

Silvio Augusto Merhy (UNIRIO)

**Resumo:** Os três *Estudos* op.65 para piano de Scriabin têm como base a sonoridade do acorde de dominante. O identificação dessa sonoridade coloca-os em sincronia com outras peças do compositor escritas anteriormente. Os métodos da História Nova mostram que a ordem cronológica de escrita historiográfica foi flexibilizada com a instauração de quadros sincrônicos que permitem que momentos diferentes interajam. A conexão por meio da sonoridade da dominante de diferentes peças para piano do compositor comprova que o desgaste e a diluição da tensão historicamente atribuída a essa função deve ser examinada no transcurso do tempo. As harmonias típicas de Scriabin foram utilizadas com a função esotérica de transformar a realidade e com a ambição de ultrapassar as fronteiras da ordem puramente estética. Contudo, a revalorização recente de suas obras ocorreu por motivos meramente estéticos e trata como excentricidade a função esotérica, a que Scriabin se dedicou.

**Palavras-chave:** Scriabin. Música para piano. Acorde de dominante.

The *Études* op.65 for Piano by Scriabin: The Transmutation of the Dominant Seventh Chord

**Abstract:** The three *studies* op.65 for piano by Scriabin are based on the sound of the dominant chord. The identification of this sound puts them in sync with other pieces of the composer written previously. New methods of history show that the chronological order of historiographical writing was eased with the introduction of synchronous frames that allow different moments to interact.

The connection through the dominant sound of different piano pieces by the composer proves that the erosion and dilution of tension historically assigned to this function must be analysed in the course of time. The harmonies typical of Scriabin were used with the esoteric function of transforming reality and with the ambition to go beyond the boundaries of pure aesthetic. However, the recent reevaluation of his works has purely aesthetic reasons and considers as eccentricity the esoteric function, relevant to the composer.

**Keywords:** Scriabin. Piano Music. Dominant Chord.

A temporalidade age sobre a criação musical com a mesma intensidade com que age sobre a produção cultural em geral. Refletir sobre a temporalidade pode ter por consequência interrogar as linhas evolutivas, as continuidades progressivas e as conexões racionais de causa e efeito usadas para explicar as práticas musicais.

Há uma convicção firmada de que para ser inteligível a criação musical precisa ser avaliada por uma teoria totalizadora que a explique como teoricamente coerente,

esteticamente coesa, ou como produto final de um plano de evolução constante com itinerário pré-determinado.

Entretanto, a alternância dos estilos, a obsolescência dos procedimentos formais e a renovação teórica resvalam de linhas presumidamente evolutivas e demandam explicações de tal complexidade que fazem abandonar a possibilidade de existir uma coerência intrínseca capaz de prover as práticas artísticas de um sentido completo, totalizado, mesmo havendo um nexo de regras amplamente aceitas pelos praticantes.

Além disso, as teorias explicativas para as artes precisam de recorrer frequentemente a matrizes teóricas instituídas em outras áreas e por isso alheias de certo modo às obras que têm por objetivo explicar. A força impositiva de teorias marxistas ou fenomenológicas, por exemplo, sofrem modificações durante a migração entre essas áreas e passam por processos de naturalização e universalização que visam ocultar a imposição e dissimular as determinações sociais de que elas próprias são o produto.

No caso específico da música, a questão envolve a existência presumida de linhas evolutivas nas obras dos compositores, como por exemplo, nas de Scriabin, para as quais foram definidas três fases, a última delas refletindo a expectativa de ruptura epistemológica condizente com as transformações da virada do século XIX para o XX. Faz parte da tradição musicológica a organização de catálogos de obras em fases, que podem ser tão convincentes a ponto de adquirirem caráter biográfico.

A criação por Scriabin de um acorde depois designado “acorde místico” (ou “acorde de Prometeu” ou ainda “acorde sintético”) não deve ser interpretada como uma evolução exclusiva do seu processo subjetivo de criação, embora determinada por necessidades de mudanças na expressão musical. A estrutura de sétima da dominante alterada que o caracteriza representa a convergência de sentidos longamente incorporados, transportados para o século XX, tornados rarefeitos e transmutados por novos usos.

Na transmutação do acorde subsiste um plano de temporalidade que não invalida a contestação feita acima das noções de evolução, de progresso e de causa e efeito.

### **Sobre Scriabin**

O pianista e compositor russo Alexander Nikolayevich Scriabin (1871-1915) é tradicionalmente descrito pela Musicologia como fortemente identificado com a lírica chopiniana nas obras iniciais. Mas sabe-se que em algum momento de sua biografia decidiu desenvolver uma escritura baseada em sistema musical dissonante, presente em muitas peças para piano. A *Sonata* op. 53 n. 5 em Fá# maior, escrita em 1908 em Lausanne, Suíça, ilustra bem o ambiente dissonante que suas peças para piano alcançaram. Os primeiros doze compassos podem figurar como uma sonoridade típica da estética pianística do início do século XX. É importante mencionar que nessa *Sonata* a função da tônica desapareceu.

A Musicologia criou retórica ao nomeá-lo criador do “acorde místico”, expressão cunhada pelo seu biógrafo inglês A. Eaglefield Hull. Hull publicou em 1918 *Scriabin A Great Russian Tone Poet*, uma biografia que contém um catálogo resumido de suas obras.

O “acorde místico”, também chamado de “acorde de Prometeu”, é sempre mencionado como associado à sua obra orquestral *Prometeu: O Poema do Fogo*, op.60. Ele pode, contudo, ser identificado em outras obras, muitas vezes em versão incompleta. Hull explicou o acorde como uma invenção baseada na série harmônica (harmônicos 2, 11, 7, 5, 12, 9), estruturada nos três tipos de intervalos de 4ª, justa, aumentada e diminuta (HULL, 1970, p.106).



Fig. 1 - O acorde místico.

Manfred Kelkel, na sua tese *Alexandre Scriabine* publicada em 1984, prefere designá-lo como “acorde sintético” (KELKEL, 1984, p. 16), superpondo a partir da nota fundamental intervalos de 4ª aumentada, 7ª menor, 3ª maior, 6ª maior e 2ª maior. Ele atribui a Leonid Sabaneev a primeira menção à expressão “sonoridade mística” (KELKEL, 1984, p. 28).



Fig. 2 - A escala hexatônica do acorde sintético em Dó.

A escala da figura 3 tem analogia com a estrutura de dominante, porque contém a 3ª maior Dó-Mi e a 7ª menor Dó-Sib, que identificam aquela sonoridade. Contém ainda a alteração de 4ª aumentada e a omissão da 5ª justa. O intervalo de 4ª aumentada Dó-Fá# funciona como um segundo trítone, sendo o primeiro Mi-Sib, e possibilita multiplicar posições sem mudar o colorido do acorde. Lia Tomás, no artigo *The mythical time in Scriabin*, de 1994, ao citar Kelkel, menciona a polarização do acorde sintético, com suas inversões e encadeamentos (TOMÁS, 1994, p. 4).

Kelkel traça uma linha do tempo para o modo como Scriabin utilizou o acorde, atribuindo à dominante o papel principal antes representado pela tônica. De acordo com o itinerário traçado por Kelkel o “acorde sintético” foi ganhando complexidade, descolando-se gradualmente da função de dominante e perdendo a densidade (KELKEL, 1984, p. 28).

### Os três *Esudos* op. 65

É numerosa a lista de peças de Scriabin, incluindo as peças para piano solo, nas quais predomina a sonoridade da dominante. Ela surge muitas vezes incompleta mas deixando evidente seus intervalos mais significativos, a 3ª maior e a 7ª menor. O trítone aparece notado indiferentemente como 4ª aumentada ou 5ª diminuta. A escolha da escrita musical com 4ª aumentada ou 5ª diminuta é aleatória e comprova que a prioridade é manter o

colorido, não importando se há vinculação ou não com função original da dominante ou com o seu papel no campo harmônico. Significa que a estrutura harmônica de 3ª maior, às vezes na forma enarmonizada de 4ª diminuta, combinada com a 7ª menor divorciou-se do seu papel de promover a tensão que, exige o repouso em harmonia estável. A multiplicação de tais estruturas, repetindo-se indefinidamente, transformaram a função de tensão em harmonia rarefeita, de caráter vago e volátil.

É essencial chamar a atenção para o fato de que a sonoridade, usada de modo obstinado pelo compositor, aparece nas peças para piano principalmente como acompanhamento da mão esquerda. A técnica é análoga a que tradicionalmente orientou durante séculos a elaboração de estilos de acompanhamento baseados nas funções harmônicas tocadas pela mão esquerda para sustentar a melodia tocada pela direita. A ideia de melodia acompanhada, típica da música romântica do séc. XIX, continuou fortemente presente na prática composicional de Scriabin.

Nos *Estudos* op.65 o material composicional de base é a sonoridade de dominante. Trata-se de harmonia exclusiva, não há outra em nenhum dos três *Estudos*.

Eles foram compostos com o objetivo de explorar os intervalos harmônicos de 9ª maior, 7ª maior e 5ª justa tocados pela mão direita, em um formato que lembra os *Estudos* de Chopin para 3ª, 6ª e 8ª.

O *Estudo* de 9ª maiores é o mais longo. Nele a dificuldade de execução é tão específica que não transparece de modo nenhum no resultado sonoro. Suas escalas de 9ª ascendentes em andamento rápido e volátil produzem efeito bem diferente das de 8ª, tão exploradas no repertório pianístico da era romântica. Na qualidade de intervalos compostos de segundas maiores, as 9ª afastam qualquer possibilidade de familiaridade com o jogo tonal de tensão e repouso, estabelecido pelas estruturas funcionais de superposição de 3ª. Uma das principais qualidades do *Estudo* é o fato de que as 9ª maiores estão presentes nos dois temas, porém o contraste entre eles é criado pela mudança de andamento, de direção melódica, e de ênfase maior ou menor nas figuras rítmicas. As escalas que compõem o primeiro material temático – *Allegro fantástico* - voam em movimento ascendente e deixam evidente o tempo do compasso composto. O material temático do segundo tema – *Meno vivo, douce et avec langueur* – é construído sob intervalos melódicos mais amplos e suaviza o ritmo mais marcado do tema anterior.



Ex. 1 - *Estudo* op.65 n. 1: a sonoridade de dominante aparece no acompanhamento da mão esquerda.

Ex. 2 - *Estudo* op.65 n. 1: segundo tema contrastante.

O *Estudo* de 7<sup>as</sup> maiores, de concepção expressionista, oferece ao pianista um amplo grau de liberdade métrica. O uso de notas muito longas no início resulta em um efeito de fermata, estabelecendo como marca a flutuação rítmica observada em muitas obras do compositor. Contudo, um certo sentido rítmico vai emergindo aos poucos a partir do décimo compasso, mas se perde logo a seguir com o *molto accel.* e com o *presto volando*, seguidos de um *rit.* que faz a música retornar ao clima de flutuação inicial.

Ex. 3 - *Estudo* op. 65 n. 2: os intervalos de terça maior e sétima menor formam o acompanhamento arpejado da mão esquerda.

Ao contrário dos outros dois o *Estudo* de 5<sup>as</sup> é o de maior bravura e oferece ao pianista a possibilidade de uma execução de efeito brilhante. Há nele uma expressão em sincronia coma do *Estudo* op.8 n. 12, "Patetico", composto em outra era. Não há mudanças bruscas de andamento e o tempo é bem marcado desde os primeiros compassos. Os arpejos da mão esquerda alternam os trítomos e as sétimas menores na primeira parte *Molto Vivace*, invertendo-os em várias posições, combinadas com mudanças de direção ascendente e descendente. A mesma sonoridade persiste na forma dos acordes da segunda parte. *Impérieux*.

Ex. 4 - *Estudo* op. 65 n. 3: nos compassos segundo e terceiro do exemplo a terça maior foi substituída pela quarta diminuta Mi#-Lá e a quarta aumentada foi invertida e aparece como quinta diminuta Ré#-Lá.

Ex. 5 - *Estudo* op. 65 n. 3: a sonoridade de dominante persiste em forma de acordes.

O acompanhamento com base em acordes de dominante não impõe uma relação melodia-harmonia como a que se construía nas melodias fundamentalmente tonais. 9<sup>as</sup> maiores, 7<sup>as</sup> maiores e 5<sup>as</sup> justas não atendem nos *Estudos* op.65 a uma relação tonal estrita com as harmonias dos acompanhamentos.

Sonoridades de dominante predominam em muitas outras peças como no *Estudo* op. 42 n. 6:

Ex. 6 - *Estudo* op. 42 n. 6: a apresentação do material temático dispensa a presença da tônica, que aparece apenas na cadência final.

e na *Sonata* n. 5:

Ex. 7 - *Sonata* n. 5: a tônica não aparece, não há cadência perfeita final.

Em ambas as peças a sonoridade de dominante interfere de algum modo sobre a condução da linha melódica. A utilização intensiva da sonoridade dispensou a presença de harmonias mais estáveis, como a da tônica. No *Estudo* op.42 n. 6 a harmonia da tônica se

apresenta claramente apenas no final, sendo que na *Sonata* n. 5, criada posteriormente, ela foi totalmente dispensada.

Diversas peças de Scriabin para piano são metricamente estruturadas, características observável desde os primeiros opus. Os *Estudos* op.8 n<sup>o</sup>12 e op. 42 n<sup>os</sup>3, 5 e 6, por exemplo, apresentam temas com clara expressão rítmica, a qual sustenta as peças do princípio ao fim e permite associá-los ainda a uma forte expressão romântica.

Nos op.65 a intensidade expressiva não os vincula à expressão romântica, mesmo que a exposição temática contenha clara expressão rítmica, principalmente nos n<sup>os</sup>1 e 3.

A flutuação rítmica que caracteriza o segundo tema do *Estudo* op.65 n. 1 e a maior parte do *Estudo* op.65 n. 2 chega em alguns casos ao aniquilamento completo das fórmulas rítmicas convencionais. Na *Sonata* op.62 n. 6, por exemplo, há um momento de paroxismo e de caos na organização dos valores. Trata-se de uma polirritmia de compassos com a superposição da fração 2/8 sobre 3/8, em que a mão esquerda toca em 3/8 enquanto a direita mantém a fração anterior 2/8. O que se percebe não é o resultado sonoro da polirritmia e sim a perda completa da unidade de tempo.

The image shows a musical score for the Coda of Sonata op. 62 n. 6. It consists of two systems of piano music. The first system shows the right hand playing a melody in 2/8 time, while the left hand plays a bass line in 3/8 time. The second system continues this polyrhythmic structure, with the right hand maintaining the 2/8 rhythm and the left hand in 3/8. The score includes various musical notations such as dynamics (sf, f, p), articulation (accents, slurs), and phrasing marks (breathes).

Ex. 8 - Coda da *Sonata* op. 62 n. 6: superposição de compassos.

### Scriabin em uma rede de criadores

A musicologia produziu crença sobre o desgaste das funções tonais, associando a música de Richard Wagner ao cromatismo de afastamento permanente do centro tonal sem retorno ao ponto de concentração da tônica. Na música atonal o abandono do centro tonal foi absoluto.

Scriabin utilizou sonoridades que parecem indicar tonalidades imprecisas através do colorido da harmonia da dominante sem o papel claro de uma tensão que demanda repouso.

A função de dominante como produtora de tensão nos pontos culminantes das frases musicais tem longa história e seu uso como pedal figurado intensificou esse papel. No primeiro movimento da Sinfonia op.55 n. 3 em Mib Maior de Beethoven o pedal se prolonga

por dezesseis compassos para preparar a coda no tom principal. Na *Sonata* op.109 em Mi maior para piano a dominante se prolonga do compasso 35 ao 47, excedendo em muito o número de compassos necessários para a apresentação do primeiro material temático. Na *Sonata* op.53 “Waldstein” a preparação à reexposição no primeiro movimento é construída por um pedal de dominante que dura dezesseis compassos.

A teoria musical em geral explica o trítone na harmonia de dominante como o intervalo harmônico que produz a mais forte instabilidade na estrutura fraseológica. De modo que as estruturas longamente sustentadas por dominantes reforçariam a tensão em direção à tônica ou às harmonias de resolução.

O intenso uso desse recurso supostamente desgastou o sentido de tensão que ele representava e provocou a sua diluição nas peças musicais produzidas na Europa no final do século XIX e início do XX. No que diz respeito à temporalidade, foi um fenômeno de longa duração na cultura musical e a sua obsolescência teve necessariamente impacto sobre a construção das formas, modificando as mais convencionais e inspirando a criação de novas.

O impacto na dimensão das grandes formas foi sentido ainda na segunda metade do século XIX, deslocando a preferência dos compositores para formas mais curtas. Scriabin produziu um grande número de peças curtas para piano, muitas delas pequenas obras primas que ainda seduzem pianistas e público. Os *Estudos* op.42 n. 2 e 3, e o *Estudo* op.65 n. 2 são bons exemplares de formas com poucos minutos de duração.

O compositor russo experimentou também maneiras mais sintéticas de tratar as formas tradicionais das *Sonatas* e dos poemas sinfônicos. Dois exemplos ilustrativos de técnicas sintéticas são as *Sonatas* op. 64 n. 7 e op. 68 n. 9.

Na *Sonata* op. 64 n. 7 ocorre logo no segundo compasso da exposição temática um afastamento precipitado do ambiente harmônico inicial, semelhante às inclinações que na música romântica só eram concebíveis em partes posteriores do desenvolvimento.

The image displays two systems of musical notation for the beginning of the second movement of Scriabin's Sonata Op. 64, No. 7. The first system is marked 'Allegro' and shows a complex texture with triplets and a crescendo. The second system is marked 'm. s.' and 'mystérieusement sonore', showing a shift in harmony and texture.

Ex. 9 - *Sonata* op. 64 n. 7: afastamento precipitado do ambiente harmônico no segundo compasso.

Na *Sonata* op. 68 n. 9 a exposição do primeiro e do segundo tema é feita de forma concisa, com o segundo tema surgindo em sequência imediata ao primeiro tema logo no sétimo compasso.

Ex. 10 - *Sonata* op. 68 n. 9: forma concisa de exposição dos temas.

Quanto à função do acorde de dominante, a perda do papel de tensão pode ser encontrada na produção de outros compositores como Claude Debussy. O paralelismo geral ascendente ou descendente que caracteriza o prelúdio *Cathédrale Engloutie*, o n. 10 do Primeiro Caderno, publicado em 1910, faz soar acordes de diferentes qualidades, inclusive de dominante, mantendo apenas o colorido de uma função cujo sentido se perdeu.

Ex. 11 - *Cathédrale Engloutie* de Debussy: A sucessão de dominantes, a partir do compasso 63 até o 68, não conduz à resolução.

A professora Lia Tomás menciona a estranheza manifestada pelo compositor Igor Stravinski quando ele se pergunta a que tradição a música de Scriabin pode ser associada: “Where did he come from? Who are his predecessors?” (TOMÁS, 1994, p. 1). A autora descreve o compositor como polêmico e “intriguing” e deixa em aberto a discussão. As interrogações de Stravinski levam a pensar que se trata de uma produção *sui generis*, que fortes individualidades conseguem escapar do juízo dos pares ou propor ruptura epistemológica intencional capaz de transportar a música para territórios distantes protegidos de padrões familiares de audição.

A criação de um gênero particular, pessoal, traz a marca do desejo de destaque, de originalidade e de fuga do juízo dos pares. Entretanto, pode resultar tanto do temor da crítica quanto do desprezo pelo gosto compartilhado. A ruptura epistemológica é intencional apenas quando precisa salvar o criador das teias do senso comum e da exaustão dos clichês.

Há relatos e indícios de várias origens que comprovam que não se pode considerar Scriabin como um gênio “in-criado”. As notícias sobre sua formação musical e acadêmica revelam que conviveu intensamente com a tradição russa de composição e com a música russa tradicional. Estão presentes nas suas composições as técnicas aprendidas com Sergei Taneev e Anton Arensky no Conservatório de Moscou. O seu pianismo é da família de Sergei Rachmaninoff.

Tomás observa que “como Wagner, Scriabin não podia considerar a música como música pura”.<sup>1</sup> A decisão de dar uma função à música transportou-o para o terreno das sensações e para além do prazer proporcionado pelas formas musicais autônomas. O que na verdade é *sui generis* se evidencia no fato de que a função a que ele encarregou sua música não foi orgânica ou comunal, mas esotérica.

### **Outros polos para além do campo da música**

Encarregar as práticas musicais de funções religiosas corresponde a uma antiga tradição. No entanto a capacidade da música de concerto de estimular pensamentos elevados ou celestes nunca foi associada à magia que envolve boa parte das práticas religiosas. Scriabin acreditou no poder mágico da música, sobretudo de uma “música perfeita” capaz de transmutar a realidade através do impacto de sonoridades inventadas com esse propósito.

Tomás se refere às estranhas indicações encontradas nas partituras, nem sempre compreensíveis em termos de música. De fato, além de “contemplatif” e “voluptueux”, citadas no seu artigo (TOMÁS, 1994, p. 3) temos muitas outras bastante peculiares como “impérieux”, “charmes”, “avec une chaleur contenue”, “souffle mystérieux”, “onde carressante”, “l’épouvante surgit” e assim por diante. Não são evidentemente indicações de dinâmica ou de execução, mas de crença no poder da música de nos transportar para outras dimensões. Tais indicações representam certamente um sobressalto para os pianistas, ocupados com as questões interpretativas e técnicas.

O jornalista e crítico americano Harold Schonberg no livro *A vida dos grandes compositores* cita frase de Scriabin em carta a amigos: “Não sei como escrever apenas ‘música’ agora” (SCHONBERG, 2010, p. 597). A composição tinha perdido para ele o sentido de atividade artística autônoma.

Entretanto, a revalorização recente de suas obras não resultam talvez nem do acento místico proposto nem da perfeição ideal de transformação do mundo por ele almejada, mas

---

<sup>1</sup> No original: “Like Wagner, Scriabin could not consider music as pure music.”

da própria estética e da sedução da música pura, da arte autônoma. As determinações sociais que envolvem a apreciação artística continuam sendo a da prevalência da forma sobre a função e do prazer desinteressado. A música orgânica e funcional continua sendo aquela ligada às tradições populares.

### Temporalidade

A uniformidade do tempo que corre, controlada pelo calendário, é o conceito de fundo da ordem cronológica segundo a qual se expõe a pesquisa histórica. É a ordem cronológica que organiza a constituição das séries e do corpus de dados. O historiador Michel de Certeau explica que essa ordem foi flexibilizada com a instauração de quadros sincrônicos que permitem que momentos diferentes interajam (CERTEAU, 2002, p. 96).

Os estilos musicais são muitas vezes descritos em transcurso uniformes do tempo, contínuos, evolutivos e progressivos. E sobre os transcurso incide o jogo das influências entre praticantes.

Foi de acordo com o transcurso uniforme do tempo que foram construídas as noções de fases estilísticas, como as que subdividem a obra beethoveniana, para mencionar apenas o caso mais célebre. Sob a noção de linha uniforme do tempo o historiador da arte Heinrich Wölfflin cunhou uma frase que, apesar de contestável, diz bem sobre a lógica tradicional com que os estilos são pensados: "... assim como a flor não pode viver eternamente, a necessidade de mudar não lhe vem de fora, mas de dentro" (WÖLFFLIN, 1989, p. 88). O filósofo Paul Ricoeur explica que "não é preciso fazer nada para que as coisas se tornem ruínas; nós atribuímos então com prazer a destruição ao próprio tempo."<sup>2</sup> (RICOEUR, 1985, p. 34) Trata-se de materialidades com trajetória autônomas de vida.

Contudo, na dimensão estética as leis que definem os estilos são as mesmas que definem o gosto e sua aprovação pela sociedade. Portanto, se omitidas as determinações sociais, pode ser apenas uma ficção a mudança exclusivamente internalista operada nos estilos, como afirmou Wölfflin, ou a materialidade autônoma dos estilos artísticos ou musicais, como poderia sugerir a afirmação de Ricoeur.

A ação do tempo sobre as práticas artísticas é evidente, mas deixa muitas dúvidas se há de fato conexão natural entre a ação do tempo e os conceitos de evolução ou progresso da linguagem, entre a ação do tempo e uma desejada coerência que governaria a sucessão contínua das obras nos séculos, entre a ação do tempo e o jogo das influências. Indo um pouco mais além, a sucessão das fases dos compositores também deve ser questionada quanto à coerência das subdivisões propostas.

Mesmo levando em conta a possibilidade de estilos descontínuos e do equívoco da noção de evolução da música, o material musical está submetido a certa ordem cronológica

---

<sup>2</sup> No original: "... il suffit de ne rien faire pour que les choses tombent en ruine; nous attribuons alors volontiers la destruction au temps lui-même."

como a que vincula a fragilização do sistema tonal à pulverização da suas funções e vincula também a fragmentação da forma às mudanças nos preceitos de tensão e resolução.

Na pesquisa musicológica a ordem cronológica e a temporalidade devem estar sempre associadas à dinâmica da interação social, que é o âmbito no qual se produzem efeitos como os de transformar em arte pura e desinteressada objetos de uso cotidiano, a exemplo do saleiro de Benvenuto Cellini de 1543, e obras musicais de função litúrgica, com exemplos que vão desde a *Messe de Nostre Dame* encomendada a Guillaume de Machaut em 1365 até as Cantatas encomendadas a Johann Sebastian Bach no século XVIII.

Ocorre um fenômeno análogo em relação à música de Scriabin, pois, contrariamente ao que ele parece ter desejado, sua música tem sido revalorizada não pela função exotérica de conjurar forças místicas para transmutar o mundo real, mas pela sua singularidade estética.

### Referências

- CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- HULL, A.E. *Scriabin A Great Russian Tone Poet*. New York: AMS Press, 1970.
- KELKEL, Manfred. *Alexandre Scriabine*. Livro III. Paris: Honoré Champion, 1984.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. v. 3. Paris: Seuil, 1985.
- SCHONBERG, Harold. *A vida dos grandes compositores*. São Paulo: Novo Século, 2010.
- TOMÁS, Lia. *The mythical time in Scriabin*. Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, Berkeley, 1994
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

.....

**Silvio Augusto Merhy** concluiu Bacharelado em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1968, Bacharelado em Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro também em 1968, Especialização em Piano pelo Conservatório Tchaikovsky de Moscou em 1971, Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro 1995 e Doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2001. Atualmente é Professor Associado III da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Atua principalmente no ensino de música com os seguintes temas: Harmonia de Teclado, Transcrição de Canções e História da Música Popular. Possui proficiência em russo, alemão, francês, inglês, espanhol e noções de grego. simerhy@globocom