, entre as nonas maior e menor do acorde do c. 10.) Indo ainda além, em algumas passagens de nosso *comentário* (concentradas entre o fim da seção central e o início da seção final), nós buscamos nos valer de procedimentos harmônicos já presentes na obra para, por meio deles, gerar ainda maior complexidade morfológica – ou, em outros termos, para *aprofundar os processos emancipatórios que permeiam a obra*, ao invés de percorrê-los em sentido inverso, como é, de resto, a norma em nossa abordagem.

Creemos que uma tal conduta de nossa linha se exemplifique com especial clareza, neste *comentário* a *Masque*, na *ossia* escrita sobre os c. 24–28. Havendo, nesses compassos, uma recapitulação literal da frase inicial da peça, sabemos que seu material harmônico decorre, respectivamente, de um Dó místico, de um Mi_b místico e de um Lá dominante (ou de um Sol místico, a depender da segmentação; cf. Ex. 12a, mais acima); e que, por meio das específicas disposições das notas dessas matrizes harmônicas, Scriabin delinea, no trecho, a já mencionada progressão governada por uma tônica implícita de Ré menor – a qual, aliás, nossa linha principal torna aqui a pronunciar (ver c. 25 a 31 de nosso *comentário*, ao fim deste artigo; cf. Ex. 14, mais acima). Na *ossia* escrita sobre esse trecho, contudo, nós exploramos segmentações alternativas do material harmônico do piano para, por meio de nossa linha acrescentada, trazer à tona ainda outros acordes místicos que pudessem ser expressos por tais segmentos (Ex. 18, abaixo). Assim, se entre a última colcheia do c. 25 e a primeira do c. 26, e. g., a coleção formada por Dó₄, Si_b, Ré₄ e Fá₄ responde, a princípio, a um subconjunto do acorde místico de Dó, essas mesmas notas, feita a equivalência enarmônica entre Fá₄ e Sol_b, não deixam de corresponder, respectivamente, à terça, à nona, à décima primeira aumentada e à sétima de um Lá_b místico. Ao inserirmos um Fá₄ na apojatura que conduz ao c. 26, enunciamos uma nota desse Lá_b místico (sua décima terceira) que não pertenceria ao Dó místico

originalmente vigente. O Sol \sharp que encerra esse gesto da clarineta, por fim, ao mesmo tempo completa o acorde místico de Lá \flat com sua fundamental (enarmonizada) e inaugura um Mi místico subsequentemente delineado. Em casos como esse, devemos pontuar, nossa linha acrescentada se desloca de sua função primeira, hermenêutica, de investigar e pronunciar funcionalidades latentes em meio ao contexto ambíguo da obra examinada, para *comentar*, ao desdobrá-los, os próprios procedimentos que, na obra, produzem e proliferam ambiguidades harmônicas.

Exemplo 18: *Ossia* de nosso comentário sobre *Masque*, c. 24–28 (linha principal para o trecho nos c. 24–28 de nosso *comentário*, integralmente reproduzido no Anexo deste artigo)

5. Considerações finais

Frente ao objetivo que nos colocamos, de explorar, através da escrita de um *comentário* a *Masque*, maneiras como pudéssemos assimilar em nossos próprios *comentários composicionais* as ambiguidades harmônicas observadas nas obras comentadas, chegamos a ao menos cinco diferentes estratégias de assimilação de ambiguidades, as quais podemos agrupar em torno de três princípios.

Tendo assumido o pressuposto de que, no âmbito do temperamento Ocidental e perante o estado da linguagem a que a tonalidade havia chegado em 1908 (quando da emancipação generalizada da dissonância), os termos constituintes de uma ambiguidade funcional possam ser em boa medida especificados, um primeiro princípio de assimilação de ambiguidades consistiu em tratar de maneiras distintas uma mesma dada formação ou passagem harmônica, de modo a nela intensificar, respectivamente, diferentes termos de

sua funcionalidade *difusa*. Esse é, é claro, o caso das *ossias* e daquilo que, ao menos provisoriamente, chamamos de “*bifurcações*”: em ambas as estratégias de assimilação de ambiguidades, linhas alternativas, destinadas a pronunciar interpretações alternativas, são acrescentadas a um exato mesmo trecho da obra *comentada*. O que distinguiria as *ossias* das *bifurcações* é que estas, além de derivarem direta e continuamente de uma linha acrescentada principal, aludem apenas local e efemeramente a interpretações alternativas, enquanto que aquelas, as *ossias*, perduram frases inteiras e são concebidas como autônomas com relação à linha principal da qual divergem. Uma terceira estratégia que exploramos, a qual partilha do mesmo princípio, difere das *ossias* e das *bifurcações* por dar-se não em um plano *sincrônico*, como aquelas, mas em um plano *diacrônico* e consiste em, perante passagens da obra comentada que de alguma maneira (literal ou não) retornem, pronunciar, por meio da linha acrescentada, interpretações distintas a cada recorrência. De todas as maneiras como buscamos assimilar ambiguidades harmônicas no presente trabalho, esta é a única que havíamos já experimentado em nosso *comentário* ao Op. 19/6 de Schoenberg.

Princípios diversos residem em uma quarta e em uma quinta maneiras por meio das quais pretendemos incorporar em nosso *comentário* as ambiguidades que reconhecêramos em *Masque*. Tratam-se, respectivamente: de desenhar nossa linha de modo a ressaltar, dentre os termos constituintes de uma funcionalidade *difusa*, algum que inicialmente reconhecêssemos como relativamente menos pronunciado, para que este se evidencie como concorrente à interpretação que parecesse ter prevalência no contexto original da obra; e de deslocar nosso *comentário* de sua função primeira de pronunciar funcionalidades latentes na obra comentada, para que o que se *comente* e se *desdobre* sejam os próprios procedimentos harmônicos da obra, sobretudo aqueles que nela produzam suas ambiguidades.

Com tudo isso, pontuemos, por fim, que nosso *comentário* a *Masque* não abdicou de sua atribuição primeira, de evidenciar, na obra, relações funcionais latentes, tanto locais, como de larga escala (as quais, de todo modo, havíamos já apontado na terceira seção deste artigo). Na primeira e na última partes da peça (c. 1–4 e 24–31), e. g., cuidamos de que nossa linha acrescentada principal pronunciasse a progressão em Ré menor que apontáramos estar implícita no trecho: chegamos a demonstrar como isso se iniciava, nos c. 1 e 2, e o leitor interessado não deve ter grandes dificuldades em compreender o restante da

frase, sobretudo se cotejar o Ex. 14 (linha principal) com nossas anotações sobre a mesma passagem, no Ex. 12b. Na seção central, nós cuidamos tanto de explicitar, desde o princípio, o Ré_♭ místico subjacente aos c. 8–16 (ver n. 34), como de demonstrar como um tal acorde, de tipo dominante, poderia vir a ser contextualmente interpretado como uma dominante de seu próprio IV grau (Ex. 16 e 17), corroborando assim a compreensão (também anteriormente apresentada) de que o trecho fosse governado por uma tônica local de Ré_♭ maior.

Nos instantes finais da peça, remetendo a um recurso que se observara no próprio Scriabin, nossa linha faz efetivamente soar um Ré_♭ por sobre o Lá dominante final: não no baixo e sem resolução, como o sugerira Ewell (Ex. 10b) e como o havia feito Scriabin em seus Opp. 57 e 58 (Ex. 9) – respectivamente escritos quatro e dois anos antes de *Masque* –; mas como uma convencionalíssima nota de passagem descendente em tempo forte. Com o *mordente* sobre o Dó_♯ final (Ex. 19), temos, condensadas no último compasso da linha acrescentada, as quatro primeiras notas da linha de tenor da peça (cf. Ex. 11) e, nelas inscrito, escondido em um ornamento, o motivo Ré_♭–Dó_♯–Ré_♭ (ou Ré_♭–Ré_♭–Ré_♭) que víramos projetar-se no plano global de *Masque*. A quem o quiser examinar, reproduzimos integralmente nosso *comentário* no Anexo.

The image shows a musical score for Example 19. It consists of two systems of staves. The upper system is a vocal line in treble clef. The lower system is a piano accompaniment with two staves: a right-hand staff in treble clef and a left-hand staff in bass clef. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section is marked 'riten. colla parte' and the second section is marked 'lento (colla parte)'. The piano part features a five-fingered chord in the final measure of the second section, indicated by a bracket and the number '5'.

Exemplo 19: Comentário sobre *Masque*, c. 28–31

Referências

1. Baker, James. 1980. Scriabin's Implicit Tonality. *Music Theory Spectrum*, v. 2, p. 1–18.
2. _____. 1983. Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music. In: Beach, David (Ed.). 1983. *Aspects of Schenkerian Theory*, p. 153–186. New Haven: Yale University Press.
3. _____. 1986. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven: Yale University Press.
4. Ballard, Lincoln; Bengtson, Matthew; Young, John B. 2017. *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance and Lore*. Lanham: Rowman & Littlefield.
5. Benjamin, William. 1984. *Harmony in Radical European Music, 1905–1920*. Philadelphia: Society of Music Theory.
6. Berio, Luciano. 2006[1993/1994]. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
7. Brinkmann, Reinhold. 2000[1969]. *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11: Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
8. Burkhart, Charles. 1978. Schenker's "motivic parallelisms". *Journal of Music Theory*, v. 22, n. 2, p. 145–175.
9. Caplin, William. 1998. *Classical form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
10. Chafe, Eric. 1992. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books.
11. Dahlhaus, Carl. 1987. Analytical instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern. In: Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and the New Music*, p. 181–191. New York: Cambridge University Press.
12. Deleuze, Gilles. 1996[1995]. O atual e o virtual. In: Alliez, Éric. *Deleuze filosofia virtual*, p. 47–57. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34.
13. _____. 2006[1968]. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.
14. Dernova, Varvara. 1968. *Гармония Скрябина*. Leningrado [Ленинград]: Музыка.
15. Erpf, Hermann. 1927. *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

16. Ewell, Philip. 2002. Scriabin's Seventh Piano Sonata: Three Analytical Approaches. *Indiana Theory Review*, v. 23, p. 23–67.
17. Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
18. Freitas, Sérgio. 2019. Ambiguidade: uma palavra-chave na trajetória da teoria tonal. *Revista Vórtex*, v. 7, n. 2, p. 1–31.
19. Guenther, Roy. 1979. *Varvara Dernova's Garmoniia Skriabina: a translation and critical commentary*. Washington, D. C.: Catholic University of America.
20. Hull, Arthur E. 1916. A survey of the pianoforte works of Scriabin. *The Musical Quarterly*, v. 2, n. 4, p. 601–614.
21. Leichtentritt, Hugo. 1951[1927]. *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press.
22. Lissa, Zofja. 1935. Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik. *Acta Musicologica*, v. 7, n. 1, p. 15–21.
23. Moreira, Adriana L.; Pascoal, Maria Lúcia. 2021. Razões e meios para o envolvimento com a proposta de Heinrich Schenker. *Orfeu*, v. 6, n. 3, p. 234–265.
24. Nüll, Edwin von der. 1932. *Moderne Harmonik*. Leipzig: Kistner und Siegel.
25. Ogdon, Will. 1981. How Tonality Functions in Schoenberg's Opus 11, Number 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 5, n. 2, p. 169–181.
26. Oliveira, Francisco Z. 2018. *Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
27. Oliveira, Francisco Z.; Packer, Max. 2023. O *comentário composicional* enquanto meio de desvelar funcionalidades harmônicas latentes: exposição do método e *comentário* sobre o Op. 19/6 de Schoenberg. *Musica Theorica*, v. 8, n. 1, p. 190–236.
28. Packer, Max. 2018. *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
29. Priashnikova, Margarita; Tompakova, Olga. 1985. *Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина*. Moscou [Москва]: Музыка.
30. Rapetti, Marco. 2018. La *Sonata in Mi bemolle minore* opera postuma: un capolavoro mancato e le sue ricostruzioni. In: Curinga, Luisa; Rapetti, Marco (Eds.). *Skrjabin e il Suono-Luce*, p. 9–50. Firenze: Firenze University Press.

31. Sabbagh, Peter. 2003[2001]. *The development of harmony in Scriabin's works*. Irvine: Universal Publishers.
32. Sabaneev, Leonid L. 1914[1912]. Prometheus von Skrjabin. In: Kandinskij, Vasilij; Marc, Franz (Eds.). *Der Blaue Reiter*, p. 58–68. München: R. Piper & Co. Verlag.
33. _____. 2000[1925]. *Воспоминания о Скрябине*. Moscou [Москва]: Классика-XXI.
34. Schoenberg, Arnold. 1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal-Edition.
35. _____. 1950[1941]. Composition with Twelve Tones. In: Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*, p. 102–143. New York: Philosophical Library.
36. _____. 1969[1948]. *Structural Functions of Harmony*. London: Faber and Faber.
37. _____. 1976[1934]. Probleme der Harmonie. In: Schoenberg, Arnold. *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, p. 219–234. Frankfurt: S. Fischer.
38. _____. 2001[1911/1922]. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP.
39. _____. 2004[1948]. *Funções Estruturais da Harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera.
40. Simms, Bryan R. 2000. *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908–1923*. New York: Oxford University Press.
41. Straus, Joseph. 2005[1990]. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice Hall.
42. Webern, Anton. 1960[1933]. *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien: Universal Edition.
43. Zadeh, Lotfi A. 1965. Fuzzy sets. *Information and Control*, v. 8, p. 338–353.

Anexo

Masque, Op.63, nº1

A. Scriabin, 1912
F. Oliveira, 2024

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin part begins with the instruction "Ossia" and a dynamic marking of *p*. It includes markings for "poco cresc.", "accel.", and "(molto rit.)". The piano part also starts with *p* and includes "poco cresc.", "accel.", and "ancora *p*". The second system is a grand staff (piano) with the instruction "Avec une douceur cachée Allegretto" and a dynamic marking of *p*. It features "accel." and "molto rit." markings, and ends with a dynamic marking of *pp*. The third system continues the piano part, starting at measure 5, and includes a "bizarre" marking. The score is written in 6/8 time and features complex chromatic and harmonic structures characteristic of Scriabin's style.

13

Musical score for measures 13-17. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A circled section in the vocal line highlights a specific melodic phrase.

18

Musical score for measures 18-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line, including a 5:3 ratio marking. The piano accompaniment features chords and moving lines. A circled section in the vocal line highlights a specific melodic phrase.

Ossia

23

Musical score for measures 23-27. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with an 'Ossia' section. The piano accompaniment features chords and moving lines. A circled section in the vocal line highlights a specific melodic phrase.

(Ossia)

27

*riten.
colla parte*

*lento
(colla parte)*

riten.

lento

5