



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# O Concerto para piano op. 20 de Scriabin: Sugestões para a resolução de problemas performativos

**João Elias Soares**

## **Orientadora**

Professora Doutora Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa

## **Co-orientador**

Professor Assistente Convidado Bernardo Maria Neto dos Santos Mariano

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Música, área de especialização em Piano, realizada sob a orientação científica da Professora Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa, Professora Adjunta do Departamento de Música e do Professor Bernardo Maria Neto dos Santos Mariano, Assistente Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Novembro de 2021**





## Composição do Júri

Presidente do júri

Professora Especialista Natalia Riabova

Professora Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Arguente

Professor Doutor Constantin Sandu

Professor de piano na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto.

Orientadora

Professora Doutora Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa

Professora Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

## **Agradecimentos**

À minha família;

Aos meus orientadores, os professores Luísa Tender e Bernardo Mariano;

Aos meus amigos por terem me ajudado nessa jornada, direta ou indiretamente.

## Resumo

Este trabalho surgiu da constatação, pelo autor, de que, na preparação do Concerto para piano e orquestra op. 20 de Alexander Nikolayevich Scriabin (1872-1915), o pianista se depara com problemas técnicos desafiadores. Pretendeu-se tornar o Concerto mais abordável entre a comunidade pianística. Os objetivos desta investigação foram: listar e analisar dificuldades técnicas constatadas pelo autor no seu próprio estudo desta obra; e sugerir estratégias para a resolução destas dificuldades. Os objetivos são abordados da perspectiva individual do autor, que regularmente executa em público, enquanto pianista profissional, obras de Scriabin. As estratégias propostas poderão, discutivelmente, ser adotadas por outros instrumentistas que, no futuro, se deparem com dificuldades na preparação desta obra. Poderão, até, ser extrapoladas para o contexto de outras obras musicais, fomentando, entre os pianistas, um estudo individual analítico com ênfase na criação de estratégias para resolução de dificuldades técnicas no âmbito da linguagem scriabiniana. Como complemento à identificação de problemas técnicos e à sugestão de estratégias para sua resolução, que constitui o cerne deste trabalho, sugere-se a utilização de alguns Estudos para piano de Scriabin como repertório complementar durante a preparação do Concerto. Os estudos selecionados incidem sobre dificuldades identificadas no Concerto; ou incluem passagens semelhantes às que identificamos, no Concerto, como tecnicamente desafiantes.

**Palavras-chave:** Alexander Scriabin; Estratégias; Concerto; Piano; Técnica.

## **Abstract**

This work arose from the observation, by the author, that, in the preparation of the Concerto for piano and orchestra op. 20 by Alexander Nikolayevich Scriabin (1872-1915), the pianist often faces challenging technical problems. It was intended, therefore, to make the Concert more accessible for pianists. The objectives of this investigation were: to list and to analyse technical difficulties within this Concerto; and to propose strategies to deal with such difficulties. The objectives are approached from the individual perspective of the author, a professional pianist who often plays Scriabin. The strategies hereby suggested may, arguably, be adopted by other instrumentalists who, in the future, face difficulties in the preparation of this work. They may even be extrapolated to the context of other musical works, thus promoting, among pianists, an individual analytical study with emphasis on creating strategies for solving technical difficulties within the scope of the scriabinian language. As a complement to the identification of technical problems and to the suggestion of strategies for their resolution, which is at the heart of this work, we suggest the use of some Studies for piano by Scriabin as a complementary repertoire during the preparation of the Concerto. The selected studies focus on difficulties identified in the Concert; or include passages similar to those we identified in the Concert as being technically challenging.

**Keywords:** Scriabin; Strategies; Concerto, Piano; Technique.

## Índice geral

Resumo.....	IV
Abstract.....	V
Índice geral.....	VI
Índice de figuras.....	VII
<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 O Concerto para piano: revisão de literatura e análise da obra.....</b>	<b>3</b>
1.1 Caracterização da escrita de Scriabin.....	3
1.2 Algumas considerações sobre o estilo performativo de Scriabin.....	4
1.3 Aspectos gerais do Concerto op. 20.....	7
1.4 Caracterização dos três movimentos do Concerto.....	9
1.4.1 Primeiro movimento – <i>Allegro</i> .....	9
1.4.2 Segundo movimento – <i>Andante</i> .....	15
1.4.3 Terceiro movimento – <i>Allegro moderato</i> .....	20
<b>Capítulo 2 Identificação e resolução de dificuldades técnicas no Concerto op. 20.....</b>	<b>24</b>
2.1 Esclarecimento preliminar sobre o conceito de técnica pianística.....	24
2.2 Enumeração de dificuldades técnicas do Concerto.....	25
2.2.1 Polirritmia.....	26
2.2.2 Extensão.....	29
2.2.3 Acordes e oitavas.....	35
2.3 Sugestões de rearranjo.....	41
<b>Capítulo 3 Os estudos para piano de Scriabin como material complementar na preparação do Concerto op. 20.....</b>	<b>62</b>
<b>Capítulo 4 Considerações finais.....</b>	<b>76</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>77</b>

## Índice de figuras<sup>1</sup>

<b>Figura 1.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 1-9 (p. 3) .....	9
<b>Figura 2.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 17-21 (p. 3) .....	10
<b>Figura 3.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 27-31 (p. 4) .....	10
<b>Figura 4.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 37-41 (p. 5) .....	10
<b>Figura 5.</b> 1º movimento, <i>Allegro – più mosso scherzando</i> , comp. 50-56 (p. 6) .....	11
<b>Figura 6.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 68-71 (p. 7) .....	11
<b>Figura 7.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 84-89 (p. 8) .....	12
<b>Figura 8.</b> 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 137-140 (p. 12) .....	12
<b>Figura 9.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 218-231 (p. 18) .....	13
<b>Figura 10.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 232-249 (pp. 18,19) .....	14
<b>Figura 11.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 245-256 (p. 19) .....	15
<b>Figura 12.</b> 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 1-14 (p. 20) .....	16
<b>Figura 13.</b> 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 15-18 (p. 20) .....	16
<b>Figura 14.</b> 2º movimento, <i>Allegro scherzando</i> , comp. 32-36 (p. 23) .....	17
<b>Figura 15.</b> 2º movimento, <i>Adagio</i> , comp. 48-57 (p. 25) .....	18
<b>Figura 16.</b> 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 66-69 (p. 26) .....	19
<b>Figura 17.</b> 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 84-87 (p. 30) .....	19
<b>Figura 18.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 1-6 (p. 31) .....	20
<b>Figura 19.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 119-126 (p. 40) .....	21
<b>Figura 20.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 127-130 (p. 41) .....	21
<b>Figura 21.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 163-166 (p. 44) .....	22
<b>Figura 22.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 262-266 (p. 53) .....	22
<b>Figura 23.</b> 3º movimento, <i>Più mosso</i> , comp. 312-323 (p. 57) .....	23
<b>Figura 24.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 94-101 (p. 9) .....	26
<b>Figura 25.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 1-6 (p. 31) .....	28
<b>Figura 26.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 173-178 (p. 45) .....	29
<b>Figura 27.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 42-45 (p. 5) .....	30

---

<sup>1</sup> As páginas entre parênteses referem-se às páginas da partitura utilizada.

<b>Figura 28.</b> 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 129-132 (p. 12) .....	30
<b>Figura 29.</b> 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 19-23 (pp. 20, 21) .....	32
<b>Figura 30.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 80-88 (p. 37) .....	33
<b>Figura 31.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 179-181 (p. 46) .....	33
<b>Figura 32.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 271-279 (p. 54) .....	34
<b>Figura 33.</b> 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 137-144 (pp. 12,13) .....	35
<b>Figura 34.</b> 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 145-152 (p. 13) .....	36
<b>Figura 35.</b> 2º movimento, <i>Allegro scherzando</i> , comp. 40-45 (p. 24) .....	37
<b>Figura 36.</b> 2º movimento, <i>Adagio</i> , comp. 50-57 (p. 25) .....	38
<b>Figura 37.</b> 3º movimento, <i>meno</i> , comp. 48-51 (p. 34) .....	38
<b>Figura 38.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 145-149 (p. 43) .....	39
<b>Figura 39.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 163-166 (p. 44) .....	40
<b>Figura 40.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 37-41 (p. 5) .....	41
<b>Figura 41.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 42-45 (p. 5) .....	41
<b>Figura 42.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 46-49 (p. 5) .....	42
<b>Figura 43.</b> 1º movimento, <i>Più mosso scherzando</i> , comp. 68-69 (p. 7) .....	42
<b>Figura 44.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 83 (p. 8) .....	42
<b>Figura 45.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 87-89 (p. 8) .....	43
<b>Figura 46.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 90 (p. 8) .....	43
<b>Figura 47.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 96 (p. 9) .....	43
<b>Figura 48.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 98 (p. 9) .....	44
<b>Figura 49.</b> 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 146 (p. 13) .....	44
<b>Figura 50.</b> 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 146 .....	44
<b>Figura 51.</b> 1º movimento, <i>Più mosso scherzando</i> , comp. 185 (p. 15) .....	45
<b>Figura 52.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 226-231 (p. 18) .....	45
<b>Figura 53.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 226-231 .....	45
<b>Figura 54.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 232-233 (p. 18) .....	46
<b>Figura 55.</b> 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 232-233 .....	46
<b>Figura 56.</b> 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 21-23 (p. 21) .....	46
<b>Figura 57.</b> 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 32-33 (p. 23) .....	47

<b>Figura 58.</b> 2º movimento, <i>Allegro scherzando</i> , comp. 34 (p. 23) .....	47
<b>Figura 59.</b> 2º movimento, <i>Allegro scherzando</i> , comp. 34 .....	47
<b>Figura 60.</b> 2º movimento, <i>Allegro scherzando</i> , comp. 36 (p. 23) .....	48
<b>Figura 61.</b> 2º movimento, <i>Allegro scherzando</i> , comp. 36 .....	48
<b>Figura 62.</b> 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 66-67 (p. 26) .....	48
<b>Figura 63.</b> 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 68-69 (p. 26) .....	49
<b>Figura 64.</b> 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 72-73 (p. 28) .....	49
<b>Figura 65.</b> 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 83 (p. 29) .....	49
<b>Figura 66.</b> 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 83 .....	50
<b>Figura 67.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 2-3 (p. 31) .....	50
<b>Figura 68.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 4-5 (p. 31) .....	51
<b>Figura 69.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 8-9 .....	51
<b>Figura 70.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 11 (p. 32) .....	51
<b>Figura 71.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 11 .....	52
<b>Figura 72.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 20 (p. 32) .....	52
<b>Figura 73.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 24 (p. 33) .....	52
<b>Figura 74.</b> 3º movimento, <i>meno</i> , comp. 72 (p. 32) .....	53
<b>Figura 75.</b> 3º movimento, <i>meno</i> , comp. 72 .....	53
<b>Figura 76.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 97 (p. 38) .....	53
<b>Figura 77.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 97 .....	54
<b>Figura 78.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 102-103 (p. 39) .....	54
<b>Figura 79.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 102-103 .....	54
<b>Figura 80.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 141 (p. 42) .....	55
<b>Figura 81.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 143 (p. 42) .....	55
<b>Figura 82.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 143 .....	55
<b>Figura 83.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 147 (p. 43) .....	56
<b>Figura 84.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 147 .....	56
<b>Figura 85.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 150 (p. 43) .....	56
<b>Figura 86.</b> 3º movimento, <i>Molto meno mosso</i> , comp. 150 .....	57
<b>Figura 87.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 165-166 (p. 44) .....	57

<b>Figura 88.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 165-166 .....	57
<b>Figura 89.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 171 (p. 45) .....	58
<b>Figura 90.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 171 .....	58
<b>Figura 91.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 178 (p. 45) .....	59
<b>Figura 92.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 179 (p. 46) .....	59
<b>Figura 93.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 183 (p. 46) .....	59
<b>Figura 94.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 188-189 (p. 47) .....	60
<b>Figura 95.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 191 (p. 47) .....	60
<b>Figura 96.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 251 (p. 52) .....	60
<b>Figura 97.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 255-256 (p. 52) .....	61
<b>Figura 98.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 287-290 (p. 55) .....	61
<b>Figura 99.</b> 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 291-292 (p. 55) .....	61
<b>Figura 100.</b> Estudo op. 8 n.º2, comp. 1-4 (p. 7) .....	63
<b>Figura 101.</b> Estudo op. 8 n.º4, comp. 1-4 (p. 14) .....	63
<b>Figura 102.</b> Concerto para piano, 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 15-18 (p. 20) .....	64
<b>Figura 103.</b> Concerto para piano, 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 84-85 (p. 29) .....	64
<b>Figura 104.</b> Estudo op. 8 n.º 9, comp. 1-5 (p. 30) .....	65
<b>Figura 105.</b> Estudo op. 8 n.º 12, comp. 1-2 (p. 45) .....	65
<b>Figura 106.</b> Concerto para piano, 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 141-144 (p. 13) .....	66
<b>Figura 107.</b> Concerto para piano, 2º movimento, <i>Allegro scherzando</i> , comp. 34-39 (p. 23) .....	66
<b>Figura 108.</b> Concerto para piano, 3º movimento, <i>meno</i> , comp. 48-51 (p. 34) .....	67
<b>Figura 109.</b> Estudo op. 42 n.º 1, comp. 1-6 (p. 1) .....	67
<b>Figura 110.</b> Concerto para piano, 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 66-67 (p. 26) .....	68
<b>Figura 111.</b> Concerto para piano, 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 104-105 (p. 39).....	68
<b>Figura 112.</b> Estudo op. 42 n.º 2, comp. 1-6 (p. 7) .....	69
<b>Figura 113.</b> Concerto para piano, 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 98-101 (p. 9) .....	69
<b>Figura 114.</b> Concerto para piano, 2º movimento, <i>Andante</i> , comp. 86-87 (p. 29) .....	69
<b>Figura 115.</b> Estudo op. 42 n.º 2, comp. 23-32 (p. 8) .....	70

<b>Figura 116.</b> Concerto para piano, 1º movimento, <i>Più mosso scherzando</i> , comp. 192-196 (p. 16) .....	70
<b>Figura 117.</b> Concerto para piano, 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 245-248 (p. 19) .....	71
<b>Figura 118.</b> Estudo op. 42 nº 5 “ <i>Affanato</i> ”, comp. 14-17 (p. 16) .....	71
<b>Figura 119.</b> Concerto para piano, 1º movimento, <i>Allegro</i> , comp. 158-161 (p. 14) .....	72
<b>Figura 120.</b> Concerto para piano, 2º movimento, <i>Allegretto</i> , comp. 74-75 (p. 27) .....	72
<b>Figura 121.</b> Concerto para piano, 3º movimento, <i>meno</i> , comp. 218-221 (p. 49) .....	73
<b>Figura 122.</b> Estudo op. 42 nº 6, comp. 1-4 (p. 21) .....	73
<b>Figura 123.</b> Estudo op. 42 nº7, comp. 1-9 (p. 25) .....	74
<b>Figura 124.</b> Concerto para piano, 1º movimento, <i>meno</i> , comp. 133-136 (p. 12) .....	74
<b>Figura 125.</b> Concerto para piano, 3º movimento, <i>meno</i> , comp. 240-243 (p. 51) .....	74
<b>Figura 126.</b> Concerto para piano, 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 176-178 (p. 45).....	75
<b>Figura 127.</b> Concerto para piano, 3º movimento, <i>Allegro moderato</i> , comp. 179-181 (p. 46).....	75



## Introdução

Muitas obras consagradas no cenário musical pianístico são-no, entre outros fatores, devido ao contributo de grandes intérpretes que, ao as incluírem em seu repertório, acabam por torná-las uma referência. Nesse campo contextual, cabe destacar um compositor em especial – Alexander Nikolayevich Scriabin (1872-1915)<sup>2</sup>. Embora seja um compositor consideravelmente conhecido, sua obra para piano é, em comparação com a de outros, bastante menos tocada. Tal fato abre portas para uma investigação que busque responder à seguinte questão: por que Scriabin é pouco tocado? É nesse âmbito que surge este trabalho, que se destinou a elaborar estratégias que possam aproximar os pianistas às obras do compositor russo (especificamente ao Concerto para piano e orquestra op. 20). Estas são, em geral, tecnicamente desafiadoras e apresentam uma escrita extremamente complexa, sendo a partitura uma espécie de *puzzle* para muitos intérpretes.

Scriabin foi um pianista e compositor russo que escreveu predominantemente para piano. Inserido historicamente no final do período romântico e início do período moderno, Scriabin destaca-se, entre outras razões, por uma grande e progressiva mudança no seu estilo composicional ao longo da vida. No início da carreira, foi muito influenciado por Frédéric Chopin (1810-1849)<sup>3</sup>, de quem era grande admirador. Scriabin “dormia com sua música [de Chopin] debaixo do travesseiro à noite<sup>4</sup>.” À semelhança de Chopin, compôs valsas, prelúdios, improvisos, estudos, noturnos e até mesmo *mazurkas* e uma *polonaise* – danças tradicionais de origem polaca. Em uma fase composicional intermediária, suas obras ainda demonstram influência chopiniana, porém com desenvolvimento de um estilo próprio. Durante os últimos anos de vida, o compositor adotou uma linguagem completamente distante de um centro tonal, “um místico que escreveu música quase incompreensível que reuniria todas as artes e religiões.” (Schonberg, 1997, p. 510). Como apontado por Ballard et al. (2017), “mal pode o ouvinte acreditar que o mesmo compositor que escreveu as encantadoras valsas e *mazurkas* da juventude de Scriabin produziu as obras quase atonais de seus anos finais” (Ballard et al., 2017, pp. 15-16).

A sua escrita para piano é extremamente intrincada. Essa característica está presente em toda a sua obra, até mesmo em suas primeiras composições (ainda que em menor grau). É possível notar essa complexidade em diferentes parâmetros da escrita musical, os quais serão abordados posteriormente neste trabalho.

---

<sup>2</sup> Scriabin nasceu a 25/12/1871 de acordo com o calendário (juliano) vigente. Essa mesma data corresponde, na Europa Ocidental, a 06/01/1872.

<sup>3</sup> Não somente em Scriabin, mas em diversos outros compositores russos, tais como Mikhail Glinka (1804-1857), Mily Balakirev (1837-1910), Anton Rubinstein (1829-1894), entre outros, Chopin exerceu uma forte influência. Para uma compreensão mais abrangente sobre a temática, mais especificamente sobre como essa influência chopiniana chegou a Rússia, ver Baranowski, 2011.

<sup>4</sup> Bowers, 1996 (Vol. 1), p. 134.

Acredito que, para uma boa execução da música para piano de Scriabin, é imprescindível que o pianista tenha, entre outras competências, a perspicácia de analisar a partitura a fim de encontrar meios de “rearranjar” a execução em relação à forma como está escrita, isto é, ultrapassar a barreira da notação musical. A competência de rearranjar poderá ser aplicada, por exemplo, na opção por uma distribuição das notas, pelas duas mãos, diferente da que é indicada pelo compositor; ou na escolha de dedilhações adaptadas às especificidades do pianista em questão (sobretudo para os que têm uma mão pequena, sendo essa capacidade de rearranjar ainda mais determinante).

O Concerto op. 20, em fá sustenido menor, é uma das principais obras para piano de Scriabin, embora não esteja entre os Concertos mais divulgados do repertório pianístico. Acredito que a sua dificuldade técnica e complexidade na escrita estão entre os motivos pelos quais poucos pianistas se candidatam a interpretá-lo. Esses mesmos motivos despertaram o meu interesse pela obra. Ballard et al. (2017) afirmaram que, por vezes, o caráter intimista do Concerto, o evitar de gestos bombásticos e a falta de extravagância o separa dos cavalos de guerra de seus contemporâneos (Ballard et al., 2017, p. 77). Ballard chamou atenção, ainda, para o fato de o Concerto ter sido pouco estimado durante o período de vida de Scriabin e, em meados do século XX, “jogado em um armazenamento refrigerado e esquecido”, tendo sido trazido de volta aos poucos por pianistas como Evgeny Kissin, Garrick Ohlsson e Yevgeny Subin (Ballard et al., 2017, p. 80). Jeremy Paul Norris argumenta que o Concerto “é esboçado em tons pastéis, em vez das cores primárias fortes de, digamos, os concertos de Tchaikovsky e Rachmaninoff, e é ofuscado por eles em termos de amplitude emocional e profundidade” (Norris, 1988, p. 140).

A metodologia aqui adotada baseia-se principalmente na experiência pessoal e familiarização do autor com a estética e com a escrita pianística de Alexander Scriabin, em particular com este Concerto. Ao longo do processo, fui identificando as passagens tecnicamente mais desafiantes dessa obra, bem como pensando propostas de resolução para as mesmas. Esse caminho passou por dois planos: 1) um trabalho de análise performativa desses trechos; 2) elaboração de estratégias de resolução para as principais dificuldades técnicas identificadas. Essas estratégias baseiam-se numa dissecação técnica dos trechos mais desafiadores e também em sugestões de outras obras da literatura pianística de Scriabin, nomeadamente de alguns de seus estudos para piano, por oferecerem estilos de escrita muito semelhantes.

O primeiro capítulo fará uma contextualização geral do Concerto e uma breve caracterização formal dos três movimentos que o constituem. O segundo capítulo identificará problemas técnicos e indicará maneiras de praticar e rearranjar os trechos mais desafiadores. Num terceiro capítulo – complementar em relação ao que constitui o cerne deste trabalho – sugerirei outras obras para piano de Scriabin cuja aprendizagem possivelmente facilitará a superação dos desafios levantados pelo Concerto op. 20. Terminarei com algumas considerações finais no capítulo 4.

## Capítulo 1 - O Concerto para piano: revisão de literatura e análise da obra

Na literatura existente, fala-se sobre a influência de F. Chopin no Concerto para piano de Scriabin (ver, por exemplo, Kim, 2002), sobre como o Concerto se insere no âmbito do desenvolvimento do Concerto para piano russo no século XIX (Norris, 1988). Existe também uma revisão do Concerto pelo pianista Mikhail Pletnev (Leikin, 2017)<sup>5</sup>. Aditivamente, a abordagem de alguns livros e artigos (Ballard, L., Bengston, M., Young, J. B., 2017; Bowers, 1996; Hull, 1916; Leikin, 2011; Norris, 1994), cingem-se, em geral, apenas a alguns pontos muito semelhantes entre si, tais como: a contextualização do Concerto no momento de vida do compositor, a história da composição da obra (gênese) e considerações superficiais sobre os três movimentos que o constituem, com algumas informações sobre forma e caráter interpretativo. Em Ballard et al. (2017) há, contudo, uma discussão interessante sobre diversos elementos pianísticos da escrita de Scriabin, porém de forma muito generalista ao considerar todas as suas obras de uma maneira geral e de uma perspectiva mais teórica do que performativa. Este trabalho, por sua vez, traz os resultados de uma análise diretamente aplicada ao Concerto e com todas as propostas e resoluções apresentadas de forma didática e pedagógica, com ampla utilização de imagens e recursos gráficos.

### 1.1 Caracterização da escrita de Scriabin

Previamente a uma breve análise formal dos movimentos constituintes do Concerto de Scriabin, discorrerei brevemente sobre o estilo complexo de escrita do compositor. Essa complexidade na escrita manifesta-se pelo amplo uso de quiálteras, deslocamento do início de frases em relação ao tempo forte (apoio), dissonâncias, saltos, oitavas, textura polifônica, generoso uso de acordes e arpejos de grande extensão (nonas, décimas, décimas primeiras, entre outros) e polirritmia abundante (sendo esta última um dos traços mais característicos). Para além da polirritmia gerada por diferentes ritmos entre as duas mãos, às vezes também podemos observá-la em uma mesma mão. Tal fato constitui uma dificuldade adicional, tendo em conta a possibilidade de haver, por exemplo, três linhas simultâneas, mas com ritmos diferentes.

De uma maneira geral, a escrita da mão esquerda em Scriabin recebe particular atenção da parte do compositor. A explicação para tal encontrar-se-á nas consequências de um episódio ocorrido em 1891. Scriabin ficou muito impressionado com seu colega de classe, Josef Lhévinne (1874-1944), e decidiu imitá-lo em

---

<sup>5</sup> O pianista russo Mikhail Pletnev (1957 - ) revisou e, em muitos trechos, praticamente reescreveu o Concerto, criando a sua própria versão da obra. As alterações realizadas variam entre notas rearranjadas, adicionadas ou removidas, até um considerável corte de 33 compassos no 3º movimento. A partitura em questão ainda não foi publicada. O pianista estreou sua versão do Concerto a 22 de setembro de 2015, em Moscou.

virtuosidade na obra *Reminiscências de Don Juan*, de Franz Liszt (1811-1886), que Lhévinne havia tocado de maneira espetacular. Scriabin “esmurrava e esmurrava impiedosamente repetindo cada passagem difícil continuamente ... o resultado foi uma forte distensão na mão [direita]” (Bowers, 1996, Vol. 1, pp. 150,151). O compositor escreveu em seu caderno:

Aos vinte anos - o evento mais grave da minha vida ... Problema com minha mão. Obstáculo para meus objetivos supremos - GLÓRIA, FAMA. Insuperável de acordo com os médicos. Esta foi minha primeira derrota real na vida. Primeiro pensamento sério: início da auto-análise. Duvidei, no entanto, que NUNCA vou me recuperar, mas ainda é minha hora mais sombria. Pensando primeiro no valor do amor, da religião, de Deus. Ainda uma forte fé nele (Jeová ao invés de Cristo). Orei do fundo do coração, com fervor, fui à igreja ... Gritei contra o destino, contra Deus. Compus a primeira Sonata com a sua *Marcha Fúnebre*. (Bowers, 1996, Vol. 1, p. 168).

Esse episódio<sup>6</sup> influenciaria diretamente o estilo composicional de Scriabin, que a partir de então adotaria uma maneira extremamente virtuosística de escrever para a mão esquerda, tendo esta grandes extensões (que se tornariam características habituais em suas obras)<sup>7</sup>. Muitos críticos musicais enalteciam, em suas publicações sobre os concertos de Scriabin em sua maturidade, a excepcional proeza técnica de sua mão esquerda<sup>8</sup>.

Segundo Altenmüller, muito embora Scriabin nunca tenha descrito os seus sintomas de forma precisa após o episódio ocorrido em 1891, é possível constatar uma deterioração das suas [de Scriabin] capacidades motoras na mão direita, sobretudo pela forma como o próprio compositor se referia muitas vezes à sua “fraca mão direita” e pelo diagnóstico de paresia (incurável) dado pelo médico Grigory Zakharin (Altenmüller, 2015, p. 204).

## 1.2 Algumas considerações sobre o estilo performativo de Scriabin

Embora este trabalho esteja fundamentado com a intenção de divulgar o Concerto de Scriabin entre a comunidade pianística por meio de propostas de resolução de problemas técnicos, é importante ressaltar que, para uma completa e satisfatória execução de sua música ao piano, apenas o domínio técnico não é, naturalmente, suficiente. Não pretendo, no entanto, fazer uma abordagem detalhada sobre aspectos relativos à *performance practice* em Scriabin, mas sim prover o leitor com algumas informações relevantes sobre alguns parâmetros que considero mais importantes e

---

<sup>6</sup> Cabe ressaltar que este não foi o único incidente a comprometer a função motora do compositor russo. Anos antes, em 1885, Scriabin foi atropelado por uma carruagem e sofreu uma fratura na clavícula direita (Bowers, 1996, p. 135).

<sup>7</sup> Altenmüller, 2015, p. 205, 209.

<sup>8</sup> Leikin, 2011, p. 25, apud Altenmüller, 2015, p. 209

básicos quando se trata de abordar alguma obra (para piano, neste caso) de Scriabin<sup>9</sup>. Nesse âmbito, foquei-me em duas das fontes: *The Performing Style of Alexander Scriabin* (Leikin, 2011) e *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore* (Ballard et al., 2017).

Leikin (2011) realiza uma minuciosa análise e reflexão das transcrições de Pavel Lobanov (1923-2016), feitas a partir dos registros de gravações realizadas pelo próprio Scriabin com algumas de suas obras. Essas gravações ocorreram em 1908 e 1910, em pianolas (Hupfeld e Welte-Mignon). O autor afirma que há, naturalmente, muitas limitações no que diz respeito à validade e qualidade desse material, mas que ainda assim é possível obter informações importantes acerca daquilo que são ingredientes importantes na construção de uma interpretação em Scriabin. Ao discutir o estilo performativo de Scriabin, Leikin (2011) também leva em consideração um parâmetro fundamental: relatos daqueles que tiveram a oportunidade de ouvir Scriabin ao vivo.

Em Ballard et al. (2017), o leitor pode “mergulhar” no universo scriabiniano, quer seja do ponto de vista do pianista/intérprete, quer seja do compositor ou do homem Scriabin. Há um capítulo inteiramente dedicado à discussão de parâmetros referentes à *performance*. Neste trabalho, ater-me-ei aqueles que considero serem os mais importantes (no sentido de serem os mais básicos e primordiais, sem os quais não se pode chegar perto de uma fiel *performance* em Scriabin). A seguir, uma das citações presentes neste livro que considero ser de extrema valia devido ao seu caráter metafórico:

Para usar uma analogia de panificação, a música de Scriabin é como uma massa delicada que requer a proporção perfeita de ingredientes e técnica para atingir a textura e a forma ideais: um *chef* amador pode ser capaz de seguir a receita e produzir um produto aceitável (ou fazê-lo desmoronar totalmente), mas apenas um *chef master* pode elevá-lo a algo extraordinário e refinado (Ballard et al., 2017, p. xi).

Entendo que muitos intérpretes possam encarar essa citação como algo desencorajador, uma meta inalcançável. Eu enxergo o contrário: um belo convite a uma viagem pelo universo scriabiniano, a uma busca por diferentes sonoridades, possibilidades tímbricas e um acentuado processo de imaginação<sup>10</sup>. Muito além de uma execução correta, uma *performance* em Scriabin que seja satisfatória e convincente “deve combinar impulsividade, extravagância, impetuosidade e uma extrema, quase mórbida, concentração de intensidade nervosa” (Ballard et al., 2017, p. 208).

Um aspecto imprescindível ao qual qualquer intérprete que se candidate a interpretar Scriabin deve dar importância é a harmonia (encadeamentos,

---

<sup>9</sup> Para um entendimento mais abrangente sobre essa temática, recomendo: Leikin, 2011; Ballard et al., 2017.

<sup>10</sup> Em especial, a imaginação, por meio das várias e pouco usuais indicações que Scriabin colocava em suas partituras: *con voglia*, *con stravaganza*, *con delizio*, *volando*, *focosamente*, *accarezzevole*, *con luminosità*, *imperioso*, entre outros.

modulações, cadências). Claro que um conhecimento sobre harmonia é importante para interpretar qualquer obra musical, mas na música scriabiniana desempenha um papel ainda maior, visto que as tensões contidas em relações tonais constituem a “substância das aspirações extra-musicais de Scriabin, seja tristeza, êxtase, incerteza, desejo ou transcendência mística” (Ballard et al., 2017, p. 251). Outro aspecto que, para mim, é fundamental ao construir a interpretação de alguma obra de Scriabin é o ritmo, mais especificamente o uso da agógica. A flexibilidade rítmica é um dos traços mais marcantes da *performance* em Scriabin, como é possível constatar por meio dos registros do próprio compositor nas pianolas (Leikin, 2011, p. 27). Para encontrar “a medida”, é importante estar bem ambientado e familiarizado com o caráter da obra, material harmônico e as estruturas das frases (Ballard et al., 2017, p. 309). Nesse sentido, uma das maneiras de se aproximar do estilo de *performance* em Scriabin é ouvir gravações de pianistas que tiveram contato direto com o compositor, tais como Alexander Goldenweiser, Heinrich Neuhaus, Samuil Feinberg e Vladimir Sofronitsky (Chiantore, 2001, p. 471). Há relatos de que a flexibilidade rítmica adotada por Scriabin era tão grande que alguns críticos rotularam sua maneira de tocar como arrítmica (Leikin, 2011, p. 28).

Um dos motivos rítmicos favoritos de Scriabin é caracterizado por um gesto de uma nota curta levando a uma nota mais longa e acentuada. Em termos de tradição de *performance* em Scriabin (e, também, relativamente à sua escrita para piano), é importante ressaltar que o compositor gostava de gestos assertivos e majestosos. Claro que não foi o único a utilizar esse recurso na escrita, mas as aparições dessas figuras (pontuadas) em suas obras são tão frequentes que acabaram por se tornar uma marca de sua assinatura rítmica. Para uma *performance* estilística, muitas vezes é eficaz acelerar ligeiramente o primeiro grupo de notas, de modo que a parte expandida da figura pontuada possa ocupar bastante espaço rítmico. Em relação às restantes notas, estas “simplesmente têm que esperar e acomodar seu espaço rítmico” (Ballard et al., 2017, p.312).

Quanto ao tempo nas obras de Scriabin, trata-se de um aspecto delicado e que deve ser bem planejado na execução. O compositor deixou muitas indicações de metrônomo, mas é sabido que isso ocorreu muito devido à pressão feita por Mitrofan Belyayev (seu editor), que era obstinado no que dizia respeito às indicações de metrônomo na partitura e insistia – na preparação dos manuscritos para publicação – que Scriabin os colocasse (Ballard et al., 2017, p. 322). Scriabin, por sua vez, não era muito adepto do metrônomo, tal como fica evidente em uma carta enviada a Belyayev a 4 de janeiro de 1895, que diz: “Vou enviar hoje os improvisos. Coloquei indicações de metrônomo como você sugeriu, embora seja praticamente inútil fazê-lo” (Bowers, 1996, Vol. 1, p. 194).

No entanto, as indicações deixadas por Scriabin podem nos servir como um ponto de partida, uma ideia inicial do tempo que poderemos adotar para determinada obra, podendo, naturalmente, oscilar para mais ou para menos. O importante é sempre tomar uma decisão o mais informada possível (como em qualquer obra de qualquer

compositor, não somente em Scriabin). “A liberdade do intérprete de expressar e tornar a música pessoal é, afinal, uma parte significativa da linguagem romântica de Scriabin” (Ballard et al., 2017, p. 324).

Outra característica muito comumente relacionada à *performance* em Scriabin diz respeito à dessincronização das partes. Leikin (2011, p. 32) cita três razões plausíveis para melhor entender a funcionalidade dessa conduta performativa: (i) a liberdade rítmica intensifica a espontaneidade na *performance* da música de Scriabin; (ii) deslocamentos rítmicos atenuam o rigor da pulsação, contribuindo, por conseguinte, para a fluidez do movimento musical; (iii) favorecer a clareza de cada camada textural, diferenciar linhas polifônicas.

É sabido que Scriabin era obcecado pela ideia de voo, e o termo era um dos mais utilizados em suas aulas. O compositor Sergei Prokofiev relatou que, quando Scriabin tocava, “todas as notas pairavam no ar, ao passo que nas mãos de outro pianista, todas as notas ficavam no chão” (Leikin, 2011, p. 37). Essas informações alimentam o processo imaginativo do intérprete ao construir a interpretação de alguma obra para piano de Scriabin, buscando criar um “ambiente distinto de voo, sem o qual a execução da música de Scriabin simplesmente cai por terra” (Leikin, 2011, p. 37).

Em suma, é importante entender, contudo, que uma abordagem à *performance* em Scriabin não se resume a fazer tudo *ad libitum*. Ao contrário, toda a liberdade que pede a música de Scriabin deve ser exercida em prol do estilo composicional, a favor da estrutura musical. Como argumentado por Leikin (2011, p. 284), todas essas informações devem funcionar como uma base para uma infinita variedade de interpretações individuais que podem ser construídas por diferentes intérpretes (ou, por que não, por um mesmo intérprete).

### 1.3 Aspectos gerais do Concerto op. 20

O Concerto para piano op. 20 é a única obra do gênero escrita por A. Scriabin e foi composto ainda em sua juventude, quando o compositor tinha vinte e quatro anos. Também, representa o seu primeiro trabalho para orquestra. Os três movimentos que o constituem são os seguintes: *Allegro*, *Andante* e *Allegro Moderato*. O Concerto pertence a uma fase composicional intermediária de Scriabin, de acordo com a seguinte divisão proposta por Arthur Eaglefield Hull:

Op. 1 ao 18. As obras [exclusivamente para piano] do período de aprendiz; mas ainda merecedoras de completo respeito, uma vez que são peças bem-acabadas, nunca traindo uma “mão de aprendiz.” Op. 19. (Segunda Sonata) até aproximadamente ao Opus 49. Essas obras mostram a completa personalidade e genialidade de Scriabin e podem ser consideradas como o período intermediário. Op. 51 ao 74. A consumação total da genialidade de Scriabin. Elas

[as obras] representam suas descobertas mais maduras ao longo dos inexplorados territórios em que entrou. (Hull, 1916, p. 602).

Herbert Antcliffe (1924) partilha uma visão similar, no sentido de que as obras iniciais de Scriabin de fato espelham uma influência prévia de alguém admirado pelo compositor russo (neste caso, Chopin) e não revelam naturalmente a inspiração e a individualidade de Scriabin em suas obras posteriores. Antcliffe (1924) propõe, entretanto, uma divisão um pouco diferente no que respeita à divisão de fases composicionais em Scriabin: uma primeira fase que se estende até a quarta Sonata, sendo esta já um marco no desenvolvimento do estilo do compositor, livre de influências diretas, porém ainda sem mostrar a sua total individualidade<sup>11</sup>. Em segundo lugar, Antcliffe aponta outro marco importante: a Sinfonia nº4 – *Le Poème de l'extase*. A partir de então, constitui-se a fase de maior avanço na técnica composicional de Scriabin bem como suas ideias teosóficas.

Ballard et al. (2017) argumentam que, embora as obras de Scriabin sejam geralmente divididas em três períodos, a evolução estilística do compositor foi gradual e orgânica, e que a divisão pode ser limitante em escopo. Contudo, apontam que tal análise pode ajudar a diferenciar os trabalhos iniciais de Scriabin de suas composições mais maduras e ilustrar a constante evolução tão característica em sua produção musical (Ballard et al., 2017, p. 16). Fato é que o Concerto de Scriabin, independente de estar em uma fase mais intermediária (como proposto por Hull, 1916) ou dentro de todo um primeiro período composicional (como proposto por Antcliffe e, também, de encontro a perspectiva apresentada por Ballard et al.), se assemelha em muitos aspectos com Chopin, mas Scriabin proporciona maior interação entre solista e orquestra, não a tratando apenas como um acompanhamento para o piano como acontece nos Concertos do compositor polaco (onde o solista reina em absoluto). No Concerto de Scriabin, por muitas vezes o solista executa figurações secundárias em relação à linha melódica, como por exemplo sequências de arpejos, escalas, acordes, oitavas, enquanto a orquestra detém a linha melódica.

Relativamente ao contexto epocal, cabe ressaltar que o ano de 1896 foi muito importante na carreira de Scriabin, uma vez que o compositor teve a sua estreia europeia na *Salle Érard*, em Paris, a 15 de janeiro<sup>12</sup>. Mais tarde, no mesmo ano, Scriabin escreveria seu Concerto para piano, durante os meses de outubro e novembro, em Moscou<sup>13</sup>. A obra foi estreada em Odessa a 11 de outubro de 1897, pouco tempo após o casamento de Scriabin com Vera Ivanovna, tendo o próprio compositor como solista e Vasily Safonov (1852-1918) como regente<sup>14</sup>. A publicação deu-se no ano de 1898<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Conforme citado por Antcliffe (1924), o próprio Scriabin descreveu os dois motivos do primeiro tema da quarta Sonata como "o esforço ascendente em direção ao Poder Criativo Ideal" (Antcliffe, 1924, p. 339).

<sup>12</sup> Bowers, 1996, p. 213.

<sup>13</sup> Ibid., 228.

<sup>14</sup> Ibid., 243.

<sup>15</sup> Leikin, 2017, p. 5.

Nesse mesmo ano, Scriabin assumia o cargo de professor de piano no Conservatório de Moscou<sup>16</sup>.

## 1.4 Caracterização dos três movimentos do Concerto

### 1.4.1 Primeiro movimento - *Allegro*

O primeiro movimento do Concerto op. 20 de Scriabin está organizado em uma forma-sonata. A abertura fica a cargo da orquestra (compassos 1-8), com apenas alguns acordes introdutórios, criando uma espécie de ambientação harmônica antes da entrada do solista (Figura 1)<sup>17</sup>.

3

**CONCERTO.**

I.

A. Scriabine, Op. 20.

*espressivo*

Allegro. M. M. ♩ = 112.

PIANO I.  
principale.

PIANO II.

Allegro. M. M. ♩ = 112.

*mf*

*mp*

Figura 1. 1º movimento, *Allegro*, comp. 1-9 (p. 3). Introdução feita pela orquestra (comp. 1-8).

O primeiro tema inicia-se individualmente pelo solista (compasso 8, 2º tempo). Tem como base um motivo de três notas consecutivas descendentes (mi – ré – dó #). Essa célula servirá, posteriormente, como material temático para a seção do desenvolvimento. Essa exposição segue até ao compasso 19. Logo em seguida, o tema é exposto pela orquestra (Figura 2), enquanto o piano apresenta figuração secundária, caracterizada por oitavas e acordes em ambas as vozes entre os compassos 19 e 29.

<sup>16</sup> Bowers, 1996, p. 257.

<sup>17</sup> Todas as ilustrações de excertos da partitura do Concerto provêm da seguinte edição: Belaïeff, M. P. (1898). A. Scriabine: *Concerto pour piano* op. 20. Leipzig: M. P. Belaïeff.



Figura 2. 1º movimento, *Allegro*, comp. 17-21 (p. 3). Início do tema principal pela orquestra com figuração do solista em oitavas em ambas as vozes (compasso 19).

Entre os compassos 19 e 37, o piano apresenta figuração caracterizada por passagens em tercinas em uníssono (Figura 3) e, logo a seguir, acordes e oitavas (compassos 37-41), enquanto a orquestra desenvolve o tema (Figura 4).



Figura 3. 1º movimento, *Allegro*, comp. 27-31 (p. 4). Início da passagem constituída de tercinas em ambas as vozes (solista) enquanto a orquestra desenvolve o tema (compasso 29).



Figura 4. 1º movimento, *Allegro*, comp. 37-41 (p. 5). Figuração de oitavas e acordes pelo solista no primeiro clímax do 1º movimento.

A exposição segue até que um segundo tema surge no compasso 53. Trata-se de um tema de caráter dançante, com amplo uso de tercinas e notas pontuadas e uma espécie de duo entre o piano e os clarinetes, se estendendo até ao compasso 68 (Figura 5).

Figura 5. 1º movimento, *Allegro - più mosso scherzando*, comp. 50-56 (p. 6). Início do segundo tema da exposição na tonalidade de lá maior (compasso 53).

Os compassos 70-87 representam a *codetta* da exposição, caracterizada por arpejos em semicolcheias na voz superior e acordes arpejados em colcheias e semínimas na voz superior (Figura 6).

Figura 6. 1º movimento, *Allegro*, comp. 68-71 (p. 7). Início da *codetta* no compasso 70.

A seção de desenvolvimento se inicia no compasso 87 (Figura 7) e se estende até ao compasso 139 (Figura 8), no qual a orquestra retoma o primeiro tema enquanto o piano executa ampla figuração acordes e oitavas em ambas as vozes.

**Figura 7.** 1º movimento, *Allegro*, comp. 84-89 (p. 8). Início do desenvolvimento pela orquestra no compasso 87, a partir do núcleo do tema principal (três notas consecutivas descendentes: mi - ré - dó #). O piano entra a seguir com profusão de arpejos em ambas as vozes.

**Figura 8.** 1º movimento, *meno*, comp. 137-140 (p. 12). Retorno do tema principal pela orquestra no compasso 139, ao mesmo tempo que o solista executa diversos acordes e oitavas em *fortissimo*.

A reexposição segue até ao compasso 225, onde se inicia a *coda*. De início tranquilo e *dolcissimo*, apresenta-se primeiramente com arpejos em colcheias na voz inferior e tema em notas/acordes longos na voz superior (Figura 9).

The image shows a page of musical notation for Scriabin's Piano Concerto No. 2, Op. 20. The page is numbered 18 in the top left corner. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with complex textures and dynamics. Measure 18 is marked with a first ending bracket. Measure 225 is the start of the coda, marked with a third ending bracket. Dynamics include *pp*, *dolciss.*, *mf*, *dim*, *cresc.*, and *p*. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Figura 9. 1º movimento, *Allegro*, comp. 218-231 (p. 18). Início da *coda* no compasso 225.

Do compasso 234 até ao compasso 246, o piano apresenta acordes e oitavas em *fortissimo* em ambas as vozes (Figura 10), e figuração em tercinas em uníssono entre os compassos 247 e 251, enquanto a orquestra apresenta figuração baseada em fragmento do tema inicial. A *coda* termina com cinco acordes em *fortissimo* apresentados ambos pela orquestra e também pelo solista (Figura 11).

232

239

245

19

Figura 10. 1º movimento, *Allegro*, comp. 232-249 (pp. 18,19). Piano apresenta acordes e oitavas em *fortissimo* em ambas as vozes e figuração em tercinas em uníssono entre os compassos 247 e 251, enquanto a orquestra apresenta figuração baseada em fragmento do tema inicial.

The image shows a musical score for the first movement of Scriabin's Piano Concerto No. 2, measures 245-256. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with dynamic markings of *mp* and *cresc.*, and an orchestral part with dynamic markings of *ff*. The piano part includes a trill in measure 245 and a series of chords in measure 250.

Figura 11. 1º movimento, *Allegro*, comp. 245-256 (p. 19). Compassos finais do primeiro movimento.

#### 1.4.2 Segundo movimento - *Andante*

Trata-se de um tema com variações. O tema principal é exposto inicialmente pela orquestra (cordas *con sordino*) entre os compassos 1 e 16 (Figura 12). Na variação 1 (compassos 17-23), a orquestra desempenha o papel de protagonista, tocando novamente o tema principal, enquanto o piano, como coadjuvante, realiza arpejos de caráter improvisado nas vozes superior e inferior (Figura 13).

II.

Andante. M.M.  $\text{♩} = 46.$

Piano I.

Piano II.

7

Figura 12. 2º movimento, *Andante*, comp. 1-14 (p. 20). Tema inicialmente exposto unicamente pela orquestra entre os compassos 1 e 16.

15

Var. I.

*pp*

*legato*

Var. I.

*p*

Figura 13. 2º movimento, *Andante*, comp. 15-18 (p. 20). Início da variação 1 no compasso 17. A orquestra ainda detém o tema enquanto o pianista realiza arpejos de grande extensão e caráter improvisado em ambas as vozes.

A variação 2, *Allegro scherzando*, é contrastante em caráter com a primeira, sendo esta mais viva e rápida, com desenvolvimento do tema feito pelo piano, caracterizado por oitavas e acordes em *staccato*, enquanto a orquestra apresenta acompanhamento baseado em acordes (Figura 14).

Figura 14. 2º movimento, *Allegro scherzando*, comp. 32-36 (p. 23). Início da variação 2 no compasso 33.

A variação 3 é contrastante com as duas anteriores. De caráter lúgubre, apresenta-se na tonalidade de ré sustenido menor e é caracterizada por oitavas e acordes pontuados na região média e grave do piano (Figura 15). Muitos compositores utilizaram a tonalidade de dó menor para representar composições solenes, mas para Scriabin, o *pathos* final era expresso em ré sustenido menor<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Ballard, Bengston, Young, 2017, p. 79.

25

50 Var. III.  
Adagio, M.M. 40.

mp mf pp

54

p cresc.

mf

Figura 15. 2º movimento, *Adagio*, comp. 48-57 (p. 25). Início da variação 3 no compasso 50 com anacruse.

A variação 4, de carácter cintilante, caracteriza-se por um diálogo entre orquestra e solista. No piano, está escrito na região aguda do instrumento, dando uma sensação de sonoridade cristalina, abundante em arpejos e ornamentos (Figura 16). No compasso 84, é lembrada a variação 1 (Figura 17).

Var. 69V.  
Allegretto. M.M. ♩ = 46.  
p

Var. IV.  
Allegretto. M.M. ♩ = 46.  
p mp

68

Figura 16. 2º movimento, *Allegretto*, comp. 66-69 (p. 26). Início da variação 4 (última) do segundo movimento no compasso 66. De todas as variações do segundo movimento, essa é a mais longa.

84 [5] Tempo I. (Andante.)  
pp  
legato

[5] Tempo I. (Andante.)  
pp

86

Figura 17. 2º movimento, *Andante*, comp. 84-87 (p. 30). Última seção do segundo movimento. Aqui, há uma reminiscência do estilo da variação 1, com o tema realizado pela orquestra e figuração de arpejos em ambas as vozes pelo solista. Essa constância se estende até ao compasso 92, sendo os compassos 93-94 constituídos apenas por alguns acordes de finalização.

### 1.4.3 Terceiro movimento - *Allegro moderato*

O terceiro movimento, *Allegro moderato*, assume a forma de sonata-rondó e é o mais longo dos três movimentos que constituem o Concerto<sup>19</sup>. O tema principal é exposto individualmente pelo solista entre os compassos 1 e 9, e caracteriza-se por uma célula rítmica (colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia), uma sequência de graus conjuntos e um grande arpejo ascendente até ao extremo do teclado e depois descendente até a oitava central (Figura 18). O tema principal é executado ora pelo solista ora pela orquestra.

The image shows a page of a musical score for the third movement of Scriabin's Concerto. The page is numbered 31 in the top right corner. The title 'III.' is centered at the top. Below it, the tempo and metronome marking 'Allegro moderato. M.M. = 112.' are given. The score is for Piano I and Piano II. The key signature is two sharps (D major). The time signature is 3/4. The score shows the main theme being played by Piano I in measures 1-6, with Piano II providing harmonic support. The theme is characterized by a rhythmic cell of a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, and a large arpeggiated chord.

Figura 18. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 1-6 (p. 31). Tema principal do 3º movimento.

O desenvolvimento inicia-se no compasso 119 pela orquestra (Figura 19) e no compasso 127 pelo piano (Figura 20), e se estende até ao compasso 163, e é baseado em um fragmento rítmico do tema inicial.

<sup>19</sup> Esse movimento combina elementos de ambas as formas musicais. “Em termos teóricos, o arranjo tonal e recapitulatório característico da forma sonata se une ao princípio característico do rondó de retorno a uma ideia inicial” (Cole, 1969, p. 181). No caso do 3º movimento do Concerto de Scriabin, o tema principal, apresentado logo no início, é a ideia recorrente que aparece intercalada com outras seções.



Figura 19. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 119-126 (p. 40). Início da seção de desenvolvimento pela orquestra no compasso 119.

Figura 20. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 127-130 (p. 41). Entrada do solista na seção de desenvolvimento (compasso 127).

A reexposição tem início no compasso 164 com anacruse e apresenta o tema principal em acordes e oitavas em *fortissimo* e caráter grandioso (Figura 21), prolongando-se até ao compasso 265, que representa, ao mesmo tempo, o início de uma longa *coda* de 59 compassos (Figura 22). O fim da *coda* (e, portanto, do Concerto) apresenta-se em uma sequência de acordes exclamatórios em cadência plagal (Figura 23).

163

11 *a tempo*  
*fff*  
*f*  
8  
8  
*a tempo*  
*f*

Figura 21. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 163-166 (p. 44). Início da reexposição (compasso 164 com anacruse).

262

*dim.*  
*mp*  
3  
3  
3  
3

Figura 22. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 262-266 (p. 53). Início da *coda* no compasso 265.

The image displays a musical score for the 3rd movement of Scriabin's Piano Concerto No. 20, specifically measures 307 through 323. The score is written for piano and is in the key of F# major (three sharps). It is divided into three systems of staves. The first system (measures 307-311) features a complex texture with multiple voices, including a prominent bass line with a forte (*f*) dynamic and a treble line with a fortissimo (*fff*) dynamic. A first ending bracket labeled '18' spans measures 309-311. The second system (measures 312-316) shows a dense chordal texture in the upper staves, with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. A second ending bracket labeled '18' spans measures 314-316. The third system (measures 317-323) continues the dense texture, with a forte (*f*) dynamic and a first ending bracket labeled '1' spanning measures 321-323. The score concludes with a final chord in measure 323.

Figura 23. 3º movimento, *Più mosso*, comp. 312-323 (p. 57). Última página do concerto.

## Capítulo 2 - Identificação e resolução dos problemas técnicos

### 2.1 Esclarecimento preliminar sobre o conceito de técnica pianística

A técnica pianística é um conceito amplo que abrange muitos parâmetros da execução musical ao piano. Para mim, técnica é sinônimo de controle, quer seja mecânico/muscular quer seja sonoro. O controle sonoro é o resultado do controle mecânico, ou seja, obter a sonoridade que desejamos é resultado do controle físico e coordenação que temos ao tocar piano. Em linhas gerais, técnica será a habilidade para realizar, de forma satisfatória, os diversos elementos da escrita pianística, tais como terças, oitavas, glissandos, extensões, arpejos, entre outros. Pensar em técnica também diz respeito a uma consciência física/corporal, no sentido de proporcionar maior conscientização dos movimentos que fazemos ao tocar piano, devendo estes ser economizados. Em outras palavras, não devemos gastar energia com movimentos desnecessários.

Uma das estratégias que defendo como um fator auxiliar da técnica é aquilo que chamo de leitura a raio-x, isto é, ser capaz de enxergar a partitura “por dentro”, para além daquela forma em que está escrita. Essa perspectiva visa facilitar a execução pianística (e, conseqüentemente, amenizar problemas técnicos) por rearranjar as notas sem adulterar o resultado musical desejável. Embora possa parecer, a princípio, um axioma, esse tipo de ótica apenas se desenvolve quando o pianista se dá conta da infinidade de possibilidades de execução de determinada obra diferente daquela que a partitura mostra. É uma prática que, na minha opinião, deve ser estimulada e encorajada pelos professores de piano.

Outro ponto diretamente ligado à técnica pianística que considero de extrema importância é a escolha do dedilhado. Em uma leitura inicial, de qualquer obra musical, este deve ser um dos primeiros tópicos a ser abordados pelo intérprete. Infelizmente, muitos artistas o negligenciam, mas uma boa (ou má) escolha do dedilhado exerce importante influência do ponto de vista técnico. Em outras palavras, um dedilhado apropriado pode facilitar a execução de determinado trecho, ao passo que um dedilhado mal escolhido pode proporcionalmente dificultar a realização do mesmo. Em suma, um dedilhado eficaz é aquele em que o maior número de notas pode ser agrupado dentro de um mesmo “bloco”, evitando, por conseguinte, movimentos desnecessários dos dedos e das mãos (a economia de movimentos já previamente mencionada).

Alfred Cortot (1877-1962), importante pedagogo do piano, argumentou que há dois fatores principais no estudo de qualquer instrumento: psíquico e fisiológico. O psíquico diz respeito a fatores como imaginação, habilidade de sentir e de transmitir tal sentimento através da música. Já o fisiológico relaciona-se com o domínio de todas as habilidades digitais envolvidas na *performance*, nomeadamente o controle dos nervos e músculos. Fruto de muita pesquisa, Cortot formulou o seu famoso livro *Principes*

*Rationnels de la Technique Pianistique* (Cortot, 1928), no qual propôs uma série de exercícios para que o pianista consiga dominar os diversos elementos da escrita pianística. Também em relação ao aspecto fisiológico, Wesley Weyman afirmou que “devemos admitir que o ato real de produção sonora é puramente físico” (Weyman, 1918, p. 170).

Autores como Giesecking e Leimer (1972) argumentam que há uma componente cerebral muito importante no que respeita o desenvolvimento da técnica pianística, nomeadamente um grande poder de concentração que deve ser exercido durante a prática do instrumento. Apontam, ainda, para a importância de se desenvolver, nos alunos, um trabalho voltado para desenvolver uma escuta ativa, pois “somente ouvidos treinados são capazes de perceber as sutis inexatidões e irregularidades, cuja eliminação é necessária para uma técnica perfeita” (Giesecking & Leimer, 1972, p. 5).

Em uma perspectiva mais global, Chiantore (2001) faz uma análise do percurso evolutivo da técnica para instrumentos de teclado, e o caminho que os executantes tiveram de percorrer no sentido de adequarem-se à evolução da linguagem musical. O autor propõe uma divisão entre mecânica e técnica, segundo a qual “a mecânica diz respeito aos aspectos fisiológicos da execução e à assimilação dos diferentes movimentos, enquanto a técnica relaciona esses mesmos movimentos às várias exigências estéticas e estilísticas” (Chiantore, 2001, p. 20). A técnica (pianística, neste caso) nada mais é do que uma ferramenta indispensável a qualquer instrumentista para sua expressão musical. Para citar um exemplo mais concreto, mesmo exercícios supostamente destinados à prática exclusivamente digital, os chamados “exercícios para cinco dedos” (ver Beringer, 1903; Cortot, 1928; Eigeldinger, 1986) não devem ser feitos de maneira mecânica, sem propósito, mas sim com intenção fraseológica e diferentes variantes (como por exemplo em diferentes gradações dinâmicas e diferentes tipos de toque).

Após as considerações acima expostas, deve-se reconhecer que essa é uma temática muito controversa, e sobre a qual nunca se estabeleceu um consenso entre a comunidade pianística<sup>20</sup>.

## 2.2 Enumeração de dificuldades técnicas do Concerto

Pretendo, nesta seção do trabalho, identificar as passagens que me surgiram como mais problemáticas e oferecer ao pianista maneiras de aprimorar os problemas técnicos presentes no Concerto de Scriabin.

Passarei em seguida a enumerar as passagens que se afiguraram como mais penosas na preparação da obra, agrupando-as de acordo com a natureza das

---

<sup>20</sup> Recomendo a seguinte bibliografia para aqueles que queiram se aprofundar mais na discussão desse tema: Weyman, 1918; Giesecking & Leimer, 1972; Schults, 1996; Chiantore, 2001. Considero essa referência (Chiantore, 2001) especialmente relevante, não somente por ser razoavelmente recente em termos históricos, mas também por abordar a história da técnica pianística de maneira abrangente, partindo do barroco, passando pelo classicismo e romantismo chegando até ao século XX.

dificuldades de cada passagem. Nesse contexto, as principais dificuldades que encontrei no Concerto foram: polirritmia, extensão, acordes e oitavas. De uma maneira generalista, percebo que alguns pianistas tendem a considerar apenas passagens rápidas e virtuosísticas como tecnicamente desafiantes. Eu, pelo contrário, considero que a virtuosidade do intérprete reside no controle total e absoluto do instrumento<sup>21</sup>. Por exemplo: determinado trecho (ainda que lento) que requer total controle do som e da dinâmica é um trecho, a meu ver, de grande virtuosidade.

## 2.2.1 Polirritmia

### Primeiro movimento

No primeiro movimento do Concerto, a polirritmia não é tão complexa como no segundo e no terceiro. Todavia, há um trecho que requer especial atenção do intérprete, e situa-se nos compassos 97 e 99 (Figura 24).

The image shows a musical score for the first movement of Scriabin's Concerto, specifically measures 94 through 99. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand part is the primary focus, showing a complex polyrhythmic passage. In measures 97 and 99, the right hand plays a series of eighth notes in a 3/4 rhythm, while the left hand plays a series of eighth notes in a 2/4 rhythm. The passage is marked with dynamics like *f*, *p*, and *mf*. The score is annotated with blue, red, and green boxes highlighting specific rhythmic patterns. The blue boxes highlight the eighth notes in the right hand, the red boxes highlight the eighth notes in the left hand, and the green boxes highlight the eighth notes in the right hand.

<sup>21</sup> Como exemplo de que isso não é verdade, abordarei a variação 3 do segundo movimento do Concerto de Scriabin.

**Figura 24.** 1º movimento, *Allegro*, comp. 94-101 (p. 9). Cada cor representa uma linha rítmica distinta.

Nos compassos 97 e 99, observa-se o mesmo padrão de escrita: polirritmia na mão esquerda gerada por uma linha escrita em grupos de duas colcheias e outra linha em tercinas, e figuração em grupos de quatro semicolcheias na voz superior. Além da polirritmia de 3 contra 2 existente na mão esquerda, há, também, a polirritmia resultante da combinação entre a linha inferior da mão esquerda (figuração em tercinas) e a voz superior em semicolcheias, gerando uma polirritmia de 4 contra 3. Uma maneira de aprimorar essa passagem é praticá-la em diferentes combinações:

1ª: Apenas a mão esquerda, dando ênfase na parte superior (grupos de duas colcheias) e com articulações diferentes, por exemplo linha inferior em *legato* e superior em *staccato* (e vice-versa);

2ª: Mão direita com a linha superior da mão esquerda, a fim de ter uma melhor noção da linha melódica esquerdina (representada pela linha superior da voz inferior);

3ª: Linha inferior da mão esquerda com a mão direita, para obter uma melhor conscientização da polirritmia gerada por essas vozes.

4ª: Repetir a nota que está ligada, como exercício de conscientização. Esse tipo de estudo auxilia o intérprete a não perder o direcionamento fraseológico, visto que essa falha pode comumente acontecer em notas que estão ligadas, ou seja, que não são efetivamente executadas no momento da *performance*, mas cuja sonoridade (e intenção) deve permanecer em ressonância.

## Segundo movimento

A polirritmia no segundo movimento do Concerto se apresenta mais complexa e foge do mais habitual 2 contra 3 e do 3 contra 4. Já na primeira seção (variação 1), a figuração polirrítmica é de quáteras de semicolcheias em polirritmia de 7 contra 4, 6 contra 4, 6 contra 5, 7 contra 3 e 7 contra 5. Essas figurações se repetem nas seções subsequentes. Uma maneira de aperfeiçoar essa passagem é estudar com tipos de articulação diferentes (uma mão em *legato* e a outra em *staccato* e vice-versa) e estar consciente de quais notas coincidem com as outras e quais não.

## Terceiro movimento

A polirritmia encontrada no terceiro movimento é mais habitual, de 3 contra 2 e 3 contra 4. Há, entretanto, um elemento recorrente em todo o movimento cuja componente rítmica é de grande importância, sendo cabível uma análise do mesmo.

Trata-se de um longo arpejo, de movimento ascendente e descendente, que compõe o tema principal do terceiro movimento (Figura 25).

Figura 25. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 1-6 (p. 31). Mudança contínua decrescente de quantidade de notas por quiáltera.

A dificuldade reside na mudança constante da figuração de quiálteras, começando por nove (circuladas em vermelho), seguida por oito (circulada em verde) e sete (circulada em azul). Esse aspecto gera uma maior dificuldade relativamente ao controle do tempo. Uma forma eficaz de atingir a igualdade na execução é estudar com metrônomo e repetindo sempre a última nota de cada agrupamento.

De uma maneira geral, grande atenção deve ser dada aos trechos com escrita polirrítmica, cuidando para que não se perca o sentido e direção da frase musical. Outro fator que pode acontecer decorrente desse tipo de escrita é um desequilíbrio na métrica, sobretudo em passagens mais rápidas (Figura 26).

**Figura 26.** 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 173-178 (p. 45). Polirritmia nos compassos 174, 175, 177 e 178.

Nos compassos 174-177, além da dificuldade apresentada pela existência de ritmos diferentes em cada uma das vozes, algumas notas (aquelas em uníssono) das quiáteras da mão esquerda (circunscrição em vermelho) compõem uma linha melódica, sendo ainda mais difícil conciliar a resolução da problemática do ritmo e a atenção para não perder o sentido fraseológico. No Concerto para piano, essa atenção deve ser redobrada, visto que o pianista estará sendo acompanhado por uma orquestra (ou pianista acompanhador), sendo o senso métrico ainda mais importante.

### 2.2.2 Extensão

Juntamente com a polirritmia, intervalos de grande alcance também estão entre as principais características da escrita de Scriabin, presentes em toda a sua obra para piano. A seguir, abordarei as passagens que se me afiguraram mais desafiadoras no que respeita a execução de grandes extensões intervalares.

## Primeiro movimento

Várias são as passagens no primeiro movimento que exigem uma grande elasticidade de pulso e mão para que se obtenha uma execução satisfatória e sobretudo com relaxamento. Dentre todas as passagens, as que considero mais desafiantes são as seguintes (Figuras 27 e 28):

Figura 27. 1º movimento, *Allegro*, comp. 42-45 (p. 5). Figuração em semicolcheias na voz inferior.

Nas semicolcheias presentes na voz inferior, não há necessariamente uma grande distância entre uma nota e outra, mas a sequência como um todo é extremamente desconfortável de tocar (*vide* notas circuladas em vermelho). Na voz superior, os grandes intervalos estão destaque em azul. Claro que, para um pianista que tenha mãos de médias para pequenas, arpejar é sempre uma hipótese. Uma boa sugestão para o aprimoramento dessas passagens é estudar com todas as variações rítmicas possíveis. Há, também, uma sugestão minha de dedilhado que também pode facilitar a execução.

Figura 28. 1º movimento, *meno*, comp. 129-132 (p. 12). Passagem caracterizada por arpejos quebrados.

Ambas as mãos ficam em posições extremamente desconfortáveis em decorrência do tipo de escrita (compassos 129-132 e repetido em 133-136). Há, também, uma dificuldade adicional na mão direita, caracterizada pela alternância entre uma nota e um acorde. Uma maneira interessante de aperfeiçoar a execução da mão direita é praticá-la sem a presença dos intervalos (tocando apenas a nota superior). Posteriormente, o pianista pratica a passagem tal e qual como está escrita, mas, entretanto, aplicará um toque *staccato* para a nota inferior do acorde. Relativamente à mão esquerda, o pianista precisa dividir o movimento em duas partes: um movimento circular de pulso até a primeira semicolcheia do segundo tempo e outro para as restantes três semicolcheias do segundo tempo até a sem notas daquele compasso.

## Segundo movimento

A passagem mais complexa no que respeita à extensão e é encontrada na variação 1 (Figura 29). Esse estilo de escrita será posteriormente repetido neste movimento (após o término da última variação). O pianista precisa ter atenção constante ao movimento do pulso, que deve ser circular e suave, a fim de se obter uma execução satisfatória de tais passagens e em toque *legato* – o que ainda dificulta mais a execução. A minha sugestão de prática para esse trecho é fazê-lo sem pedal e tentar obter o máximo do *legato* apenas com o dedo. Seguidamente, acrescenta-se o pedal. Sucessões de notas que merecem especial atenção estão circuladas em vermelho.

The image shows a musical score for the 2nd movement, *Andante*, measures 19-23. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system (measures 19-20) shows a melodic line in the right hand with a circled triplet of eighth notes in measure 19 and a circled triplet of quarter notes in measure 20. The second system (measures 21-23) shows a melodic line in the right hand with a circled triplet of eighth notes in measure 21, a circled triplet of eighth notes in measure 22, and four circled triplets of eighth notes in measure 23. The left hand features a rhythmic accompaniment with triplets of quarter notes and eighth notes. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and articulation markings such as accents and slurs.

Figura 29. 2º movimento, *Andante*, comp. 19-23 (pp. 20,21). Trecho da variação 1.

## Terceiro movimento

Figura 30. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 80-88 (p. 37). Passagem caracterizada por alternância entre notas simples e duplas (voz superior).

Escrita na voz superior similar aos compassos 129-136 do primeiro movimento, caracterizada por alternância entre notas e acordes (*vide* sugestões na Figura 28, página 31). Ainda, de difícil particular execução são as semicolcheias circuladas em vermelho, cuja única forma de execução é através de um rápido movimento de pulso. Outras passagens desconfortáveis para a mão estão destacadas em azul.

Figura 31. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 179-181 (p. 46). Passagem caracterizada por grandes extensões em ambas as vozes.

Arpejos de grande extensão (destaque em vermelho) na mão esquerda e na mão direita (destaque em azul) nos compassos 179-181. A esse fator, ainda se acrescenta a polirritmia. Nos compassos 180-181, além de acordes com grande extensão em ambas as vozes e a polirritmia, a escrita em movimento contrário (mão direita e esquerda em sentidos opostos) aumenta a dificuldade de execução dessa passagem. Sugestão básica: relaxamento de pulso para os movimentos circulares a fim de alcançar o intervalo escrito. Relativamente aos compassos 180-1, sugiro não focar o olhar exclusivamente para uma mão nem para a outra, mas sim para um ponto central que abranja um pouco de cada região. Entretanto, o pianista pode tentar se aperfeiçoar mais em uma mão do que na outra, para durante a *performance*, concentrar a atenção na mão na qual possui mais dificuldade.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 271, shows a treble and bass clef staff. A red rectangular box highlights a passage in the treble clef staff, and a blue rectangular box highlights a passage in the bass clef staff. The second system, starting at measure 275, also shows treble and bass clef staves. A red rectangular box highlights a passage in the treble clef staff, and a blue rectangular box highlights a passage in the bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'mf'.

**Figura 32.** 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 271-279 (p. 54). Passagem caracterizada por acordes na voz inferior e alternância entre notas simples e duplas na voz superior combinadas com arpejos quebrados.

Passagens em arpejos com grande extensão (compassos 271-272, 276-277). De especial difícil execução são as últimas quatro semicolcheias dos compassos 272 e 277 (voz superior), muito embora toda a sucessão de semicolcheias destacada em vermelho seja extremamente desconfortável para as mãos.

### 2.2.3 Acordes e oitavas

Em geral, acordes e oitavas são elementos comuns da escrita pianística, e acontecem com frequência nas obras de Scriabin. Os trechos onde esses elementos são de mais difícil execução, para mim, são:

#### Primeiro movimento

Figura 33. 1º movimento, *meno*, comp. 137-144 (pp. 12,13). Figuração em acordes e oitavas.

Início de uma passagem caracterizada por sequência de acordes e oitavas em ambas as vozes (compasso 139). A principal dificuldade da mão esquerda é a constância do movimento, apenas em um compasso ou outro há a presença de pausa. Esse

sequenciamento acaba gerando um salto entre a última colcheia da tercina e a primeira colcheia da tercina seguinte (destaque em azul).

The image shows a musical score for the first movement, measures 145-152. The score is in G major and 3/4 time. Measures 145-148 are circled in red, highlighting the right hand's chordal sequence. Measures 149-152 are boxed in blue, highlighting the left hand's accompaniment. The score includes dynamic markings like 'meno' and 'appassionato', and performance instructions like 'legato' and 'rit.'

Figura 34. 1º movimento, *meno*, comp. 145-152 (p. 13). Figuração em acordes e oitavas.

Continuação do trecho mencionado na Figura 33. A execução da mão direita torna-se mais difícil a partir do compasso 145, com seqüência de acordes em semicolcheias com presença de intervalos alternados entre segundas e quartas (destaque em vermelho). A este aspecto, adiciona-se a polirritmia gerada com a mão esquerda, sendo ainda mais difícil gerir essas dificuldades simultaneamente. Nos compassos 150-151, a voz superior apresenta linha melódica em oitavas em *legato* com notas em tercinas pelo meio e seqüência de acordes na mão esquerda. É importante aqui ter um dedo pivô, ou seja, o mesmo dedo toca a mesma nota (intermediária) em acordes diferentes. Isso auxilia na economia do movimento, propiciando menos chance para o erro. O fato de ser uma passagem em *legato* dificulta a obtenção de uma boa execução. Não é possível obtermos *legato* em acordes e oitavas, o que se pode fazer é ligar as notas superiores, e isso dar-nos-ia uma sensação de ligação.

Relativamente à dificuldade técnica destacada em azul nas Figuras x e y, sugiro que essa relação, ou seja, a distância entre a última colcheia da tercina e a primeira colcheia da tercina seguinte seja praticada de forma exaustiva e de diferentes maneiras (com variação rítmica, em movimento direto e contrário, de olhos fechados). Outra maneira interessante de se praticar é “fingir” que vai tocar o segundo acorde e não o tocar, ou seja, o pianista

toca o primeiro acorde e faz o movimento como se fosse tocar o segundo, porém não o toca. Isso ajuda a ter uma melhor visualização do caminho a ser percorrido entre um acorde e outro, bem como ajudar a memória física/muscular.

## Segundo movimento

The image displays a page of musical notation for Variation 2 of the second movement of Scriabin's Piano Concerto No. 2, Op. 20. The page is numbered 24 at the top left. The score is in G major and 3/4 time. It shows measures 40-45. The right hand part features a melodic line with octaves and chords, highlighted in red. The left hand part features a sequence of octaves, highlighted in blue. The score includes dynamic markings like 'f' and 'cresc.'.

Figura 35. 2º movimento, *Allegro scherzando*, comp. 40-45 (p. 24). Variação 2.

Passagem com oitavas e acordes. A dificuldade da mão direita é executar as oitavas e os acordes em andamento *Allegro* e em *legato* (destaque em vermelho), e ainda ser capaz de destacar a linha melódica. A mão esquerda apresenta uma sequência de oitavas que requerem relaxamento do pulso (destaque em azul).

Var. II 50  
Adagio. M.M. ♩: 40.

mp mf pp

Var. III  
Adagio. M.M. ♩: 40.

54

cresc.

mf

Figura 36. 2º movimento, *Adagio*, comp. 50-57 (p. 25). Variação 3.

A principal dificuldade técnica dessa passagem é a obtenção do *legato* em toda a sequência de oitavas (em ambas as vozes). Requer absoluto controle de movimento e uma técnica de “deslizamento”, como se um dedo escorregasse de uma tecla à outra. O pedal desempenha um papel coadjuvante na obtenção do *legato*, mas não deve tornar-se demasiado evidente. Pelo contrário, a prioridade deve ser estudar todo o trecho e conseguir o máximo de *legato* sem a utilização de pedal (*legato* de dedo), por mais que o último possa vir a ser utilizado no momento da execução.

### Terceiro movimento

48

cantabile

3

Meno. M.M. ♩: 88.

p dim.

3

3

3

3

Meno. M.M. ♩: 88.

p

Figura 37. 3º movimento, *meno*, comp. 48-51 (p. 34). Início da segunda seção.

Passagem caracterizada por acompanhamento em tercinas na mão esquerda e linha melódica na mão direita. Uma das dificuldades é o pequeno salto gerado na mão esquerda entre o intervalo de oitava e as notas subsequentes (destaque em azul). A oitava representa o apoio harmônico, e o pequeno salto após o seu ataque pode gerar uma sensação de precipitação, desequilibrando o aspecto rítmico. Na mão direita, é preciso conduzir a linha melódica (destaque em vermelho), representada pela nota superior de cada acorde, deixando as demais notas do acorde em outro plano sonoro. Uma excelente maneira de estudar a mão direita é manter a voz superior em *legato* enquanto simultaneamente ataca as restantes notas do acorde em *staccato*. Outra maneira é estudar apenas as notas do acorde, sem a linha melódica superior. Isso ajuda-nos a ter uma separação mais clara dos planos sonoros a serem adotados no momento da *performance*. Relativamente à mão esquerda, para mim provou ser proveitoso estudar das seguintes maneiras: (i) sem pedal e todas as notas em *staccato*; (ii) sem pedal e tentando obter um direcionamento da frase, intencionando o *legato*, mesmo que imaginário; (iii) repetindo a última nota de cada tercina. Esse trecho se repetirá no compasso 208 (em outra tonalidade).

The image shows a musical score for the 3rd movement of Scriabin's Piano Concerto No. 20, measures 145-149. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with wide intervals and dense chords. Measures 145-146 show a right hand with a melodic line and a left hand with a triplet accompaniment. Measures 147-149 show a right hand with a melodic line and a left hand with a dense chordal accompaniment. The score includes dynamic markings like 'fff' and 'ben marcato il canto m.g.'

Figura 38. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 145-149 (p. 43). Abundância de acordes com grande extensão.

Excerto de uma passagem sucessiva de acordes que se inicia no compasso 143 e se estende até ao 151. Requer que pulsos e braços estejam relaxados a fim de evitar tensão muscular desnecessária. Principal dificuldade: constante mudança de formação da mão em acordes sucessivos. Uma estratégia para melhorar a execução é concentrar em um dedo pivô.

Figura 39. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 163-166 (p. 44). Retorno do tema principal após desenvolvimento.

Tema principal do terceiro movimento apresentado em oitavas alternadas com acordes. Como já observado outras vezes neste Concerto, a principal dificuldade aqui é a execução dessas passagens em *legato* (destaque em vermelho). Ademais, há aqui a dificuldade de algumas notas da mão esquerda que se intersectam com notas da mão direita (destaque em azul).

No que respeita à obtenção do *legato* na mão direita, o que recomendo é considerar ligar a voz superior o máximo possível, para criar a sensação de ligação. Quanto à nota inferior da oitava (polegar), deve-se tentar “escorregar” o dedo de uma tecla à outra.

## 2.3 Sugestões de rearranjo

Uma das principais competências necessárias aos intérpretes da obra pianística de Scriabin é a capacidade de rearranjar a execução em relação à forma como está escrita<sup>22</sup>. Essa perspectiva passa por três planos: (i) atribuir à mão direita notas escritas para mão esquerda e vice-versa; (ii) dividir entre as duas mãos notas escritas apenas para uma, desde que a outra mão esteja livre para ajudar, com a finalidade de simplificar a execução; (iii) omissão de notas caso as mesmas estejam repetidas (notas escritas em claves diferentes, mas que, entretanto, representam fisicamente a mesma tecla do piano). De modo que o pianista consiga visualizar essas novas proposta de execução, reescrevi os compassos mais complexos a terem a sua execução rearranjada. Para as sugestões mais simples, indiquei a minha proposta mantendo a partitura original.

### Primeiro movimento

Figura 40. 1º movimento, *Allegro*, comp. 37-41 (p. 5). Sugestão: notas circuladas em vermelho com a mão direita (idem compassos 154-157).

Figura 41. 1º movimento, *Allegro*, comp. 42-45 (p. 5). Sugestão: notas circuladas em vermelho com a mão direita e em azul com a esquerda (idem compassos 158 e 160).

<sup>22</sup> Para o leitor que queira se aprofundar em uma discussão mais abrangente e pormenorizada sobre o dilema do rearranjo das notas em Scriabin, recomendo Ballard et al., 2017, pp. 228-236.



Figura 42. 1º movimento, *Allegro*, comp. 46-49 (p. 5). Sugestão: notas circuladas em vermelho com a mão esquerda (idem compasso 163).



Figura 43. 1º movimento, *Più mosso scherzando*, comp. 68-69 (p. 7). Sugestão: tocar nota circulada em vermelho com a mão direita.



Figura 44. 1º movimento, *Allegro*, comp. 83 (p. 8). Sugestão: notas circuladas em vermelho com a mão esquerda (compasso 83).



Figura 45.- 1º movimento, *Allegro*, comp. 87-89 (p. 8). Sugestão: tocar nota circulado em vermelho com a mão direita (compasso 88).



Figura 46. 1º movimento, *Allegro*, comp. 90 (p. 8). Sugestão: tocar nota circulado em vermelho com a mão direita.



Figura 47. 1º movimento, *Allegro*, comp. 96 (p. 9). Sugestão: tocar nota circulado em vermelho com a mão direita (compasso 96).



Figura 48. 1º movimento, *Allegro*, comp. 98 (p. 9). Sugestão: tocar nota circulada em vermelho com a mão direita.

### Partitura original



Figura 49. 1º movimento, *meno*, comp. 146 (p. 13). As notas circuladas em vermelho sobrepõem-se à mão direita, causando um choque entre os polegares de ambas as mãos.

### Rearranjo



Figura 50. 1º movimento, *meno*, comp. 146. Solução sugerida para o compasso 146: o sol # é atribuído à mão direita, evitando assim o choque entre os polegares e facilitando a execução pianística.



Figura 51. 1º movimento, *Più mosso scherzando*, comp. 185 (p. 15). Sugestão: tocar nota circulada em vermelho com a mão direita. Idem para o compasso 198.

### Partitura original



Figura 52. 1º movimento, *Allegro*, comp. 226-231 (p. 18). Figuração em arpejos quebrados na voz inferior.

### Rearranjo



Figura 53. 1º movimento, *Allegro*, comp. 226-231.

Várias notas da mão esquerda estão aqui atribuídas a mão direita. O raciocínio é baseado em executar as notas que estiverem mais próximas de uma mão ou de outra

(desde que, obviamente, uma não atrapalhe a outra). Neste caso, por exemplo, as notas da mão esquerda estavam mais próximas da direita, tendo esta última podido realizar essa troca pelo fato de executar notas e acordes longos, tendo tempo livre para fazer mais do que aquilo que lhe foi atribuído.

### Partitura original



Figura 54. 1º movimento, *Allegro*, comp. 232-233 (p. 18).

### Rearranjo



Figura 55. 1º movimento, *Allegro*, comp. 232-233. As duas últimas colcheias dos compassos 232 e 233 foram transferidas para a mão direita a fim de evitar grande deslocamento e mudanças de posição da mão esquerda.

### Segundo movimento



Figura 56. 2º movimento, *Andante*, comp. 21-23 (p. 21). Sugestão: tocar as notas circuladas em vermelho com a mão direita (idem para os compassos 29, 30, 88 e 89).

Figura 57. 2º movimento, *Andante*, comp. 32-33 (p. 23). Sugestão: tocar as notas circulasdas em vermelho com a mão esquerda.

### Partitura original

Figura 58. 2º movimento, *Allegro scherzando*, comp. 34 (p. 23). Sugestão: tocar as notas circulasdas em vermelho com a mão direita (idem para os compassos 29, 30, 88 e 89).

### Rearranjo

Figura 59. 2º movimento, *Allegro scherzando*, comp. 34. Rearranjo caracterizado por atribuição à mão direita algumas notas originalmente escritas para a esquerda e omissão de notas repetidas.

## Partitura original

Figura 60. 2º movimento, *Allegro scherzando*, comp. 36 (p. 23). Tocar notas circuladas em vermelho com a mão direita.

## Rearranjo

Figura 61. 2º movimento, *Allegro scherzando*, comp. 36. Rearranjo similar ao do compasso 34, com a exceção de que aqui não há rearranjo de notas repetidas, apenas a transferência de notas da mão esquerda para a direita.

Figura 62. 2º movimento, *Allegretto*, comp. 66-67 (p. 26). Sugestão: tocar as notas circuladas em vermelho com a mão esquerda.



Figura 63. 2º movimento, *Allegretto*, comp. 68-69 (p. 26). Sugestão: tocar as notas circulasdas em vermelho com a mão esquerda.



Figura 64. 2º movimento, *Allegretto*, comp. 72-73 (p. 28). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão direita.

### Partitura original



Figura 65. 2º movimento, *Allegretto*, comp. 83 (p. 29). Tocar notas circulasdas em vermelho com a mão direita.

## Rearranjo

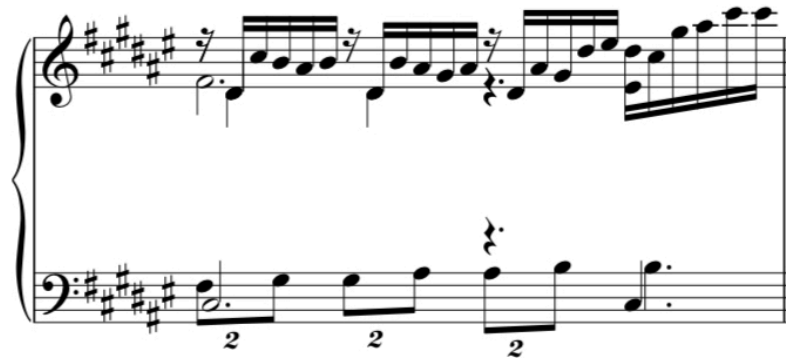


Figura 66. 2º movimento, *Allegretto*, comp. 83. Rearranjo caracterizado por transferência de notas da mão esquerda para a direita.

## Terceiro movimento



Figura 67. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 2-3 (p. 31). Tema principal.

Sugestão: tocar notas destacadas em vermelho com a mão esquerda. A nota lá (primeiro tempo do compasso 3) tocada com a mão esquerda gera um intervalo de décima com o baixo (fá #). Ainda assim, considero mais confortável (para os pianistas que têm mãos pequenas) optar por transferir essa nota para a mão esquerda do que tocá-la com a direita, visto que essa proposta facilita muito a execução das terças na voz superior (terceiro tempo do compasso 2 e primeiro tempo do compasso 3). Idem para os compassos 6 e 7.



Figura 68. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 4-5 (p. 31). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão esquerda e em azul com a direita. Idem para os compassos 90 e 167.

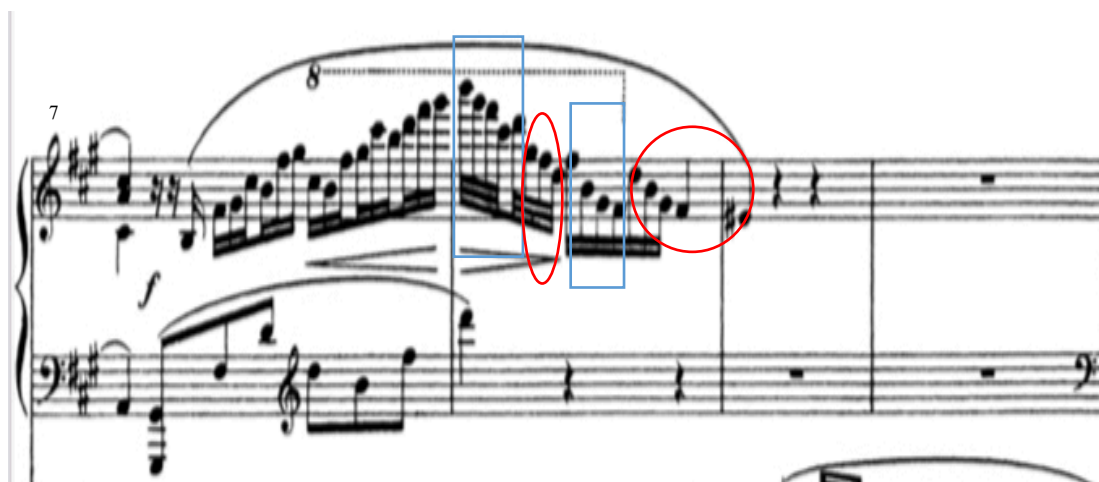


Figura 69. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 8-9 (p. 31). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão esquerda e em azul com a direita. Idem compasso 94.

### Partitura original

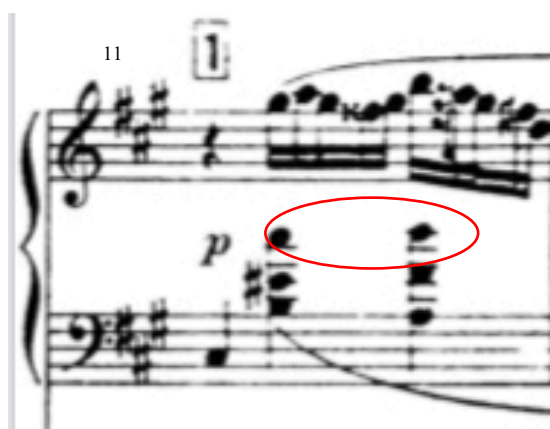


Figura 70. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 11 (p. 32). Início.



### Partitura original



Figura 74. 3º movimento, *meno*, comp. 72 (p. 32). Continuação da segunda seção.

### Rearranjo



Figura 75. 3º movimento, *meno*, comp. 72. Rearranjo caracterizado por transferência de notas da mão esquerda para a direita.

### Partitura original



Figura 76. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 97 (p. 38). Trecho da seção antecessora do desenvolvimento.

## Rearranjo



Figura 77. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 97. Rearranjo caracterizado por transferência de notas da mão esquerda para a direita.

## Partitura original



Figura 78. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 102-103 (p. 39). Última aparição do tema principal antes da seção de desenvolvimento.

## Rearranjo



Figura 79. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 102-103. Rearranjo caracterizado por transferência de notas da mão esquerda para a direita. Idem para os compassos 106 e 107.



Figura 80. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 141 (p. 42). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão esquerda.

### Partitura original



Figura 81. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 143 (p. 42). Excerto com abundância de acordes.

### Rearranjo



Figura 82. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 143. Rearranjo caracterizado por redistribuição de notas entre as mãos. Aplicável também nos compassos 144, 145 e 146.

### Partitura original



Figura 83. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 147 (p. 43). Figuração com arpejos de grande extensão.

### Rearranjo



Figura 84. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 147. Rearranjo caracterizado por redistribuição das notas entre as mãos.

### Partitura original



Figura 85. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 150 (p. 43). Acordes gerando sobreposição de polegares entre as mãos.

## Rearranjo



Figura 86. 3º movimento, *Molto meno mosso*, comp. 150. Rearranjo caracterizado por transferências de notas da mão esquerda para a direita.

## Partitura original



Figura 87. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp.165-166 (p. 44). Sobreposição de polegares entre as mãos.

## Rearranjo



Figura 88. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 165-166 (p. 44). Rearranjo caracterizado por transferência de notas da mão esquerda para a direita. Aplicável também nos compassos 169 e 170.

### Partitura original



Figura 89. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 171 (p. 45). Passagem circulado em vermelho caracterizada por arpejos quebrados descendentes em fusas.

### Rearranjo

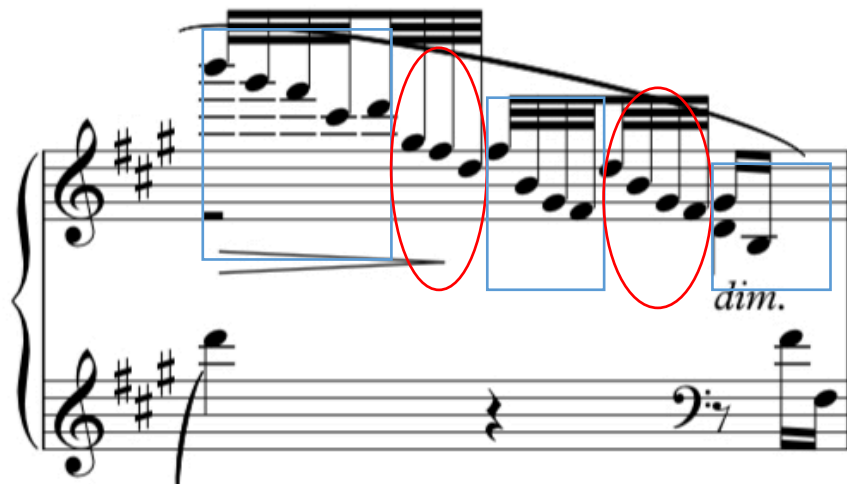


Figura 90. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 171. Rearranjo da mesma passagem (Figura x) caracterizado por redistribuição das notas entre mão direita e esquerda para a execução deste longo arpejo. Notas destacadas em vermelho com a mão esquerda e em azul com a mão direita.



Figura 91. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 178 (p. 45). Sugestão: tocar nota destacada em vermelho com a mão direita.



Figura 92. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 179 (p. 46). Sugestão: tocar a nota destacada em vermelho com a mão direita.



Figura 93. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 183 (p. 46) Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão direita (para proposta de distribuição de notas desse arpejo vide Figura x, página 70).



Figura 94. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 188-189 (p. 47). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão esquerda e em azul com a direita.



Figura 95. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 191 (p. 47). Sugestão: tocar a nota destacada em vermelho com a mão direita. Idem para os compassos 105 e 183.



Figura 96. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 251 (p. 52). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão esquerda.

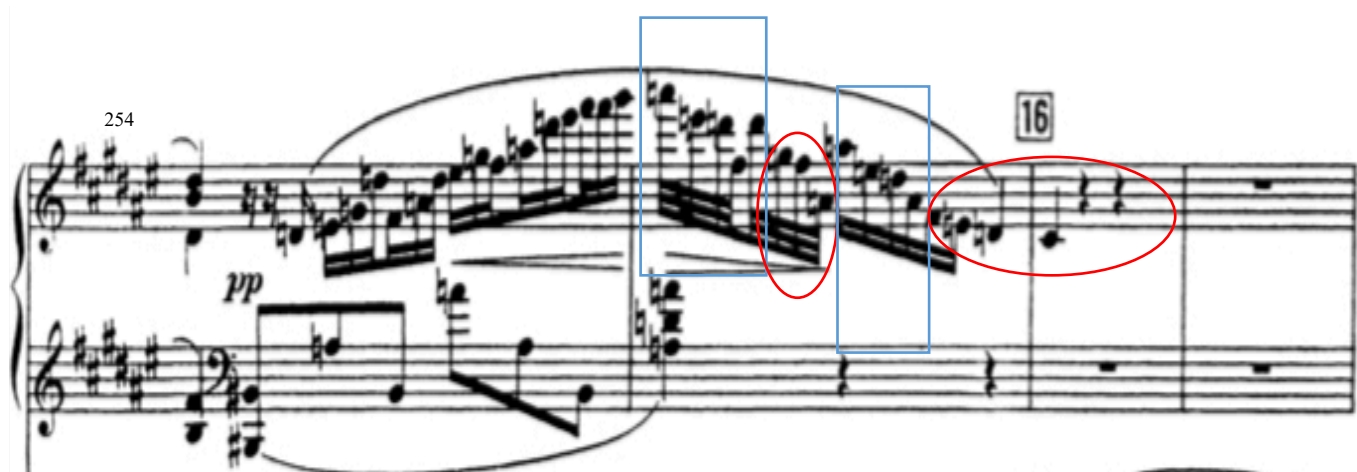


Figura 97. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 255-256 (p. 52). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão esquerda e em azul com a direita.



Figura 98. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 287-290 (p. 55). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão direita.



Figura 99. 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 291-292 (p. 55). Sugestão: tocar as notas destacadas em vermelho com a mão direita.

### Capítulo 3. Recomendações para aperfeiçoamento técnico: alguns estudos para piano de Scriabin

Após todas as sugestões de estudo, dedilhado e rearranjo, considero que, para o pianista que queira aperfeiçoar as principais dificuldades aqui analisadas e se aprofundar no estilo de escrita scriabiniano, seja de grande serventia a prática de alguns Estudos para piano de Scriabin. O compositor utiliza em vários de seus estudos padrões de escrita muito semelhantes aos do Concerto. Posto isso, uma abordagem a esses estudos pode ajudar no aprimoramento técnico do Concerto, tendo também em conta que o estudo é o gênero de obra concebido para melhorar a técnica do instrumento (seja ele qual for).

Scriabin escreveu três coletâneas principais de Estudos, nomeadamente os doze Estudos op. 8, oito Estudos op. 42 e três Estudos op. 65<sup>23</sup>. A seguir, identifico alguns padrões similares de escrita entre alguns dos Estudos op. 8 e op. 42 e o Concerto op. 20.

#### Estudos op. 8 nº 2 e 4

Esses Estudos assemelham-se em estilo de escrita, de uma maneira geral, com o segundo movimento do Concerto op. 20 (especificamente com a variação 1 e a última seção do movimento). Essa semelhança caracteriza-se pela figuração da mão esquerda em arpejos de grande extensão. A escrita da mão direita também é similar, caracterizada por figuração em quiálteras alternadamente com grupos de seis semicolcheias (Figuras 100 e 101)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> À parte essas coleções, Scriabin também escreveu outros três estudos, que estão inseridos em grupos de peças, nomeadamente três peças op. 2 (sendo o estudo a primeira peça da coletânea e uma das obras mais conhecidas de Scriabin); três peças op. 49 (sendo o estudo a primeira peça); e quatro peças op. 56 (sendo o estudo a quarta peça).

<sup>24</sup> Todas as ilustrações de excertos da partitura dos Estudos op. 8 e 42 provêm das seguintes edições: Igumnov, K., Milstein, Y. (1947). *A. N. Skryabin: Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano* (Vol. 1). Moscou: Muzgiz; Igumnov, K., Milstein, Y. (1948). *A. N. Skryabin: Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano* (Vol. 2). Moscou: Muzgiz.

№ 2

*A capriccio, con forza*  $\text{♩} = 92$  Cov. 8, тер. I  
(1894)

Figura 100. Estudo op. 8 nº 2, comp. 1-4 (p. 7).

*Piacevole*  $\text{♩} = 100$  № 4 Cov. 8, тер. I  
(1894)

Figura 101. Estudo op. 8 nº 4, comp. 1-4 (p. 14).

Alguns exemplos da similaridade do padrão de escrita entre esses dois estudos e o Concerto podem ser observados através das Figuras 102 e 103:

Figura 102. Concerto para piano, 2º movimento, *Andante*, comp. 15-18 (p. 20). Início da variação 1 no compasso 17.

Figura 103. Concerto para piano, 2º movimento, *Andante*, comp. 84-85 (p. 29). Início da última seção no compasso 84.

### Estudo op. 8 nº 9 e 12

Mais conhecido como *Estudo Patético*, o estudo op. 8 nº 12 está seguramente entre as obras mais conhecidas e tocadas de Scriabin. A voz inferior caracteriza-se maioritariamente por tercinas, com alternância entre notas individuais, acordes e oitavas. É um exemplo característico do virtuosismo presente na escrita para a mão esquerda em Scriabin, tal como também acontece no estudo op. 8 nº 9, maioritariamente caracterizado por oitavas e acordes em ambas as vozes. Ambos podem ser úteis para todas as passagens do Concerto que apresentem figuração em oitavas, sejam elas exclusivamente oitavas ou com alternância entre notas individuais e oitavas (Figuras 104 e 105).

№ 9

Соч. 8, терп. II  
(1894)

Alla ballata ♩ = 120-136



Figura 104. Estudo op. 8 nº 9, comp. 1-5 (p. 30).

№ 12

Соч. 8, Терп. 2  
(1894)

Patetico ♩ = 100-112



Figura 105. Estudo op. 8 nº 12, comp. 1-2 (p. 45). O padrão de escrita da mão esquerda manter-se-á durante todo o estudo (com exceção dos compassos 44-47, onde a voz inferior apresenta figuração de grupos de duas colcheias).

Alguns exemplos da semelhança no padrão de escrita entre os estudos op. 8 nº 9 e 12 (Figuras 106, 107 e 108):



Figura 106. Concerto para piano, 1º movimento, *meno*, comp. 141-144 (p. 13).



Figura 107. Concerto para piano, 2º movimento, *Allegro scherzando*, comp. 34-39 (p. 23). Semelhança com o padrão de escrita dos estudos op. 8 nº 9 e 12 - acompanhamento feito por oitavas em tercinas na mão esquerda.



Figura 108. Concerto para piano, 3º movimento, *meno*, comp. 48-51 (p. 34). Semelhança do padrão de escrita da mão esquerda (figuração em tercinas e alternância entre oitavas e notas individuais) e o estudo op. 8 nº 12. No Concerto, uma figuração semelhante apresenta-se no 3º movimento entre os compassos 48 e 70, 208 e 231 e entre os compassos 289 e 298.

### Estudo op. 42 nº 1

Trata-se de uma excelente obra para o trabalho da elasticidade e flexibilidade da mão direita, tão necessárias para intérpretes de obras românticas em geral, mas sobretudo para Scriabin. Além das grandes extensões presentes nos arpejos da mão direita, acrescenta-se a dificuldade de administrar e coordenar a polirritmia gerada pela junção com o acompanhamento feito pela mão esquerda, caracterizada maioritariamente por quáteras ímpares, tão característico da escrita de Scriabin (Figura 109).



Figura 109. Estudo op. 42 nº 1, comp. 1-6 (p. 1).

O estudo op. 42 nº 1 exige do pianista uma grande elasticidade e flexibilidade das mãos e pulsos (direito e esquerdo), sendo, portanto, muito útil para todas as passagens do Concerto que apresentem essa mesma característica (Figuras 110 e 111):



Figura 110. Concerto para piano, 2º movimento, *Allegretto*, comp. 66-67 (p. 26). Exemplo de acordes com grande extensão na mão esquerda (destaque em vermelho).



Figura 111. Concerto para piano, 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 104-105 (p. 39). Exemplos de grande extensão na mão esquerda (destaque em azul) e mão direita (destaque em vermelho).

## Estudo op. 42 nº 2

Esse estudo apresenta a peculiaridade de possuir um acompanhamento em quiálteras ímpares feito pela mão esquerda, cujo apoio desloca-se dos tempos fortes. Isso requer um maior controle da polirritmia por parte do intérprete. Ademais, é um dos poucos estudos de Scriabin onde há uma passagem em uníssono que, embora curta, é suficientemente difícil de realizar. O intérprete pode beneficiar-se dos resultados obtidos por meio da prática desse estudo para as passagens em uníssono no Concerto de Scriabin e para aquelas que requerem maior controle da polirritmia (Figura 112).



Figura 112. Estudo op. 42 n° 2, comp. 1-6 (p. 7). Trata-se de uma polirritmia particularmente complexa, pelo fato de os baixos não coincidirem com os apoios (tempos fortes), criando, portanto, uma dificuldade adicional no que respeita à execução das duas vozes em simultâneo.



Figura 113. Concerto para piano, 1º movimento, *Allegro*, comp. 98-101 (p. 9). Exemplo de uma passagem onde o aspecto polirrítmico se apresenta de maneira particularmente emaranhado (para explicação vide Figura 24).



Figura 114. Concerto para piano, 2º movimento, *Andante*, comp. 86-87 (p. 29).

A Figura 114 constitui um exemplo de uma passagem onde a escrita polirrítmica se mostra peculiarmente complexa. Em um mesmo compasso (86), é possível observar três padrões diferentes de escrita: 1º tempo – quiáltera de sete semicolcheias na voz superior e quiáltera de cinco semicolcheias na voz inferior; 2º tempo – quiáltera de seis semicolcheias na voz superior e grupo de quatro semicolcheias na voz inferior; 3º tempo – quiáltera de sete semicolcheias na voz superior e grupo de quatro semicolcheias na voz inferior. Somente no 4º tempo do compasso 86 Scriabin repete o mesmo padrão de escrita utilizado no 1º tempo deste compasso (quiáltera de sete semicolcheias na voz superior e grupo de quatro semicolcheias na voz inferior). Essa mudança constante nas figurações polirrítmicas exige uma atenção ainda maior por parte do intérprete.



Figura 115. Estudo op. 42 nº 2, comp. 23-32 (p. 8). Trecho final do estudo (*Presto*) em uníssono.

A configuração da posição das mãos provocada pela execução das notas que compõem esse trecho é extremamente desconfortável, exigindo do pianista maior articulação dos dedos, a fim de evitar amalgamento sonoro. Escrito em dinâmica *pianissimo*, a execução dessa passagem torna-se ainda mais difícil, porém um excelente exercício para a obtenção da igualdade em passagens escritas em uníssono. O pianista que quiser beneficiar-se desses resultados, pode praticar apenas esse trecho.



Figura 116. Concerto para piano, 1º movimento, *Più mosso scherzando*, comp. 192-196 (p. 16). Passagem em uníssono.



Figura 117. Concerto para piano, 1º movimento, *Allegro*, comp. 245-248 (p. 19). passagem em unísono.

### Estudo op. 42 nº 5

De uma maneira geral, a prática desse estudo é útil para todo o Concerto de Scriabin. Além de uma escrita extremamente virtuosística na mão esquerda, há também um aspecto de grande dificuldade na mão direita, que possui uma linha melódica, mas ao mesmo tempo, diversas notas em caráter de acompanhamento, que precisam estar em outro plano sonoro. Uma execução satisfatória desse estudo certamente ajudará o intérprete a dominar essa dificuldade, tão comum não somente em Scriabin, mas na literatura pianística de uma maneira geral. Há, naturalmente, outros estudos de Scriabin fundamentados nesse aspecto (por exemplo op. 2 nº 1, op. 8 nº 8, op. 8 nº 11, op. 42 nº 4). Entretanto, a meu ver, o estudo op. 42 nº 5, quando bem estudado e executado, é o que melhor prepara o intérprete para o domínio das dificuldades técnico-musicais presentes tanto no próprio estudo quanto no Concerto (Figura 118).



Figura 118. Estudo op. 42 nº 5 “*Affanato*”, compassos 14-17 (p. 16).

A voz inferior caracteriza-se por acompanhamento virtuosístico em arpejos em um movimento constante de semicolcheias. A voz superior, por uma linha melódica que precisa estar em destaque, mas ao mesmo tempo um emaranhado de notas que

precisam se enquadrar em outro plano sonoro, e constituem uma espécie de segundo acompanhamento (além do feito pela mão esquerda) para a melodia em questão.

Esse estilo de escrita é muito comum no período romântico, e tem frequente ocorrência na literatura pianística russa. A seguir, alguns exemplos de trechos do Concerto onde essa competência (notas em caráter de acompanhamento versus melodia em uma mesma mão) é requerida do pianista (Figuras 119, 120 e 121):



Figura 119. Concerto para piano, 1º movimento, *Allegro*, comp. 158-161 (p. 14).

Nos compassos 158-162, a escrita para a mão direita caracteriza-se por melodia na linha superior e grupos de semicolcheias e colcheias em plano secundário, enquanto a mão esquerda caracteriza-se por acompanhamento feito por arpejos em semicolcheias.

Figura 120. Concerto para piano, 2º movimento, *Allegretto*, comp. 74-75 (p. 27). No compasso 74, observa-se estilo de escrita na voz superior caracterizado por uma linha principal superior (melodia) e seqüências de semicolcheias em plano secundário.



Figura 121. Concerto para piano, 3º movimento, *meno*, comp. 218-221 (p. 49).

Entre os compassos 218-221, a mão direita apresenta escrita em acordes (218-219) e oitavas com notas em plano secundário (220-221). O pianista precisa ser capaz de controlar a sonoridade, em uma mesma mão, da linha superior, que precisa estar em protagonismo, e das demais notas, que caracterizam uma espécie de preenchimento harmônico/acompanhamento.

### Estudos op. 42 nº 6 e 7

Ambos estão inteiramente escritos em figuração de polirritmia. Outra característica comum entre os dois estudos é a alternância (voz superior) entre notas individuais e acordes. Em ambos os estudos, a escrita virtuosística da mão esquerda é baseada em arpejos com grande extensão (Figuras 122 e 123).

6.

**Esaltato**  $\text{♩} = 100$   
*marcato*

Figura 122. Estudo op. 42 nº 6, comp. 1-4 (p. 21).

Todo esse estudo é configurado por quiálteras de cinco semicolcheias na mão direita e acompanhamento em tercinas e grupos de quatro semicolcheias na mão esquerda, padrão muito recorrente no Concerto.



Figura 123. Estudo op. 42 nº 7, comp. 1-9 (p. 25).

Todo esse estudo é configurado por tercinas na mão direita e acompanhamento em grupos de quatro semicolcheias na mão esquerda (com exceção de apenas dois compassos onde há grupos de cinco semicolcheias), padrão muitas vezes observado no Concerto.

Uma característica que ambos os estudos (op. 42 nº 6 e 7) têm em comum e está bastante presente no Concerto de Scriabin é a alternância entre notas individuais e acordes (Figuras 124, 125 e 126).



Figura 124. Concerto para piano, 1º movimento, *meno*, comp. 133-136 (p. 12). Voz superior caracterizada por alternância entre notas simples e duplas.



Figura 125. Concerto para piano, 3º movimento, *meno*, comp. 240-243 (p. 51). Figuração na voz superior caracterizada por alternância entre notas individuais e acordes.



Figura 126. Concerto para piano, 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 176-178 (p. 45).

Mão esquerda caracterizada por acompanhamento em quiálteras de cinco semicolcheias e figuração em tercinas na mão direita. Padrão muito similar ao estudo op. 42 nº 6, porém com inversão das vozes (no estudo a figuração em quiálteras de cinco semicolcheias apresenta-se na voz superior e as tercinas na voz inferior).

No estudo op. 42 nº 7, os arpejos são muito similares aos arpejos de um trecho em específico do 3º movimento do Concerto (Figura 127).



Figura 127. Concerto para piano, 3º movimento, *Allegro moderato*, comp. 179-181 (p. 46).

Nesta passagem, observa-se dois padrões de escrita semelhantes aos dos estudos: 1) acompanhamento caracterizado por quiálteras de cinco semicolcheias na voz inferior versus melodia em tercinas na voz superior; 2) arpejos na mão esquerda muito semelhantes na forma de escrita e até mesmo nas notas (são as mesmas, porém em tonalidades diferentes). Comparar a voz inferior do compasso 180 com a voz inferior dos compassos 1 e 2 do estudo op. 42 nº 7.

## Capítulo 4 - Considerações finais

Scriabin definitivamente não está entre os compositores mais populares do repertório pianístico. Digo isto não somente por opinião própria, mas por de fato poder observar (por pesquisar programas de recitais, programas apresentados em concursos de piano, concertos, etc) que, em comparação com outros compositores, mesmo que de diferentes períodos da história da música, o compositor russo ocupa um lugar ainda muito pequeno ou nulo no repertório da grande maioria dos pianistas. Como já dito anteriormente, isto deve-se ao fato de que suas obras são bastante desafiadoras, não somente do ponto de vista da técnica pianista, ou seja, aquilo que considero ser um preparo físico-muscular para a execução ao piano, mas também por apresentarem uma escrita extremamente complexa e intrincada.

Tenho pretendido, portanto, com este trabalho, contribuir para que mais pianistas (estudantes, sobretudo) possam se aproximar da obra de Scriabin, com menos receio e mais entusiasmo. Embora o trabalho em questão tenha dado enfoque em uma obra em específico – o seu único Concerto para piano –, estou seguro de que a análise aqui apresentada servirá para a obra pianística deixada por Scriabin de uma maneira geral.

Ademais, tendo em consideração que todos os compositores foram mais ou menos influenciados por outros anteriores ou contemporâneos, pode-se dizer que a análise aqui apresentada pode (e deve) servir também para o estudo de obras de outros compositores que não Scriabin.

## Referências bibliográficas

- Altenmüller, E. (2015). Alexander Scriabin: His chronic right-hand pain and its impact on his piano compositions. In E. Altenmüller, S. Finger, & F. Boller (Eds.), *Progress in brain research: Music, neurology, and neuroscience – historical connections and perspectives* (Vol. 216, Chap. 9, pp. 197-215). Elsevier.
- Antcliffe, H. (1924). The significance of Scriabin. *The Musical Quarterly*, 10(3), 333-345. <https://doi.org/10.1093/mq/X.3.333>
- Ballard, L., Bengston, M., & Young, J. B. (2017). *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Rowman & Littlefield.
- Baranowski, T. (2011). Chopin in the music culture of Russia in the second half of the nineteenth century. From Glinka to Scriabin (J. Stepniewski, Trad.). *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 9.
- Beringer, O. (1903). *Tägliche technische studien: Teil I/II*. Bosworth & Co.
- Bowers, F. (1996). *Scriabin: A Biography* (2nd ed.). Dover Publications.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Música.
- Cole, M. (1969). Sonata-Rondo, the formulation of a theoretical concept in the 18th and 19th Centuries. *The Musical Quarterly*, 55(2), 180-192. <https://doi.org/10.1093/mq/LV.2.180>
- Cortot, A. (1928). *Principes rationnels de la technique pianistique*. Éditions Salabert.
- Eigeldinger, J.-J. (1986). *Chopin: pianist and teacher – as seen by his pupils* (Obra original publicada em 1970). Cambridge University Press.
- Giesecking, W., & Leimer, K. (1972). *Piano technique*. Dover Publications.
- Hull, A., & Scriabin, A. (1916). A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin. *The Musical Quarterly*, 2(4), 601-614. [https://www.jstor.org/stable/737943?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/737943?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- Kim, M-J. (2002). *Chopin's Influences in Scriabin's Piano Concerto, op. 20* (Tese de Doutorado). Programa de pós-graduação, Universidade do Minnesota, Minnesota, Estados Unidos.
- Leikin, A. (2017) Not Set in Stone: Mikhail Pletnev's Rewrite of Scriabin's Piano Concerto. *Performance Practice Review*. 22(1). <https://doi.org/10.5642/perfpr.201722.01.04>
- Leikin, A. (2011) *The performing style of Alexander Scriabin*. Routledge.
- Norris, J. P. (1988). *The Development of the Russian Piano Concerto in the Nineteenth Century* (Tese de Doutorado). Departamento de Música, Universidade de Sheffield, Sheffield, Reino Unido.
- Norris, J. (1994). *The russian piano concerto – Volume 1: the nineteenth century*. Indiana University Press.
- Schonberg, H. C. (1997). *The lives of the great composers* (3<sup>rd</sup> edition). W. W. Norton & Company.
- Schults, A. (1996). The physiological mechanics of piano teaching. *American Music Teacher*, 46(1), 32-35. <http://www.jstor.org/stable/43546838>
- Weyman, W. (1918). The science of pianoforte technique. *The Musical Quarterly*, 4(2), 168-173. <https://doi.org/10.1093/mq/IV.2.168>