

LUCIANO DE FREITAS CAMARGO

Chostakóvitch – Discurso e Ação

Análise e Interpretação da *Sinfonia nº 10 op. 93*

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de concentração: musicologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles

São Paulo

2017

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

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

Camargo, Luciano de Freitas

Chostakóvitch - Discurso e ação: Análise de Sinfonia nº 10
op. 93 / Luciano de Freitas Camargo. -- São Paulo: L. F.
Camargo, 2017.

361 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Paulo de Tarso Salles
Bibliografia

1. Chostakóvitch 2. Música soviética 3. Realismo
socialista 4. Ironia na música 5. Análise musical I.
Salles, Paulo de Tarso II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Luciano de Freitas Camargo

Chostakóvitch – Discurso e ação: análise e interpretação da *Sinfonia nº 10 op. 93*

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de concentração: musicologia

Aprovado em: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Este estudo é dedicado a todas as pessoas que trabalham pela paz.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, orientador desta pesquisa, por todo apoio à realização deste trabalho, pelos diálogos, reflexões e questionamentos, e principalmente pela confiança depositada nesta proposta.

À Prof. Dra. Esti Sheinberg (University of Nebraska-Lincoln), pela generosidade nas críticas e orientações para o aprofundamento deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Mário Videira, pela valorosa crítica proferida no exame de qualificação, que representou um grande incentivo para o aprofundamento filosófico deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, pela ampliação incondicional dos horizontes da análise musical e pelo contínuo incentivo à investigação musicológica.

À Maria Eugênia da Rocha Nogueira, pela dedicação à revisão textual e técnica.

À minha irmã Patrícia de Freitas Camargo, pela visão crítica e orientação através dos estudos benjaminianos.

Ao meu pai José Antônio Vieira Camargo, à minha mãe Lídia de Freitas Camargo e ao meu irmão, Adalberto de Freitas Camargo, por me ensinarem a importância da dedicação ao trabalho, da caridade e da alegria da vida.

Aos músicos da Orquestra Acadêmica de São Paulo, que ao longo dos últimos quatorze anos aceitaram com grande entusiasmo o desafio de executar várias obras de Chostakóvitch, trazendo grande motivação para a realização deste trabalho.

A todos os membros do Coral da Cidade de São Paulo e sua diretoria, pela nossa união no desejo de fazer música.

Na civilização das grandes cidades o espírito só pode se comprimir em um canto. Entretanto, nela ele não é porventura atávico & supérfluo mas flutua sobre as cinzas da cultura como uma eterna testemunha - quase como vingador da divindade. Como se ele esperasse uma nova personificação (em uma nova cultura). Qual deveria ser o aspecto do grande satirista deste tempo?

L. Wittgenstein. *Movimentos de Pensamento* - Diários de 1930-1932/1936-1937.
(2010, p. 48)

“Nesta obra eu procurei retratar sentimentos e paixões humanas”

D. D. Chostakóvitch. *Sovietskaya Múzyka*, 1954
(*apud* Fanning, 1988, p. 77)

Luciano de Freitas Camargo

Chostakóvitch – Discurso e ação: análise e interpretação da *Sinfonia nº 10 op. 93*

RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a música do compositor soviético Dmítri Chostakóvitch baseada na análise da *Sinfonia nº 10 op. 93*. Concluída logo após a morte de Jôsef Stálin, a obra carrega notáveis marcas de seu tempo e sua leitura demanda um cuidadoso estudo das questões relativas à significação musical, em especial uma discussão do conceito de ironia aplicado à música em suas mais diversas manifestações, desde a construção de estruturas musicais expressivas até a disposição de elementos singulares, que requerem uma leitura semiótica. Esta abordagem alinha-se com a perspectiva discursiva que relaciona ironia, intertextualidade e interdiscursividade: o cruzamento de vozes e a confluência de discursos, que constituem elementos fundamentais do conceito de polifonia proposto por Mikhaíl Bakhtín, são identificados aqui como uma chave de leitura capaz de evidenciar, também na música, a ironia como elemento estruturante. A análise da Sinfonia nº 10 a partir dessa perspectiva dá fundamento a novas hipóteses interpretativas e estéticas sobre a obra de Chostakóvitch, evidenciando no texto musical as contradições que surgem no desdobramento analítico do discurso sinfônico e confrontando a crítica histórica da música de Chostakóvitch com uma interpretação semiótica baseada na teoria dos tópicos musicais, desenvolvida a partir das propostas de Leonard Ratner.

Palavras-chave: Chostakóvitch. Música soviética. Música russa. Música do Século XX. Realismo socialista. Análise musical. Música Sinfônica. Ironia na Música.

Luciano de Freitas Camargo

Shostakovich – Discourse and Action: Analysis and Interpretation of the *Symphony no.10 op. 93*

ABSTRACT

The purpose of this work is to present a reflection about the music of the Soviet composer Dmitri Shostakovich based on an analysis of the *Symphony no. 10 op. 93*. Written immediately after Joseph Stalin's death, the symphony carries remarkable traces of its time, and the unfolding of its singularities demands a careful study of musical signification's issues, specially a discussion about the concept of irony applied to music in its various manifestations, from the expressive construction of musical structures to the disposition of singular elements. This kind of analysis requires a wide theoretical perspective, which includes a semiotic approach. This analysis is thus aligned with the discursive perspective that relates irony, intertextuality and interdiscursivity: the voice-crossing and discourse confluence, which constitute fundamental elements of Mikhail Bakhtin's concept of polyphony, are taken as keys to identify irony as a structural element in music as well. The analysis of the *Symphony no. 10* from this perspective grounds new interpretative and aesthetic hypotheses about Shostakovich's music, by revealing on the musical text the contradictions which emerge at the level of symphonic discourse, and by confronting the historical criticism of Shostakovich's music with a semiotic interpretation based on topic theory proposed after Leonard Ratner.

Keywords: Shostakovich. Soviet Music. Russian Music. Music of the 20th century. Sovietic Realism. Musical Analysis. Symphonic Music. Irony in Music.

CHOSTAKÓVITCH – DISCURSO E AÇÃO

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DA SINFONIA Nº 10 OP. 93

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – DISCURSO E AÇÃO	11
CAPÍTULO 2 – FUNDAMENTOS DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL	19
2.1 – A libertação da música do texto literário	19
2.2 – Metáfora e indeterminação na linguagem	22
2.3 – Os tópicos de expressão musical	26
2.4 – Os quatro temperamentos	37
CAPÍTULO 3 – A IRONIA NA MÚSICA.....	43
3.1 – Comicidade e música	43
3.2 – Forças melódicas e incongruências sintáticas.....	51
3.2.1 – Gravidade melódica	53
3.2.2 – Magnetismo melódico	56
3.2.3 – Inércia musical.....	59
3.2.4 – A teoria da expectativa melódica	62
3.2.5 – Forças rítmicas.....	63
3.3 – Ironia e discurso musical.....	65
3.3.1 – Ironia estruturante.....	69
3.3.2 – A Escala dual	72
3.3.3 – A Escala octatônica.....	76

CAPÍTULO 4 – OS TÓPICOS DE CHOSTAKÓVITCH.....	79
4.1 – A Teoria dos Tópicos Musicais e a Música de Chostakóvitch.....	79
4.2 – O tópico militar aterrorizante.....	80
4.3 – O tópico zavôd e o tópico música de máquinas.....	83
4.4 – O tópico coral ortodoxo eslavo	86
4.5 – O tópico coral revolucionário	87
4.6 – O tópico <i>iuródivy</i>	88
CAPÍTULO 5 – ANÁLISE DA SINFONIA Nº 10 OP. 93.....	93
5.1 – Preâmbulo histórico.....	93
5.2 – Estrutura e forma	100
5.3 – Análise Motívica	103
5.4 – Análise fraseológica, tópica e de materiais musicais.....	117
5.4.1 – Primeiro Movimento	117
5.4.2 – Segundo Movimento	195
5.4.3 – Terceiro Movimento.....	239
5.4.4 – Quarto Movimento.....	277
CONCLUSÃO – A ESTÉTICA DA IRONIA	339
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	357

CAPÍTULO 1 – DISCURSO E AÇÃO

Devido à obscura relação de sua música com as questões políticas e ideológicas da União Soviética, Dmítri Dmitriévitch Chostakóvitch (1906-1975) é considerado um dos mais polêmicos compositores da história. Sua obra é marcada por implicações políticas decorrentes do momento histórico de sua composição, em especial devido ao controle governamental soviético sobre a produção artística, e carrega os signos ideológicos do espírito de seu tempo. A crítica de sua música muitas vezes mostrou-se comprometida pela ação política. Este fato resultou em distorções de julgamento que condicionam sua qualidade musical com a medida de um engajamento ideológico. Esti Sheinberg, uma das mais importantes estudiosas da obra de Chostakóvitch da atualidade, afirm que “o domínio da pesquisa [sobre a obra] de Chostakóvitch foi tão carregado com considerações políticas e ideológicas que mesmo aqueles trabalhos que sinceramente aspiravam ser puramente analíticos não puderam evitar preconceitos ideológicos” (Sheinberg, 2000, p. 3).

Não obstante este emblema, causa certo espanto verificar que, decorridos mais de 25 anos da desagregação da União Soviética e do fim das tensões internacionais provocadas pela Guerra Fria, sua música vivencia um significativo interesse por parte de orquestras e intérpretes, reflexo do interesse do público. Na programação das principais orquestras do Brasil e do mundo, o número de execuções de suas obras, em especial as sinfonias, cresce sensivelmente¹.

Este estudo propõe então uma investigação deste fenômeno através de uma análise da *Sinfonia n° 10 op. 93* de Chostakóvitch que busque identificar suas singularidades composicionais e alcance algum grau de elucidação de suas implicações ideológicas. Partindo do pressuposto de que os vestígios ideológicos na arte transcendem a contextualização histórica em direção a uma intertextualidade cultural, entendemos que esta análise deverá percorrer inevitavelmente os caminhos da significação musical. Por esta razão, o capítulo 2 deste trabalho será dedicado ao esclarecimento de fundamentos da significação musical, de forma que seja possível especificar claramente as ferramentas analíticas que serão aplicadas à *Sinfonia n° 10*.

¹ Em 2016 consta na programação do Theatro Municipal de São Paulo a ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*; aparecem também obras de Chostakóvitch na programação das três principais orquestras estatais do país: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; Orquestra Sinfônica Brasileira e Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Como principal referência do conceito de significação musical será abordada a **teoria dos tópicos musicais**², proposta inicialmente por Leonard Ratner (1980). Os tópicos musicais serão compreendidos como ideias musicais ou figurações que, por sua recorrência, adquirem uma dimensão significativa dinâmica. A partir deste ponto de vista, estes elementos musicais tornam-se passíveis de veiculação ideológica. Este estudo propõe então um confronto entre a teoria dos tópicos musicais e as reflexões filosóficas propostas por Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e Mikhaíl Bakhtín (1895-1975) em seus estudos linguísticos e semióticos, onde serão identificados pontos de convergência fundamentais para uma compreensão consistente da significação musical através do estudo dos tópicos musicais e sua articulação dentro do discurso musical. A afirmação de que “o que dá vida ao signo é seu uso” (Wittgenstein, 1958, p. 5) vai ao encontro da inferência dos tópicos musicais e evidencia seu caráter dialógico, notabilizando sua dimensão significativa. Ao considerar a linguagem como fenômeno social, Bakhtín (1990, p. 259) recorda que não é possível tratar a semântica alienada de seu intercurso social – condição esta que permite equiparar o signo musical a um signo linguístico e discursivo, não obstante as particularidades de cada linguagem.

Buscando um desdobramento da dimensão significativa dos tópicos musicais, este estudo aborda também o estabelecimento de uma ferramenta analítica capaz de compreender as flexões emocionais da expressão musical, identificadas com as tendências disposicionais ou humores humanos, baseadas referencialmente nos quatro temperamentos de Hipócrates de Cós e Galeno de Pérgamo, aplicados à música. A possibilidade de determinação das flexões emocionais da música possibilitará o aprofundamento do estudo da significação musical, permitindo revelar relações de congruência ou incongruência afetiva no discurso. Estas relações se tornarão parâmetros para a identificação de elementos de agudeza e engenho, capazes de conferir expressões de comicidade e ironia à música, tão incidentes na música de Chostakóvitch, mas raramente identificadas e demonstradas com precisão no texto musical.

Tais expressões de comicidade e ironia, muitas vezes mencionadas nos estudos sobre o compositor, serão verificadas não só na dimensão de significação musical, mas também na maneira singular de organização do material musical, que é capaz de manifestar incongruências a partir da própria sintaxe musical. Baseando-se na **teoria das forças musicais** de Steve Larson (2012), que aponta que os movimentos melódicos estão sujeitos

² Não há consenso entre estudiosos sobre a tradução para o português do termo “musical topic” empregado por Ratner. Há autores que preferem a versão feminina “tópica”, enquanto outros utilizam o masculino “tópico”. Por uma questão de padronização, neste trabalho será utilizada a segunda opção.

a forças musicais análogas às forças físicas de gravidade, magnetismo e inércia, propomos que as ideias musicais que promovem a subversão destas forças são capazes de causar efeitos de comicidade e incongruência musicais, passíveis de construção de um discurso irônico, que será compreendido como característica essencial na música de Chostakóvitch. A combinação da dimensão significativa dos tópicos musicais com os efeitos humorísticos das forças melódicas potencializa de forma extraordinária a capacidade expressiva da linguagem musical do compositor, e revela com nitidez as dimensões do campo significativo de seu sistema composicional.

A abordagem dos elementos de significação musical combinada com uma análise estrutural da forma, do material musical e do desenvolvimento motivico conduzirá à compreensão da natureza discursiva da música de Chostakóvitch e dos vestígios ideológicos que inevitavelmente emergem desse discurso. A articulação deste **discurso musical** com a situação vivenciada pelo compositor no momento da composição da obra resulta em uma ressignificação de sua linguagem, que, ao ser manifesta através de execução de sua música, passa a ser compreendida como **ação**, que retroalimenta a dimensão significativa de sua música.

A *Sinfonia nº 10 op. 93* é uma obra particularmente favorável à identificação das singularidades da poética musical de Chostakóvitch, tanto por sua célebre grandeza como também pelas circunstâncias inquietantes em que foi composta, no ano de 1953. A morte do secretário-geral Jôsef Stálin constituiu muito mais do que um fato político – representou o início de uma nova fase na vida do compositor, que sempre esteve intimamente ligada aos acontecimentos políticos e sociais de sua época.

Nascido em São Petersburgo em 1906, Chostakóvitch iniciou os estudos de piano com sua mãe. Ainda durante a adolescência vivenciou a Revolução Russa de 1917. Dois anos depois, em 1919, ingressou no Conservatório Estatal da cidade (então chamada de Petrogrado), sob a orientação de Glazunov. Os principais compositores russos da época, em especial Rakhmanínov e Stravínski, já viviam no exterior e os rumos da revolução fizeram com que jamais retornassem à Rússia. Mesmo Prokófiev, que voltaria ao país nos anos 30, preferiu acompanhar de longe os primeiros anos da recém-criada União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Ao contrário de seus mais conhecidos conterrâneos, Chostakóvitch jamais deixou de morar na Rússia. Esta postura já revelava certa polêmica a respeito de seu pensamento político, pois nunca ficou claro se sua permanência na URSS representava um alinhamento com o governo revolucionário ou se decorria de um apego pessoal a seu local de nascimento e vida. Considerando o sucesso que suas primeiras obras

alcançavam na Europa e Estados Unidos, ao mesmo tempo que o compositor sofria as primeiras perseguições por parte do terror stalinista, esta postura suscita dúvidas quanto a seu posicionamento ideológico.

Nos anos 20 suas obras acompanhavam as tendências das vanguardas musicais. Exceto pela *Sinfonia nº 1 op. 10*, de inspiração neoclássica e concebida como obra acadêmica para seus estudos no Conservatório Estatal, as demais composições do período refletem um experimentalismo que estava em consonância com as diretrizes da sociedade soviética: uma nova arte para uma nova sociedade. Os primeiros anos da URSS representaram um período florescente para a produção artística, incentivada pelas ideias revolucionárias. A arte engajada criou raízes, trazendo as sonoridades das fábricas, o canto dos trabalhadores e as dissonâncias de um mundo novo. A *Sinfonia nº 2 op. 14 “Ao Outubro”* (1927) e a *Sinfonia nº 3 op. 20 “Primeiro de Maio”* (1929) são obras para coro e orquestra cujos textos cantados manifestam claramente uma apologia da Revolução Socialista. Em 1931, o compositor publica um artigo na revista *Rabotchi i Teatr (Trabalhadores e teatro)* onde faz um comentário sobre a *Sinfonia nº 3*:

A única obra que na minha opinião mereceria “um lugar” na história da música soviética é a *Sinfonia “Primeiro de Maio”*, apesar de todos os seus defeitos. Não quero dizer com isso que todo o restante não tenha o seu valor. Mas as outras obras estão ligadas ao teatro, e por isso não têm um significado próprio (*apud Meyer, 2008, p. 156*³).

Esta declaração contrasta radicalmente com o julgamento do compositor e biógrafo de origem polonesa Krzysztof Meyer a respeito da *Sinfonia nº 3*, para quem

A *Sinfonia “Primeiro de Maio”* mostrou-se como uma obra que não foi bem-sucedida, apesar de a primeira parte ser rica em ideias harmônicas e instrumentais fascinantes e pulverizadas com humor. [...] O bombástico coro final é totalmente vazio, e em seu esforço de grandiosidade associa-se ao final da *Sinfonia nº 2*. Teria sido isto um resultado de pressa ou uma fraqueza de inspiração transitória, ou o compositor teria composto propositalmente um final tão banal, com a total consciência da ingenuidade da escolha de um tema atual (as celebrações do dia 1º de maio já faziam parte, na época, dos mais importantes esforços propagandísticos da União Soviética)? (*ibidem, p. 141-142*).

Nesta afirmação revela-se uma série de conceitos reproduzidos em muitos comentários sobre a obra do compositor, mas que precisam ser analisados com atenção. O autor admite que a primeira parte da obra é muito interessante e apresenta elementos humorísticos, sem indicar claramente quais seriam; classifica ainda o coro final de “banal”, ignorando o fato de que sua estrutura considerada “tonal” é perfeitamente consistente com relação à parte inicial da obra, que também apresenta várias estruturas harmônicas tonais. A suposta “banalidade” mencionada pelo autor refere-se claramente ao texto, apologia

³ Dmítri Chostakóvitch. *Declaração sobre as obrigações de um compositor* [Декларация обязанностей композитора] em *Trabalhadores e teatro* [Рабочий и театр] 1931, Nº 31.

evidente da revolução. O que se observa, portanto, é um julgamento impregnado de posicionamento ideológico, que sugere nas entrelinhas que uma obra de arte que faz apologia do socialismo só pode ser mal-sucedida, “apesar de ser uma obra fascinante” (*ibidem*, p. 141). O estudo da música de Chostakóvitch demanda uma abordagem mais consistente, capaz de apurar o tão aclamado acento humorístico do compositor, analisando suas contradições musicais com uma clara identificação no texto musical, esforçando-se por um distanciamento do julgamento ideológico. A análise da música de Chostakóvitch não deve passar pelo crivo de uma avaliação histórica da experiência socialista soviética.

O sucesso de Chostakóvitch foi coroado com a repercussão internacional da ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, que, estando em cartaz simultaneamente em Leningrado e Moscou, ainda na década de 1930 recebeu montagens em diferentes teatros dos Estados Unidos e Europa, projetando mundialmente o prestígio do jovem compositor.

Em 25 de janeiro de 1936, Stálin, acompanhado dos principais membros de seu gabinete, Mólotov, Mikoyan e Jdánov, compareceu a uma récita de *Lady Macbeth*, e teria saído do Teatro Bolchói sem cumprimentar o compositor. Seu julgamento seria publicado no dia seguinte, no jornal *Pravda*, com uma condenação explícita e uma ameaça iminente. O artigo *Caos em vez de música*, publicado claramente sob a ordem de Stálin (Wilson, 2006, p. 130), desqualificava a obra de Chostakóvitch a partir de um viés nitidamente político e colocava o compositor na incômoda posição de artista “indesejável”. No contexto do terror stalinista, isto significava um expurgo imperativo e uma ameaça explícita, sob o eufemismo textual de que “isso pode acabar muito mal”⁴.

Considerado por muitos de sua época o candidato provável ao posto de “compositor oficial” da União Soviética (Feuchtner, 2008, p. 37; Gojowy, 1983, p. 7), Chostakóvitch viu-se acuado e ameaçado. A perseguição aos artistas proeminentes, em especial Maiakóvski e Górkí, mortos em condições nunca esclarecidas na mesma época, era um alerta para o compositor que, mesmo sob ameaça, nunca se posicionou abertamente contra o governo, e jamais deixou o país. Estes acontecimentos, porém, mudaram radicalmente sua vida e marcaram também sua poética musical. Os grandes textos em louvor da revolução foram abandonados (ele só voltaria a escrever uma sinfonia com coro em 1962) e o gênero operístico foi definitivamente deixado para trás. Seu foco principal passou a ser a música instrumental - provavelmente uma tentativa de defender-se da

⁴ Última frase do artigo referido. A tradução do artigo *Caos em vez de música* para o português pode ser encontrada, juntamente com uma minuciosa análise de seu conteúdo, na dissertação *O discurso sinfônico de Chostakóvitch* (Camargo, 2012, p. 165)

acusação de ser “inimigo do povo”; afinal, quem acusaria uma música sem texto verbal de ser antirrevolucionária?

Esta é a questão central que este trabalho pretende elucidar. Em que medida a música engajada, que fazia apologia da Revolução, transmitia uma “mensagem” ideológica? Este sentido era manifesto exclusivamente pelo texto cantado, ou também estava contido na expressão musical de sua poética composicional? Como deve ser encarada a música instrumental após os expurgos de 1936 e 1948? Deve ser considerada “música absoluta”, ou também nela é possível identificar as marcas de um pensamento político? As respostas começam a ser dadas pelo próprio compositor, em uma entrevista ao jornal *New York Times*, publicada em 20 de dezembro de 1931:

Não há música sem ideologia, e os compositores antigos, consciente ou inconscientemente, **sempre defenderam concepções políticas em sua música**. A maioria deles, com certeza, apenas seguia as regras das classes dominantes. [...] Como revolucionários, nós temos outra concepção da música. Lênin dizia que “a música é um meio para a unidade das massas populares”. Ela pode não representar uma liderança das massas, mas certamente constitui uma enorme força construtiva. Pois a música tem o poder de **suscitar determinados sentimentos naqueles que a escutam**. [...] Até mesmo a forma sinfônica, que é mais claramente distante do elemento literário, **pode exercer influência sobre a política** [...] **A música não tem mais o fim em si mesma**, mas significa um importante meio de luta. Por essa razão, a música soviética se desenvolverá em um sentido diferente, até agora desconhecido do mundo. É necessário haver uma mudança. Mesmo porque entramos em uma nova época, e a história provou que **cada momento cria sua própria linguagem**. Que forma esse desenvolvimento da música irá tomar precisamente, eu não saberia dizer, como não saberia dizer quais seriam as expressões da fala daqui a cinquenta anos. Mas as notas serão as mesmas. (Chostakóvitch, em entrevista para: Lee, 1931, grifos nossos).

Vários questionamentos surgem quando alguns estudiosos e biógrafos passam a afirmar que Chostakóvitch nunca teria sido um autêntico artista do socialismo, mas que, pelo contrário, representava uma resistência ao regime, visão oposta à da musicologia soviética (Vólkov, 2006, p. xl; xlv; 276). Esta polêmica está embasada essencialmente em dados biográficos do compositor, em que são fartos os acontecimentos contraditórios. Mesmo tendo sido duramente perseguido pelo regime de Stálin, Chostakóvitch nunca se manifestou publicamente contra o governo revolucionário. Muitos autores afirmam que seus escritos e discursos eram publicados sob coação e que sequer teriam sido elaborados pelo próprio compositor - este teria sido compelido a assinar artigos de interesse do governo (Meyer, 2008, p. 311, 325, 327, 343; Wilson, 2006, p. 369; Fay, 2000, p. 173 entre outros). Passado, porém, o período stalinista, Chostakóvitch já era reconhecido como um dos mais significativos compositores do século XX, e desfrutando desse prestígio em seu país, optou por filiar-se ao Partido Comunista da União Soviética em 1960.

Estes dados biográficos constituem importantes referências para a compreensão da linguagem musical de Chostakóvitch; contudo, este estudo pretende abordar de forma analítica as singularidades presentes nessa linguagem, a fim de que seja possível observar os elementos significativos e intertextuais que tornam sua obra tão apreciada.

Um acontecimento específico marca a composição da *Sinfonia nº 10 op. 93*. Ela foi escrita no ano de 1953, poucos meses após a morte de Jôsef Stálin. O significado desta circunstância torna-se evidente quando se considera que esta foi a primeira sinfonia escrita por Chostakóvitch após o banimento oficial imposto por uma resolução do Comitê Central do Partido Comunista de 11 de fevereiro de 1948, conhecida como *Decreto Jdánov*⁵, com uma lista de compositores que representavam a linha formalista e inimiga do povo, em que foram nominados Chostakóvitch, Prokófiev, Khatchatúrian, Chebalín e Miaskóvski. Entre a publicação do decreto e a morte de Stálin, excetuando-se algumas importantes trilhas sonoras para filmes, Chostakóvitch escreveu apenas duas obras orquestrais: *A Canção das Florestas op. 81*, um oratório que segue radicalmente as premissas do realismo socialista, cujo texto original alinhava-se explicitamente ao culto à personalidade de Stálin, e a cantata *Sobre a nossa pátria brilha o sol op. 90*, que igualmente representa um louvor ao stalinismo. O compositor esforçou-se por sua “reabilitação”, sujeitando-se à manipulação do governo, que “o transformou em um símbolo útil enquanto porta-voz da propaganda soviética” (Fay, 2000, p. 180). Essa manipulação ocorria principalmente através da convocação do compositor para congressos, incluindo sua participação na delegação russa para o Congresso Cultural e Científico para a Paz Mundial em Nova Iorque em 1949, onde pronunciou discursos que “jamais teriam sido escritos por ele mesmo” (Fay, 2000, p. 173). Mesmo tendo recebido o Prêmio Stálin de Primeira Classe pelo oratório *A Canção das Florestas* como modelo perfeito do realismo socialista, Chostakóvitch não se arriscaria a escrever e submeter ao controle governamental uma nova sinfonia.

Com a morte do ditador em 1953, a *Sinfonia nº 10* surge como um manifesto libertário, sem palavras, de reação a mais de duas décadas de opressão, proposta que

⁵ **Jdánov, Andrei Alexándrovitch** [Андрей Александрович Жданов] (1896-1948). Político soviético, colaborador de Jôsef Stálin. As dificuldades causadas pelo falecimento de seu pai em sua primeira infância impediram Jdánov de concluir a formação escolar; ele recebeu apenas a instrução militar básica para suboficiais. Militou no movimento bolchevista desde 1915 e, como integrante do Exército Vermelho, veio a ser importante agitador político. Em 1930 tornou-se membro do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, integrando, a partir de 1939, o *Polítburo*. Em 1945, como comissário de assuntos culturais, liderou o violento movimento governamental de repressão política à produção cultural, tendo estabelecido uma teoria oficial para a arte soviética, que justificou a perseguição a diversos artistas, entre os quais Ana Akhmátova, Serguei Eisenstein, Serguei Prokófiev e Dmítri Chostakóvitch. Morreu em decorrência de um ataque cardíaco em 1948, e foi sepultado na Muralha do Krêmlin. De 1949 a 1952, seu filho foi casado com Svetlana Allíluieva, filha do segundo casamento de Stálin, o que demonstra a enorme proximidade dos dois políticos.

contrasta com a expectativa governamental de que a sinfonia fosse uma homenagem póstuma e um tributo ao “grande líder”. De acordo com relatos do próprio compositor, o segundo movimento representaria um retrato musical de Stálin (*apud* Gojowy, 1983, p. 66⁶). Considerando o contexto político de 1948 a 1953 na União Soviética, uma análise detalhada da *Sinfonia n° 10* permitirá uma reflexão aprofundada sobre o processo composicional de Chostakóvitch e as singularidades de sua poética.

A identificação de determinadas incongruências discursivas permitirá uma compreensão mais profunda do impacto da ditadura do realismo socialista sobre o processo composicional de Chostakóvitch, e de que forma o compositor utiliza recursos musicais para exprimir questionamentos filosóficos através do discurso musical. A disparidade entre as declarações públicas do compositor – de resignação com o stalinismo, confirmada pela composição das cantatas políticas –, e a atitude poética manifesta em suas sinfonias, de forma especial na *Sinfonia n° 10*, representa uma complexa problemática, cuja iluminação transcende as questões de musicologia histórica para além do processo composicional.

⁶ “*Der Verlorene Sohn*”. In: Stern, Harmburg, 14. Mai 1981, S. 276.

CAPÍTULO 2 - FUNDAMENTOS DA SIGNIFICAÇÃO MUSICAL

“*Havia um tempo em que tudo era mais simples.
Você colocava versos, e isso era visto como o seu conteúdo;
se não coloca versos, isso é formalismo*”⁷
D. D. Chostakóvitch

2.1 - A LIBERTAÇÃO DA MÚSICA DO TEXTO LITERÁRIO

Observando as grandes formas da música instrumental, desde os concertos barrocos até as vanguardas do século XX, percebe-se o vasto universo que foi construído pela linguagem musical ocidental, compreendida por alguns, em especial desde o século XIX, como “música absoluta”. A complexidade desta linguagem, que tem a forma-sonata como um de seus principais paradigmas, resultou no obscurecimento da compreensão da dimensão da significação musical, uma vez que as abordagens analíticas passaram progressivamente a ter preocupações essencialmente estruturais.

Carl Dahlhaus, um dos mais respeitados pensadores da música no século XX, em sua obra referencial *Musikästhetik* (“*Estética Musical*”, 1967) realizou importantes questionamentos sobre a natureza da estética musical, baseados nos escritos referenciais dos grandes filósofos sobre a música, compreendendo conceitos expressos desde a Idade Média, passando pela dialética, até pensadores do século XX. A discussão sobre a dimensão da significação musical permeia, em maior ou menor grau, todas as reflexões promovidas no estudo. Qual é o conteúdo da música? A perfeição e a beleza constituem seus fins? A música pode ser entendida como provocadora de paixões e afetos da alma? Deveria ser mero veículo subordinado à palavra, ou ao drama? Estas são algumas das questões, de grande relevância histórica, que são confrontadas com o pensamento da época e também analisadas do ponto de vista do autor. No capítulo 4, denominado *A emancipação da música instrumental*, Dahlhaus faz uma observação fundamental a respeito da história da música instrumental:

[...] pois que a música [instrumental], que mais tarde seria chamada “absoluta”, [...] até dois terços do século filosófico e iluminista, antes do triunfo dos músicos de Mannheim em Paris, não era levada a sério, e considerada pelos estudiosos como um rumor morto ou sons vazios (Dahlhaus, 1967, p. 39).

A noção de “emancipação” da música instrumental recorda o importante aspecto de que a música vocal e a música instrumental não constituem duas linguagens autônomas,

⁷ Sovietskaya Muzyka 5, 1935, p. 31; *apud* Fay, 2000, p. 88.

mas duas ramificações de uma mesma estirpe, cuja natureza tinha a linguagem verbal como elemento integrante.

No fragmento póstumo escrito em 1871, intitulado *Música e Palavra*, Nietzsche discorre sobre o mesmo problema, e refletindo sobre as origens da música e sua relação com o texto verbal, afirma que “A música de cada povo começa inteiramente em aliança com a lírica e, muito tempo antes de se poder pensar em uma música absoluta, ela percorre nessa união os mais importantes degraus de sua evolução” (Nietzsche, 2007, p. 170). Esta afirmação nos recorda certas circunstâncias históricas que ilustram a intrincada relação da música com o texto verbal. Considerando, por exemplo, a música medieval, observa-se que toda a música grafada deste período é essencialmente vocal. No canto gregoriano a primazia do texto verbal sempre foi manifesta, tanto na teoria, como na prática. Mesmo o canto melismático utilizava a ornamentação para enfatizar elementos do discurso verbal. No período do renascimento, quando começaram a surgir as raízes das grandes formas – incluindo a ópera e os oratórios –, a música cantada predominou amplamente. Fora do ambiente eclesiástico sempre prevaleceu a canção, expressão típica da cultura popular, cujo texto verbal muitas vezes é confundido com a própria noção de música, uma visão equivocada que persiste até os dias atuais. Mesmo a música de dança, cuja natureza relaciona seu perfil rítmico com o movimento corporal, constantemente era estruturada sobre um texto verbal que, em maior ou menor grau, impregnava sua expressão.

É importante observar que Dahlhaus, apesar de realizar profunda reflexão filosófica e histórica a respeito do problema da significação na música, identificando-o como um dos vetores da estética musical, não propõe caminhos para a sistematização do estudo de uma semiótica musical. Porém, a partir da identificação das raízes mais remotas da música com a expressão associada da linguagem verbal com a linguagem musical, a proposta de análise do significado da música apresenta-se como a investigação de um elo rompido pelo desenvolvimento e crescente importância dados às formas instrumentais a partir do século XVIII, e não algum tipo de associação secundária, posterior à fenomenologia da música. Comentando a relação entre o fundamento programático da *Sinfonia nº 6* de Beethoven e a importância de seu conjunto de sinfonias como sinal da consolidação da hegemonia da música instrumental, Dahlhaus afirma que “a *Pastoral* representa muito mais um fim do que um início” (1967, p. 45). Refletir sobre a significação musical revela-se, portanto, um caminho de investigação de sua origem.

A partir destas observações, pode-se concluir que a fundamentação de uma semiótica musical não compreende agregar elementos estranhos à linguagem musical, mas,

pelo contrário, procura estudar exatamente alguns dos elementos fundadores desta mesma linguagem, que já esteve intimamente ligada à linguagem verbal, e a decorrente compreensão de seu desenvolvimento e da dimensão de sua autonomia.

2.2 - METÁFORA E INDETERMINAÇÃO NA LINGUAGEM

A partir do momento em que a música instrumental se emancipa da música vocal, a questão da significação musical passa a suscitar grandes polêmicas, que acompanharam toda a história da música ocidental, e que até os dias atuais causam certa controvérsia. Músicos, compositores e teóricos dividem opiniões sobre as questões significativas na música. Eduard Hanslick (1825-1904), proeminente crítico musical do século XIX, rejeitava a ideia de que a música consistiria apenas na representação de sentimentos, afirmando que “o único e exclusivo conteúdo e objeto da música são formas em movimento” (Hanslick, 19--., p. 42). Este pensamento se opunha a uma importante corrente estética que se desenvolvia a partir do drama musical de Wagner, para quem a música deveria estar a serviço do drama. A discussão sobre a música absoluta permeou o pensamento das vanguardas do século XX, multiplicando os caminhos e linhas de pensamento musicais, desde Debussy e os impressionistas, que entendiam a música como uma espécie de *pintura sonora*, até Schoenberg e os expressionistas, que buscaram forjar do próprio material musical cromático uma nova sintaxe, cuja lógica era derivada de uma organização racional do material musical, resultando em um nível de abstração intangível. Muito distante de surgir qualquer consenso sobre a dimensão significativa da música, muitos estudiosos esforçaram-se por formular teorias semióticas da linguagem musical no século XX, mas, somente a partir de 1980, com a primeira proposta sobre a teoria dos tópicos musicais realizada por Leonard Ratner, verifica-se nítido desenvolvimento nesta área de pesquisa, que resultou em avanços consistentes no estudo e na compreensão da significação musical. Este movimento se reflete nas atividades de grupos de pesquisa internacionais dedicados ao assunto, que realizam congressos e publicam inúmeros livros sobre os mais diversos aspectos inerentes à significação musical⁸. Mesmo que a significação comece a ser amplamente compreendida pela comunidade acadêmica musical, ainda pairam muitas dúvidas sobre sua natureza, e muitas perguntas ainda aguardam caminhos de resolução. Algumas dessas perguntas serão apresentadas neste trabalho, na expectativa de avançar alguns passos no sentido de esclarecer alguns de seus pontos obscuros.

Kofi Agawu, destacado estudioso da semiótica musical e um dos continuadores da teoria dos tópicos musicais, destaca como premissa da significação musical o entendimento da música enquanto *discurso* (Agawu, 2009, p. 7). Esta visão é baseada na compreensão

⁸ Um dos mais importantes grupos de trabalho dedicados ao assunto é a *International Association for Semiotic Studies*, atualmente presidida pelo Professor Eero Tarasti (Universidade de Helsinkí), que promove regularmente o *International Congress on Musical Signification*, já realizado em 12 edições em diferentes países.

processual e fenomenológica da obra musical como sequência de eventos ordenada de forma coerente. Esta ordenação pode ser observada através da identificação das inter-relações destes eventos, a partir das quais é revelado um sistema de signos. Estes signos podem fazer referências internas, tal como nos processos de repetição e variação, como também referências externas, utilizando-se em maior ou menor grau elementos preexistentes, associados por similaridade. Partindo desta premissa, é natural que se questione: se a música constitui um sistema de signos, sendo passível de uma dimensão significativa tal qual a linguagem verbal, qual seria o sentido de sua expressão, ao considerar possível a representação de objetos ou eventos tanto na forma verbal, quanto na forma musical? Apesar de rudimentar, a pergunta apresenta um importante questionamento que pode se tornar uma barreira para a compreensão da significação musical.

Esta questão será analisada a partir do seguinte eixo: apesar de ambas as linguagens constituírem sistemas de signos, elas possuem particularidades que as fazem propícias para a significação de diferentes elementos ou situações. Em termos gerais, pode-se dizer que o signo verbal é primariamente lexicográfico, ou seja, pode criar significados dinâmicos a partir de um significado primordial, relacionado ao signo individual, não obstante sua evidente dimensão dialógica. Já o signo musical não apresenta a mesma determinação – sua cognição depende **exclusivamente** do contexto em que aparece (Tarasti, 2002, p. 8). Observando-se estas particularidades pode-se ter a impressão inicial de que a música seria “deficiente” em termos representativos. Considerando-se de forma mais ampla, porém, verifica-se que nem tudo o que se deseja significar na linguagem é claramente determinado. O processo de pensamento, por natureza, trabalha com indeterminações, e o domínio das sensações, em geral, constitui uma área especialmente abstrata e indeterminada, de difícil representação através de signos verbais. Segundo Steve Larson, “a música é significativa de uma maneira específica em que outra linguagem não pode ser” (2012, p. 80).

É difícil, por exemplo, representar verbalmente estados de espírito – o sentimento de melancolia, em várias de suas sutilezas, necessita de grande elaboração linguística para ser transmitido, enquanto uma simples sequência de dois acordes musicais pode ser considerada capaz de induzir esse temperamento, ainda que de forma primária. Dessa maneira, verifica-se então que muitos escritores recorrem a complexos artifícios linguísticos para criar esse campo indeterminado do “inexplicável” – do emocional ou do onírico – através de palavras, enquanto a música transmite estas sensações facilmente, não deixando, por isso, de constituir um sistema significativo. Um dos exemplos mais notáveis dessa busca de indeterminação na literatura é a obra *Finnegans Wake* de James Joyce (1939), em

que o autor procura criar a indeterminação linguística através da subversão de estruturas sintáticas e semânticas. Tratando do mesmo assunto, Chostakóvitch, em um artigo publicado em 1958 com o título *Conhecer e amar a música – uma conversa com a juventude*, afirma que

As palavras jamais provocarão os efeitos emocionais que a música é capaz de alcançar. Isto é compreensível no sentido de que, se a música somente expressasse aquilo que a fala também é capaz de exprimir, ela seria totalmente prescindível (Chostakóvitch, *apud* Brockhaus, 1962, p. 164).

A observação de uma dimensão indeterminada da linguagem verbal, capaz de abrir um espaço que pode ser preenchido pela imaginação do interlocutor, conduz a uma reflexão a respeito da **metáfora**. A utilização da metáfora na literatura é observada atentamente pelos estudos literários, que em muitos momentos focalizam a busca de uma determinação para um fenômeno linguístico que pretende exatamente ser seu oposto, ou seja, pretende a indeterminação, a fim de que o espaço indeterminado da linguagem seja preenchido pela imaginação do leitor. Quando o autor diz que **um objeto é outro**, sendo que no domínio da materialidade não o é, ou mesmo na comparação, quando diz que **um objeto é como outro** (sem o ser materialmente), o autor busca com este recurso **indeterminar** o objeto referido, criando um espaço em que a imaginação do leitor possa apropriar-se da imagem do objeto, transformando-a, perfazendo sua realização no campo ético e sua relação com o cognitivo. Portanto, quanto menos marcada (ou seja, determinada) for a comparação, tanto mais lugar haverá para a imaginação.

“Destacar e ocultar” é o título do capítulo 3 do livro *Metáforas da vida cotidiana*, em que Lakoff e Johnson afirmam que “A mesma sistematicidade que nos permite compreender um aspecto de um conceito em termos de outro [...] necessariamente ocultará outros aspectos do conceito em questão” (Lakoff, Johnson, 2012, p. 46). Esse modo de “destacar e ocultar” mostra-se então particularmente favorável ao pensamento e linguagem figurativa, poética ou imaginativa, uma vez que “o conceito estruturado por uma metáfora [...] está parcialmente estruturado e pode ser estendido de certas maneiras, mas não de outras” (*ibid.* p. 49).

A partir destas reflexões pode-se concluir que o problema da (in)determinação da linguagem é uma das mais importantes questões do estudo da semiótica musical, pois a análise dos signos musicais sempre passará pelo nível de marcação, ou seja, pelo grau de determinação de seu significado, e uma das conclusões a que se chegará na análise musical será que muitos signos musicais apresentam marcação parcial ou limitada, ou seja, um grau reduzido de determinação, proporcionando enorme campo para a imaginação e decorrente envolvimento do ouvinte. Portanto, é possível afirmar que um dos possíveis empregos da

metáfora na literatura constitui um mecanismo de indeterminação que resulta no favorecimento ao domínio da imaginação do leitor, ou seja, aproxima a linguagem literária da linguagem musical, que por natureza apresenta uma predominância de signos de menor grau de determinação. Entretanto, a afirmação de que a indeterminação da linguagem constitui elemento essencial do fenômeno linguístico transcende a questão da significação do abstrato, alcançando o nível da elocução em seu plano evidentemente dialógico, considerando o interlocutor como agente ativo no fenômeno da linguagem (textual ou musical), e enfatiza a compreensão bakhtiniana de que a arte encerra uma dimensão discursiva e sua apreciação constitui um diálogo sensível com o apreciador. Quando Lakoff e Johnson afirmam que “o significado que uma metáfora tem para mim está determinado por uma parte culturalmente e parcialmente ligada a minhas experiências passadas” (*ibid.*, p. 184), reiteram a relação entre as dimensões ética e dialética do processo metafórico, que compreende as experiências tanto do emissor quanto do interlocutor, suas afinidades e discrepâncias, em um campo de indeterminação que é capaz de reunir diferentes concepções e criar novos significados.

2.3 - OS TÓPICOS DE EXPRESSÃO MUSICAL

É recorrente nos ambientes musicais, sejam acadêmicos ou nas salas de concerto, a relação entre música e *imagem*. Tanto nos programas de concerto como em depoimentos de músicos e ouvintes, esta metáfora é tão comum que parece passar despercebida como tal, e principalmente a sinestesia manifesta em sua essência. Esta associação recorrente mostra-se bastante coerente com o conceito de **tópico de expressão musical**. Em sua origem clássica, o tópico representava o *lugar-comum*: imagens recorrentes de significado convencional, e sua evocação, não só na poesia e no drama, passou a constituir também na música uma espécie de *cenário* onde as formas sonoras se desenvolvem.

A introdução do conceito de tópicos de expressão musical foi feita por Leonard Ratner no livro *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980, p. 9), em que os tópicos são definidos como “sujeitos do discurso musical”, no contexto do período do classicismo. Esta teoria identificou o desenvolvimento histórico de um repertório de figuras musicais características (compreendidas como lugares-comuns) capaz de conferir à música um aspecto significativo sólido e evidente para o ouvinte familiarizado com essa cultura. Nesse contexto as figuras musicais dialogam com o drama, com a literatura, com a dança e mesmo com fenômenos sociais diversos, como elementos formadores de um complexo cultural integrado pela linguagem, através da associação de expressões musicais que compõem o discurso musical relacionado a esse complexo cultural. A arte constitui então uma manifestação autêntica, realizada através de materiais múltiplos, mas compreendida como uma estética única, multifacetada, mas sempre interligada e em constante diálogo intertextual.

É evidente que a identificação de tópicos de expressão como parte integrante do discurso musical constitui um movimento de *verbalização* da música, ou seja, um caminho de compreensão/interpretação verbal das formas sonoras. Esse movimento de “verbalização” da experiência musical pode ser identificado com a reflexão de Lakoff e Johnson sobre o significado do “conceito que se ajusta a uma experiência” (Lakoff, Johnson, 2012, p. 123). É identificada uma correlação de dimensões entre os conceitos previamente adquiridos a partir da vivência de um indivíduo em determinada sociedade e sua experiência concreta de audição de determinada música nesse contexto. A aplicação de conceitos estruturadores (denominados por Lakoff e Johnson “gestalts experienciais multidimensionais”) resulta no processo pelo qual um conceito se ajusta a uma experiência. Segundo os autores, “por meio da conceitualização de nossas experiências identificamos os aspectos ‘importantes’ de uma

experiência. E ao identificar o que é ‘importante’, podemos categorizar a experiência, entendê-la e recordá-la.” (*ibidem*, p. 123).

Este movimento de pensamento vai ao encontro da ideia de Bakhtín de que “não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua” (Bakhtín, 1993, p. 45), e coincide com sua premissa. É importante salientar ainda que este postulado pode ser considerado um desdobramento da ideia de Friedrich Schleiermacher, um dos mais importantes expoentes do pensamento filosófico da hermenêutica, para quem “ninguém pode pensar sem palavras. Sem palavras, o pensamento ainda não é completo ou claro” – manifesta no livro *Hermeneutik und Kritik* (Schleiermacher, 1838, p. 11).

A partir deste postulado, propomos que a teoria geral da cultura e a teoria dialógica da linguagem bakhtinianas, em sua essência, podem ser consideradas como sustentação filosófica para a teoria dos tópicos musicais iniciada por Leonard Ratner. Dessa forma, serão apresentados a seguir alguns aspectos das teorias de Bakhtín que se revelam pertinentes ao estudo dos tópicos musicais.

Em sua busca de elaboração de uma teoria cultural ampla, que deveria englobar a teoria literária, Bakhtín abriu as portas para uma nova compreensão das artes, em conexão com o contexto sociocultural em que estão inseridas. No comentário sobre *The Formal Method in Literary Scholarship*, atribuído⁹ a Bakhtín e Medvédev, Beth Brait enfatiza

o interesse pelas características e formas do intercurso social pelo qual o significado é realizado: procura explorar a ideia e centrar a discussão no fato de que **a linguagem não é falada no vazio**, mas numa situação histórica e social concreta no momento e no lugar da atualização do enunciado. (Brait, 1997, p. 96)

Esse intercurso social é apresentado como o elemento que une a presença material da palavra com seu significado, em uma espécie de *dialética do signo*. Esta visão é apresentada de forma radical, quando Bakhtín afirma que

A conexão entre significado e signo na palavra tomada de forma concreta e independente de sua enunciação, como no dicionário, é completamente aleatória e tem somente significância técnica. Aqui, a palavra é simplesmente um signo convencional. Existe uma distância entre a individualidade da palavra e seu significado, uma distância que só pode ser vencida por um encadeamento sistemático, uma associação (...) Toda elocução concreta é um ato social, faz parte de uma realidade social. (Bakhtín; Medvédev, 1991, p. 120).

⁹ Não há consenso entre os estudiosos sobre a autoria deste livro, uma vez que não há documentação manuscrita original com essa informação. Há acordo, porém, de que o(s) autor(es) pertence(m) ao círculo de Bakhtín, o grupo de estudos ligado ao pensador. A informação editorial oficial atribui a autoria da obra a Pável Nikoláevitch Medvédev e ao próprio Bakhtín, em conjunto.

Partindo destas reflexões sobre a palavra nos estudos literários, Bakhtín refere-se ao conceito de estética que, apesar de imanente à própria obra de arte, precisa ser definido reciprocamente com outros domínios, na unidade de uma cultura. Ele questiona a primazia da investigação do material na obra de arte, compreensão esta que fatalmente resulta no isolamento das artes umas das outras, baseada na estabilidade do material que, sendo supostamente mais próprio para a discussão científica, deve renunciar à pretensão de esgotar a obra de arte. (Bakhtín, 1993, p. 16-17, 55)

O dialogismo proposto por Bakhtín pode ser interpretado como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem, ou seja, um permanente diálogo entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. (Brait, 1997, p. 98) Seu postulado inalienável do estudo semiótico é a concepção da linguagem enquanto fenômeno social. (Bakhtín, 1990, p. 259)

A natureza dialógica da linguagem, enquanto propriedade linguística e também estética, passa a ser reconhecida como eixo de uma teoria geral da cultura, manifesta no conjunto da obra de Bakhtín. Esta reflexão instiga ao estudo da estética musical, provocando questionamentos como a capacidade de identificação dos elementos marcantes de relações sociais implícitos em obras musicais e do dialogismo presente na música enquanto linguagem. Não obstante Bakhtín limitar a estética musical ao estudo de uma técnica (Bakhtín, 1993, p. 55), sua concepção social e dialógica da linguagem vai ao encontro da teoria dos tópicos musicais inicialmente proposta por Leonard Ratner, uma vez que esta pressupõe o diálogo entre a obra musical e um repertório de figuras musicais características identificadas como lugares-comuns. Ou seja: os tópicos são ideias musicais ou figurações que, por sua recorrência, adquirem uma dimensão significativa dinâmica.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951), em seus estudos filosóficos a respeito da linguagem reunidos no volume conhecido como *Livro Azul* (1958), observa que a explicação do sentido de uma palavra pode ser dividida em uma definição **verbal** e uma definição **ostensiva**. A definição verbal conduzirá a resposta sempre de uma expressão verbal a outra, de forma que não há progressos na determinação do sentido. Já a definição ostensiva conduz ao melhor esclarecimento do sentido, relacionando predicados e propriedades relativas ao objeto de significação. (Wittgenstein, 1958, p. 1) Esta observação sobre a significação das palavras é perfeitamente aplicável à linguagem musical. Não há dúvida de que todos os elementos formativos da música, tais como melodia, harmonia, ritmo etc. constituem primordialmente relações intrínsecas da própria linguagem musical – os encadeamentos harmônicos tonais seguem padrões potencialmente dedutíveis a partir

dos elementos formadores da tonalidade; melodia e ritmo são construídos a partir de associações de motivos que se desenvolvem em relações de derivação, de possibilidades combinatórias e variações do próprio motivo musical. Mas é exatamente a relação intertextual que permitirá à música transmitir sensações imagéticas capazes de evocar diferentes estados de espírito, associados a situações, ambientes ou objetos do mundo material, através de uma correlação de atributos. Este processo mental de associação de atributos é igualmente correlato ao processo de compreensão de sentenças verbais, em especial quando há alguma palavra que não é anteriormente conhecida. De qualquer forma é este processo associativo que concede o efetivo sentido a um signo linguístico, o qual também se aplica ao signo musical. Utilizando o exemplo do *Livro Azul*: apontando-se para um lápis vermelho, interpreta-se: “isto é um lápis”; “isto é cilíndrico”; “isto é de madeira” etc. Quando se escuta o ressoar de um toque de trompetes, associa-se esse som com marchas militares, por sua vez relacionadas com cerimônias solenes, autoridades, momentos festivos, de exaltação, ambientes de esplendor etc. Com toda a propriedade, verifica-se a tradição da execução de marchas nupciais precedidas de fanfarras de trompetes nas cerimônias de casamento, eventos esportivos, paradas militares etc. até os dias atuais. Estas tradições, desenvolvidas a partir de associações históricas paralelas, acabam por constituir uma retroalimentação do seu significado sonoro – a própria pompa da cerimônia de casamento serve como associação imagética para a sonoridade da fanfarra militar. Ou seja: **a recorrência do signo confirma o seu significado**, consolidando sua relação através de uma rede de associações: **“o que dá vida ao signo é o seu uso”**. (Wittgenstein, 1958, p. 5)

Considerando as reflexões de Wittgenstein sobre a natureza do signo, a recorrência dos tópicos musicais concede uma dimensão significativa indissociável da expressão musical. E a compreensão do signo musical transcende o conceito histórico de significado, seguindo pelo caminho proposto por Wittgenstein (1958, p. 5): “sua significância encontra-se no seu sistema de signos”, que neste caso consiste no sistema particular dos sons, que é próprio da música, mas não se limita a ela: dialoga com o teatro, com o cinema, com a música sacra e cerimonial, com as manifestações populares, e juntamente com as outras artes mimetiza a realidade material, criando uma compreensão multirreferenciada e dialógica. Esta visão é corroborada pela tese de Umberto Eco, para quem “toda tentativa de estabelecer o referente de um signo nos leva a defini-lo em termos de uma entidade abstrata que representa uma convenção cultural”. (Eco, 2002, p. 56)

Muitos pensadores do século XX abordaram a questão da significação na música reconhecendo sua materialidade, mas pouco se avançou sobre uma sistematização analítica antes da teoria dos tópicos inicialmente proposta por Ratner. Luigi Pareyson, em seus estudos estéticos, aborda a problemática da arte mimética, e define o signo artístico como uma figuração do real. Ao falar sobre música, ele contraditoriamente questiona a natureza estrutural do signo musical, contraposta a sua natureza cultural:

Quem pode falar a sério de uma música descritiva? Uma peça de música vale pelos seus valores puramente musicais e não por uma capacidade muito problemática de “descrever” a natureza em música. A [Sinfonia] *Pastoral* de Beethoven é válida enquanto resolve os seus conteúdos na matéria sonora, configurando-a numa forma acabada. Contudo, **quem ousaria negar que a natureza está ai presente?** É certo que traduzida em valores puramente musicais, mas **presente**. (Pareyson, 1997, p. 80)

No estudo *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, Bakhtín define cultura como um fenômeno da língua. No capítulo III, ele afirma que

Dotando a palavra de tudo o que é próprio à cultura, isto é, de todas as significações culturais (cognitivas, éticas e estéticas), chega-se bem facilmente à conclusão de que não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, que toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua [...]. (Bakhtín, 1993, p. 45)

Paradoxalmente, ao final do mesmo capítulo, Bakhtín afirma que o estudo de certas artes deveria limitar-se ao estudo prático de uma única técnica, como é o caso da estética da música, cuja análise não teria nada a dizer além da própria definição geral de sua originalidade. Logo em seguida, porém, ele conclui que é possível imaginar um tipo particular de interpretação filosófico-subjetiva da obra musical, mas que não se propõe a esboçar o método de análise composicional do material (*ibidem*, p. 46).

No primeiro capítulo do mesmo estudo, Bakhtín faz referência à música para tratar da determinação cognitiva, definindo o conteúdo como um momento indispensável no objeto artístico. Partindo desta premissa, afirma que

estar livre da determinação do conceito absolutamente não equivale a estar livre do conteúdo [...] A música é desprovida de determinação objetiva e de diferenciação cognitiva, mas ela tem muito conteúdo: sua forma nos conduz à sonoridade acústica, e absolutamente não a um vazio axiológico; aqui o conteúdo, em sua base, é ético (poder-se-ia falar também de um abstrativismo livre, não determinado, da tensão ética recoberta pela forma musical). Uma música sem conteúdo, enquanto material organizado, seria nada mais que um estimulante físico do estado psicofisiológico do prazer (*ibidem*, 1993, p. 21).

Para que seja possível compreender as questões de semiótica musical no contexto da proposta da teoria cultural de Bakhtín, deve-se transcender o limite imposto por seu próprio trabalho quando se refere à música. Distanciando-se da efervescência das discussões sociais do início do século XX, que de certo ponto de vista estavam inseridas em um contexto de militância político-ideológica de alcance mundial, é possível trabalhar os

conceitos de Bakhtín através de um novo caminho de investigação da semiótica musical, cuja visão já era anunciada por Robert Schumann: “a estética de uma arte é a estética das outras: somente o material é que se diferencia” (*apud* Dahlhaus, 1967, p. 84).

Considerando-se a ideia de Bakhtín de que a totalidade das significações culturais é indissociável da palavra, e que a música é elemento evidentemente integrante do conceito de cultura, pode-se afirmar que a música deve apresentar elementos passíveis de interpretação semântica. A música é compreendida de forma recorrente enquanto linguagem, e como tal deve apresentar uma dimensão dialógica e social, de acordo com a teoria de Bakhtín.

A teoria dos tópicos musicais de Leonard Ratner (1980, p. 9) apresentou um estudo sobre o desenvolvimento histórico, a partir do século XVIII, de um repertório de figuras características que, em função do contato com o drama, a literatura, a dança e mesmo com fenômenos sociais, consolidaram-se como associações musicais de expressões, afetos ou de caráter pitoresco e se tornaram elementos do discurso musical – os *tópicos de expressão musical*. Segundo esta teoria, os tópicos são divididos em três categorias: passos de dança, estilos e expressões pictóricas.

Os tópicos primários são classificados em **tipos** (também chamados de gêneros) e **estilos**. Os tipos compreendem as danças e marchas, que apresentam uma relação bilateral de mimetismo da música e do movimento humano a ela associado. Os principais passos de dança se firmaram no período barroco: o minueto, a gavota, a giga, o *passepied*, a *bourrée*, as contradanças, entre outros.

O estudo dos passos de dança que se desenvolveram nos períodos musicais do barroco e do classicismo mostra-se como um dos primeiros caminhos para uma *compreensão social da música*: todo passo de dança é ligado à classe social que a pratica; enquanto o minueto era derivado do estilo das cortes, as contradanças relacionavam-se com as tradições populares do “baixo” estilo. A analogia entre passos de dança e classes sociais foi, provavelmente, um dos primeiros indicadores de uma visão sociológica da música e tornou-se a porta de entrada para um amplo universo interpretativo. Neste contexto, a música folclórica representa também um importante elemento para o estudo social da música, enquanto manifestação remanescente de uma cultura “pré-classes” que perdura em uma sociedade cuja cultura torna-se cada vez mais cosmopolita.

A segunda categoria de tópicos, os estilos, inclui, entre outros, a música militar e a música de caça, a abertura em estilo francês, os estilos *cantabile*, brilhante e *alla turca*, o estilo estrito (ou contrapontístico), que são referências eminentemente musicais; além destes, há

os estilos de referência literária, tais como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) e *Empfindsamkeit* (sensibilidade).

Nesta categoria, as relações sociais ficam ainda mais evidentes: as marchas cerimoniais e a música de caça fazem parte de um universo cultural radicalmente segregado das classes servis anteriores à Revolução Francesa. A música militar, que em linhas gerais refere-se muito mais às patentes de capitania, possui uma latente dubiedade, pois um exército é sempre formado majoritariamente por soldados, e não por capitães. Já os conceitos literários associados à obra de Goethe e Schiller (*Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit*) transformam-se em elementos de vasta investigação estética sob o prisma social, com todas as implicações do romantismo literário.

A terceira categoria de tópicos de acordo com a proposta de Ratner compreende a expressão musical baseada no pictorialismo, ou seja, a imitação de sons existentes na natureza com intenção descritiva, tais como o tópico pastoral. É interessante observar que, no período barroco, já existiam os tópicos de passos de dança, mas eles normalmente constituíam o único tópico presente em determinado movimento musical, como se dá com cada um dos movimentos de uma suíte. Já a música do classicismo vienense sistematizou o emprego sucessivo de diferentes tópicos dentro do mesmo movimento musical, processo que coincidiu com a estabilização da forma-sonata, em que o princípio de contraste entre o tema principal e o secundário, inicialmente de caráter essencialmente harmônico (tema principal na tônica/tema secundário na dominante), conforme pode ser observado nas primeiras obras do classicismo, passou pouco a pouco a privilegiar a utilização de diferentes tópicos dentro da mesma música (ou movimento), de modo que as diferentes expressões musicais pudessem constituir elementos estruturais da forma-sonata. Esta compreensão dos tipos e estilos como elementos composicionais combinatórios dentro de uma música conduziu à conclusão de que todos estes elementos musicais constituem **tópicos**, alguns derivados da música popular ou funcional, e outros resultantes do cruzamento intertextual com outros estilos artísticos ou manifestações culturais. Danuta Mirka (2014, p. 2) reitera a definição de tópico enquanto “estilos e gêneros musicais tirados de seu contexto original para serem usados em outro”. As referências tópicas tornaram-se cada vez mais numerosas com o surgimento de novas poéticas e o intercâmbio entre as distintas manifestações artísticas de diferentes culturas.

Com o advento da música programática a partir de Franz Liszt e Richard Strauss, em grande medida baseada na técnica do *Leitmotiv* wagneriano (em que personagens eram associados a determinadas figuras musicais), os compositores passaram a estruturar a

música a partir de expressões significativas, construindo narrativas musicais com os cenários tópicos e personagens que se movimentam através dos *Leitmotive*. Assim surgiu a estrutura do **poema sinfônico**, a forma musical inspirada em textos literários. Esta propriedade estruturante dos tópicos musicais passou a ser uma marca da música do romantismo tardio e manteve-se presente na poética de muitos compositores do século XX, incluindo Stravínski, Bártok, Prokófiev e Chostakóvitch.

A associação metonímica através de sonoridades tópicas não permaneceu privativa da música erudita. O surgimento do estilo exaltado pela indústria da cultura como “*world music*” veio consolidar a tendência de utilização de elementos folcloristas como expressão e distinção nacionais, criando os estereótipos. Música caribenha, música tribal africana, o samba brasileiro, tudo é convertido em elementos significativos, seja na música de concerto, seja na música comercial. E esta gama de expressões a cada dia se torna mais ampla, por ser dinâmica como uma língua.

Grande parte dos tópicos musicais, especialmente da segunda e terceira categorias, foi consolidada a partir de seu emprego na ópera italiana e no drama musical wagneriano. A expressão musical reforçava o sentido indicado no texto dramático e na cena, enquanto a expressão da cena reforçava sua associação com a expressão musical correspondente, em um ciclo de significações retroalimentadas. O advento do cinema sonoro amplificou essa cadeia de associações, utilizando expressões consagradas pela ópera e confirmando associações expressivas em escala mundial, de forma que atualmente é difícil limitar as associações a determinados contextos culturais. Chegou-se ao ponto em que o público, ainda que não entenda a língua falada em um filme, decodificará a música como um signo de compreensão global. Cenas épicas estão invariavelmente ligadas a sonoridades corais; cenas de suspense ou terror estão geralmente associadas a dissonâncias em tessituras extremas. Na prática, consolidou-se um léxico musical ainda não dicionarizado, tão amplo e dinâmico quanto a linguagem verbal, e a recorrência dos signos nas diferentes manifestações culturais cria vínculos cada vez mais nítidos. A combinação dos tópicos gera infinitas possibilidades de expressão; a variação de parâmetros musicais permite a identificação de mudanças de temperamento (no sentido de estados de espírito) dentro do mesmo tópico, com o conseqüente deslocamento de seu significado. Desta maneira, será abordada mais adiante a proposta analítica de estudo dos quatro temperamentos (com alusão a Hipócrates) aplicados à música enquanto ferramenta analítica complementar ao estudo dos tópicos musicais.

Um dos mais relevantes estudiosos dos tópicos que deu prosseguimento à investigação da linha proposta por Ratner foi Raymond Monelle. Em seu livro *The musical topic* (2006), ele propõe a revisão das três categorias de Ratner em termos semióticos (Monelle, 2006, p. 4). Os tópicos que constituem passos de dança apresentam significantes e significados simples – o ritmo de uma sarabanda inicialmente significa “sarabanda” – ou seja, sua qualidade ou característica constitui um ícone primário. Essa visão se aplica quando a dança é contemporânea à sua utilização como tópico musical. É, porém, muito comum encontrar tópicos anacrônicos; o emprego, por exemplo, de um tópico que se refere a um passo de dança que já não é praticado configura uma atitude nostálgica, como um minueto escrito no fim do século XIX ou XX. Outros tópicos limitaram-se a períodos mais curtos, constituindo puros “modismos”, como o *alla turca*, presente na ópera *O Rapto do Serralho* e na *Sonata KV 331* de Mozart, que foram um reflexo da moda orientalista na Viena do fim do século XVIII. Por outro lado, existem tópicos que constituem verdadeiros gêneros musicais e culturais, especialmente aqueles que são referenciados na literatura, cujos significantes são multifacetados, e os significados, complexos. Um exemplo típico é o do tópico pastoral: o timbre da flauta e do oboé, o ritmo da siciliana e os pedais de *musette* são significantes de uma atividade pastoril idealizada, relacionada à tranquilidade da vida no campo e a paisagens amenas – é o *locus amoenus* da antiguidade clássica. Entretanto, também aqui o tópico é anacrônico, para não dizer inteiramente imaginário, uma vez que, desde a antiguidade, a vida pastoril na realidade material tem pouca ou nenhuma relação com o *locus amoenus* cantado pelos poetas de sucessivos séculos, em diferentes regiões. Portanto, esses significantes musicais guardam uma relação de contiguidade, ou seja, um símbolo, que constitui uma associação terciária, transcendendo a qualidade tipológica e a similaridade metafórica para constituir uma convenção metonímica. Utilizando a nomenclatura de Peirce (*ibidem*, p. 27), identifica-se o ícone primário, cuja característica ou qualidade constitui sua identidade; o índice secundário, que supõe uma relação de similaridade; e o símbolo, associado através de uma relação de convenção, seja por dedução de uma experiência prévia ou de um processo de causa e efeito.

Robert Hatten, um dos estudiosos da significação musical mais reconhecidos da atualidade, compreende na análise tópica uma concepção tanto *estruturalista*, na reconstrução historicamente informada de tipos estilísticos, como também *hermenêutica*, na interpretação da estrutura pela qual um compositor individualiza e particulariza o emprego desses tipos, que adquirem significados expressivos únicos. Seu estudo se direciona à maneira pela qual é possível identificar significados na música, e não meramente quais

seriam os significados de determinada música (Hatten, 2004, p. 21). Esta identificação é realizada através de um minucioso estudo intertextual, onde os tópicos musicais desempenham papel preponderante.

Enfim, o tópico musical, a despeito de ser constituído por materiais puramente musicais (conforme observou Pareyson), tem a propriedade de localizar a música na história e na cultura, e pode revelar também suas muitas contradições. Por exemplo, a sociedade monarquista europeia do século XVIII transmitiu suas características culturais à música de seu tempo. A música de Haydn e Mozart pertencia eminentemente à nobreza: a dança (minueto, gavota etc.), a pompa das marchas, a música de caça e o ideal pastoral eram tópicos de expressão musical fundamentais na obra desses compositores, não obstante a presença recorrente de tópicos provenientes do “baixo estilo”, como as contradanças de caráter popular e os *Ländler*¹⁰, que se tornaram cada vez mais presentes na música do romantismo, em especial nas sinfonias de Gustav Mahler. A prevalência da música do baixo estilo em associação com a linguagem refinada do sentimentalismo romântico revela uma tendência que pode ser relacionada ao conceito de carnavalização proposto por Bakhtín, e a reunião de expressões opostas pode ser associada ao conceito de heteroglossia, ou seja, a utilização de diferentes linguagens ou padrões de gêneros no discurso musical.

Considerando-se, portanto, este caráter dialógico verificado na investigação dos tópicos de expressão musical, observa-se uma correspondência entre o seu método e a concepção bakhtiniana de que cada fenômeno da cultura ocupa uma posição substancial em relação à realidade preexistente de outros fenômenos culturais, integrando, portanto, uma unidade cultural prescrita.

Enquanto a teoria literária procura compreender a transcendência das relações entre significantes e significados na literatura, desdobrando o estudo literário e compreendendo suas relações com a sociedade, a música ainda dá os primeiros passos no entendimento de seus signos, levantando questões filosóficas acerca de sua dimensão semiótica. Entretanto, a compreensão proposta por Bakhtín de que os signos só podem se constituir como sistema a partir de alguma forma de organização social (Bakhtín, 1979, p. 30) abre caminho para uma sistematização cada vez mais precisa da investigação dos tópicos musicais. O próprio conceito de *lugar-comum* traz implicitamente um pressuposto sociológico – *comum* é

¹⁰ Dança popular típica do sul da Alemanha, Suíça, Áustria e Eslovênia, usualmente em compasso ternário (3/4) e andamento rápido, difundida e praticada amplamente até o fim do século XIX. “Valsa rústica própria do âmbito rural austríaco” (Casablancas, 2014, p. 93).

aquilo que é característico de uma comunidade. Por esta mesma razão torna-se evidente que a música, a despeito da dimensão universal de sua linguagem, pode ser identificada como pertencente a determinada cultura, a determinada região ou grupo – está inserida na totalidade de uma cultura. A música da Rússia não *fala* um idioma diferente da música brasileira ou italiana, mas apresenta signos característicos e recorrentes daquela sociedade, e é possível realizar um estudo semiótico dos elementos presentes nessa música e associá-los, em maior ou menor grau, a eventos históricos e fenômenos culturais sucedidos naquela comunidade. Dessa forma, um dos caminhos para a aplicação da teoria cultural de Bakhtín na semiótica musical é a análise dos signos tipológicos musicais presentes em diferentes graus de evidência em qualquer manifestação musical. A partir deste pressuposto, pode-se aprofundar a reflexão sobre a ambivalência do signo, perfeitamente aplicável ao signo musical, que pode refletir ou refratar uma realidade, ou seja, pode apreendê-la com fidelidade ou distorcê-la (Konder, 2012, p. 115). Chostakóvitch, como compositor soviético expoente da produção musical do período socialista, declarou em uma entrevista ao *New York Times* em 1931: “não há música sem ideologia, e os compositores sempre manifestaram em sua música, de forma consciente ou inconsciente, suas concepções políticas” (Chostakóvitch, *apud* Lee, 1931). O estudo da manifestação ideológica na música pode ser associado à proposição de Bakhtín de que “tudo o que é ideológico é um signo. Sem signo não existe ideologia” (Bakhtín, 1979, p. 17).

2.4 - OS QUATRO TEMPERAMENTOS

A teoria dos tópicos musicais continua sendo objeto de amplas pesquisas na musicologia atual e seus desdobramentos indicam que sua abordagem analítica atinge uma dimensão cada vez maior. No artigo *Os Quatro Temperamentos: uma Proposta Analítica da Expressão Musical Referenciada na Obra 'Thema mit vier Variationen de Paul Hindemith'* (Camargo; Salles, 2016) é proposto que os “[quatro] temperamentos sejam definidos como uma flexão emocional da expressão musical identificada com as tendências disposicionais ou humores humanos” (*ibidem*, p. 8). Essa proposta, baseada na antiga teoria dos quatro temperamentos de Hipócrates, contempla uma abordagem emocional do discurso musical, capaz de complementar o estudo semiótico da música fundamentado na análise tópica.

Esta nova compreensão dos quatro temperamentos é suscitada pela observação realizada por Eero Tarasti nos estudos de Peirce sobre a correlação entre os elementos das três categorias fenomenológicas, que representam as três fases de apreensão da realidade, com o processo de apreensão da música como signo (Tarasti, 2002, p. 10). O próprio exemplo de Peirce provém da música: “Quando ouvimos uma melodia, a impressão primária é de **ordem emotiva**, ainda que em nível caótico, sem reconhecer qual é a peça musical ou seu autor – esta é [a categoria] primária. A impressão secundária consistirá no reconhecimento da obra. A apreensão terciária envolverá o raciocínio, que permitirá a identificação de inferências sobre estilo e estrutura, e tudo o que possa se assemelhar a outras obras” (*apud* Tarasti, 2002, p. 10). Steve Larson declara que

pensando *sobre a música*, respondemos intelectualmente. Mas certamente respondemos à música de outras maneiras. Estas outras maneiras incluem respostas emocionais, imaginativas e sinestésicas. **Nós respondemos emocionalmente à música** (Larson, 2012, p. 30).

Esta percepção primária de ordem emotiva é tão natural que suas referências são encontradas desde tempos remotos até a atualidade. No século VII, antes mesmo do desenvolvimento da escrita musical, Isidoro de Sevilla declarava: “Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus” (“A música move o afeto, provoca na alma sentimentos diversos”; *apud* Dahlhaus, 1967, p. 28). A teoria dos afetos, desenvolvida desde o período barroco a partir de premissas platônicas, buscava sistematizar certas recorrências técnicas associando-as a expressões afetivas ou emocionais, e foi descrita por Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636), Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Johann Mattheson (*Der Vollkommenen Capellmeister*, 1739), Seth Calvisius (*Melopoia*, 1602), entre tantos outros (Unger, 2004, p. 99).

Chostakóvitch menciona inúmeras vezes, em seus artigos sobre composição musical, a propriedade da música de mover estados de espírito. No artigo *Conhecer e amar a música – uma conversa com a juventude*, publicado em 1958, ele afirma que “[...] o importante é que [a música] forme um estado de espírito na alma do ouvinte”¹¹ (*apud* Brockhaus, 1962, p. 167). Já no artigo *Conversa com Jovens Compositores*, publicado na revista *Sovietskaia Muzyka* em 1955, o compositor manifesta sua atenção à utilização de contrastes de temperamento na música. Ele afirma que “a música não pode permanecer prolongadamente em um único temperamento [*Stimmung*] – heroico, animado, meditativo, lamentoso etc. O contraste é sempre necessário”¹² (*apud* Brockhaus, 1962, p.153).

Considerando as inúmeras referências à capacidade da música de expressar primariamente **estados de espírito**, o que se propõe é o “estabelecimento de uma ferramenta analítica baseada referencialmente nos quatro temperamentos de Hipócrates de Cós e Galeno de Pérgamo, aplicados à música a partir de referências musicais definidas” (Camargo; Salles, 2016, p. 4). Os quatro temperamentos de Hipócrates são definidos como **sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico**, e uma de suas principais abordagens realizadas pela psicologia científica moderna foi feita pelo psicólogo alemão Hans Jürgen Eysenck, que propôs um gráfico (Eysenck, 1972, p. 46) onde são relacionadas características típicas de cada temperamento: o sanguíneo é agitado, intenso e vívido; o fleumático é calmo, leve e tranquilo; o melancólico é lamentoso e meditativo, enquanto o colérico é explosivo e impetuoso. Observa-se, portanto, uma afinidade entre estas características e alguns termos correntes no jargão da expressividade musical, de onde se pode concluir que os temperamentos devem ser compreendidos como uma propriedade da música que, como tal, é passível de ser analisada.

A seguir encontra-se a tabela transcrita do referido estudo, em que são apresentados elementos musicais recorrentes que podem ser considerados referenciais para a identificação dos quatro temperamentos, com a ressalva de que as características apresentadas na tabela não constituem elementos estritos de uma classificação rígida, mas se trata simplesmente de uma relação de referências pontuais, cuja recorrência justifica a menção (Tabela 1).

¹¹ “Wichtig ist allein, daß sich in der Seele des Hörers eine besondere Stimmung bildet” (tradução nossa).

¹² “Die Musik kann nicht lang in einer Stimmung – heroisch, fröhlich, nachdenklich, trauernd usw. – verharren. Stets ist der Kontrast notwendig” (tradução nossa).

Tabela 1 – Elementos musicais referenciais dos temperamentos (Camargo; Salles, 2016, p. 10).

<i>Propriedade enfática</i>	<i>Temperamento</i>	<i>Elementos musicais</i>
RITMO	Sanguíneo	Pulsação marcada; andamento rápido; movimentação harmônica intensa (predomínio de consonâncias e movimentos cadenciais); modos com terça maior; intensidade forte; textura <i>tutti</i> . Característica típica de dança .
	Colérico	Sequências de notas curtas; andamento rápido; escalas e harpejos; sonoridades dissonantes (sem resolução) e cromatismo; modos com terça menor; alternância súbita de intensidades; textura <i>tutti</i> .
MELODIA (alturas)	Fleumático	Nota pedal (noção de estabilidade); sonoridade consonante (pouca movimentação harmônica); modos com terça maior; intensidade <i>piano</i> e andamento moderado; textura <i>solo</i> .
	Melancólico	Melodia <i>cantabile</i> ; sonoridade de dissonâncias e resoluções; modos com terça menor; notas longas; intensidade <i>piano</i> ; andamento lento ¹³ (pulsação não evidenciada); textura <i>solo</i> . Característica típica de canção .

Analisando-se os elementos musicais referenciais dos temperamentos, pode-se concluir que as flexões emocionais suscitadas pela música seguem determinados padrões, resultantes da utilização histórica de elementos musicais característicos. O mesmo estudo propõe então uma reelaboração do diagrama de Eysenck (1972, p. 46), onde são incluídos parâmetros musicais (figura 1). Observando-se o gráfico, ficam evidenciadas as correspondências e oposições dos temperamentos em termos musicais. Fica evidente o paralelismo entre determinados elementos, por exemplo, a ênfase no aspecto rítmico e textura *tutti* relacionada aos temperamentos sanguíneo e colérico, em oposição ao aspecto melódico e textura *solo* dos temperamentos fleumático e melancólico, que são representados graficamente no diagrama. No eixo oposto é possível observar de que forma a instabilidade harmônica e a sonoridade de terça menor, características dos temperamentos melancólico e colérico, se opõe à estabilidade harmônica, predominância de consonâncias e sonoridade de terça maior dos temperamentos fleumático e sanguíneo. As transições dos parâmetros dinâmicos e de andamento são indicadas pelas setas ascendentes. A relação vertical central entre os temperamentos sanguíneo e melancólico mostra a transição entre as articulações *marcato* e *staccato* (típicas do temperamento sanguíneo) e *legato* e *tenuto* (típicas do temperamento melancólico).

¹³ A título de ilustração, transcrevemos um comentário de Steve Larson a respeito do início do 2º movimento do *Concerto para Piano em Lá maior KV 488* de W. A. Mozart: “The use of minor and slower tempo gives the ‘Adagio’ a deeper and more poignant affect” (Larson, 2012, p. 41).

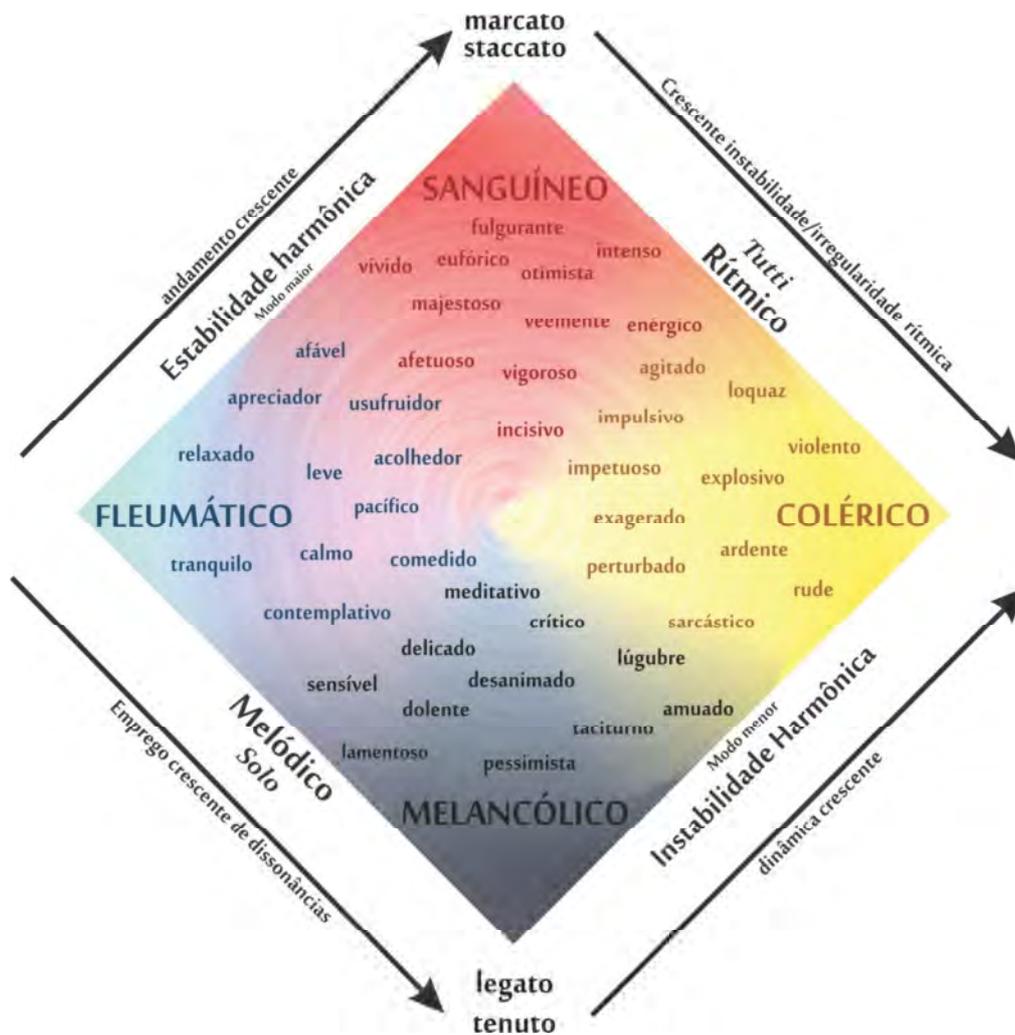


Figura 1 – Quadro dos temperamentos musicais que apresenta os parâmetros referenciais aos temperamentos, incluindo suas transições e correspondências (Camargo; Salles, 2016, p. 25).

Esta sistematização apresenta-se então como uma proposta de ferramenta analítica, que pode ser particularmente útil aos estudos de significação musical e semiótica da música. As variações de temperamento constituem importantes elementos estruturais do discurso musical, e podem ser também determinantes na significação musical, em especial quando associados a outros elementos, em particular os tópicos de expressão musical. A análise da flexão emocional do discurso também encontra fundamentação nos estudos da linguagem de Bakhtín, de forma que sua aplicação à música pode abrir um novo caminho de pesquisa que possa acompanhar os avanços dos estudos literários. Bakhtín afirma que

Nenhum conteúdo poderia ser realizado, nenhuma ideia poderia ser realmente pensada, se não fosse estabelecida uma ligação essencial entre o conteúdo e seu tom emocional-volitivo, isto é, o seu valor realmente confirmado para o pensador. Experimentar ativamente uma experiência, pensar ativamente a ideia, significa não ser absolutamente indiferente a ela, significa afirmá-la como forma emocional-volitiva. O pensamento real atuante é o pensamento emocional-volitivo, o pensamento entoante, e essa entonação adere de um modo essencial a todos os elementos do conteúdo semântico da ideia no ato performado [do procedimento] e põe-se em relação com a experiência-evento singular. É

precisamente o tom emocional-volitivo que orienta e afirma o semântico na experiência singular (Bakhtín, 1993, p. 33-34).

A fim de esclarecer a relação entre a análise dos temperamentos e os tópicos musicais, é importante ressaltar que certos elementos típicos de determinados temperamentos coincidem com alguns tópicos: o tópico pastoral, por exemplo, é caracterizado pelos mesmos elementos essenciais do temperamento fleumático; os estilos de dança em geral coincidem com a descrição do temperamento sanguíneo; os tópicos *Sturm und Drang* e *Tempesta* apresentam obrigatoriamente o temperamento colérico, enquanto os estilos *cantabile* e *piano* são associados com frequência ao temperamento melancólico. Essa proximidade entre a identificação de tópicos e temperamentos deriva do mesmo processo associativo dialógico no intercuro cultural, porém resultam em naturezas essencialmente diferentes. Enquanto os tópicos apresentam dimensões significativas complexas, os temperamentos musicais revelam-se como simples flexões emocionais manifestas através de determinados parâmetros musicais. O interesse na investigação da associação entre tópicos e temperamentos encontra-se exatamente na observação das combinações de temperamentos que resultam em um grande espectro expressivo dentro do mesmo tópico. Ou seja, o estudo dos temperamentos potencializa de forma notável a dimensão significativa dos tópicos, pois estes, enquanto lugares-comuns, encerram a tendência a constituir figurações estáticas. Já a análise combinada com os temperamentos permitirá o reconhecimento de transições de disposições emocionais que não implicam mudança de tópico, mas podem revelar uma nova dimensão da significação musical dentro do mesmo tópico, incluindo a possibilidade de se caracterizar incongruências e contradições entre tópicos e temperamentos, que constituem elementos notáveis para a construção de expressões humorísticas ou irônicas, marcas singulares da poética musical de Chostakóvitch.

CAPÍTULO 3 – A IRONIA NA MÚSICA

3.1 - COMICIDADE E MÚSICA

A compreensão de que a música apresenta uma propriedade de significação culturalmente localizada não impede o reconhecimento de que sua estrutura possui uma sintaxe própria, que emana, em medida considerável, das propriedades físicas do material sonoro. Estas duas premissas são tanto compatíveis, como também complementares, pois a capacidade associativa que produz relações de significação somente pode ser atribuída a um sistema que apresente uma variedade de elementos com singularidades amplamente sensíveis.

Esta observação é importante porque revela a dimensão discursiva da música em duas frentes: tanto a propriedade de significação musical permite uma avaliação da coerência de seu discurso, como também a sintaxe musical, baseada nos processos composicionais, revela uma lógica estrutural. A identificação da coerência e da lógica na linguagem musical é fundamental para a aplicação dos conceitos de comicidade e ironia, que constituem elementos marcantes da singularidade poética da música de Chostakóvitch. Ou seja: não parece possível falar de humor ou ironia em um discurso sem identificar claramente sua organização lógica e sua coerência discursiva. Na introdução de seu livro *El humor en la música*, Benet Casablancas afirma que

na música, assim como na linguagem, o humor representa uma transgressão daquilo que – pressupondo o conhecimento por parte do receptor dos termos corretos de uma situação determinada e o seu decurso normal – resultaria mais lógico e previsível. (Casablancas, 2014, p. 1)

Discorrendo sobre a estrutura da sátira musical, Esti Sheinberg aborda a questão da normatividade enquanto pré-requisito do discurso satírico: “A sátira musical está ligada a normas. Portanto, muito mais do que qualquer outro tipo de ironia musical, a sátira depende de normas musicais, isto é, estilos e tópicos musicais” (Sheinberg, 2000, p. 77).

O estudo da comicidade e do humor na música não pode ser dissociado da compreensão filosófica do fenômeno humorístico elementar. Várias teorias foram formuladas e desenvolvidas por filósofos e estudiosos como Cícero, Descartes e Hobbes através dos séculos, mas mesmo assim este é um tema que ainda suscita questionamentos substanciais.

No primeiro capítulo do livro *Komik und Humor* (2012) [1898], Theodor Lipps faz um comentário sobre a definição de comicidade proposta por Ewald Hecker: “um

acelerado movimento contraditório de prazer e desprazer suscitados de forma súbita e concomitante”. No segundo capítulo, são retomadas as teorias de Hobbes, para quem o riso consistiria na sensação imaginativa de si mesmo em comparação com a inferioridade de outro, e de Aristóteles, que define o cômico como aquilo que é feio e inofensivo. Na introdução de seu livro *Humor e agudeza em Joseph Haydn*, Mônica Lucas (2008) reúne algumas definições estéticas de humor do final do século XVIII e início do XIX, formuladas a partir do contraste entre dois elementos:

De acordo com Kant o riso é um afeto resultante da mudança súbita de uma expectativa em um nada, e para Schopenhauer, o riso é gerado pela incongruência entre um conceito e um objeto real. Este último menciona um aspecto interessante, a relação inesperada entre seus elementos (Lucas, 2008, p. 15).

Enrique Alberto Arias, no estudo *Comedy in Music*, comenta o artigo sobre humor da *Encyclopedia of Philosophy*, afirmando que “a maior parte das teorias encontra a essência do humor em uma ou outra das seguintes [condições]: superioridade, incongruência, ou transgressão a restrições” (Arias, 2001, p. 2). A quebra de convenções, ideias disparatadas, jogos de palavras, imbecilidades, situações de azar são características do fenômeno humorístico, por isso provocam o riso.

Observando-se as diversas definições de humor ao longo do tempo, é possível afirmar que a comicidade, em linhas gerais, é suscitada por acontecimentos inesperados ou incongruentes. Ou seja: **o fenômeno cômico só pode ocorrer quando há uma ordem ou convenção pressuposta, que é inesperadamente contrariada**. Nos jogos de palavras, isto acontece da forma inversa: palavras que não possuem relação semântica evidente são associadas pela mera semelhança sonora – a incongruência semântica pressupõe também uma convenção anterior, um estado de normalidade que é subvertido por uma semelhança sonora. Mesmo as relações de comparação entre o que é superior e o que é feio ou imperfeito, grosseiro ou rude, partem de uma premissa de existência de padrões. As situações de azar fazem parte do mecanismo do exagero, recurso típico da sátira e da caricatura, que em essência também consistem em um desvio da normalidade.

Esta noção de normalidade convencional está relacionada ao que os retóricos, em especial do século XVIII, denominam *decoro*. Fundamentando-se em categorias instituídas pelo pensamento poético-retórico antigo, foi estabelecida uma conveniência entre *res* (matéria) e *verba* (forma): matérias baixas devem ser apresentadas em seu estilo correspondente, enquanto as matérias altas devem ser tratadas no estilo sublime (Lucas, 2008, p. 25). Apesar do evidente declínio do pensamento retórico a partir do século XIX, a noção de decoro, enquanto adequação entre matéria e forma, nunca deixou de ser

considerada, ainda que tenha deixado de ser tratada como técnica, tal qual definida pelos estudos retóricos. A atitude de contrariar o decoro, vista pelos retóricos antigos como inépcia, passou a ser sentida como elemento de agudeza e comicidade. É importante salientar também que a noção de decoro transcende o texto musical: o diálogo social de determinada obra de arte com o seu tempo, no momento de sua execução, também implica convenções de decoro relacionadas ao contexto histórico. Neste sentido, a relação da música de Chostakóvitch com os fatos históricos sincrônicos à sua concepção revela uma importante dimensão de seu discurso musical¹⁴.

Esta reflexão a respeito do humor é fundamental para a determinação do que pode ser considerado cômico na música. A premissa de uma ordem ou convenção é condição para a realização da comicidade, pois sem ela não é possível a criação da situação contraditória. Neste sentido, um processo semelhante pode resultar na ironia, que em vários aspectos está associada com a comicidade, em especial pelo caráter incongruente, mas que apresenta por sua vez elementos reflexivos mais profundos e implicações que transcendem as proposições meramente humorísticas.

Nas obras vocais, a ocorrência da comicidade através do texto verbal é evidente – a musicalização de um texto literário cômico apodera-se dessa qualidade, que permanece no campo literário, pois somente de forma tangencial pode ser considerada expressão de humor musical. Para que seja compreendida enquanto comicidade musical, a incongruência deverá compreender o material musical em si: ritmo, melodia, timbre, expressão, forma ou tópico. Um exemplo de comicidade mista pode ser identificado no cânone *Bona nox* KV 561 de Wolfgang Amadeus Mozart (exemplo 1), em que um texto baixo (no sentido de vulgar) é musicado em um alto estilo (o estilo estrito ou contrapontístico).

The image shows a musical score for 'Bona nox' by Mozart, marked 'Allegro'. It consists of three staves of music. The first staff has the lyrics: 'Bo - na nox! Bist a rech-ta Ochs! Bon-na not-te, lie-be Lot-te, bonne'. The second staff has: 'nuit pfui pfui good night good night, Heut müß ma noch weit Gu-te Nacht, gu-te'. The third staff has: 'Nacht scheiss ins Bett, dass kracht, gu-te Nacht schlaf 'fei g'sund und reck' den Arsch zum Mund.' The score includes first, second, and third endings, and a final cadence.

Exemplo 1 – W. A. Mozart – “Bona nox” Cântone a 4 vozes masculinas KV 561

O texto é escrito em uma mescla de línguas (italiano, alemão, francês, inglês e latim) em caráter de vitupério, incluindo palavras chulas. Esta característica contrasta com o estilo estrito do cânone, considerado alto estilo juntamente com as demais formas de contraponto imitativo.

¹⁴ Por esta razão será observado durante a análise que o discurso musical da *Sinfonia n.º 10* de Chostakóvitch está intimamente ligado à morte do ditador Józef Stálin, ocorrida no mesmo ano da conclusão da obra.

O estilo estrito (ou contrapontístico), originário da antiga polifonia eclesiástica, está relacionado com a música sacra e sua característica monumentalidade, própria das coisas sagradas. É considerado, portanto, uma manifestação do alto estilo. A associação desta expressão musical com um texto burlesco, de baixo estilo, resulta em uma incongruência semântica que causa um efeito humorístico evidente.

Um exemplo deste tipo de comicidade mista (expressão musical “alta” *versus* texto vulgar) em uma obra de grande envergadura é citado por Casablancas: o primeiro ato (Cifra 26) da ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi, em que ocorre “a **utilização em contexto impróprio** e com intenção claramente paródica do tópico correspondente ao estilo estrito, ‘docto’ ou ‘erudito’ (*stile osservato*)” (Casablancas, 2014, p. 85) [grifo nosso]. A “utilização em contexto impróprio” do estilo estrito referido por Casablancas é assinalada, pois, tratando-se de uma ópera cômica (baseada na comédia homônima de Shakespeare), o emprego do estilo estrito em uma cena burlesca ambientada em uma taverna, onde o protagonista, bêbado, discute com seus criados, constitui uma célebre composição humorística baseada na incongruência entre o sentido da expressão musical e do texto cantado.

26 Lo stesso movimento

Fenton (Trompa I)

Dott. Cajus (Trompa III)

Bardolfo (Fagote I)

Pistola (Fagote II)

Sir John

Se vo - le - te io non mi
È un ri - bal - do, un la - dro, un fur - fan - te, un tur - co, un van - da - lo; L'al - tro di man - dò - a soq -
Fals - taff, sì, ri - pe - to, giu - ro, sì, ri - pe - to, giu - ro,
pe - ri - to Di ri - dur - lo al - la ra - gio - ne Col - le brus - che o col - le buo - ne,
qua - dro, La mia ca - sa e fu uno scan - dal Se un pro - ces - so og - gi gl'in - ta - vo - lo
giu - ro, (Per mia boc - ca il ciel v'il - lu - mi - na
Sir John Fals - taff già vap - pres - ta, Sir John Fals - taff già v'ap - pres - ta,

Exemplo 2 – Giuseppe Verdi – Ópera *Falstaff* – Ato I – Cifra 26
Utilização paródica do estilo estrito (imitativo)

Considerando a apreensão humorística musical na visão de um músico do passado recente, encontra-se uma relevante declaração do regente e compositor Leonard Bernstein¹⁵, que apresenta os elementos de humor na música em seis aspectos:

1. caricatura, burla;
2. música onomatopeica;
3. o papel da surpresa;
4. o exagero;
5. o uso de melodias conhecidas com alguma alteração de tonalidade (e seu consequente efeito irônico);
6. destruição da lógica musical.

Os elementos enumerados por Bernstein confirmam a concepção de que o efeito humorístico resulta essencialmente de um desvio da ordem previsível. Segundo o regente norte-americano, a **caricatura**, ou burla, necessariamente se submete à variação aumentativa de determinada normalidade; a **música onomatopeica** compreenderá sonoridades que, *a priori*, não seriam “musicais” (podendo, portanto, ser consideradas “desvios” do material sonoro); a **surpresa** só pode ser identificada como tal se houver uma ordem previsível predeterminada (que ela quebra); o **exagero** permeia todos os aspectos já citados, além de abranger outros; o **uso de melodias conhecidas**, com o contexto alterado, constitui um processo de perverter de alguma maneira a congruência do sentido da música em seu contexto original para uma nova significação (ou seja, a obra original traz em si uma ordem preestabelecida de sentido que é alterada no novo contexto). O último elemento listado por Bernstein, a **destruição da lógica musical**, é, em essência, uma síntese dos elementos anteriores, além de abrir vários caminhos analíticos para a percepção humorística na música.

São incontáveis os exemplos de obras musicais essencialmente humorísticas, desde os primórdios da música escrita até os dias atuais. Alguns exemplos, porém, tornam-se paradigmáticos pela proposta inequívoca: é o caso do *Ein Musikalischer Spass KV 522* (“*Uma anedota musical*”) de W. A. Mozart. Casablancas observa, a respeito da obra, que

O humor musical contém mecanismos muito mais sofisticados e que transcendem a mera ocorrência verbal, a alegoria representativa e o efeito onomatopeico para alimentar-se mais propriamente do contrassentido estritamente léxico, a subversão estilística e a transgressão sintática (Casablancas, 2014, p. 26).

¹⁵ *Humor in Music* – programa de televisão da série *Young People’s Concerts e Omnibus*, apresentada pelo regente Leonard Bernstein (*apud* Casablancas, 2014, p. 14)

Referindo-se à mesma obra, cita Hermann Abert: “raramente um músico exigiu tanto de sua inventividade com a finalidade de parecer estúpido” (*apud ibid.*, p. 27). São observados na obra a ridicularização e abuso de procedimentos composicionais mecânicos e a introdução de impropriedades harmônicas e notas falsas. Transcrevemos algumas das observações feitas por Casablancas (op. cit., p. 28 e ss.) sobre o *Ein Musikalischer Spass KV 522* de Mozart:

Tautologia do processo tonal: a redução de uma ideia temática à mera alternância tônica-dominante-tônica (Movimento I - início);

Acompanhamento sem melodia: emprego do Baixo de Alberti, um motivo de acompanhamento, sem qualquer melodia ou tema que o complemente enquanto expressão musical (I - compasso 20; II - c. 55-61);

Ciclos viciosos de repetições: sequências irresolutas de colcheias (I - c. 45);

Notas “falsas”: sucessões de falsas relações e sequências alternantes de notas ora alteradas, ora naturais (II - c.17 ss);

Mudanças súbitas de registro e direcionalidade melódica duvidosa: a alternância de registros e de direcionalidade melódica é observada em vários momentos da obra¹⁶;

Movimento cadencial equivocado: resolução temática na tonalidade relativa, imediatamente corrigida para a tônica (IV - c. 9-10);

Realização deficiente de proposta contrapontística: utilização de um sujeito inadequado para um fugato, que impede uma construção contrapontística apropriada (IV - c. 29 ss.);

Superposição politonal: agregação de acordes diferentes em um espaço reservado à cadência definitiva (IV - c. 456-458).

Depois de fazer a análise da paradigmática obra de Mozart, bem como citar aspectos humorísticos levantados por diversos autores, Casablancas continua seu estudo sobre o humor relacionando os quatro principais elementos fisionômicos da comicidade musical, a saber (*ibid.*, p. 47):

1. a repetição;
2. a presença de elementos mecânicos e obstinados;
3. a introdução mimética de risos e gargalhadas;

¹⁶ Durante todo o estudo, Casablancas cita e indica supostas “incongruências de direcionalidade melódica” sem definir, com precisão, o que deveria caracterizar uma “direcionalidade melódica congruente”. Procurando elucidar este tipo de observação, será proposta mais adiante neste estudo, no capítulo *Forças melódicas e comicidade*, uma metodologia analítica do direcionamento melódico baseada na teoria das “Forças Musicais” de Steve Larson.

4. notas repetidas e desconstrução da linguagem.

São apresentados inúmeros exemplos de cada um destes elementos, que confirmam a comicidade de tais expressões. Excetuando-se, porém, a introdução onomatopéica de risos e gargalhadas, não consideramos que os demais elementos, em si mesmos, representem fatores de comicidade tal como colocado pelo autor. A presença de elementos mecânicos e obstinados¹⁷, bem como de repetições de figuras musicais ou notas, somente pode adquirir um caráter humorístico se estiver inserida em uma estrutura discursiva que coloque esses elementos como fator de incongruência sintática. E mesmo neste caso, somente a análise de sutilezas expressivas de sua singularidade, em especial baseando-se nos quatro temperamentos e na dimensão significativa dos tópicos musicais, poderá revelar se tais elementos constituem uma expressão francamente humorística ou indicam uma dimensão irônica ou sarcástica.

Na música exclusivamente instrumental, a análise dos tópicos musicais é uma ferramenta fundamental para a identificação de incongruências discursivas de expressão musical. Assim como sucede na música vocal, em que a combinação de uma expressão musical do alto estilo com um texto vulgar produz um efeito humorístico, a combinação de tópicos relacionados ao alto estilo em oposição a tópicos rústicos ou quaisquer outras interações contrastantes é passível de provocar efeitos cômicos ou irônicos. As combinações de temperamentos não representam obrigatoriamente uma oposição, pois normalmente estes já aparecem combinados entre si, porém, sucessões drásticas de temperamentos opostos são capazes de denotar incongruências sintáticas a partir da instabilidade de expressões emotivas. Também a combinação entre tópicos e temperamentos não típicos, como uma pastoral com elementos coléricos ou uma marcha militar com elementos melancólicos, configuram incongruências discursivas que podem ser compreendidas como indícios de comicidade ou ironia.

Esta abordagem é fundamental na análise da música de Chostakóvitch, considerando sua parca produção vocal após a finalização da ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1932) e a perseguição que se seguiu ao artigo *Caos em vez de música* publicado no Pravda em 1936. Depois da *Sinfonia nº 3 “O Primeiro de Maio” op. 20* (1929), o compositor só voltou a escrever sinfonias com textos cantados em 1962 (a *Sinfonia nº 13 op. 113 “Babi Yar”*), e também não chegou a compor nenhuma ópera completa até o final da vida. A música instrumental revelou-se um refúgio para a liberdade criativa do compositor, uma vez que os textos cantados sempre estariam sujeitos à censura governamental ou

¹⁷ A respeito de elementos mecânicos e obstinados, conferir os comentários sobre o Tópico Zavôd e Música de Máquinas no capítulo 4, seção 4.3.

representariam imposições estilísticas da política cultural soviética. Isto não significou que a composição de obras instrumentais fosse uma garantia de liberdade – mesmo as obras sinfônicas foram alvo de severas críticas pelas instâncias de controle governamental. Contudo, o debate a respeito do “significado” nas obras instrumentais era sempre mais subjetivo e passível de questionamentos, principalmente considerando que a própria doutrina do realismo socialista não era capaz de sistematizar tais convenções. Em essência, Chostakóvitch aproveitava-se da dimensão dialógica da significação musical para defender-se das acusações proferidas contra sua música: o “enxergar” reacionário de determinada expressão musical estaria sempre submetido ao olhar de quem o enxerga, e esta sempre foi a frágil defesa que as obras de Chostakóvitch tinham perante os comissariados artísticos soviéticos, de forma que seu humor e sarcasmo puderam ser manifestos ao menos nas “entrelinhas” das obras instrumentais.

3.2 - FORÇAS MELÓDICAS E INCONGRUÊNCIAS SINTÁTICAS

Avaliando as considerações dos estudiosos sobre o fenômeno humorístico, observa-se um considerável consenso de que uma condição da comicidade na música é a incongruência discursiva. A dimensão de significação musical constitui um imenso campo de possibilidades de construção de discursos cômicos, seja na música instrumental através dos tópicos musicais, seja por meio destes combinados com os textos literários cantados na música vocal. Contudo, há ainda um fator que necessita ser aprofundado: as incongruências discursivas baseadas exclusivamente na sintaxe musical. Já foi observado que, sendo possível identificar uma lógica estrutural da linguagem musical, será possível também perceber mecanismos de subversão desta mesma lógica, criando sensações de contradição ou incongruência.

É possível identificar vários sentidos quando se fala a respeito de lógica estrutural da linguagem musical. A harmonia do sistema tonal constitui talvez o mais evidente destes sentidos lógicos, e também aquele que mais se desenvolveu no sentido de criar situações “inesperadas” com finalidades expressivas. A própria cadência de engano ou terças de picardia, conceitos cristalizados há séculos no estudo da harmonia, representam maneiras de “surpreender” o ouvinte. Também o manejo das formas musicais, como formas de sonata ou rondó que apresentam estruturas “previsíveis”, é um meio apropriado para a realização de efeitos de comoção no discurso musical. Todos estes recursos já foram abordados, em maior ou menor grau, por estudos musicológicos, tanto no passado, como nos dias atuais. No campo melódico, entretanto, a questão da incongruência constitui um elemento que, apesar de apresentar certa evidência auditiva, encontra um difícil caminho de demonstração ou análise. No livro *El humor en la música*, Casablancas (2014) refere-se inúmeras vezes em suas análises a uma **direcionalidade melódica duvidosa**¹⁸, sem definir exatamente o que isso significa. O que pode ser considerado direcionalidade melódica apropriada? Como seria possível “prever” a direção de uma melodia para que, contrariada esta previsão, fosse perceptível uma incongruência melódica?

¹⁸ São inúmeras as menções de Casablancas (2014) a rupturas de direcionalidade melódica: páginas 31, 35 (“*isento de todo sentido de direccionalidadé*”), 36 (“*imverossímeis escalas ascendentes e descendentes*”), 42 (“*suspensão do sentido de direccionalidade*”) etc. São apresentados exemplos, porém não são demonstrados os termos de ruptura de cada exemplo citado.

A hipótese de que existe uma direcionalidade coerente nos movimentos musicais encontra sustentação na **Teoria das Forças Musicais** de Steve Larson (2012). Partindo da questão “para onde vai esta melodia?”, o autor realiza um questionamento a respeito da relação entre música e movimento no repertório tonal¹⁹. Seu argumento central propõe que

[...] nossa experiência de movimento físico molda nossa experiência de movimento musical de maneira específica e quantificável, de forma que não só nós *falamos* sobre música como se ela fosse moldada por analogia às [forças] físicas de gravidade, magnetismo e inércia, mas também *experimentamos* isso através das “forças musicais” (Larson, 2012, p. 1).

Observando que esta proposta abre caminho para uma leitura analítica consistente dos movimentos melódicos e sua organização lógica e coerente, propomos que a teoria das forças musicais de Larson pode representar uma chave analítica fundamental para a identificação de incongruências sintáticas da música, elemento essencial do fenômeno cômico musical. A proposta apresentada por Larson é que os movimentos melódicos estão sujeitos a forças musicais análogas às forças físicas de **gravidade, magnetismo e inércia**. Em linhas gerais,

a **gravidade** na música representa a tendência ao movimento descendente de notas acima de uma plataforma de referência; o **magnetismo melódico** é a tendência de movimento de notas instáveis para o repouso estável mais próximo, uma tendência que cresce fortemente à medida que a nota de repouso se aproxima; o movimento de **inércia** representa a tendência de notas ou durações, ou ambos, continuarem em padrões percebidos (*ibid.*, p. 2).

Esta teoria é baseada em alguns princípios, tais como significado musical (“*meaning*”), padrões musicais (“*patterns*”) e analogias. O significado musical é definido como “algo que é criado por nossa mente quando agrupa elementos através de relações com determinados padrões” (*ibid.*, p. 33). A compreensão do sentido deverá então envolver “a comparação da obra em questão com certos padrões determinados pela escuta de outras obras” (*ibid.*, p. 43). O estabelecimento destes princípios é fundamentado em uma citação de Heinrich Schenker, que indica que “quando escutamos música, comparamos o que ouvimos com algo mais simples e normativo, ou versão mais previsível de como aquela música poderia ter sucedido” (*apud ibid.*, p. 44²⁰). No sentido do estabelecimento de uma normatividade musical, Sheinberg afirma que

Normas podem ser tanto estilísticas (e, portanto, motivadas culturalmente) ou baseadas em processos não inculturados como gestos empáticos, projeção, imitação etc. [...] Normas que não são motivadas por critérios estilísticos são expressas no âmbito sonoro ‘mediano’ ou ‘confortável’: um andamento médio (em torno de 60 a 80 batidas por minuto), dinâmica mediana, ritmos divididos

¹⁹ Larson se refere aos “ouvintes de música tonal que internalizaram as regularidades da ‘prática comum da música tonal’ até um grau que lhes permite experienciar as expectativas geradas por esta música” (2012, p. 1).

²⁰ Heinrich Schenker ([1910] 1987). *New Musical Theories and Fantasies*. Vol. 3, *Counterpoint: A Translation of “Kontrapunkt” by Heinrich Schenker*. Bk. 1. Translated by John Rothgeb and Juergen Thym. Edited by John Rothgeb. New York: Schirmer.

igualmente e/ou padrões rítmicos claros, etc. Estes tipos de normas musicais incluem tudo aquilo com o que há uma tendência a nos sentirmos confortáveis, sem nenhum esforço especial para perceber ou evitar, com o intuito de estabelecer um senso de conforto ou equilíbrio. Uma sensação de incongruência estará, portanto, associada com todas as sonoridades que estiverem fora do escopo de um som ‘médio e confortável’ (Sheinberg, 2000, p. 24).

Ao definir a teoria das forças musicais, Larson deixa claro que sua proposição é metafórica: “a sucessão musical *é* movimento físico” (*ibid.*, p. 50). Quando colocado desta maneira, seu conceito pode causar algum estranhamento. Quando, porém, se observam os termos utilizados na análise musical, é difícil imaginar uma palavra advinda do movimento físico que não tenha sido ou que não possa ser aplicada à música:

Ré é uma nota de **passagem** entre Dó e Mi.
 A última passagem **conduz** [a música] em direção ao clímax.
 Os **saltos** grandes devem ser compensados com graus conjuntos.
 Esta parte apresenta um **movimento** de semicolcheias.
 O **andamento** fica mais **rápido** na coda (Larson, 2012, p. 50).

Ou seja, para Larson, analisar a música em termos de movimentos físicos é uma questão de coerência com o jargão musical, tanto prático quanto analítico. Esta observação não só justifica a reflexão em termos metafóricos da sucessão sonora como movimento físico, como também incentiva seu desenvolvimento, uma vez que fica evidente que não se trata apenas de referir-se à música em termos de movimento físico, mas de **experienciar** a música a partir destes termos. A consistência da teoria de Larson, demonstrando coerência ou previsibilidade dos movimentos musicais, mostra-se então capaz de revelar pontualmente, quando aplicada em oposição, possíveis incoerências ou quebras de previsibilidade em discursos musicais.

3.2.1 – GRAVIDADE MELÓDICA

A gravidade melódica é constituída pela “tendência de uma nota, percebida acima de uma posição estável, ser seguida por um movimento descendente” (*ibid.*, p. 83). Esta noção de estabilidade está diretamente ligada ao sistema tonal e à hierarquia dos graus da escala. Os exemplos expostos por Larson referem-se estritamente à música tonal, porém, ao analisar a música de Chostakóvitch, propomos que este princípio também possa ser aplicado em certa medida à música pós-tonal, tornando-se uma importante chave interpretativa para a identificação de incongruências melódicas como indícios de comicidade ou ironia.

A relação entre **saltos** e **graus conjuntos**, elementar no estudo do contraponto e harmonia, bem como as progressões parcimoniosas analisadas pela teoria

neorriemanniana²¹, são elementos essenciais na interpretação das forças musicais. Um salto ascendente seguido por (um ou mais) graus conjuntos descendentes, compreendidos então como “compensação” no estudo do contraponto, constitui um importante arquétipo melódico – o “arco”, que confirma a noção de gravidade melódica. Estudos mencionados por Larson indicam que este arquétipo é encontrado largamente na música folclórica de diversos países e que existe uma tendência de as linhas descendentes serem constituídas por graus conjuntos, enquanto os movimentos ascendentes tendem a ser formados por saltos (*ibid.*, p. 85). Esta observação torna-se um importante elemento de significação musical quando se associa a recorrência do sentido melódico descendente por grau conjunto em canções de ninar, que sugere que “contornos melódicos descendentes por grau conjunto apresentam a tendência a reduzir a agitação fisiológica”²² (*ibid.*, p. 86), o que parece confirmar uma redução de tensão em direção ao repouso, que confere com a noção de gravidade melódica. Também são citados estudos estatísticos sobre perfis melódicos, em que as melodias em arco são preponderantes, embora isso não se verifique quando os perfis melódicos são descendentes. Ou seja, “tudo o que sobe precisa descer, mas nem tudo o que desce necessariamente conclui de forma ascendente” (*ibid.*, p. 87).

Baseada nestas observações, a teoria das forças musicais articula o conceito de expectativa melódica. Não somente o arco melódico compreende estas expectativas, mas toda a fraseologia – observa-se que os ouvintes da música tonal esperam intervalos descendentes na segunda parte (consequente) dos períodos musicais, enquanto os saltos são comumente verificados no início (antecedente). Portanto, a aplicação geral da gravidade melódica é muito mais sensível no perfil global da melodia do que nos eventos locais.

Partindo do pressuposto da gravidade melódica estabelecido por Larson, é possível aplicar este princípio para, a partir de sua negação ou confirmação, desvendar a essência de determinadas incongruências melódicas, apontando sua exata inconsistência intencional.

Considera-se que um dos aspectos mais apreciados da música de Haydn seja a harmonia entre *Witz* e o humor (Lucas, 2008, p. 69), e a agudeza presente nessa música está

²¹ A teoria neorriemanniana constitui uma linha de estudos analíticos que aborda a música cromática que, apesar de sua estrutura triádica, não apresenta uma estrutura unificadamente tonal. Por utilizar estruturas harmônicas e mesmo cadências tonais, este repertório desafia a análise através dos modelos baseados na música diatônica. A teoria neorriemanniana procura dar respostas a estas questões. A condução parcimoniosa constitui um dos elementos mais importantes da teoria transformacional neorriemanniana, que analisa a transformação de tríades a partir da retenção de duas notas comuns e a movimentação de uma única voz por grau conjunto, dando origem a uma nova tríade com o mínimo possível de alterações de notas. A condução parcimoniosa revela, a partir de então, uma nova compreensão das relações harmônicas que transcende o estudo da harmonia tradicional (Cohn, Richard, 1998).

²² Compreendemos que este postulado está sujeito à interação com outras propriedades musicais, tais como ritmo, andamento, articulação e timbre. Portanto, admitimos que esta afirmação não constitua uma proposição absoluta em si. Contudo, reconhecemos sua legitimidade como tendência genérica, que, ao ser contrariada, pode revelar singularidades das grandes obras musicais.

associada em grande medida à incongruência da direcionalidade melódica, já sugerida por Casablancas (2014, cf. nota de rodapé 16). Propomos então alguns exemplos demonstrativos da possibilidade de análise da incongruência sintática a partir do conceito de gravidade melódica de Larson na música de Haydn.

Na *Sinfonia nº 101 em ré maior “O Relógio”*, Haydn utiliza o mesmo recurso de interrupção do movimento descendente em direção a uma resolução “natural” por um salto súbito ascendente nos motivos principais tanto do *Menuet* (3º movimento) quanto do *Finale* (4º movimento), que podem ser conferidos no exemplo 3.

The image displays two musical excerpts from Joseph Haydn's Symphony No. 101 in D major, 'The Clock'. Excerpt a) is from the Minuet (3rd movement), marked 'Allegretto', in 3/4 time. It features a descending melodic line in the treble clef that is interrupted by an ascending leap, indicated by a black arrow. The dynamics are marked 'f' and 'sf'. Excerpt b) is from the Finale (4th movement), marked 'Vivace', in 2/4 time. It also shows a descending melodic line in the treble clef interrupted by an ascending leap, with a black arrow pointing to the leap. The dynamic is marked 'p'.

Exemplo 3 – Joseph Haydn – *Sinfonia nº 101 em ré maior “O Relógio”*
a) Movimento III – *Menuet* – b) Movimento IV - *Finale*

Analisando-se os dois exemplos verifica-se o início da formação do “arco” melódico citado por Larson, bem como um princípio de resolução descendente por graus conjuntos, estrutura que pressupõe uma resolução “padrão”. Em ambos os casos, porém, esta resolução é interrompida por um salto de sexta ascendente, gerando uma quebra de expectativa que causa a sensação de incongruência engenhosa.

Não só pela disrupção direta se observa o sentido de incongruência, mas também pelo exagero caricato de uma tendência evidente. No *Scherzo* do *Quarteto de Cordas em Mi bemol op. 33 nº 2* (Hob. III 38), Haydn desenha um reforço exagerado da tendência da gravidade melódica, sugerindo três tentativas de realização melódica que são subitamente “arremessadas ao solo” por um salto descendente de oitava (contrariando o próprio princípio de resolução por grau conjunto), que podem ser observadas no exemplo 4. Essa força de exagero pode ser compreendida como uma hipérbole da gravidade melódica.



Exemplo 4 – Joseph Haydn – *Quarteto de Cordas em mi bemol op. 33 n° 2*
Movimento III – *Scherzo*

Na música de Chostakóvitch podem ser observadas ocorrências semelhantes. No *Quarteto de Cordas n° 3 op. 73* (exemplo 5), observa-se no último movimento uma nítida construção de arco melódico que conduz a uma resolução na nota Lá, subitamente contrariada por um salto de sexta ascendente que cria uma clara incongruência melódica, semelhante àquela verificada na *Sinfonia n° 101* de Haydn (exemplo 3).



Exemplo 5 – Dmítri Chostakóvitch – *Quarteto de Cordas n° 3 op. 73*
Finale - cifra 111

Enquanto este tipo de incongruência compõe em Haydn um panorama geral de engenhosidade melódica, na música de Chostakóvitch este tipo de evento representa uma ruptura singular do discurso. A percepção desta incongruência como elemento de comicidade ou indício de ironia depende da análise de outros fatores, que serão discutidos na seção 3.3 deste capítulo.

3.2.2 – MAGNETISMO MELÓDICO

Na teoria das forças musicais, o magnetismo melódico é definido como “a tendência de uma nota instável a se mover em direção ao som estável mais próximo, uma tendência que cresce à medida que se aproxima dessa meta” (Larson, 2012, p. 88) e se reflete em regras de composição tais como a resolução de dissonâncias por grau conjunto no contraponto de espécies²³.

²³ Segundo Fux, as dissonâncias devem ser preparadas e resolvidas somente por grau conjunto (Fux, 1971, p. 40).

Para Larson, a noção de nota estável está ligada às estruturas de prolongamento propostas por Heinrich Schenker e sua aplicação ao sistema tonal pode ser claramente determinada a partir dos princípios de tensão e relaxamento da harmonia funcional e suas implicações melódicas. Não obstante, para além destas evidências, o autor apresenta diversos algoritmos utilizados em modelos computacionais para a realização de cálculos das tendências melódicas a partir das distâncias em semitons (*ibid.*, p. 94). A estabilidade é, portanto, uma qualidade comparativa que é atribuída a uma nota a partir da sensação de que esta nota incita a condução da melodia a outra nota mais estável. Larson afirma que o magnetismo melódico “é mais forte que a gravidade musical e é mais claro de maneira local do que em trajetórias globais” (*ibid.*, p. 95).

Partindo-se desta premissa de existência do magnetismo melódico, que tem relação direta com o princípio de condução parcimoniosa²⁴, é possível observar ocorrências de ruptura deste princípio no estilo caprichoso de Haydn, com finalidade expressiva.

Exemplo 6 – Joseph Haydn – *Sinfonia nº 104 em Ré maior “Londres”*
Movimento II – *Andante* – Compassos 5-8

No segundo movimento da *Sinfonia nº 104 em Ré maior “Londres”* (Exemplo 6-a), Haydn realiza na voz principal uma condução pródiga que contraria a tendência que seria natural de uma condução parcimoniosa, cuja expectativa é demonstrada no Exemplo 6-b. É interessante observar que as demais vozes realizam, no mesmo compasso, a condução parcimoniosa seguindo o princípio do magnetismo melódico. A ruptura da força magnética, enfatizada pela articulação *sforzato*, denota clara intenção expressiva – trata-se de mais um elemento do estilo engenhoso ou jocoso da música de Haydn.

²⁴ Conforme já citado, segundo Cohn (1998, p. 174), entende-se por condução parcimoniosa a condução de vozes pelo caminho mais curto (menor amplitude entre notas inicial e final). Partindo-se do conceito de condução parcimoniosa, propomos então um conceito oposto, que será denominado **condução pródiga**, ou seja, existindo uma nota na harmonia que poderia ser alcançada por um intervalo de pequena amplitude, o compositor opta por conduzir a melodia através de um salto de grande amplitude com o objetivo de contrariar a tendência de condução por grau conjunto ou por intervalo de pequena amplitude.

Chostakóvitch utiliza processo semelhante, quebrando expectativas de magnetismo melódico, porém o efeito alcançado muitas vezes é bastante diverso do engenho haydniano.

No segundo movimento da *Sonata para piano em Si menor nº 2 op. 61* (Exemplo 7-a), Chostakóvitch utiliza-se da incongruência melódica contrariando a tendência magnética, usando saltos seguidos a partir de notas harmonicamente instáveis. Esta conclusão baseia-se em uma análise recortada, de cada uma das três repetições do motivo (duas colcheias anacrúsicas seguidas por mínima), e não do direcionamento global da frase. No exemplo 7-b é apresentado este seccionamento, indicando ainda as notas cujas expectativas são criadas a partir da tendência magnética, mas que nunca são alcançadas, criando uma sensação de **contrariedade**. A expectativa da nota Mi bemol do primeiro compasso (indicada entre parêntesis no exemplo 7-b) surge da compreensão de que, estando essa nota presente no apoio harmônico da mão esquerda, deveria representar uma resolução da nota Fá precedente, compreendida como menos estável do que a nota Mi bemol (presente na harmonia). O mesmo acontece no segundo compasso, em relação à nota Fá bemol precedente, que representa uma evidente dissonância em relação à classe de tom central Lá bemol, determinada pela fundamental da mão esquerda. No terceiro compasso verifica-se processo semelhante, onde a nota Mi bemol, dissonante em relação ao Ré bemol fundamental da mão direita, tenderia a resolver-se na nota Ré bemol, que resultaria em um movimento de grau conjunto em direção à nota Dó.

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing the second movement of a piano sonata. Both staves are in 3/4 time, marked 'Largo' and 'p molto rubato'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Staff 'a)' shows the original notation with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Staff 'b)' shows the same notation but with dotted lines and parentheses around certain notes in the right hand, indicating resolutions that are avoided by the composer. Specifically, in the first measure, a dotted line connects the F note to a circled B-flat note. In the second measure, a dotted line connects the F-flat note to a circled B-flat note. In the third measure, a dotted line connects the B-flat note to a circled B-flat note.

Exemplo 7 – Dmitri Chostakóvitch – *Sonata para piano em Si menor nº 2 op. 61*

a) Movimento II – *Largo*

b) indicação das notas de resolução que são evitadas pelo compositor.

Este exemplo revela um elemento fundamental da escrita de Chostakóvitch: a ruptura melódica enquanto elemento de estruturação do discurso musical. É importante ainda verificar que este tipo de ruptura só é perceptível graças à presença de elementos

pontuais do sistema tonal, tais como a presença da armadura de clave e a suposta utilização de uma escala diatônica, confirmada pela tônica (sem a terça) na mão esquerda, à qual se atribui o senso de estabilidade necessário para o estabelecimento de relações de instabilidade magnética.

3.2.3 – INÉRCIA MUSICAL

A inércia musical é definida por Larson como “a tendência de um padrão de movimento continuar da mesma forma, considerando que esta ‘mesma’ forma depende de como esse padrão é representado na memória musical” (*ibid.*, p. 96). Todos os eventos musicais denominados “sequências” podem ser considerados como resultantes do movimento inercial, assim como a tendência de o movimento melódico que alcançou a estabilidade permanecer em repouso. O impacto da inércia é maior do que o da gravidade e mais penetrante do que o impacto do magnetismo, pois a inércia tem a tendência a levar o movimento além dos pontos de estabilidade para os quais as outras forças compõem, provocando movimentos cada vez mais suaves que tendem a um estado de equilíbrio entre as forças (*ibid.*, p. 100).

Na música de Haydn são inúmeros os exemplos de incongruências melódicas baseadas na interrupção de movimentos de grande ímpeto inercial por GPs (*Generalpausen*, ou Grandes Pausas). No exemplo 8 observa-se, nos compassos 212-216 do quarto movimento da *Sinfonia nº 100 em Sol maior “Militar”*, uma súbita interrupção do movimento contínuo de colcheias por uma GP, sem qualquer tipo de preparação ou resolução. Neste exemplo também é possível observar, em um andamento rápido (*Presto*), uma continuidade tanto no desenho melódico como na sequência de articulações e no movimento ascendente, uma série de elementos sequenciados que, reunidos, conferem um ímpeto ainda maior para o movimento inercial. Este movimento rítmico impetuoso é abruptamente interrompido, provocando uma sensação de ruptura que surpreende o ouvinte, constituindo um claro elemento de engenhosidade de escrita.

Exemplo 8 – Joseph Haydn – *Sinfonia nº 100 em Sol maior “Militar”*
Movimento IV – *Finale* - *Presto* – Compassos 212-216

Também pode ser considerada uma incongruência sintática baseada no princípio da inércia uma condução melódica por saltos, em que o estabelecimento de tendências de movimento seja totalmente inviável. Característica muito comum nos movimentos rápidos de Chostakóvitch, também pode ser observada como elemento cômico na música de Haydn, e constitui uma das características que propicia a aproximação poética dos dois compositores. Casablancas (2014, p. 139) classifica como “piruetas acrobáticas” a parte de violino iniciada no compasso 155 do quarto movimento do *Quarteto de Cordas em Si bemol maior op. 33 n.º4* de Haydn (Exemplo 9). As piruetas a que Casablancas se refere podem ser compreendidas como um exagero no uso dos saltos – a maioria deles com um âmbito maior que uma oitava –, o que constitui uma hipérbole, um recurso análogo à caricatura, que pode ser interpretado como elemento de comicidade. A negação de direcionalidade revela, portanto, a quebra da tendência inercial, o que produz a expressão jocosa da música.

Exemplo 9 – Joseph Haydn – *Quarteto de cordas em Si bemol maior op. 33 n.º4* (Hob. 3:40)
Movimento IV – *Finale* – *Rondo Presto* – Compassos 155-162

Constantes alterações no direcionamento melódico também constituem notável fator de incongruência enquanto transgressão da força inercial. O estabelecimento de padrões direcionais de figuras melódicas a partir de relações imitativas é considerado princípio técnico do contraponto desde o período barroco e sempre constituiu um elemento de coerência na fraseologia e estrutura musical, de forma que quebras abruptas ou constantes de padrões de direcionamento provocam a sensação de desconforto propícia à comicidade. Esta prática é recorrente na música de Chostakóvitch, em especial na *Sinfonia n.º 9 op. 70*, célebre por seus elementos humorísticos²⁵. No exemplo 10 estão transcritos os compassos finais da coda do último movimento, sendo possível observar o direcionamento

²⁵ Composta em 1945, fim da 2ª Guerra, a *Sinfonia n.º 9* de Chostakóvitch tornou-se um vetor de sua perseguição política quando, tendo representado a expectativa da criação de uma “Grande Sinfonia da Vitória” (que deveria ser uma grandiosa “Nona Sinfonia Soviética” para coro e solistas exaltando a vitória soviética na Grande Guerra), mostrou-se por fim quase uma *sinfonietta*, para uma orquestra modesta e de pequenas dimensões, repleta de elementos de comicidade e irreverência. Stálin teria ficado furioso com a obra, e sua insatisfação culminaria com as condenações do Decreto Jdánov de 1948 (Wolkow, 2006, p. 312-313; Orlov, G. *Simfonii Chostakovitcha*. Moscou, 1961, p. 221, *apud* Meyer, 2008, p. 294).

dos padrões de imitação entre os instrumentos de madeira e as cordas. É estabelecido um padrão inicial em movimento ascendente que é quebrado (pelo movimento descendente); em seguida, é feita nova tentativa, que novamente é “frustrada”, o que provoca uma conclusão forçada em *tutti ff*. A reiterada insistência, que resulta na quebra reiterada, também pode ser considerada uma expressão de hipérbole caricatural. Este é apenas um exemplo ilustrativo dos diversos elementos de comicidade presentes na *Sinfonia nº 9*.

The image shows two systems of musical notation for the fifth movement of Chostakovich's Symphony No. 9. The first system, starting at measure 385, features a treble clef staff for 'Mandolins' and a bass clef staff for 'Cordas'. The tempo is marked '[Allegro]' and the dynamics are 'f'. Annotations above the staff indicate 'Estabelecimento de padrão de imitação' (Establishment of imitation pattern) from measure 385 to 388, 'Quebra de padrão' (Break of pattern) from measure 388 to 391, and 'Nova tentativa' (New attempt) from measure 391 to 393. The second system, starting at measure 389, shows 'Nova quebra de padrão' (New break of pattern) from measure 389 to 392 and 'Conclusão forçada - União das vozes' (Forced conclusion - Union of voices) from measure 392 to 393. The dynamics are 'ff'.

Exemplo 10 – Dmítri Chostakóvitch – *Sinfonia em Mi bemol nº 9 op. 70*
Movimento V – *Allegro* – Compassos 385-393.

Considerando as diferentes forças musicais descritas por Larson e seus incontáveis efeitos sobre a consistência melódica, observa-se que algumas vezes estas forças se coadunam, potencializando seu efeito, enquanto outras vezes se contrapõem. Larson não ignora a interação entre as diferentes forças melódicas – pelo contrário, ele afirma que, assim como as forças físicas atuam em um objeto físico impulsionando-o em diferentes direções, o mesmo é verdadeiro para as forças musicais, e essa interação de forças pode ser quantificada através de algoritmos capazes de calcular matematicamente a prevalência de uma força sobre as outras²⁶ (Larson, 2012, p. 105). A identificação das tendências e da consistência do direcionamento melódico mostra-se então essencial para o estudo da significação musical. Uma condução melódica cujo direcionamento acompanha as tendências das forças musicais tende a constituir um discurso afirmativo ou propositivo, enquanto a condução que contraria as forças melódicas provavelmente constituirá um

²⁶ Larson realiza uma extensiva exposição dos algoritmos e fórmulas utilizadas por ele e também por outros autores para a quantificação da interação entre as forças melódicas (*ibid.*, p. 105).

discurso incongruente, que poderá revelar-se cômico, ambíguo ou mesmo paradoxal, dependendo dos demais elementos presentes no próprio discurso ou na enunciação²⁷.

3.2.4 – A TEORIA DA EXPECTATIVA MELÓDICA

Todo o estudo que Larson faz das forças musicais, incluindo a iniciativa de realizar cálculos matemáticos que visam a determinação do efeito destas forças, culmina na elaboração do conceito de expectativa melódica e sua relação com a significação musical associada à noção de movimento na música. Ele propõe que

[...] ouvir música é um processo criativo²⁸ no qual afiguramos os sons que ouvimos em significados temperados por nossa biologia, cultura e experiência. Quando aderem a este processo, ouvintes experientes da música tonal fazem previsões sobre o que vai acontecer em seguida – sobre “para onde a música vai” (Larson, 2012, p. 110).

O conceito de expectativa melódica está associado à ideia de completude da ideia musical, que transcende a mera noção de continuidade. Espera-se uma conclusão melódica, ainda que sejam diversas as possibilidades para a realização dessa sensação conclusiva, e o estabelecimento de princípios ou regras para essa completude pode ser comprovado por testes e experimentos que relacionam os resultados de pesquisas com participantes voluntários aos resultados de algoritmos computadorizados, programados a partir das regras estabelecidas, gerando resultados substancialmente análogos à teoria das forças musicais (*ibid.*, p. 111-113).

A noção de predição de uma melodia e sua tendência à conclusão é fundamental para caracterizar o que pode ser denominado frase interrogativa, um dos possíveis indícios do discurso irônico. Na música tonal, as semifrases, delimitadas por uma semicadência, formam frases que são comumente consideradas interrogativas por seu caráter suspensivo baseado na harmonia de dominante, que demanda continuidade através da repetição (por semelhança) da frase até que seja concluída em uma cadência perfeita, completando a estrutura fraseológica comumente denominada “período”. Nestes casos, a expectativa melódica confirma a estrutura interrogativa ou conclusiva construída pela harmonia. Este equilíbrio das frases é uma das marcas distintivas do classicismo, e sua desagregação ocorre gradualmente na música do romantismo, até alcançar a música pós-tonal do século XX. Haydn e Mozart utilizam esta previsibilidade da estrutura de frase para criar elementos engenhosos e humorísticos, mas estes somente são identificados como tais enquanto

²⁷ Neste trabalho, o termo “enunciação” é empregado segundo seu conceito relativo à análise do discurso: “emissão de um conjunto de signos que é produto da interação de indivíduos socialmente organizados. A enunciação se dá num aqui e agora, jamais se repetindo. Ela se marca pela singularidade.” (Brandão, 2002, p. 106)

²⁸ É interessante observar que o pressuposto da “escuta criativa” citada por Larson vem ao encontro da visão dialógica de Bakhtin sobre a linguagem, exposta no capítulo 2.3.

exceções a uma ordem estabelecida. A partir do romantismo, as sucessões de dominantes subsidiárias sem resolução, amplamente utilizadas por Richard Wagner, criam uma atmosfera de suspensão apropriada aos enredos de suas óperas e absorvida pelos compositores de seu tempo para ser aplicada também às formas exclusivamente instrumentais, transferindo seu potencial significativo. Na música pós-tonal, a caracterização interrogativa da frase musical não está mais baseada na harmonia, mas é constituída essencialmente pela expectativa melódica, que pode ser aplicada não só a coleções diatônicas, mas também às mais diversas coleções empregadas na música do século XX, incluindo modos eclesiásticos alterados ou mistos, escalas octatônicas e de tons inteiros, nas quais consideramos a hipótese de que também se verificam interações das forças musicais, respeitadas as suas devidas particularidades. Por causa desta íntima relação entre coleção e expectativa musical, a interpretação do discurso musical passa inevitavelmente pela identificação da coleção, seja ela uma escala, modo, conjunto ou qualquer outra organização de sons sobre a qual esteja escrita cada frase musical.

3.2.5 – FORÇAS RÍTMICAS

Além do estudo das analogias metafóricas da influência de forças musicais no direcionamento melódico em termos de alturas de sons, Larson afirma que “A inércia musical (a tendência de um padrão continuar da mesma maneira) é central ao ritmo musical. Se ouvimos um padrão de durações, então a inércia nos leva a esperar que este padrão continue” (*ibid.*, p. 143). Por outro lado, assim como as forças musicais atuam em relação a pontos de estabilidade, também o ritmo encontra em notas longas sua referência de estabilidade. Partilhando a definição de “gesto musical” de Robert Hatten (2004, p. 93-132), os movimentos musicais tendem a ter início, meio e fim, passando da estabilidade para a instabilidade, com a posterior conclusão de retorno à estabilidade. Ou seja, movimentos físicos completos iniciam-se e terminam em posições estáveis. Esta observação associa-se com a definição de magnetismo melódico, que determina que notas instáveis apresentam a tendência de movimento em direção à nota estável mais próxima, tendência que cresce à medida que se aproxima desta nota²⁹. Larson define então que “a estabilidade rítmica é a qualidade que os ouvintes atribuem a determinados pontos no tempo e, como resultado, também às notas que articulam este ponto no tempo”. (Larson,

²⁹ Não se ignora que a resolução de trítonos é polivalente e seu valor de atração tem uma determinação proposta por Costère (1962, p. 90). Compreendemos, portanto, que o estudo de Costère constitui mais uma evidência da teoria geral das forças musicais proposta por Larson.

2012, p. 147) Assim como a estabilidade tonal, a estabilidade métrica também é relativa – considera-se, por comparação, uma determinada nota (ou momento) mais estável que outra, conferindo a ela a qualidade de uma “meta”, que produz a sensação de aumento do desejo de alcançá-la à medida que se aproxima, o que é denominado por Larson de **magnetismo métrico** (*ibid.*, p. 48). Um dos fenômenos mais evidentes da ação desta força musical é a tendência ao *rallentando* quando se aproxima o fim de uma música.

Uma analogia semelhante ocorre com o fenômeno que é denominado **gravidade rítmica**. Esta noção parte de conceitos recorrentes da teoria musical, tais como a compreensão dinâmica do compasso e as relações entre tempos fortes e fracos. Segundo Larson (*ibid.*, p. 148), entende-se que o tempo forte (*downbeat*) do compasso constitui o momento estável, enquanto o *levare* (*upbeat*) representa o momento instável que busca a estabilidade. Esta dinâmica independe do direcionamento melódico, que pode promover a coincidência de notas estáveis com tempos estáveis ou não, abrindo novas possibilidades de interação entre forças rítmicas e melódicas.

Outro conceito fundamental para a compreensão das forças rítmicas é a **dissonância métrica**. Vista como análoga ao sentido original do termo para a harmonia, a noção de dissonância métrica compreende que

Quando dois padrões de duração são sobrepostos de modo que um seja subconjunto do outro (como colcheias e semínimas em determinado compasso), estes padrões podem ser chamados de “consonantes”. Quando os padrões não coincidem (como nos ritmos sincopados ou combinações chamadas de ‘dois contra três’), estes padrões podem ser chamados de “dissonantes” (*ibid.*, p. 165).

Se os padrões rítmicos podem ser interpretados de maneira análoga à dissonância harmônica, também é possível deduzir-se a existência de um termo de estabilidade, de forma que, a partir de uma dissonância métrica, espera-se a resolução para um estado de maior estabilidade. A identificação dos efeitos das forças rítmicas revela outra dimensão das forças musicais que transcende a sucessão de alturas, criando um universo de possibilidades de elaboração de discursos musicais – que podem ser considerados congruentes (afirmativos) ou apresentar incongruências expressivas que possam ser identificadas como vetores de discursos ambíguos, produzindo a sensação de comicidade ou revelando indícios de ironia. A superposição dos planos rítmico e melódico permite ainda um cruzamento de ordens discursivas que, ainda que não mostrem incongruências inerentes à sua própria lógica, podem revelar uma incongruência combinatória, possibilitando um novo espectro de dualidades ou contradições sintáticas expressivas.

A compreensão de que a teoria das forças musicais revela uma lógica estrutural de movimentos melódicos permite observar com maior precisão os processos composicionais

de Chostakóvitch que possam constituir indícios de comicidade e ironia, características a que biógrafos e estudiosos do compositor aludem de forma unânime, mas que poucas vezes foram demonstradas nos estudos analíticos de forma assertiva. Sem dúvida, um dos principais traços da poética musical de Chostakóvitch é a engenhosidade de expressões incongruentes em sua escrita melódica, sutileza de sua linguagem que pode ser identificada como uma de suas principais singularidades composicionais.

3.3 - IRONIA E DISCURSO MUSICAL

A identificação de fatores humorísticos ou irônicos na obra de Chostakóvitch revela uma das dimensões mais intrigantes de sua música, em especial quando se consideram as severas perseguições sofridas pelo compositor em meio a um sistema de controle político em que compor uma sinfonia poderia ser considerado um ato subversivo. As ambiguidades ou incongruências de sentido perceptíveis em sua música suscitaram reiteradamente polêmicas entre apreciadores e estudiosos, cujas divergências provêm de interpretações controversas dos signos ideológicos notórios presentes em sua obra, que revelam um sutil limiar entre a exaltação e a crítica.

No livro *Ironia em Perspectiva Polifônica* (2008), estudo essencial na investigação da dimensão irônica dos discursos jornalísticos e literários, Beth Brait evidencia o papel social do humor e da ironia:

Por este enfoque, as formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor. Assim sendo, **uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios** (Brait, 2008, p. 15) [grifo nosso].

Esta observação sintetiza um fenômeno largamente observado nos vestígios culturais da experiência socialista soviética: a anedota política. Duramente reprimidas pelas instâncias governamentais, as piadas eram pronunciadas indiscriminadamente, não se restringindo aos oponentes do regime (Lewis, 2014, p. 28)³⁰. Considerado o primeiro livro de piadas do comunismo, *O Kremlin e o povo*, de Ievguêni Andreivitch, publicado em 1951

³⁰ No livro *Foi-se o martelo* (2014), Ben Lewis propõe-se a contar a história do comunismo através das anedotas. Não obstante sua proposta alheia ao método acadêmico e de uma parcialidade ideológica latente, o livro apresenta inúmeros relatos de cidadãos soviéticos e do leste europeu, com depoimentos a respeito de piadas políticas e do senso de humor durante o período da experiência socialista. Estes relatos são muito valorosos, pois em sua maioria constituem registros primários de uma época em que poucos se arriscavam a documentar o que era dito de maneira clandestina, sob o risco de prisão ou tortura.

em Munique, manifestava provavelmente pela primeira vez em meio impresso o mito de que “uma piada política costuma ser a única arma disponível para os que vivem sob um regime totalitário” (*apud* Lewis, 2014, p. 35). Esta afirmação, que aparentemente contradiz a hipótese de que a música, assim como as demais linguagens artísticas, também pode ser instrumento de resistência contra regimes totalitários, quando tomada em sua essência, na verdade a reitera – pois que a música de Chostakóvitch, como exemplo de toda uma geração de artistas, em sua dimensão questionadora opera substancialmente com elementos análogos aos das piadas políticas, constituindo o que pode ser chamado de *estética da ironia*. Citando estudos sociológicos dos anos 70³¹, Lewis transcreve uma afirmação sobre a natureza das anedotas que também revela vários aspectos que serão reconhecidos na poética musical de Chostakóvitch:

Em qualquer instância, a piada corrige uma imagem oficial [*Schein*] ao mesmo tempo que a contesta com uma aparência alternativa [*Sein*]. A imagem é construída por meio do suporte de uma linguagem exagerada: a construção da aparência contrária faz uso da linguagem desideologizada do discurso cotidiano (*apud* LEWIS, 2014, p. 36).

Pode-se dizer, então, que a música de Chostakóvitch por vezes apresenta o sarcasmo e a frivolidade das “piadas de comunista”. Isto, porém, não significa que seu discurso seja automaticamente uma atitude de resistência da contracultura soviética, como alguns autores o compreendem (Vólkov, 2006, p. xl; xlv; 276). Fazendo um comentário sobre o conto satírico *Inveja* (1927) de Iúri Olecha, em que um jovem fraco e reacionário critica as honras recebidas por um revolucionário bolchevique que elaborou uma forma mais desenvolvida de salsicha na cozinha comunal onde trabalhava, Lewis observa:

Essas sátiras muitas vezes foram mal interpretadas como críticas hostis ao comunismo, mas não se tratava de contracultura. Por um lado, até os mais furiosos ideólogos do Partido concordavam que a nova sociedade tinha falhas. Por outro, muitos dos satiristas eram simpatizantes do novo credo político e achavam que, se ironizassem os defeitos da sociedade emergente, ela melhoraria (Lewis, 2014, p. 58).

Em essência, os grandes expoentes da arte soviética transitaram continuamente entre o louvor militante e a crítica ideológica, e o caminho desse trânsito passava inevitavelmente pelo humor e pela ironia, uma vez que estes operam com signos compatíveis. A obra literária de Vladímir Maiakóvski tornou-se uma das principais referências literárias deste discurso ambivalente inerente à cultura soviética. A música de Chostakóvitch está impregnada desse espírito do tempo, e por essa razão a sua

³¹ Na página 36, Lewis (2014) cita *Sobre a fenomenologia e a sociologia da anedota política no Leste Europeu*, de Joerg K. Hoensch (1972) e *A cultura da piada na Alemanha Oriental: uma contribuição linguística*, sem indicação de autoria ou data. O livro não determina qual dos artigos citados contém o parágrafo transcrito.

interpretação demanda uma reflexão a respeito do potencial expressivo do humor e da ironia na música.

Compreendendo-se as incongruências discursivas na música como fator decisivo de comicidade, a determinação da ironia, por sua vez, exige uma análise mais abrangente da enunciação. A incongruência constitui certamente um dos principais elementos disponíveis através dos quais o registro irônico se articula. Não é, porém, o único, e tampouco um fator imprescindível para a realização da ironia: esta vai muito além do pontual engenho sintático. Enquanto a comicidade tem a propriedade de ocorrer de forma fortuita ou improcedente, a ironia é condicionada a uma contrariedade anterior que a motiva – o registro irônico sempre se coloca como resposta a determinado antagonismo anterior à sua enunciação. Esse antagonismo ou contrariedade tende a ser caracterizado por algum tipo de obstrução severa ou existencial, pois a gravidade da situação impede a manifestação de forma direta ou aberta, situação que incita ao discurso irônico. Esta concepção condicionada da ironia vai ao encontro do conceito exposto por Casablancas, para quem

A ironia representa então a destruição da ilusão, [...] o sublime destruído, ato de desencantamento. [...] Na novela [*Don Quixote*] de Cervantes, obra mestra da paródia e exemplo excepcional do poder corrosivo da ironia, compreendida como dolorosa confrontação do plano ideal com o real, [a ironia] encontra uma de suas traduções mais perfeitas (Casablancas, 2014, p. 10-11).

Dessa forma, propomos a concepção da ironia como fenômeno dialógico, uma expressão prototípica de resposta a uma contrariedade contextual, de forma que ela não pode ser reduzida a determinado procedimento figurativo sintático ou semântico. A ironia não pode ser dissociada de uma postura crítica, que requer um posicionamento perante a situação, ainda que se utilize do recurso da contradição para atenuar ou para acentuar ainda mais sua carga crítica. Esta concepção está alinhada com a ideia de ironia notória no método socrático, conforme observado por Brait:

Muitos outros autores que se ocupam da ironia socrática deslocam a questão da “atitude” para os procedimentos discursivos que envolvem essa maneira particular de elaborar um diálogo. A forma como Sócrates conduz seu procedimento irônico é, de fato, uma “dialética” no sentido de uma verdadeira arte de dialogar. Por meio de um jogo de perguntas e respostas, Sócrates vai minando as teses de seus interlocutores, como se pode observar na principal fonte da ironia socrática, que são os diálogos de Platão (Brait, 2008, p. 26).

Confrontando então o fenômeno irônico literário com a ironia musical, utilizando-se a comicidade como referência, observa-se uma sensível divergência de processos: enquanto a comicidade pode ou não prescindir do significado extramusical (neste caso, fundamentando-se em incongruências estabelecidas no próprio material musical, conforme demonstrado na seção 3.2), **a ironia só pode ser afigurada a partir de uma intertextualidade que seja capaz de configurar um índice de contrariedade à**

proposição do discurso. Neste sentido, verifica-se maior autonomia na ironia literária, considerando a superior capacidade substantiva dos signos literários, quando comparados à limitação significativa dos signos musicais, que dependem de interações sociais para constituir significações extramusicais. Ou seja, apesar de ser possível conceber uma comicidade restrita à própria linguagem musical, não é possível construir uma ironia exclusivamente baseada na estrutura elementar da sintaxe musical; ela sempre depende de seu intercurso social.

A partir deste pressuposto, divergimos de algumas definições de Casablancas, como: “a introdução de *pizzicati*, ao permitir afirmar o som em sua mínima materialidade, constitui um dos agentes principais pelo qual se manifesta a ironia na música” (2014, p. 220); ou “a intencionalidade irônica pode traduzir-se [...] em rompimentos gerais e muito pronunciados da textura musical” (*ibid.*, p. 244). Buscando uma definição para a ocorrência da ironia na música, pode-se dizer então que quaisquer transgressões ou incongruências discursivas são passíveis de caracterizar o registro irônico, **desde que haja algum índice que remeta a um contexto anterior de contrariedade**. Esta condição é essencial, pois não se pode esquecer que, ao contrário da comicidade, nem toda ironia apresenta elementos incongruentes – é possível construir um discurso plenamente congruente, bastando somente um discreto índice para que este possa ser compreendido como contrário a sua própria afirmação³². Portanto, a condição de incongruência sintática pode ser considerada não essencial na construção do registro irônico, não obstante ser amplamente verificada em diversas de suas manifestações. O mesmo autor reconhece discretamente esta condição, afirmando que “o efeito irônico depende, finalmente e em boa medida, da situação e do contexto” (Casablancas, 2014, p. 219).

Uma das estruturas irônicas que prescindem de incongruência discursiva é denominada **ironia referencial**, ou seja, uma estrutura textual que revela a contradição entre dois fatos contíguos. Nestes casos,

não se pode negar que cada segmento permite uma leitura referencial, para não dizer inocente. [...] **Isolados, os enunciados não são ambíguos.** [...] Entretanto, a justaposição e a conseqüente possibilidade de analogia originam uma dupla enunciação. [...] A coexistência dos dois níveis de significação implica reconhecer que mesmo num discurso tido como referencial [...] o enunciador

³² “Olbrechts-Tyteca (1974), na obra intitulada *Le comique du discours*, focaliza o discurso irônico procurando demonstrar a possibilidade de reconhecimento da **ironia sem a necessidade de apelar para o conceito de contrário**. Considerando-se que a referência à antífrase é uma constante nas definições de ironia, é preciso destacar que a autora procede a um enfrentamento diverso desse aspecto, por meio de novos argumentos. Em lugar da reafirmação da antífrase, três elementos são colocados como centrais para a estruturação da ironia: a **analogia** e a **argumentação indireta** – que até este momento não haviam sido apresentadas em relação à ironia –, e também o que ela chama de ‘sinais’ emitidos pelo enunciador – traço que, embora tratado de maneira particular, já esteve presente em vários estudos” (Brait, 2008, p. 67).

pode dirigir-se ao destinatário, instaurando a dissimulação, isto é, **a ironia como fator estruturante de um texto, de um discurso** (Brait, 2008, p. 94-95) [grifo nosso].

Esta noção de ironia referencial é um mecanismo fundamental de reconhecimento da ironia na música. A identificação das sucessões de tipos, estilos e tópicos no discurso musical possibilita perceber a concatenação de unidades significativas aparentemente desconexas que, se não forem consideradas em conjunto, como uma sequência de natureza discursiva – como unidade de significação, portanto –, não poderiam ser consideradas estruturas irônicas. Por esta razão, a análise dos tópicos musicais e também das flexões emocionais é essencial para a elucidação da dimensão discursiva do processo composicional de Chostakóvitch.

3.3.1 – IRONIA ESTRUTURANTE

Partindo então de uma visão mais ampla, que transcenda a mera definição clássica da ironia como antífrase, a simples busca e sinalização de elementos pontuais que denotem efeito irônico (ou mesmo de comicidade) na análise musical, metodologia empregada nos estudos citados do humor na música, como os de Lucas (2008) e Casablancas (2014), pode-se não apurar a hipótese da ironia como elemento estruturador do discurso, conforme alerta Beth Brait a respeito do discurso literário: “o processo irônico é constantemente abordado nos limites de uma frase ou em parcelas de textos, mas raramente como elemento estruturador de uma unidade textual longa como um capítulo ou um romance” (Brait, 2008, p. 17). Esta observação não implica que não devam ser observados os elementos pontuais de incongruência discursiva que denotam comicidade ou contraposição – pelo contrário, estes devem ser vistos como indícios de uma proposta discursiva em que possivelmente a ironia tenha papel estruturante. Esta identificação exige aprofundamento e também uma observação mais ampla do campo discursivo³³ de determinada obra. Sobre a pertinência da aproximação dos estudos do discurso e da música, bem como de suas propriedades afins (e, por decorrência, sua compatibilidade metodológica), Beth Brait afirma que

³³ Emprega-se aqui o conceito de campo discursivo segundo Maingueneau: “o campo discursivo é constituído por um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, se delimitam reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. Pertencentes a uma sincronia dada, as formações discursivas que constituem um campo discursivo possuem a mesma formação social, mas divergem na maneira de preenchê-la, o que faz com que se encontrem ou em relação polêmica, ou de aliança, ou de neutralidade. Geralmente, como não é possível estudar um campo discursivo em sua integralidade, recortam-se subcampos considerados analiticamente produtivos, constituindo os espaços discursivos” (*apud* Brandão, 2008, p. 90).

[...] a referência à ironia como arte de persuadir, como discurso que pode servir tanto ao trágico como ao cômico, como elemento estruturador de uma conversação ou, ainda, **como componente do discurso musical**, aponta para elementos que extrapolam a reflexão puramente filosófica e fornecem indicadores importantes para o conceito de ironia numa dimensão discursiva, característica também de discursos não-verbais. Essas sugestões [...] reforçam a ideia de que o processo irônico, como elemento estruturador de um texto, pode aparecer sob diferentes formas de linguagem (*ibid.*, p. 54) [grifo nosso].

Pois que é exatamente esta concepção de ironia estruturante, que pode ser denominada uma *estética da ironia*, que constituirá a chave analítica das contradições presentes na *Sinfonia nº 10* de Chostakóvitch e que poderá revelar um caminho elucidativo das polêmicas suscitadas pela recepção e crítica mundiais de sua obra. As incongruências musicais, sejam baseadas na sintaxe musical ou em elementos de significação musical intertextual, podem ser interpretadas como sinais de uma enunciação irônica. Brait faz referência à utilização do vocabulário como mecanismo específico do discurso, citando Olbrechts-Tyteca: “[...] o vocabulário específico é a piscadela que o escritor dá ao seu auditório”³⁴. Brait desenvolve a questão enfatizando a presença de determinadas características e elementos desse “vocabulário”, afirmando que

Nesse sentido, [Olbrechts-Tyteca] destaca o vocabulário restrito, específico, feito notadamente de superlativos e palavras arcaicas. A partir daí, a relação existente entre ironia e **hipérbole**, caracterizada como “uma técnica para assegurar o sucesso da ironia”, fica estabelecida, complementando-se com a técnica das “**perguntas reiteradas**” que podem também desempenhar o papel de hipóbole irônica. As perguntas **pseudo-ingênuas** podem funcionar como argumentação indireta (*ibid.*, 67-68) [grifo nosso].

Transpondo as observações para o campo musical, mostra-se perfeitamente possível identificar “hipérboles”, “perguntas reiteradas” e “pseudoingênuas” na linguagem musical. Pode-se, inclusive, considerá-las características essenciais da poética musical de Chostakóvitch. São inúmeras, e também célebres, as evocações do tópico militar em suas sinfonias, e muitas vezes o exagero de sua expressão é espontaneamente identificado com a hipóbole (cf. o *Finale* da *Sinfonia nº 5 op. 47*, a partir da cifra 131). A condição interrogativa na música, tratada anteriormente neste mesmo capítulo, facilmente se converte em um mecanismo repetitivo incongruente (cf. as reiteradas e inconsequentes intervenções do trombone solo no primeiro movimento da *Sinfonia nº 9 op. 70* – c. 44, 54, 75 –, que não são seguidas por qualquer desenvolvimento da mesma ideia). Por fim, a “pseudoingenuidade” constitui uma singularidade essencial da música de Chostakóvitch, que utiliza com certa frequência a repetição idêntica e insistente de elementos musicais banais, intencionalmente sem alterações ou desenvolvimentos, como uma recriação musical do **paralogismo**, conceito que define a linguagem ilógica ou desprovida de sentido, característica de

³⁴ Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Le comique du Discours*. Bruxelles: Edition de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 174; *apud* Brait, 2008, p. 67.

determinadas patologias mentais que provocam uma linguagem repetitiva obsessiva. Este procedimento também está relacionado com o **tópico iuródivy**³⁵, denominação proposta para uma expressão musical característica da música de Chostakóvitch, que será descrita no próximo capítulo.

Analisando-se os três elementos citados – a hipérbole, as perguntas reiteradas e pseudoingênuas –, é possível reunir, em um único exemplo extraído da obra de Chostakóvitch, as três características. Na seção de desenvolvimento (compassos 145 a 498) do primeiro movimento da *Sinfonia n.º 7 op. 60 “Leningrado”* (1939-1940) ocorre a célebre passagem conhecida entre os estudiosos de Chostakóvitch como *Episódio da Invasão* (Wolkow, 2006, p. 265), onde uma deformação da melodia *Heut’ gebn wir ins Maxim*³⁶ da opereta *A viúva alegre* (1905) de Franz Lehár é repetida de forma obsessiva, tornando-se cada vez mais sonora. A contínua adição de instrumentos provoca um aumento gradual do efetivo orquestral até alcançar um *tutti* amedrontador. É interessante observar o processo pelo qual Chostakóvitch consegue transformar uma melodia, que inicialmente soa como leve e popular, em uma música que expressa agressividade e violência. O compositor manipula a “ingenuidade” da melodia de Lehár, repetindo-a *ad infinitum*, amplificando seu impacto até transformá-la em uma expressão de pungência descomunal: ingenuidade – reiteração – hipérbole.

É importante ressaltar também que na ironia como antífrase, conforme observado por Brait, há uma tensão na ambivalência entre o sentido literal e o figurado. A ambiguidade revela-se fator determinante da expressão irônica na medida em que o receptor compartilha com o enunciador a ambiguidade do discurso:

[...] o discurso irônico, ou mais especificamente sua ambiguidade, coloca o receptor diante não de uma simples escolha que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal/figurado), mas diante da **necessidade de aceitar as duas instâncias**, única forma de reconhecer a ironia (Brait, 2008, p. 107) [grifo nosso].

Esta visão da ambiguidade como vetor da ironia é essencial para a compreensão da música de Chostakóvitch, considerando que seu “vocabulário” musical compreende as expressões prescritas pela doutrina do realismo socialista – somente a hipérbole e a reiteração são capazes de revelar as contradições imanentes dessa doutrina que, após ter seus princípios cultivados como opção poética dos anos 20, transformou-se, sob o regime de Stálin, em uma política de estado ditatorial para as artes. A dupla leitura da poética de

³⁵ O *iuródivy* é um fenômeno religioso russo: o indivíduo pode ser definido como um “tolo sagrado” que, fazendo-se de tolo, quebra os padrões de comportamento e convenções, de forma que sejam proferidas críticas em tom cômico e excêntrico (Vôlkov, 2006, p. xxvi).

³⁶ Este mesmo motivo, extraído da opereta de Lehár, foi utilizado posteriormente também por Béla Bartók em seu *Concerto para Orquestra* (1943), obra também concebida durante o período da guerra.

Chostakóvitch também se revela como tentativa de defesa do compositor, pois qualquer denúncia teria que estar ligada a uma compreensão desses paradoxos, ou seja, eles teriam que ser vistos como tal – um posicionamento que também podia representar um risco para os possíveis acusadores. Tal defesa, porém, não foi suficiente para poupar o compositor de críticas públicas e perseguições.

3.3.2 – A ESCALA DUAL

Um dos principais elementos de ambivalência expressiva da música de Chostakóvitch é o emprego da Escala Dual, que, a despeito da lógica diatônica de sua estrutura, diverge da coleção referencial diatônica (7-35). O exemplo 11 apresenta esta escala em sua estrutura prototípica, constituída por um pentacorde em comum com o modo maior (I ao V graus) e um pentacorde em comum com o modo menor (IV ao VIII graus).



Exemplo 11 – Estrutura prototípica da Escala Dual

A recorrência desta escala foi observada pela primeira vez na dissertação *O Discurso Sinfônico de Chostakóvitch* (Camargo, 2012, p. 64), tendo sido apresentada de forma mais detalhada no XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) na cidade de Vitória-ES (Camargo, 2015). O pentacorde superior da Escala Dual é semelhante tanto ao pentacorde inferior (I ao V graus) quanto ao superior da escala menor (IV ao VIII graus), conforme indica o exemplo 12.



Exemplo 12 – Similaridades do pentacorde superior da escala dual com ambos os pentacordes do modo menor.

Observando-se sua ordenação, é possível verificar também que a escala dual apresenta uma estrutura de simetria inversional, ao mesmo tempo que coincide com uma rotação da configuração ascendente da escala menor melódica do sistema tonal, também conhecida como *escala bachiana*, e guarda com esta **a particularidade de uma**

ambivalência tonal maior/menor, que motivou a atribuição da designação *escala dual* para esta coleção (Exemplo 13). Por sua característica centralização, porém, este conceito aplica-se de forma específica à ordenação apresentada, e não às demais rotações possíveis para a mesma escala, não obstante serem estas também encontradas na música de Chostakóvitch.



Exemplo 13 – A escala dual e sua relação rotacional com a configuração ascendente da escala menor melódica.

Analisando-se o conjunto das notas pertencentes à coleção, observa-se, portanto, que a escala dual representa uma ordenação específica da forma primária [0,1,3,4,6,8,10], denominada 7-34 na designação de Allen Forte (1973, p. 180). Uma das rotações desta forma primária também é conhecida como *escala acústica* ou *modo lídio-mixolídio*, por conter o IV grau elevado e o VII rebaixado, à maneira da série, quando atribuído o I grau à nota Si bemol (exemplo 14).



Exemplo 14 – Escala acústica (ou modo lídio-mixolídio)
Uma das possíveis rotações da forma primária 7-34, em comum com a escala dual.

A ambiguidade inerente à expressão da escala dual reflete muito mais do que uma “dualidade” material – ela não é incongruente, mas ambivalente – e por esta razão não caracteriza a comicidade propriamente dita, mas **a capacidade de ser compreendida de duas maneiras diferentes, divergentes entre si do ponto de vista da expressão**. Ou seja, a escala representa um elemento de tensão entre dois sentidos diferentes da mesma proposição – uma espécie de antífrase musical.

Esta propriedade diferencia-se radicalmente de outro tipo de instabilidade maior/menor, que é gerada pelo conflito resultante da concatenação alternada do mesmo acorde com a terça maior e terça menor, que muitas vezes resulta em um evidente efeito cômico, como pode ser observado na peça *Palhaços*, incluída nas *Peças Infantis op. 39* de Dmítri Kabalévski (Exemplo 15).



Exemplo 15 – Dmítiri Kabalévski – “*Palhaços*” – *Peças Infantis op. 39 nº 20*
 Expressão de comicidade derivada da alternância maior/menor –
 essencialmente diversa da ambivalência da escala dual.

No caso deste exemplo de Kabalévski, a constante alternância entre o acorde maior e o menor constitui uma incongruência tonal que contraria o movimento inercial e a estabilidade tonal, produzindo o efeito de comicidade literalmente pretendido pelo compositor – como se pode deduzir do nome que deu à obra: “*Palhaços*”. É interessante observar também que a instabilidade maior/menor desta peça se coaduna com a proposta da flexão emocional da música revelada pelos quatro temperamentos musicais, descritos na seção 2.4 deste trabalho, revelando que a alternância constante entre temperamentos opostos também pode representar um fator de incongruência da sintaxe musical, desdobrada em uma incongruência de significação musical.

Entretanto, a escala dual constitui um fenômeno completamente diverso do apresentado. Enquanto a mera alternância recorrente maior/menor representa uma incongruência que pode constituir fator de comicidade, a escala dual constitui um elemento de ambivalência, ou seja, mais compatível com a expressão irônica, pela potencial dualidade interpretativa. Analisando-se pelo prisma da flexão emocional em conformidade com a teoria dos quatro temperamentos musicais, seria possível identificar um juízo de valor entre as expressões de temperamento sanguíneo e colérico: uma expressão “positiva, eufórica ou de louvor” e outra “negativa, crítica ou pessimista. A afirmação de que o emprego da escala dual tem a propriedade de evocar uma antífrase musical pode ser confirmada pela analogia com algumas propriedades da antífrase irônica salientadas por Beth Brait, que afirma que

A especificidade da antífrase irônica reside no fato de a ironia se produzir por meio de proposições que predicam um **juízo de valor**, constituindo-se de predicados axiológicos, [ou seja], o fato de ela possuir um valor argumentativo. [...] **A ironia aparece como infração à lei da coerência**, ou seja, a ironia se produz porque o mesmo enunciado entra ao mesmo tempo em duas classes: a dos argumentos favoráveis e a dos argumentos desfavoráveis a uma mesma proposição (Brait, 2008, p. 117) [grifo nosso].

Investigando as diversas possibilidades expressivas decorrentes do emprego da escala dual, observa-se que a dualidade fica ainda mais evidente no seu campo harmônico principal, analisando-se os acordes sobre os graus I, IV e V (exemplo 16).



Exemplo 16 - Tríades construídas sobre os graus I, IV e V da escala dual.
Ambivalência maior/menor.

O acorde maior que é construído sobre o primeiro grau, bem como as possibilidades melódicas do primeiro pentacorde, favorecem em conjunto uma expressão de ânimo e euforia própria dos temperamentos sanguíneo e fleumático, enquanto a sucessão do sexto e sétimo graus abaixados (que do ponto de vista harmônico resultam em tríades menores sobre os graus IV e V) cria uma atmosfera marcadamente melancólica, que, dependendo de outros fatores como ritmo e timbre, pode configurar até mesmo um temperamento colérico. A importância melódica dessa alteração do sexto grau pode ser evidenciada através da observação da proposta de Steve Larson³⁷ sobre a existência de um motivo recorrente na música ocidental denominado “figura aleluia” (“*Hallelujah figure*”), em que há uma alternância melódica entre os graus V e VI no modo maior, que “claramente sugere uma expressão de alegria, inocência, gratidão ou conforto” (Larson, 2012, p. 16). No exemplo 17 são transcritas as ocorrências mais significativas levantadas por Larson para a o estabelecimento da “figura aleluia”.

The image shows four musical examples labeled (a) through (d).
 (a) Bass clef, common time. Notes: G2, A2, Bb2, C3. Lyrics: Hal - le - lu - jah!
 (b) Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: D3, E3, F#3, G3. Lyrics: Hal - le - lu - jah!
 (c) Treble clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyrics: Hap-py Birth-day to you, Hap-py Birth-day to you!
 (d) Treble clef, 2/4 time. Notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyrics: Twin-kle Twin-kle Lit-tle Star, How I won-der what you are.

Exemplo 17 – “Figura Aleluia” de Steve Larson (2012, p. 16)

Observa-se a importância melódica da sequência V-VI-V.

Exemplos: (a) “*Saul*” (Haendel); (b) “*Messiah*” (Haendel); (c) e (d) domínio público.

A importância expressiva de passagens melódicas dos graus (I)-V-VI-V no modo maior, destacada pela “figura aleluia”, evidencia o impacto da alteração do grau VI na escala dual, proporcionando o seu emprego o efeito de ambiguidade de temperamento. Esta ocorrência, por si, não pretende ser compreendida como intrinsecamente irônica, porém se

³⁷ Esta proposta de Steve Larson apresentada na Introdução do livro *Melodic Forces* é baseada no livro *Language of Music* de Deryck Cooke (1959), em que o autor sustenta que, sendo a música uma linguagem, algumas sequências tonais deveriam ser consideradas “termos” dessa linguagem.

revela um poderoso mecanismo expressivo de dualidade que, devidamente contextualizado, pode constituir um dos principais indícios da expressão musical irônica baseada na antífrase.

A caracterização de ambivalência, no lugar de incongruência, revela-se no conceito de “alfabeto” proposto por Steve Larson. Enquanto alternâncias cromáticas no terceiro grau da escala implicam quebras de expectativa (portanto, incongruências), o estabelecimento de uma escala onde os graus VI e VII são abaixados, considerando que o terceiro grau seja caracterizado por uma terça maior em relação à tônica, constitui uma unidade de coleção, que é denominada por Larson “alfabeto”:

Alfabetos são coleções básicas de alturas (*pitches*) nos termos em que ouvintes compreendem passagens musicais que possam ser descritas como completas; teoricamente, constituem coleções claramente definidas. Ouvintes realizam a inferência [ou dedução] de alfabetos a partir de determinadas passagens musicais (Larson, 2008, p. 114).

Este conceito de “alfabeto” aborda, portanto, a dimensão cognitiva da noção de escala ou conjunto, ou seja, a capacidade de uma série de notas de ser identificada auditivamente como material sonoro de determinada passagem musical. A escala dual permite então que seja feita uma dedução ou inferência de conjunto de notas conforme descrito por Larson, ou seja, não configura uma incongruência baseada na alteração de graus da escala, mas conforma um conjunto sonoro íntegro, não obstante encerrar em si a possibilidade de caracterização de expressões musicais emocionalmente antagônicas.

3.3.3 – A ESCALA OCTATÔNICA

A escala octatônica, também conhecida como escala diminuta, Escala de Rimsky-Korsakov ou 2º modo de transposição limitada de Olivier Messiaen (forma primária [0,1,3,4,6,7,9,10]), denominada 8-28 na designação de Allen Forte (1973, p. 179), constitui um elemento fundamental do processo composicional de Chostakóvitch e desempenha papel de destaque na estrutura da *Sinfonia nº 10*. A escala é construída sobre uma sequência que alterna continuamente um tom e um semitom, resultando em uma escala de oito notas dentro do âmbito de uma oitava, com propriedade simétrica e transposição limitada (exemplo 18-a). Esta escala pode ser encontrada em ocorrências esparsas ao longo da história da música, porém presume-se que só tenha sido estudada de forma sistemática a partir do tratado inédito de Edmond de Polignac intitulado *Etude sur les successions alternantes de tons et demi-tons (Et sur le gamme majeur-mineur)* de 1879³⁸. Na música russa foi encontrada

³⁸ *Apud* Kahan, Sylvia: *In Search of New Scales: Prince Edmond De Polignac, Octatonic Explorer*. University Rochester Press, 2009, p. 38. Disponível em <https://books.google.es/books?id=jYBSZZdmpt8C&>

na ópera *Ruslan e Ludmila* de Mikhaíl Glinka, e a partir de então tornou-se característica da música daquele país, com destaque para algumas ocorrências célebres na obra de Nikolai Rímski-Kôrsakov (Taruskin, 1996, 283).



Exemplo 18 – a) uma das possíveis configurações da escala octatônica
b) tríades perfeitas do campo harmônico da escala octatônica

Apesar de ser conhecida também como Escala de Rímski-Kôrsakov, a escala octatônica constituía no século XIX um fenômeno pontual em determinadas obras e não era empregada de forma estruturante, o que só veio a acontecer a partir do século XX na obra de compositores como Stravínski, Bártok, Debussy e Ravel, que exploravam de forma diferenciada os acordes dissonantes de seu campo harmônico na busca de elaboração de uma música pós-tonal, considerando o fato de que a estrutura da escala favorece a construção tanto de acordes de sétima diminuta como de acordes aumentados.

Seguindo o caminho inverso, ou seja, procurando correspondências com o tonalismo e o diatonismo, observa-se no campo harmônico da escala octatônica a possibilidade de ocorrência de oito tríades perfeitas, sendo quatro pares de tríades maiores/menores com distância de uma terça menor entre si (exemplo 18-b).

Esta estrutura revela, por um lado, a possibilidade da ocorrência de relações harmônicas paralelas (relativas maiores/menores), que correspondem a acordes com relações tonais próximas, de acordo com a teoria neorriemanniana. Por outro lado, a distância de terça menor entre os pares de acordes produz, em relação à segunda transposição, uma relação de trítono, o que distancia as tríades de possíveis relações harmônicas funcionais. Apesar disso, a possibilidade de reunir em uma escala duas tendências opostas – uma que propicia aproximação com o sistema tonal e outra que o nega – ameniza a sensação de incongruência da música construída sobre esta escala, porém sem abrir mão de uma ambivalência latente. Aplicando-se também aqui o conceito de “alfabeto”, observa-se que todas estas possibilidades ambivalentes ou discrepantes são reunidas em uma escala que pode ser inferida pelo ouvinte e percebida como conjunto sonoro coeso.

Chostakóvitch, por sua vez, explora a ambivalência potencial das tríades perfeitas do conjunto octatônico de forma que, em processo semelhante ao emprego da escala dual, sua utilização possa denotar uma incerteza significativa passível de caracterizar um indício

de discurso irônico ou sarcástico. Ou seja, em ambas as escalas, o compositor procura “disfarçar” uma incongruência modal (maior/menor), evitando uma ocorrência cômica gritante (como ocorre na obra *Palhaços* de Kabalévski citada no exemplo 14), mas que permanece latente na estrutura, atribuindo um potencial irônico à expressão. Em outras palavras, o emprego das escalas octatônica e dual tem a propriedade de “suavizar” as incongruências que dariam margem a uma expressão abertamente cômica, proporcionando um sentido de ambivalência, que pode ser compreendida como antífrase musical.

A relação de trítone entre as tríades permite a alternância de centricidades longínquas que pode causar a quebra do equilíbrio tonal intuído pelo ouvinte a partir de sua expectativa melódica e harmônica, especialmente se observado a partir do princípio da inércia musical aplicado à centricidade tonal. A articulação de emulações tonais com alternâncias de centricidade também resulta em uma expressão de inconsistência ou dualidade – mais um elemento indicador do discurso irônico.

Estas considerações a respeito da ironia e comicidade na música apresentam uma perspectiva analítica que propiciará a realização de uma análise interpretativa consistente da *Sinfonia n° 10* de Chostakóvitch, que, ainda que esteja centrada em um princípio hermenêutico de interpretação dos elementos que emanam do discurso musical registrado na partitura, não pode prescindir de um estudo da dialética de seu campo discursivo. O discernimento das diferenças entre registro cômico e registro irônico é fundamental para a elucidação da dimensão significativa da obra de Chostakóvitch e da maneira como esta significação se revela estruturante no discurso.

CAPÍTULO 4 – OS TÓPICOS DE CHOSTAKÓVITCH

4.1 - A TEORIA DOS TÓPICOS MUSICAIS E A MÚSICA DE CHOSTAKÓVITCH

No Capítulo 2 deste trabalho tratou-se de questões gerais de significação musical, em meio às quais a teoria dos tópicos musicais se destaca como uma das abordagens semióticas mais consistentes do discurso musical.

A maioria dos estudos em que esta teoria é aplicada tem como objeto a música do classicismo e a música do século XIX em geral (Monelle, 2006, p. 8). A música do romantismo e do século XX só recentemente começou a ser estudada da perspectiva de seu caráter tópico, de forma que ainda há controvérsias entre os estudiosos a respeito da pertinência ou significância da teoria para a música destes períodos.

Considerando a implicada relação da música de Chostakóvitch com seu momento histórico, partimos do pressuposto de que a teoria tópica não só é pertinente, mas essencial para a compreensão e interpretação consistente de seu processo composicional. Christopher Norris afirma que “é impossível separar, em Chostakóvitch, o homem de sua música, devido à cultura altamente politizada em meio à qual ele alcançou a maturidade” (Norris, 1982, p. 8). Seu estudo, porém, implica a observação cuidadosa de algumas figuras expressivas particulares que distinguem a sua singularidade da musical. Além de tópicos herdados da música do passado, entre os quais destacam-se *ombra*, *tempesta* e *cantabile*, surgem novas expressões, próprias do século XX, que se revelam elementos distintivos de sua música e a localizam no panorama musical da União Soviética. O tópico militar, reconhecido pelo menos desde suas notáveis ocorrências na música barroca, é caracterizado na música de Chostakóvitch de maneira sensivelmente diferente: a expressão de grandiosidade, bem como de nobreza de caráter, próprias a sua significação original, são transformadas em expressão de violência e opressão. O tópico coral ortodoxo eslavo, característico da música russa, surge na obra de Chostakóvitch transfigurado em um estilo de coral revolucionário. O tópico música de máquinas, um tópico incomum e exótico na música do classicismo e romantismo, transforma-se em atributo estrutural, dando origem ao tópico *Zavód*, uma espécie de tópico de “múltiplas máquinas” ou “música de motor” (Camargo, 2013). A figura do *Iuródivy*, fenômeno religioso russo do “louco sacro”, encontrado especialmente em referências na música de Mussórgski, foi absorvida pela música de Chostakóvitch, na qual foi desenvolvida de diferentes formas, a partir da combinação de expressões humorísticas com figurações musicais sérias, produzindo efeitos

irônicos, de modo que pode ser considerada um novo tópico. A observação destes novos elementos tópicos, quando apreciados em sua relação poética com os tópicos tradicionais, pode revelar uma nova paisagem sonora da música na União Soviética. Estes tópicos característicos da música de Chostakóvitch serão examinados a seguir.

4.2 – O TÓPICO MILITAR ATERRORIZANTE

As evocações militares constituem um tópico muito complexo. Seus dois elementos mais notórios são a marcha militar e o toque de trompete (chamado de corneta). De acordo com Raymond Monelle, “a imagem de uma banda marcial, tocando para um esquadrão de tropas em passo de marcha, constitui nossa ideia de marcha militar. A marcha evoca heroísmo e vitória” (2006, p. 113). Confrontando esta ideia com a visão realista de soldados contemporâneos e antigos, o tópico militar se mostra idealizado, uma vez que as músicas de marcha não eram tocadas para os exércitos em campo, mas consistiam originalmente em peças cerimoniais. Outra visão sobre a marcha é o toque de caixa clara como comando sonoro para os soldados – o que configura muito mais um sinal do que um tipo ou estilo musical. Os instrumentos de percussão foram introduzidos na música de concerto especialmente após a influência da música *alla turca*, que caracteriza um estilo em si mesmo, mas o emprego de fanfarras e toques de tambor militar seguiu seu próprio caminho, de forma especialmente notável na *Sinfonia n° 100 em sol maior “Militar”* de Haydn.

A sonoridade vigorosa de fanfarras e marchas executadas por instrumentos de metal sugere grandiosidade e majestade. Monelle afirma que “a significação intuitiva deste tópico é sobretudo eufórica, máscula, heroica, aventureira, evocadora de ações nobres e destemidas” (2006, p. 142). Esta ideia está diretamente ligada à antiga imagem da cavalaria, que era identificada com atos de coragem, generosidade e boas maneiras, associada a um status social superior ou de nobreza. Este é o significado mais evidente do tópico militar original.

Em seu célebre estudo sobre o tópico militar, Monelle faz um comentário sobre suas dimensões disfóricas e irônicas (2006, p. 175). A principal disforia é indicada por um “exagero quantitativo que conduz a um efeito caricato da marcha militar” (Sheinberg, 2000, p. 120). Esta disforia não parece estar desagregada de seu sentido original, apesar da potencial intenção irônica. Observando a música de Mahler, Monelle percebe a associação do tópico militar com o gênero expressivo trágico como um derivado disfórico do tópico militar (Monelle, 2006, p. 178). Avançando para além desta interpretação, consideramos que é possível compreender a combinação do tópico militar com o gênero trágico,

especialmente nas obras escritas em tonalidades menores, como o **tópico marcha fúnebre**, que, apesar de apresentar características em comum com o tópico militar, configura uma significação completamente diferente, que surge de uma expressão musical efetivamente distinta.

O que ambos os tópicos têm em comum é a natureza cerimonial, especialmente a característica processional, mas há também entre eles uma diferença essencial: as procissões cerimoniais evocam grandiosidade e nobreza em um gesto de louvor e apologia, ao passo que a marcha fúnebre evoca muito mais um caráter meditativo, que expressa melancolia ou resignação patética³⁹, especialmente a partir da referência do segundo movimento da *Sinfonia nº 3 em Mi bemol op. 55 “Eroica”* de Beethoven. De fato, este tópico é recorrente também na música de Mahler, porém, em suas obras, ele se desenvolve a partir da inclusão de elementos do temperamento sanguíneo, transformando-se em uma expressão violenta, como pode ser observado no início das *Sinfonias nºs 3 e 5*. Tchaikóvski já se revelara precursor desta tendência na *Sinfonia nº 4 em Fá menor op. 36*, ao utilizar um motivo obsessivo de fanfarra militar em tonalidade menor, que desempenha importante papel formal na obra. Chostakóvitch assimilou esta expressão e conduziu-a a um nível radical – não se trata mais de melancolia ou resignação, mas sim de expressões aterrorizantes e de pavor –, transformando-a em uma expressão musical essencialmente diferente, que deve ser vista como um novo tópico: **o tópico militar aterrorizante**. Este é caracterizado então como uma distorção extrema do sentido original do tópico militar, que pode ser compreendido como contraditório a este: em vez de grandiosidade, bravura e heroísmo, o tópico militar aterrorizante sugere opressão, crueldade e violência. Este caráter revela-se como uma chave de leitura da música de Chostakóvitch, uma vez que o tópico militar constitui uma das mais importantes características da música soviética. Considerando que a revolução somente foi consumada após longa guerra civil, a imagem associativa de conquistas revolucionárias com o triunfo militar foi suscitada no imaginário cultural soviético, que projetava a imagem do homem revolucionário na figura do soldado.

Observada desta perspectiva, a metamorfose do tópico militar em tópico militar aterrorizante revela uma ambiguidade de sentido na música de Chostakóvitch: a combinação de expressões do tópico militar original com o aterrorizante sugere que força e poder não são somente uma questão de orgulho e grandeza, mas também de arrogância e

³⁹ Sobre a caracterização do tópico marcha fúnebre, consideramos particularmente efetivo o emprego dos termos propostos na teoria dos quatro temperamentos musicais (cf. capítulo 2.4 deste estudo, e também Camargo; Salles, 2016).

opressão. Este caráter ambíguo mostra-se uma das mais importantes singularidades da música de Chostakóvitch, revelada através da análise tópica de seu discurso musical.

Em termos de características musicais, o tópico militar aterrorizante apresenta o mesmo temperamento sanguíneo do tópico militar: andamento rápido, caráter rítmico com articulação em *marcato* e o timbre típico de fanfarra de instrumentos de metal e percussão em dinâmica *forte*. As diferenças mais evidentes são o uso constante de dissonâncias e de tonalidades menores, eventualmente os modos dórico e frígio que, combinados com a movimentação intensa do tópico militar, podem evocar o caráter explosivo do tópico *Sturm und Drang*. No contexto da música pós-tonal, pode ser configurado a partir da escala octatônica ou mesmo por conjuntos irregulares. O tópico militar aterrorizante também difere da marcha fúnebre convencional pela persistência de harmonias dissonantes e pelo andamento rápido, em vez do caráter meditativo e melancólico dos andamentos lentos das marchas fúnebres, que usualmente apresentam resoluções harmônicas das tonalidades menores – um signo de resignação que não existe no tópico militar aterrorizante.

Um exemplo notável do tópico militar aterrorizante na música de Chostakóvitch é o início da seção de desenvolvimento (compasso 120) do primeiro movimento da *Sinfonia nº 5 op. 47* (exemplo 19).

The image shows a musical score for Example 19, which is the beginning of the development section (measures 120-137) of the first movement of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 5, Op. 47. The score is for 4 Trompas, 2 Trompetes, and Violoncelo/Contrabaixo/Piano. The tempo is marked 'Poco animato' and the dynamics are 'f' (forte). The music features a complex, dissonant harmonic structure with a driving, rhythmic character.

Exemplo 19 – Dmítri Chostakóvitch – *Sinfonia nº 5 op. 47*
Movimento I – compassos 120-137

4.3 – O TÓPICO ZAVÔD E O TÓPICO MÚSICA DE MÁQUINAS

A representação do ruído de máquinas na música através de movimentos em *ostinato* remete ao século XVII, quando surgiram as primeiras ideias de representação musical do *moto perpetuo*. A sonata conhecida como *The Harmonious Blacksmith* de Haendel constitui um exemplo notável da expressão musical constituída por movimentos rítmicos constantes no período barroco, assim como a *Sinfonia nº 101 “O Relógio”* de Haydn e o *Moto Perpetuo* de Paganini representam exemplos célebres desta expressão em diferentes contextos nos séculos XVIII e XIX. A *música de máquinas* estabelece um tópico musical em si mesma, mas é importante reconhecer um considerável número de subcategorias desta expressão, que podem dividir o tópico em diferentes sentidos – o *Moto Perpetuo* e a *música de relógio* constituem apenas duas destas possibilidades.

Na obra *Pacific 231*, Arthur Honneger abriu um caminho pelo qual compositores soviéticos da década de 20 desenvolveram esta expressão musical, estimulados pelo senso comum na cultura soviética de que a industrialização representava uma imagem de progresso e futuro.

A música de Honneger pode ser incluída numa subcategoria que pode ser denominada *música de trem*⁴⁰. Entretanto, a proposta de construir uma música inteiramente baseada na imitação do ruído de máquinas inspirou o compositor Alexander Mõssolov a escrever uma obra chamada *Zavod* op. 19 (também conhecida como *Iron Foundry*), que pode ser considerada um exemplo paradigmático do desenvolvimento da expressão do tópico música de máquinas na música soviética, representando em detalhes os ruídos de múltiplas máquinas e motores dentro de uma indústria (exemplo 20).

Por outro lado, as qualidades desta expressão transcendem a mera compilação de sons onomatopéicos, delineando uma característica de expressão musical particular, que se tornou um traço distintivo da linguagem musical da era soviética. Foram criadas texturas musicais baseadas na sobreposição de movimentos de *ostinato*, de forma que a expressão alcançou um desenvolvimento independente da intenção de representar ruídos de máquinas. Esta expressão, compreendida como subcategoria do tópico música de máquinas, é denominada tópico zavôd⁴¹.

⁴⁰ Outro exemplo típico do tópico música de trem é encontrado no movimento IV da obra *Bachianas Brasileiras nº 2* de Heitor Villa-Lobos, chamado *O Trenzinho do Caipira*. Ao contrário da obra de Honneger, que exalta a modernidade da máquina, Villa-Lobos constrói uma expressão saudosista de uma máquina antiga.

⁴¹ O termo “tópico zavôd” foi mencionado pela primeira vez na dissertação *O discurso sinfónico de Chostakóvitch* (Camargo, 2012, p. 30), tendo sido posteriormente abordado de forma mais aprofundada no artigo *The Zavod*

The image displays two systems of a musical score for Alexander Moussev's 'Zavod' (Op. 19). The first system includes staves for Viola/Clarinet, Bassoon, Trombones, Violoncello/Contrabasso, and Timpani. The second system includes staves for Violins, Viola/Piano/Oboe, Trombones, Violoncello/Contrabasso, and Timpani. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with dynamic markings like *sf*, *mf*, and *p*.

Exemplo 20 – Alexander Moussev – *Zavod* op. 19
Tópico Zavôd

A palavra “zavôd” é de origem russa (transliteração do original "завод") e significa “fábrica”. A recorrência desta expressão musical no realismo socialista justifica seu uso, considerando o significado particular da industrialização no estado soviético e seu papel no discurso de propaganda ideológica, que revela uma sensível divergência em relação à ocorrência do tópico música de máquinas em outras culturas ocidentais.

As principais características do tópico zavôd compreendem a sobreposição de movimentos de *ostinato* em polirritmia; linhas construídas com material cromático ou atonal, desenvolvidas de forma linear, evitando o uso de acordes (excetuando-se as notas-pedal em *clusters*); o uso de notas-pedal em instrumentos de percussão como caixa clara, bumbo sinfônico ou pratos; eventos abruptos ou precipitados como sirenes, explosões ou estrondos, tocados pelos instrumentos de metal ou percussão em articulação *sforzato*, em estruturas como *clusters* ou dissonâncias; a combinação de figurações melódicas em antinomia rítmica (ritmos complementares); distorções sonoras como *frullati* nos instrumentos de sopro ou *sul ponticello* nos instrumentos de arco, bem como o uso de

Topic (Camargo, 2013), apresentado no XII International Congress of Musical Signification em Louvain (Bélgica).

surdina; repetição de padrões dinâmicos, como seqüências de figurações em *piano crescendo* em cada compasso (ou mesmo em cada tempo); relações proporcionais entre movimentos de *ostinato* simultâneos, como aumento ou diminuição de valores rítmicos, imitando as relações proporcionais de engrenagens de motores (Camargo, 2013, p. 2).

The image displays a page of musical notation for the beginning of the first movement of Dmitri Chostakovich's Symphony No. 2, Op. 14, "Ao outubro". The score is in 3/4 time, marked "Largo" with a tempo of quarter note = 46. It features multiple staves for Violins I and II, Violas, Violoncellos, Double Basses, and Bass Drum. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked "ppp con sord." (pianissimo con sordina).

Exemplo 21 – Dmítri Chostakóvitch – *Sinfonia nº 2 op. 14 “Ao outubro”*
Tópico Zavôd - Compassos 1-12

Na música de Chostakóvitch, observa-se o tópico zavôd na forma original em suas obras iniciais da década de 20, como a *Sinfonia nº 2 op. 14 “Ao Outubro”* (exemplo 21). Depois das perseguições promovidas pela política oficial para as artes a partir dos anos 30, as expressões atonais e ruidosas originais desse tópico passaram a ser consideradas

formalistas, e conseqüentemente foram evitadas pelos compositores, incluindo o próprio Chostakóvitch. Neste contexto, a expressão musical do tópicu zavôd sobreviveu como uma transfiguração da sobreposição de movimentos em *ostinato*, caracterizando mais uma textura musical do que uma representação onomatopeica, que pode ser encontrada em diferentes contextos em quase todas as sinfonias de Chostakóvitch e também na música de muitos compositores da mesma época, incluindo Prokófiev e Khatchatúrian.

4.4 – O TÓPICO CORAL ORTODOXO ESLAVO

Um dos traços distintivos das óperas russas do século XIX é a recorrência dos enredos épicos. Desde o surgimento de *A vida pelo Tsar* e *Ruslan e Ludmila* de Mikhaíl Glinka, e especialmente nas óperas compostas pelo *Grupo dos Cinco*⁴², as histórias dos antigos czares constituíam o assunto usual dos libretos. Esta característica comum propiciou o desenvolvimento de uma figura musical que expressasse a presença do povo na cena: o tópicu coral ortodoxo eslavo. Em uma carta a Répin, comentando suas óperas, Mussórgski declara: “Eu sei em que sentido devo me esforçar – o que eu quero representar é o povo” (*apud* Seroff, 1987, p. 161). Nas óperas *Ruslan e Ludmila* de Glinka, *Príncipe Ígor* de Borodín e *Boris Godunov* de Mussórgski, o povo no palco aclamando os monarcas é sistematicamente representado cantando no estilo eclesiástico do coral ortodoxo eslavo. Considerando a natureza divina atribuída ao poder monárquico, conferido por Deus, alguns cânticos originais da tradição da Igreja Ortodoxa de tradição eslava, como o *Spássi Góspodi*, tropário tradicional da liturgia ortodoxa russa, reforçam esta ideia, tendo sido usados como forma de conclamar à defesa da pátria.

Tropário da Santa Cruz

(*Liturgia Ortodoxa Russa*)

Спаси, Господи, люди твоя	<i>Salva, Senhor, a tua gente</i>
И благослови достояние твое	<i>e abençoa as tuas conquistas</i>
Победы борющимся	<i>Vitória aos que lutam</i>
за веру правую	<i>pela fé ortodoxa</i>
и за святую Русь	<i>e pela Rússia santa</i>
На сопротивные даря	<i>Contra os inimigos</i>
И твое сохраняя крестом	<i>e protegendo com tua cruz</i>
твоим жительство	<i>concedendo a tua vida. (Tradução nossa)</i>

⁴² Também chamado de *Poderoso Punhado* (Могучая Кучка), o grupo reunia Mily Balákirev, César Cui, Nikolai Rímski-Kôrsakov, Alexander Borodín e Modest Mussórgski.

Este tropário é conhecido na música russa especialmente por sua citação no início da *Abertura Solene 1812* de Píotr Ílitch Tchaikóvski, mas a presença de cânticos sacros ortodoxos na música russa é tão ampla que é possível afirmar que o estilo coral ortodoxo eslavo constitui uma de suas mais importantes características no século XIX (Camargo, 2012, p. 24). Da mesma forma que o Coral Luterano se tornou um elemento da música sinfônica germânica, presente em muitas sinfonias do período romântico (em Mendelssohn, Schumann e Brahms, por exemplo), o coral ortodoxo eslavo tornou-se um estilo notável do repertório sinfônico russo.

As principais características do tópico coral ortodoxo eslavo são: homofonia, com o uso restrito de notas de passagem; modalismo eclesiástico, com predominância dos modos eólio, dórico e frígio; repetição de notas (ou acordes) como resultado do estilo declamatório ou salmódico; uso eventual de uníssono ou movimentos paralelos; irregularidade rítmica, com alternâncias de ritmo binário e ternário, resultado tanto do estilo declamatório quanto da influência da música folclórica russa.

Na música de Chostakóvitch não é comum encontrar o tópico coral ortodoxo eslavo em sua forma original, porém, muitas de suas linhas melódicas são claramente baseadas em suas formas. Este tópico é também intimamente relacionado com alguns estilos característicos da música de Chostakóvitch, em especial o tópico coral revolucionário e o tópico *iuródiny*, que serão discutidos a seguir.

4.5 – O TÓPICO CORAL REVOLUCIONÁRIO

A Revolução Russa provocou o surgimento de novas formas para a música na era soviética, mas a imagem do coro cantando a “voz do povo” permaneceu em seu caráter original. Muitas canções foram escritas em louvor à Revolução, e mesmo fortemente influenciadas pelas marchas militares, eram sistematicamente baseadas no estilo coral ortodoxo eslavo. Por sua enorme popularidade, tanto na Rússia como em vários países do mundo, a criação do *Alexandrov Ensemble* (conhecido como Coro do Exército Vermelho), um coral masculino que apresenta canções soldadescas e populares com harmonizações corais em estilo litúrgico, estimulou a consolidação deste estilo.

Esta fusão do estilo coral ortodoxo eslavo e o tópico militar mostra-se presente na música de Chostakóvitch e pode ser observada em obras corais como a *Sinfonia nº 3 op. 20* “Primeiro de Maio”, a *Canção das Florestas op. 81* e também o oratório *A execução de Stepan*

Rázin op. 119. Entretanto, o uso desta expressão não está restrito às obras corais, em que surge como citações de sua forma original – ela constitui um novo tópico na obra sinfônica e instrumental de Chostakóvitch, que pode ser encontrada com regularidade como referência a suas origens, e propomos que seja denominada **tópico coral revolucionário**. No exemplo 22 é possível observar, na seção orquestral da *Sinfonia nº 3* de Chostakóvitch, uma típica caracterização do tópico coral revolucionário, em que o movimento paralelo homofônico em modo menor nas cordas e madeiras é combinado com um movimento marcial de trompas e trombones no registro agudo.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for 'Cordas / Madeiras' (Strings/Woodwinds), the middle for 'Trompas / Trombones' (Trumpets/Trombones), and the bottom for 'Fagotes / Tuba / Contrabaixos' (Bassoons/Tuba/Double Basses). The score is marked 'ff espress.' and 'marcatissimo'. The music features a parallel homophonic motion in the strings and woodwinds, and a martial motion in the trumpets and trombones in the upper register.

Exemplo 22 – Dmítri Chostakóvitch – *Sinfonia nº 3 op. 20 “Primeiro de Maio”*
Tópico Coral Revolucionário - Compassos 608-616

É importante notar que nem todas as características do tópico coral ortodoxo eslavo estão sempre presentes no tópico coral revolucionário, mas muitas são recorrentes, como as melodias em modo maior, que também aparecem nos cânticos litúrgicos. O emprego de instrumentos de registro médio/grave, como trompas, fagote e trombones, também pode caracterizar o tópico coral revolucionário como forma de reproduzir a sonoridade do coro masculino.

4.6 – O TÓPICO *IURÓDIVY*

No livro chamado *Testimony*⁴³, suposto relato das memórias do compositor, Solomon Vólkov apresenta Chostakóvitch como um “compositor *iuródivy*”. (Vólkov, 2006, p. xxv) O *iuródivy* é um fenômeno sócio-cultural da Rússia, originário da antiga figura do

⁴³O livro é chamado *Testimony* – The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Vólkov. Publicado em 1979, este livro relata o conteúdo de entrevistas feitas pelo autor com o compositor nos últimos anos de sua vida. Duramente criticada por estudiosos, a obra constitui uma fonte muito duvidosa, mesmo que seja considerada como autêntica transcrição das declarações de Chostakóvitch – especialmente pela maneira como o texto foi editado e pelo discurso em primeira pessoa. A respeito das questões que envolvem o referido livro, consulte *A Shostakovich casebook*, editado por Malcolm Hamrick Brown (2004), uma publicação inteiramente dedicada ao esclarecimento das questões suscitadas por *Testimony*.

“louco” por amor de Cristo, uma forma antiga de asceticismo cristão, cujos praticantes “simulavam loucura com o objetivo de transmitir ao público instrução espiritual através de sua santificação pela imitação do sofrimento de Cristo” (Hunt, Kobets, 2011, p. 15)⁴⁴. Acompanhando o processo de formação do fenômeno *iuródivy* na Rússia, Svitlana Kobets explica que:

Enquanto a “loucura santa”, na qualidade de paradigma de comportamento e ideal hagiográfico, evoluiu em Bizâncio, foi na Rússia medieval e moderna que o culto do “louco santo” e seu impacto sobre a cultura alcançou um grau de intensidade sem precedentes. [...] Nos séculos XV e XVI o termo *iuródivy* tornou-se a personificação da designação de um tipo de comportamento secular, cujos traços (como uma presumida santidade oculta, auto-humilhação grotesca encenada) derivam do paradigma comportamental do asceticismo louco e do modelo de santidade. As designações ascéticas e seculares do termo existiram lado a lado. Algumas figuras ilustres como o Czar Ivan IV Groznyi [‘o terrível’], Grigórii Rasputin, [...] e também escritores como Fiódor Dostoiévski [...], para mencionar somente alguns, assumiram este modelo subversivo e jocoso em seus comportamentos, estilos de vida, retórica e obras (Hunt; Kobets; 2011, p. 15-16).

No mesmo texto, Kobets continua a análise do caráter do *iuródivy* russo afirmando que “a totalidade da cultura russa, assim como o senso de si coletivo do povo russo, foram marcadamente influenciados por este fenômeno” (*ibidem*, p. 16). Assumindo o papel de louco, o *iuródivy* aponta o mal e a injustiça ao mesmo tempo que transgredir convenções de comportamento social e moral e, “em vez de recolher-se no hermetismo de uma reclusão monástica, toma parte na vida profana tornando-se uma figura pública” (Kobets, 2002, p. 1). Vivendo em grande proximidade com a realeza russa e por seu caráter ambíguo, mas também respeitável, o *iuródivy* podia dizer ao Czar aquelas verdades desconfortáveis que jamais seriam ditas por seus conselheiros. Como estereótipo cultural, ele pode ser observado em aparições na ópera russa⁴⁵, em que emerge seu papel cultural relevante e seu caráter estabelece características musicais para a constituição de um tipo musical, que poderá então ser identificado como marca distintiva da música de Chostakóvitch e até mesmo da música russa em geral.

A ópera *Boris Godunov* de Mussórgski pode ser considerada um retrato histórico da cultura russa. Seus personagens principais são influenciados de forma marcante pelo comportamento *iuródivy*, além de haver um personagem que é chamado ele mesmo de *Iuródivy*, com uma aparição curta, mas relevante. O comportamento *iuródivy* pode ser identificado mais claramente nos dois monges itinerantes Varlaam e Misail, além do cronista ancorita Pimen. Estes personagens observam os atos cruéis do Czar Boris, e cada

⁴⁴ *Lice in the Iron Cap: Holy Foolishness in Perspective* (Hunt; Kobets, 2011, p. 15-39).

⁴⁵ Svitlana Kobets afirma que “as textualizações de Karamzin e Pushkin do *iuródivy* trouxeram pela primeira vez na história literária russa esta figura para as leituras seculares, e posteriormente a obra-prima operística de Mussórgski apresentou [a figura do] *iuródivy* ao Ocidente” (Kobets, 2002, p. 1).

um deles faz comentários aparentemente sem sentido sobre as consequências de tais atos. A extravagante *Canção de Varlaam* na segunda cena do Ato I constitui um exemplo prototípico daquela que pode ser considerada uma expressão *iuródivy*: a melodia principal é diretamente baseada no estilo coral ortodoxo eslavo, enquanto o acompanhamento orquestral é formado por uma marcha de galope com intervenções das madeiras e percussão, suscitando a impressão de uma espécie de música de circo⁴⁶. A conjunção de expressões circenses com o canto religioso ortodoxo compõe o caráter musical exato da expressão do *iuródivy* (Exemplo 23).

The image shows a musical score for the 'Canção de Varlaam' from the opera Boris Godunov. The score is in 2/4 time and features several staves. The top staff is for Violins/Madeiras (Violins/Woods), marked 'Allegro' and 'f'. The second staff is for Trompetes (Trumpets), marked 'f'. The third staff is for Fagote / Tuba / Cordas graves (Bassoon / Tuba / Low Strings), marked 'f'. The fourth staff is for Platos / Gran Cassa (Cymbals / Snare Drum), marked 'f'. The fifth staff is for Violinos (Violins), marked 'p'. The sixth staff is for the vocal part, VARLAAM, with the lyrics 'Как во го - ро - де бы - ло во Ка - за - ни .'. The seventh staff is for Fagotes / Cordas graves (Bassoons / Low Strings), marked 'p'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and a 'tr' (trill) marking.

Exemplo 23 – Módest Mussórgski – Ópera Boris Godunov – Canção de Varlaam – Ato I – Cena 2
Tópico *iuródivy*

Na música para o filme de Eisenstein *Ivan, o terrível*, Prokófiev também tipifica musicalmente a expressão *iuródivy* em uma seção denominada *Iuródivy* (n° 7 na versão de oratório feita por A. L. Stasevitch). Trata-se também de um galope em *Allegro tempostoso*

⁴⁶ Uma exata definição acadêmica para o tópico **música de circo** não foi encontrada, mas é possível compreender o estilo música de circo como um tipo específico de marcha rápida com características de galope, tipicamente executada por instrumentos de sopro acompanhados por instrumentos de percussão como triângulo, prato e caixa clara, o que o aproxima do antigo estilo de marcha turca. Além destes traços comuns, elementos distintivos da música de circo podem ser identificados pela presença de eventos musicais humorísticos ou engenhosos, tais como *glissandi*, ou ornamentos cromáticos que emulam notas erradas ou distorções de sonoridade, como *frullati*, assim como ocasionais conduções melódicas disruptivas (cf. a *Entrada dos Gladiadores* de Julius Fučík).

(sic), com fortes marcações de madeiras e percussão, enquanto o tema principal é claramente derivado das características do coral ortodoxo eslavo (exemplo 24).

(Allegro tempestoso $\text{♩} = 80$)

Violinos / Madeiras / Trompas

ff

Violas

Fagotes / Tuba / Cordas graves

ff

4

Exemplo 24 – Sergei Prokófiev – *Ivan, o terrível* (Versão de Oratório)
Nº 7 “*Yuródivy*” - 4 compassos antes da cifra 4.
Tópico *iuródivy*.

A recorrência deste retrato musical do *iuródivy* consolidou uma expressão musical que vai além da representação do personagem na ópera, cinema ou oratório. Destacada de seu contexto original, esta expressão tornou-se uma notável particularidade da música de Chostakóvitch, que por seu uso e referência pode ser propriamente denominado **tópico *iuródivy***.

Observando os exemplos anteriores é possível deduzir que a expressão *iuródivy* é, por natureza, paradoxal. O coral ortodoxo eslavo é de natureza essencialmente séria e melancólica, completamente diferente da música de circo, que apresenta um caráter agitado e sanguíneo. Esta combinação apresenta um potencial para a articulação de significados musicais antagônicos, o que poderia constituir uma das muitas possibilidades de construção do efeito irônico na música. Se Mussórgski é reconhecido pelo desenvolvimento de expressões irônicas na música, muitas baseadas no enredo de suas óperas, consideramos que Chostakóvitch tenha alcançado este efeito de forma estruturante em suas sinfonias, em especial na *Sinfonia nº 10*, como poderá ser observado no capítulo dedicado à análise da obra.

A observação de recorrências típicas típicas na música de Chostakóvitch revela um caminho nítido para a compreensão do processo de construção de significado em suas obras orquestrais. A ambiguidade (ou polivalência) dos signos musicais e a sobreposição de diferentes expressões proporciona a elaboração de um antagonismo expressivo estrutural, indício do discurso irônico, que está integrado à essência da música do compositor. Isto também explica as muitas interpretações conflitantes de suas obras – em algumas situações ele insiste em determinadas expressões musicais somente para mostrar o seu contrário,

aplicando o princípio da afirmação exagerada. Por estas razões, a análise tópica precisa ser considerada como uma ferramenta necessária para a compreensão profunda da construção estrutural da música de Chostakóvitch. O reconhecimento do mecanismo artístico de produção de novos tópicos musicais, bem como de novos usos para tópicos tradicionais, revela-se então uma chave de leitura para uma apuração rigorosa das singularidades de sua música.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISE DA SINFONIA Nº 10 OP. 93

5.1 – PREÂMBULO HISTÓRICO

Várias circunstâncias históricas foram determinantes para o surgimento da *Sinfonia nº 10 op. 93* de Chostakóvitch. Concluída e apresentada em 1953, ano da morte do ditador Jôsef Stálin, a obra apresenta uma estreita ligação com este acontecimento, e de alguma forma remete aos anos 30, início das perseguições sofridas pelo compositor a partir da publicação do artigo no Pravda *Caos em vez de música*, e à contínua tensão entre sua atividade como compositor e seu papel político durante o período stalinista. Sobre a obra, Iúri Kremlióv, importante musicólogo soviético, escreveu no *Sovietskaya Muzyka nº 4* em 1957: “A música da *Décima [Sinfonia]*, com todo o seu emocionalismo e depressão psíquica, é o mais verdadeiro documento de sua época” (*apud* Coelho, p. 282).

Depois de ter sua *Sinfonia nº 4* rejeitada supostamente devido ao seu caráter experimental, Chostakóvitch procurou um campo seguro na inspiração neoclássica das *Sinfonias nºs 5 e 6*, de forma que seu espírito questionador estivesse protegido nas sutis entrelinhas da música instrumental, que, na mesma proporção em que se alinhava às diretrizes do realismo socialista, apresentava cada vez mais elementos de uma ambiguidade de sentido latente. Toda a grandiosidade do gênero epidítico de seu discurso musical, ao mesmo tempo que denota o louvor e magnificência exigidos pelos princípios do Realismo Socialista, também carrega elementos que remetem à crítica e à reflexão, tal qual observado por Walter Benjamin em *Magia e técnica*: No fragmento 7, *Sobre o conceito de história*, ele propõe uma leitura de dupla perspectiva das artes, que identifica nos monumentos de cultura o subtexto da barbárie – na materialidade do que é exaltado, os apelos do que é reprimido (Benjamin, 1994, p. 225). A perplexidade provocada pela dualidade do discurso é manifestada pela composição de expressões musicais opostas.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, em especial após a invasão da Rússia pelo exército nazista, o regime de Stálin concentrou-se nos movimentos de resistência, de forma que as perseguições políticas pareciam não ter prioridade especial na agenda governamental (Hurwitz, 2006, p. 96). O país precisava de heróis, e a música de Chostakóvitch poderia preencher uma lacuna nesse momento de grande tensão. Relatos históricos apontam que Chostakóvitch teria concebido suas *Sinfonias nº 7, 8 e 9* como uma grandiosa “Trilogia de Guerra” (Iákubov, 2012, p. 274). De fato, estas obras foram concebidas e executadas durante a Segunda Guerra Mundial, que na Rússia Soviética é chamada de “Grande Guerra

Patriótica”. A terceira parte desta trilogia, porém, não correspondeu às expectativas suscitadas pela ideia original.

No início do período em que a cidade de Leningrado sofria o cerco do exército nazista em 1941, foi composta a *Sinfonia nº 7*. A partitura trazia a dedicatória “À cidade de Leningrado”, e por esta razão a obra passou a ser conhecida como *Sinfonia nº 7 “Leningrado”*, e é reconhecida por sua referência à longa resistência soviética ao cerco, que durou até o início de 1944.

A obra ficou amplamente conhecida, em especial pela marcha que surge na seção de desenvolvimento do primeiro movimento (já citada na seção 3.3.1 deste trabalho), parcialmente baseada na melodia *Heut’ gebn wir ins Maxim* da opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehár. Esta é a seção designada por alguns estudiosos como o “Episódio da Invasão” (Wolkow, 2006, p. 265). Em uma carta ao correspondente Pammler, o compositor declarou: “O tema de marcha de minha sinfonia incorpora a invasão agressiva do fascismo alemão. Essa compreensão deste tema é correta. Assim ele foi pensado por mim”⁴⁷ (1970 *apud* Feuchtner, 2002, p. 143). A melodia, originalmente leve e popular, transforma-se em uma expressão agressiva e violenta. Este mesmo motivo, extraído da opereta de Lehár, foi utilizado posteriormente por Béla Bartók no *Concerto para Orquestra* (1943), obra também concebida durante o período da guerra, uma das últimas escritas por Bartók em seu exílio forçado nos EUA.

Antes mesmo de sua estreia a *Sinfonia nº 7* já era uma lenda. Com as declarações controladas pela máquina estatal, o governo iniciou uma campanha de propaganda usando a obra como elemento político (Wolkow, 2006, p. 272). Após ter utilizado a imagem de Chostakóvitch trajando uniforme militar durante o cerco, foi publicada na revista *Sovietskoe Iskusstvo* em 18.09.1941 a seguinte declaração, atribuída ao compositor:

Amigos: eu falo de Leningrado a vocês, enquanto nas entradas da cidade há combates ao inimigo. Eu falo do *front*. Ontem concluí o segundo movimento de minha nova, grande sinfonia. Se for possível terminar a obra, então a chamarei de *Sétima Sinfonia*. Faço este relato para que todos saibam: o perigo que a cidade de Leningrado corre não silenciou sua vida pulsante (1941, *apud* Feuchtner, 2012, p. 141⁴⁸).

A proeminência do tópico militar e a inclusão de citações melódicas compõe um quadro musical narrativo que faz clara alusão à guerra que eclodia. Sua grandiloquência, associada à utilização de melodias populares e do tópico coral ortodoxo eslavo, identifica

⁴⁷ Schostakowitsch, Dmitri Dmitriewitsch. *Erfahrungen: Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*. Reclam, 1983, p. 249.

⁴⁸ Chostakóvitch, Dmítri Dmítrievich. Declaração de Leningrado, *Sovietskoe Iskusstvo*, Moscou, 18.09.1941.

sua poética com as diretrizes do realismo socialista, que tanto interessava ao regime imposto por Stálin.

Identificada como a segunda parte da suposta trilogia, a *Sinfonia nº 8* foi composta em 1943. Sua expressão trágica e pesadosa constrói um memorial às milhares de vítimas da crueldade da guerra. Ivan Sollertinski, crítico musical e amigo do compositor, comentou sobre a obra:

[A *Sinfonia nº 8*] Constitui o direito à tragédia e à arte trágica. A tragédia não nasceu do pessimismo. Ela nasceu da maturidade, da força, da coragem, da liberdade moral e do conflito entre forças de vontade (1979, *apud* Feuchtnner, 2002, p. 149⁴⁹).

Pelo tom trágico, a obra foi acusada de não seguir as diretrizes do otimismo característico do realismo socialista. Por esta razão, as palavras de Sollertinski foram muito importantes como defesa da *Sinfonia nº 8* frente à censura estatal, que com muita frequência impedia a apresentação de obras artísticas. O próprio compositor declarou: “Nessa obra eu procurei reproduzir a vivência do povo na terrível tragédia da guerra. A *Sinfonia nº 8* é uma resposta aos acontecimentos desses tempos difíceis.” (1956, *apud* Brockhaus, [19]61, p. 141⁵⁰). Após o tom marcial da *Sinfonia nº 7*, e considerando os horrores vivenciados pela população de Leningrado durante o cerco que durou mais de 900 dias, a *Sinfonia nº 8* foi compreendida como um ato de contrição pelos terríveis acontecimentos da guerra, uma sequência natural da narratividade bélica manifesta na *Sinfonia nº 7*. Em um depoimento dado ao autor do livro *Testimony*, Chostakóvitch declarou:

Minhas sinfonias, na maioria, são lápides. Pessoas demais morreram e foram enterradas em lugares desconhecidos (...) só a música pode fazer [lápides] para eles. (...) Penso constantemente nessas pessoas e em cada uma de minhas obras maiores procuro lembrá-las. (...) Mais tarde, todas as desgraças foram atribuídas à guerra, como se somente durante a guerra houvesse assassinatos e tortura. **Por isso as *Sinfonias nº 7 e 8* são “Sinfonias de Guerra”** (Volkov, 2004, p. 156, grifo nosso).

Nos últimos meses da guerra a União Soviética já contemplava sua vitória, não só pela derrota das forças nazistas, mas também por observar a possibilidade de expansão de sua influência geopolítica. As *Sinfonias nº 7 e 8* de Chostakóvitch foram apresentadas diversas vezes não só dentro da União Soviética como também no Ocidente. Vários regentes ocidentais disputavam o direito de estreia das obras, vistas como as mais importantes obras musicais do período de guerra. Por isso havia grande expectativa, tanto na União Soviética como em outros países, de que Chostakóvitch completaria sua “Trilogia

⁴⁹ Sollertinsky, Iwan. *Von Mozart bis Schostakowitsch*, Leipzig, 1979, p. 297.

⁵⁰ Chostakóvitch, Dmítri Dmítrievich. *Pensamentos sobre um caminho trilhado*. *Sovietskaia Muzyka* № 9, Moscou, 1956.

de Guerra”, criando uma “*Nona Sinfonia*” dedicada à vitória na Guerra (Wolkow, 2006, p. 312). O próprio compositor encarregou-se de suscitar esta expectativa:

Sim, já estou pensando sobre a próxima, a *Sinfonia n.º 9*. Caso eu encontre um texto adequado, gostaria de escrevê-la não só para orquestra, mas também para coro e solistas. Mas temo que, por essa pretensão, possam acusar-me por uma imodesta analogia (1944, *apud* Meyer, 2008, p. 294⁵¹).

Várias obras surgiram para celebrar a vitória na guerra, entre elas a *Ode pelo encerramento da guerra* de Prokófiev, a *Sinfonia dedicada à vitória do povo soviético sobre o fascismo* de Vano Muradéli e a *Abertura "Vitória" op. 85* de Glière. A *Sinfonia n.º 9* de Chostakóvitch era também esperada como uma “Sinfonia da Vitória”, que completaria a trilogia de forma triunfal. A *Sinfonia n.º 9*, porém, apresentada pela primeira vez nas vésperas do fim da guerra, contraria radicalmente esta expectativa, gerando um incidente político – ela não apresenta qualquer elemento monumental, de nenhum ponto de vista. Trata-se de uma obra escrita para uma orquestra modesta, com menos de 25 minutos de duração, ou seja, em sua totalidade, ela é mais curta que o primeiro movimento da *Sinfonia n.º 7*. Seu estilo haydniano *leggero* revela uma notável expressão satírica, em absoluto incompatível com a expectativa criada pela ideia da trilogia de guerra. Em carta ao amigo Kara Karaev, Chostakóvitch explica: “Eu disse que as *Sinfonias n.º 7* e *n.º 8* são partes de uma trilogia sinfônica. Mas a *Sinfonia n.º 9* **não é a terceira parte desta trilogia**; esta, eu espero, será a *Sinfonia n.º 10*” (1947, *apud* Iákubov, 2012, p. 264, grifo nosso⁵²).

O espírito de agudeza presente na obra se revela tanto nesta quebra de expectativa como também em elementos do texto musical. A essência da linguagem humorística é identificada através de transgressões sintáticas, já mencionadas no capítulo 3 deste trabalho. A *Sinfonia n.º 9* de Chostakóvitch tornou-se então uma referência de agudeza e engenho na linguagem musical, diretamente inspirada na linguagem haydniana. A apresentação desta obra de sátira ostensiva no lugar de uma majestosa e triunfal Sinfonia da Vitória não passaria impune pelos comissariados culturais soviéticos. Segundo os relatos da época, a apresentação da *Sinfonia n.º 9* teria deixado a plateia perplexa, não pelo enorme interesse que a obra suscitou, mas pela sensação de que provocaria um terrível efeito ao ser ouvida por Stálin, que certamente compreenderia a obra como uma troça juvenil, inimiga do povo e um desrespeito às instituições (Wolkow, 2006, p. 313). A expectativa de algo grandioso e majestoso, com um desfecho surpreendentemente pueril, resultou em um impensável efeito psicológico – a música representava uma dura crítica incrustada em uma ironia, disfarçada através de uma expressão ingênua, quase *naiif*.

⁵¹ Orlov, G. *Simfonii Chostakovitcha*. Moscou, 1961, p. 221.

⁵² Karagicheva, L. Shostakovich's Letters to K. A. Karaev. *Muzykalnaia Akademiya* № 4. Moscou, 1997, p. 207.

A reação de Stálin, porém, não foi imediata. As festividades pela vitória na guerra, os concertos e a inauguração de monumentos grandiosos não deveriam ser interrompidos por atos de perseguição. Somente em 1948, quando foi convocada uma conferência sobre música no Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, sobreveio a Chostakóvitch e a outros compositores expoentes da música soviética o grande golpe. Diferente do que ocorrera em 1936, quando uma ordem velada fora publicada em forma de artigo sem assinatura no jornal Pravda, a conferência liderada pelo comissário Andrei Jdánov reuniu mais de 70 dos mais proeminentes músicos soviéticos, promovendo debates e confrontos públicos a respeito do que deveria ser considerado **formalismo** em música, de forma que os compositores foram obrigados a reconhecer publicamente seus “erros” e a ter suas obras sumariamente atacadas pelos burocratas do partido. Finalmente, em 11 de fevereiro de 1948, foi publicada uma resolução do Comitê Central do Partido Comunista, conhecida como *Decreto Jdánov*, com uma lista de compositores que representavam a linha formalista e inimiga do povo: foram nominados Chostakóvitch, Prokófiev, Khatchatúrian, Chebalín e Miaskóvski. Chostakóvitch foi afastado de suas atividades de professor nos Conservatórios de Moscou e Leningrado, além de ter suas obras banidas do repertório das grandes orquestras e teatros, assim como os demais compositores listados.

De 1948, ano do decreto Jdánov, até 1953, Chostakóvitch escreveu poucas obras. Além de algumas trilhas sonoras para filmes (que constituíam importante ajuda financeira), foram compostas duas obras para coro e orquestra: o oratório *A Canção das Florestas* op. 81 e a cantata *O sol brilha sobre nossa pátria* op. 90. Estas obras têm em comum uma apologia textual da Revolução e um louvor desmesurado à figura de Stálin, elementos que se tornaram uma marca das obras criadas após o decreto de 1948, tanto por Chostakóvitch como por outros compositores. Tratava-se de obras oportunamente incitadas pelo Estado (a *Canção das Florestas* recebeu o Prêmio Stálin de 1950), que representavam também uma possibilidade de reabilitação dos compositores frente aos expurgos decretados (Feuchtner, 2002, p. 160). Alguns musicólogos desqualificam o teor musical destas obras, associando uma suposta baixa qualidade musical ao fato de serem obras panfletárias de propaganda política (Meyer, 1995, p. 329). Certamente trata-se de obras de menor complexidade musical se comparadas às sinfonias, mas não deixam de apresentar as notáveis singularidades da poética de Chostakóvitch.

Este período, considerado de "depressão criativa", durou até 1953, o ano da morte de Józef Stálin. O terror instaurado em seu regime foi em tal medida violento que mesmo sua morte não parecia colocar um fim nos traumas e vícios instaurados na vida soviética. A

primeira reação de muitos grupos conservadores era preservar a memória do líder; como exemplo deste movimento destaca-se a publicação de um artigo no periódico *Sovietskaia Muzyka* em abril de 1953, intitulado *As sábias diretrizes do partido de Lênin e Stálin devem ser seguidas*, incluindo declarações de diversos compositores (entre os quais Chostakóvitch, provavelmente não de forma voluntária), reiterando a importância das ações de Stálin para a música e o futuro do país. A "desestalinização" da União Soviética foi um processo lento, pois os principais comissários governamentais eram todos leais a Stálin e a seus princípios – uma vez que todos os seus opositores foram banidos ou assassinados durante o período do terror. Um exemplo importante destes continuadores foi Tíkhon Khrénnikov, que, sendo homem de confiança de Stálin e um dos principais opositores de Chostakóvitch, permaneceu no cargo de Secretário Geral da União dos Compositores Soviéticos até o fim da União Soviética em 1991.

Impactada pela morte de Stálin, a sociedade soviética guardava silêncio. A maioria das pessoas parecia estar aliviada com a morte do ditador, mas pairava a dúvida sobre a continuidade do regime. Neste ambiente de insegurança não se esperavam manifestações por uma nova ordem. É exatamente neste momento que Chostakóvitch decide escrever sua *Sinfonia nº 10*. A revolta sufocada por tantos anos de terror, pelos expurgos e humilhação pública, poderia agora encontrar expressão. Puderam ser apresentadas algumas obras instrumentais que o compositor ainda não submetera à análise estatal por receio de que fossem condenadas por formalismo, principalmente os *Quartetos de Cordas nºs 3 e 4*.

Não existem informações exatas sobre o período em que foi composta a *Sinfonia nº 10*. Acredita-se que tenha sido escrita nos meses de verão de 1953 na casa de campo de Komárovo, e a data anotada da conclusão da obra foi 25 de outubro, apesar de haver relatos de que o compositor já teria trabalhado na obra em 1951 e que teria reaproveitado rascunhos para uma Sonata para violino inacabada, iniciada em 1945 (Wilson, 2006, p. 302). A estreia foi realizada no dia 17 de dezembro de 1953 pela Orquestra Filarmônica de Leningrado, sob a regência de Evgêni Mravínski.

Naquele momento em que a sociedade ainda estava apreensiva pela morte do ditador, a apresentação de uma nova sinfonia poderia parecer aos olhos governamentais um tributo à morte do líder, uma espécie de *Réquiem* sem palavras. Segundo *Testimony*, recordando suas motivações para a composição da *Sinfonia nº 9* e posteriormente da *nº 10*, o compositor teria declarado:

Confesso que dei esperanças para os sonhos do líder e professor. (...) Mas eu não podia escrever uma apoteose a Stálin, simplesmente não podia. Eu sabia o que me esperava quando escrevi a *Sinfonia nº 9*. Mas retratei Stálin em música em minha sinfonia seguinte, a *Décima*. Eu a escrevi logo após a morte de Stálin, e

ninguém ainda adivinhou sobre o que é a sinfonia – é sobre ele e os anos do stalinismo. O segundo movimento é um retrato musical de Stálin, *grosso modo*. Com certeza há outras coisas nela, mas esta é a base (Volkov, 2004, p. 141).

Independentemente da autenticidade ou fidelidade desta declaração, uma análise detalhada da obra pode revelar suas dimensões significativas e a fisionomia de seu discurso. Não obstante o tom solene inicial, Chostakóvitch escreve uma música bastante diferente de um *Réquiem*. Pelo contrário, as expressões pesarasas são colocadas em oposição a elementos satíricos e a grandiloquência pregada pelo realismo socialista é transformada em caricatura. O culto à personalidade do grande líder é substituído pela assinatura musical de Chostakóvitch através do motivo D – (e)S – C – H⁵³, acrônimo do no nome do compositor transliterado para a grafia alemã. A “Trilogia de Guerra” não seria então concluída por uma monumental “*Sinfonia da Vitória Soviética*”, mas por uma música que exalta o triunfo sobre toda a tirania, violência e opressão do fascismo, em todas as suas expressões.

⁵³ Na escrita musical alemã, obtém-se com as letras D Es C H a sequência de notas Ré - Mi bemol - Dó e Si natural.

5.2 – ESTRUTURA E FORMA

A *Sinfonia nº 10 em mi menor op. 93* de Chostakóvitch apresenta uma estrutura de quatro movimentos, sendo que o último é composto por um movimento introdutório **Andante**, seguido sem interrupção por um movimento **Allegro**, que podem ser compreendidos como movimentos autônomos. De forma esquemática, observa-se:

1º Movimento: **Moderato** (forma sonata)

2º Movimento: **Allegro** (dança em compasso binário e forma ternária)

3º Movimento: **Allegretto** (Scherzo)

4º Movimento: **Andante – Allegro** (Intermezzo e Finale)

O primeiro movimento inicia-se com uma expressão sisuda e sombria, de forma que o próprio compositor teria dito, mais tarde, que “teria falhado na tentativa de escrever um *allegro de sonata* genuíno em seu movimento inicial” (*apud* Fay, 2000, p. 190). Esta observação é claramente exagerada, uma tentativa de colocar-se de maneira humilhante perante a União de Compositores. Ali Chostakóvitch deveria defender a obra perante um comitê, que realizou debates sobre a sinfonia durante três dias em 1954 (Feuchtnner, 2002, p. 168/172). De qualquer forma, a sequência de movimentos mostra-se atípica, pois falta um movimento lento autônomo. O segundo movimento, considerado como “scherzo”, será tratado aqui como uma estilizada dança grotesca, principalmente pelo ritmo binário e expressão rude – ou seja, características atípicas para um *scherzo* sinfônico tradicional. O terceiro movimento, pelo ritmo ternário e expressão *leggera*, será compreendido então como o verdadeiro “scherzo” da obra. A introdução do quarto movimento acaba por equilibrar a estrutura, cumprindo a função de movimento lento.

Será realizada uma análise motívica inicial, em que serão enumerados e descritos os motivos principais que estruturam a obra, observando suas relações de derivação e suas características. Em seguida será realizada uma análise extensiva da estrutura, da fraseologia, da tópica e dos materiais musicais. A identificação da estrutura e da fraseologia permitirá localizar os elementos do discurso e compreender sua construção formal. A identificação dos tópicos permitirá levantar hipóteses interpretativas de significação musical, compreendendo ainda as relações de desenvolvimento motívico, dos materiais musicais empregados (escalas e conjuntos), das figurações e texturas que compõem estas ideias musicais.

A obra é escrita para uma formação instrumental convencional de orquestra sinfônica dos séculos XIX e XX, com madeiras a 3, metais em formação convencional, percussão sinfônica e cordas:

Sinfonia nº 10 op. 93

Instrumentação

1 Piccolo	Tímpanos
2 Flautas (Flauta II=Piccolo III)	Tamburino
2 Oboés	Triângulo
1 Corne inglês (= oboé III)	Caixa-clara
1 Clarinete piccolo (Mi <i>b</i>) (= Clarinete III)	Pratos a 2
2 Clarinetes (Si <i>b</i> , Lá)	Gran cassa (GC)
2 Fagotes	Tam-tam
1 Contrafagote (= Fagote III)	Xilofone
4 Trompas (Fá)	Violinos I
3 Trompetes (Si <i>b</i>)	Violinos II
3 Trombones	Violas
2 Tubas	Violoncelos
	Contrabaixos

Com o objetivo de apurar detalhadamente o processo composicional, esta análise extensiva será realizada diretamente sobre a partitura integral da obra, que será inteiramente transcrita⁵⁴ ao longo do estudo. Por questões de espaço, esta transcrição foi reduzida ao menor número de pentagramas possível. Pela mesma razão, a transcrição da partitura ao longo do texto não apresenta legendas – o leitor deverá localizar-se pela numeração dos compassos, indicada no início de cada sistema, no canto superior esquerdo, conforme o padrão das edições orquestrais. Na identificação dos motivos o número de compasso é precedido do número do movimento em algarismos romanos (por exemplo, IV – 168 = quarto movimento, compasso 168). Todos os outros exemplos externos à *Sinfonia nº 10* têm suas legendas devidamente identificadas. Recomenda-se acompanhar a leitura desta análise com a audição da obra.

⁵⁴ A edição da obra utilizada como referência é o Volume 10 da coleção *Novas Obras Escolhidas de Dmitri Chostakovitch*, editada por Manachir Yakubov, Editora DSCH: Moscou, 2009 [Дмитрий Шостакович – Новое Собрание Сочинений. Том 10. Общая редакция пояснительная статья Манашира Якубова. Издательство “DSCH”: Москва, 2009].

Tabela 2

Lista de abreviações utilizadas na partitura transcrita			
<i>I</i>	Primeiro; naipe de primeiros	<i>Sord.</i>	Com surdina
<i>II</i>	Segundo; naipe de segundos, etc.	<i>Tb</i>	Tuba
<i>Cbx</i>	Contrabaixo	<i>Tbn</i>	Trombone
<i>Cfg</i>	Contrafagote	<i>Timp</i>	Tímpanos
<i>CI</i>	Corne inglês	<i>Tpa</i>	Trompa
<i>Cl</i>	Clarinete	<i>Tpe</i>	Trompete
<i>Fl</i>	Flauta	<i>T-Tam</i>	Tam-Tam
<i>GC</i>	Gran Cassa (Bumbo sinfônico)	<i>Vla</i>	Viola
<i>Ob</i>	Oboé	<i>Vlc</i>	Violoncelo
<i>Picc</i>	Flauta piccolo	<i>Vln</i>	Violino
<i>Pizz.</i>	Pizzicato	<i>Xilo</i>	Xilofone

Observações:

1. Todos os instrumentos estão notados em Dó, ou seja, na nota real em que soam.
2. Contrabaixo e contrafagote soam uma oitava abaixo da nota escrita.
3. Triplicações de 8^{va} paralela superior foram eventualmente omitidas quando não constituíam informação relevante para a análise. Triplicações de 8^{va} inferior eventualmente foram escritas com a indicação 8^{va} *bassa*.

5.3 – ANÁLISE MOTÍVICA

A partir dos anos 30, o processo de transformação motívica passou a constituir um elemento essencial da estrutura composicional de Chostakóvitch, e por esta razão será observado detalhadamente neste trabalho. Depois do período experimental dos anos 20, que compreendeu a composição das Sinfonias *nº 2 op. 14 “Ao outubro”* (1927) e *nº 3 op. 20 “Primeiro de Maio”* (1929), em que o processo de desenvolvimento motívico não era essencial para a estrutura composicional, Chostakóvitch passou a manifestar uma tendência à clareza e simplicidade na linguagem musical, refletida na economia de materiais musicais, verificada especialmente a partir da *Sinfonia nº 5 op. 47* (1937). Essa tendência manifestou-se no tratamento temático: a transformação motívica adquire papel preponderante na estruturação da obra e passa a partir de então a constituir um traço distintivo da escrita de Chostakóvitch.

Na *Sinfonia nº 10* essa simplicidade e economia de meios atingem um grau excepcional. Enquanto apenas no primeiro movimento da *Sinfonia nº 5* o compositor empregou 7 motivos principais e 7 motivos secundários (Camargo, 2012, p. 192), somente 10 motivos foram necessários para a construção dos quatro movimentos da colossal estrutura da *Sinfonia nº 10*, considerando ainda que, mesmo dentro deste grupo de 10 materiais, encontra-se notáveis relações de derivação.

Este exame do trabalho motívico mostra-se especialmente relevante quando se consideram alguns postulados composicionais de Arnold Schoenberg, que declara que

É difícil conceber que uma peça musical tenha sentido a menos que tenha sentido no motivo e na apresentação temática de ideias. Por outro lado, uma peça na qual a harmonia não é unificada, mas que desenvolve seu motivo e material de maneira lógica, deve, até certo ponto, ter um sentido inteligível (Schoenberg, 1984, p. 280).

Esta observação constitui um indicador essencial da singularidade criativa de Chostakóvitch, que pode ser apreciada nesta análise motívica da *Sinfonia nº 10*. Continuando com a abordagem teórica proposta por Schoenberg na obra teórica *Fundamentos da Composição Musical* (1991[1ª edição 1967]), o compositor elabora a seguinte definição:

O motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. O motivo geralmente aparece de maneira marcante e característica no início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno (...) Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é considerado o “germe” (*sic*) da ideia: inclui elementos de todas as figuras musicais subsequentes e está presente em todas as figuras subsequentes (Schoenberg, 1991, p.35).

Analisando-se a *Sinfonia nº 10* a partir desta referência, verifica-se uma perfeita realização da definição condensada por Schoenberg. O primeiro motivo, principal motivo

básico da sinfonia, apresentado no primeiro compasso (exemplo 25), constitui um verdadeiro motivo cíclico, que delinea os principais temas dos movimentos I, II e III, além de estar presente de forma marcante no movimento IV.

Exemplo 25 – *Sinfonia nº 10* – a) Movimento I; b) Movimento II; c) Movimento III; d) Movimento IV
Motivo 1 – elemento estrutural em toda a sinfonia

David Fanning, um dos mais importantes estudiosos de Shostakóvitch, em seu livro *The Breath of the Symphonist – Shostakovich’s Tenth* (1988), inteiramente dedicado à *Sinfonia nº 10*, denomina esta figura de “**motivo x**”, e realiza relevantes observações sobre sua natureza:

A unidade incorporada pelo movimento ascendente em grau conjunto do motivo x é um meio que conduz a um fim correlato. Ele ajuda a reforçar a impressão de que há uma ‘personalidade’ singular incorporada na música que vivencia o desdobrar do drama para o qual a música acontece. (...) Existe uma relação recíproca entre contraste, os eventos que deveriam ser suficientemente distintivos e lógicos em sua sucessão, e unidade, a ‘personalidade incorporada’ que deveria definir uma relação significativa entre a ideia superficial, linguagem musical e estrutura de larga escala (Fanning, 1988, p. 9).

Nesta afirmação, Fanning sugere a dimensão narrativa da recorrência do **motivo 1**, porém não desenvolve a ideia. Buscando critérios para a análise da narratividade musical, Kofi Agawu afirma:

As dimensões musicais pelas quais [as] narrativas se manifestam variam de obra para obra. A dimensão favorita é o processo temático ou motivico, onde um motivo inicial, figurado como um termo sonoro, é repetido muitas vezes guiando o ouvinte de momento a momento: nisto consiste a incorporação da ‘narrativa’ da obra (Agawu, 2009, p. 103).

Observando-se o processo de desenvolvimento motivico, verifica-se que a força estruturadora da figura mencionada transcende as quatro citações apresentadas no exemplo 25 para tornar-se um elemento central na progressão das ideias musicais como um *Leitmotiv*. Para isso, reunimos as principais derivações do motivo 1 em um quadro sinóptico (exemplo 26) que evidencia o caráter sintagmático do processo de desenvolvimento. O motivo 1 é apresentado no início da obra em uma figura básica que reúne sua forma principal (*Grundgestalt*), que denominaremos **motivo 1-a**, com as variantes motivo 1-a’ (redução rítmica do motivo); **motivo 1-b** (ampliação dos intervalos – tríade diminuta ascendente); **motivo 1-b’** (ampliação das durações – hemíola de mínimas); **motivo 1-c**

(transformado em bordadura inferior) e **motivo 1-d** (transformação rítmica com a aplicação do padrão de ritmo pontuado).

Motivo 1-a **Motivo 1-b**

I - 1 a b'

I - 4 a b'

I - 16 a

I - 129 a **Motivo 1-c** com bordaduras

I - 150 a com bordaduras

II - 3 a

II - 7 d (invertido) a

II - 21 a a

II - 111 a (invertido) a

II - 86 a

II - 213 a

III - 1 a I - 226 **Motivo 1-a'** Redução rítmica

IV - 130 a

Motivo 1-d
Padrão ritmo pontuado

Exemplo 26 – Quadro sinóptico de derivação do **Motivo 1** (ordem direta)
Forma principal (*Grundgestalt*) **Motivo 1-a** e variantes **a'**, **b**, **b'**, **c** e **d**.

No quadro do exemplo 26 estão reunidas exclusivamente as variantes derivadas da ordem direta. A inversão do motivo, que também pode ser compreendida como retrogradação, cria uma nova ordem de derivações motivicas que estão consolidadas no quadro sinóptico de derivação inversa do motivo 1, no exemplo 27.

Exemplo 27– Quadro sinóptico de derivação do **Motivo 1** (ordem inversa)
Forma principal inversa [**Motivo 1-a(i)**] e variantes **b**, **c** e **e**.

Observam-se no exemplo 27 as principais recorrências da inversão do motivo 1-a, denominado **motivo 1-a(i)**. Nos mesmos trechos percebe-se também uma presença marcante da variante **motivo 1-c**, que combinada com o **motivo 1-a(i)** forma uma figura básica⁵⁵ que será denominada **motivo 1-e** (movimento I, compassos 111 e 119). Todos os

⁵⁵ Citando Josef Rufer, Dunsby e Whittall esclarecem que “a **figura básica** (...) é a maior unidade formal logo depois do motivo, uma frase que pode ter vários compassos e que consiste na conexão firme de um ou mais motivos e suas repetições, variadas em maior ou menor grau” (Dunsby, Whittall, 2011, p. 130). Os autores

motivos que se forem apresentados em inversão em relação à forma principal têm o acréscimo da letra “i” entre parêntesis: **(i)**.

A recorrência transversal em todos os movimentos da obra mostra a importância estrutural do **motivo 1** e de seu vasto desenvolvimento derivativo e capacidade associativa. Importância análoga tem também o **motivo 2**, cujas derivações são demonstradas no quadro sinóptico apresentado adiante no exemplo 28. Quando comparado com a simplicidade do motivo 1, o motivo 2 mostra-se consideravelmente mais complexo, sendo seu desenvolvimento por vezes menos evidente. Sua complexidade deve-se primeiramente ao fato de que sua forma principal (*Grundgestalt*), neste estudo denominada **motivo 2-a** e identificada como construção temática principal do primeiro movimento (compasso 69), já apresenta uma estrutura de figura básica (conf. Nota 55), portanto transcendente como motivo. Ela pode ser compreendida a partir de diferentes seccionamentos internos, cada um deles dando origem a uma diferente ordem derivativa de desenvolvimento motivico. O primeiro seccionamento, que exclui a nota longa inicial, foi denominado **motivo 2-a'**, e seu desenvolvimento particular pode ser observado no canto inferior direito do quadro apresentado no exemplo 28. Um seccionamento ainda menor se verifica, originando o material denominado **motivo 2-a''**. A imediata repetição do motivo 2 (compasso I-73) já apresenta uma variação, que transforma o salto de terça descendente em quarta justa, e é denominado **motivo 2-b**, que também apresenta uma ordem própria de derivação motivica, conforme pode ser observado no canto superior direito do quadro (exemplo 28). Decorrente do movimento de compasso ternário surge também a partir do compasso I-75 uma derivação mais longínqua, portanto menos pregnante, que foi denominada **motivo 2-c**.

Conforme se pode observar na derivação direta do **motivo 2-a**, seu desenvolvimento se dá através do constante acréscimo de notas, sejam bordaduras ou repetições, além de ampla variação rítmica. Fazendo-se, porém, reduções pelo método schenkeriano, facilmente se chega ao desenho melódico que o relaciona a sua forma principal original. Essa preservação do desenho melódico produzirá ainda derivações mais longínquas, mas igualmente importantes, em especial o elemento que será denominado **motivo 7**, tratado mais adiante. Da mesma forma que o motivo 2 constitui o cerne temático do primeiro movimento, o motivo 7, derivação progressiva do motivo 2, constituirá o cerne temático do quarto movimento.

ênfaticamente que uma distinção direta entre motivo e figura básica não é evidente ou consensual entre analistas (incluindo Schoenberg). Por esta razão, atribuiremos nesta análise o nome “motivo” a algumas figuras básicas, desde que seu desenvolvimento seja realizado como processo motivico.

The image displays a musical score for Example 28, illustrating the derivation of Motivo 2 and its variants. The score is organized into two main columns. The left column features Motivo 2-a in its original form (I-69) and its subsequent appearances in various parts of the score (I-358, I-459, II-12, II-15, II-68, IV-8, IV-16). The right column shows Motivo 2-b (I-78) and Motivo 2-c (I-82, I-123), along with Motivo 2-a' in its original form (I-69) and its subsequent appearances in various parts of the score (I-372, I-422, I-428). The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, and dynamic markings like 'diminuido' and 'duplamente diminuido'.

Exemplo 28 – Quadro sinóptico de derivação do **Motivo 2**
Forma principal [**Motivo 2-a**] e variantes **a'**, **b** e **c**.

Após a identificação dos motivos 1 e 2, que ficaram demonstrados como motivos estruturais transversais de toda a *Sinfonia n.º 10*, observa-se ainda a existência de cinco motivos que desempenham papéis locais (motivos 3, 6 e 7) e dois motivos secundários (motivos 4 e 5), de caráter fragmentário.

O **motivo 3** (exemplo 29) apresenta-se como sujeito contrastante tanto do primeiro quanto do segundo movimento. Caracteriza-se por uma nota longa inicial seguida por um movimento de colcheias com articulação característica (colcheias ligadas de duas em duas, ou seja, ligaduras curtas), com movimentos cromáticos que sucessivamente ampliam o intervalo. Este motivo, apesar de relativamente pouco desenvolvido, tem presença marcante na estrutura dos dois primeiros movimentos, na qualidade de sujeito contrastante, e apresenta grande semelhança com um motivo pregnante do primeiro movimento da *Sinfonia nº 4 op. 43* de Chostakóvitch, por sua vez associado a um motivo do Prólogo da ópera *Boris Godunov* de Mússorgski chamado de “Nosso Pai”⁵⁶.

Exemplo 29 – Motivo 3-a e 3-b (“Nosso pai”)
Elementos principais dos sujeitos contrastantes dos movimentos I e II.

Outra intertextualidade interessante emana do motivo 3-b pela semelhança com uma frase do *Prelúdio em Fá # menor* da coleção *24 Prelúdios e Fugas para piano op. 87* (1950-51) de Chostakóvitch (exemplo 30), obra escrita pouco antes da *Sinfonia nº 10*. Esti Sheinberg ressalta a estreita relação estilística do *Prelúdio em Fá # menor* com a música judaica e indica este traço como uma singularidade composicional de Chostakóvitch (Sheinberg, 2000, p. 314).

Exemplo 30 – D. Chostakóvitch - *Prelúdios e Fugas para piano op. 87*
Prelúdio em Fá # menor (compassos 10-11)

⁵⁶ O motivo em questão constitui, na ópera de Mússorgski, o apelo do povo ao “nosso Pai” [Отец наш] o czar Boris Godunov, e tornou-se recorrente na obra de Chostakóvitch. A figura tirânica do Czar Boris, que assassinou o príncipe para subir ao poder, passa a ser ressignificada no discurso soviético (Camargo, 2014, p. 8). Esta relação simbólica será tratada mais adiante neste estudo.

De forma bastante diferente dos motivos observados anteriormente, o **motivo 4** (exemplo 31) constitui na verdade um fragmento obsessivo, que só pode ser considerado motivo quando analisado a partir de sua recorrência e transversalidade. O movimento brusco de quarta descendente, uma espécie de “sufixo” presente em várias frases dos movimentos II e IV, pode ser considerado motivo pela recorrência repetitiva, em que seus materiais são retomados. Sua principal variação se dá pela ampliação do intervalo descendente ou pela inversão da direção melódica. Sua característica afirmativa (tética) e resoluta concede à melodia uma marcante rudeza de caráter ou expressão.

Motivo 4
II - 10 II - 23 IV - 181

Motivo 4 - variantes
II - 129 II - 136 IV - 106

Exemplo 31 – Motivo 4 – Forma principal e variantes

Assim como o motivo 4, o **motivo 5** consiste em um desenho melódico fragmentário, ainda menos pregnante que aquele, porém sua recorrência justifica sua catalogação. As seqüências de terças (ou quartas) “quebradas” descendentes surgem de forma marcante nos movimentos II e III, e de forma mais longínqua no movimento IV. A semelhança com o tema gregoriano *Dies Irae* (“Dia de ira”) da liturgia fúnebre pode revelar uma relevante dimensão significativa no discurso musical.

II - 79 Motivo 5

II - 224

III - 1
p dolce

IV - 4 (inversão)

Exemplo 32 – Motivo 5 (“*Dies irae*”)

O **motivo 6** (exemplo 33) surge como material novo na introdução lenta do movimento IV, onde dialoga com o motivo 1 e constitui a ideia musical mais importante

desta seção, onde será desenvolvido. Com o início do **Allegro** final, aparecerá de forma fragmentária combinado com outros elementos. Consiste em dois segmentos do tema principal (**a** e **b**) e a variante (**c**) e (**c'**).

Exemplo 33 – Motivo 6-a e 6-b (forma principal) e variantes 6-c e 6-c'

O material que denominamos **motivo 7** (exemplo 34) é composto de três segmentos do tema principal do **Allegro** do movimento IV (7-a, 7-b e 7-c). Estes três materiais, não obstante serem distintos entre si, encontram sua unidade na coesão do Sujeito Principal do *Finale* da *Sinfonia nº 10*. Serão tratados individualmente, pois cada um deles apresenta diferentes ordens de derivação no decorrer do último movimento.

Exemplo 34 - Quadro sinóptico de derivação do **Motivo 7**

O emprego das diferentes derivações de cada um dos três segmentos do Motivo 7 está restrito ao movimento IV, porém é possível observar certas semelhanças com materiais anteriores, que podem ser consideradas “afinidades indiretas”⁵⁷. O perfil melódico

⁵⁷ Citando Réti, Dunsby e Whittall definem como “afinidade indireta” a transformação mais completa de elementos ou “desenvolvimento lógico” do motivo, segundo Pisk (Dunsby, Whittall, 2001, p. 131).

dos segmentos a e b do motivo 7 podem ser comparados ao desenvolvimento do motivo 2-a (exemplo 28), partindo-se da nota longa inicial seguida por uma escala ascendente, ainda que haja divergência com a figura principal primária. Outra observação importante referente ao segmento 7-c é a flexão maior/menor do terceiro grau, que terá uma grande importância na expressão do movimento IV. Na derivação citada do compasso 212 é possível ainda observar um diálogo com o motivo 1-a no movimento de terça ascendente e sua inversão descendente na continuação da frase.

Estes foram os 7 motivos considerados estruturais da obra, que revelaram-se os mais importantes elementos “construtivos” sobre os quais foram desenhadas as formas de cada movimento. Além dos materiais citados, há ainda 3 motivos que surgem a partir do terceiro movimento que constituem citações musicais particularmente significativas, e por isso serão denominados a partir de suas características. Dois destes motivos são relativos a obras de Mahler: o primeiro deles extraído da *Sinfonia nº 4*, será chamado **Motivo Wunderhorn** (exemplo 35).



Exemplo 35 – Motivo Wunderhorn

O **Motivo Wunderhorn** constitui uma citação de um elemento melódico da *Sinfonia nº 4* de Gustav Mahler, e foi assim denominado devido à nomenclatura “Wunderhorn” atribuída às canções citadas nas sinfonias e às próprias sinfonias, baseadas na coleção *Des Knaben Wunderhorn*. Este intertexto com a música de Mahler constitui um elemento bastante significativo no discurso, uma vez que este motivo carrega uma aura de sua expressão original: a canção *Wir geniessen die himmlischen Freuden*, entoada no 4º movimento da *Sinfonia nº 4* de Mahler (exemplo 36, extraída da coleção *Des Knaben Wunderhorn*), evoca uma atmosfera alegre e inocente, uma expressão quase *naïf*, que mais tarde será aturdida por sonoridades perturbadoras.

Exemplo 36 – Gustav Mahler – *Sinfonia nº 4* – 1º movimento – início.
Referência do **Motivo Wunderhorn** (Flautas III-IV)

Bastante interessante também é a relação da célula inicial do motivo Wunderhorn com a textura de “trinado” mesurado. A figuração contínua em semicolcheias alternando notas vizinhas, uma espécie de “trinado” mesurado, é marcante na Seção B do Movimento II e no Sujeito Principal do Movimento IV. Em algumas situações específicas esta figuração apresenta um caráter motivico, reduzido a quatro semicolcheias e a resolução. Nestes casos, a figura será então denominada **motivo “tr”**.

O segundo motivo de notável carga significativa é o que será denominado **motivo DeSCH** (exemplo 37), por ser considerado como “a assinatura musical autobiográfica do compositor” (Wilson, 2006, p. 303).

Exemplo 37 – **Motivo DeSCH**
“Assinatura musical” de Chostakóvitch

O **Motivo DeSCH** é composto pelas notas Ré, Mi \flat , Dó e Si natural (segundo a nomenclatura germânica D, Es, C e H), que representam o acrônimo do nome **D**mitri **SCH**ostakowitsch (na transliteração para a língua alemã). Pela conformação tonal constitui um subconjunto octatônico. É recorrente em todo o movimento, até o fim da sinfonia, como um *Leitmotiv*, com muitas variações. Este motivo já tinha sido utilizado em obras anteriores, como observa Elizabeth Wilson (2006, p. 303), como na variação do *Finale* da *Sonata para Piano nº 2 op. 61* de 1943 e no *Scherzo* do *Concerto para Violino nº 1 op. 77* de 1947. É, porém, a partir da insistência e significância formal deste motivo na *Sinfonia nº 10* que o anagrama se confirma como uma referência autobiográfica patente, que será levada às últimas consequências no *Quarteto de Cordas nº 8 op. 110* de 1960, onde constituirá o sujeito principal, extraordinariamente variado e presente em todos os movimentos. Este desdobramento futuro do motivo DeSCH torna-se bastante significativo quando se

considera que este quarteto foi “dedicado às vítimas do fascismo e da guerra” – sua assinatura autobiográfica (conforme denominam os estudiosos) revelaria uma identidade com as vítimas da opressão e violência. Este é um elemento que confirma a tese da “*Trilogia de Guerra*” mencionada ao fim da seção 5.1 deste trabalho. Além desta associação, é interessante observar que um elemento de “autoafirmação” contrasta com o contexto de culto à personalidade do ditador Stálin, desde que este assumiu o poder.

O terceiro motivo presente na sinfonia, que carrega significação especial, e o segundo motivo, que faz referência à música de Mahler, está associado à sinfonia-oratório chamada “*A Canção da Terra*” (*Das Lied von der Erde*). Trata-se de um toque de trompete (*Trompetenruf*) lento, com notas longas, que evoca a expressão de um toque fúnebre militar⁵⁸. Os toques de trompete apresentam como característica principal a utilização das notas naturais da série harmônica, por serem originalmente tocados em cornetas lisas. Nesta transfiguração, Chostakóvitch apresenta os intervalos justos de quarta e quinta, sem caracterização modal, mas preserva as notas longas e andamento lento, além do timbre da trompa, que evoca a sonoridade original de um *Flügelhorn*. Por esta razão, será denominado **Motivo Fúnebre Militar** (exemplo 38).



Exemplo 38 – Motivo fúnebre militar

A sequência de notas utilizada é bastante semelhante ao motivo principal do primeiro movimento da “*Canção da Terra*” (*Das Lied von der Erde*) de Mahler (exemplo 39), obra de temática existencial, uma das últimas de suas composições, uma espécie de “Despedida da vida”⁵⁹. Laurel Fay afirma que o próprio Chostakóvitch teria declarado que Mahler era o compositor austríaco que maior influência exerceu sobre ele (Fay, 2000, p. 185). Partindo desta referência, o motivo encerra um importante elemento narrativo no discurso sinfônico da *Sinfonia nº 10* de Chostakóvitch.

⁵⁸ O toque fúnebre militar mais conhecido atualmente é aquele utilizado pelo exército estadunidense, o chamado “*Taps*”. Segundo Monelle, “não havia marchas funerárias nas coleções militares do século XVIII, mas presumivelmente eram executadas as marchas lentas nos funerais” (Monelle, 2006, p. 128).

⁵⁹ “*Lied v. d. Erde ist: Abschied vom 'Freund'! (vom Menschen!!!)*”. Citação de Willem Mengelberg, *apud* Andraschke, Peter. *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie*, Technische Analyse, Leipzig 1905 (Müller, 1989, p. 390).

5.4 – ANÁLISE FRASEOLÓGICA, TÓPICA E DE MATERIAIS MUSICAIS

5.4.1 – PRIMEIRO MOVIMENTO

Segundo Iákubov, curador do arquivo de Chostakóvitch, existem rascunhos inacabados para um movimento de uma *Sonata para violino* datados de 1945, onde o primeiro tema é muito semelhante ao tema principal do primeiro movimento da *Sinfonia nº 10* e o segundo tema é idêntico, o que indica que o compositor teria refletido por muitos anos sobre estas ideias musicais até utilizá-las na construção do primeiro movimento da *Sinfonia nº 10* (Iákubov, 2009, p. 265-266). Respondendo às críticas da União de Compositores Soviéticos, a quem a partitura foi submetida, o compositor declarou:

Apreciando o primeiro movimento da sinfonia de forma crítica, vejo que não consegui empreender aquilo que há muito tempo sonhava: escrever um real allegro-de-sonata sinfônico... no primeiro movimento há muito mais andamentos lentos e momentos líricos do que expressões heroicas, dramáticas ou trágicas... (*apud* Fanning, 1988, p. 6⁶⁰)

Esta declaração, que na época constituía um protocolo claro de submissão às instâncias governamentais de controle da cultura, quando observada com o distanciamento crítico do tempo e da situação, revela-se uma sutil e perspicaz ironia: ao pronunciar publicamente seu *mea culpa*, Chostakóvitch garante a possibilidade de sua música continuar a ser executada e apreciada, com a devida revelação das contradições de seu tempo. A ironia já se torna evidente quando se observa a estrutura formal do primeiro movimento (tabela 3) – consideravelmente fiel à noção tradicional de *forma-sonata*.

Tabela 3 – Estrutura Formal do Primeiro Movimento

Seções	Compassos	Função Formal	Centro	Expressão
Exposição	01	Sujeito principal A	Mi (octat./dual)	<i>Ombra</i>
	69	Sujeito principal B	Mi (“eólio”)	<i>Cantabile</i> (Elegia)
	202	Segundo Sujeito	Sol (“maior”)	Valsa estilizada
Desenvolvimento	322	Suj. principais A/B	(Mi)	<i>Cantabile</i>
	367	Segundo Sujeito	-	<i>Totentanz</i>
	428	Condensação	-	
Recapitulação	463	Sujeito principal B	Fá (“frígio”)	<i>Cantabile</i> (Dramático)
	596	Segundo Sujeito	Mi (“maior”)	Valsa estilizada
Coda	700	Sujeito principal A	Mi (octat./dual)	<i>Ombra</i>

Do ponto de vista da estrutura das funções formais, observa-se notável conformidade com os princípios gerais da forma-sonata: um grupo temático principal,

⁶⁰ *Sovetskaya Muzyka* (1954), p. 120.

composto por dois sujeitos principais (aqui denominados A e B), ambos estruturados no centro tonal⁶¹ em Mi. O segundo sujeito surge como elemento contrastante, no centro tonal em Sol, seguindo o princípio tonal, na “tônica relativa” de Mi menor, padrão para sonatas escritas em tonalidades menores. O desenvolvimento inicia-se combinando os dois sujeitos principais e ampliando seu campo harmônico; em seguida retrabalha o segundo sujeito, associando-o com os materiais dos sujeitos principais, culminando em uma condensação total dos materiais musicais em um complexo de simultaneidades, atingindo o ponto culminante da obra na recapitulação, onde o sujeito principal B é reapresentado retomando a concisão expressiva. A recapitulação em uma classe de tom central meio tom acima do original (Fá) representa, sem dúvida, uma marcante singularidade desta obra, mas está em conformidade com um processo composicional típico de Chostakóvitch, denominado por McCreless “deslocamento semitonal” (McCreless, 2010, p. 122), que será tratado em maior detalhe adiante. Apesar deste “desvio” do paradigma, o segundo sujeito é apresentado com centro em Mi – supostamente a “tônica maior”, perfazendo a estrutura típica da forma-sonata. A coda retoma o sujeito principal A, recordando o centro tonal em Mi (octatônica) e sua característica harmonicamente desagregadora.

Observando esta descrição sumária da estrutura formal, pode-se ter a falsa impressão de tratar-se de uma obra de essência neoclássica. Esta impressão parece ser exatamente o cerne da ironia da música de Chostakóvitch: segundo os preceitos do realismo socialista, dele era exigido escrever obras “como os clássicos”, e o compositor assim o faz (aparentemente). Não obstante, a contínua ambivalência expressiva e a multiplicidade de materiais empregados constrói um discurso ambíguo e desagregador, que denota um posicionamento crítico frente às contradições de sua condição. A própria concepção “tonal” da obra revela a incongruência de ser apresentada como a “*Sinfonia nº 10 em Mi menor*” e ser a primeira sinfonia em que temas principais são estruturados sobre a escala octatônica, e não apresentar quaisquer cadências tonais – pré-requisitos para a afirmação de que se trataria de uma obra estruturada no sistema tonal, o que definitivamente não é o caso. Ainda assim o compositor mantém o limiar de centros tonais/modais/escalares que permitem identificar o arcabouço estrutural da obra.

Algumas particularidades estruturais são próprias da escrita de Chostakóvitch. Além do já citado “deslocamento semitonal”, observa-se também que a exposição é desproporcionalmente extensa em relação ao desenvolvimento e à recapitulação, tendência

⁶¹ O conceito aplicado de “centro tonal” corresponde à concepção de pós-tonalidade da música de Chostakóvitch. Associando conjuntos simétricos, como o octatônico ou a escala dual, com escalas modais e progressões tonais, o compositor cria uma linguagem singular, que não obstante transcender a noção de música tonal, apresenta ainda assim centros “tonais” ou classes de tom centrais, que se tornam referências.

verificada desde as *Sinfonias nº 4 e 5* (Camargo, 2012, p. 57). Esta diferença se dá principalmente pelo fato de que a recapitulação é feita a partir do Sujeito Principal B, e não há uma recapitulação literal do Sujeito Principal A (esta acontecerá, de forma complementar, na Coda). Esta particularidade estrutural pode ser explicada através do trabalho motivico do processo composicional de Chostakóvitch: o motivo 1, essência do Sujeito Principal A, é extremamente simples e é tratado de forma cíclica, adquirindo inúmeras derivações e constantes desenvolvimentos – isso o torna praticamente onipresente durante toda a sinfonia, de forma que uma recapitulação literal do Sujeito Principal A torna-se desnecessária (para fins estruturais). Trata-se do mesmo caso do primeiro movimento da *Sinfonia nº 5*, onde a exposição é composta por 120 compassos, enquanto a recapitulação apresenta 63 compassos, sendo que somente 5 compassos são dedicados à recapitulação do primeiro grupo temático; seus materiais serão retomados na coda (Camargo, 2012, p. 190). Observa-se, portanto, uma acentuada analogia entre a estrutura formal do primeiro movimento das *Sinfonias nº 5 e nº 10*.

As relações entre as *Sinfonias nº 5 e 10* não se limitam a semelhanças formais. É fundamental recordar que a *Sinfonia nº 5*, conhecida por ser chamada “resposta criativa de um artista a uma crítica justa” (*apud* Coelho, 2006, p. 163), surgiu em um momento de aguda perseguição ao compositor, após a publicação do artigo *Caos em vez de música* no jornal Pravda, que desqualificou o trabalho de Chostakóvitch fazendo ameaças iminentes, marcando o início do período conhecido como “Terror Stalinista”. A *Sinfonia nº 10*, por sua vez, escrita imediatamente após a morte do ditador, carrega as marcas do ocaso de uma era. As referências a Stálin, se não são evidentes de forma isolada, tornam-se cognoscíveis quando analisadas em conjunto.

Quando o compositor nega a existência de expressões heroicas, dramáticas ou trágicas, configura-se mais que uma ironia – sua declaração beira o sarcasmo. Com uma duração aproximada de mais de 20 minutos em média, o primeiro movimento constitui “uma autêntica expressão épica”, conforme declara Fanning (1988, p. 7). Uma análise detalhada dos tópicos musicais reconhecidos na partitura pode revelar os elementos expressivos do seu discurso, bem como suas contradições. O caráter lúgubre e sombrio de todo o primeiro movimento denota uma ambivalência emocional que pode confundir uma expressão de temor e angústia com uma expressão elegíaca, de contrição e pesar. É bastante interessante observar a admirável semelhança de expressão dos sujeitos principais com o primeiro grupo temático do primeiro movimento da *Sinfonia nº 7 em Si menor “Inacabada”* D759 de Franz Schubert (exemplo 40).

Chostakóvitch - Sinfonia nº 10 - I - 1
(Violoncelos e Contrabaixos)

Schubert - Sinfonia nº 7 "Inacabada" - I - 1
(Violoncelos e Contrabaixos)

Chostakóvitch - Sinfonia nº 10 - I - 69
Clarinete solo

Schubert - Sinfonia nº 7 "Inacabada" - I - 13
Oboé/Clarinete soli

Exemplo 40 – Comparação entre os Sujeitos Principais do movimento I da *Sinfonia nº 10* de Chostakóvitch e o primeiro grupo temático do movimento I da *Sinfonia nº 7 "Inacabada"* de Schubert

Observando-se os temas em paralelo, é bastante intrigante perceber a semelhança, tanto no desenho melódico como na expressão, entre as duas obras. Fazendo um comentário sobre o tema principal de Schubert, Peter Gülke cita “a interrupção abrupta de uma passagem *cantabile* expansiva, quase uma suspensão apavorada em face da catástrofe (...) que de fato sobrevém”⁶² (Gülke, 1966, p. 2). Este tipo de afirmação bem poderia ser transposto para a música de Chostakóvitch – e as referências a uma temida “catástrofe” não faltarão no decorrer da sinfonia. Já um tema heroico, como o compositor menciona no comentário sobre a *Sinfonia nº 10*, este não se evidencia no primeiro movimento: a oposição ao temor e à violência não é constituída por uma vitória triunfal, mas por um gesto tragicômico de um *iuródivny* – no Segundo Sujeito pode-se observar uma valsa estilizada com elementos marcantes de incongruência musical que podem constituir os primeiros indícios de um discurso irônico.

Os tópicos musicais mais marcantes no primeiro movimento são *ombra*, *cantabile* (elegia) e *Totentanz*. O tópico *ombra* é explicado por Clive McClelland⁶³ como “[a expressão musical] apropriada para quando o compositor deseja transmitir uma sensação de temor ou mistério, ou se há alguma referência direta no texto sobre a morte” (Mirka, 2014, p. 294). Algumas das características principais do tópico *ombra* constantes no estudo são: andamento lento, notas sustentadas, inconstância tonal, modulações não usuais, tessitura grave, timbres escuros (*ibidem*, p. 282) – todas verificadas no primeiro movimento da

⁶² “der jähle Abbruch einer zu expansivem Singen aufgelegten Passage, fast ein erschrecktes Innehalten angesichts der Katastrophe (...) die tatsächlich hereinbricht.” (Tradução nossa)

⁶³ McClelland, Clive. *Ombra and Tempesta*. Chapter 10 of *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Mirka, 2014).

Sinfonia nº 10. Referindo-se a obras dramáticas, o autor afirma ainda que “As características do tópico *ombra* podem também ser empregadas em cenas de masmorras, calabouços ou cenas noturnas, a fim de retratar o medo do protagonista, mesmo que não haja referência ao sobrenatural” (*ibidem*, p. 286). Analisando-se estas definições, torna-se bastante verossímil imaginar que a expressão musical criada por Chostakóvitch seja autobiográfica – ou seja, que o início da sinfonia seja uma representação transfigurada de todo o medo e perseguição sofrida pelo compositor durante o período em que Stálin esteve no poder. Lembrar-se disso no momento da morte do ditador, quando finalmente o compositor coloca suas forças para compor uma nova sinfonia – o que estava fora de questão desde os expurgos de 1948⁶⁴ –, mostra-se como fator de inspiração e coerência com sua obra e sua história. Enquanto homenagens eram feitas ao ditador falecido naquele ano de 1953, Chostakóvitch preparava sua “homenagem”, para que ninguém esquecesse o que representou a figura do “grande líder”, completando sua Trilogia de Guerra. Esta interpretação da expressão musical do primeiro grupo temático é completada pela observação do Sujeito Principal B, uma melodia de expressão *cantabile*, melancólica e pesarosa, que dá continuidade à expressão inicial. O acompanhamento da melodia principal continua a configurar o tópico *ombra*, enquanto o clarinete solo “entoa” a melodia principal. Esta sonoridade solista sobre um acompanhamento lúgubre sugere uma expressão de solidão, que pode ser associada então à elegia, correlata ao tópico *cantabile*. Outro tópico que completa esta interpretação épica-narrativa da obra consiste em um termo menos utilizado por musicólogos em análises tópicas, mas conhecido da estética há muitos séculos: a *Totentanz* (palavra alemã para “Dança da Morte”). O termo é citado por Kofi Agawu no livro *Music as Discourse*, quando transcreve uma lista de tópicos recorrentes na música de Mahler (Agawu, 2009, p. 47). Segundo a tradição iconoclástica, a morte, representada por um esqueleto, convida a todos para sua dança final; na música, há dois exemplos paradigmáticos nominais: *Totentanz* de Franz Liszt e *Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns. Em linhas gerais, o tópico *Totentanz* pode ser considerado a partir da expressão trágica na música, manifesta em sequências de sonoridades dissonantes em dinâmicas grandiloquentes, análogas ao temperamento colérico⁶⁵; quando estas características são combinadas com um ritmo ou perfil melódico de dança, passam a configurar o tópico *Totentanz*. Outros elementos são comumente associados a este tópico, como sequências de trinados, a melodia *Dies Irae* e a sonoridade do xilofone.

⁶⁴ Cf. capítulo 1, nota de rodapé nº 5.

⁶⁵ Cf. capítulo 2.4 deste trabalho.

5.4.1.1 – Exposição

Tabela 4 – Estrutura da Seção de Exposição

Exposição		
Primeiro Grupo Temático		Segundo Sujeito
Sujeito Principal A	Sujeito Principal B	
Compassos 01-68	Compassos 69-201	Compassos 202-321
<i>Ombra</i>	<i>Cantabile</i>	Valsa estilizada
Mi (octatônica/dual)	Mi (“eólio”)	Sol (“maior”)

Os sujeitos principais A e B foram reunidos em um grupo principal por duas razões específicas: ambos apresentam o centro “tonal” em Mi, sendo que a “tonalidade” principal somente pode ser de fato reconhecida no Sujeito Principal B; ambas apresentam expressão musical semelhante: o tópico *ombra* aparece onipresente em ambas as seções, sendo que no sujeito principal B a expressão *cantabile* surge combinada com o *ombra*. Ou seja – estes dois sujeitos não apresentam uma relação de contraste entre si, mas de complementariedade. Já o segundo sujeito revela claramente um contraste em relação ao primeiro grupo, não só por encontrar-se com centro tonal em Sol (que corresponderia à “tonalidade relativa” da tônica principal), mas principalmente por sua expressão diversa: a predominância de uma valsa estilizada, com vários elementos de engenho, incongruência ou comicidade de escrita, que denotam uma postura provocativa em relação ao início lúgubre da obra. Fanning descreve os três temas do primeiro movimento como “pensamento” (“*thought*”); “canção” (“*song*”) e “dança” (“*dance*”), mas não propõe uma denominação analítica específica, somente as chama de seções “A”, “B” e “C” (Fanning, 1988, p.8), que coincidem com o seccionamento aqui proposto.

- Compassos 001 a 015 – **Sujeito Principal A**

O movimento é escrito em compasso ternário $\frac{3}{4}$ e indicação de tempo **Moderato** (semínima = 96). Violoncelos e contrabaixos em uníssono entoam o **Sujeito Principal A**, construído sobre o motivo 1, incluindo suas variantes 1-b’ e 1-a(i), que constitui a inversão do motivo 1-a. Seu movimento linear já apresenta uma incongruência melódica: depois da suave progressão ascendente por grau conjunto no primeiro compasso, a súbita queda descendente de quarta diminuta representa uma quebra de expectativa melódica, acentuada pela configuração de um intervalo alterado. É criada uma atmosfera lúgubre, constituindo o tópico *ombra*, expressão esta que relaciona este início ao início das *Sinfonias n.º 5 e 8*. Apesar de alguns estudiosos compreenderem que os dois primeiros compassos constituiriam um movimento de tônica (t) – dominante com sétima (D^7), que seria o

suficiente para configurar a tonalidade de Mi menor e que o compasso 4 seria uma modulação para Sol menor (Fanning, 1988, p. 16) – interpretação esta que refutamos – compreendemos que os compassos de 1 a 15 integram uma estrutura fraseológica de **sentença** (sujeito – repetição do sujeito – continuação), sendo que nos compassos 1 a 6 é empregada a escala octatônica (em Mi) e nos compassos 9 a 14 é empregada a escala dual em Sol, com uma transição gradual. Em última análise, consideramos que a sugestão de tonalidade nos compassos 1 e 2 constitui mais um elemento de ambiguidade ou descontinuidade, pois cria uma expectativa que é quebrada com o estabelecimento do conjunto octatônico nos compassos seguintes – o primeiro de muitos indícios que sinalizarão tratar-se de um discurso estruturalmente irônico⁶⁶.

The image displays a musical score for the first movement of Chostakovich's Symphony No. 1, marked 'Moderato' with a tempo of 96. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The main subject, 'SUJEITO PRINCIPAL A', is presented in two parts: 'Motivo 1-a' and 'Motivo 1-b'. The score is divided into three sections: measures 1-2, measures 3-7, and measures 9-14. The first section (measures 1-2) shows the initial presentation of the subject in the bass clef, with a dynamic marking of 'p'. The second section (measures 3-7) shows the subject in the treble clef, with 'Motivo 1-b' and 'Motivo 1-a(i)'. The third section (measures 9-14) shows the subject in the bass clef, with 'Motivo 1-a(i)'. The score also includes a section for 'Violino I/Viola' and 'Violoncelo/Contrabaixo'. At the bottom, there are three diagrams illustrating the scales used: a chromatic scale for measures 1-2, an octatonic scale in E minor for measures 3-7, and a dual scale in G minor for measures 9-14.

É o primeiro caso entre as sinfonias de Chostakóvitch em que um sujeito principal é construído sobre uma escala octatônica, e isso revela uma importante singularidade da obra como consolidação de uma linguagem pós-tonal. Também chama a atenção a maneira como o compositor, transitando gradualmente do conjunto octatônico para uma escala dual, coloca esta como um repouso em relação à frase anterior, octatônica (e mais tensa devido às sequências de tríades diminutas). Concordamos com Fanning quando, referindo-se à abertura do movimento I, afirma que se trata da “qualidade de ausência ou vazio (...) que culmina no completo silêncio da pausa geral [compassos 3 e 15]” (*ibid.*, p. 10).

⁶⁶ Conforme explicado no início do capítulo 5.2, a partitura transcrita na análise extensiva não apresentará legendas; o leitor deverá orientar-se pela **indicação de números de compassos** sempre indicados à esquerda, no início de cada sistema transcrito. Tratamento igual é dado à transcrição dos materiais musicais (escalas, harmonias etc.) que são apresentados sempre seguidos de sua origem, com a devida identificação dos números de compassos aos quais cada material corresponde.

- Compassos 016 a 053

O Sujeito Principal A tem continuidade com um livre desenvolvimento e concatenação das variantes do motivo 1. Os compassos 16 a 26 esboçam movimentos harmônicos tonais, todos eles imediatamente contrariados: um suposto movimento de Dominante-tônica (Sol-Dó menor) nos compassos 16-17, que é frustrado pela presença do *Sib*; a formação de uma Dominante com sétima de Lá bemol no compasso 20 que gradualmente se descaracteriza retornando ao tom central Mi no compasso 27.

Motivo 1-a **Motivo 1-c** **Motivo 1-a** **Motivo 1-a**

Vln I/II *p* *Viola* *mp* **Motivo 1-a...**

Vlc/Cb **Motivo 1-c** **Motivo 1-a** **Motivo 1-a(i)** **Motivo 1-a**

Motivo 1-a

Vln I/II/VIa *mp* **...Motivo 1-a** **Motivo 1-a** **Motivo 1-b** **Motivo 1-c** **Motivo 1-a** **Motivo 1-b'**

Violoncello/Contrabaixo

SUJEITO PRINCIPAL A

Vln I/VIa *p* **Motivo 1-c** **Motivo 1-a** **Motivo 1-a(i)** **Motivo 1-a** **Motivo 1-a(i)** *pp*

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c **Motivo 1-a(i)**

pp **Motivo 1-a** **Motivo 1-c** **Motivo 1-c**

Motivo 1-c

Compassos 27-31 Compassos 32-52

Escala octatônica (em Mi) Conjunto octatônico com uma nota alterada

A partir do compasso 27 verifica-se então uma reapresentação do Sujeito Principal A (com a pausa original “preenchida”) e o correspondente retorno aos conjuntos octatônicos. Assim como no início, a escala octatônica é empregada com o VI grau ausente; a partir do compasso 32 há um trânsito para outra octatônica (em Si), que a princípio também tem VI grau ausente (aparecerá somente de passagem no compasso 49 nas cordas graves), mas posteriormente apresenta uma nota estranha ao conjunto (Sol b) equivalente ao VI diminuído. Toda esta instabilidade tonal, associado ao timbre das cordas no registro grave, mantém a expressão *ombra* caracterizada desde o início.

É interessante também observar o início de um movimento contínuo de semínimas em uma espécie de *ostinato mascherato* que se manterá, ainda que com alguma instabilidade, até o compasso 107, quando este será substituído pelo movimento de colcheias. No compasso 53 uma nova pausa geral reitera a “qualidade de ausência ou vazio” já mencionada.

- Compassos 054 a 068

No compasso 54 surge uma nova “cadência de engano”, com forma análoga ao compasso 16. Uma preparação tonal que é frustrada, pois conduz a quatro compassos construídos sobre um conjunto irregular, inicialmente baseado em tons inteiros. Em seguida o Sujeito Principal A é mais uma vez retomado na escala octatônica principal.

54 *Vln I* Motivo 1-a(i) *p* *mf*

Vln II/Vla Motivo 1-c *p* *mf*

Vlc/Cbx Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-b *p* *mf*

62 $\text{♩} = 108$ Motivo 1-c Motivo 1-a Motivo 1-b Motivo 1-c Motivo 1-a *p* Motivo 1-a Motivo 1-a

Compassos 55-58 *p* Conjunto irregular

Compassos 59-68 Escala octatônica (em Mi)

O movimento de semínimas é levemente apressado no compasso 62, com indicação de semínima = 108, construindo uma frase transicional para o Sujeito Principal B, que entrará em seguida. Esse contínuo movimento de violoncelos e contrabaixos adquire caráter declamatório com a inserção de respirações (pausas) expressivas (compassos 62 e 66), ao mesmo tempo que vai desconstruindo o Sujeito Principal A.

Analisando-se então toda esta seção desde o início da obra, observa-se que a escala octatônica em Mi consolida-se como sonoridade principal, pois ela começa e termina a seção, e alternando-se com outros conjuntos escalares, está sempre de volta constituindo uma espécie de “centro sonoro”, um ponto de partida, ou “repouso relativo”, se é que seja possível falar de repouso em uma atmosfera tensa como esta, construída até então.

- Compassos 069 a 083 – **Sujeito Principal B**

O Sujeito Principal B constitui um autêntico “tema” melódico, um sujeito musical que surge em primeiro plano após a atmosfera lúgubre criada desde o início da obra. Executado pelo clarinete solo, este tema de caráter lírico e melancólico reitera a sensação de “solidão”, surgindo por entre as “sombas” do Sujeito Principal A, que continuam presentes no acompanhamento das cordas, formando uma delicada malha contrapontística. O contínuo movimento de semínimas é assumido pelos violinos na região grave, desenvolvendo-se através de inúmeras derivações do motivo 1 sobre uma nota pedal de violoncelos e contrabaixos, de forma que, juntos, colaboram para a manutenção da sonoridade do tópico *ombra*, que nesta seção se combina com o tópico *cantabile* da melodia principal. Esta expressão revela-se ambígua, pois seu caráter melancólico permite compreendê-la como um canto elegíaco – o que justificaria sua publicação como uma “homenagem ao grande líder morto” – ou, pelo contrário, uma expressão de angústia e temor de alguém que anda pelas sombras, ou por um período sombrio de sua história.

Analisando-se o tema, é possível observar que este é constituído por uma sequência de derivações do motivo 2-a, de onde surgem suas principais variantes. A exemplo do que foi observado no Sujeito Principal A, sua estrutura fraseológica corresponde a uma **sentença**: sujeito (c. 69-72) – repetição do sujeito (c. 73-76) – continuação (c. 77-83). Toda a frase é construída sobre a escala de Mi eólio⁶⁷; somente na continuação surgem duas notas estranhas ao modo, que integram um acorde análogo à sexta napolitana (compasso 78) e um acorde variante maior por enarmonia (compasso 79), que prontamente retorna à terça menor original.

⁶⁷ Consideramos que a inexistência de acordes de dominante ou da sensível alterada permite-nos afirmar que trata-se de uma melodia construída por princípio modal, e não propriamente tonal.

The image shows a musical score for measures 69-77 and 78-83. The score is in G major and 2/4 time. It features three staves: Clarinet 1 solo (top), Violin I (middle), and Violin II/Cello/Double Bass (bottom). Motivos 1-a, 1-b, 1-c, 2-a, 2-b, and 2-c are labeled throughout. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, and *dim.* Performance markings include *cresc.*, *non cresc.*, and *pp*.

- Compassos 084 a 106

A partir do compasso 84, o Sujeito Principal B é reapresentado pelos violinos ainda no modo de mi eólio e aos poucos tem sua expressão alterada. A saída do clarinete faz com que a sonoridade das cordas seja evidenciada, amalgamada pela dinâmica *pp*. A atmosfera lúgubre se dissipa a partir do compasso 89, uma espécie de “ponto culminante” em *pp* (evocado pelo *crescendo* nos três compassos precedentes), quando a expressão é iluminada pelo emprego do modo de Si *b* lídio, que fica caracterizado até o compasso 92. A mudança de registro das cordas é decisiva para o estabelecimento dessa expressão iluminada, evidenciada pelo silenciamento dos instrumentos graves e a elevação dos violinos e violas para a região média-aguda. A frase sofre um deslocamento semitonal⁶⁸ no compasso 93 para o modo de lá jônico, onde, devido à manutenção do IIIº grau maior, permanece a atmosfera de claridade, mas que imediatamente torna-se instável pelo surgimento de sua variante em lá eólio no compasso 95, que confronta a terça menor com a terça maior precedente. A partir de então a atmosfera volta gradualmente ao seu caráter lúgubre com a transição para a escala octatônica no compasso 97, com centro em Mi, evocando o início

⁶⁸ “Semitone Displacement”: termo utilizado por Sheinberg (2000, p. 100-102) e McCrelless (2010, p. 126) para definir alterações súbitas de centricidade para uma nota vizinha por semitom, algumas vezes criando a sensação de “erro” cadencial, outras vezes criando uma condução harmônica “incômoda”, com finalidade expressiva.

da obra. No compasso 102 surge uma rotação da mesma escala, com a inserção de uma nota estranha (ré natural). Nesta segunda apresentação do Sujeito Principal B verifica-se, portanto, uma flexão emocional em relação a sua primeira apresentação. Elementos do temperamento fleumático surgem como um contraste com a expressão principal do tema, sem descaracterizar o tópicus *cantabile*, mas desfigurando o tópicus *ombra*.

Musical score for Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass, measures 84-106. The score is divided into three systems. The first system (measures 84-92) features Motivo 2-a, Motivo 2-b, Motivo 2-c, and Motivo 1-a(i). The second system (measures 93-100) features Motivo 2-c', Motivo 2-b', and Motivo 1-a(i). The third system (measures 101-106) features Motivo 2-b', Motivo 2-c, Motivo 2-b(i), Motivo 1-a, and Motivo 1-a(i). Dynamics include *p*, *pp*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*

Diagram showing the rotation of scales across different measures. It consists of two rows of musical notation. The first row shows Mi eólio (measures 84-88), Si b lidio (measures 89-92), and Lá jônico (measures 93-94). The second row shows Lá eólio (measures 95-96), Mi octatônica (measures 97-101), and Conjunto octatônico com uma nota acrescentada (measures 102-106).

- Compassos 107 a 114

Variação em colcheias do Sujeito Principal B

107 Vln I *p*

Vln II *p*

Vla
Vlc/Cb

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-e

Motivo 1-e'

Motivo 1-a

Motivo 1-b'

111 Vln I *pp*

Vln II *pp*

Vla

Vlc/Cb

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c

Motivo 1-e

Motivo 1-e

Motivo 2-a

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c(i)

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a

Compassos 107-109

Compasso 110

Si frigio

Conjunto irregular (Sol dórico com fá# acrescentado)

Compasso 111

Compasso 112

Compassos 113 - 114

Sol menor

Conjunto irregular

Sⁿ D7
(Sol menor)

A partir do compasso 107 o movimento contínuo de semínimas gradualmente instituído desde o início da obra transforma-se em um movimento de colcheias, suscitando uma impressão de progressão contrapontística de “duas notas contra uma” (contraponto de segunda espécie). Essa sensação de estabelecimento do estilo estrito é subliminar, uma vez que a expressão musical preponderante continua sendo o estilo *cantabile* conduzido pelo Violino I, em uma espécie de “variação florida” do Sujeito Principal B. Até o compasso 110, Violino II e cordas graves continuam com a expressão *ombra* em segundo plano sobre sucessivos desenvolvimentos do motivo 1. Devido à ausência de uma nota pedal no compasso 107, o centro tonal é compreendido como o Si, perfazendo o modo frígio (não

obstante o Ré sustenido do Violino II no compasso 107 que pode ser compreendido enarmonicamente como um resquício transicional do material tonal anterior). O compasso 110 introduz notas de transição para uma centricidade em Sol a partir do compasso 111, onde começa um processo de estabelecimento da tonalidade de Sol menor, que culminará com uma surpreendente cadência perfeita (c. 114-115) preparada por uma Subdominante napolitana (c. 113). Este é um dos raríssimos momentos onde se verifica uma cadência tonal na obra, e mesmo assim não se trata da “tonalidade” principal. Este é um dos indícios de que há uma dualidade latente na obra entre os tons de Mi menor e Sol menor, sugeridos desde os primeiros compassos da obra⁶⁹. Porém, é interessante observar que mesmo este gesto afirmativo em direção a uma tonalidade determinada não está livre de uma ambiguidade ou incongruência sutil, uma espécie de “sorriso sarcástico”: a linha do Violino II, nos compassos 112 a 114, em meio ao movimento em direção à tonalidade de Sol menor, insiste em introduzir o Si natural e o Ré bemol como notas de passagem. O Si natural mostra-se particularmente desagregador, insinuando uma dualidade maior/menor, como se fizesse uma emulação da escala dual em Sol. Por sua vez, o Ré bemol não causa o mesmo efeito, mas configura uma incômoda quinta diminuta em relação ao centro tonal em Sol, estabelecido desde o compasso 111 por uma longa nota pedal. O motivo 1-e, compreendido como uma figura básica que reúne os motivos 1-a(i) e 1-c, passa a ser identificado a partir do compasso 107 pela sua recorrência e futuros desdobramentos.

- Compassos 115 a 126

A entrada das trompas no compasso 115 marca o início de uma alteração marcante na expressão musical; a dinâmica, que até o momento restringia-se a variações entre *piano* e *pianíssimo* (exceto por um *mf* de passagem no compasso 103), experimenta um sensível acréscimo, que aos poucos vai preparando o alcance do ponto culminante do primeiro grupo temático (que virá posteriormente). Além do acréscimo dinâmico e do efetivo instrumental, o movimento rítmico torna-se mais agitado com a exploração da hemíola original do motivo 1-b' (c. 117-118) e variações sincopadas dos motivos 1-e (c. 119-122) e 2-b (c. 123-126). Esta expressão agitada acentua o tom trágico, inserindo elementos do

⁶⁹ Talvez fosse possível compreender que trata-se de um movimento de transição harmônica para o Segundo Tema (que estará com centro em Sol). Porém, muitos caminhos harmônicos/melódicos serão trilhados antes da entrada do Segundo Sujeito (ou Sujeito Contrastante), que virá no compasso 202; esta cadência poderia ser compreendida como uma “sugestão” do centro tonal que se estabelecerá posteriormente, mas sua distância até a próxima seção não favorece esta interpretação. Pelo contrário, aparece muito mais como a reiteração da dualidade tonal Mi menor/Sol menor, estabelecida desde o início do Primeiro Grupo Temático.

temperamento colérico nos tópicos *ombra* e *cantabile* que predominaram até então, configurando uma expressão mista com características do tópico *Sturm und Drang*⁷⁰.

115 Trompas *pp* *cresc.* Motivo 1-a Vln I/II/Vla *cresc.* Vln I/II Vln I/II/flauta Motivo 1-b' Vlc/Cbx/Fg Motivo 1-b'

119 Vln I/II/Vla *f* *espr.* Motivo 1-a(i) Motivo 1-c Vln I/II/fl/ob *f* Motivo 1-a(i) Motivo 1-c Vlc/Cbx/Fg *f* *espr.* Motivo 1-c *cresc.* Motivo 1-c Motivo 1-b

123 Vln I/II/Vla *ff* Motivo 2-b Vln I/II/fl/ob *ff* Variação do Sujeito Principal B Vlc/Cbx/Fg *ff*

Compassos 115-116 Sol bachiana (rotação da escala dual) Compasso 117 Escala dual em Mi Compassos 118-126 Si frígio

⁷⁰ A aplicação do termo *Sturm und Drang* (“Tempestade e ímpeto”) segue neste trabalho o conceito original de Ratner, que o define como uma expressão agitada marcada pela tempestuosidade: “rítmos enérgicos, dissonâncias penetrantes e um estilo exaltado de declamação” (Ratner, 1980, p. 21). Discordamos da genérica substituição deste termo por *Tempesta*, proposta por Clive McClelland (Mirka, 2014, p. 281), pois compreendemos que o termo italiano seria mais adequado àquelas expressões musicais específicas que pretendem imitar pictoricamente a tempestade e fenômenos da natureza, tais como o movimento IV da *Sinfonia n.º 6 “Pastoral”* de Beethoven ou a terceira seção da abertura *Guilherme Tell* de Rossini.

O desenvolvimento motivico garante a organicidade dessa transição expressiva, uma vez que são usados os mesmos elementos – motivos 1 e 2 – combinados e desenvolvidos. É interessante observar que mesmo com o aumento da agitação da expressão musical o compositor evita o emprego de cromatismos. O emprego da escala bachiana (rotação da escala dual, cf. capítulo 3.3.2, exemplo 13) e da escala dual nos compassos 115 a 117 mantém a ambiguidade de expressão; dos compassos 118 a 126 observa-se uma frase estritamente diatônica, baseada na escala de Si frígio sem acidentes ocorrentes; a sonoridade frígia é marcante. Ainda que se trate de um trecho estritamente diatônico, verifica-se uma sonoridade extremamente dissonante e agitada, que configura o caráter trágico para o qual se encaminha a narratividade do primeiro grupo temático.

- Compassos 127 a 139

Esta frase dá continuidade à crescente agitação da música com a inserção de alguns elementos obsessivos, tais como o motivo “tr” (trinado mesurado, associado ao motivo Wunderhorn) e repetições seguidas e progressivas do motivo 1-a diminuído (compassos 137-139), além das pausas que criam uma transgressão da inércia melódica (compassos 129 e 131) em direção ao ponto culminante que será alcançado no compasso 140. Depois de uma longa frase estável no modo de Si frígio (que permanece na melodia em primeiro plano nos violinos e madeiras agudas), a partir do compasso 127 as trompas introduzem notas que compõe um conjunto irregular de sonoridade octatônica que perturbam a estabilidade modal, o que acentua a agitação musical. A evidência desta frase das trompas cria uma expressão paradoxal, pois ao mesmo tempo que introduz esta instabilidade modal, sua pungência expressiva evoca, ainda que de passagem, um caráter heroico, criando uma situação de contradição retórica.

É interessante observar o trabalho mutacional do motivo 1-a, que ao apresentar variações através do acréscimo de bordaduras, representa um prenúncio do motivo 3 através da articulação de ligaduras curtas a cada duas colcheias, que constituirá a articulação típica do Segundo Sujeito. Também aqui se observa o segundo e o terceiro grau de derivação do motivo 2-b – depois de ter surgido nos compassos 123 a 126 com expressão agitada, é respondido com duas derivações: nos compassos 129 a 132 e posteriormente nos compassos 133 a 136, sendo que em cada derivação são realizadas alterações parciais de seu desenho rítmico ou melódico; a diminuição das três notas finais evidencia sua relação direta com o motivo 1-a. No compasso 133 ocorre um deslocamento para Lá frígio, que surge como transição para o movimento octatônico que conduzirá ao ponto culminante.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 127-132) features:

- Fl/Ob/Cl:** Motivo "tr" (measures 127-130), Motivo 2-a' (measures 130-132), and Motivo 2-b (measures 132-136, labeled "Resposta aos compassos 123-127").
- Vln I/II:** Motivo "tr" (measures 127-130), Motivo 1-a (measures 130-132, "com bordaduras"), and Motivo 1-a (measures 132-136, "com bordaduras").
- Trompas:** Harmonização do motivo 2-b (Fl/Ob/Cl) (measures 132-136).
- Vlc/Cbx:** Motivo 1-a (i) (measures 127-130), Motivo 1-a (measures 130-132), and Motivo 1-a (measures 132-136).

The second system (measures 133-139) features:

- Fl/ob/cl:** Motivo 2-b (measures 133-139, "Inversão (início) e redução (fim) - Resposta aos compassos 129-132").
- Trompas:** Motivo 1-a (measures 133-139, "sf").
- Vln I/II/vla:** Motivo 1-a (measures 133-139, "sf" and "f cresc. Vln I/II/vla/fl/ob/cl").
- Vlc/Cbx/Vg:** Motivo 1-a (measures 133-139, "sf" and "sf Tímpano").

At the bottom, four short musical phrases are shown with their corresponding modes:

- Compassos 127-132 (Trompas): Conjunto irregular (octatônica com uma nota alterada)
- Compassos 127-132 (Vln/Fl/Ob/Cl): Si frigio
- Compassos 133-136: Lá frigio
- Compassos 137-139: Octatônica

- Compassos 140 a 152

O ponto culminante do primeiro grupo temático é atingido no compasso 140, onde se verifica o primeiro *tutti* orquestral em *ff*. Mais do que um ponto culminante dinâmico, este momento representa um ponto culminante emocional da seção de exposição, considerando que é a primeira vez que atmosfera obscura e introspectiva que impera desde o início da obra é nitidamente rompida. Essa mudança emocional se concretiza através da combinação do *tutti* orquestral em *ff* com a expressão *cantabile* diatônica do aparente modo de Lá bemol maior, estabelecido tanto pelo movimento melódico como pelo acorde de tônica (ainda que em primeira inversão) tocado por contrabaixos e metais graves.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 140-145) features Motivo 1-a in the Violins, Motivo 1-a(i) in the Trompas/Vlc, and Motivo 2-a in the CbxBass/Tbn/Tuba/Eg. The second system (measures 146-152) features Motivo 2-a in the Violins, Motivo 1-c in the Trompas/Vlc, and Motivo 1-a(i) in the Viola/Oboe. The third system shows three melodic fragments: Escala Dual em Lá bemol (measures 140-144), Sol Jônico (measures 145-148), and Conjunto irregular (measures 149-152).

Apesar do ponto culminante representar um nítido relaxamento da tensão construída desde o início da obra, o compositor não permite que esse “alívio” seja continuado. A tonalidade de Lá bemol maior, induzida inicialmente pelo emprego do primeiro pentacorde maior, consolida-se já no compasso 142 não como modo maior, mas como escala dual, com o surgimento das notas Fá bemol e Sol bemol nas trompas, mais um “golpe” expressivo da escrita de Chostakóvitch, uma espécie de antífrase musical, uma vez que a dualidade modal deste conjunto opera em duas flexões emocionais distintas (melancólica e fleumática) simultaneamente. Em seguida verifica-se um novo deslocamento de Lá bemol para Sol jônico (não obstante o caráter plagal conferido pelo baixo em dó). Esta expressão “iluminada” é basicamente construída na variação do motivo 2-a para o pentacorde maior, que move sensivelmente a melodia *cantabile* do registro melancólico para o registro fleumático. Mas todo este episódio “iluminado” da narrativa logo dissipa-se no conjunto irregular constituído por uma escala octatônica com uma nota alterada, mesmo

conjunto empregado no início da frase anterior (compassos 127 a 132 nas trompas). Observa-se também neste episódio a estrutura de sentença, com a ideia principal (motivo 2-a) dos compassos 140 a 144; a repetição da ideia dos compassos 145 a 148 e a continuação e fragmentação em seguida. Esta observação demonstra que nos pontos fundamentais da estrutura formal Chostakóvitch tende a empregar formas fraseológicas paradigmáticas da tradição clássica. Um pequeno detalhe surge no compasso 144 (com anacruse): uma variação retrógrada e invertida do motivo DeSCH. Ainda que não desempenhe papel retórico relevante neste momento, esta ocorrência revela-se um elemento de consistência melódica da linguagem do compositor.

- Compassos 153 a 168

Depois de atingido o ponto culminante, inicia-se um movimento de retorno à sonoridade lúgubre característica do primeiro grupo temático. Esse processo se dá através do emprego de um conjunto irregular (de característica octatônica) e da escala dual em Si bemol, além de uma fragmentação dos motivos e do alargamento do movimento que acontece através do emprego de notas mais longas. Em paralelo, as violas perfazem uma figuração com encadeamentos dos motivos 1-a e 1-c, incluindo inversões, em um movimento cromático que auxilia na desagregação tonal. A dinâmica vai diminuindo, além da gradual saída de instrumentos, até que surge uma pausa geral no compasso 161, que retoma a sensação de vazio estabelecida no início do movimento. Esta interrupção também cessa o movimento contínuo de colcheias estabelecido desde o compasso 107. A frase dos compassos 162 a 168 dos metais graves surge como um “eco” obscuro da frase anterior. Por todas estas características, é reestabelecido o tópicus *ombra*.

The image shows a musical score for measures 153 to 168. It consists of three staves: Violin I/II (top), Viola (middle), and Violoncello/Contrabaixo (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a forte (*ff*) dynamic and a *dim. poco a poco* instruction. The Violin I/II staff features two instances of 'Motivo 1-e' (measures 153-156 and 157-160) and 'Motivo 1-c(i)' (measures 153-154 and 157-158). The Viola staff features 'Motivo 1-c(i)' and 'Motivo 1-a' (measures 153-154 and 157-158) and 'Motivo 1-c' and 'Motivo 1-a(i)' (measures 155-156 and 159-160). The Violoncello/Contrabaixo staff features 'Motivo 1-a' (measures 153-154 and 157-158). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Motivo 1-e

Motivo 2-c

Motivo 1-c

Motivo 1-a(i) Motivo 1-c(i) Motivo 1-c Motivo 1-c(i) Motivo 1-c Motivo 1-c(i) Motivo 1-c Motivo 1-c(i)

Motivo 1-a(i) Motivo 1-c(i) Motivo 1-c Motivo 2-c

Trompas

Tbn 1-2

Tbn 3 / Tbn

Compassos 153-156 / 162-164

Compassos 157-160 / 165-168

Conjunto irregular (característica octatônica)

Escala Dual em Si bemol

- Compassos 169 a 174

Consolidando o retorno à expressão melancólica inicial, o clarinete solo realiza um recitativo desacompanhado, reiterando a expressão de solidão e vazio, sobre a escala dual em Si bemol, continuando o material estabelecido anteriormente. Trata-se de uma interrupção retórica, que prepara uma retomada do Sujeito Principal B e transição para o Segundo Sujeito.

Motivo 1-b

Motivo 1-c

Motivo 1-a

Cl | solo

mf

dim.

Compassos 169-174

Escala Dual em Si bemol

- Compassos 175 a 201

A partir do compasso 175 é feita uma reapresentação literal do Sujeito Principal B (análogo ao compasso 69), que cumpre uma função de transição para o Segundo Sujeito. Do ponto de vista harmônico, essa transição é feita através de mutação modal para Sol eólio (e posteriormente Si frígio), que indicarão um deslocamento para o centro em Sol.

The musical score is divided into three systems, each with three staves (Cl 1 solo, Vln I, and Vla/Vlc/CbX).
 System 1 (Measures 175-186):
 - Top staff (Cl 1 solo): Motivo 2-a (measures 175-178), Motivo 2-b (179-182), Motivo 2-c (183-186), Motivo 2-b (187-190). Dynamics: *p*, *cresc.*, *mf*.
 - Middle staff (Vln I): Motivo 1-a(i) (175-178), Motivo 2-b(i) (179-182), Motivo 1-c (183-186), Motivo 1-a (187-190). Dynamics: *pp*, *non cresc.*.
 - Bottom staff (Vlc/CbX): Motivo 1-a(i) (175-178), Motivo 1-a(i) (179-182). Dynamics: *pp*, *non cresc.*.
 System 2 (Measures 187-193):
 - Top staff (Cl 1 solo): Motivo 2-c (187-190), Motivo 2-b (191-194), Motivo 2-c' (195-198), Motivo 1-a(i) (199-201). Dynamics: *dim.*, *p*, *cresc.*.
 - Middle staff (Vln I): Motivo 1-a(i) (187-193). Dynamics: *cresc.*.
 - Bottom staff (Vlc/CbX): Motivo 1-a (187-193). Dynamics: *cresc.*.
 System 3 (Measures 194-201):
 - Top staff (Cl 1 solo): Motivo 1-b (194-197), Motivo 1-a(i) (198-201), Motivo 2-c (202-205), Motivo 1-a (206-209), Motivo 1-a(i) (210-213), Motivo 2-c (214-217). Dynamics: *mf*, *p dim.*.
 - Middle staff (Vln II): Motivo 1-a(i) (194-197), Motivo 1-a(i) (198-201), Motivo 1-a(i) (202-205), Motivo 1-a(i) (206-209), Motivo 1-a(i) (210-213), Motivo 1-a(i) (214-217). Dynamics: *pp*, *p*, *Vln II pizz.*.
 - Bottom staff (Vla): Motivo 1-a(i) (194-197), Motivo 1-a(i) (198-201), Motivo 1-a(i) (202-205), Motivo 1-a(i) (206-209), Motivo 1-a(i) (210-213), Motivo 1-a(i) (214-217). Dynamics: *p*, *Vla/Vlc/CbX pizz.*, *Vla pizz.*.

The diagram illustrates the modal progression through four stages:
 1. Compassos 175-183: Mi eólio (Dorian mode, D-F-A-C-E-G).
 2. C. 184-185: Sol eólio (Dorian mode, D-F-A-C-E-G).
 3. Compassos 190-193: Si frígio (Dorian mode, D-F-A-C-E-G).
 4. Compassos 194-197: Si frígio (Dorian mode, D-F-A-C-E-G).
 5. Compassos 198-201: Subconjuntos octatônicos (Octatonic subsets, D-F-A-C-E-G).

O Sujeito Principal B é rerepresentado com poucas modificações, mantendo seu material original em Mi eólio. Esta rerepresentação é curiosa, uma vez que completa uma estrutura de arco do Sujeito Principal B, estrutura simétrica incomum na forma sonata tradicional, mas adotada por compositores do Século XX como Stravinski e Bártok. A expressão musical segue rigorosamente a primeira apresentação (compasso 69), sendo uma melodia *cantabile* em primeiro plano, acompanhada por uma malha contrapontística e notas pedal, que preservam o caráter lúgubre do tópico *ombra*.

- Compassos 202 a 227 – **Segundo Sujeito (Sujeito contrastante)**

A exposição do Segundo Sujeito inicia-se no compasso 202 e durará até o compasso 321 e apresenta uma forma tripartida A-B-A, sendo A o Segundo Sujeito propriamente dito e B uma resposta baseada no motivo 2-a', mas que mantém, em essência, sua expressão musical original.

Tabela 5 – Estrutura da Exposição do Segundo Sujeito

A	B	A
Compassos 202 a 243	Compassos 244 a 264	Compassos 265 a 321
Motivo 3-a	Motivo 2-a'	Motivo 3-a

O desenho melódico principal do Segundo Sujeito é caracterizado pelo Motivo 3-a, e sua expressão é definida por Fanning como “um fantasma de uma valsa tchaikovskiana” (Fanning, 1988, p. 13). Esta é uma definição bastante adequada para esta expressão musical, pois observa-se uma notável estrutura de melodia principal acompanhada, com um movimento rítmico típico de valsa tchaikovskiana, recordando momentos do segundo tema do primeiro movimento da *Sinfonia nº 4 em Fá menor op. 36* de Tchaikovski. O epigrama “fantasma de uma valsa” é justificado por Fanning devido a

uma relutância em confirmar a métrica ou a tonalidade. Os elementos de hemíola e os acentos irregulares conferem um senso de inquietação para toda a seção (...), além da harmonia napolitana, que temporariamente recusa-se a confirmar o Sol como centro tonal proposto para o tema, (...) supostamente uma ideia na relativa maior (*ibid.*, p. 14).

Utilizada como exemplo em sua definição do conceito de **ironia existencial**, Esti Sheinberg define este Segundo Sujeito como uma “valsa-não-valsa”. A musicóloga esclarece sua definição, explicando que

Sua falsa ‘não-valsas’ do primeiro movimento da *Sinfonia nº 10* constitui este tipo de amálgama. Sua base métrica constitui realmente aquela de uma valsa. Entretanto, parafraseando a terminologia de Wittgenstein, na ‘família das valsas’ esta valsa é somente uma prima distante, uma vez que faltam muitos dos gestos rítmicos característicos de uma valsa. Esta valsa duvidosa continua a negar-se a si mesma por uma série de hemíolas que permanecem não resolvidas e que logo provocarão a autodestruição da valsa, que em sua repetição do tema revela um ato quase desesperado de auto-asserção.

Estruturalmente, este tema constitui uma elocução irônica, uma vez que as unidades métricas negam-se umas às outras de maneira interminável. Compreende o direto correlativo de ‘uma valsa que não é valsa’, que aponta para uma correlação tópica de ‘uma dança que não é uma dança’, que correlaciona com o significado de uma ‘disforia eufórica’ (Sheinberg, 2000, p. 316).

Esta observação ilumina de forma admirável a expressão paradoxal que emana do Segundo Sujeito e ilustra o amálgama de técnicas que compõe o discurso irônico de Chostakóvich. Porém, esta é apenas uma parte de um discurso muito mais extenso e complexo, em meio ao qual esta figura desempenha um papel fundamental. Destacamos então uma série de elementos que evidenciam a função retórica deste sujeito contrastante e a maneira como esta expressão musical se articula na narratividade e significação da *Sinfonia nº 10*.

Em primeiro lugar é importante ressaltar o significado geral da composição de um sujeito contrastante em estilo de valsa em relação à expressão lúgubre e introspectiva do primeiro grupo temático. Os estilos de danças festivas, e a valsa em especial, representam momentos de celebração, de alegria: seja a expressão fantasiosa das valsas incluídas nos balés russos de Tchaikovski, seja a expressão eufórica e festiva das valsas vienenses de Strauss, os movimentos de valsa estão associados a momentos de festas, coletividade e a uma gestualidade de extroversão. Esta característica constitui o principal elemento contrastante em relação ao primeiro grupo temático, de característica melancólica e introspectiva. Observando através de uma ótica narrativa, a mudança de uma expressão de temor, solidão ou desolação para um movimento dançante representa uma mudança de perspectiva afetiva – uma esperança, o surgimento de uma vitória a ser celebrada – talvez um objetivo a ser alcançado ou a libertação de uma situação de opressão. Este contraste de expressões encaixa-se perfeitamente em um protótipo narrativo épico/heroico, que poderia ser compreendido como uma suposta “homenagem” ao ditador morto, considerando o caráter elegíaco do Sujeito Principal B, colocando-se então o Segundo Sujeito como um momento de “iluminação” do destino, tal qual ocorre no primeiro movimento da já mencionada *Sinfonia nº 4* de Tchaikovski, cujo Segundo Sujeito constitui um característico movimento de valsa. Chostakóvitch, porém, realiza algo bastante diverso deste protótipo

apresentado: construindo uma expressão repleta de incongruências musicais, ele compõe uma espécie de anti-herói, um herói desastrado ou cômico, com quem a empatia só pode se estabelecer pela via da compaixão. Esta figura associa-se à imagem do *iuródivny*, apesar de sua figuratividade estar limitada à sua dimensão de comicidade⁷¹. O acompanhamento simples, feito pelas cordas em *pizzicato*, ao mesmo tempo que estabelece o estilo de valsa, mostra o seu “descompasso” através da formação de hemíolas e do deslocamento do acento métrico. A sensação passada pela música é que há um personagem que dança, mas que erra os passos como se estivesse tonto, alcoolizado, ou não soubesse dançar. Esta impressão é reforçada pela incongruência harmônica do acompanhamento – com a melodia principal supostamente construída na tonalidade relativa de Sol maior (em relação à Mi menor), seu acompanhamento não só evita a configuração tonal, mas claramente utiliza-se de notas divergentes sem qualquer relação denexo harmônico, tornando a expressão paródica ou grotesca. O centro tonal somente poderá ser reconhecido com a sucessão de acordes de tônica no compasso 228, ainda assim sem a ocorrência de cadências tonais que pudessem confirmar uma expressão tonal.

Além de todas as características já mencionadas que configuram elementos semióticos significativos, é importante observar que o desenho melódico do motivo 3-a constitui um elemento recorrente da escrita de Chostakóvitch, já observado na *Sinfonia nº 4*, conforme mencionado na nota de rodapé 56, e no *Prelúdio em Fá# menor*⁷², e carrega uma relação intertextual bastante relevante (exemplo 41) para o discurso da *Sinfonia nº 10*, relativa à figura do sanguinário czar Boris Godunov.

The image shows a musical score with two parts. The left part is for Chostakóvitch's Symphony No. 4, Movement I, measures 308 and 437-440. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth notes with upward-pointing stems, marked with a *cresc.* dynamic. The right part is for Modest Mussorgski's *Boris Godunov*, Prologue, measure 8. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth notes with downward-pointing stems, marked with a *mf* dynamic. Below the notes, the Russian text "О - - - тец наш!" is written.

Exemplo 41 – Motivo “Nosso Pai” (*Otets Nash*)
Sinfonia nº 4 de Chostakóvitch – 1º movimento
 Original do Prólogo da ópera *Boris Godunov* de Mussorgski

⁷¹ Este comentário refere-se à natureza social do *iuródivny*, e não diretamente ao tópico musical definido no capítulo 4.6 deste trabalho.

⁷² Cf. Análise motívica, capítulo 5.3 deste trabalho.

Na ópera *Boris Godunov* de Mússorgski, sobre a qual Chostakóvitch se debruçou nos anos de 1939-1940 escrevendo uma nova orquestração⁷³, é narrada a história do tirano czar que usurpou o poder através do assassinato do sucessor natural do trono e que governava o país de maneira perniciososa. No Prólogo da ópera aparece o povo, padecendo de fome e sofrimento, que se dirige às portas do palácio do czar implorando por misericórdia e auxílio. O povo clama a Boris, chamando-o de “*nosso Pai*” (na língua russa отец наш [“otets nash”]). O clamor do povo é representado por um motivo cromático descendente, em forma de lamento, que é citado também no 1º movimento da *Sinfonia nº 4* de Chostakóvitch. Esta cena inicial da ópera é emblemática, pois Stálin também gostava de ser chamado de “o grande pai da Rússia”, e muitas vezes referiam-se publicamente ao ditador desta maneira. Esta não é a única referência à ópera *Boris Godunov* na *Sinfonia nº 10* – como será visto posteriormente, o tema principal do 2º movimento será baseado no tema de abertura da ópera. Estas correlações atribuem uma analogia de significação ao discurso sinfônico que reforça a hipótese de interpretação da obra como uma denúncia da opressão sofrida sob o jugo stalinista.

O andamento é acelerado para semínima = 120. As violas fazem um movimento de trítono com ritmo irregular. Todo o acompanhamento em *pizzicato* é construído sobre fragmentos variados do motivo 1. A flauta solo toca em sua região grave, uma tessitura incomum para um solo de flauta. Até o compasso 227 não se pode identificar qualquer relação tonal – não há tríades perfeitas, tampouco cadências. A interrupção da linha melódica por pausas nos compassos 205 e 213 constituem claras rupturas do princípio de inércia melódica. São utilizadas praticamente todas as notas da escala cromática, de forma que a noção de centralidade só pode ser delineada a partir da insistência melódica na nota sol, o que é negado pelo acompanhamento harmonicamente irregular. O estilo de valsa mistura-se com um tom declamativo da flauta solista, que compõe sua frase justapondo o motivo 3-a com elementos do motivo 1. Seguindo a tendência estabelecida no primeiro grupo temático, a estrutura da frase aqui também pode ser compreendida como uma sentença: ideia básica (c. 202-209); repetição (c. 210 a 219) e continuação (c. 220 a 227).

⁷³ Modest Mússorgski (1839-1881) compôs a ópera em 1868/1869, mas não chegou a concluir a orquestração da obra, que só foi finalizada por Rímski-Kórsakov em 1896, versão esta que se tornou a mais conhecida do público. A versão de Chostakóvitch de 1940 também tem sido apresentada desde então, e cada vez ganha mais espaço em muitos teatros ao redor do mundo. A companhia Helikon Ópera de Moscou, por exemplo, apresenta regularmente a versão de Chostakóvitch em sua temporada anual.

202 $\text{♩} = 120$

Flauta 1 solo *p* Motivo 3-a Motivo 3-a

Vin I/II *pizz.* *p* Motivo 1-a(i) Motivo 1-a(i)

Vla *pizz.* *p* Motivo 1-c Motivo 1-c

Movimento de tritono com ritmo irregular

208 Motivo 1-c Motivo 1-c Motivo 3-a

Motivo 1-a(i) Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c

213 Motivo 3-a Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a(i) Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c Motivo 1-c

220 Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-b(i) Motivo 2-c

Motivo 1-a Motivo 1-a

Motivo 1-c Motivo 1-a(i) Motivo 1-a

Motivo 1-a Motivo 1-a'

Nos compassos 226-227 surge nas violas uma figura rítmica baseada em uma variação do motivo 1-a, que é tocado simultaneamente pelos violinos. Esta figura consiste em uma redução ao fator meramente rítmico da variação correspondente do motivo 1-a: duas colcheias e uma semínima sobre uma nota repetida. Esta figura terá um papel preponderante na estrutura do 3º movimento, e por isso será denominada **motivo 1-a'**, e o

seu surgimento nos compassos 226-227, diretamente associado com esta derivação do motivo 1-a executado pelos violinos, é o principal indício de sua relação de derivação com este motivo.

- Compassos 228 a 237

A partir do compasso 228 o Segundo Sujeito é reapresentado, em uma mesma estrutura de sentença, porém em forma reduzida – cada apresentação do motivo 3-a constitui então respectivamente a ideia e a repetição, com a continuação a partir do compasso 234. No compasso 235 ocorre uma quebra de inércia melódica ainda mais acentuada, com a pausa que interrompe a linha ascendente, constituindo mais um fator de incongruência musical desta passagem. O centro tonal em Sol finalmente é consolidado com o surgimento da tríade perfeita de Sol maior, o que retrospectivamente confirma o Segundo Sujeito na “tonalidade” relativa maior da “tonalidade principal” de Mi menor.

228 *Vln I arco* **Motivo 3-a** **Motivo 3-a**
p

Vln II/ola arco **Motivo 1-a(i)** **Motivo 1-a(i)**
p

Vlc/Cbx arco **Motivo 1-c (i)** **Motivo 1-c (i)**
p Consolidação do centro tonal em Sol maior

234 **Motivo 2-a'** **Motivo 3-a** **Motivo 2-a'**
cresc.

cresc.

cresc.

Compassos 228-229 (231-232) Compasso 230 (233) Compasso 234

Escala Dual em Sol (com uma nota acrescentada) Subconjunto Octatônico (com notas ausentes) Ré lócrio (Lá bemol lídio)

Compreendendo o motivo 3-a e seu acompanhamento, observa-se a prevalência da sonoridade da escala dual, que apesar de não “negar” a suposta tonalidade de Sol maior,

insere elementos disruptivos com a presença dos graus VI e VII abaixados (não obstante a presença de um F \sharp de passagem). É interessante observar que este tema, iniciando-se no centro tonal de Sol (c. 228-229), rapidamente caminha para uma sonoridade octatônica (c. 230); o mesmo sucede em sua repetição idêntica nos compassos 231 a 233. Ou seja: Chostakóvitch “confirma” a tonalidade, mas ao mesmo tempo a nega: mais uma ocorrência de antífrase musical. A ausência total de movimentos cadenciais é um elemento fundamental deste mecanismo de afirmação e negação simultâneas, pois se na música romântica o acorde de sétima de dominante mostrava-se suficiente indício do estabelecimento de uma determinada tonalidade, o mesmo não pode ser afirmado em relação a um acorde de tônica: ainda que se possa falar de um “centro tonal”, não se pode afirmar claramente que se trate de uma determinada “tonalidade” no sentido estrito. Esta concepção questiona a visão harmônica de Fanning, para quem “o elemento menor-apolitano na harmonia [constitui] uma forma prominente de todo o movimento” (1988, p. 14). Compreendemos que o acorde menor sobre o IV grau com a sexta signifique muito mais uma resultante do emprego recorrente da escala dual do que a configuração de uma estrutura de sexta napolitana em um suposto contexto tonal.

Nos compassos 235 a 237 o compositor constrói uma estrutura desconexa entre melodia e acompanhamento: enquanto aquela faz um caminho cromático centrado em F \sharp , o acompanhamento mantém o centro em Sol, com a terça menor enarmonizada na nota Lá \sharp .

Apesar das notáveis modificações na harmonia, a expressão musical de valsa estilizada é mantida, incluindo sua incongruência rítmica. A melodia principal, assumida pelo naipe de violinos I, torna-se mais robusta em relação à primeira apresentação realizada pela flauta solo. A construção melódica passa a ser completada por derivações e fragmentos do motivo 2-a, que passam a ser denominados **motivo 2-a'**. Caracterizado por um movimento ascendente por grau conjunto, aos poucos será convertido em um motivo pregnante do movimento.

- Compassos 238 a 243

A partir do compasso 238 o Segundo Sujeito começa a ser trabalhado de forma mais pronunciada. O motivo 3-a surge agora no registro médio, executado por violas e clarinete, acompanhado (tanto no agudo como no grave) por uma variação do motivo 1-a (invertido) executada pelas madeiras, dobradas pelos violinos em *pizzicato*. Seu centro tonal é agora Lá \flat – mais um exemplo do deslocamento (semi)tonal, após ter sido apresentado em

Fá# na frase anterior (relativo ao centro principal em Sol). Porém, seu acompanhamento é baseado em um conjunto irregular de característica octatônica, o que mantém a expressão disruptiva e ligeiramente grotesca, estabelecida desde o início do Segundo Sujeito. A estrutura da frase mantém a forma de uma sentença, cuja continuação é constituída por uma inversão do motivo 3-a, que será explorada a partir de então. Esta composição provocará uma relação de simetrias opostas entre o motivo 3-a e sua inversão, que serão sistematicamente sequenciados.

The image shows a musical score for measures 238 to 250. It features four staves with the following parts and markings:

- Staff 1 (Flute/Oboe/Clarinet Piccolo):** Labeled "Fl/Ob/Cl picc". Measures 238-243 show "Motivo 1-a(i)" with dynamics *f* and *espressivo*. Measures 244-250 show "Motivo 3-a(i)" with dynamic *f*.
- Staff 2 (Violins I/II):** Labeled "Vln I/II". Measures 238-243 show "Motivo 1-a(i)" with dynamics *f* and *espressivo*. Measures 244-250 show "Motivo 3-a(i)" with dynamic *f*. Performance markings include *pizz.* and *arco*.
- Staff 3 (Clarinet/Viola):** Labeled "Cl/Vla". Measures 238-243 show "Motivo 3-a" with dynamics *f* and *espressivo*. Measures 244-250 show "Motivo 1-a" with dynamic *f*.
- Staff 4 (Bassoon/Euphonium/Trombones):** Labeled "Fg" and "Vlc/Cb. arco". Measures 238-243 show "Motivo 3-a" with dynamics *f* and *espressivo*. Measures 244-250 show "Motivo 1-a" with dynamic *f*. Performance markings include *Trompas* and *arco*.

- Compassos 244 a 250

No compasso 244 inicia-se a seção “B” da estrutura tripartida do Segundo Sujeito. Enquanto na primeira seção o material preponderante foi o motivo 3-a, nesta seção prevalecerá o motivo 2-a’, material escalar ascendente já citado. A expressão de valsa não só é mantida, como confirmada, uma vez que a métrica mostra-se mais regular e a melodia adquire um caráter *cantabile espressivo* a 3 vezes, com uma antinomia contrapontística entre violas/clarinetes e violoncelos/fagotes. Nos violinos surge uma reminiscência do motivo 2-a, apresentado de forma fragmentada, mas perfazendo o estilo *cantabile*.

Não obstante a expressão geral de valsa ser consolidada, o compositor não permite que a atmosfera disfórica estabelecida no Segundo Sujeito se dissipe, construindo uma ambiguidade de centro tonal, contrapondo nos compassos 244 a 247 acordes de Dó maior a materiais escalares em Lá bemol maior, ou o acorde de Lá bemol maior como resposta a um material escalar em Dó maior. No compasso 248 faz uma passagem por Mi menor e em seguida estabelece o Si bemol com uma sonoridade dórica. Esta clara sensação de instabilidade tonal contrasta com o lirismo da expressão de valsa, criando mais uma antífrase musical no discurso.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 244-250) includes:

- Violin I/II:** Measures 244-250, labeled "Motivo 2-a'" and "Motivo 2-a (fragmentado)". Dynamics: *f* *espressivo*. Key signature: (Lá b maior).
- Trompas:** Measures 244-250, labeled "(Dó maior)" and "(Lá b maior)".
- Vla/cl:** Measures 244-250, labeled "Motivo 2-a'" and "Motivo 2-a' (i)". Dynamics: *f* *espressivo*. Key signature: (Dó maior).
- Vlc/fg:** Measures 244-250, labeled "Motivo 2-a'". Dynamics: *f* *espressivo*. Key signature: (Lá b maior).

The second system (measures 251-264) includes:

- Violin I/II:** Measures 251-264, labeled "Motivo 2-a (fragmentado)".
- Trompas:** Measures 251-264, labeled "(Mi menor)" and "(Si b dórico)".
- Vla/cl:** Measures 251-264, labeled "Motivo 2-a'".
- Vlc/fg:** Measures 251-264, labeled "Motivo 2-a'" and "Motivo 2-a'".

- Compassos 251 a 264

A frase de violoncelos e fagote iniciada no compasso 250 configura uma nova forma básica característica resultante da justaposição do motivo 2-a' e o motivo 1-c, que será trabalhada até o compasso 264. Inicia-se uma sonoridade característica da escala dual nos compassos 251-252, que vai se transformando em uma sonoridade octatônica, que é quebrada somente nos compassos 258-259, quando surge de passagem uma sonoridade do modo Mi bemol lídio. Mesmo que se verifique a ocorrência de notas de passagem estranhas ao conjunto octatônico, sua sonoridade fixa-se até o final da frase, que conclui a seção intermediária (B) para a imediata retomada do Segundo Sujeito, que ocorrerá em seguida, completando a forma A-B-A de apresentação deste sujeito contrastante.

251 Vln I/II/vla Motivo 1-c *dim.* Motivo 2-a' Motivo 1-c Motivo 2-a' Motivo 1-c
Vlc/vs

256 Vln I Motivo 2-a' Motivo 1-c *f*
Vln II Motivo 1-a(i) *p*
Vla Motivo 2-a' Motivo 1-c Motivo 1-a *f*
Vlc Motivo 1-a *p*

261 Motivo 1-c Motivo 2-a' Motivo 1-c Motivo 1-c
Motivo 1-a(i) *dim.*
Motivo 1-a *dim.*
Contrabaixo *dim.*
Pizzicato Vlc *f*
dim.

Compassos 251-252 Escala Dual em F#
Compassos 253-257 / 260-264 Octatônica
Compassos 258-259 Mi b lídio (com uma nota alterada)

- Compassos 265 a 278

A partir do compasso 265 completa-se então a estrutura ternária da apresentação do Segundo Sujeito. Esta reapresentação inicia-se com o motivo 3-a mutilado de sua pausa de semínima inicial – característica de sua forma principal (*Grundgestalt*) – que atribuía ao motivo um marcante caráter acéfalo. Além disso, verifica-se também uma tentativa de marcação do ritmo através da sucessão de alterações de fórmula de compasso, uma tentativa de “adequação” do compasso à melodia. Esse procedimento mostra-se uma engenhosidade humorística, pois esta tentativa de “encaixar” os tempos fortes da melodia

nos tempos fortes dos compassos em nada contribuem para uma “regularização” do ritmo original do sujeito, que continua constituindo uma dissonância métrica. O acompanhamento das cordas em *pizzicato pp* torna a presença do motivo 1-a (invertido) mais evidente; cria-se uma dualidade modal entre Mi bemol mixolídio e dórico, não obstante a ocorrência de algumas notas cromáticas de passagem na melodia.

The image displays a musical score for measures 265-274. The top system (measures 265-272) features a Clarinete I solo part (Motivo 3-a) and string accompaniment (Violins I-II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) playing Motivo 1-a(i) in *pizzicato pp*. The bottom system (measures 273-274) shows Violin I arco (Motivo 3-a(i)), Violin II/ Viola arco (Motivo 1-a), and Violoncello/Contrabaixo arco (Motivo 1-b) parts. Below the score, a diagram illustrates the dual scale in G major, showing the intervallic structure for measures 265-272 (Mi b mixolídio/dórico) and measures 273-274 (Escala Dual em Sol).

No compasso 273 o motivo 3-a é retomado, incluindo a pausa inicial que o torna acéfalo, com o acompanhamento semelhante à sua forma original e com a sonoridade da escala dual. Porém, Chostakóvitch cria mais um elemento surpreendente invertendo o sentido melódico, tornando-o ascendente (quando originalmente era descendente). A repetição seguinte, no compasso 276, mistura o movimento ascendente e descendente, criando uma confusão de direcionalidades que remete ao desenho que, no segundo movimento, será denominado motivo 3-b. O movimento cromático e o surgimento de notas desconexas criam uma saturação cromática no conjunto irregular utilizado nos compassos 275 a 258.

- Compassos 279 a 295

Após a reapresentação do Segundo Sujeito inicia-se um movimento transicional, onde os motivos surgem fragmentados. A textura musical torna-se aos poucos mais rarefeita, sinalizando a proximidade do fim da seção de exposição.

The musical score is divided into three systems, each with multiple staves for different instruments. The first system (measures 279-284) features Vln I/II, Vla/Vlc, and CbxFg/Cfg. The second system (measures 285-289) adds Fl/Ob/Cl and includes pizzicato markings. The third system (measures 290-295) features Fl/Ob/Cl, Vln I/II, and Vla/Vlc/CbxFg. The score includes various motifs labeled as Motivo 1-a(i), Motivo 1-b, Motivo 1-c(i), Motivo 3-a, Motivo 2-a'', and Motivo 1-b(i). Dynamics include *f espr.* and *pizz.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Compassos 279-284 Compassos 288-293 Compassos 294-295

Conjunto simétrico Escala Dual em Mi Escala Dual em Sol

Do compasso 279 ao 284 observa-se uma notável predominância de movimentos cromáticos que compõe um conjunto simétrico. Esse cromatismo acompanha a saturação

criada a partir do compasso 275. Mais uma vez caracteriza-se a expressão de “valsa triste” nas cordas, que é interrompida por mais uma aparição do Segundo Sujeito em 8^{as} triplicadas nas madeiras agudas. É interessante como a justaposição do Motivo 3-a logo após um movimento típico de valsa revela o quão irregular é sua estrutura – a essência de sua característica grotesca, uma “tentativa” de valsa. Esta aparição do Segundo Sujeito também é acompanhada por uma escala dual, que inicialmente configura-se como um movimento nitidamente cadencial nos compassos 288-290 (**T – D₃ – T**), mas que pela continuidade da linha melódica confirma-se como uma escala dual. Este é um exemplo típico do efeito de ambiguidade do emprego dessa escala, que é capaz de realizar progressões nitidamente tonais, mas que repentinamente perdem seu sentido funcional. Nos compassos 294-295 repete-se a figura básica constituída por um fragmento do motivo 2-a’ (a bordadura superior característica denominada 2-a’’) e uma tríade descendente, que pode ser reconhecida como uma inversão do motivo 1-b; esta repetição é construída sobre a escala dual em Sol.

- Compassos 296 a 321

Esta é a última frase da Seção de exposição, e dá continuidade à expressão entrecortada da frase anterior, alternando a figura básica já citada anteriormente (constituída pelo fragmento do motivo 2-a’ bordadura superior e pelo motivo 1-b[i]) com o motivo 3-a, onde se opõe o estilo de valsa triste com a valsa grotesca. Os valores ficam maiores e surgem mais pausas no acompanhamento, sugerindo um desmontamento da textura musical, um movimento que se esvai, que se desfaz. Toda a frase é tocada apenas pelas cordas, recordando a sonoridade do início do movimento, como um ciclo que se encerra.

The image shows a musical score for strings, measures 296 to 321. It consists of four staves: Violin I (Vln I arco), Violin II (Vln II arco), Viola (Vla arco), and Violoncello/Contrabaixo (Vcl/Cbx arco). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four sections by brackets and labels: **Motivo 2-a' (fragmento)** in Violin I, **Motivo 1-b(i)** in Violin II, **Motivo 1-a(i)** in Viola, and **Motivo 3-a** in Violoncello/Contrabaixo. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *p*. There are also markings for *arco* and *espr. dim.*. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

303 Vln I **Motivo 3-a** **Motivo 1-b(i)** **Motivo 1-b(i)**

Vln II/Vla *pizz.* *p*

Vlc/Cbx *pizz.* *p*

311 Vln I **Motivo 1-a(i)** **Motivo 2-b (aumentado)**

Vln II/Vla *cresc.* *pp subito* *arco*

Vlc *pp* *arco*

Cbx *pp*

Compassos 296-297 Escala Dual em Mi

Compassos 298-299 !
Conjunto irregular (octatônica com uma nota alterada)

Compassos 300-304 Octatônica em Ré

Compassos 305-320 !
Conjunto irregular (octatônica com uma nota acrescentada)

Os compassos 296 e 297 são construídos sobre a escala dual em Mi; em seguida o compositor emprega um conjunto irregular de sonoridade octatônica, não obstante a presença de uma nota alterada, até o compasso 299. A partir do compasso 300 é empregada a escala octatônica em Ré, que reforça o caráter grotesco do motivo 3-a. Seguindo no compasso 305 é adicionada à mesma escala (octatônica em Ré) a nota estranha sol, que permite a construção de uma sequência alternada das tríades de Sol maior e Sol# maior sobre o motivo 1-b(i), que acaba formando uma figura básica com a mínima pontuada subsequente. Considerando o acompanhamento e a melodia principal que segue nos violinos, observa-se que a característica octatônica do conjunto não é prejudicada até o fim da frase. Nos compassos 311 a 321 observa-se então, nesta melodia principal dos violinos, a apresentação de variantes aumentadas do motivo 1-a(i) e do motivo 2-b.

5.4.1.2 – Desenvolvimento

Tabela 6 – Estrutura da Seção de Desenvolvimento

Desenvolvimento		
Seção de Desenvolvimento I	Seção de Desenvolvimento II	Seção de Desenvolvimento III
Sujeitos Principais A/B	Segundo Sujeito	Condensação
Compassos 322-366	Compassos 367-393	Compassos 394-462
<i>Ombra / Cantabile</i>	<i>Totentanz / Ombra</i>	Saturação Tópica
Mi (octatônica/dual)	Centro tonal indefinido	Saturação Cromática

A Seção de Desenvolvimento pode ser dividida em três partes, sendo que a primeira inicia-se como um longo *intermezzo* realizado exclusivamente por instrumentos de madeira solistas, com intervenções de trompas e rulos de tímpano. A prevalência dos timbres de sopros de madeira já se mostra uma clara oposição à seção de exposição, onde predominou a sonoridade de orquestra de cordas. A textura é nitidamente contrapontística, de forma que o compositor trabalha oposições entre os Sujeitos Principais A e B, frequentemente tocados simultaneamente em suas figuras básicas completas, e não de forma fragmentada como muitas vezes foi observada ao longo da exposição.

A sensação de tonalidade ou diatonismo torna-se cada vez mais longínqua através do emprego gradualmente predominante de conjuntos irregulares, octatônicas alteradas e saturações cromáticas com a presença dos 12 tons. Inicialmente os sujeitos são tratados em suas expressões originais *ombra* e *cantabile*. Porém, a partir do compasso 367, as dissonâncias severas e a rudeza da expressão aplicada ao desenho do Segundo Sujeito fazem surgir pouco a pouco expressão *Totentanz*, uma sinistra mistura entre dança e morte, uma antífrase musical exemplar. O movimento de dança do Segundo Sujeito passa a ser combinado com os elementos obscuros do Primeiro Grupo Temático, junção esta que colabora com o estabelecimento do tópico *Totentanz*.

A partir do compasso 394 passa a ocorrer uma condensação ainda mais cerrada dos motivos, que cada vez mais ocorrem fragmentados e combinados. Esta combinação faz com que uma frase inicie-se com um motivo e complete-se com outro, em composições cujo antagonismo expressivo remete à poética surrealista. O tópico *ombra* adquire um caráter cada vez mais agressivo, ao lado da expressão *Totentanz*, quando estes são combinados com elementos do tópico militar, surge então o tópico militar amedrontador⁷⁴. Esta composição tópica revela então uma expressão extremamente densa, rude e violenta, que poderia ser definida como uma metáfora do caos, que somente será dissipado com a retomada do Sujeito Principal B no início da Seção de Recapitulação.

⁷⁴ Cf. Capítulo 4.2 deste trabalho.

- Compassos 322 a 352 – **Seção de Desenvolvimento I** (*Intermezzo*)

O emprego exclusivo de instrumentos de sopro de madeira em textura solista e contrapontística sugere o tópicos de música noturna (Serenata), com um temperamento melancólico e expressão *cantabile*. A predominância dos registros graves, incluindo a marcante presença do contrafagote, retoma o caráter lúgubre do Sujeito Principal A.

A seção começa com uma representação praticamente literal do Sujeito Principal B, que é respondida por uma retomada literal do Sujeito Principal A, materiais estes que serão trabalhados nesta primeira seção de desenvolvimento. Os misteriosos rulos de tímpano reforçam também o tópicos *ombra*, que ronda toda a seção.

O Sujeito Principal B preserva seu modo mi eólio original, porém cada intervenção do Sujeito Principal A, seja completo, seja fragmentado (enquanto figuras do motivo 1), traz notas estranhas ao modo que criam pontos locais de tensão modal-harmônica da linha principal conduzida pelo fagote I.

DESENVOLVIMENTO

322 *Vln I*

(SUJEITO PRINCIPAL B) Motivo 2-a

Fg I

P

Fg II/Cf/g Motivo 1-a(i) (SUJEITO PRINCIPAL A) Motivo 1-a Motivo 1-b

P

Tímpanos

P *pp*

329 *Clarinetes*

Motivo 2-b Motivo 2-b

Fg I *sf*

Fg II/Cf/g Motivo 1-a Motivo 1-b Motivo 1-b Motivo 1-a(i) Motivo 1-b(i)

Tímpanos

A entrada dos clarinetes no compasso 341 realiza um contracanto em relação ao Motivo 2, também caracterizado pelo estilo *cantabile*, e compõe uma terceira voz no tecido contrapontístico.

- Compassos 353 a 366

O fragmento denominado **motivo 2-a'** (um recorte do motivo 2-a) que é introduzido no compasso 353 pelo fagote I assumirá um papel de destaque na obra a partir deste momento, tornando-se preponderante. A entrada de oboés e trompas promove um adensamento da sonoridade, dando continuidade ao processo de “acumulação inexorável em direção a um ponto crítico” citado por Fanning (1988, p. 22) em seu comentário acerca da seção de desenvolvimento deste primeiro movimento. Não obstante a presença de algumas notas de passagem estranhas, verifica-se uma nítida sonoridade octatônica no início e no fim deste trecho. Mesmo com a frase dos oboés construída sobre o modo diatônico de Sol bemol lídio, a constante incidência de notas estranhas promove uma gradual saturação cromática, que passa a dominar a sonoridade, evitando qualquer centricidade tonal – uma característica da seção de desenvolvimento a partir deste ponto. O movimento sincopado das trompas antecipa o surgimento da expressão de dança do Segundo Sujeito, que surgirá em seguida.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 353-362) features four staves: Ob I/II, Cl, Fg I, and Fg II/Cfg. It includes motifs Motivo 2-a (variação), Motivo 1-a, Motivo 2-a', Motivo 1-a(i), and Motivo 1-c(i). Dynamics range from *p* to *f*, with markings for *cresc.* and *dim.*. The second system (measures 361-366) features three staves: Ob I/II/Cl Picc, Trompas, and Fg II/Cfg. It includes motifs Motivo 2-a', Motivo 1-a, Motivo 2-a', and Motivo 1-c(i). Dynamics include *f*, *mf*, and *f* *espres.*. The third system shows three measures: Compassos 353-357 (Octafônica), Compassos 358-362 (Sol bemol lídio), and Compassos 363-366 (Octatônica).

- Compassos 367 a 376 – Seção de Desenvolvimento II

A segunda seção do desenvolvimento caracteriza-se pelo retrabalho do Segundo Sujeito, que é apresentado em um processo de fusão temática, conforme observado por Fanning (1988, p. 23): O Sujeito Principal B (motivo 2-a) é iniciado, mas é subitamente transformado no Segundo Sujeito (motivo 3-a). Esta transformação se dá em uma linha melódica única e em primeiro plano, diferente de simultaneidades que ocorreram até o momento, onde os diferentes motivos se entrelaçavam de forma fragmentária entre os diferentes planos ou diferentes vozes. Este processo revela-se mais um exemplo de transgressão sintática musical, uma vez que promove a descontinuidade de uma ideia inicialmente proposta e sua junção “forçada” a uma ideia desconexa: um processo que pode ser considerado típico do fenômeno humorístico, mas também é afim aos processos

oníricos, algo que poderia ser chamado de “absurdo” musical, o que sugere uma aproximação filosófica com a poética surrealista. No contexto da música soviética esta aproximação representa um enfrentamento da imposição do realismo socialista. O Sujeito Principal A também aparece na frase nos compassos 375-376 nos instrumentos graves.

The musical score is for 'SUJ. PRINCIPAL B - SEGUNDO SUJEITO' and 'SUJ. PRINCIPAL A'. It consists of five staves. The top staff is for Piccolo/Flute I/Oboe I/Clarinete Piccolo. The second staff is for Flute II/Oboe II/Clarinete. The third staff is for Trompas. The fourth staff is for Fagote I/II/Corno Baixo. The fifth staff is for Violoncelo/Contrabaixo/Fagote/Corno Baixo. The score is in G major and 3/4 time. It is divided into two systems. The first system starts at measure 367 and includes 'Motivo 2-a', 'Motivo 3-a', and 'Motivo 1-b''. The second system starts at measure 374 and includes 'Motivo 2-a'' and 'Motivo 2-a''' in the upper staves, and 'Motivo 1-a' and 'Motivo 1-b' in the lower staves. Dynamics include 'f' and 'espres.'. The key signature has one sharp (F#).

A indeterminação tonal do trecho anterior é resolvida em uma centralização em Fá eólio no compasso 267, mas que logo é desconstruída pelos movimentos cromáticos do Segundo Sujeito, recurso repetido logo em seguida, a partir do compasso 371, com a primeira entrada das cordas na seção de desenvolvimento. Esta alternância entre o centro tonal em Fá e a saturação cromática acentua a sensação de ruptura da ideia musical. A recorrência do modo de Fá eólio já começa a indicar o caminho que será tomado posteriormente na recapitulação.

O alcance da dinâmica *f* de todo o conjunto das madeiras e trompas em textura homofônica modifica a expressão musical, interrompendo o estilo contrapontístico. A característica de dança do compasso ternário fica aos poucos mais evidente; porém, com o “paradoxo” temático já observado, observa-se então uma expressão disfórica de dança.

Mais do que uma dança triste ou estranha, começa a se configurar uma dança trágica, inevitável e mortal – o tópico *Totentanz*. Muitas vezes associado à ideia de “pesadelo”, o tópico *Totentanz* se relaciona também com a dimensão onírica da disruptura e do “absurdo” musical citados na observação da estrutura temática deste trecho. O surgimento do material denominado motivo 2-a”, que constitui um seccionamento mínimo do motivo 2-a, desempenhará papel importante, pois revela uma expressão obsessiva e fragmental do motivo original 2-a, que enfatiza o caráter trágico através de um indício de um cataclisma inevitável que se aproxima.

- Compassos 377 a 382

A entrada de trombones, tuba e tímpano encorpa a sonoridade *tutti*, preparada pela acumulação de tensão das frases anteriores. Porém, a expressão musical do compasso 377 apresenta um elemento ambíguo: o surgimento do acorde de Dó maior (em primeira inversão) e a melodia diatônica na escala de Dó jônio criam um estranhamento, uma espécie de “sorriso de Monalisa”, uma vez que a expectativa criada desde o início do desenvolvimento é de uma expressão trágica, associada a sonoridades dissonantes e ao modo menor/eólio. A ambiguidade se confirma no compasso 379, quando se configura mais uma vez a sonoridade octatônica.

Compassos 377-379 Compassos 380-381

Dó jônio Subconjunto Octatônico

381 Picc/Fl
 p cresc. 5 6 7 9 *fff*

Ob I/II
 p cresc. 6 *fff*

Ob III
 p cresc. 5 6 *fff*

Cl Picc
 p cresc. 5 6 7 *fff*

Cl
 p cresc. 5 6 7 *fff*

Trompas
 cresc.

Trompete III

Vln I/II

Vla/Vlc. cresc.

Cbx/Eg/Cjs/Tbn/Tuba

Motivo 1-b'

Prato Susp.
 p cresc.

O compasso 381 apresenta um gesto típico da escrita chostakovitchiana: uma seqüência escalar cromática em paralelismo inexacto (misturando movimentos paralelos e contrários) de vários instrumentos, com progressiva diminuição dos valores, em dinâmica *crescendo al fff*. Este gesto típico constitui uma preparação energética para um ponto de culminância discursiva. Herança nítida da tradição sinfônica de Tchaikovski com seus arroubos em *Sturm und Drang*, o diferencial do traço de Chostakóvitch é não fazer um caminho direto, mas um caminho sinuoso, que alterna movimentos ascendentes e descendentes em uma progressão cicleiforme (ou espiralada), além da alternância de movimento paralelo com eventuais movimentos contrários, criando uma sensação de onda caótica ou cataclísmica, elemento que produz uma tensão ainda maior para a expressão musical. Este gesto é acompanhado pelo motivo 1-b', executado pelos instrumentos graves e cordas em trêmolo (além do prato suspenso em rulo), o que acentua sua expressão sinistra.

- Compassos 383 a 393

A interrupção do gesto ascendente das madeiras agudas e também dos tremolos das cordas configura mais um recurso de disrupção no discurso, e enfatiza o caráter grotesco da apresentação em *ff* do Sujeito Principal A, uma espécie de “anticlímax” macabro, construído sobre a escala octatônica em Dó#. O motivo 1, que originalmente apresentava um caráter lúgubre introspectivo, agora transforma-se em um movimento aterrorizador de uma dança macabra, enfatizada pela resposta em trinados dos instrumentos de madeira em *ff*, uma característica marcante do tópico *Totentanz*. O caráter grotesco é reforçado pela sonoridade das cordas em trêmolo. Esta sequência de trinados serve de acompanhamento para o motivo 3-a, que surge como uma decorrência da sucessão obsessiva do fragmento denominado motivo 2-a” em primeiro plano, continuando o processo de fusão temática característico desta seção de desenvolvimento.

383 Fl / Ob / Cl Picc / Cl

Motivo 1-a

Motivo 2-a''

Motivo 3-a

Motivo 2-a''

Trompetes I/II

ff *sforz.*

Trompas

Tpe III *ff* *sforz.*

Tbn I/II

Vln I/II / Vla

Motivo 1-a

ff *sforz.*

ff *sforz.*

SUJEITO PRINCIPAL A

Motivo 1-a Motivo 1-b

SUJEITO PRINCIPAL A

Motivo 1-a Motivo 1-b

Vlc / Cva

Fg / Cfg

Tbn III/

Tuba

Tímpano *ff*

Compassos 383-384; 387-388; 391-392.

Octatônica em Dó#

The image shows a musical score for measures 389 to 411. The score is divided into several parts:

- Motivo 1-a:** Appears in the top staff (trumpets) and the third staff (violin I/II/viola).
- Motivo 3-a:** Appears in the second staff (trumpets).
- Motivo 2-a':** Appears in the second staff (trumpets) and the top staff (trumpets).
- SUJEITO PRINCIPAL A:** Divided into Motivo 1-a and Motivo 1-b, appearing in the bottom two staves (viola/contrabasso/egressivo/contrabaixo/fagote III/tuba).

The score includes dynamic markings such as *tr*, *ten.*, *ff*, and *ff espres.*. The time signature is 2/4, and the key signature is one sharp (F#).

- Compassos 394 a 411 – Seção de Desenvolvimento III

No compasso 394 inicia-se a terceira parte da Seção de Desenvolvimento, onde é alcançado pela primeira vez um *Tutti ff* em marcante sonoridade octatônica, conferindo à expressão musical um impulso cataclísmico crítico. O compasso ternário, acompanhado de trinados fortes e agudos completa a caracterização do tópic *Totentanz*. O emprego obsessivamente repetido do motivo 2-a” contribui para o aumento da tensão expressiva. A partir do compasso 398, o motivo 3-a, cerne do Segundo Sujeito, é justaposto em uma progressão infinita, com a articulação alterada das ligaduras curtas originais para um movimento contínuo em *staccato*, mantendo sua característica cromática. Simultaneamente a este material é apresentado o Sujeito Principal B (motivo 2-a) tonalmente distorcido, apresentando sobre a escala octatônica o tema que tinha o modo eólio como característica original. Esta mutação modal de um material originalmente diatônico para a escala octatônica revela-se um processo característico da escrita de Chostakóvitch que emula uma distorção da “imagem realista” dos temas diatônicos para a crueza grotesca da sonoridade octatônica. O *legato cantabile* original do motivo 2-a é mantido, o que revela uma interposição de estilos ou tópicos, que contribui com o processo acumulativo citado por Fanning (1988, p. 22). É interessante também observar que o motivo 2-a é colocado por violas e trompas em estrutura canônica (imitativa) a partir do compasso 403 em relação às

madeiras agudas. A monumentalidade inerente ao estilo contrapontístico acentua a grandiosidade da expressão musical e potencializa o efeito de seu temperamento colérico.

The musical score is divided into three systems, each containing three staves. The first system (measures 394-400) includes:

- Staff 1:** Flute/Oboe/Clarinet in B-flat/Piccobello/Clarinet in C. It features a series of trills and a melodic line. Dynamics range from *ff* to *sff*.
- Staff 2:** Violins I/II. It consists of dense, rhythmic chordal patterns. Dynamics range from *ff* to *sff*.
- Staff 3:** Trombones I/II/Violas. It features a melodic line with some rests. Dynamics range from *ff* to *sff*.

The second system (measures 400-404) includes:

- Staff 1:** Flute/Oboe/Clarinet in B-flat/Piccobello/Clarinet in C. It features a melodic line with a long note. Dynamics range from *ff* to *sff*.
- Staff 2:** Violins I/II. It consists of dense, rhythmic chordal patterns. Dynamics range from *ff* to *sff*.
- Staff 3:** Violas/Trombones. It features a melodic line with a long note. Dynamics range from *ff* to *sff*.

The third system (measures 404-408) includes:

- Staff 1:** Flute/Oboe/Clarinet in B-flat/Piccobello/Clarinet in C. It features a melodic line with a long note. Dynamics range from *ff* to *sff*.
- Staff 2:** Violins I/II. It consists of dense, rhythmic chordal patterns. Dynamics range from *ff* to *sff*.
- Staff 3:** Violas/Trombones. It features a melodic line with a long note. Dynamics range from *ff* to *sff*.

Additional markings include *Tam tam* with a *cresc.* marking, and *ff espres* at the end of the second system.

408 Tpa

Fl / Ob / Cl Picc / Cl

Vln I

Vln I/II

Vln / Vlc

Motivo 2-a'

Motivo 2-a''

Motivo 2-a'

Motivo 3-a

ff espres

Compassos 394-397; madeiras agudas 398-405.

Subconjuntos Octatônicos conjugados

- Compassos 412 a 421

O Segundo Sujeito passa a ser trabalhado de forma extremamente fragmentada, por vezes sendo preservada somente sua dimensão cromática ou sua forma de sequência de *appoggiaturas*. Esta fragmentação do motivo 3-a revela sua relação com o citado motivo “Otets nash” da ópera *Boris Godunov* de Mussorgski⁷⁵, sendo possível observar reproduções literais do motivo original nos compassos 413, 415 e 419.

Neste trecho é possível observar mais uma ocorrência de antífrase musical, quando o compositor contrapõe uma insistência do acorde de Dó maior (compassos 412, 414 e 416) contraposta a pronunciados cromatismos e decorrente saturação cromática verificada nos compassos 413, 415 e 417, que coincidem com o motivo “Otets nash”.

412 Vln / Ob / Cl Picc / Cl I

Vln I/II

Vlc / Ob II / Cl II

Motivo 3-a

Motivo 2-a''

Motivo 3-a(i)

Motivo 3-a

Motivo 2-a

Motivo 3-a

Motivo 2-a''

Motivo 3-a

Motivo 2-a

Motivo 3-a(i)

Motivo 3-a

Motivo 2-a

Motivo 3-a

ff

(“Otets nash”)

(“Otche nas”)

(“Otets nash”)

(“Otets nash”)

⁷⁵ Cf. Capítulo 5.3 – Análise Motívica, a respeito da relação de semelhança do motivo 3-a com o motivo “Otets nash” (“Nosso Pai”) do Prólogo da ópera *Boris Godunov*.

- Compassos 422 a 427

No compasso 422 surge uma figura básica que conjuga uma diminuição do motivo 2-a' com o material denominado motivo 4⁷⁶, que reunidos produzem uma figuração cíclica progressiva com deslocamentos irregulares de tonalidade a cada compasso, como uma sequência barroca, apesar de não seguir uma lógica tonal. As quedas de sétimas e oitavas do motivo 4 (c. 2, 4, 6 e 7) configuram notáveis transgressões da inércia musical.

⁷⁶ Conforme a definição apresentada no Capítulo 5.3 deste trabalho, o material denominado motivo 4 constitui “um fragmento obsessivo, que só pode ser considerado um motivo quando analisado a partir de sua recorrência e sua transversalidade”.

Esta figuração de semicolcheias rápidas executada pelos violinos faz uma referência direta ao Segundo Movimento da obra, tornando-se um de seus materiais principais⁷⁷. Sua movimentação intensa agrega um importante elemento relativo ao *estilo brilhante* (Ratner, 1985, p. 19). Porém, sua constante mutação tonal não permite que a expressão provoque o “*frisson*”⁷⁸ descrito por Ratner, tradicionalmente associado ao estilo brilhante no período clássico e romântico, mas causa, pelo contrário, uma sensação de insegurança impetuosa, associada aos constante deslocamentos tonais. É interessante observar o surgimento de um elemento de estilo brilhante em um movimento dominado pelo tópico *ombra*, e de que forma a distorção do estilo não provoca uma oposição à obscuridade dos temas principais, mas colabora para o estabelecimento de uma expressão musical cada vez mais disfórica e opressiva. A linha melódica brilhante é acompanhada por uma harmonização da variação aumentada do motivo 2-a” (nos trompetes e madeiras agudas), que perfaz continuamente movimentos cromáticos, potencializando a sensação de instabilidade tonal e harmônica. Esta relação dual entre o tópico *ombra* e o estilo brilhante constitui mais um elemento marcante do discurso musical ambivalente de Chostakóvitch.

- Compassos 428 a 437

O movimento rápido de semicolcheias é assumido pelas madeiras agudas, e dá continuidade ao desenvolvimento do motivo 2-a’, diminuído e fragmentado, alternando-se com uma diminuição do motivo 1-a. As cordas passam a apresentar o Sujeito Principal A em *ff espr.*, em 3 oitavas paralelas, criando uma expressão de brutalidade.

The image shows a musical score for measures 428 to 437. The score is arranged in five systems. The top system is for Fl/Ob/Cl/Cl Picc, featuring a rapid semiquaver pattern labeled 'Motivo 2-a' (diminuído e fragmentado) starting at measure 428. The second system is for Vln I/II and Vla/Vlc, showing 'Motivo 1-a' and 'Motivo 1-b' patterns. The third system is for Fg/Tpt, with a dynamic marking of *ff espr.* and the label 'SUJEITO PRINCIPAL A'. The fourth system is for Tbn/Tb, and the fifth system is for CbX pizz. The overall dynamic is *f*.

⁷⁷ Cf. Capítulo 5.4.2 deste trabalho, compasso 131 do segundo movimento.

⁷⁸ No original inglês “*intense feeling*”.

The musical score is divided into two systems, each containing three staves. The first system (measures 431-433) features:

- Staff 1 (Piccolo):** Motivo 7-b (measures 431-433) and Motivo 2-a' (measures 433-434).
- Staff 2 (Violins):** Motivo 1-b' (measures 431-433) and Motivo 1-a (measures 433-434).
- Staff 3 (Trumpets):** Motivo 1-a (measures 431-433) and Motivo 1-a (measures 433-434).

The second system (measures 434-437) features:

- Staff 1 (Piccolo):** Motivo 2-a' (measures 434-435), Motivo 1-a (measure 435), and Motivo 2-a' (measures 435-437).
- Staff 2 (Violins):** Motivo 1-b (measures 434-435) and Motivo 1-b' (measures 435-437).
- Staff 3 (Trumpets):** Motivo 1-a(i) (measures 434-437).

Below the main score, five short musical examples are provided with their respective labels:

- Compassos 428-429: (b) (b) - Lá bemol menor
- Compasso 430: Octatônica em Lá
- Compassos 431-432: Conjunto irregular
- Compassos 433-435: Si bemol dórico
- Compassos 436-437: Rotação da escala dual/acústica

A mudança de caráter do Sujeito Principal A, do *pp* inicial nas cordas graves para este *ff* em três oitavas de toda a seção de cordas revela o processo discursivo que transforma a expressão lúgubre do tópic *ombra* estabelecida inicialmente para uma expressão de brutalidade sinistra manifesta através da reunião de características do

temperamento colérico: dissonâncias, ritmos marcados e conturbados, movimentos de oitavas paralelas, dinâmica *ff* em textura *tutti*, entre outras. A instabilidade tonal também reforça o estabelecimento desta expressão – a tentativa de estabelecimento de uma tonalidade de Lá bemol menor no compasso 428 logo se dissipa através do emprego da escala octatônica no compasso 430, sucedida por um conjunto irregular. Uma rápida passagem pelo modo dórico (c. 433) é sucedida pelo emprego de uma escala que constitui a rotação da escala dual ou acústica (c. 436). A constante mutação de centro tonal não permite identificar um centro ou campo predominante, em um autêntico exemplo de proposta pós-tonal.

- Compassos 438 a 445

No compasso 438 é alcançado o epicentro nevrálgico do primeiro movimento, que durará até a reexposição. A “dança macabra” que foi configurada ao longo do desenvolvimento culmina em uma súbita marcação rítmica de tímpanos e caixa clara em *ff*, que associada à expressão abissal do Sujeito Principal A (motivos 1-a e b) apresentado pelas cordas em múltiplas oitavas, configura o tópico militar aterradorizante⁷⁹. A fusão da sonoridade do tímpano e da caixa clara produz um impressionante efeito sonoro, onde se tem a impressão de que uma esteira de caixa foi acoplada ao tímpano, resultando um timbre sinistro.

The musical score for measures 438-445 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc / Fl:** Piccolo/Flute part, marked *ff* *espres*.
- Ob / Cl:** Oboe/Clarinet part, marked *ff* *espres*.
- Cl Picc:** Clarinet/Piccato part, marked *ff* *espres*.
- Vln I/II:** Violin I/II part, marked *ff* *espres*.
- Vla / Vlc:** Viola/Violoncello part, marked *ff* *espres*.
- Tpe:** Trumpet part, marked *ff* *espres*.
- Tbn:** Trombone part, marked *ff* *espres*.
- Chx arco:** Cello/Double Bass part, marked *ff* *espres*.
- Fg / Tbn / Tb:** Bass part, marked *ff* *espres*.
- Tímpano:** Tympani part, marked *ff* *espres*.
- Caixa:** Snare Drum part, marked *ff* *espres*.

The score includes several motifs labeled: **Motivo 2-a**, **Motivo 3-a**, **Motivo 1-a**, **Motivo 1-b**, and **Motivo 1-a(i)**. Dynamic markings include *ff*, *espres*, and *tenuto*. The percussion parts (Tímpano and Caixa) are marked with *ff* and *espres*.

⁷⁹ Cf. capítulo 4.2 deste trabalho.

Picc / Fl
 Ob / Cl
 Cl Picc
 442
ff *espres*
tr
tr
tenuto
 Motivo 2-a''
 Motivo 2-a''
 Motivo 3-a(i)
ff *espres*
tenuto
 Tpe
 Tpu
ff *espres*
 Motivo 1-a(i)
 Cbx arco
 Fg / Tbn / Tb
ff
 Timpano
 Caixa
ff
ff
 Compasso 438 439 442 443
 Diatônico Octatônico (alterado) Diatônico Octatônico (alterado)

A intervenção da caixa e tímpano é seguida pelo motivo 3-a, que evoca o Segundo Sujeito. A frase de quatro compassos é repetida em seguida, no compasso 442. É interessante observar o deslocamento cromático ascendente, partindo de Lá bemol (c. 438) até alcançar o Si natural (c. 443) e a alternância proporcional entre o diatônico e o octatônico na estrutura da frase.

O surgimento do tópicos militar aterrorizante como ponto crítico do discurso do primeiro movimento é extremamente significativo. Quando se recorda que a exposição é marcada pelo tópicos *ombra* e pela expressão melancólica do estilo *cantabile*, que aos poucos são transformados no tópicos *Totentanz*, o sentimento de temor e ameaça que ronda toda a tensão acumulada na música se revela no toque militar aterrorizante – não é o sobrenatural que ameaça, mas a opressão da força militar, identificada com os “métodos” do terror stalinista – uma manifestação poética de denúncia dos atos de crueldade e violência do ditador.

- Compassos 446 a 451

A tensão criada pelo tópicos militar aterrorizante é contrastada por uma sequência de acordes maiores e quartais acompanhando a linha de semicolcheias – que fora interrompida no compasso 438 –, retomada pelas madeiras agudas.

Musical score for measures 446-451. The score includes parts for Piccolo/Flute (Picc/Fl), Oboe/Clarinet (Ob/Cl), Trumpet (Tpa), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vlc/Chx). The Piccolo/Flute part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with motifs labeled 'Motivo 2-a'' and 'Motivo 1-a' alternating. The other instruments provide harmonic support with sustained chords and quarter notes, with motifs labeled 'Motivo 1-b'' and 'Motivo 2-a''.

Musical score for measures 449-451. The score includes parts for Trumpet (Tpe), Trombone (Tbn), and other instruments. The Trumpet part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with motifs labeled 'Motivo 2-a'' and 'Motivo 1-a' alternating. The other instruments provide harmonic support with sustained chords and quarter notes, with motifs labeled 'Motivo 1-b'' and 'Motivo 2-a''.

É interessante observar que, devido à natureza diatônica (modo maior) do acompanhamento harmônico, a sequência rápida de semicolcheias perfaz nesta sequência a efetividade do estilo brilhante, anteriormente esquivado pelas sonoridades dissonantes que acompanhavam a linha melódica combinada com a irregularidade modal de sua estrutura. Essa “janela” brilhante em meio ao tópico militar aterrorizante acentuará ainda mais o efeito sinistro deste aglomerado tópico.

- Compassos 452 a 462

O tópico militar aterrorizante reaparece, agora exacerbado por repetições obsessivas do motivo 1 e do motivo 2-a”, bem como posteriormente pelo motivo 2-a’ (a partir do compasso 459). Além da marcante presença da caixa clara e tímpano, a sequência de acordes dissonantes nos metais, baseados inicialmente em intervalos de terça menor e sem qualquer relação funcional perceptível, é decisiva para a súbita mudança tópica. A dinâmica *fff* em textura *tutti* evidencia a chegada ao ponto crítico do movimento, cuja tensão acumulada conduzirá à recapitulação. As intervenções reiteradas do tímpano e caixa clara funcionam como uma espécie de “pedal de dominante” análogo à função de retransição da forma sonata convencional, sobre a nota Dó, correspondente ao centro tonal de Fá frígio, sobre o qual será construída a recapitulação do Sujeito Principal B.

The image shows a musical score for measures 452 to 462. The score is arranged in a grand staff with multiple parts. At the top, it is labeled "Motivo 2-a''". The instruments listed are Picc/Fl/Ob/Cl, Cl Picc/Vln, Tpt, Tpe, Tbn I/II, Vla/Vlc/Cbx, E♭/Tbn III/Tb, Timpano, and Caixa. The score includes dynamics such as *fff* and *ff*, and markings like "espres" and "Tutti". The bottom part of the score shows rhythmic patterns for the Timpano and Caixa, with the Caixa part marked *ff*.

Motivo 2-a''

Picc / Fl / Ob / Cl
Cl Picc / Vln 8va

45b

Motivo 2-a'

Mot. 1-a(i)

Motivo 1-b

Motivo 1-b

Motivo 2-a''

Tpa

Tpc

Tbn I/II

Vln / Vlc / Cbx
Fg / Tbn III / Tb

Tímpano

Caixa

Picc / Fl / Ob / Cl / Cl Picc / Vln

8va

460

Motivo 2-a'

Motivo 2-a'

Motivo 2-a'

Mot. 1-a(i)

Mot. 1-a(i)

Mot. 1-a(i)

Motivo 2-a''

Tpa

Tpc

Tbn I/II

Vln / Vlc / Cbx
Fg / Tbn III
Tb

Tímpano

Caixa

5.4.1.3 – Recapitulação e coda

Tabela 7 – Estrutura da Seção de Recapitulação e Coda

Recapitulação		Coda
Primeiro Grupo Temático	Segundo Sujeito	Sujeito Principal A
Sujeito Principal B		
Compassos 463-595	Compassos 596-699	Compassos 700-792
<i>Cantabile</i> (dramático)	Valsa estilizada	<i>Ombra</i>
Fá frígio	Mi (“maior”)	Mi (octat./dual)

A Seção de Recapitulação segue a tendência de obras anteriores de Chostakóvitch como as *Sinfonias n.º4* e *n.º5*, onde o Primeiro Grupo Temático é retomado de forma não literal, sendo que uma identificação plena só será observada no Segundo Sujeito. Esta divergência entre a recapitulação do Sujeito Principal e sua estrutura exposicional implica inclusive uma divergência de centro tonal enquanto o Sujeito Principal é centralizado em Mi na Exposição, na Recapitulação ele se encontra com o centro tonal em Fá, um processo típico da escrita de Chostakóvitch, denominado por McCreless “deslocamento semitonal” (McCreless, 2010, p. 122). O deslocamento súbito do centro tonal é um importante fator de instabilidade emocional, pois impede a sensação de “terra firme”, provocando a sensação de uma base instável; este efeito é especialmente perceptível quando o deslocamento se dá entre centros tonais vizinhos de semitom. Outra divergência estrutural patente é a omissão de toda apresentação do Sujeito Principal A, que é sumariamente ignorado, sendo recapitulado somente o Sujeito Principal B. Este processo também aproxima estruturalmente esta obra das *Sinfonias n.º 4* e *5* já citadas, que apresentam uma recapitulação extremamente reduzida e concisa dos seus respectivos Grupos Temáticos Principais, mas que recapitulam literalmente o Segundo Sujeito. Este procedimento aparenta ser resultado do intenso trabalho motivico característico destas obras que faz com que os motivos principais estejam sempre presentes, de forma que uma recapitulação literal pudesse soar tautológica; já o sujeito contrastante, por seu caráter de oposição expressiva, requer uma recapitulação literal para cumprir sua função formal. Nestes termos, a recapitulação do Segundo Sujeito em Mi “maior” também cumpre o preceito da forma sonata convencional, completando o ciclo da “tonalidade” principal. Porém Chostakóvitch não permite que a obra seja concluída com a sonoridade expansiva do modo maior. O compositor utiliza a coda para retomar o Sujeito Principal A e sua expressão *ombra*, de forma que o movimento adquira um formato semelhante a um arco, e termine com a mesma sonoridade lúgubre com a qual foi iniciado, processo semelhante ao realizado na coda do Primeiro Movimento da *Sinfonia n.º 5*.

- Compassos 463 a 495 – **Recapitulação – Sujeito Principal B**

A gigantesca tensão construída desde o compasso 452 culmina em um pedal agudo sobre a nota Dó, que já constitui a primeira nota (estendida) da recapitulação do Sujeito Principal B. Essa nota pedal apresenta uma sonoridade áspera, uma vez que reúne os instrumentos de madeira aguda realizando trinados (com a nota superior Ré^b) e violinos em trêmolo. Como preparação para o tema, surge nas trompas o motivo 1-a (invertido), que introduzindo a nota Sol bemol, evidencia a sonoridade e centro tonal em Fá Frígio para a recapitulação do Sujeito Principal B.

Tendo sido omitida a recapitulação literal do Sujeito Principal A, o Sujeito Principal B é retomado de forma completa, em toda a sua composição motívica (motivos 2-a, b e c). Porém, se do ponto de vista material esta recapitulação é literal, do ponto de vista expressivo diverge de forma notória. Enquanto na exposição o Sujeito Principal B é caracterizado pelo estilo *cantabile* com um temperamento claramente melancólico, aqui ele reaparece com sua expressão transmutada para um temperamento inequivocamente colérico, em especial por sua textura em *tutti ff*, articulação marcato e dissonâncias pronunciadas.

RECAPITULAÇÃO

Picc / Fl / Ob (maderas en trinado) **Motivo 2-a** **SUJEITO PRINCIPAL B**
 Cl / Cl Picc *S^{ra}*
 Vln *Vln*
 463 *Violinos em trinado*
 Tm *Motivo 1-a(i)* *fff* *fff espres*
 Tm *p cresc.* *ff espres* *f cresc.* *ff* *fff*
 Eg / Tbn / Tb *ff* *fff*
 Vla / Vlc *sf* *Motivo 1-a(i)* *ff espres* *fff* *fff espres*
 Cbx *ff* *fff*
 Timp *ff* *fff*
 Caixa *ff* *fff*
 T-Tam Pratos *ff* *fff*

The image shows a page of a musical score, numbered 471 at the top left. It features several staves for different instruments. The top staff is for Violin (Vln), with a section labeled 'Motivo 2-a' and 'Motivo 2-b'. Above this staff, there are markings: '(madeiras em trinado)', '+ ob', '+ cl / d picc', and '+ picc'. The second staff is for Flute (Fl), with a section labeled 'Motivo 1-a(i)'. Above this staff, there is a marking: '(violinos em trémolo)'. The third staff is for Trombone (Tbn), with a section labeled 'Motivo 1-a(i)'. Above this staff, there are markings: 'Tbn', 'p cresc.', 'mf cresc.', 'ff espres', 'f cresc.', and 'sfff'. The fourth staff is for Viola/Violoncello (Vla/Vlc), with a section labeled 'Motivo 2-a' and 'Motivo 2-b'. Above this staff, there are markings: 'ff espres' and 'sfff'. The fifth staff is for Trombone (Tbn), with a section labeled 'Motivo 1-a(i)'. Above this staff, there are markings: 'ff' and 'sfff'. The sixth staff is for Percussion (Pratos), with a section labeled 'Motivo 1-a(i)'. Above this staff, there are markings: 'T-Tam' and 'Pratos'. The seventh staff is for Percussion (Pratos), with a section labeled 'Motivo 1-a(i)'. Above this staff, there are markings: 'ff' and 'sfff'. The eighth staff is for Percussion (Pratos), with a section labeled 'Motivo 1-a(i)'. Above this staff, there are markings: 'ff' and 'sfff'. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *sfff*, *f*, *mf*, and *p*, as well as performance instructions like *espres* and *cresc.*

Se a mudança de temperamento é evidente, o discernimento da expressão tópica mostra-se mais complexa. Conforme observa Sarah Day-O’Connel no artigo *Singing Style* (Capítulo 8 do livro *The Oxford Handbook of Topic Theory*), “De todas as descrições de tópicos apresentadas por Leonard Ratner (1980, p. 19), a descrição do estilo *cantabile* é certamente a mais curta e a consideravelmente menos clara” (Mirka, 2014, p. 238). A expressão construída por Chostakóvitch neste início de recapitulação apresenta muitos elementos para este debate. Enquanto o Sujeito Principal B foi caracterizado na exposição pelo estilo *cantabile* típico, ou seja, uma cantilena de gênero lírico, o mesmo sujeito é recapitulado com seu gênero expressivo modificado para um tom acentuadamente dramático, claramente influenciado pelos elementos do temperamento colérico, porém sem ter seu traço *cantabile* alterado. A indicação *espressivo* na melodia principal (compassos 476-477) evidencia a conservação do estilo *cantabile*. A mutação modal do modo eólio para o modo frígio também constitui um elemento marcante para a definição de uma maior dramaticidade da expressão musical, em especial quando se observa que a melodia em Fá frígio é truncada pelos acordes dissonantes sobre a nota Si natural em *ff cresc. al sfff*, criando uma sonoridade extremamente perturbadora.

Observa-se ainda na sequência da recapitulação uma correspondência completa com os principais elementos constitutivos do Sujeito Principal B (motivo 2-a, b e c), verificados nos compassos 69 a 84 na Seção de Exposição, incluindo alguns elementos complementares como o motivo 1-a (invertido), identificado como seu característico contrassujeito.

(madeiras em trinado)
 Picc / Fl / Ob / Cl / Cl picc
 Vln Motivo 2-a'
 Motivo 2-c Picc / Fl / Ob / Cl / Cl picc
 (violinos em trinado)
 Tpa Motivo 1-a(i)
 Tpe
 Fg / Tbn / Tb
 Vln Motivo 2-a'
 Motivo 2-c
 Vla / Vlc
 Cbx
 Timp
 T-Tam
 Prulos

(madeiras em trinado)
 Picc / Fl / Ob / Cl / Cl picc
 Motivo 2-b
 Motivo 2-b Motivo 2-a Motivo 2-b
 (violinos em trinado)
 Tpa Motivo 1-a(i)
 Motivo 1-a(i)
 Tpe
 Tbn Motivo 2-b
 Motivo 2-b Motivo 2-a Motivo 2-b
 Vla / Vlc

Musical score for measures 490-509. The score is divided into several systems, each with multiple staves. The instruments and parts are labeled as follows:

- System 1:** Picc / Fl, Ob / Cl, Cl picc (490), Vln (Violins in tremolo), Motivo 2-c, Motivo 2-b (madeiras em trinado), Motivo 2-a'
- System 2:** Tpu, Tpe, Tbn, Fg / Tbn / Td, Motivo 1-a(i), *ff* *espres*, *fff*
- System 3:** Vla / Vlc, Motivo 2-c, Motivo 2-b, Vla, Chx, *fff*, *espres*
- System 4:** Tmp, *fff*, *espres*
- System 5:** T-Tam, Pratos, *fff*, *espres*

- Compassos 496 a 509

A partir do compasso 496 é estabelecido um movimento contínuo de colcheias análogo àquele ocorrido a partir do compasso 107. Esta linha melódica também compreende uma variação do Sujeito Principal B, porém de forma ainda mais fragmentária, onde também é introduzida uma série de variantes inversas do motivo 2-a'. Analogamente ao que ocorre a partir do compasso 107, este movimento de colcheias é acompanhado por interposições dos motivos 1-a e 1-b e suas variantes nos timbres extremos.

Musical score for measures 496-509, focusing on Motivo 1-a and Motivo 2-a'. The score is divided into several systems, each with multiple staves. The instruments and parts are labeled as follows:

- System 1:** Tpu I-II / Ob, Motivo 1-a
- System 2:** Tpu III/IV / Cl, Vln I / Vln II, Motivo 2-a', Motivo 2-a'(i), Motivo 2-a', Motivo 2-a'(i)
- System 3:** Vln II / Vla, Motivo 1-a, Motivo 1-b, *ff* *espres*

The image displays a musical score for measures 501 to 509. The score is organized into two systems of staves. The first system (measures 501-504) features three staves: the top staff for Oboe/Clarinet (Ob/Cl) and Trumpet (Tpa), the middle staff for Motivo 2-a'(i) in the treble clef, and the bottom staff for Motivo 1-a and Motivo 1-b' in the bass clef. The second system (measures 505-509) features three staves: the top staff for Motivo 2-a' in the treble clef, the middle staff for Motivo 1-a and Motivo 1-a(i) in the treble clef, and the bottom staff for Motivo 1-a and Motivo 1-a(i) in the bass clef. Below the main score, two short musical examples are provided: one for measures 496-503 (Octatônica em Fá) and one for measures 505-509 (Mi jônico and Si jônico).

501 **Motivo 1-a** *Ob/Cl* *Tpa* *ff* *+ ff*

Motivo 2-a'(i) **Motivo 2-a'** **Motivo 2-a'(i)** **Motivo 2-a'(i)**

Motivo 1-a **Motivo 1-b'**

505 **Motivo 2-a'** **Motivo 2-a'** **Motivo 2-a'**

Motivo 1-a **Motivo 1-a(i)** **Motivo 1-a(i)**

Compassos 496-503 *(Vlc/Clv/Fg/Tpa/Ob)* **Octatônica em Fá**

Compassos 496-498 *Vln/Vla* **Fá eólio**

Compasso 499 *Vln/Vla* **Fá frígio**

Compassos 500-504 *Vln/Vla* **Mi jônico**

Compassos 505-509 **Si jônico**

Observa-se também uma tendência à centralidade tonal em Fá, compondo uma estrutura peculiar: a sobreposição de modos distintos em vozes diferentes. Enquanto as cordas graves em conjunto com fagotes, trompas e oboés apresentam elementos do motivo 1 baseados na escala octatônica, violinos e violas executam o movimento contínuo de colcheias sobre a escala de Fá eólio (e posteriormente frígio). A partir do compasso 500 é estabelecido o modo de Mi jônico pelos violinos e violas que prepara a reunião de todos na escala de Si jônico a partir do compasso 505. O contínuo retrabalho do motivo 1 nos instrumentos graves configura-se como um *cantus firmus* sobre o qual desenvolve-se o contraponto de colcheias, caracterizando o estilo estrito.

- Compassos 510 a 530

O movimento contínuo de colcheias é desenvolvido com fragmentos do motivo 3-a – um material proveniente do Segundo Sujeito – além das inversões e variações do motivo 2-a. A partir do compasso 514 verifica-se uma frase análoga ao compasso 16 da exposição, com notas longas e composição dos motivos 1-a e c. Ou seja: o compositor não recapitula literalmente o Sujeito Principal A, porém inclui vários de seus elementos na recapitulação do Sujeito Principal B, ainda que estes elementos estejam em segundo plano em relação ao movimento de colcheias que se destaca em primeiro plano, consolidando a textura contrapontística.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 510-530) features:

- Ob/Cl/Trpa:** Motivo 1-a, marked *ff*.
- Vln I/Vln II:** Motivo 3-a.
- Vln I/Vln II:** Motivo 2-a'(i).
- Vlc/Cbx:** Motivo 1-a.
- Fg:** Motivo 1-a, marked *ff*.

The second system (measures 514-530) features:

- Vln I/Vln II:** Motivo 2-a', Motivo 2-a'(i), Motivo 3-a.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-a.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-c.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-a.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-c.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-c *aumentado*.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-a.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-c.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-c *aumentado*.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-c.
- Vln I/Vln II:** Motivo 1-a.

Additional markings include *f* and *Aspres* at the bottom.

Motivo 3-a

Motivo 2-a''

Motivo 1-a

Motivo 2-a'(i) **Motivo 3-a**

Motivo 1-a

Motivo 1-a **Motivo 1-b** **Motivo 1-c**

Compassos 510-511 Compassos 513-514 Compassos 515-520

Sol # eólio Ré b jônico Ré b dórico

Compassos 521-525 Compassos 526-530

Lá b maior Fá menor

É interessante também observar a constante mutação modal que é introduzida pela linha de colcheias e gradualmente influencia o acompanhamento. Não obstante alguns movimentos cromáticos e passagens que introduzem notas estranhas, é possível identificar um caminho modal que ora muda o modo, ora muda o centro tonal, e que conduz um retorno para a região de Lá b maior/Fá menor, estabelecida no início da recapitulação.

- Compassos 531 a 545

A frase que se inicia no compasso 533 corresponde à recapitulação da frase análoga verificada no compasso 140 da exposição, ponto culminante do Primeiro Grupo Temático, construída sobre uma variante do motivo 2-a, em seu estilo *cantabile* original. Sua retomada é literal de início, construída sobre a mesma escala dual em Lá bemol, tal qual fora apresentada na exposição, reiterando a importância do emprego desta escala no discurso musical de Chostakóvitch. Já a partir do compasso 537 começam as alterações, incluindo uma variante do motivo 3-a e um trabalho sobre a figura básica denominada motivo 1-e.

The image displays a musical score for measures 531 to 545, organized into two systems. The first system (measures 531-535) includes staves for Ob/Cl picc/Cl, Tpt/Vlc, Tbn I/II, and Cbx/Eg/Tbn III/Tb. The second system (measures 536-545) includes staves for Vln II, Vln I, Tpt/Vla, Tbn I/II, and Vlc/Cbx/Eg/Tb. The score is annotated with various motifs: Motivo 2-c, Motivo 2-a, Motivo 2-a', Motivo 1-a(i), Motivo 1-e, and Motivo 3-a. Performance instructions such as *ff*, *espress*, *temuto*, and *+vla* are present. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

The image shows a musical score for measures 541-545. It consists of four staves. The top staff is for Vln II / Ob / cl picc / cl, with measures 541-545. The second staff is for Vln I / Vla / Ob II / Cl II, also with measures 541-545. The third staff is for Tpa (Timpani) with measures 541-545. The bottom staff is for Vlc / Cbs (Violoncelos / Contrabaixos) with measures 541-545. Various motifs are labeled: Motivo 1-c(i), Motivo 1-c, Motivo 1-e, and Motivo 2-c in the top staff; Motivo 3-a in the second staff; and Motivo 1-c(i) in the third staff. Below the main score, two short musical phrases are shown: 'Compassos 531-537 Escala Dual em Lá b maior' and 'Compassos 542-545 Rotação de Mi bemol menor harmônica'.

A exagerada fragmentação e repetição do motivo 3-a atribui um caráter obsessivo à expressão musical que acompanhará a maior parte da transição para o Segundo Sujeito que se segue.

- Compassos 546 a 567

Esta frase conclui a frase anterior de acordo com sua finalização original, correspondente ao compasso 153 da exposição, cumprindo a mesma função expressiva do reestabelecimento do tópico *ombra* e a sonoridade lúgubre própria do primeiro grupo temático. A figuração em colcheias feita originalmente pelas violas aqui é substituída por uma figuração sobre fragmentações do motivo 3-a assumida por violoncelos e contrabaixos. A dinâmica fica mais suave e os instrumentos vão saindo gradualmente, de forma que a frase seja caracterizada por um longo *perdendosi*, ficando somente os instrumentos graves, provocando uma sensação de solidão. Após um caminho modulante entre os compassos 547 e 550, começa a se configurar, de forma bastante difusa, a tonalidade Mi bemol menor, não obstante o sua expressão marcadamente frígia. O compasso 551 revela-se então análogo ao compasso 165, porém sua continuação é trabalhada de maneira diversa, mantendo a figuração de colcheias nas cordas graves, como um murmúrio misterioso.

546 Vln I **Motivo 2-a'** **Motivo 1-e**
f *espres*
Vln II **Motivo 1-a(i)** **Motivo 1-c(i)** **Motivo 1-c(i)**
Vla *f* *espres* **Motivo 1-a(i)**
Vlc/Cbx *f* *espres* **Motivo 3-a**

551 *f* *espres* **Motivo 1-c** **Motivo 2-c**
dim.
Vln I
Vla *p* **Motivo 3-a**
Vlc *p* **Motivo 1-a(i)**
Cbx *p*

556 Tbn I/II *p*
Tbn III/ Tb/Cb
p
Vlc **Motivo 1-a(i)** **Motivo 3-a** **Motivo 3-a**
dim. *mf dim.*

563 Vln I/Vla/Cbx pizz. *p* *mf*
Vlc **Motivo 1-a(i)**
p

- Compassos 568 a 589

Trombones e fagotes reiteram a frase anterior sem a presença do movimento de colcheias, recriando a atmosfera de “solidão” observada na seção de transição durante a exposição. O solo de clarinete, análogo ao compasso 169, passa a ser um dueto a partir do compasso 579, emulando em poucos compassos a retomada do Sujeito Principal B que fora realizada integralmente na exposição (compasso 175)⁸⁰. A ausência dos cromatismos do movimento de colcheias, reforçada pela sucessão dos acordes de Lá bemol maior e Si bemol maior, sugere o estabelecimento da tonalidade de Mi bemol menor, que vinha sendo preparada pela centralização em Si bemol. Este movimento tonal revela-se marcante especialmente por ressaltar a suspensão criada pela nota Dó bemol e sua atração para o Si bemol, que é negada na transição para o Segundo Sujeito, quando o efeito de suspensão é transformado em estabilidade por enharmonia na nota Si natural, Vº grau da tonalidade de Mi maior que será estabelecida em seguida. Este é mais um recurso criativo de produção de um nexos inesperado entre expressões originalmente desconexas.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 568-575) features two staves: the upper staff is for Trombone I/II and the lower for Trombone III/Tuba/Contrabass. It includes dynamics like *f* *espres* and *mf*, and is annotated with 'Motivo 1-c', 'Motivo 2-c', 'Motivo 1-b', and 'Motivo 1-c'. The second system (measures 576-581) features two staves for Clarinet I and Clarinet II, with dynamics like *dim.* and *p*, and annotations for 'Motivo 1-c', 'Motivo 2-a', 'Motivo 1-a', and 'Motivo 1-a'. The third system (measures 582-589) also features two staves for Clarinet I and Clarinet II, with dynamics like *rit.* and *dim.*, and annotations for 'Motivo 2-a', 'Motivo 2-a'' *rit.*, and 'Motivo 1-a'.

⁸⁰ Fanning indica que a entrada de um “parceiro” para o solo de clarinete transmite a sensação de que “a música não continuará psicologicamente em ‘solidão’” (Fanning, 1988, p. 30).

- Compassos 590 a 615 – **Segundo Sujeito (Sujeito contrastante)**

Segundo Fanning, “a dissociação entre aspectos tonais e temáticos na recapitulação do primeiro grupo temático é uma característica da escrita de Chostakóvitch em seus movimentos em forma sonata” (Fanning, 1988, p. 29). Analisando por este aspecto, é necessário complementar que, não obstante este desvio formal observado por Fanning, a recapitulação do Segundo Sujeito em plena conformidade temática e tonal constitui também uma particularidade de seu conceito formal de sonata. Assim como ocorre no primeiro movimento da *Sinfonia nº 5*, o Segundo Sujeito é recapitulado literalmente em seu aspecto temático, enquanto no aspecto tonal cumpre o “preceito” de ser escrito na “tônica” maior (no caso da tonalidade principal estar em modo menor). Nisto também se observa uma ambiguidade de escrita do compositor: enquanto o primeiro grupo é recapitulado de forma “distorcida” em relação à exposição, o Segundo Sujeito cumpre plenamente a expectativa de um retorno ao ponto de partida, à “tonalidade” principal – neste caso, a tonalidade de Mi maior.

SEGUNDO SUJEITO
a tempo

590 *Cl I/II* Motivo 3-a
Vln I/II/Vla pizz. *pp*
Vlc/CbX pizz. *p* *pp*

594 *Cl I/II* Motivo 3-a Motivo 1-c
Vln I/II/Vla pizz. *p* *pp*
Vlc/CbX pizz. *p* *pp*

598 *Cl I/II* Motivo 3-a Motivo 3-a
Vln I/II/Vla pizz. *p*
Vlc/CbX pizz. *pp*

Assim como na exposição, o Segundo Sujeito não constitui plenamente uma oposição expressiva, uma vez que, devido ao seu intenso movimento cromático, sua característica sonora de modo maior fica sensivelmente perturbada, apesar de ser reconhecível inicialmente. Tal como na exposição, sua recapitulação apresenta-se em forma tripartida (A-B-A), sendo A o Segundo Sujeito propriamente dito e B a resposta baseada no motivo 2-a'.

Tabela 8 – Estrutura da Recapitulação do Segundo Sujeito

A	B	A
Compassos 590 a 621	Compassos 622 a 636	Compassos 637 a 701
Motivo 3-a	Motivo 2-a'	Motivo 3-a(i)

O característico movimento de valsa acompanhado pelas cordas em *pizzicato* é reproduzido fielmente, com a diferença de que a melodia principal é assumida pelos clarinetes, que a executam em terças menores paralelas, diferenciando-se da exposição, quando a melodia era executada pela flauta I solista. Também se observa, comparando-se com a exposição, que a tonalidade de Mi maior já fica estabelecida nos primeiros compassos através da repetição do acorde de tônica (apesar de não se observar cadências), ao contrário do que acontecera antes, quando a tonalidade somente foi estabelecida de fato quando os violinos assumiram a melodia principal (cf. compasso 228). Também o ritmo ternário se estabelece de forma mais clara, sendo que cordas graves tocam o tempo forte (primeiro tempo), enquanto violas e violinos tocam o terceiro tempo. Porém, esta regularidade do acompanhamento serve apenas para enfatizar o quanto a linha melódica é

incongruente com o compasso ternário proposto, uma vez que a sensação de deslocamento do acento rítmico ainda continua presente apesar da marcação ternária ser evidente.

Decorrida a recapitulação do Segundo Sujeito (motivo 3-a), o que se observa é um movimento de desagregação tonal iniciado no compasso 604 e conduzido até o compasso 615. Esta desagregação constitui uma evidente contradição com o “esforço” do compositor em recapitular o Segundo Sujeito na tonalidade e no ritmo “corretos”, o que se revela mais um processo de construção do contraditório no discurso musical.

- Compassos 616 a 621

De forma análoga ao compasso 228 da exposição, o Segundo Sujeito então passa a ser executado pelos violinos, limitados a duas apresentações do motivo 3-a. A movimentação harmônica deixa de ser estática na tônica e apresenta outros acordes, em especial o acorde de subdominante menor (compassos 617 e 620). O deslocamento rítmico através de hemímulas volta a ser observado, constituindo uma espécie de “conformidade com a não-conformidade” estabelecida na exposição.

The image shows a musical score for measures 616 to 621. It consists of three staves: Violin I (Vln I arco), Violin II (Vln II / Vla arco), and Viola/Cello (Vlc / Cbx arco). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The Violin I part features 'Motivo 3-a' in two phrases. The Violin II part features 'Motivo 3-a' in two phrases. The Viola/Cello part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

- Compassos 622 a 636

Esta frase constitui a seção B (intermediária) da recapitulação tripartida do Segundo Sujeito, análoga à seção que se inicia no compasso 244 da exposição. Enquanto na seção análoga da exposição as cordas dialogavam com clarinetes e fagotes, aqui toda a frase é conduzida exclusivamente pela seção de cordas. A expressão *cantabile espressivo* consolida o movimento de valsa; porém, os acordes esparsos em *pizzicato f* continuam causando certa instabilidade rítmica que, aliada à instabilidade tonal gerada por uma constante cadeia de mutações modais, mantém a atmosfera disfórica do Segundo Sujeito. A sequência de apresentações canônicas de uma variação do motivo 2-a é acompanhada por duas citações

do motivo 2-b. É interessante notar que, apesar da clareza estrutural proposta por Chostakóvitch, os motivos dialogam e transitam entre os grupos temáticos, criando uma espécie de “simbiose” temática.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, specifically focusing on Motivos 2-a, 2-b, and 1-a, 1-a(i), 1-c, and 3-a. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

System 1 (Measures 622-626):

- Violin I (Vln I):** Plays Motivo 2-a' (measures 622-624) and Motivo 2-b (measures 625-626). Dynamics include *cresc.* and *mf*.
- Violin II (Vln II):** Enters in measure 625 with Motivo 2-a'(i) *arco*. Dynamics include *mf* and *f*.
- Viola (Vla):** Enters in measure 625 with Motivo 2-a' *pizz.*. Dynamics include *mf* and *f*.
- Violoncello (Vlc):** Enters in measure 625 with Motivo 2-a' *arco*. Dynamics include *mf* and *f*.

System 2 (Measures 627-631):

- Violin I (Vln I):** Continues Motivo 2-b. Dynamics include *dim.*
- Violin II (Vln II):** Continues Motivo 2-a'(i) *arco*. Dynamics include *f* and *mf*.
- Viola (Vla):** Continues Motivo 2-a' *arco*. Dynamics include *mf* and *dim.*
- Violoncello (Vlc):** Continues Motivo 2-a' *arco*. Dynamics include *mf* and *dim.*

System 3 (Measures 632-636):

- Violin I (Vln I):** Plays Motivo 1-a (measures 632-634), Motivo 1-a(i) (measures 635-636), and Motivo 1-c (measures 632-634). Dynamics include *p* and *pp*.
- Violin II (Vln II):** Plays Motivo 1-a(i) *pizz.*. Dynamics include *f* and *f*.
- Viola (Vla):** Plays Motivo 1-a(i) *arco*. Dynamics include *p* and *pp*.
- Violoncello (Vlc):** Plays Motivo 1-a(i) *arco*. Dynamics include *p* and *pp*.

- Compassos 637 a 651

O Segundo Sujeito é retomado na terceira parte (A) da recapitulação tripartida, análoga ao compasso 265 da exposição, com a melodia principal executada pelo clarinete tal qual ocorrera na exposição. O motivo 3-a é feito com o movimento invertido, o que confere mais um elemento de incongruência para a recapitulação. Diferente da tentativa de se “adequar” as fórmulas de compasso ao ritmo da melodia ocorrida na exposição, aqui é mantido o compasso ternário, a despeito da irregularidade rítmica do acompanhamento.

Motivo 3-a(i)

637 Clarinete I *p* *cresc.*
 Vln I pizz. *p* Vln I/ II pizz.
 Vla pizz. *p*
 Vlc / Cbx pizz. *p*

Motivo 3-a(i)

641 Flauta I *mf* *cresc.*

Motivo 1-a(i) Motivo 2-c Motivo 1-a(i) Motivo 2-c Motivo 1-a(i)

645 Flauta I *f espr.* *f* *f* *f* *f* *f*
 Cl. II *f espr.*
 Clarinete II *f* *f* *f* *f* *f*

Compassos 645-651

Conjunto simétrico

No compasso 645 ocorre a recapitulação da frase análoga ao compasso 279, porém executada aqui pelos instrumentos de madeira, diferente do timbre das cordas empregado em sua seção correspondente. Seguindo a tendência cromática estabelecida pelo Segundo Sujeito, é construída uma frase a partir do compasso 645 sobre um conjunto simétrico que reúne dois segmentos de cromatismos separados a uma terça menor do eixo de simetria (Lá sustenido), tal qual ocorrera no compasso 279 (uma terça menor acima desta).

- Compassos 652 a 699

A textura musical vai se tornando cada vez mais rarefeita, indicando o final da recapitulação, em expressão análoga ao compasso 287 e subsequentes. Compõe-se uma estrutura de voz única acompanhada por acordes em *pizzicato*.

The musical score is divided into two systems, measures 652-668 and 669-699. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1 (Measures 652-668):

- Flauta I / Cl. Picc.:** Measures 652-668. Motivos: Motivo 3-a (measures 652-658), Motivo 2-a" (measures 659-664), and Motivo 2-a" (measures 665-668). Dynamics: *f espr.* (652-658), *dim.* (659-668).
- Flauta II / Oboè I:** Measures 652-668. Motivos: Motivo 1-a(i) (measures 652-658) and Motivo 1-b(i) (measures 659-668). Dynamics: *f espr.* (652-658), *dim.* (659-668).
- Clarinete I / Oboè II:** Measures 652-668. Motivo: Motivo 1-a(i) (measures 652-658).
- Clarinete II:** Measures 652-668. Motivo: Motivo 1-a(i) (measures 652-658).
- Vln I/II pizz. (con sord.):** Measures 652-668. Dynamics: *mf* (652-668).
- Vla / Vlc pizz. (con sord.):** Measures 652-668. Dynamics: *mf* (652-668).

System 2 (Measures 669-699):

- Flauta I / Cl. Picc.:** Measures 669-699. Motivos: Motivo 1-c (measures 669-674) and Motivo 1-c (measures 675-699). Dynamics: *f* (669-674), *dim.* (675-699).
- Flauta II / Oboè I:** Measures 669-699. Motivos: Motivo 3-a (measures 669-674), Motivo 1-b(i) (measures 675-680), and Motivo 1-b(i) (measures 681-699). Dynamics: *f espr.* (669-674), *ff* (675-680), *dim.* (681-699).
- Clarinete I / Oboè II:** Measures 669-699. Motivos: Motivo 1-c (measures 669-674) and Motivo 1-c (measures 675-699).
- Clarinete II:** Measures 669-699. Motivos: Motivo 1-c (measures 669-674) and Motivo 1-c (measures 675-699).
- Vln I arco:** Measures 669-699. Dynamics: *f espr.* (669-674), *ff* (675-680), *dim.* (681-699).
- Vln II / Vla con sord. arco:** Measures 669-699. Dynamics: *mf* (669-674), *f* (675-680), *dim.* (681-699).
- Vlc / Cbx con sord. arco:** Measures 669-699. Dynamics: *mf* (669-674), *f* (675-680), *dim.* (681-699).

665 Vln I **Motivo 1-a**
mf *dim.* *p* *dim.* *p*

Vln II / Vla pizz. *f* *p* *Vla arco* *p*

Vlc / Cbx pizz. *f* *p* *p*

678 Vla **Motivo 1-b(i)** **Motivo 1-b(i)** **Motivo 1-a(i)** **Motivo 2-b**
cresc. *pp sub.* *pp*

Vlc / Cbx pizz. (+VlnII) (+VlnII) *pp*

689 Vla **Motivo 1-a(i)** **Motivo 1-c** **Motivo 2-c**
cresc. *f* *dim.* *pp*

Vlc / Cbx arco *cresc.* *f*

Compassos 655-656 Escala Dual em Ré

Compassos 657-658 Escala Dual em Fá#

Compassos 661-668 Compassos 669-677 Compassos 678-689 Compassos 690-699

Progressões harmônicas parcimoniosas

A voz única acompanhada assume um caráter quase declamativo, primeiro nos violinos no compasso 659, depois nas violas, no compasso 678. Nos compassos 673-673 ocorre uma quebra da expectativa melódica inercial, criando uma incongruência linear. A constante irregularidade modal não permite determinar um material escalar ou modal definido, o que acentua o caráter recitativo da frase, bem como o acompanhamento, onde é possível observar progressões harmônicas parcimoniosas entre acordes dissonantes ou acordes consonantes sem relação funcional imediata. O naipe de violas fica solitário nos últimos compassos, onde, com a indicação de *diminuendo*, assinala o desaparecimento do fluxo musical.

- Compassos 700 a 716 - **Coda**

O rulo de tímpano em **pp** cria uma suspensão sobre a continuidade da música. Seu pedal sobre a nota Si gera a expectativa de retorno à suposta tonalidade principal (Mi), quando efetivamente surge uma retomada literal do Sujeito Principal A, evocando o início da obra e sua atmosfera lúgubre, configurando o tópico *ombra*. É interessante observar que o retorno ao centro em Mi, preparado pelo pedal da nota Si, suscita mais uma vez uma descontinuidade, uma vez que se estabelece a sonoridade da octatônica em Mi, um conjunto do qual a nota Si não faz parte. Diferente do início, o Sujeito Principal A é retomado pelos fagotes e contrafagote, que aqui aparecem acompanhados por notas longas nos oboés e clarinetes, que confirmam a estrutura octatônica.

CODA

♩ = 96

700

Ob

Cl

Fg/Cfg

Timp

SUJEITO PRINCIPAL A

Motivo 1-a Motivo 1-b Motivo 1-a Motivo 1-b'

pp p pp p pp

708

Ob

Cl

Tpa

Fg/Cfg

Timp

Motivo 1-b Motivo 1-a(i) Motivo 1-a(i)

Compassos 702-707

Compassos 708-716

Escala octatônica (em Mi)

Escala dual em Sol

A retomada do Sujeito Principal A na Coda é uma estrutura que mais uma vez remete ao primeiro movimento da *Sinfonia n°5*, também evocando uma atmosfera misteriosa. Considerando sua ausência no início da Seção de Recapitulação, a retomada praticamente literal do Sujeito Principal A completa a forma, evitando a redundância temática e estabelecendo a escala octatônica em Mi como uma espécie de “tonalidade” principal da obra.

- Compassos 717 a 744

A retomada do Sujeito Principal A tem a continuidade com a repetição literal do compasso 16 ao 41, com apenas um discreto acréscimo de notas a partir do compasso 733, com a sonoridade original do naipe de cordas.

The musical score consists of three systems, each with three staves: Violin I/II (top), Violin (middle), and Violoncello/Contrabaixo (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *p* (piano). The motifs are labeled as follows:

- System 1 (Measures 717-727):**
 - Violin I/II: Motivo 1-a, Motivo 1-c, Motivo 1-a, Motivo 1-a, Motivo 1-a
 - Violin: Motivo 1-c, Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a
 - Violoncello/Contrabaixo: Motivo 1-a
- System 2 (Measures 728-732):**
 - Violin I/II: Motivo 1-a, Motivo 1-a
 - Violin: Motivo 1-a
 - Violoncello/Contrabaixo: Motivo 1-a, Motivo 1-b, Motivo 1-c, Motivo 1-a, Motivo 1-b', Motivo 1-a(i)
- System 3 (Measures 733-744):**
 - Violin I/II: Motivo 1-a, Motivo 1-a
 - Violin: Motivo 1-a
 - Violoncello/Contrabaixo: Motivo 1-a(i), Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a, Motivo 1-a(i)

Two short musical excerpts showing octatonic scales in G major and A major.

Compassos 728-732: Escala octatônica (em Mi)

Compassos 733-742: Escala octatônica (em Si)

- Compassos 745 a 758

Assim como ocorre no fim da exposição do Sujeito Principal A, a textura sonora vai ficando cada vez mais rarefeita, com as cordas tocando em dinâmica *pp*. A partir do compasso 746 surge uma reminiscência do Sujeito Principal B (motivo 2-a), como resposta ao Sujeito Principal A. Estas duas figuras ficam sonora e psicologicamente distantes, principalmente considerando os registros e escalas diferentes: violinos, em Mi eólio, no registro agudo, enquanto violoncelos e contrabaixos no registro grave continuam com a escala octatônica em Mi. A mesma composição é repetida em seguida.

- Compassos 759 a 776

A partir do compasso 759 junta-se às cordas um dueto de flautas piccolo. O registro agudo (uma oitava acima do escrito) em dinâmica *p* mantém a sensação de distância, que em relação às notas pedal nas cordas e tímpano suscita mais uma vez uma percepção de espaço vazio. Todo o trecho é construído sobre a escala octatônica em Si, reiterando a sonoridade octatônica como característica da obra. O piccolo I inicia com o motivo 2-a, continuando a reminiscência iniciada pelos violinos na frase anterior, porém com sua conformação modal distorcida para a escala octatônica, e não mais o modo eólio. O acompanhamento é feito pelo piccolo II, que compõe uma figuração onde o motivo 1-a alterna-se com sua própria inversão. O rulo de tímpano preserva a atmosfera misteriosa da expressão musical, sempre identificada com o tópic *ombra*.

759 Picc I/II *p* Motivo 2-b Motivo 2-c

Vln I/II/Vla *pp* Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-a(i)

Vlc/Cb α *pp*

Timp *pp*

768 Picc I/II Motivo 2-b Motivo 2-c

Vln I/II/Vla Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-a(i) Motivo 1-a(i) Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-a Motivo 1-a

Vlc/Cb α *pp*

Timp *pp*

Compassos 759-776

Escala octatônica (em Si)

- Compassos 777 a 792 (fim do primeiro movimento)

O piccolo I sustenta um longo pedal sobre a nota Sol, quando surge a última intervenção das cordas graves apresentando os motivos 1-a e b', sobre a escala dual em Sol. É curioso observar como a conformação melódica do Sujeito Principal A é ajustada tanto ao conjunto octatônico como à escala dual, que se revelam dois conceitos sonoros essenciais para a obra. A nota pedal do piccolo ainda é alternada com dois fragmentos do motivo 2-c, acentuando seu tom de reminiscência. Já nos compassos finais, a nota pedal do piccolo passa então a ser acompanhada por uma sequência bastante espaçada de três acordes de Mi menor, tocados pelas cordas em *pizzicato*, sendo que no último compasso recebe a indicação *morendo*, pontuando o temperamento melancólico que foi predominante durante a obra.

A evidência desta conclusão com o acorde perfeito de Mi menor mostra-se irônica por sua incongruência em relação à prevalência da sonoridade octatônica e dissonante durante toda a obra. Sua tripla repetição é afirmada como uma espécie de “atestado” de que a sinfonia teria sido escrita em Mi menor, um dispositivo que deveria valer como defesa da obra perante a comissão que a julgaria, junto aos órgãos governamentais de controle cultural. Toda música atonal era invariavelmente acusada de formalismo, um termo vago cunhado pelos burocratas da cultura para o julgamento estético-político dos artistas que não se adequassem às expectativas governamentais do stalinismo.

The image displays a musical score for measures 777-785. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Violin I/II/VIOLA, Violoncello/CONTRABAIXO, and two additional staves for the lower register. The score is divided into three sections: Motivo 1-a (measures 777-780), Motivo 1-b' (measures 781-784), and Motivo 2-c (measures 785-788). The dynamics are marked *pp* (pianissimo) and *morendo* (diminuendo). The Violin I/II/VIOLA part is marked *pizz.* (pizzicato) and the Violoncello/CONTRABAIXO part is marked *pizz.* (pizzicato). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Compassos 778-785

Escala Dual em Sol

The image shows a musical notation for the 'Escala Dual em Sol' (Dual Scale in G). The scale is written in G major (one sharp) and consists of the following notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The notation is a single line of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

5.4.2 – SEGUNDO MOVIMENTO

As discrepantes proporções entre o primeiro e o segundo movimento já indicam as singularidades estruturais da *Sinfonia nº 10*. Depois de um movimento inicial com a duração aproximada de 20 minutos, segue-se um dos movimentos mais curtos de todas as sinfonias de Chostakóvitch, com pouco mais do que 4 minutos. Esta particularidade também é referida na resposta do compositor às críticas da União de Compositores Soviéticos, quando declara que “este [segundo] movimento me parece curto demais” (Fanning, 1988, p. 6⁸¹). Assim como todas as afirmações daquele documento, esta é mais uma entre as declarações irônicas do compositor sobre sua própria obra, pois, ao maldizer seu trabalho, busca na verdade preservá-lo.

Considerando a indicação de tempo **Allegro** (semínima = 176) e sua agitada movimentação, é evidente que este movimento ocupa, segundo a tradição, a posição de *scherzo* da obra, e assim é considerado por vários autores (Fanning, 1988, p. 39; Meyer, 2009, p. 347; Wilson, 2006, p. 302, entre outros). Observando-se, porém, suas características, é possível perceber uma série de incompatibilidades com o conceito de *scherzo* sinfônico, ao passo que no terceiro movimento são encontrados inúmeros atributos típicos do *scherzo* clássico, e que, mesmo assim, a ele é alegado “escapar de qualquer definição genérica” (Fanning, 1988, p. 47). Enquanto estes elementos do terceiro movimento serão tratados no próximo capítulo, enumeramos algumas das questões relativas à forma e expressão do segundo movimento que revelam seu caráter transgressor, tanto na dimensão formal quanto na dimensão significativa.

O movimento é escrito em compasso binário, com a fórmula $\frac{2}{4}$. Não obstante ele ser comum em algumas sinfonias do período romântico, especialmente em Brahms e Tchaikóvski, a característica típica de *scherzo* é o compasso ternário, reflexo de sua derivação direta dos minuetos encontrados nas sinfonias primitivas de Haydn e Mozart. Schoenberg cita a definição do dicionário Webster, e concorda ao menos parcialmente com ela, que define *scherzo* como “um movimento jocoso e espirituoso, comumente em compasso $\frac{3}{4}$, o qual, desde Beethoven, substituiu o lugar do antigo minuetto em uma sonata ou sinfonia” (Schoenberg, 1991, p. 183). Analisando a questão específica do tipo de compasso, observa-se nas sinfonias de Chostakóvitch uma clara precedência do compasso ternário nos movimentos identificados ou análogos a *scherzi*: nas *Sinfonias nº 4, 5, 6 e 9* encontram-se típicos *scherzi* em compasso ternário, enquanto nas *Sinfonias nº 1, 7 e 8*

⁸¹ *Apud* Sovetskaya Muzyka (1954), p. 120.

verificam-se compassos mistos, sendo pelo menos uma seção do movimento escrita em compasso ternário⁸². Com relação ao caráter jocoso e espirituoso, este, sim, está presente mesmo em diversos movimentos em compasso binário no repertório tradicional, porém não pode ser atribuído à expressão deste segundo movimento a não ser por uma considerável dilatação do conceito de “espirituoso”. Conforme observado por Fanning (1988, p. 39), o movimento começa em dinâmica *fortissimo*, e continua com cerca de 50 *crescendi*, somente dois *diminuendi* e apenas uma alternância geral para *piano*, além de não haver nenhum relaxamento do andamento instituído no início do movimento – este espectro dinâmico e rítmico constitui um exemplo preciso do que pode ser considerado como uma hipérbole musical. Estas características, associadas com uma textura orquestral em *tutti* praticamente constante, conferem ao movimento uma expressão de brutalidade, reiterada pela incidência de fanfarras militares, elementos grotescos e do temperamento colérico, constituindo o que poderia ser chamado de uma expressão musical de violência – uma expressão que, de nosso ponto de vista, parece incompatível com o título de *scherzo*, ou compatível somente como dispositivo de significação irônica.

Vários autores se referem a uma suposta intenção de Chostakóvitch de compor, neste segundo movimento, “um retrato da horrível face de Stálin” (Gojowy, 2010, p. 66⁸³; Fanning, 1988, p. 4; Wolkow, 2006, p. 387), declaração que vem ao encontro da leitura feita anteriormente de sua expressão musical. Acerca desta hipótese, Fanning afirma que

A agressão generalizada dos gestos brutais [do segundo movimento] está focada em forças estruturais de longo alcance em uma área relativamente específica de experiência, que é compatível, mas não exclusivamente ligada à suposta intenção de Chostakóvitch de retratar Stálin (Fanning, 1988, p. 4).

Esta observação valida a compreensão de que o caráter geral do segundo movimento compõe uma **ironia referencial**⁸⁴ no discurso musical, ou seja, uma contradição entre dois fatos contíguos que, quando tomados isoladamente, não constituem enunciados ambíguos. Esta hipótese pode ser admitida quando se toma o segundo movimento de forma isolada e se imagina que ele poderia ter sido composto como uma peça única, uma “dança popular” (ou mais precisamente uma “dança cossaca”, uma espécie de polca grotesca ou contradança), em qualquer outro momento da vida do compositor. A estilização de expressões populares e folclóricas era considerada um preceito do realismo socialista. Por isso, compor uma obra inspirada em danças populares seria um ato elogiável pela burocracia cultural soviética. Transcrever esta expressão de forma hiperbólica, com

⁸² As *Sinfonias nº 2 e 3*, por serem escritas em movimento único, não possuem estrutura análoga à forma *scherzo*.

⁸³ A fonte informada por Gojowy é *Der verlonere Sohn. Stern*, Hamburg, 14.mai 1981, S. 276.

⁸⁴ Cf. Capítulo 3.3 deste trabalho.

uma sonoridade orquestral extremamente pungente, também não seria condenável. É possível afirmar ainda que a expressão rude e grosseira da obra faz referência à música dos cossacos, o povo guerreiro que habitava as regiões fronteiriças do império russo, cujas tradições de música e dança tornaram-se uma marca da cultura popular da Rússia, da Ucrânia e de outros países da região do Cáucaso. Se, por um lado, não se encontram descrições acadêmicas das características próprias da música e dança cossacas, é possível localizar pelo menos dois exemplos célebres na própria música de Chostakóvitch, em que é feita uma referência literal ao que ele considerava como música cossaca: o oratório *A execução de Stepan Rázin* op. 119 e o movimento VIII da *Sinfonia nº 14* op. 135.

Stepan Rázin, líder cossaco da região do Don no século XVII, teria se revoltado contra a opressão de um Czar tirano (Sákharov, 1987, p. 8). Sua história ficou célebre, por isso ele se tornou uma espécie de herói nacional russo, exaltado pelas tradições populares e mais tarde também pelo governo soviético. Chostakóvitch escreveu o oratório *A execução de Stepan Rázin* op. 119 em 1964, sobre um poema de Evguêni Ievtuchenko que exalta o espírito libertário do herói. Ritmos binários vigorosos em andamento rápido, textura orquestral *tutti*, instrumentos de percussão como caixa, prato e bumbo, dinâmicas *f* e *ff*, figuras de acompanhamento em galope e contratempo (ao estilo de polca) são algumas das características marcantes presentes na música, que em vários pontos é bastante semelhante ao segundo movimento da *Sinfonia nº 10*, incluindo a figura melódica inicial que coincide com o motivo 1-a.

Já a *Sinfonia nº 14* op. 135 foi escrita em 1969 para soprano e baixo solistas e orquestra de câmara sobre poemas de García Lorca, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbecher e Rainer Maria Rilke. A obra é composta por 11 movimentos, sendo que o oitavo é denominado *A resposta dos Cossacos Zaporójijs ao Sultão de Constantinopla*. Escrito sobre o poema homônimo de Apollinaire, publicado no livro *Álcoois* em 1913 e traduzido para o russo por M. Kudinov, o oitavo movimento consiste em um vigoroso *Allegro* (semínima = 176) em compasso $\frac{4}{4}$, com a orquestra tocando em *ff* (exemplo 42). A declamação da resposta dos cossacos à tentativa de controle feita pelo sultão, cantada pelo baixo solista, é acompanhada por um ritmo de marcha que nitidamente estiliza a música de dança dos cossacos. Meyer afirma que “[O oitavo movimento] pode ser compreendido como um protesto de Chostakóvitch contra todos os governantes despóticos” (Meyer, 2008, p. 455). Algumas coincidências entre as duas obras são bastante curiosas, tais como a correspondente indicação metronômica (respeitada a diferença de unidade de tempo entre

mínima e semínima) e o motivo inicial de colcheias, que também corresponde literalmente ao motivo 1-a da *Sinfonia nº 10*.

The image shows a musical score for four string parts: Violins, Violas, Cellos, and Contrabassos. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 176 (♩ = 176). The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The score consists of four staves, each with a treble or bass clef and a 4/4 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Exemplo 42 – Dmítri Chostakóvitch – *Sinfonia nº 14 op. 135*
Movimento VIII - *A resposta dos Cossacos Zaporóijios ao Sultão de Constantinopla* (início).

Considerando, então, que a partir destas referências o segundo movimento pode ser identificado como uma dança cossaca, seu enunciado geral tomado isoladamente não revela nenhuma dimensão irônica ou ambígua. Se a música tivesse sido publicada de forma avulsa, intitulada “*Dança Cossaca*”, certamente não encerraria nenhum significado além do próprio estilo. Contudo, ao se tornar o segundo movimento de uma sinfonia escrita imediatamente após a morte de Stálin, forma-se uma **ironia referencial** por justaposição e possibilidade de analogia. Jôsef Stálin era na verdade o codinome de Iosif Djugashvíli, nascido em 1878 de uma família humilde na cidade de Gori, na Ossétia, república autônoma da Geórgia. O codinome foi adotado a partir de 1912, quando Stálin passou a assinar artigos publicados no jornal Pravda, em sua atuação junto aos bolcheviques. O nome adotado tinha três aspectos importantes: era derivado da palavra “*stal*”, que em russo significa “aço”, o que lhe atribuía um significado de “homem de aço”; era semelhante ao codinome do grande líder Lênin; a desinência “-in” é típica de sobrenomes tradicionais russos, servindo para ocultar sua origem ossétio-georgiana (Himmer, 1986, p. 269). Apesar de o ditador não esconder propriamente sua origem, fica claro também que não fazia questão de evidenciá-la, principalmente quando havia alguma referência aos antigos cossacos que habitavam a região. Por mais que a cultura cossaca tenha tido uma influência apreciável na cultura da Rússia e de outros países caucasianos (principalmente no âmbito do folclore), a imagem do cossaco como guerreiro cruel e rude é indissociável de sua figura.

Analisando-se estes aspectos, é possível depreender a ironia referencial implícita na composição de uma “dança cossaca” como segundo movimento de uma sinfonia escrita logo após a morte de Stálin, em um processo discursivo semelhante a uma prática muito

comum adotada por alguns jornais impressos de grande circulação no Brasil, principalmente na primeira página, em que se verifica a justaposição de fotografias de assuntos diversos ao lado de manchetes políticas, muitas vezes com o intuito de revelar associações dissimuladamente “involuntárias” que denotam uma crítica latente a determinada notícia⁸⁵. Em processo análogo, Chostakóvitch constrói seu discurso musical baseado em alguns eventos e dados:

1. Morte de Stálin em 1953.
2. Homenagens públicas ao ditador, incluindo a composição e apresentação de obras musicais e artísticas.
3. Composição da *Sinfonia nº 10*, que se inicia em tom lúgubre. (Fúnebre, talvez?)
4. Inclusão de um segundo movimento que evoca o estilo de dança cossaca.
5. Stálin era nascido na Ossétia (Geórgia).
6. Os cossacos eram habitantes de regiões remotas e fronteiriças, principalmente na região do Cáucaso (portanto, nas proximidades da Geórgia).
7. Os cossacos eram guerreiros cruéis e rudes.
8. Citações da ópera *Boris Godunov* de Mússorgski.
9. Boris Godunov é considerado um tirano usurpador e violento.

Não há nenhuma declaração manifesta de qualquer relação intertextual da música de Chostakóvitch com a enumeração acima. Em momento algum o compositor estabeleceu publicamente qualquer relação entre a composição da *Sinfonia nº 10* e a morte de Stálin; pelo contrário, fez questão de ressaltar que “[nesta sinfonia] minha intenção era somente transmitir sentimentos e paixões humanas” (*apud* Fanning, 1988, p. 77). O emprego de estilos populares na música sinfônica é considerado um preceito do realismo socialista. Em nenhum momento é mencionada a coincidência entre a origem georgiana do ditador e a dos guerreiros cossacos. Todos estes elementos não revelam por si qualquer nexos, **a não ser pelas relações metafóricas evocadas pelos elementos expressivos** que emanam da *Sinfonia nº 10*, articuladas através de associações metonímicas ou silogísticas. Esta é uma das mais importantes evidências da ironia estruturante da música de Chostakóvitch, que transcende a inclusão de elementos contraditórios ou incongruentes no discurso e que justifica a interpretação do segundo movimento como o “retrato” do ditador. Independentemente da literalidade da declaração do compositor acerca de sua intenção, é a própria expressão musical e seu intertexto que manifesta sua significação.

⁸⁵ No livro *Ironia em perspectiva polifônica* (2008), Beth Brait realiza análises detalhadas de diversos casos de ironia referencial verificados na primeira página de jornais impressos. Cf. p. 84.

A estrutura formal do movimento é ternária, compatível com as formas de dança, mas melhor compreendida como uma forma rondó. Discordamos da interpretação de Fanning de que se trataria de um scherzo e trio, uma vez que a seção intermediária não apresenta características contrastantes significativas, tampouco cadências ou cesuras que justificassem sua classificação como um trio, mas é somente uma seção intermediária de uma forma ternária.

Tabela 9 – Estrutura Formal do Segundo Movimento

Seções	Compassos	Subseção	Centro	Característica
A	01	a1	Si bemol (octatônica/menor)	Polca
	21	a2		Contradança-Galope
	31	a1		Polca
	50	a2		Contradança-Galope
	66	b1		Fanfarra Militar
	97	a1	Mi bemol lídio	Polca/Militar
B	111	c1	Sol (octatônica)	Zavòd (música de máquinas)
	181	c2	Dó# (octatônica)	Tópico militar aterrorizante
A	204	a1	Si bemol (octatônica/menor)	Polca/Militar
	286	a2	Sol b (octatônica)	Contradança-Galope
	330	b2	Ré mixolídio	Fanfarra Militar
	342	a1	Si bemol (octatônica/menor)	Polca/Militar

Considerando que o primeiro movimento foi escrito no tom central de “Mi menor” (ou pelo menos foi concluído com o acorde de Mi menor), o simples fato de o segundo movimento ser escrito com a armadura de clave e tom central em Si bemol menor – a um trítone de distância – já indica a intenção do compositor de criar uma “dissonância” estrutural na obra. Do ponto de vista tonal/modal, observa-se que a estrutura segue a tendência de estabilidade comum aos movimentos centrais das sinfonias de Chostakóvitch, o que não significa que sua conformação seja simples. O principal elemento temático da obra (identificado como subseção a-1) é construído sobre um conjunto complexo que, apesar de marcado por uma notável saturação cromática (10 notas), apresenta considerável estabilidade e centralização sobre a nota Si bemol. Analisando seus movimentos melódicos, nota-se que este conjunto é caracterizado por uma sobreposição e/ou alternância da escala octatônica (em Si bemol) e a escala de Si bemol menor melódica (forma ascendente). Partindo desta referência, é possível observar o caminho tonal que percorre o movimento: no fim da seção A a predominância da escala de Si bemol menor é convertida para o modo

de Mi bemol lídio, que nada mais é do que uma rotação da mesma escala. O modo de Mi bemo lídio, por sua vez, tem 6 notas em comum com a escala octatônica em Sol, que passa a ser predominante na seção B, que é concluída com a mesma escala octatônica, porém centralizada em Dó#, que enharmonicamente prepara para o retorno em Si bemol com seu conjunto complexo original na volta à seção A. O exemplo 43 demonstra de forma esquemática esta estrutura tonal/modal.

The diagram illustrates the tonal/modal structure of the second movement. It is divided into two main sections, Seção A and Seção B. Seção A consists of three staves: the top staff is labeled 'Seção A' and contains a 'Conjunto complexo' of notes; the middle staff is labeled 'Octatônica em Si bemol'; and the bottom staff is labeled 'Si b menor melódica'. Seção B, shown in a shaded box, consists of two staves: the top staff is labeled 'Octatônica (rotação em Sol)' and the bottom staff is labeled 'Octatônica (rotação em Dó#)'. A label '(Mi b lídio)' is placed between the two sections, indicating a modal shift or relationship.

Exemplo 43 – Estrutura tonal/modal do segundo movimento

Do ponto de vista da expressão musical, percebe-se que o estilo predominante é uma espécie estilizada de polca que, pela sonoridade octatônica e pungência dinâmica, adquire um caráter rude ou grotesco. Esta expressão combina-se com elementos de contradança e galope, que constituem estilos correlatos de danças populares e que também apresentam distorções de expressão, uma vez que o movimento praticamente inteiro é caracterizado pelo temperamento colérico. Esti Sheinberg faz uma observação significativa sobre as expressões de galope estilizadas de Chostakóvitch, afirmando que “estas danças estão sempre conectadas com uma elevada tensão e uma clara carga de violência: uma fuga, uma caçada ou um movimento frenético causado por algo horrível, mesmo que indefinível, uma ameaça” (Sheinberg, 2000, p. 234). Fazendo uma comparação entre as expressões de galope de Chostakóvitch e os galopes de Johann Strauss, nota que

Strauss escreve galopes leves e divertidos: a indicação de andamento é ‘tempo de galope’ (semínima = 120). A dinâmica é [predominantemente] **piano**. A tessitura nunca excede o meio da terceira oitava, e a maioria fica entre a primeira e segunda oitavas. As figuras de acompanhamento tendem a mudar, tanto em notas como em padrões, a cada grupo de poucos compassos, de forma que o ostinato de fundo, elemento necessário para a dança, não se torne fonte de tensão. Por outro lado, o galope de Chostakóvitch [da ópera *O nariz*] é um dos mais antigos exemplos da **característica musical correlativa à violência** do compositor: compasso binário, andamento rápido, dinâmica em constante **fortíssimo** e quase sempre marcado por um acompanhamento padronizado e pesado caracterizado por colcheias, sendo que a primeira de cada compasso está sempre no baixo, enquanto a segunda em um registro agudo, como no padrão característico de um galope. Entretanto, Chostakóvitch não se satisfaz com a mera alteração de elementos como dinâmicas e tessitura para deslocar seu galope para o lado violento. (...) as notas do baixo são não só mais graves que as de Strauss, mas também são repetidas continuamente na mesma altura durante todo o galope, evocando uma pesada, violenta e quase insana impressão compulsiva gogoliana de ‘esporas batendo no solo... como nenhum outro jamais fez mesmo em seus sonhos mais selvagens’ (Sheinberg, 2000, p. 235).

Esta observação de Sheinberg, relativa ao galope da ópera *O nariz*, descreve de forma categórica, em termos musicais, alguns dos elementos significativos da música de Chostakóvitch que estão diretamente associados à ideia de violência enquanto signo musical. Não obstante referir-se de maneira específica ao trecho da ópera mencionada, sua análise se aplica perfeitamente à expressão do segundo movimento da *Sinfonia nº 10*. Estes elementos, associados a outros componentes do temperamento colérico, acentuam ainda mais o estabelecimento de uma imagem musical correlata à violência que caracteriza este movimento.

Completam o quadro tópico do segundo movimento atributos de fanfarra e tópico militar que, analisados em conjunto com as caracterizações anteriores, compõem o estilo que denominamos **dança cossaca**. Já a seção B é marcada por movimentos ostinatos motores que podem ser associados ao tópico **zavôd**, uma subcategoria do tópico música de máquinas – não obstante seu movimento de semicolcheias apresentar desenhos melódicos derivados da seção principal ou relacionados com ela.

5.4.2.1 – Seção A (inicial)

Tabela 10 – Segundo movimento - Estrutura da Seção A (inicial)

Seção A					
a1	a2	a1	a2	b1	a1
01-20	21-30	31-49	50-65	66-96	97-110
Polca	Contradança-Galope	Polca	Contradança-Galope	Fanfarra Militar	Polca/Militar
Conjunto Complexo em Si bemol (octatônica/menor)					Mi bemol lídio

A seção A do segundo movimento apresenta uma unidade temática em forma de período, composta por um sujeito (a1) e uma resposta (a2), que são repetidos de forma variada logo em seguida, apresentando um traço típico da forma rondó, bem como o compasso binário 2_4 . O elemento contrastante (b1) é caracterizado por uma fanfarra militar, cuja expressão influencia o retorno do sujeito principal a1.

- Compassos 1 a 20 – Subseção a1

O movimento inicia com as cordas em *ff* estabelecendo um ritmo marcado e uma figura melódica baseada no motivo 1-a, onde se pode observar uma sensível consistência temática/motívica que constitui uma das principais características da obra. Já no terceiro compasso se verifica uma incongruência rítmica de quebra de regularidade que pode ser considerada uma dissonância métrica⁸⁶, o primeiro de muitos elementos de subversão sintática que Chostakóvitch utiliza como recurso estilístico de articulação do discurso irônico através da construção de uma expressão musical grotesca.

⁸⁶ Cf. capítulo 3.2.5 deste trabalho.

The image shows a musical score snippet starting at measure 15. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a treble clef, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The top staff contains a melodic line with several phrases labeled 'Motivo 1-a' and 'Mot. 4'. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

A sonoridade pungente e dissonante faz com que o estilo de polca, originalmente eufórico e brilhante, adquira um caráter disfórico. A insistência na inversão do acorde de Si bemol menor (com a nota Ré bemol no baixo) constitui mais um indício de instabilidade ou inconformidade.

A figura temática iniciada no compasso 7 é reconhecida como uma citação do início do prólogo da ópera *Boris Godunov* de Mussorgski (exemplo 44), e ainda assim é baseada no motivo principal 1. Sua característica de ritmo pontuado abrirá uma nova linha de derivação motivica e por essa razão recebe a denominação de motivo 1-d.

The image shows a musical score snippet for Example 44. It is a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Andante'. The score begins with a piano dynamic (*p*) and the instruction 'dolce ed espress.'. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some phrases connected by slurs.

Exemplo 44 – Modest Mussorgski – *Boris Godunov* – Prólogo (início).

O intervalo descendente denominado motivo 4 é caracterizado como um “sufixo” melódico que ocorrerá em diversas figurações melódicas. Portanto, isolado, não constitui um motivo autônomo, mas está sempre associado a alguma figura básica composta. Sua identificação é importante pois sua recorrência se mostra transversal.

Toda a frase é construída sobre repetições do acorde de Si bemol menor em primeira inversão. O movimento melódico alterna sequências da escala octatônica e da escala de Si bemol menor harmônica, resultando no referido conjunto complexo centralizado em Si bemol. A alternância de conjuntos provoca a ocorrência de intervalos melódicos aumentados (compassos 16 e 19), o que acentua o caráter grotesco da expressão musical.

- Compassos 21 a 30 – **Subseção a2**

A resposta à primeira frase inicia-se com uma súbita aceleração rítmica, como se os valores fossem diminuídos. O acompanhamento de contratempo, característico do estilo de polca, com a diminuição dos valores aproxima a expressão musical também da contradança e galope. A linha melódica principal passa a ser constituída por encadeamentos sequenciados do motivo 1-a em diminuição.

Ob/Cl
Cl picc

Motivo 1-a Motivo 4 Motivo 1-a

ff + Fl/Picc

Vln I/II/Vla

Vlc/Cbx

Motivo 1-a Mot. 4(i) Motivo 1-a(i) Mot. 4(i) Motivo 1-a

- Compassos 31 a 49 – **Subseção a1**

A partir do compasso 31 é feita uma repetição da Subseção A1 com alterações na instrumentação. Especial destaque ao solo de caixa clara, que introduz a primeira indicação de tópicos militares, que aos poucos se mistura à expressão de dança cossaca.

Cl

Motivo 1-a

Vla/Vlc/Tpa

ff

+ Cbx/Eg

Caixa clara

ff

mf

- Compassos 50 a 650 – Subseção a2

A resposta é repetida de forma ampliada, incluindo uma figuração sobre o motivo 1-d (compassos 59 a 62), com um aumento constante do efetivo instrumental e o decorrente aumento do ímpeto expressivo, que cada vez mais configura o tópico *Sturm und Drang*, que prepara a entrada da fanfarrinha militar na subseção b1 que surgirá logo em seguida. Os encadeamentos de repetições de seqüências motívicas conferem um caráter obsessivo que acentua a inquietação da expressão musical.

The image displays a musical score for measures 55 to 66. It is divided into three systems. The first system (measures 55-58) features 'Motivo 1-a' in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system (measures 59-62) features 'Motivo 1-c' in the upper staves and 'Motivo 1-d' and 'Motivo 1-d(i)' in the lower staves. The third system (measures 63-66) features 'Motivo 1-a' in the upper staves and 'Motivo 4' and 'Motivo 1-a' in the lower staves. Dynamics include *ff* and *8va*. Instrumentation includes Ob/Cl, Vln I/II, Fg/Tpa, Vlc/Cbx/Fg, and Fl/Picc/Vln I/II.

- Compassos 66 a 86 – **Subseção b1**

A subseção b1 constitui o elemento contrastante da seção A. Nesta seção, o tópico militar caracteriza-se plenamente através da fanfarrinha de trompetes e trombones além de constantes intervenções da caixa clara. Porém, analisando-se os movimentos melódicos das madeiras agudas observa-se também uma configuração do estilo brilhante em paralelo ao tópico militar. Essa linha é construída sobre fragmentos e variações de diversos materiais, incluindo os motivos 1-c, 2-a e 2-a'.

A ocorrência do tópico militar é bastante significativa porque após a guerra civil decorrente da revolução de 1917 na Rússia a imagem do bolchevique revolucionário passou a ser vinculada com a imagem do soldado, e Stálin, em suas aparições públicas com a farda militar, fazia questão de reiterar esta imagem. A associação do tópico militar com os ritmos de polca e contradança também evidencia o estilo de dança dos cossacos, pois estes, identificados como guerreiros, são refletidos nas associações imagéticas suscitadas pelo tópico militar.

The image displays a musical score for a piece titled "ESTILO BRILHANTE". The score is arranged in three systems, each containing five staves. The instruments and parts are as follows:

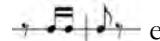
- System 1 (Measures 66-68):**
 - Staff 1: *Ob / Cl / Cl Picc. / Vla* (Oboe / Clarinet / Clarinet Piccolo / Viola)
 - Staff 2: *Fl / Picc / Vln I/II* (Flute / Piccolo / Violin I/II)
 - Staff 3: *Vlc / Cbx / Fg* (Violoncello / Contrabaixo / Fagote)
 - Staff 4: *Tbn I/II/III* (Trompa I/II/III)
 - Staff 5: *Caixa clara* (Cassa-china)
- System 2 (Measures 69-72):**
 - Staff 1: *Picc / Fl / Ob / Cl Picc / Cl* (Piccolo / Flute / Oboe / Clarinet Piccolo / Clarinet)
 - Staff 2: *Tpe I/II/III (8a acima)* (Trompete I/II/III (8ª acima))
 - Staff 3: *Tbn I/II/III* (Trompa I/II/III)
 - Staff 4: *Timpanos* (Tímpanos)
 - Staff 5: *Caixa clara* (Cassa-china)
- System 3 (Measures 73-76):**
 - Staff 1: *Picc / Fl / Ob / Cl Picc / Cl* (Piccolo / Flute / Oboe / Clarinet Piccolo / Clarinet)
 - Staff 2: *Tpe I/II/III (8a acima)* (Trompete I/II/III (8ª acima))
 - Staff 3: *Tbn I/II/III* (Trompa I/II/III)
 - Staff 4: *Timpanos* (Tímpanos)
 - Staff 5: *Caixa clara* (Cassa-china)

The score includes several musical motifs and dynamic markings:

- Motivos:** Motivo 1-c, Motivo 2-a', (Motivo "violência"), Motivo 1-a(i), FANFARRA MILITAR, Motivo 1-a', Mot. 1-c, Motivo 2-a', Mot. 1-c, Motivo 2-a', Mot. 1-c, Motivo 2-a', Motivo 1-c, Motivo 2-a', Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a', Motivo 1-a.
- Dinâmicas:** *ff solo*, *f*, *sf*, *f*, *ff*.
- Tempo e Metrô:** The score features a 3/4 time signature that changes to 2/4 at measure 69 and remains there through the end of the page.

Musical score for measures 78-81. The top staff is for Piccolo/Flute/Oboe/Clarinet/Piccolo/Clarinet. The second staff is for Trombone I/II/III. The third staff is for Violin I/II and Viola/Violoncello. The bottom staff is for Bass. Motivos 1-c, 2-a', 1-a, and 5 are indicated.

Musical score for measures 82-85. The top staff is for Piccolo/Flute/Oboe/Clarinet/Piccolo/Clarinet. The second staff is for Trombone I/II. The third staff is for Violin I/II and Viola/Violoncello 8th position. The fourth staff is for Xylophone. The fifth staff is for Timpani and Clear Cymbals. Motivos 1-c, 1-b, 1-a(i), 5, and 1-a' are indicated.

É importante salientar a importância do ritmo anacrúsico  e  pois se tornará um importante elemento no 3º movimento, denominado **motivo 1-a'**⁸⁷.

Do ponto de vista tonal/modal, observa-se que esta subseção, mesmo tendo sido construída sobre o conjunto complexo em Si bemol (octatônica/menor), em conformidade com o processo tonal anterior, evidencia agora o acorde de Mi bemol maior, já preparando a centralização em Mi bemol (em modo lídio) da seção subsequente, que consiste na retomada final da subseção 1a, não obstante o direcionamento para uma “tônica” em Si bemol menor no compasso 85.

⁸⁷ Derivação exclusivamente rítmica do motivo 1-a. Cf. compasso 226 do primeiro movimento, capítulo 5.4.1.1 deste trabalho.

Outro elemento de destaque nesta frase é o **motivo 5**, um desenho melódico fragmentário que faz uma referência longínqua ao motivo fúnebre *Dies irae* – canto gregoriano da liturgia dos mortos que fala do “Dia da ira, aquele dia em que os séculos serão dissolvidos em cinzas (...) quanto temor advirá quando, com a vinda do juiz, tudo será julgado com rigor”⁸⁸ (exemplo 45).



Exemplo 45 – *Dies irae* – *Sequentia* – canto gregoriano da liturgia fúnebre (início).

Ainda que a citação esteja bastante distorcida em relação ao original, esta intertextualidade é muito significativa, pois adiciona elementos pontuais de referência fúnebre ao discurso, incidindo justamente no aspecto escatológico de temor e julgamento relacionados à morte. Este é um motivo recorrente em várias obras musicais e sua coincidente incidência junto com uma intervenção do xilofone (compasso 85) reforça ainda mais sua referência, ainda que pontual, ao tópico *Totentanz*⁸⁹.

Outra importante referência contida nesta figura temática é o desenho melódico denominado “motivo violência” por Bernd Feuchtnner (2002, p. 145). Identificado na cena do assassinato da ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, Feuchtnner o relaciona a elementos do “Episódio da Invasão” (1º movimento da *Sinfonia nº 7 “Leningrado”*), estabelecendo uma relação metafórica com a violência. O autor ainda assinala sua ocorrência no compasso 270 deste 2º movimento da *Sinfonia nº 10*. Porém, observa-se que desde o compasso 67 esta figura já está presente (exemplo 46).



Exemplo 46 – Dmitri Chostakóvitch – **A** – Ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*; **B/C** – *Sinfonia nº 7 “Leningrado”* (1º movimento); **D** – *Sinfonia nº 10* – 2º movimento – c. 67

⁸⁸ No original: “Dies irae, dies illa, / solvet saeclum in favilla / teste David cum Sybilla. / Quantus tremor est futurus / quando judex est venturus / cuncta stricte discussurus.” (Tradução nossa).

⁸⁹ Cf. tópico *Totentanz* no capítulo 5.4.1 deste trabalho.

- Compassos 87 a 96

A partir do compasso 87 Chostakóvitch repete o tema da fanfarrinha militar (motivo “violência”), agora invertido, de forma que sua relação com o motivo 1-a fica mais evidente. A partir do compasso 91 é realizado um *crescendo* com toda a orquestra, preparando a retomada da figura temática principal a1, que acontecerá em seguida. Observe-se que a intensa movimentação rítmica nunca cessa seu ímpeto – pelo contrário, o movimento adquire cada vez mais a sensação de um turbilhão que conduz ao ponto culminante que será alcançado no compasso 97.

Fl/Picc/Cl/Cl picc
Vln I/II
(Vla/Ob 8u abaixo)

Motivo 1-c Motivo 2-a' Motivo 2-a' Motivo 1-c 2-a'

Motivo 1-a Motivo 1-a

(Motivo "violência" invertido) (Motivo "violência" invertido)

Fg/Cfg/TbnII/Tuba Motivo 1-a Motivo 1-a

Vlc/Cbx

Timpanos

Caixa clara

ff

8va Motivo 1-c Motivo 1-a Motivo 1-c Motivo 1-a Motivo 1-a

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Motivo 1-a Motivo 1-a

p cresc.

Fl/Picc/Cl/Cl picc
Vln I/II Textura baseada no motivo 1-c ("trinado" mesurado)
S^{vo}

104

Tpe I/II/III Motivo 1-a
Tbn I/II/Tpa Motivo 1-a
Fg/Cfg/TbnIII/Tuba Motivo 1-b
Vlc/Cbx
Tímpanos
Pratos a 2

f cresc.
f cresc.
f cresc.
p cresc.

108

S^{vo}
(prolongamento Motivo 1-a)
Tímpano e GC
Prato suspenso *p cresc.*
Caixa clara *ff*

Observa-se também que o ponto culminante é construído sobre o acorde de Mi bemol maior, que já tinha surgido como tom centralizador desde a subseção b1, mas que só se configura como um ponto de chegada nesta seção, em especial no gesto conclusivo que conduz ao compasso 110. A determinação do modo lídio se dá através da insistente ocorrência do movimento Lá \sharp - Si \flat , que configura o IV^o grau elevado típico do modo lídio (considerando ainda que não há uma cadência tonal que possa estabelecer o modo maior).

5.4.2.2 – Seção B

Tabela 11 – Segundo movimento - Estrutura da Seção B (intermediária)

Seção B	
c1	c2
111-180	181-203
Zavôd (música de máquinas)	Tópico militar aterrorizante
Octatônica (rotação em Sol)	Octatônica (rotação em Dó#)

A seção intermediária B do segundo movimento constitui o elemento formal contrastante de sua grande forma ternária. A subseção denominada c1, que também se caracteriza uma frase ternária, é caracterizada principalmente pelo tópico zavôd, uma subcategoria do tópico música de máquinas, que consiste na sobreposição de movimentos motores em ostinato⁹⁰. Dois elementos são determinantes para a identificação do tópico, além do ostinato característico da música de máquinas: sua estrutura atonal, construída sobre a escala octatônica, bem como a ocorrência de “explosões” abruptas em *sforzato*. A partir do compasso 181, na subseção c2, verifica-se a ocorrência de um movimento de marcha militar que é combinada com a expressão zavôd e que segue até o início da Seção A no compasso 204.

O tópico música de máquinas foi recorrente entre os compositores da vanguarda soviética dos anos 20, cultivado por aqueles alinhados com o pensamento revolucionário como uma representação do empenho soviético pelo desenvolvimento da industrialização. A *Sinfonia nº 2 “Ao outubro”* (1927) de Chostakóvitch constitui um exemplo paradigmático desta tendência. Porém, por seu perfil fundamentalmente dissonante e atonal, passou a ser tratado como formalismo em música e por essa razão tornou-se raro enquanto expressão onomatopéica, mas sobrevivendo enquanto textura musical. Sua incidência na *Sinfonia nº 10* torna-se então bastante significativa, em primeiro lugar por seu caráter de transgressão, ou seja, fazer algo reprovável perante as instâncias de controle governamentais; em segundo lugar porque sua ocorrência constrói uma ambivalência de sentido que constitui um veículo para o registro irônico, uma vez que a expressão musical, originalmente concebida como apologia à industrialização, adquire no contexto deste segundo movimento uma dimensão negativa ou maléfica. Sua composição, integrada às referências de morte e violência presentes na música até então, produz uma associação de significado com o que poderia ser compreendido como uma “máquina da morte”, ou seja, uma expressão musical baseada em um movimento obstinado e insensível, um movimento contínuo que nunca cessa, um *moto perpetuo* “mortal”.

⁹⁰ Cf. capítulo 4.3 deste trabalho.

Tabela 12 – Segundo movimento - Estrutura da Subseção c1

c1 (compassos 111-180)			
A	B	A	A
(111)115-131	132-147	148-162	163-180
Cordas (motivo 3-b)	Sopros (madeiras) (motivos 2-a'/4)	Cordas (motivo 3-b)	Cordas/madeiras (motivo 3-b)
Zavôd (música de máquinas)			
Octatônica (rotação em Sol)			

A subseção c1 apresenta uma estrutura interna de frase ternária (tabela 12), sendo que a parte A é caracterizada pelo motivo 3-b e seu desenvolvimento, tocado pelo naipe de cordas, enquanto a parte B representa um contraste caracterizado por uma sequência da figura básica que reúne os motivos 2-a' e 4. Após a retomada da parte A no compasso 148, o motivo 3-b é retomado por cordas e madeiras em conjunto, a partir do compasso 163, concluindo a subseção c1.

- Compassos 111 a 129 – Subseção c1

Sem qualquer variação no andamento ou cesura expressiva inicia-se no compasso 111 a primeira das duas partes da Seção B, denominada subseção c1. O movimento ostinato das cordas inicia a expressão de música de máquinas, que com o surgimento de um ataque súbito em *sfff* por metais e percussão no compasso 115 caracteriza o tópico zavôd. Não obstante ser constituído por um acorde de sétima (na terceira inversão, com a sétima tocada pelo tímpano), a desconexão tonal deste acorde com o movimento ostinato anterior, aliada com sua articulação de triplo *sforzato*, faz com que o evento espasmódico se assemelhe a uma explosão, ou um tiro forte de canhão. Esta figura é denominada por Fanning (1988, p. 44) como tema do “Rato na ratoeira”, pois seu movimento obstinado assemelha-se a uma ação acelerada, como se estivesse em fuga, e sua interrupção pelo acorde de triplo *sforzato* surge mesmo como o acionamento ou disparo de uma armadilha. A vítima consegue se esquivar “escorregando” através de movimentos cromáticos, que enfatizam a derivação melódica do motivo 3-b em relação ao 3-a (Segundo tema do primeiro movimento). Ainda que sejam recorrentes os movimentos cromáticos observa-se uma prevalência da escala octatônica (com centro em sol). O movimento melódico é caracterizado, além do motivo 3-b, também por sequências diminuídas dos motivos 1-a e 1-a(i), e mais tarde também 1-c e 2-a', que estabelecem uma textura de “trinado” mesurado, que constituirá um importante elemento do movimento IV.

(1º Disparo da "armadilha")

111

Tpe / Tpa

Timpano

Tbn

Vln I-II / Vla / Vlc

Motivos 1-a/1-a(i)

Motivo 3-b

ff

(- Vln I)

(- Vlc)

(- Vln II)

f *Vln / Vla / Vlc*

Timpano / Tuba

Contrabaixo

Motivos 1-a/1-c

Motivo 3-b

116 *Vln I-II*

Motivo 3-b

Vla / Vlc

Motivos 1-a/1-c

Contrabaixo

121 *Vln I-II*

Motivo 2-a'

Motivo 3-b

Vla / Vlc

Motivo 2-a'

Motivo 3-b

Motivos 1-a/1-c

Contrabaixo

Tpe / Tpu (2º Disparo da "armadilha")

125

sfff

Tbn

Timpano / Tuba

Vln I/II

Motivo 3-b

Motivos 2-a'/4

Vla / Vlc

Motivo 3-b

Motivos 2-a'/4

f

Motivos 1-a/1-c

Contrabaixo

Compassos 111-115

Escala octatônica (em Sol)

The image shows a musical score for measures 111-115. It includes staves for Tpe/Tpu (2º Disparo da "armadilha"), Tbn, Timpano/Tuba, Vln I/II, Vla/Vlc, and Contrabaixo. The score is marked with dynamics like *sfff* and *f*. Motifs are labeled: Motivo 3-b, Motivos 2-a'/4, and Motivos 1-a/1-c. Below the main score, a separate staff shows the octatonic scale in G (Escala octatônica (em Sol)) for measures 111-115.

Independentemente da discussão acerca da fantasiosa interpretação de Fanning (*ibid.*) sobre a imagem do “Rato na Ratoeira”, é certo que a expressão resultante destes “disparos” constitui um signo evidente de agressão, violência e perseguição. Ou seja: exatamente o sentido da metáfora proposta por Fanning. São incontáveis as quebras de direcionamento melódico, em especial do movimento inercial, durante toda a Seção B, de forma que a melodia constitui um evidente elemento de incongruência e desagregação sintática.

- Compassos 130 a 147

A expressão *zavôd* continua, sendo que no compasso 132 ocorre o terceiro “disparo da armadilha”, a partir do qual o intenso movimento melódico é assumido pelos instrumentos de sopro de madeira, iniciando a parte contrastante da estrutura de frase ternária da subseção c1, onde movimento melódico passa a ser caracterizado até o compasso 139 por uma forma básica que reúne o motivo 2-a’ e o motivo 4. Esta forma básica é obsessivamente repetida e variada de forma fragmentária, mas sempre apresentado um movimento cromático paralelo com a distância de uma terça menor. Esta prevalência do movimento de terças menores paralelas reforça a sonoridade octatônica devido aos seus

pontos de apoio nos tempos fortes, sendo que o movimento cromático é percebido como notas de passagem.

130 (3º Disparo da "armadilha") *Tpe/Tpa*

fff

Tbn

Tímpano / Tuba

Vln I/II **Motivos 2-a/4**

Vla/Vlc **Motivos 2-a/4** *ff* *Fl/Picc/Cl picc* **Motivos 2-a/4**

Ob/Cl **Motivos 1-a/1-c** *ff*

Contrabaixo

135

Fl/Picc/Cl picc **Motivos 2-a'** **4**

Ob/Cl **Motivos 1-a/1-c** **4**

Contrabaixo

140

Motivos 1-a/1-c **Motivo 1-a(i)** **Motivo 4**

Contrabaixo *ff* *Fg/Cg*

Desde o início da subseção c1 até o compasso 140 os contrabaixos desenvolveram um ostinato de semicolcheias baseado na combinação dos motivos 1-a e 1-c em diminuição na região aguda (escrito em clave de sol), cuja sonoridade rude colabora com a expressão grotesca do tópico zavôd. Já a partir do compasso 141 este movimento é interrompido por uma frase de fagotes e contrafagote que apresenta uma forma básica que une os motivos 1-a(i) e o motivo 4. Esta frase constitui uma variação do motivo “violência”, anteriormente observado nos compassos 67 e 70 deste mesmo movimento.

- Compassos 148 a 162

No compasso 148 ocorre pela quarta e última vez o “disparo da armadilha”, que aqui passa a ser constituído pelo acorde de Dó maior (2ª inversão). Todo o movimento musical é reassumido pelo naipe de cordas, completando então a retomada da parte **A** da estrutura de frase ternária da subseção c1, em analogia com o compasso 115. Estruturalmente a repetição é bastante semelhante com a primeira parte **A**, uma vez que o ostinato dos contrabaixos é retomado; somente violas e violoncelos apresentam uma informação diferente, pois em vez de duplicarem o movimento de violinos (como ocorrido no compasso 115), passam a desenvolver um ostinato que se aproxima de um “trinado” mesurado de semitom, com a alternância das notas Dó e Ré \flat em semicolcheias, à distância de uma oitava entre si.

A insistência na centralização no tom de Sol e a prevalência de notas determinadas reiteram a sonoridade octatônica, não obstante ser observado um crescente aumento da saturação cromática ao longo da progressão melódica realizada pelos violinos, que continuam o movimento de terças menores paralelas (neste caso, terças compostas ou décimas), estabelecido desde o início da subseção c1.

Fl/Ob/Cl (4º Disparo da "armadilha")

148

Tpe / Tpus *fff*

Tbn

Tímpano *fff*

Tuba

Motivo 3-b

Vln I/II *ff*

Vla/Vlc *ff*

Motivos 1-a/1-c

Contrabaixo *ff*

Motivos 2-a'/4

Motivo 2-a'

Motivo 4

Motivo 2-a'

Vln I/II

Vla/Vlc

Motivos 1-a/1-c

Contrabaixo *ff*

Motivo 4

Motivo 2-a' (interrompido)

Vln I/II

Vla/Vlc

Motivos 1-a/1-c

Contrabaixo *ff*

- Compassos 163 a 180

No compasso 163 inicia a conclusão da subseção c1, onde madeiras e cordas retomam conjuntamente o motivo 3-b, elemento principal da seção intermediária do desenvolvimento. Devido ao aumento do efetivo instrumental observa-se uma pungência sonora ampliada em relação à frase anterior. A partir do compasso 167, contrabaixos e fagotes retomam mais uma vez a figura básica denominada “motivo violência”, já observada nos compassos 67, 70 e 145 deste mesmo movimento. No mesmo compasso clarinetes, violas e violoncelos iniciam um novo desenho temático em semínimas que faz referência ao motivo 6, material este que será identificado como elemento fundamental da introdução do movimento IV. Por sua articulação em *marcato*, este desenho temático prepara a marcha militar que virá em seguida, na subseção c2.

The musical score is divided into two systems, measures 163-176 and 177-180. The first system (measures 163-176) features five staves: Fl/Cl picc (flute/clarinet in C), Ob/Vln I/II (oboe/violin I/II), Cl/Vla/Vlc (clarinet/viola/violoncello), Fg/Cfg (bassoon/contrabass), and Contrabaixo (double bass). The second system (measures 177-180) features four staves: Fl/Cl picc, Ob/Vln I/II, Cl/Vla/Vlc, and Cb pizz./Fg/Cfg. The score includes various motifs: Motivo 3-b (measures 163-166), Motivos 1-a(i) (measures 163-166), Motivo 4 (measures 167-176), Motivo 6 (measures 167-176), and Motivo 1-a(i) (measures 177-180). Dynamics include *ff* and *pizz.* (pizzicato). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The image displays a musical score for measures 172 to 177. The score is arranged in two systems, each with four staves. The instruments are: Flute/Clarinet in Piccolo (Fl/Cl pic), Oboe/Violin I/II (Ob/Vln I/II), Clarinet/Viola/Violoncello (Cl/Vla/Vlc), and Contrabass/Pizzicato Cello/Double Bass (Cbz pizz. Fg/Cfg). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various motifs labeled as 1-a, 1-c, 1-a(i), 1-a', 2-a', 2-a'(i), 4, and Motivo 6. The bottom system includes a section titled 'Compassos 167-171' with a single staff showing an octatonic scale in G major, labeled 'Escala octatônica (em Sol)'. The scale consists of the notes G, A, Bb, C, D, Eb, F, G.

O tratamento motivico é semelhante ao que foi realizado desde o início da subseção c1, com uma contínua concatenação de fragmentos e variações dos motivos 1-a, 1-c e 1-a(i), e posteriormente dos motivos 2-a' e 4. Desde o compasso 167 observa-se uma nítida sonoridade da escala octatônica em sol e tendência para a rotação sobre Dó#, como uma preparação para o centro tonal da próxima subseção, não obstante a verificação da continuidade do processo de saturação cromática já observado anteriormente, em especial a partir do compasso 172. Desde o compasso 170, contrabaixos e fagotes estabelecem uma nova figura em ostinato baseada no motivo 1-c(i), que se integra na expressão zavôd.

- Compassos 181 a 203 – **Subseção c2**

A subseção c2 apresenta como elemento expressivo principal o tópico militar aterrorizante⁹¹, que pode ser reconhecido pela marcante entrada dos instrumentos de percussão (caixa, pratos e bumbo [GC]) e pelo tema marcado de fanfarras militares apresentado pelo trompete I e trombone I, que se prolonga durante toda a subseção até a recapitulação da Seção A, que acontecerá no compasso 204. Este tema é inteiramente construído sobre a escala octatônica, de forma que sua expressão militar seja disfórica e adquira o caráter aterrorizante. A persistência do ostinato grave dos fagotes e a continuação da intensa movimentação melódica nas cordas e madeiras agudas acentua o tom grotesco, que colabora com a configuração do tópico. A fragmentação, interrupção e repetição obsessiva de elementos melódicos faz com que a música denote um estado neurastênico, personificado em uma espécie de hipérbato musical, ou seja, pensamentos ou ideias que apresentam uma sequência ilógica ou irregular como resultado de um arrebatamento emocional. A linha melódica de cordas e madeiras agudas parece mudar constantemente de padrão melódico, com seguidas interrupções e retomadas, além de repetições que não promovem desenvolvimento, configurando uma espécie de paralogismo⁹² musical.

⁹¹ Cf. capítulo 4.2 deste trabalho.

⁹² Cf. capítulo 3.3.1 deste trabalho.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 187-191) includes staves for Vln I/II, Ob II/Cl, Vla/Ob II, Tpe I/Tbn I, Trompas, Fg/Cfg, Caixa, Pratos, and GC. The second system (measures 192-196) includes staves for Vln I/II/Ob II/Cl, Vla/Ob I, Tpe I/Tbn I, Trompas, Fg/Cfg, Caixa, Pratos, and GC. The score is annotated with various motifs: Motivo 1-a, Motivo 2-a', Motivo 4, Motivo 1-c, and Motivo 1-c(i). Dynamic markings such as *ff* are present at the end of the second system.

Esse conceito de paralogismo pode ser observado na linha melódica das cordas e madeiras agudas que, estando em segundo plano (em relação à fanfarrinha tocada pelos metais), não consegue estabelecer um padrão motivico, alternando seqüências do motivo 4, com repetições interrompidas do motivo 2-a', seguidas de diminuições do motivo 1-a, motivo 2-a', e novamente o motivo 4 – e assim por diante, sem qualquer lógica estrutural. Ao mesmo tempo, o inexpressivo e contínuo ostinato de fagotes compõe uma ideia musical compulsiva e ilógica, uma vez que não há desenvolvimento, como uma trajetória

que se move em círculo. Toda esta estrutura caótica acentua ainda mais a expressão aterrorizante e só alcança uma resolução com o surgimento de um gesto homofônico enérgico que prepara a retomada da seção A, primeiro com o ritmo característico denominado motivo 1-d (compassos 196 a 199) e depois a sequência de contratempos (compassos 200 a 203), em um formidável *crescendo* em *tutti* orquestral, caracterizando plenamente o temperamento colérico. É interessante observar que os acordes em *ff* dos metais, cordas graves e tímpanos remetem aos “disparos da armadilha” ocorridos na subseção c1.

196 Vln I/II/Ob2/Cl

Vla/Ob1 Motivo 2-a' Motivo 2-a' Motivo 2-a'

Tpe Tpa *ff* *cresc.* Motivo 1-d (aspecto rítmico) *p*

Tbn/Vlc *ff* *cresc.* *p*

Tuba/Cbx *ff* *cresc.* *p*

Timp. *ff* *cresc.* *p*

Caixa *p* *cresc.*

200 Vln I/II/Ob2/Cl

Vla/Ob1

Tpe Tpa *cresc.*

Tbn I/II *cresc.*

Tbn III/Vlc

Tuba/Cbx *cresc.*

Timp.

Caixa

5.4.2.3 – Seção A (final)

Tabela 13 – Segundo movimento - Estrutura da Seção A (final)

Seção A			
a1	a2	b2	a1
204-285	286-329	330-341	342-356
Polca/Militar	Contradança/Galope	Fanfarras Militar	Polca/Militar
Si bemol (octatônica/menor)	Sol b (octatônica)	Ré mixolídio	Si bemol (octatônica/menor)

Completando a forma rondó, inicia-se no compasso 204 a retomada da Seção A, com os elementos temáticos da seção inicial a1 e a2 (neste caso, sem repetição), bem como a seção contrastante caracterizada pela fanfarra militar (b2) e uma seção conclusiva que retoma a subseção a1. Se a Seção A (inicial) era caracterizada por uma relativa estabilidade tonal em torno do conjunto complexo Si bemol (octatônica/menor), nesta seção final observa-se deslocamentos intermediários mais nítidos para as regiões de Sol bemol (octatônica) e Ré mixolídio.

- Compassos 204 a 212 – Subseção a1

Enquanto na primeira parte a figura melódica principal da subseção a1 é apresentada pelas cordas, em sua retomada nesta parte final é realizada pela orquestra completa em *fff*, e constitui o ponto culminante do segundo movimento. Observa-se aqui que a expressão de dança cossaca é enfatizada pela presença de instrumentos de metal e percussão, que infundem características militares ao estilo original de polca, reiterando a imagem de “dança guerreira” dos cossacos. A figura rítmica tocada pelo tímpano e caixa clara (compassos 204 a 210, em destaque) remete diretamente à intervenção dos mesmos instrumentos nos compassos 438, 442 e 452 do primeiro movimento – pontos críticos da estrutura discursiva –, onde se ouve o mesmo timbre sinistro resultante da combinação dos dois instrumentos, como se tivesse sido acoplado ao tímpano uma esteira de caixa.

Também nesta frase é possível observar a ocorrência da dissonância métrica com o deslocamento do acento do compasso, tal qual ocorrido no início do movimento a partir do compasso 5. A sequência de acordes em *tutti fff* de uma colcheia dá continuidade à referência dos “disparos de armadilha” ocorridos na subseção c1 e nos oito compassos finais da seção B (intermediária).

The image shows two systems of a musical score. The first system covers measures 204 to 208, and the second system covers measures 209 to 212. Both systems feature a prominent motif labeled 'Motivo 1-a' in the upper staves. The instrumentation includes strings (Vln I/II, Fl, Ob, Cl), woodwinds (Trp, Tpa/Tbn/Tb), brass (Vlc/Cbx), percussion (Timp., Caixa, Pratos, GC), and a grand conductor (GC). The music is characterized by a driving, rhythmic pattern with accents and dynamic markings such as *fff* and *ff*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

- Compassos 213 a 242

A entrada da figura temática principal no compasso 213 introduz um elemento de estilo contrapontístico, pois a figura temática é apresentada em aumentação rítmica pelos sopros graves contraposta a uma voz canônica feita por trompas e trompetes sobre os motivos 1-a(i) e 5, também com aumentação rítmica. Apesar do ritmo em aumentação, ainda se reconhece o tema de Boris Godunov, que originalmente também é contrapontístico e configura uma referência ao estilo coral ortodoxo eslavo, especialmente pelo característico movimento homofônico paralelo. O estilo coral ortodoxo eslavo,

imediatamente colocado após o estabelecimento do tópico militar aterrorizante, não o ameniza, mas pelo contrário, o potencializa, em especial considerando sua estrutura harmônica singularmente dissonante e sua articulação marcato, fazendo persistir a expressão disfórica de uma marcha militar aterrorizante. Em segundo plano, violinos e madeiras agudas desenvolvem uma frase obsessiva em diminuição rítmica (colcheias) baseada no motivo 1-a, com algumas intervenções do motivo 1-a(i) e 4. No compasso 220 ocorre um exemplo típico de transgressão da força melódica magnética: o trítone Mi \flat -Lá não é resolvido por grau conjunto e nem em movimento contrário, criando uma disrupção nas linhas melódicas e também no ambiente harmônico.

A aumentação rítmica e o conseqüente alongamento da figura temática principal equilibram a ausência de repetição dos materiais das subseções 1-a e 1-b, que foi verificada na primeira apresentação da Seção A, mas que nesta recapitulação é omitida.

Fl/Ob/Cl
Vln I/II
Vln (8va)
213

Motivo 1-a

Mot. 4

Motivo 1-a(i)

Motivo 5

Tritono

Motivo 4

Timp.

mf *f*

Motivo 1-a

Mot. 4

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c

Motivo 5

Motivo 1-a

Motivo 4

f *sf*

Motivo 1-a

Mot. 4

Motivo 1-a(i)

Mot. 4

Motivo 5

Motivo 4

1-a 4

f — *sf*

- Compassos 243 a 285

Chostakóvitch dá continuidade ao processo contrapontístico invertendo a posição das vozes. O “cantus firmus” (figura temática principal) que estava nos fagotes, cordas e metais graves agora é assumido pelas madeiras e metais agudos, enquanto a voz canônica é extinta. O motivo de acompanhamento obsessivo, baseado na diminuição do motivo 1-a e variações do motivo 4, que anteriormente era executado pelas cordas e madeiras agudas, agora encontra-se na região grave, executado pelas cordas e fagotes. A continuidade do estilo estrito não suaviza a expressão militar aterrorizante, que persiste com a sonoridade colossal e articulação em marcato de harmonias dissonantes. Pelo contrário, o estilo contrapontístico amplifica a expressão disfórica com sua grandiosidade, adquirindo um significado inverso àquele que normalmente se observa na tradição musical, uma vez que o estilo estrito do contraponto normalmente está associado a expressões de grandiloquência divina ou heróica. Em termos discursivos corresponde à construção da imagem do antagonista violento e opressor.

Picc / Fl / Ob / Cl picc / Cl

243 *8^{va}*

Motivo 1-a

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a

Motivo 4

Tpe / Tpa

Cordas / Eg *sul G*

Timpanos

1-a 4

1-a 4

1-a 4

1-a 4

1-a 4

1-a 4

sf

Picc / Fl / Ob / Cl picc / Cl
253

Motivo 5 Motivo 1-a Motivo 4 Motivo 1-a

Tímpanos 1-a 1-a 1-a 4 1-a(i) 1-a 1-a 4 1-a 1-a

Picc / Fl / Ob / Cl picc / Cl
263

Motivo 4 Motivo 1-a Motivo 1-a Motivo 1-a(i)

Motivo "Violência"

Tímpanos 1-a 1-a 4 1-a 1-a 1-a 4 1-a 1-a 1-a

sf

Picc / Fl / Ob / Cl picc / Cl
273

Motivo 1-a Motivo 1-a(i)

Motivo "Violência"

Tímpanos 1-a 4 1-a(i) 1-a 1-a 1-a 1-a 1-a

sf sf sf sf

Nos compassos 270 e 276 observa-se a ocorrência da figura denominada **motivo violência** referida por Feuchtnner (2002, p. 147), que já foi observado na Seção A inicial nos compassos 67, 70 e 90, que constitui uma intertextualidade que consolida a significação construída pelos demais elementos musicais observados.

Picc / Fl / Ob / Cl / picc / Cl
281
cresc.
Motivo 1-a
Tpe / Tpa
cresc.
Cordas / Fg
Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-a(i)
Caixa
p cresc.

- Compassos 286 a 310 – Subseção a2

A partir do compasso 286 inicia-se a Subseção a2, único momento em que ocorre um arrefecimento da expressão exaltada do segundo movimento, com a diminuição do efetivo instrumental (até o compasso 310 tocarão somente cordas) e pela primeira vez um recuo dinâmico para *piano*. De forma análoga ao compasso 21, observa-se uma estrutura de melodia acompanhada, sendo que o acompanhamento ritmado estabelece o estilo de contradança ou galope, distorcido pela melodia baseada na escala octatônica. Tal qual sua ocorrência no compasso 21, a melodia é construída sobre sequências diminuídas e fragmentárias dos motivos 1-a, 2-a', 1-d e 1-c, incluindo inversões. A partir do compasso 294 violinos II estabelecem um ostinato sobre o motivo 1-c, reiterando a característica de paralogismo estrutural de um movimento que se repete indefinidamente.

Sopros
286
fff
Motivo 1-a
Vln I
ff
Motivo 2-a'
p
Motivo 1-a
Motivo 2-a'
Motivo 1-a
Vln II / Vla
Vlc / Cbx
fff
Caixa
fff

Motivo 2-a' Motivo 1-d(i) Motivo 1-d Motivo 1-d(i) Motivo 1-d

Vln I 292 *f*

Vln II *f* Motivo 1-c

Vla *f* Motivo 1-d Motivo 1-d(i) Motivo 1-d Motivo 1-d(i)

Vlc/Cbx *f*

1-a(i) 1-c 1-a(i) 1-c 5

Vln I 298 *p*

Vln II *p* Motivo 1-c

Vla *p*

Vlc/Cbx *p*

1-a 1-c Motivo 2-a' 1-a 1-a(i) 1-c

Vln I 302

Vln II 1-a Motivo 1-c

Vla

Vlc/Cbx

- Compassos 311 a 329

No compasso 311 a melodia principal é assumida pelas flautas e clarinetes, juntando-se a estes os oboés no compasso 314. A entrada dos instrumentos de sopro de madeira dinamiza a sonoridade, mas sem mudar a expressão original de contradança. As cordas continuam fazendo uma textura de acompanhamento em *staccato*, com movimentos cromáticos que fazem uma referência longínqua ao motivo 3-b.

No compasso 316 observa-se uma intervenção melódica baseada no motivo 2-a que quebra a sequência fragmentária ocorrida até então. A partir do compasso 320 observa-se um formidável *crescendo tutti* que prepara a entrada da subseção b2.

- Compassos 330 a 341 – Subseção b2

A subseção b2 representa a retomada da fanfarra militar que produzirá a culminância final do segundo movimento. É interessante observar que os compassos 330 a 333 apresentam uma insistente repetição do brilhante acorde de Ré maior em *tutti ff*, uma tentativa de construir uma expressão heróica, mas que é “perturbada” por uma Sétima nos baixos, que não chega a assumir uma função tonal; pelo contrário, a insistente centralização na nota Ré sugere muito mais uma sonoridade mixolídia, ou mesmo uma mistura com o modo lídio, considerando a persistente sequência das notas Lá e Sol#; todos estes configuram elementos de ambiguidade ou incongruência típicos do registro irônico do discurso de Chostakóvitch. Do ponto de vista temático, é surpreendente que a fanfarra militar seja construída sobre o motivo 3-b, uma inversão de papéis em relação ao episódio do “rato na ratoeira” (subseção c1 – compassos 115, 128 e subsequentes): aqui, é o “rato” que assume o papel do herói.

Motivo 1-d' (aspecto rítmico)

Picc / Fl / Ob
Cl picc / Cl

330

Vln I / II / Vla *ff*
pizz.

Vlc pizz. / Fg

Cbx pizz. / Cfg *ff*

Caixa

1-a'

1-a'

1-a'

Trompetas

Trompas *ff*

Detailed description: This system shows the rhythmic aspect of Motivo 1-d'. It features four staves: Piccolo/Flute/Oboe, Violin I/II/Viola, Violoncello/Piccolo/First Bassoon, and Contrabass/Piccolo/Second Bassoon. The percussion part (Caixa) is at the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The Piccolo/Flute/Oboe part has a melodic line with eighth notes. The Violin I/II/Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff* and *pizz.*. The Violoncello/Piccolo/First Bassoon part has a similar rhythmic pattern. The Contrabass/Piccolo/Second Bassoon part has a rhythmic pattern with accents. The Caixa part has a rhythmic pattern with accents, marked *f*. There are three first endings (1-a') indicated by brackets.

Picc / Fl 8va
Vln I / II / Ob

334

Cl picc / Cl

Motivo "tr"

Motivo 1-c

Motivo "tr"

Trompetas

Trompas

Tbn I/II

Vlc / Cbx arco

Fg / Cfg / Tbn III / Tuba

Caixa

1-a'

1-a'

1-a'

Motivo 3-b

Detailed description: This system shows Motivo 1-c and Motivo "tr". It features five staves: Piccolo/Flute 8va, Violin I/II/Oboe, Clarinet Piccolo/Clarinet, Trompetas, Trompas, Tuba I/II, Violoncello/Contrabass arco, First Bassoon/Second Bassoon/Tuba III/Tuba, and Caixa. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The Piccolo/Flute 8va part has a melodic line with eighth notes, marked **Motivo "tr"**. The Violin I/II/Oboe part has a melodic line with eighth notes, marked **Motivo 1-c**. The Clarinet Piccolo/Clarinet part has a melodic line with eighth notes, marked **Motivo "tr"**. The Trompetas part has a rhythmic pattern with accents, marked **Motivo 3-b**. The Trompas part has a rhythmic pattern with accents. The Tuba I/II part has a rhythmic pattern with accents. The Violoncello/Contrabass arco part has a rhythmic pattern with accents. The First Bassoon/Second Bassoon/Tuba III/Tuba part has a rhythmic pattern with accents. The Caixa part has a rhythmic pattern with accents, marked *f*. There are three first endings (1-a') indicated by brackets.

Picc / Fl 8va / Vln I / II

338

Ob / Cl picc / Cl

Motivo "tr"

Trompetas

Trompas

Tbn I/II

Vlc / Cbx arco

Fg / Cfg / Tbn III / Tuba

Caixa

1-a'

1-a'

1-a'

Motivo 3-b

1-a

Detailed description: This system shows Motivo "tr" and Motivo 3-b. It features five staves: Piccolo/Flute 8va/Violin I/II, Oboe/Clarinet Piccolo/Clarinet, Trompetas, Trompas, Tuba I/II, Violoncello/Contrabass arco, First Bassoon/Second Bassoon/Tuba III/Tuba, and Caixa. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The Piccolo/Flute 8va/Violin I/II part has a melodic line with eighth notes, marked **Motivo "tr"**. The Oboe/Clarinet Piccolo/Clarinet part has a melodic line with eighth notes, marked **Motivo "tr"**. The Trompetas part has a rhythmic pattern with accents, marked **Motivo 3-b**. The Trompas part has a rhythmic pattern with accents. The Tuba I/II part has a rhythmic pattern with accents. The Violoncello/Contrabass arco part has a rhythmic pattern with accents. The First Bassoon/Second Bassoon/Tuba III/Tuba part has a rhythmic pattern with accents. The Caixa part has a rhythmic pattern with accents, marked *f*. There are three first endings (1-a') indicated by brackets, and one first ending (1-a) indicated by a bracket.

- Compassos 342 a 356 – **Subseção a1**

A mesma energia e expressão vigorosa da subseção b2 continua no compasso 342, mudando apenas o material melódico: a ideia inicial, inteiramente baseada no motivo 1-a é retomada com a orquestra completa em *ff*, constituindo a seção de fechamento do movimento. De forma análoga ao compasso 97 e subsequentes (encerramento da Seção A inicial), observa-se o retorno ao centro tonal de Si bemol (menor), porém com uma presença marcante do acorde de Mi bemol maior, o que confere caráter dórico (ou mesmo de escala dual) à sonoridade que encerra o movimento; enquanto no compasso 110 a conclusão harmônica conduzia ao Mi bemol maior, aqui o movimento se encerra com um gesto enérgico em direção à nota Si bemol, em uníssono com toda a orquestra. A marcante presença dos metais e percussão preserva as características do tópicos militar, bem como as incongruências que o qualificam como tópicos militar aterrorizante. A partir da anacruse do compasso 346 observa-se novamente a figura rítmica que funde o som do tímpano com a caixa clara, que também foi observada no compasso 204 e subsequentes. Dessa forma termina o “retrato da horrível face de Stálin” (Gojowy, 2010, p. 66; Fanning, 1988, p. 4; Wolkow, 2006, p. 387): aproximadamente 4 minutos de uma música inteiramente caracterizada pelo temperamento colérico, repleta de incongruências sintáticas, sonoridades grotescas e movimentos bruscos, sem um único solo instrumental ou expressão de lirismo.

Picc/Fl 8va/Ob
Cl picc/Cl

342

Trompetes
Trompas
Vln I

Motivo 1-a

Tbn I/II/VlnII/Vla
Vlc/Cbx arco
Eg/Cfg/TbnIII
Tuba

Timpano
Caixa
Triângulo
Pratos

ff

Picc / Fl 8va / Ob
Cl picc / Cl

346

Trompetes
Trompas
Vln I

Motivo 1-a Motivo 1-a

Tbn I/II / VlnII / Vla
Vlc / Cbx arco
Fg / Cfg / TbnIII
Tuba

Timpano
Caixa
Triângulo
Pratos

ff

Picc / Fl 8va / Ob
Cl picc / Cl

350

Trompetes
Trompas
Vln I

Motivo 1-a Motivo 1-a

Tbn I/II / VlnII / Vla
Vlc / Cbx / Fg
Cfg / TbnIII / Tuba

Timpano
Caixa
Triângulo
Pratos

ff

Picc / Fl 8va / Vln I / II
Ob / Cl picc / Cl

354

Trompetes
Trompas
Vln I/II / Vla
Tbn I/II
Vlc / Cbx / Fg
Cfç / TbnIII / Tuba

Timpano
Caixa
Triângulo
Pratos

ff *cresc.* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

5.4.3 – TERCEIRO MOVIMENTO

A classificação da *dança cossaca* em forma rondó do segundo movimento como um *scherzo* por parte de alguns autores⁹³ cria o problema de uma definição paradigmática para o terceiro movimento. Wilson (2006, p. 303) afirma que “em sua função estrutural no ciclo sinfônico, o terceiro movimento ‘Allegretto’ assume o lugar de um movimento lento”. Já Fanning (1988, p. 47) alega que “[o terceiro movimento] escapa de qualquer definição genérica”, enquanto Feuchtner (2002, p. 168) o denomina “segundo *scherzo*”. Analisando sua estrutura e expressão, compreendemos que o terceiro movimento constitui o *scherzo* “de fato” da *Sinfonia n.º 10*, pois suas propriedades formais e expressivas o caracterizam como um *scherzo* típico da tradição sinfônica, com indicação de andamento *Allegretto* (♩ = 136), compasso $\frac{3}{4}$ e estrutura ternária⁹⁴, além da marcante presença das articulações em *staccato* e dinâmica *piano dolce*, atributos próprios dos *scherzi* da tradição clássica, não obstante as incongruências musicais idiomáticas da escrita de Chostakóvitch⁹⁵. Esta concepção é corroborada pela observação de Hurwitz (2006, p. 129), para quem “o tema inicial dos violinos está intimamente relacionado com o *scherzo* do *Concerto para Violino n.º 1* [de 1948] (...) e vive no mesmo mundo emocional do tema que abre o segundo movimento da *Sinfonia n.º 7* [*Leningrado*]”.

A armadura de clave com 3 bemóis é constante durante todo o movimento, sugerindo centralização tonal em Dó menor. Será verificado, porém, que o material musical principal do terceiro movimento é a **escala dual** em Sol, com sua ambivalência característica, e sua respectiva rotação identificada com a forma ascendente da escala de Dó menor melódica. É importante, porém, salientar que o emprego dessa escala não configura o estabelecimento de uma tonalidade: o que se verifica, por sua vez, é a ausência de movimentos cadenciais que possam confirmar quaisquer funcionalidades do sistema tonal, uma característica singular do processo composicional de Chostakóvitch.

Sua estrutura formal é dividida em quatro partes, sendo que as três primeiras constituem uma forma ternária (A-B-A), como um *scherzo* típico, seguida por uma seção final culminante, onde os principais elementos são combinados polifonicamente e entrecortados de forma caótica, como uma narrativa em que os personagens são confrontados. Esta seção final com profusão de elementos confirma a nítida característica

⁹³ Fanning, 1988, p. 39; Meyer, 2009, p. 347; Wilson, 2006, p. 302, entre outros.

⁹⁴ Apesar da presença de uma coda expandida, pode-se afirmar que a estrutura formal é ternária (cf. tabela 14 em seguida).

⁹⁵ Incongruências musicais e engenho discursivo também são elementos marcantes dos *scherzi* da tradição clássica.

de narrativa musical e remete às longas codas construídas por Beethoven nas aberturas sinfônicas baseadas em dramas, tais como a *Abertura Coriolano op. 62* e a *Abertura Egmont op. 84*, onde a ação dramática encontra seu desfecho. A seção intermediária **B**, ao contrário do que se esperaria de um *Trio* de dança, constitui na verdade uma seção obscura e grave, marcada por um toque fúnebre militar, e por uma expressão que evoca o tom lúgubre do primeiro movimento. Na tabela 14 apresentamos a estrutura formal do terceiro movimento de forma esquemática.

Tabela 14 – Estrutura Formal do Terceiro Movimento

Seções	Compassos	Subseção	Centro	Característica
A	01	a	Dó “menor” (Sol dual)	<i>Scherzo-Polonaise</i>
	44	b	Sol dual	Tópico Yuródivy – Motivo DeSCH
	108	a’	Dó “menor” (Sol dual)	<i>Scherzo-Polonaise</i>
B	154	c	Mi	Toque fúnebre militar
	168	d	Mi octatônica Sol dual	Citação do início do I Movimento
	180	c	Mi	Toque fúnebre militar
	192	d	Ré dual	Elementos do I Movimento
	208	c	Lá dual	Toque fúnebre militar
A’	243	a	Réb “menor” (Láb dual)	<i>Scherzo-Polonaise</i>
	295	b	Sol dual (Fá lídio)	Tópico Yuródivy – Motivo DeSCH
	323	a	Sol dual (Mi octatônica)	<i>Scherzo-Polonaise</i>
A/B	359	b(c)	Mi dual (octatônica)	Tópico Yuródivy – DeSCH / Toque fúnebre
	440	a(b/c)	Dó “menor” (Sol dual)	<i>Scherzo</i> / Yuródivy–DeSCH / Toque fúnebre

Em relação aos anteriores, o terceiro movimento apresenta uma característica geral de simplicidade *naïf*. Considerando que o segundo movimento se distinguiu por uma contínua textura de *tutti* orquestral, o terceiro constitui uma clara oposição em relação àquele, apresentando os principais elementos em solos individuais ou solos de naipe, em textura sonora rarefeita, com subseções inteiras em dinâmica *piano*, sendo que frases completas em *ff* somente surgem no fim do movimento, a partir do compasso 323, elemento este que se torna extremamente significativo para a narratividade do discurso musical

A estrutura programática do movimento é evidente; o compositor trabalha com sujeitos musicais heterogêneos, como personagens de uma narrativa caracterizados como *Leitmotive*, seja através de desenhos melódicos particulares, seja através dos estilos ou

tópicos configurados pela expressão musical, e promove uma interação discursiva entre estes elementos. A ideia temática principal, identificada como *Scherzo-Polonaise*, apresenta uma característica marcadamente ambígua, tanto rítmica quanto melodicamente; é baseada nos motivos 1-a e 5 e introduz um sentido irônico sarcástico, reforçado pela construção do personagem identificado pelo tópico **iuródivy** (subseção **b**), diretamente associado ao motivo DeSCH, a assinatura musical do compositor, que aparece pela primeira vez de maneira sistemática como elemento estruturante em sua obra sinfônica. O tom marcial fúnebre da seção **B** compõe uma figuração lúgubre, de referência militar, que está associada a reminiscências do primeiro movimento. O retorno do *Scherzo* e da expressão iuródivy contrasta de forma burlesca com a solenidade fúnebre da seção anterior, oposição esta que culminará na seção final, onde os elementos musicais são reunidos em movimentos truncados, figurando um confronto entre os personagens caracterizados nas seções anteriores.

5.4.3.1 – Seção A

Tabela 15 – Estrutura Formal da Seção A

SEÇÃO A		
a	b	a'
<i>Scherzo-Polonaise</i>	Tópico Yuródivy–Motivo DeSCH	<i>Scherzo-Polonaise</i>
Dó “menor” (Sol dual)	Sol dual	Dó “menor” (Sol dual)
Compassos 01-43	Compassos 44-107	Compassos 108-153

A Seção A, primeira parte do movimento, é dividida em três subseções que formam uma pequena estrutura ternária. O movimento se inicia com a **ideia temática principal** apresentada pelos primeiros violinos, que consiste em uma figura básica que reúne os motivos 1-a e 5. Com essa observação consolida-se a interpretação do motivo 1-a como uma “*idée fixe*” da obra, um motivo obsessivo que constitui o cerne dos principais elementos temáticos dos movimentos I, II e III. A ideia temática principal apresenta caráter semelhante a uma *polonaise* antiga (séculos XVII e XVIII) que, segundo Ratner, consiste em

“uma dança em compasso ternário, mais séria e decidida em estilo no início do século XVIII. Sua característica peculiar era uma pausa momentânea dentro do compasso, ocasionada por uma síncopa ou no último tempo do compasso. (...) Haydn manejava figuras de polonaise com surpreendente destreza (...) enfatizando os acentos deslocados e cortando as figuras em comprimentos irregulares, resultando mais uma vez em efeitos deliciosamente humorísticos” (Ratner, 1980, p. 12).

Não obstante a considerável estilização da figura, observa-se que o tratamento dos deslocamentos de acento realizado por Chostakóvitch associa a expressão da figura ao estilo, que por sua natureza já apresenta deslocamentos rítmicos como singularidade⁹⁶. Por essa razão denominaremos esta ideia temática principal *Scherzo-Polonaise*. Por coincidência ou não, verificamos uma considerável semelhança entre esta figura e o motivo inicial da *Polonaise BWV Anhang 125* de Carl Philipp Emanuel Bach, editada como nº 19 do *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (exemplo 47). Além da célula inicial identificada com o motivo 1-a (elemento cíclico da *Sinfonia nº 10*), observa-se que seu desenho melódico geral e expressão revelam impressionantes semelhanças com a ideia temática principal do terceiro movimento.

A: POLONAISE
C.Ph.E.Bach - BWV Anhang 125 (Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach nº 19)



B: Sinfonia nº 10 - Movimento III
Ideia temática principal "Scherzo-Polonaise"



Exemplo 47 – A: C. Ph. Em. Bach – *Polonaise BWV Anhang 125* (*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach nº 19*)
B: Chostakóvitch – *Sinfonia nº 10* – Movimento III (início)

É interessante observar também que as quatro primeiras notas da ideia temática principal (Dó – Ré – Mi bemol – Si) já constituem um anagrama do motivo DeSCH, apresentando as mesmas notas, porém em uma ordem diferente. Fanning observa também que este tema constitui uma transposição aumentada do tema do segundo movimento do *Concerto para Violino nº 1 op. 77* (Fanning, 1988, p. 49).

- Compassos 1 a 15 - **Subseção a**

Os violinos I introduzem a figura *Scherzo-Polonaise* que é seguida por uma figura de valsa. É interessante notar as diversas incongruências presentes na estrutura: em primeiro lugar o deslocamento dos tempos acentuados, que causa uma impressão de haver um tempo a mais no compasso ternário, deixando sempre duvidosa a localização do tempo forte. Em segundo lugar observa-se que a figura *Scherzo-Polonaise* foi escrita na rotação menor-maior da escala dual, que coincide com a escala menor melódica (configuração

⁹⁶ Sobre o estilo barroco, Yuriy Kholopov afirma que “[uma influência] em Chostakóvitch (...) da idiomática da linguagem musical barroca, especialmente nas melodias e formas estilísticas” (Fanning, 1995, p. 57).

Figura "Scherzo-Polonaise"

Figura de Valsa

Compassos 16-21 Compassos 22-31

Escala dual em Sol (rotação maior-menor) Rotação maior-menor (escala menor melódica) Escala dual em Lá bemol

Enquanto a figura *Scherzo-Polonaise* é repetida literalmente, a figura de valsa é desenvolvida, iniciando-se sobre a escala dual em Lá bemol. Com todas as cordas articulando um *legato cantabile*, a sonoridade faz uma referência à expressão musical do primeiro movimento. A alternância entre o Ré natural dos violoncelos e o Ré bemol das violas provoca, além da quebra da força melódica magnética (a partir da deficiente resolução dos trítomos), uma falsa relação tonal que acentua a instabilidade emocional da expressão, cuja ambiguidade já é estabelecida pelo emprego da escala dual.

- Compassos 32 a 43

No compasso 33 surge a primeira citação do **Motivo Wunderhorn**, uma citação do início *Sinfonia nº 4* de Gustav Mahler, que constitui uma referência à canção integrada no quarto movimento da mesma sinfonia. Conforme mencionado na análise motívica, esta citação é bastante significativa, uma vez que sua expressão evoca um sentido de ingenuidade e inocência, consoante com a observação de Sheinberg acerca da *Sinfonia nº 4* de Mahler, para quem "(...) as unidades semânticas 'simplicidade' e 'naïf' estão associadas, dentro do contexto cristão, às unidades semânticas de 'inocência' e 'pureza'" (Sheinberg,

2000, p. 80). Esta expressão confirma a atmosfera de simplicidade estabelecida desde o início do terceiro movimento. A figura de Valsa é inicialmente construída sobre um subconjunto octatônico que gradualmente se consolida (por enharmonia), não obstante a presença de uma nota alterada. Esta característica da continuidade ao processo de estabelecimento de uma expressão de “valsa incongruente”.

The image displays a musical score for the 'Figura de Valsa' section, spanning measures 32 to 43. The score is organized into three systems. The first system (measures 32-38) involves Violin I, Violin II, and Viola/Cello/Bass. The second system (measures 39-43) involves Violin I, Violin II, and Clarinet I. The third system shows the octatonic scale for measures 35-38 and 39-43. Dynamics include *dim.*, *p*, *pp*, and *f*. Motives labeled include 'Motivo Wunderhorn', 'Motivo 1-a(i)', 'Motivo 1-a', 'Motivo 2-a'', and 'Motivo 1-b'(i)'. The octatonic scale is shown as a subconjunto octatônico (measures 35-38) and an Octatônica (com uma nota alterada) (measures 39-43).

- Compassos 44 a 53 – Subseção b

A subseção b constitui a subseção contrastante da Seção A inicial do terceiro movimento, não só por sua expressão diferenciada, mas também pela mudança do efetivo orquestral – o timbre das cordas, único desde o início do movimento, cede o lugar para os instrumentos de sopro de madeira e percussão, que realizam uma intervenção abrupta, semelhante às interposições dos metais e percussão que ocorrem no terceiro movimento da *Sinfonia nº 1 “Titã”* de Gustav Mahler. A expressão que se inicia no compasso 44 é caracterizada por uma das mais intrigantes figuras musicais da obra de Chostakóvitch. Sheinberg a define como “uma valsa pesada e violenta” (2000, p. 294), enquanto Fanning a classifica como uma “marcha em compasso ternário” (1998, p. 50). De acordo com a definição apresentada no capítulo 4.6 deste trabalho, identificamos nesta seção uma

configuração típica do **tópico iuródivy**: instrumentos de sopro e percussão apresentam uma figura de acompanhamento grotesca e estática, principalmente devido à sonoridade dos fagotes na região grave e da combinação do tímpano com o triângulo, que conferem à expressão um caráter circense ou popular; sobre este acompanhamento surgem elementos desconexos: uma melodia que se inicia com a repetição de um ritmo de anapesto (motivo 1-a', originalmente uma redução rítmica do motivo 1-a) seguida pelo motivo DeSCH, que por sua configuração tonal evoca um tom sério e ligeiramente melancólico⁹⁷ que contrasta com a banalidade do acompanhamento e obscurece sua expressão, caracterizando então o tópico iuródivy, o “tolo sagrado” da tradição russa. Sobre esta estrutura, Sheinberg afirma ainda que “a [ocorrência da] célula melódica feita sobre o motivo acrônimo D-S-C-H, por conseguinte, identifica o próprio [compositor] com a miserável e grotesca figura dançante” (Sheinberg, 2000, p. 294). É interessante notar que, apesar de ser encontrada de forma esparsa em obras anteriores, é a primeira vez que o motivo DeSCH constitui um elemento estrutural de um movimento de grande porte, para posteriormente tornar-se o material principal de cada um dos movimentos do *Quarteto de Cordas n.º 8 op. 110*, dedicado a “todas as vítimas do fascismo e da guerra”, mas que, de forma privada, era considerado ter sido escrito em memória de si mesmo (Wilson, 2006 p. 381). O motivo DeSCH passou a ser encontrado em várias outras obras a partir de então. Considerando então esta identificação do compositor com o tópico configurado, compreende-se uma razão musical para classificar Chostakóvitch como “um **compositor iuródivy**, assim como fora Mussorgski” (Volkov, 2006, p. xxv). Também desempenham um papel importante neste complexo expressivo os fragmentos do motivo Wunderhorn executados pelos clarinetes I/II, que evocam unidades significativas de inocência e pureza, que reiteram a essência do caráter do iuródivy. Considerando-se as notas do motivo DeSCH e o acompanhamento sobre o acorde de Sol maior, verifica-se que a frase é escrita sobre a escala dual em Sol, o que confirma a expressão musical ambivalente estabelecida desde o início do movimento. A partir de então este complexo formado pela combinação do tópico iuródivy e do motivo DeSCH passa a ser tratado como um *Leitmotiv*, uma espécie de “representação musical” do próprio compositor dentro do discurso musical, o que propicia uma interpretação francamente programática do terceiro movimento, não obstante sua considerável conformidade com a forma clássica do *scherzo*.

⁹⁷ A expressão melancólica combinada com o movimento homofônico perfaz uma longínqua analogia com o estilo coral ortodoxo eslavo, que pode ser mais ou menos enfatizado em diferentes configurações do tópico iuródivy, cf. capítulo 4.6.

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 44, features the Piccolo/Flute (Picc./Fl.) and Oboe I (Ob I) playing Motivo 1-a'. The Oboe II/III (Ob II/III) and Clarinet I/II (Clarinete I/II) play Motivo 1-a. The Bassoon III (Fg III) and Bassoon I/II (Fg I/II) play Motivo 1-a'. The Timpani (Timp coperti) and Triangle (Triângulo) provide accompaniment. Dynamics include *f* and *mp*. The second system, starting at measure 49, features the Piccolo/Flute (Picc./Fl.) and Oboe I (Ob I) playing Motivo DeSCH. The Oboe II/III (Ob II/III) and Clarinet I (Clarinete I) play Motivo 1-a'. The Bassoon III (Fg III) and Bassoon I/II (Fg I/II) play Motivo 1-a'. The Timpani (Timp coperti) and Triangle (Triângulo) provide accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

É interessante observar que a repetição do motivo 1-a' (célula de anapesto) constitui um elemento que também é encontrado em outras obras de Chostakóvitch, tais como o *Prelúdio VIII em Fá# menor* incluído na coleção *24 Prelúdios e Fugas para piano op. 87* (exemplo 48), escrita entre 1950 e 1951, dois anos antes da *Sinfonia nº 10*.

The image shows a short musical excerpt titled 'Célula de anapesto (motivo 1-a')'. It is in 2/4 time, marked *Allegretto* with a tempo of 108. The dynamics are *p* (piano). The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Exemplo 48 – Dmitri Chostakóvitch – *24 Prelúdios e Fugas para piano op. 87*
Prelúdio VIII em Fá# menor

A respeito do *Prelúdio VIII*, Sheinberg o define como

quase um ‘exercício’ da idiomática musical judaica. Desde o início verifica-se uma acumulação de todas as características da música *klezmer* judaica (...) incluindo repetições de pequenas células melódicas (...) e distorções modais de quarta aumentada (...) que se tornaram parte da linguagem composicional [de Chostakóvitch] (Sheinberg, 2000, p. 314).

Em diversos aspectos a escrita musical de Chostakóvitch está ligada à tradição musical judaica. Esti Sheinberg realiza em seus estudos⁹⁸ uma detalhada apuração dos elementos judaicos na música de Chostakóvitch, que permite compreender a declaração atribuída ao compositor que foi transcrita em *Testimony*:

Eu penso que, se falarmos sobre impressões musicais, a música folclórica judaica causou a mais profunda impressão em mim. Eu não me canso de apreciá-la, porque é multifacetada, **pode parecer ser feliz ao mesmo tempo que é trágica. É quase um riso dentro de lágrimas. Esta qualidade da música judaica está muito próxima das minhas ideias de como a música deve ser. Deveria haver sempre duas camadas na música.** Os judeus sofreram por tanto tempo que eles aprenderam a esconder seu desespero. Eles expressam desespero na música de dança. Toda a música folclórica é agradável, mas a música judaica é única. Muitos compositores ouviram a música judaica, incluindo compositores russos, como Mussorgski, que cuidadosamente anotou muitas canções folclóricas judaicas. Muitas de minhas obras refletem as impressões da música judaica em mim (Volkov, 2006, p. 156, grifos nossos).

Esta declaração evidencia os elementos significativos identificados em suas obras e também suscita dimensões autobiográficas da expressão musical presentes sua poética musical. Estas observações reafirmam a hipótese interpretativa de compreender a expressão do tópico iuródivy, associado com a assinatura DeSCH, como uma espécie de representação do compositor no discurso musical.

- Compassos 54 a 71

A frase seguinte retoma a figura de valsa, alternando-a com os demais elementos da frase anterior, mantendo a expressão do tópico iuródivy. A escala dual em Sol, inicialmente predominante, vai dando espaço para a escala octatônica sobre a qual a Figura de Valsa é construída. A partir do compasso 54 o acompanhamento vai sofrendo deslocamentos rítmicos formando mais uma dissonância métrica, que acentua o caráter grotesco da expressão musical.

⁹⁸ Além do livro *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich* (2000), existem diversos estudos publicados pela autora que abordam a relação da idiomática musical judaica e a escrita de Chostakóvitch, entre eles destaca-se o artigo *Jewish existential irony as musical ethos in the music of Shostakovich*, publicado no *The Cambridge Companion to Shostakovich* editado por Pauline Fairclough e David Fanning (2008)

Figura de Valsa Motivo 1-a'

54 Picc/Fl Ob I Motivo 1-a

Ob II/III

Cl I/II/III Motivo 1-a'

Fg III

Fg I/II

Timp coperti Deslocamentos rítmicos do movimento de valsa Triângulo

Motivo DeSCH Figura de Valsa

61 Picc/Fl Ob I Motivo 1-a

Ob II/III

Motivo Wunderhorn

Cl I

Fg III

Fg I/II

Motivo 1-a' Motivo DeSCH Motivo 1-a'

67 Picc/Fl Ob I

Ob II/III

Motivo 1-a' Motivo Wunderhorn Motivo 1-a'

Cl I

Fg

Triângulo

Compassos 54-58 Compassos 62-66

Octatônica com uma nota alterada Octatônica

- Compassos 72 a 85

Os compassos 72 a 74 constituem o ponto culminante da Seção A: a repetição do motivo 1-a' em *ff* de todas as cordas sobre o acorde de Dó# maior. Esta marcação retórica, em centro tonal estranho à obra, também constitui um elemento de incongruência, e sua insistência repetitiva na figura do anapesto configura uma amplificação satírica.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 72-74, and the second system covers measures 79-85. The instruments are Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Violoncello/Contrabaixo (Vlc/Cbx). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with *f* (forte) and *espr.* (espressivo). Key annotations include 'Motivo 1-a'', 'Motivo DeSCH', 'Figuração baseada na escala octatônica', and 'Contraponto ao Motivo DeSCH'. The score shows various variations of Motivo 1-a' and Motivo DeSCH across the instruments.

A articulação marcada do ponto culminante logo se dissolve na Figura de Valsa, com a indicação *espressivo*, introduzida por uma frase construída a partir do desenvolvimento do motivo DeSCH. A Figura de Valsa continua sempre sendo construída sobre conjuntos de sonoridade octatônica, estrutura esta que mantém continuamente a sua expressão incongruente. No compasso 78 surge nos violinos II uma nova variação do motivo 1-a(i) que consiste na adição de uma quarta nota ao motivo original de três notas. Esta variante é repetida ainda duas vezes, sempre caracterizada por um movimento cromático, e posteriormente é imitada pelas violas (compasso 81), novamente violinos II (compasso 82) e violoncelos e contrabaixos (compassos 83 e 84), até surgir em configuração ascendente nos violinos II (compasso 85).

- Compassos 86 a 91

A frase seguinte constitui uma espécie de “eco” do ponto culminante da **Seção A**. A dinâmica *diminuendo* e depois *pp* criam uma sensação de afastamento. O emprego de um acorde dissonante no motivo 1-a', comparado com suas citações anteriores, cria um elemento inesperado com efeito retórico surpreendente.

Musical score for measures 86-91. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabaixo. The Violin I part features 'Motivo 1-a'' and 'Motivo DeSCH'. The Violin II part features 'dim.' and '"eco" - sinal de afastamento'. The Viola part features 'dim. Motivo 1-a'' and 'Motivo 1-a'' and 'pp'. The Violoncello/Contrabaixo part features 'dim.' and 'pp'. The Flute and Clarinet parts are also present.

- Compassos 92 a 107

A **Subseção b** é encerrada por um solo de flauta melancólico, acompanhado por dois clarinetes em terças menores paralelas, que recordam a sonoridade do segundo movimento, ao mesmo tempo que perfazem um ritmo em hemíolas que cria mais uma dissonância métrica. O motivo DeSCH é apresentado três vezes em uma expressão *cantabile*, sendo que cada apresentação encontra-se um semitom abaixo da apresentação anterior. O movimento se torna mais calmo com a apresentação do motivo 1-a' e posteriormente do motivo DeSCH.

Musical score for measures 92-107. The score is for Flute and Clarinet. The Flute part features 'Motivo DeSCH' and 'Motivo 1-a'' and 'dim.'. The Clarinet part features 'Motivo 1-a'(aumentado)', 'Motivo DeSCH', 'Motivo DeSCH', and 'Motivo DeSCH (aumentado)' and 'p dim.' and 'dim.'.

- Compassos 108 a 153 – **Subseção a'**

A Subseção a' recapitula o início do movimento de forma literal, confirmando o compromisso do compositor com a “forma clássica”. O material melódico é o mesmo, destacando-se a figura *Scherzo-Polonaise* sobre a escala dual em Sol (na rotação menor-maior, centro em Dó). A partir do compasso 122 surgem intervenções esparsas dos instrumentos de percussão que geram uma reminiscência da subseção b. A apresentação canônica da figura *Scherzo-Polonaise*, esperada no compasso 123 (em analogia com o compasso 16) é substituída pelo solo de fagote, que completamente desacompanhado e com articulação em *staccato* na região grave produz uma sonoridade grotesca. A frase do fagote solo se prolonga, alternando os elementos da figura *Scherzo-Polonaise* de forma fragmentada, acompanhado pelas cordas em *pizzicato*, que apresentam também reminiscências do motivo DeSCH. A Seção A é então encerrada com uma frase de transição em uníssono de violoncelos e contrabaixos, que através de um *cresc. poco a poco* prepara a entrada do toque fúnebre da **Seção B**, que será entoado em seguida pela trompa solo.

The musical score for measures 108-153, Subseção a', is presented in three systems. The first system (measures 108-113) features the Violin I staff with 'Figura "Scherzo-Polonaise"' and 'Figura de Valsa' markings, and the Viola/Vcl/Cbx staff with 'Motivo 1-a', 'Motivo 5', and 'Motivo 1-a'' markings. The second system (measures 114-120) continues with 'Figura de Valsa' and motifs 'Motivo 1-a', 'Motivo 1-a'', 'Motivo 1-a', and 'Motivo 1-a(i)'. The third system (measures 121-153) features the Violin I staff with 'Fig. I solo' for the Flute I, 'Motivo 1-a', 'Motivo 5', and 'Motivo 1-a(i)'. Percussion parts include 'Caixa', 'Pratos', and 'GC' with 'Motivo 1-a'' and 'Motivo 1-a'. Dynamics include 'p dolce', 'p', and 'pizz.'

128 *Fg. I solo*

Motivo 1-a'

Motivo 1-a Motivo 1-a(i) Motivo 1-a

Vln I/II pizz.

Vla pizz.

Vlc / Cbx pizz.

Caixa

Pratos

GC

p Motivo 1-a'

134 *Fg. I solo*

Motivo 1-a'

Motivo 1-a Motivo 1-a(i)

Vln I/II pizz.

Vla pizz.

Vlc / Cbx pizz.

140 *Fg. I solo*

Motivo 1-a'

Motivo 2-a'

Motivo 1-a'

Vlc / Cbx pizz.

Motivo DeSCH

Motivo DeSCH

Motivo 2-a'

mf *p* *arco* *pp* *cresc. poco a poco*

146

Motivo 1-a(i) Motivo 1-a Motivo 1-a Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a Motivo 2-a'

Vlc / Cbx

Compassos 134-141

Compassos 143-147

Compassos 148-153

Segmento octatônico

Octatônica

Segmentos octatônicos

O solo de fagote é construído sobre diferentes ordenações dos motivos já conhecidos, baseados em segmentos octatônicos, bem como a frase de transição de violoncelos e contrabaixos, que se inicia sobre a escala octatônica.

5.4.3.2 – Seção B

SEÇÃO B				
c ¹	d ¹	c ²	d ²	c ³
Toque fúnebre militar	Citação do início do I. Movimento	Toque fúnebre militar	Elementos do I. Movimento	Toque fúnebre militar
Compassos 154-167	Compassos 168-179	Compassos 180-191	Compassos 192-207	Compassos 208-242

- Compassos 154 a 167 - **Subseção c¹**

Diferente do que se esperaria para uma seção intermediária de um *Scherzo*, a **Seção B** apresenta como ideia principal um toque fúnebre militar, uma analogia à chamada militar conhecida como *Toque de Silêncio* ou *Taps*, utilizada tanto em cerimônias fúnebres como também no toque de recolher. Não constitui uma citação propriamente dita, mas uma evocação, caracterizada pelo andamento lento, notas longas, timbre da trompa (como imitação de um *Flügelhorn*) e utilização das notas naturais, própria das cornetas militares. Porém, diferente da sequência original que forma um acorde maior, aqui são usados os intervalos de quarta e quinta justas.



Conforme observa Fanning, “não há nada que se assemelhe com a forma rítmica ou melódica do tema da trompa em toda a sinfonia” (Fanning, 1988, p. 53). Este solo de trompa tornou-se fonte de controvérsias entre estudiosos devido a declarações feitas pelo compositor em cartas escritas à sua aluna e confidente Elmira Nazirova, uma estudante do Conservatório de Moscou no fim dos anos de 1940. Segundo Laurel Fay (2000, p. 187), entre 12 de abril de 1953 e 13 de setembro de 1956 o compositor teria escrito pelo menos 34 cartas à jovem pianista de Baku (Azerbaijão), a maior parte no período em que o compositor trabalhava na *Sinfonia n° 10*. Nestas cartas o compositor revela à sua confidente que a sequência de notas do solo de trompa representaria um acrônimo de seu nome **E-La-MI-Re-A**, misturando a escrita latina e saxônica dos nomes das notas. Apesar desta declaração, o que se observa na expressão musical é algo consideravelmente diferente de uma declaração afetiva⁹⁹; pelo contrário, seu caráter solene parece evocar questões de cunho existencial. Esta interpretação da expressão musical é confirmada por outra

⁹⁹ Tal qual afirma Coelho, baseado em Nelly Kravetz: “a trompa introduz o tema sonhador, de caráter lírico, associado ao nome de Elmira” (Coelho, 2006, p. 280)

declaração a Elmira em uma carta datada de 17 de setembro de 1953, quando o compositor narra ter tocado ao piano a obra *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler, e reconhecido no sinistro pranto do macaco (que o próprio compositor descreve como um símbolo chinês para a morte, destino cruel e tristeza) do início da seção *Das Trinklied vom Jammer der Erde* a mesma sequência de notas do tema da trompa¹⁰⁰. Esta intertextualidade revela a consistência da expressão musical solene e fúnebre do toque da trompa, consonante com a expressão geral da obra¹⁰¹. Esta interpretação concorda com a visão de Elizabeth Wilson, para quem

O toque de trompa na *Sinfonia n° 10* de Chostakóvitch é, portanto, não uma mera elocução do nome de sua musa, mas pode ser interpretado como uma mensagem do destino, sinalizando a identificação do compositor com um futuro trágico (Wilson, 2006, p. 304).

– Compassos 168 a 179 - Subseção d¹

Como resposta ao toque fúnebre, Chostakóvitch faz uma citação do Sujeito Principal A do primeiro movimento. O uso da surdina pelos instrumentos de corda acentua a impressão de reminiscência da ideia musical. A associação desta expressão com o toque fúnebre militar tem a propriedade ressignificar o discurso do primeiro movimento, tornando mais nítida a sua significação, que emana do tom lúgubre e lamentoso do primeiro grupo temático.

The image shows a musical score for measures 168 to 179. It consists of three staves. The top staff is for Violin I (Vln I), the middle for Violin II/VIOLA (Vln II/Vla), and the bottom for Violin/Cello/Double Bass (Vlc/Cbx). The tempo is marked as quarter note = 96. The music is in a minor key. The score includes various dynamics and performance instructions: *p espr.* and *arco con sord.* are used throughout. The music is divided into several motives: Motivo 1-c(i) in the first staff, Motivo 1-a in the second staff, and Motivo 1-a, Motivo 1-b', Motivo 1-b, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a(i), and Motivo 1-b(i) in the third staff. The title 'SUJEITO PRINCIPAL A (do movimento I)' is placed above the third staff.

De modo bastante sutil, com pequenas alterações de notas, Chostakóvitch consegue criar uma diferença tonal sensível quando se compara esta citação com o início do primeiro movimento. A substituição do Si natural pelo Si bemol (presente na armadura

¹⁰⁰ Cf. Capítulo 5.3 – Análise motívica.

¹⁰¹ Segundo Fay, a partir das reminiscências de seu relacionamento com Chostakóvitch, Elmira Nazirova declarou mais tarde ter sido uma espécie de paixão oportunista, que o compositor necessitava dela como uma “musa” para sua nova composição, mas que após a estreia da *Sinfonia n° 10* sua “missão” estaria cumprida, motivando um rompimento abrupto (Fay, 2000, p. 187).

de clave) descaracteriza a escala dual, configurando o modo de Sol menor, região tonal já anunciada pelo movimento de resolução da sensível no compasso 170.

- Compassos 180 a 191 - **Subseção c²**

Em seguida, o toque fúnebre militar é retomado. As flautas retomam a Figura de Valsa, que surge como uma reminiscência da Seção A. As sequências de terças menores e as dissonâncias mantêm o temperamento melancólico da expressão musical.

- Compassos 192 a 207 - **Subseção d²**

A Subseção d² aglutina elementos diversos: as cordas realizam mais uma retomada de elementos do movimento I, combinados com a trompa, que apresenta ainda uma vez o toque fúnebre militar, agora acompanhado pelas cordas. A atmosfera lúgubre formada por essa combinação se ilumina no compasso 197 com o estabelecimento de um acorde pedal de Ré maior, sobre o qual a flauta I e píccolo tocam uma figura em colcheias baseada no motivo 6-a, apresentando de forma adiantada um dos materiais principais do movimento IV. Ao mesmo tempo, violoncelos e contrabaixos acompanham com uma expressão grave, referência direta à sonoridade do movimento I.

Motivo 1-a

Motivo 6-a

Motivo 2-a'

Motivo 6-a

Picc/Fl I

Vln I/II/Vla

Vlc/Cbx

Motivo 1-a

Motivo 1-a(i)

Motivo 2-c

- Compassos 208 a 230 – Subseção - **Subseção c³**

No compasso 208 a trompa toca novamente o solo do toque fúnebre militar. Ao fundo, somente figuras misteriosas em *pizzicato* das cordas devido às variações dinâmicas, expressão dissonante e ao surgimento de motivos que remetem ao primeiro movimento. O toque é repetido mais uma vez no compasso 218, quando o *pizzicato* das cordas cresce em dinâmica até atingir um ponto culminante no compasso 225, compondo uma sonoridade grotesca, ou mesmo violenta. Desde o compasso 208 até o compasso 225 a música é construída predominantemente sobre a escala dual em Lá. A partir de então a expressão fica mais dissonante, acentuando seu caráter grotesco.

TOQUE FÚNEBRE MILITAR

♩ = 96

208 Tpa I solo

p

Vln I/II pizz.

p

Vla/Vlc div. pizz.

p

Cbx pizz.

p

cresc.

Motivo 1-a

f dim.

Motivo 1-a(i)

218 Tpa I solo

p

Vln I/II pizz.

p

Vla/Vlc div. pizz.

p

Cbx pizz.

p

cresc.

Motivo 1-a

cresc.

225

Vln I/II pizz.

Vla/Vlc div. pizz.

Cbx pizz.

f

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-b

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a

p sub.

f

p sub.

p sub.

- Compassos 231 a 242

O toque fúnebre militar soa uma última vez antes do retorno da Seção A. As cordas continuam sua figuração misteriosa em *pizzicato*. O toque do tam-tam no compasso 239 acentua a expressão de suspense estabelecida desde o compasso 208, encerrando a Seção B.

231

TOQUE FÚNEBRE MILITAR

Tpa I solo

Vln I/II pizz.

Vla pizz.

Vlc pizz.

Cbx pizz.

p

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-c

p

p

p

p

237

Vln I/II pizz.

Vla pizz.

Vlc pizz.

Cbx pizz.

Tam-Tam

Motivo 1-c(i)

Motivo 1-c

Motivo 1-c(i)

pp

mp

pp

mp

pp

mp

p

5.4.3.3 – Seção A'

Tabela 16 – Estrutura Formal da Seção A'

SEÇÃO A'		
a	b	a
<i>Scherzo-Polonaise</i>	Tópico Yuródivy–Motivo DeSCH	<i>Scherzo-Polonaise</i>
Ré b “menor” (Láb dual)	Sol dual (Fá lídio)	Sol dual (Mi octatônica)
Compassos 243-294	Compassos 295-322	Compassos 323-358

- Compassos 243 a 264 – Subseção a

A partir do compasso 234 há uma retomada praticamente literal da Seção A, incluindo a forma tripartida de ordenação do material temático, porém com diferenças na instrumentação, articulação e no centro tonal. Ainda com o andamento mais lento estabelecido no compasso 208 (semínima=96), a figura *Scherzo-Polonaise* é apresentada pelo corne inglês solo, com articulação em *legato* e transposta meio tom acima do centro tonal inicial, em Ré bemol. A alteração do centro tonal consiste no mecanismo de deslocamento semitonal, já observado em outros momentos da sinfonia, que constitui mais um elemento de incongruência musical no discurso. Com o andamento mais lento e a articulação alterada para *legato*, descaracteriza-se qualquer aproximação com o estilo de *polonaise*. A melodia é acompanhada pelas cordas em *pizzicato*, que ecoam resquícios da expressão musical da frase anterior, mas que logo se dissipam. A ideia temática principal continua então no compasso 253, retornando o andamento próximo ao inicial, equivalente à semínima=138. As figuras de acompanhamento (motivo 1-a'), que originalmente eram tocadas pelas cordas graves, são assumidas pelos fagotes e contrafagote a partir do compasso 255, alteração esta que constitui outro elemento de incongruência formal.

Figura "Scherzo-Polonaise"

243
 Cornet Inglês solo
 Motivo 1-a Motivo 5
 p semplice
 Resquícios da Seção B p pp Motivo 1-c Motivo 1-c(i) Motivo 1-c
 p pp
 Tam-Tam p

251 $\text{♩} = 138$ Motivo 1-a Figura de Valsa
 Cornet Inglês solo *p* semplice Motivo 1-a
 Motivo 1-a(i) *p* Fg Motivo 1-a'
 Cfg *p*

258 Figura de Valsa Motivo 1-a Motivo 5
 Fg *p* Motivo 1-a' Motivo 1-a Motivo 1-a(i)
 Cfg *p*

- Compassos 265 a 281

No compasso 265 inicia-se a retomada canônica da figura *Scherzo-Polonaise*, evento análogo ao compasso 16, ainda com o centro tonal deslocado para Ré bemol. Os instrumentos de madeira continuam como protagonistas, de forma que a resposta canônica ao tema do corne inglês é feita pelo oboé, que retoma a articulação *staccato*. Cria-se mais uma situação de incongruência, pois o corne inglês continua com a articulação *legato*, enquanto a resposta é feita em *staccato*. A partir do compasso 271 reaparece a Figura de Valsa, sempre construída sobre segmentos octatônicos, consideravelmente prolongada e acompanhada pelas cordas graves.

265 Oboé 1 Figura "Scherzo-Polonaise"
 Motivo 1-a Motivo 5 Motivo 1-a Motivo 5
pp
 Cornet Inglês Motivo 1-a Motivo 5 Motivo 1-a Motivo 5
 Fg Motivo 1-a'
 Cfg Motivo 1-a'

Figura de Valsa

271 Cornê Inglês

espr. cresc. *mf* cresc.

Motivo 1-a Motivo 1-c(i) Motivo 1-a(i) Motivo 1-a

277 Oboé 1

p

Motivo 1-a Motivo 1-c Motivo 1-a(i) Motivo 1-a

Cornê Inglês

f

Motivo 1-a Motivo 1-c(i) Motivo 1-c Motivo 1-c(i)

Motivo 2-a' (aumentado)

Vla

Vlc/Cbx

Motivo 1-a

- Compassos 282 a 294

De forma análoga ao compasso 33, é retomado o motivo Wunderhorn, também em cânone, pelo cornê inglês e pelo oboé, seguidos por fragmentos da Figura de Valsa, que vão se tornando escassos até a conclusão em uma nova frase de transição conduzida por violoncelos e contrabaixo, análoga ao compasso 145, mas consideravelmente abreviada em relação àquela.

Motivo Wunderhorn

282 Oboé

p *pp*

Motivo Wunderhorn Motivo 1-a(i)

Cl

p

Motivo 1-a Motivo 1-a(i) Motivo 1-a

Vla

Vlc arco

Cbx pizz.

Vlc/Cbx arco

Fg/Cfg

Motivo 1-a

Musical score for measures 289-322. The score is for an orchestra and includes the following parts and markings:

- Motivo Wunderhorn:** Oboe (Ob) part starting at measure 289.
- Motivo 1-a:** Clarinet (Cl) and Bassoon (Fg/Cf/g) parts.
- Motivo 1-c(i):** Violin (Vlc) and Cello (Cbz) parts, marked *p*.
- Motivo 1-a:** Violin (Vlc) and Cello (Cbz) parts, marked *cresc.*
- Motivo 2-a':** Violin (Vlc) and Cello (Cbz) parts.

- Compassos 295 a 322 – Subseção b

De forma análoga ao compasso 44, inicia-se no compasso 295 a subseção b, caracterizada pelo tópicio iuródivy. A expressão torna-se aqui ainda mais grotesca devido à amplificação do efetivo orquestral e da dinâmica: o acompanhamento agora é feito pelos instrumentos de metal em dinâmica *f*, além dos instrumentos de percussão, que agora incluem pratos, gran cassa e pandeiro, um efetivo muito mais volumoso que o triângulo que atua no compasso 44. A orquestração segue invertida em relação à primeira parte: a ideia temática principal, baseada nos motivos 1-a' e DeSCH, que originalmente era executada pelas madeiras, é assumida agora pelas cordas em oitavas e dinâmica *f*. A insistência no acorde de Fá maior no acompanhamento ao lado da insistência da nota Ré na melodia principal criam uma sensação de estranhamento, como se fosse um caso de bitonalidade ou mesmo uma entrada na tonalidade “errada”.

Musical score for measures 295-322. The score is for an orchestra and includes the following parts and markings:

- Motivo 1-a':** Violin (Vln I/II) and Viola/Violoncello 8ª (Via/Vlc 8ª) parts, marked *f*.
- Motivo DeSCH:** Violin (Vln I/II) and Viola/Violoncello 8ª (Via/Vlc 8ª) parts, marked *f*.
- Motivo 1-a':** Violin (Vln I/II) and Viola/Violoncello 8ª (Via/Vlc 8ª) parts, marked *f*.
- Percussion:** Pratos (mf), GC (mf), and Pandeiro (f).
- Other parts:** Tuba I/II (Tbn I/II), Tuba III/IV (Tbn III/IV), and Cymbals (Cbz pizz.) are also present.

316 Tpe

Tbn I/II

Tbn III/Tb

Vln I/II

Motivo 1-a'

Motivo 1-a'

Motivo DeSCH

Motivo 1-a'

Vla/Vlc 8^{va}

Motivo 1-a(i)

Chx pizz.

Pratos

GC

Pandeiro

- Compassos 323 a 358 – Subseção a

No compasso 323 inicia-se a retomada já bastante alterada da Subseção a. A figura *Scherzo-Polonaise* aparece em uma sequência de semínimas (com o motivo inicial 1-a aumentado) nos violinos e violas em *ff*, a cada nota com arco para baixo, o que deixa a expressão ainda mais rude e grosseira. Violoncelos e contrabaixos iniciam um movimento ostinato em colcheias, baseado na escala octatônica e com duração de 6 compassos, que vai se repetir 6 vezes até o ponto culminante do movimento, no compasso 359. A Figura de Valsa também aparece com articulações exageradas através de pausas de colcheia e *crescendo* nas notas longas, o que mantém a expressão grotesca. No compasso 335 a figura *Scherzo-Polonaise* é retomada pelos instrumentos de madeira em oitavas, como uma resposta à frase anterior, e a partir do compasso 342 surge de forma surpreendente o motivo DeSCH, que ainda não havia sido associado à figura *Scherzo-Polonaise*. A partir do compasso 347 verifica-se um aumento contínuo da dinâmica em *tutti* orquestral, que juntamente com a indicação de *acellerando*, conduz ao ponto culminante do movimento (compasso 359).

Figura "Scherzo-Polonaise"

323 Vln I

Motivo 1-a

Motivo 5

Motivo 1-a

ff

Vln II

Vla

ff

Vlc/Cbx

ff

1-a

1-a

1-a

1-a(i)

1-c

1-a(i)

1-a

1-a

1-a

1-a(i)

1-c

1-a(i)

329 *Figura de Valsa* *Motivo 1-a*

Vln I
Vln II
Vla
Vlc/Cbx

335 *Madeiras tutti* *Motivo 1-a* *Motivo 5* *Motivo 1-a*

Fg 8ª bassa
Vln I/II/Vla
Vlc/Cbx

341 *Madeiras tutti* *Motivo DeSCH* *Motivo DeSCH*

Fg 8ª bassa
Vln I/II/Vla
Vlc/Cbx

347 *accel.* *1-a* *1-a(i)* *1-a* *+ madeiras* *1-a* *1-a* *Motivo 1-c*

Vln I
Vln II/Vla
Vlc/Cbx

Motivo 1-a

5.4.3.4 – Seção Conclusiva A/B

A final A/B apresenta a característica de aglomerar todos os materiais do movimento de forma caótica, configurando um paralogsimo musical. O ímpeto gestual que o introduz e seu temperamento colérico revelam a chegada ao ponto culminante do movimento III. Devido a essa acumulação de elementos sua classificação é problemática, pois tanto pode ser considerada um prolongamento da Seção A anterior, como também uma seção independente ou uma coda. Dada sua particularidade estrutural e expressiva, bem como sua relevância discursiva, consideramos a Seção Conclusiva como uma seção independente onde entram em confronto todos os elementos apresentados nas três primeiras seções.

Tabela 17 – Estrutura Formal da Seção Conclusiva A/B

SEÇÃO A/B	
b(c)	a(b/c)
Tópico iuródivy – DeSCH / Toque fúnebre	<i>Scherzo</i> / Iuródivy–DeSCH / Toque fúnebre
Mi dual (octatônica)	Dó “menor” (Sol dual)
Compassos 359-439	Compassos 440-505

- Compassos 359 a 386 – Subseção b(c)

No compasso 359 é alcançado o ponto culminante da obra, que não se limita a uma nota ou um compasso, mas toda a seção, inteiramente caracterizada pelo temperamento colérico, com gestos musicais abruptos e impulsivos, com altissonantes dobramentos de oitava. Ao serem introduzidos os elementos que compuseram anteriormente o tópico iuródivy, surge uma expressão controversa ou de oposição entre três elementos: o acompanhamento em *ff* dos instrumentos de sopro e percussão, o motivo 1-a nos instrumentos graves (incluindo trombones, tubas e fagotes) e o motivo DeSCH. Estes três elementos parecem entrar em conflito entre si, em especial quando ao acompanhamento

junta-se a caixa clara, que combinada com os acordes dissonantes repetidos dos metais, configura o tópico militar aterrorizante, estruturado como uma repetição obsessiva de acordes e movimentos marciais, dos quais o motivo DeSCH parece tentar se desvencilhar – somente com muita insistência o movimento militar vai se extinguindo, com intervenções cada vez mais curtas. O motivo 1-a, tocado pelos instrumentos graves nos compassos 359 a 366, parece “mover o solo”, radicalizando o conceito de deslocamento semitonal. Sua ação é tão perturbadora que nem mesmo a repetição obsessiva dos acordes de Mi maior nos sopros agudos chega a amenizar a disforia expressiva causada pelo choque entre a linha grave e os demais eventos musicais da frase.

Più mosso $\text{♩} = 80$

359

Madeiras

Trompetes *ff*

Vln / Vla *ff* *espr.*

Tbn I / II

Vlc / Cbx
Fg / Cfg
Tbn III / Tb *ff*

Pratos
Triângulo *f*

Motivo DeSCH

Motivo DeSCH

Motivo 1-a

Motivo 1-a(i)

Motivo 1-a

Motivo 1-a(i)

367

Madeiras

Trompetes *ff*

Vln / Vla *ff*

Vlc / Cbx
Fg / Cfg
Tbn III / Tb *ff*

Caixa *ff*

Motivo DeSCH

Motivo 1-a

Motivo DeSCH

The image displays a musical score for measures 375 to 382. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are: Madeiras (Woodwinds), Trompetes (Trumpets), Vln/Vla (Violins/Violas), Tbn I/II (Trumpets I/II), Vlc/Cbx, Fg/Cfg, Tbn III/Tb (Trombones III/Tuba), and Caixa (Cymbals). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords and melodic fragments. Measures 375-378 feature a series of chords in the woodwinds and trumpets, with a dynamic marking of *sf* (sforzando). Measures 379-382 feature a series of chords in the woodwinds and trumpets, with a dynamic marking of *sf* (sforzando). The score includes a 'Motivo DeSCH' (DeSCH Motif) in measures 379-382, which is a melodic fragment consisting of a quarter note followed by a half note, with a dynamic marking of *sf* (sforzando). The score also includes a 'Caixa' (Cymbals) part in measures 375-382, which consists of a series of chords and melodic fragments, with a dynamic marking of *sf* (sforzando).

As intervenções *tutti* em colcheia *sf* que ocorrem a partir do compasso 379, alternadas com o motivo DeSCH, fazem uma referência ao “disparo de armadilha” observado no segundo movimento, o que acentua a expressão trágica do discurso, associando seus elementos significativos.

Praticamente todas as citações do motivo DeSCH desta seção, devido à sua abrupta interrupção, caracterizam uma quebra do direcionamento melódico inercial, o que colabora com sua expressão incongruente.

- Compassos 387 a 403

A tensão entre os elementos da frase anterior só é interrompida pelo surgimento inesperado do toque fúnebre militar, em dinâmica *ff*, pelas quatro trompas em uníssono. Este evento provoca uma ruptura no fluxo musical, que se torna ainda mais evocativo. As intervenções “militares” retornam no compasso 392, revelando sua identidade com o motivo 1-a. Este motivo, que inicialmente identificava-se com uma simplicidade *naïf*, agora é transformado em uma expressão ameaçadora. Novamente surge o motivo DeSCH, que confronta os demais elementos, de forma sempre entrecortada e narrativa.

The image displays a musical score for measures 387 to 403. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features several staves for different instruments and sections:

- Mudeiras:** The top staff, showing rhythmic patterns.
- Trompetes:** The second staff, playing a rhythmic accompaniment.
- TOQUE FÚNEBRE MILITAR (Trompas):** The third staff, marked with a forte (*ff*) dynamic, featuring a series of dotted notes.
- Vln/Vla:** The fourth staff, playing a melodic line with a forte (*ff*) dynamic.
- Tbn I/II:** The fifth staff, playing a rhythmic accompaniment.
- Fg/Cfg/Cbx, Tbn III/Tb/Timp:** The sixth staff, playing a rhythmic accompaniment.
- Caixa:** The seventh staff, playing a rhythmic accompaniment.

Key musical elements include:

- Motivo 1-a':** A rhythmic motif consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, appearing in the Mudeiras, Trompetes, and Tbn I/II staves.
- Motivo DeSCH:** A melodic motif appearing in the Vln/Vla and Vic staves.
- TOQUE FÚNEBRE MILITAR:** A section marked with a forte (*ff*) dynamic, featuring a series of dotted notes in the Trompas staff.

- Compassos 404 a 412

Mais uma vez surgem os “disparos da armadilha”: sopros e percussão completos em *sf* sobre uma colcheia, como explosões que acontecem a cada dois compassos sobre o motivo DeSCH, que se desenvolve em trajetória descendente, em progressão cromática, como se estivesse “fugindo” ou “padecendo” das explosões. Trata-se de uma expressão musical com evidente aspecto pictórico, considerando a dimensão significativa de seus elementos, construídos ao longo do discurso musical. O acoplamento do motivo DeSCH com o motivo 5 através de uma nota extra de ligação recorda a correlação deste motivo com o tema da morte *Dies irae*¹⁰².

The image shows a musical score for measures 404 to 412. It consists of five staves. The top staff is for Flute/Oboe (Fl/Ob) and Clarinet (Cl), with dynamic markings *sf*. The second staff is for Clarinet (Cl) and Trumpet/Trombone (Tpe/Tpa), also with *sf*. The third staff is for Violin/Viola (Vln/Vla) and Violoncello (Vlc), with *sf* markings. The fourth staff is for Trombone I/II (Tbn I/II) and Bassoon/Clarinet/Bassoon (Fg/Cfg/Cbx), with *sf* markings. The bottom staff is for Trombone III/Tuba (Tbn III/Tb) and Timpani (Timp), with *sf* markings. The score includes annotations for 'Motivo DeSCH' and 'Motivo 5' with brackets indicating their spans across the measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- Compassos 413 a 439

Concluída a trajetória descendente do motivo DeSCH, inicia-se mais uma vez a Figura de Valsa sobre o motivo 1-a. Considerando que esta figura dançante fora construída desde o início sobre segmentos octatônicos, e portanto carregada com uma expressão disfórica, neste momento passa a integrar plenamente o caráter do tópic *Totentanz*, por ser executada pelas cordas em *ff* em oitavas paralelas. Transcorridos 8 compassos, a Figura de Valsa volta a se transformar no motivo DeSCH, no compasso 421, e mais uma vez em Figura de Valsa no compasso 426. O acompanhamento em pedal dos instrumentos graves e tímpanos sobre a nota sol enfatizam a atmosfera sinistra da expressão musical. Em

¹⁰² Cf. Capítulo 5.3 – Análise Motívica.

paralelo, trompetes, trompas e fagotes desenvolvem o motivo DeSCH em aumentação e fora de sua ordem original: HCDeS, em vez de DeSCH (transposto), que constitui uma linha ascendente por grau conjunto. Esta mesma ideia será transformada em uma sequência cromática ascendente no compasso 426, e descendente no compasso 434. Um *diminuendo poco a poco* generalizado vai segurando o ímpeto energético para a conclusão da subseção.

The musical score is divided into three systems, each with multiple staves for different instruments.

- System 1 (Measures 413-418):**
 - Staff 1 (Tpe I):** Labeled "Motivo DeSCH (desordenado)" with notes H, C, D, eS. Dynamic: *ff* *dim. poco a poco*.
 - Staff 2 (Tpa/Fg):** Accompanying bass line.
 - Staff 3 (Vln):** Labeled "Figura de Valsa" with notes 1-a, 1-a(i), 1-a(i), 1-a(i), 1-a, 1-a(i), 1-a(i), 1-a(i). Dynamic: *ff* *dim. poco a poco*.
 - Staff 4 (Vla/Vlc):** Accompanying bass line.
 - Staff 5 (Tpe II/Tbn, Cfg/Cbx):** Labeled "pesante" with dynamic *ff*.
 - Staff 6 (Timp):** Labeled "pesante" with dynamic *ff* *dim. poco a poco*, ending at *p*.
- System 2 (Measures 421-426):**
 - Staff 1 (Tpe I):** Labeled "Motivo DeSCH (desordenado-variação)" with notes H, C, D, eS. Dynamic: *pp*.
 - Staff 2 (Tpa/Fg):** Accompanying bass line.
 - Staff 3 (Vln):** Labeled "Motivo DeSCH" with notes 1-a(i), 1-a, 1-a, 1-a(i). Dynamic: *p*.
 - Staff 4 (Vla/Vlc):** Labeled "Motivo 5" repeated three times.
 - Staff 5 (Tpe II/Tbn, Cfg/Cbx):** Labeled "Motivo 5" repeated three times.
 - Staff 6 (Timp):** Labeled "Motivo 5" repeated three times. Dynamic: *pp* *p*.
- System 3 (Measures 430-434):**
 - Staff 1 (Tpe):** Labeled "Motivo DeSCH" with notes H, C, D, eS. Dynamic: *pp*.
 - Staff 2 (Tbn):** Labeled "Motivo DeSCH (inversão da variação)". Dynamic: *pp*.
 - Staff 3 (Vln):** Labeled "Motivo DeSCH" with notes 1-a(i), 1-a, 1-a, 1-a(i). Dynamic: *pp*.
 - Staff 4 (Vla/Vlc):** Labeled "Motivo 5" repeated twice.
 - Staff 5 (Tpe II/Tbn, Cfg/Cbx):** Labeled "Motivo 5" repeated twice. Dynamic: *dim.*
 - Staff 6 (Timp):** Labeled "Motivo 5" repeated twice. Dynamic: *dim.* *pp*.

- Compassos 440 a 452 – Subseção a (b/c)

No compasso 440 inicia-se a última subseção da obra, marcada por um toque de tam-tam. Sua estrutura é de sentença, sendo que a ideia principal é o confronto entre o toque fúnebre militar e a figura *Scherzo-Polonaise*, tocada por um violino solista com surdina. Logo em seguida, como um “eco” ao longe, violoncelos e contrabaixos tocam o motivo DeSCH, em *pizzicato*, a partir do compasso 449. Em contraste com a subseção anterior, toda a frase é tocada em dinâmica *p*, o solo de trompa é acompanhado por uma discreta figuração em *pizzicato* das cordas, de forma que a textura musical fique rarefeita e misteriosa, e as ideias musicais desconexas. O timbre do violino solo com surdina transmite uma sensação de fragilidade, suscitando uma atmosfera melancólica, como uma devastação após os arroubos coléricos da seção anterior.

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 440, is titled "TOQUE FÚNEBRE MILITAR" and includes a tempo marking of quarter note = 108. It features a solo Trompa I part with a dynamic of *p espr.*, and pizzicato parts for Vln/Vla (*p*), Vlc/Cbx (*p*), and Tam-tam (*p*). The second system, starting at measure 446, features Trompas, a solo Vln with sordina (*p*) playing "Motivo 1-a" and "Motivo 5", and Vlc/Cbx (*pizz.*) playing "Motivo DeSCH" with dynamics of *mf* and *p*. The Timpano part includes a *GC* (Gong) with a dynamic of *p*.

- Compassos 453 a 480

No compasso 453 ocorre a repetição literal da ideia principal, e no compasso 466 a continuação, com a figura *Scherzo-Polonaise* prolongada com a Figura de Valsa, imediatamente interrompida pelo motivo DeSCH. Toda expressão continua caracterizada pelo temperamento melancólico, que perdurará até o fim do movimento.

453 **TOQUE FÚNEBRE MILITAR**
Trompa 1 solo

Vln / Vla pizz.
p

Vlc / Cbx pizz.
p

Tam-tam
p

459 *Trompas*
p

Vln solo con sord.
p

Motivo 1-a Motivo 5

Vlc / Cbx pizz.
mf *p*

Motivo DeSCH Motivo DeSCH

Timpano
p

GC
p

466 *Vln solo con sord.*
p

Motivo 1-a Motivo 5 Motivo 1-a Motivo 1-a

Timpano

Vla Motivo 1-a'
Vlc / Cbx.

GC
p

Tam-tam
p

473 **Figura de Valsa**
Vln solo con sord.
espr.
Vla / Vlc
Cbx (in loco)
Vlc / Cbx pizz.
Motivo DeSCH
Motivo DeSCH
pp
mf
p
 Tímpano
 GC

- Compassos 481 a 505

A figura *Scherzo-Polonaise* é tocada uma última vez pelo violino solo, seguida de intervenções do tímpano e gran cassa em dinâmica *p* que preparam o motivo DeSCH, sempre em *pizzicato* na região grave por violoncelos e contrabaixos. Após uma pausa geral no compasso 490, o toque fúnebre militar é apresentado uma última vez pela trompa com surdina, acentuando a sensação de distanciamento. As diferenças de “profundidade” sonora do toque de trompa remetem às chamadas análogas da *Sinfonia n.º 2 “Ressurreição”* de Gustav Mahler, relação esta que revela uma intertextualidade bastante significativa, considerando a dimensão existencial da obra do compositor e regente austríaco. O movimento termina com um longo acorde estático de Dó maior com sexta acrescentada, acompanhado pelo tam-tam, sobre o qual a flauta I e o flautim evocam ainda o motivo DeSCH três vezes, em dinâmica *p* e articulação *staccato*, incluindo uma última apresentação longamente espaçada por pausas. As cordas continuam até a fermata com a significativa indicação *morendo*.

481 *Vln solo* **Motivo 1-a**
con sord.
p
Motivo 5
Vla pizz.
Vlc / Cbx pizz.
Vlc / Cbx pizz.
Motivo DeSCH
 Tímpano **Motivo 1-a'** *p*
p
 Tam-tam *p*
 GC *p*

488

Motivo DeSCH

Trompa I con sord. TOQUE FÚNEBRE MILITAR

Vlc/Cbx pizz. *p*

Tímpano

GC

496

Motivo DeSCH

Motivo DeSCH

Motivo DeSCH

Picc/Fl1 *p*

Trompa I con sord.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc/Cbx arco *p*

Tam-tam *p*

dim. *morendo*

5.4.4 – QUARTO MOVIMENTO

O quarto movimento é constituído por duas grandes partes: uma introdução, com a indicação de andamento **Andante** (colcheia=126) e um *finale* com a indicação **Allegro** (semínima=176). Não há dúvida de que a longa e melancólica introdução cumpre, de alguma forma, a função estrutural de um movimento lento ou um *Intermezzo*, o que estabelece certa independência em relação ao *Finale* propriamente dito, que apresenta um nítido temperamento sanguíneo. Sua duração também constitui um considerável fator nesta compreensão: em algumas execuções a introdução chega a levar mais de 4 minutos (aproximadamente a mesma duração do segundo movimento). Segundo o próprio compositor, “No *Finale* a introdução é mais prolongada, apesar de que, quando eu ouvi esta introdução, notei que ela cumpre sua concepção e função composicional, e em maior ou menor grau equilibra o movimento inteiro”¹⁰³ (apud Fanning, 1988, p. 77).

Analisando-se, porém, a estrutura do *Finale*, observa-se uma integração definitiva entre as ideias musicais da introdução e sua continuação. Considerando a hipótese de se tratar de uma espécie particular de forma-sonata¹⁰⁴, observa-se que, além do intenso trabalho motivico verificado na seção de desenvolvimento, em especial nos desdobramentos do motivo 6-c, existe ainda um elemento estranho ao paradigma da forma-sonata após a seção de desenvolvimento, que pode ser considerado uma espécie de “recapitulação da introdução”. Compreendemos, porém, que sua integração com o movimento IV não prejudica sua função de movimento lento da sinfonia.

Para compreender o papel singular do elemento *Intermezzo* na estrutura do quarto movimento, determinamos critérios específicos para a delimitação da analogia estrutural ao paradigma da forma-sonata. Concordamos com Fanning (*ibid.*, p. 59) acerca da identificação com a forma-sonata, apesar de discordarmos da delimitação temática proposta pelo autor, uma vez que este aponta uma estrutura de três temas, enquanto propomos uma estrutura de dois sujeitos principais, não obstante a verificação de ideias musicais subsidiárias. Nossa interpretação está baseada principalmente na estrutura tonal, corroborada pelo estabelecimento de armaduras de clave diferenciadas para determinadas subseções da obra, que confirmam o compromisso do compositor com o cumprimento dos “preceitos” formais e iluminam suas singularidades. Baseado nestes critérios,

¹⁰³ Publicado em *Sovetskaya Muzyka* 1954, p. 120.

¹⁰⁴ Entre as fontes consultadas, David Fanning é o único estudioso que considera o movimento IV como uma forma-sonata, ainda assim alegando que “trata-se de uma interpretação pessoal” (Fanning, 1988, p. 60). As demais fontes sequer mencionam qualquer analogia estrutural com formas paradigmáticas.

apresentamos nossa proposta analítica da estrutura formal do quarto movimento, demonstrada na tabela 18 abaixo.

Tabela 18 – Estrutura Formal do Quarto Movimento

Seções	Compassos	Armadura	Função Formal	Centro	Expressão
INTRODUÇÃO <i>(Intermezzo)</i>	01		Ideia temática principal	Si eólio	<i>Ombra (cantabile)</i>
	30		Repetição	Si bemol	<i>Ombra (cantabile)</i>
	52		Continuação	Si	<i>Ahorecer (pastoral)</i>
Exposição	67		Sujeito principal	Mi jônio	Pastoral brilhante
	165		Segundo Sujeito	Sol eólio	Marcha
Desenvolvimento	213		Seção de Desenvolvimento I	Fá eólio	Polca disfórica
	289		Seção de Desenvolvimento II	Lá octatônica	Marcha Fúnebre (brilhante)
	323		Seção de Desenvolvimento III	Octatônica	Marcha / <i>Sturm und Drang</i>
<i>Intermezzo</i>	393			Si frígio	<i>Ombra (cantabile)</i>
Recapitulação	483		Sujeito principal	Mi jônio	<i>Pastoral brilhante</i>
	558		Segundo Sujeito	Mi (Menor)	Marcha
Coda	583			Mi jônio	Estilo Brilhante

Verificando as armaduras de clave, que em linhas gerais se identificam com os centros tonais, observa-se que na introdução é assinalada a armadura de clave com dois sustenidos, com uma efetiva incidência do centro tonal em Si, insinuando a tonalidade de Si menor. Apesar de constituir uma tonalidade vizinha, esta não corresponde à “tonalidade principal” da obra, segundo o paradigma da forma-sonata, e por esta razão propomos que deva ser considerada independente do *Finale* propriamente dito. A tonalidade principal é então estabelecida no compasso 69, com a armadura de clave com 4 sustenidos, que estabelece o modo de Mi jônio – a “tonalidade” principal da obra; por esta razão, designamos sua ideia musical como **Sujeito Principal**. Fanning interpreta que a ideia musical do compasso 107 seja uma ideia autônoma (que ele denomina como “B”, em relação à ideia “A” que corresponde ao nosso Sujeito Principal). Discordamos desta interpretação por três motivos: a ideia musical que aqui se inicia não apresenta uma pregnância temática própria, sendo que partilha características do estilo *brilhante* com o Sujeito Principal, caracterizando-se, portanto, como ideia subsidiária deste; o Sujeito Principal é repetido no compasso 146, posterior a este elemento, de forma que, se for

tratado de maneira independente, incorrerá na formação de uma estrutura de rondó¹⁰⁵; por último, a ocorrência de uma armadura de clave com dois bemóis no compasso 165 sinaliza um autêntico contraste tonal e expressivo com o Sujeito Principal; por isso denominamos este tema **Segundo Sujeito** (que Fanning considera como ideia “C”). O início da Seção de Desenvolvimento é marcado pela anulação dos acidentes da armadura; a clave permanece natural até o fim da Seção no compasso 392. Apesar do retorno da armadura de clave com 4 sustenidos no compasso 393, o que se verifica não é o início imediato da recapitulação, mas a ocorrência da já mencionada “recapitulação da introdução”, onde são trabalhados elementos do *Intermezzo*. O centro tonal mostra-se fundamental na classificação desta seção, pois, a despeito da armadura de clave, seu centro tonal é a nota Si (análogo à introdução), que, por conter longos pedais sobre a nota Si (grau V da tonalidade principal), adquire um caráter mais próprio de retransição do que de recapitulação propriamente dita que, em nossa opinião, será iniciada no compasso 483, com a retomada do Sujeito Principal na “tonalidade” principal (Mi jônio). A partir daqui fica também mais clara a dimensão subsidiária da ideia “B” de Fanning, que não possui recapitulação literal, ao contrário do Segundo Sujeito, cuja recapitulação ocorre no compasso 558 na tonalidade principal Mi, ainda que a tonalidade não fique claramente definida, mas que consolida o Mi como centro tonal de toda a recapitulação até a coda.

Apesar de o modo de Sol eólio ser uma região harmonicamente longínqua, não típica para o sujeito contrastante de uma forma-sonata em “Mi maior”, quando se compara a estrutura tonal dos movimentos I e IV observa-se uma notável consistência estrutural. No primeiro movimento, Sol “maior” constitui a tonalidade relativa da tonalidade principal (considerada então Mi menor) e, portanto, em conformidade com o paradigma. No movimento IV o compositor simplesmente adotou a referência do centro tonal do sujeito correspondente no primeiro movimento (vide tabela 19).

Tabela 19 – Comparação dos centros tonais dos Sujeitos Principais e Sujeitos Secundários dos movimentos I e IV.

Seções	Função Formal	Movimento I	Movimento IV
Exposição	Sujeito Principal	Mi “menor”	Mi “maior”
	Segundo Sujeito	Sol “maior” →	Sol “menor”
Recapitulação	Sujeito Principal	Fá “frígio”	Mi “maior”
	Segundo Sujeito	Mi “maior”	Mi “menor”

¹⁰⁵ Tal qual alegado por Fanning, para quem “esta é uma exposição de sonata com características pronunciadas de rondó” (op. cit., p. 64). Esta declaração parece muito mais uma tentativa de adequação da obra ao paradigma analítico do que uma real proposta de interpretação das singularidades da obra.

Em termos de expressão musical, o *Finale* representa uma autêntica ambivalência. O potencial constitutivo do registro irônico se revela ao se observar que sua expressão opera em dois conglomerados referenciais¹⁰⁶ contraditórios: o estilo brilhante, predominantemente diatônico, animado e jovial atende positivamente aos preceitos de “otimismo” do **realismo socialista**, segundo os quais sua obra seria submetida ao julgamento da União dos Compositores Soviéticos; por outro lado, no conjunto discursivo da obra, as referências ao recém-falecido Stálin e o tom trágico dos movimentos anteriores (em grande medida baseados em materiais não diatônicos) contrastam de forma grosseira com a expressão histriônica do quarto movimento, um signo de evidente quebra de decoro em relação **ao luto em vigor pela memória do líder morto**. Sua expressão *naïf*, quase ingênua, notadamente caracterizada pelo emprego do modo maior “puro” ou jônio, acentua o contraste entre os dois conglomerados referenciais: o Sujeito Principal distingue-se por uma combinação entre o tópico pastoral e o estilo brilhante; apesar de seu nítido temperamento sanguíneo¹⁰⁷, as longas notas-pedal de tônica fazem referência à *musette*, assim como o movimento melódico configura o estilo florido¹⁰⁸. Esta expressão paradoxal suscitou mais um dos elementos das inúmeras discussões entre os estudiosos da União dos Compositores que deveriam elaborar pareceres oficiais sobre a obra; eles julgavam negativamente a incompatibilidade da preponderância dos elementos trágicos com a inadequada e insolente expressão do *Finale*. Os debates gerados pela *Sinfonia n° 10* motivaram a criação do termo ‘tragédia otimista’, que buscava adequar a obra a um conceito mais amplo do realismo socialista. Para Fanning, entretanto, teria sido preferível empregar o termo ‘comédia pessimista’ (Fanning, 1988, p. 72). De qualquer forma, tornou-se publicamente evidente a contradição expressiva que emana do último movimento.

Com relação ao Segundo Sujeito, Chostakóvitch declara:

¹⁰⁶ O conceito de **conglomerado referencial** é proposto neste trabalho como desenvolvimento do “set of norms” proposto por Sheinberg (2000, p. 77). Enquanto um “conjunto de normas” parece uma definição genérica, um conglomerado referencial parece definir com maior precisão um conjunto de normas associadas a determinadas referências culturais, sociais ou estéticas. O próprio estilo ou tópico musical pode ser considerado um conglomerado referencial, uma vez que conta com certas normas referenciadas em fenômenos culturais; o realismo socialista, o marxismo, o carnaval, o estado de direito, o tempo litúrgico da quaresma, o feminismo, o movimento GLBT etc. são exemplos variados do que pode ser considerado um conglomerado referencial.

¹⁰⁷ Embora o tópico pastoral apresente uma expressão musical comumente identificada com o temperamento fleumático, este exemplo se revela um caso típico de mudança de temperamento sem alteração do tópico (cf. capítulo 2.4 deste trabalho).

¹⁰⁸ Cf. tópicos *Musette* e *Pastoral* em Ratner, 1980, p. 21: “The principal feature is the **sustained bass** – the bourdon or drone – on a single note or a fifth. The melody proceeds either as naïve, pastoral tune or as a **melodic flourish**” (grifos nossos). [“O traço principal é o baixo sustentado – o bordão ou nota grave – em uma única nota ou na quinta. A melodia é conduzida ou em tom *naïf*, pastoral, ou como um **floreio melódico**”].

Alguns oradores da União de Compositores criticaram o *Finale* de minha *Sinfonia nº 10* pela falta de integridade dramática. Considero estes comentários absolutamente justificados. Apesar de a música alcançar certo tipo de conclusão, eu concordo que alguma coisa não deu certo. Sinto que falta um tema contrastante melódico e amplo. O movimento é dominado por temas rápidos e movimentados, mas deveria também incluir um tema amplo e melodioso próximo do meio, próximo do fim ou mesmo como o próprio final [da obra]. Isso provavelmente intensificaria a sonoridade do *Finale* e também de toda a sinfonia. Eu deveria modificar o último movimento de minha sinfonia, ou reescrevê-lo totalmente? Talvez eu deva [fazer isso] em algum momento, mas não agora. A obra foi concebida como um todo, e retornar a ela neste momento seria muito difícil para mim (*apud* Fanning, p. 78).

Assim como a maioria de suas declarações públicas, esta foi mais uma de suas autocríticas coercitivas, atitude que era vista como atenuante das críticas externas. Estudando o caráter do Segundo Sujeito observa-se um estilo de marcha disfórica, resultado do emprego do modo “menor” e do movimento paralelo em oitavas que caracteriza o temperamento colérico, combinado com elementos de polca. Esta expressão constitui uma nítida reminiscência dos elementos associados ao “retrato de Stálin” desenhado no segundo movimento. Considerando então a estrutura temática do *Finale*, parece evidente que o paradoxo expressivo observado deve-se exatamente à oposição do caráter dos dois sujeitos, sendo que o Segundo funciona como um catalisador das expressões dos movimentos anteriores, que entra em atrito com o tom histriônico do Sujeito Principal. Parece claro para o compositor que, se realmente cogitasse incluir um tema “lírico” no último movimento (conforme sugere sua declaração), a sinfonia perderia grande parte da força energética que emana da tensão entre os sentidos contraditórios de seus conglomerados referenciais. Analisando-se o caso pela ótica da teoria da ironia, nota-se no complexo expressivo do quarto movimento uma estrutura discursiva arquetípica, em que “o discurso irônico coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal-figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia” (Brait, 2008, p. 107).

Do ponto de vista tonal, harmônico e de materiais escalares, percebe-se no quarto movimento mais uma dimensão da ação transgressora do discurso musical da *Sinfonia nº 10*. Enquanto a introdução dá continuidade à proposta dos movimentos anteriores, utilizando mutações modais e alternâncias entre materiais diatônicos e segmentos octatônicos, que muitas vezes resultam em conjuntos irregulares, o *Finale* apresenta um processo notavelmente contrastante: sua principal ideia temática é escrita sobre a escala de Mi maior, e a afirmação do centro tonal é tão assertiva que a expressão diatônica chega a ser mordaz. Isso ocorre porque este recurso contraria o processo típico de Chostakóvitch: a construção de temas de expressão ambivalente através do emprego da escala dual ou mutação modal

durante a frase. Conforme a descrição constante no capítulo 3.3.2 deste trabalho, a escala dual apresenta uma ambivalência expressiva característica (maior/menor) que é capaz de cingir expressões opostas criando uma antífrase musical intrínseca, evitando o conflito resultante da possível concatenação alternada de terça maior e menor (tal qual mencionado sobre a obra *Palhaços*, de Dmítiri Kabalévski, no exemplo 15), que pode produzir um efeito cômico. Pois é exatamente este mecanismo que Chostakóvitch utiliza no Sujeito Principal, quando enfatiza o estabelecimento da tonalidade de Mi maior para, no fim da frase, criar um choque expressivo entre uma figura melódica com a terça maior seguida por uma repetição da mesma figura com a terça menor, gerando o efeito humorístico. Esse elemento, apesar de sutil, acentua o contraste entre os conglomerados referenciais onde opera a expressão musical do movimento, efetivando a ocorrência da ironia estrutural. A prolongada reiteração da tônica na coda constitui também mais um elemento de ênfase do “otimismo” socialista ironizado pela figura do compositor, personificado no motivo DeSCH, evidentemente dissonante em relação à espalhafatosa expressão festiva com a qual a obra é concluída. Recordando o tom lúgubre do primeiro movimento, a conclusão da sinfonia revela-se uma autêntica figuração de sarcasmo musical.

5.4.4.1 – Introdução (*Intermezzo*)

Tabela 20 – Estrutura Formal da Introdução (Movimento IV)

Introdução		
Ideia temática principal	Repetição	Continuação
<i>Ombra (cantabile)</i>	<i>Ombra (cantabile)</i>	<i>Alvorecer (pastoral)</i>
Si eólio	Si bemol eólio	Si
Compassos 01-29	Compassos 30-51	Compassos 52-66

Estabelece-se a armadura de clave de Si menor e o compasso composto 6_8 , que posteriormente será alternado com 9_8 , mas que manterá a subdivisão ternária até o início do *Finale*. A introdução do movimento IV apresenta uma estrutura de sentença, com a apresentação de uma ideia temática principal no início, sua repetição no compasso 30 e uma continuação caracterizada pela fragmentação melódica. Sua expressão principal é o tópico *ombra* e temperamento melancólico, com textura predominante de instrumentos solistas, em especial do naipe de madeiras, retomando as características gerais do primeiro movimento. A ideia temática principal é dividida em três partes (I-II-III) e é baseada no motivo 6. Sua característica melódica é o modo eólio, porém com constantes mutações modais.

- Compassos 01 a 07 – **Ideia temática principal**

O movimento se inicia com violoncelos e contrabaixos em *p* unísono, apresentando a primeira parte da idéia temática principal. A linha melódica em legato evoca o início do primeiro movimento.

Andante ♩ = 126

IDEIA TEMÁTICA PRINCIPAL (I)

Vlc/Cbx

p

Motivo 6-a

Motivo 6-b

Motivo 5(i)

Motivo 1-a(i)

dolce

morendo

Compassos 1-2; 6-7

Compassos 3-5

Si eólio

Sol eólio

- Compassos 08 a 17

O oboé solo assume a segunda parte da ideia temática principal, que retoma o desenho melódico do Sujeito Principal B do Movimento I (motivo 2-a, seguido do motivo 2-b). Sua expressão lírica em estilo *cantabile* consolida-se, e o tema é discretamente acompanhado pelos violinos com notas longas. A constante mutação modal mantém a caracterização do tópico *ombra*. A partir do compasso 14, ponto culminante da frase, inicia-se um desenho melódico diferenciado, caracterizado pela subdivisão binária em movimento de semicolcheias pontuadas (como um grupo alterado 4:3 escrito por extenso), baseado em um fragmento temático do **Allegro** denominado motivo 7-c” e no motivo 5, figura esta que já anuncia a predominância das sequências de semicolcheias que caracterizarão o *Finale*.

IDEIA TEMÁTICA PRINCIPAL (II)

Ob I solo

p dolce

Motivo 2-a

Motivo 6-b

Motivo 2-b

Vlc/Cbx

p

Vln I/II

p

Motivo 6-a

Motivo 6-a

Motivo 7-c”

cresc.

f

non cresc.

15 *Ob I* Motivo 5 Motivo 7-c Motivo 5 Motivo 2-a' Motivo 2-a
Vln I/II *dim.* *p*

Compassos 8-9 Si eólio
 Compassos 10-13 (h) Dó menor
 Compassos 14-15 Mi eólio
 Compassos 16-17 Sol eólio

- Compassos 18 a 29

No compasso 18 inicia-se a terceira parte da ideia temática principal, que corresponde à variação “c” do motivo 6. Esta figura, tocada inicialmente pelo oboé solo, é caracterizada por um movimento cromático singular, que associada a um acompanhamento mais denso e dissonante das cordas (além do rulo de tímpano), acentua ainda mais a tensão expressiva do tópic *ombra*. No compasso 24 a melodia principal é assumida pela flauta solo, surgindo ainda um curto “eco” do piccolo nos compassos 28 e 29.

IDEIA TEMÁTICA PRINCIPAL (III)

18 *Ob I* Motivo 6-c Motivo 6-c
f *p*
Vln I/II *p*
Vla / Vlc / Cbx *p*
Tímpanos *p*
 22 Motivo 6-b Motivo 6-c Motivo 1-a Motivo 1-c Motivo 1-a
Fl solo *cresc.*
non cresc.

- Compassos 30 a 51 – **Repetição da ideia temática principal**

No compasso 30 inicia-se a segunda parte da estrutura sentencial do *Intermezzo*, que consiste na repetição da ideia temática principal. Em termos temáticos e expressivos, a repetição é literal, igualmente tripartida, iniciando-se pelos violoncelos e contrabaixos em uníssono. A simples alteração da primeira nota (Si natural para Si bemol) causa uma considerável mutação modal na frase, que apesar das notas alteradas, adquire uma feição mixolídia. A segunda parte, originalmente executada pelo oboé solo, aqui é assumida pelo fagote solo na região aguda. A sonoridade eólia original sofre mutação, passando então a predominar a sonoridade do modo dórico do compasso 35 a 45. A partir do compasso 46 o oboé solo retoma seu protagonismo, apresentando a terceira parte da ideia temática principal, com sua característica sonoridade cromática. De forma análoga ao compasso 24, a flauta solo assume a melodia principal no compasso 48, porém aqui se caracteriza plenamente a escala octatônica. Em seguida, o “eco” do piccolo no compasso 51 completa a frase. O acompanhamento torna-se mais denso com a presença constante das cordas graves tocando notas longas em intervalos ou acordes dissonantes¹⁰⁹, o que consolida o tópico *ombra* como principal característica expressiva da frase.

¹⁰⁹ Com relação a estas sequências de acordes, Fanning aplica parâmetros tonais e funcionais, destacando as harmonias napolitanas e as relações tonais dos acordes de sexta acrescentada (op. cit., p. 62). Não obstante esta opção, que até certo ponto pode oferecer algum interesse para o trecho em questão, optamos por manter o levantamento de materiais escalares constitutivos, pois ainda que esta análise não alcance um grau satisfatório de elucidação da intrincada harmonia da frase, tampouco uma análise harmônica funcional logrará êxito nesta tarefa, de forma que mostra-se mais coerente manter o método que fora empregado desde o início da análise.

30 Vlc / Cbx Motivo 6-a Motivo 6-b Motivo 1-a *p*

34 Fg I solo Motivo 2-a Motivo 6-a *p dolce*
Vln I pizz.
Vln II / Vla
Vlc / Cbx

40 Fg I solo Motivo 6-b Motivo 6-b 5 1-a(i) 1-a 5 *f p cresc. dim.*
Vln II / Vla *p* Vla *p*
Vlc / Cbx *p*

44 Ob I solo Motivo 6-c Motivo 6-c *f pp*
Fg I solo Motivo 2-a Motivo 1-a *f pp*
Vla *p* Vln I/II / Vla *mp*
Vlc *p* Vln / Cbx
Timpanos

48 Ob I F1 I solo Motivo 6-c 1-a 1-c 1-a 1-c 1-a *p cresc.*
Vln I/II / Vla
Vlc / Cbx

- Compassos 52 a 66 – **Continuação da ideia temática principal**

Completando a estrutura sentencial do *Intermezzo*, a partir do compasso 52 inicia-se a continuação e fragmentação da ideia temática principal, que conclui a seção introdutória. A textura fica ainda mais rarefeita e começam a surgir os elementos do Sujeito Principal do *Finale*. Aqui começa, de fato, a introdução propriamente dita ao **Allegro**. Exceto pelos compassos 60 a 62, a expressão *ombra* se dissipa, de forma que aos poucos vai se configurando o tópico pastoral, em uma expressão que poderia ser denominada *Alvorecer*¹¹⁰. O primeiro elemento que surge é o motivo 7-a, a chamada que inicia o Sujeito Principal do **Allegro**. O compositor utiliza o recurso de deslocamento semitonal para causar uma nítida sensação de desconcerto, apresentando o motivo em Fá (no clarinete), sendo repetido logo em seguida em Mi (pela flauta). Este recurso será repetido ainda três vezes, nos compassos 58-59 e 63-64, e se tornará um elemento distintivo do *Finale*.

¹¹⁰ Referenciando outras obras com o mesmo caráter, como no *Intermezzo* da ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes ou a *Jornada de Siegfried pelo Reno* no segundo ato de *Götterdämmerung* de Richard Wagner.

The musical score is divided into three systems of staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature.

- System 1 (Measures 55-58):**
 - Staff 1: Clarinet (Cl1) with dynamics *p* and *pp*. Includes markings for *Fg I*, *rit.*, and *a tempo*. Motifs labeled include *Motivo 7-a* and *6-c*.
 - Staff 2: Violin I (Vln I) with dynamics *p*. Motifs labeled include *Motivo 2-a'* and *Motivo 5*.
 - Staff 3: Violin II/Viola/Vicelo/Contrabaixo pizzicato (Vln II/Vla/Vlc/Cbx pizz.) and Timpani with dynamics *p* and *pp*.
- System 2 (Measures 59-62):**
 - Staff 1: Flute I (Fl I) with dynamics *pp*. Motifs labeled include *Motivo 7-a* and *6-c*.
 - Staff 2: Trompas with dynamics *p*.
 - Staff 3: Violin I/II (Vln I/II) with dynamics *p espr.* and *cresc.*. Motifs labeled include *1-c*, *1-a(i)*, and *Motivo 6-b*.
 - Staff 4: Viola/Contrabaixo (Vla/Vlc/Cbx) with dynamics *dim.*
- System 3 (Measures 63-66):**
 - Staff 1: Clarinet I (Cl I) and Flute I (Fl I) with dynamics *p* and *pp*. Motifs labeled include *Motivo 7-a* and *6-c*.
 - Staff 2: Empty staff.
 - Staff 3: Empty staff.

Below the main score, two short musical examples are provided:

- Compassos 54-56:** Escala Dual (Lá bemol por enharmonia)
- Compassos 60-62:** Conjunto irregular

A figura dos violinos nos compassos 54 a 56, acompanhada por uma nota pedal do fagote, confirma a expressão pastoral, ainda que seja construída sobre uma escala dual em Lá bemol (por enharmonia da nota Sol # do fagote). O motivo do clarinete, imitado pela flauta, a partir do compasso 58 é prolongado por um fragmento do motivo 6-c (análogo a um fragmento do motivo 7-b), de forma que se consolida como um prenúncio do Sujeito Principal que se aproxima. Nos compassos 60 a 62 ocorrem os últimos resquícios do tópic *ombra*, com elementos do primeiro movimento, sobre um conjunto irregular.

5.4.4.2 – **Finale (Allegro) - Exposição**

Tabela 21 – Estrutura Formal da Exposição

Exposição	
Sujeito Principal	Segundo Sujeito
Pastoral brilhante	Marcha
Mi jônio	Sol eólio
Compassos 67-164	Compassos 165-212

No compasso 67 inicia-se o *Finale* da *Sinfonia nº 10*. A fórmula de compasso passa a ser $\frac{2}{4}$ e a indicação de andamento **Allegro** (semínima=126). Seu movimento rápido, quase que inteiramente constituído pelas figuras colcheia e semicolcheia, remete ao estilo *leggero* de Glinka (como na abertura da ópera *Ruslan e Ludmila*), bem como o último movimento de sinfonias clássicas como a *Sinfonia nº 99* de Haydn ou a *Sinfonia nº 4* de Beethoven, com a plena vivacidade do temperamento sanguíneo, que perdurará praticamente até o fim da obra (excetuando-se as flexões coléricas da Seção de Desenvolvimento). A armadura de clave com quatro sustenidos enfatiza o estabelecimento do modo de Mi jônio, perfazendo uma conformidade com a tradição das obras em modo menor terminarem com um movimento em “modo maior” (da tonalidade principal).

- Compassos 67 a 90 – **Sujeito Principal**

O **Allegro** se inicia com a apresentação do Sujeito Principal pelos violinos I, acompanhado por violinos II e violas. Sua expressão reúne o tópico pastoral e o estilo brilhante, além de apresentar alguns elementos de engenhosidade discursiva, entre estes a nota de passagem Si# no compasso 69, que cria um inesperado movimento cromático, e também a ocorrência sequenciada do IIIº grau no compasso 74, que opõe a incidência da terça maior contra a terça menor, suscitando uma situação humorística por incongruência sintática. Os violinos II executam uma espécie de “trinado” mesurado em acompanhamento ao tema, que acentua a característica do temperamento sanguíneo. A ausência dos instrumentos graves confere à expressão da frase um caráter ainda mais jovial e eufórico. No compasso 75, o clarinete realiza mais uma intervenção baseada no deslocamento semitonal, executando a célula-motivo 7-a sobre a nota Fá, entrando em choque com o Sujeito Principal que é repetido no compasso 76, em Mi. Devido à sua evidência declarada, o deslocamento semitonal neste caso é responsável por um efeito humorístico particular, emulando um “erro” do clarinetista, tal qual ocorrido no compasso 67; este expediente será verificado muitas vezes até o fim da obra. O motivo 6-c’, que surge

88 *Vln I* *f* *dim.* *Cl I/II* *f* *Fl/Picc* *p* **Motivo 7-b** **Motivo 7-a**

Vln II *f* *dim.* *p* *dim.* **Motivo 7-a** **Motivo 7-b**

Vla *f* *dim.* *p* *dim.* **Motivo 7-b**

Vcl *f* *dim.* *p*

Compassos 69-80 Compassos 81-82 Compassos 84-87

Mi jônio Fá# jônio D6 "menor" melódica
(Rotação da escala dual)

- Compassos 91 a 106

No compasso 91 o Sujeito Principal é repetido por flautas e clarinetes. No compasso 98, oboés, pífoco e clarinete I tocam uma variação da ideia temática principal da introdução, conforme observado por Fanning (1988, p. 61), onde ocorre mais uma vez um deslocamento semitonal (para Fá eólio no compasso 100). O surgimento de ritmos pontuados associa características de marcha à expressão, que devido ao intenso movimento de semicolcheias mantém o estilo brilhante.

91 *Fl I/Picc* **Motivo 7-b** *Vln III/Vla* *Cl I* *Cl II* *p*

95 *Fl I/Picc* **Motivo 7-c** **Motivo 1-a(i)** *Cl I* *Cl II*

98 Picc/Ob Motivo 6-a Motivo 6-b Motivo 1-a Motivo 1-a
Variação da ideia temática principal da introdução

Fl II
Fl I

Cl I
Cl II

103 Picc/Ob Motivo 7-a Motivo 7-b' Vln I
Vln II *P*
Fl II
Fl I
Cl I Motivo 7-a Motivo 7-b' Vla
Cl II Vlc *P*

Compassos 91-99 Compassos 100-103 Compassos 104-106
Mi jônio Fá eólio Conjunto irregular (sobre Dô# lócrio)

A figuração de “trinado” mesurado torna-se um elemento recorrente da obra. Desde o segundo movimento esta textura é encontrada em momentos de grande tensão, como o ponto culminante da Seção A (compassos 99 a 110) e a maior parte da Seção B (compassos 111 a 140 e 148 a 166).

- Compassos 106 a 126

A partir do compasso 106 surge uma figura derivada do Sujeito Principal, baseada no motivo 7-c' e com uma presença marcante do motivo 4, que será ouvida muitas vezes até o fim da obra. Sua estrutura é marcada pela quebra de direcionamento melódico inercial. Construída inicialmente sobre a escala de Fá# eólio, a frase aumenta um pouco a tensão em relação à expressão anterior, porém sem perder o caráter do estilo brilhante. Esta tensão aumenta quando algumas variações das figuras são construídas sobre conjuntos irregulares e segmentos octatônicos, e sua instabilidade é acentuada devido à irregularidade

nas repetições ou alternâncias de motivos, criando mais uma situação de dissonância métrica, quando comparada à regularidade fraseológica do Sujeito Principal. Com uma presença marcante enquanto textura desde o Sujeito Principal, a figura “trinado” mesurado adquire a partir do compasso 119 um caráter de motivo e será trabalhado como tal, de forma que será denominado a partir de então **motivo “tr”**.

106 Vln I Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c'
 Vla p
 Vln II p
 Vlc p

111 Motivo 4(i) Motivo 7-c'' 4 Motivo 7-b'' 4 Motivo 7-c'' 4 Motivo 4(i) Motivo 7-c''
 Vln I (divisi)
 Vla 8ª bassa
 Vln II divisi
 Vlc

117 Motivo 1-a Motivo 7-b'' 4 Motivo "tr" Motivo 7-c'' 4 Motivo 4
 Vln I
 Vlc

122 Motivo 6-c'' Motivo 1-a Motivo 6-c''
 Vln I
 Vlc

Compassos 106-111; 114-117 Fá# eólio
 Compassos 113 Segmento octatônico

Compassos 118-121 Conjunto irregular
 Compassos 122-125 Segmento octatônico

- Compassos 126 a 134

No compasso 126 surge uma sequência de figuras pontuadas que acentuam a expressão de marcha; o timbre do piccolo e clarinete piccolo sugerem uma marcha militar. A frase inicial alterna-se entre duas escalas duais (Si \flat e Sol), formando uma expressão ambígua. Ao longo de toda a frase observa-se a figura de “trinado” mesurado, inicialmente nos clarinetes e depois ampliada para violinos e violas, quando o naipe de madeiras apresenta uma figura baseada no motivo 1-a com grande ênfase dinâmica, completando sua importância cíclica. A súbita ampliação da sonoridade caracteriza o temperamento colérico, que perdurará até a retomada do Sujeito Principal no compasso 147.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 126 to 130, and the second system covers measures 130 to 134. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Flute, Clarinet, Piccolo, and Trumpet. Key features include:

- Measure 126:** Starts with a dynamic of *f*. The Piccolo and Clarinet Piccolo play a dotted rhythmic figure. The Violin I and II parts play a melodic line, with the Violin II part marked *Vln I/II / Vla pizz.*
- Motivos:**
 - Motivo 6-c'(i):** A dotted rhythmic figure in the Clarinet I/II part.
 - Motivo 1-a:** A melodic motif in the Violin I/II and Viola parts.
 - Motivo 1-a(i):** A dotted rhythmic figure in the Flute I/II and Violoncello parts.
- Measure 130:** The Piccolo, Flute, Clarinet, and Clarinet Piccolo parts play a dotted rhythmic figure, marked *f*. The Violin I/II part plays a melodic line, marked *mf*. The Viola part plays a dotted rhythmic figure, marked *mf*. The Flute I/II and Violoncello parts play a dotted rhythmic figure, marked *f*. The Trumpet part plays a dotted rhythmic figure, marked *f*.

At the bottom of the page, three short musical examples are provided:

- Compassos 126-130 (126, 127, 129):** Escala dual em Si bemol
- Compassos 126-130 (128, 130a):** Escala dual em Sol
- Compassos 130a-134:** Pentacorde maior

- Compassos 134 a 146

A partir do compasso 134 é retomada a figura que reúne os motivos 7-c' e 4, análoga ao compasso 106, na mesma região de Fá# eólio. Nos compassos 137 e 138 observa-se o característico deslocamento semitonal de caráter humorístico, que cromaticamente conduz à região de Ré eólio, onde mais uma vez o motivo 1-a(i) é enfatizado. Nos compassos 141 a 146 o trompete solo repete várias vezes o motivo 7-a, acompanhado da figura “trinado” mesurado nos violinos, preparando o retorno do Sujeito Principal, que ocorrerá em seguida.

The image displays two systems of musical notation for measures 134-146 and 139-146. The first system (measures 134-146) includes staves for Piccolo/Flute/Oboe/Clarinet Piccolo, Violin 8th, Bassoon/Clarinet Bass, Violin I/II, and Trombone. The second system (measures 139-146) includes staves for Violin 8th, Bassoon/Clarinet Bass, Violin I/II, and Trombone. The score is in the key of F# major and 4/4 time. Motifs are labeled as Motivo 7-c', Motivo 4(i), Motivo 7-c'', Motivo 7-a, and Motivo 1-a(i). A bracket labeled 'Deslocamento semitonal' spans measures 137 and 138. Dynamics include *f* and *mf*.

Motivo 7-a

143 Tpe Picc/Fl

dim. p

Vln I/II

dim.

Cl

Compassos 134-137 Fá# eólio

Compassos 138-141 Ré eólio

Compassos 142-146 (h) Segmento de Dó eólio/dual

- Compassos 147 a 164

O Sujeito Principal é retomado pelas madeiras agudas no compasso 147, retomando a expressão pastoral brilhante e retornando à “tonalidade” principal (Mi jônio), que permanece até a entrada do Segundo Sujeito, exceto pelo surgimento de um Lá# no compasso 159 que introduz uma mutação modal momentânea para o modo lídio, ainda com o centro em Mi. Nos compassos 153 e 154 observa-se novamente o característico deslocamento semitonal do motivo 7-a. A singular ocorrência sequenciada que opõe a terça maior e terça menor do Sujeito Principal é amplificada no compasso 161, realizando uma espécie de caricatura de sua própria engenhosidade. Esse exagero humorístico acentua ainda mais o contraste entre a expressão do Sujeito Principal e do Segundo Sujeito, cuja anacruse já surge nos compassos 163 e 164. A transição harmônica para o Segundo Sujeito se dá através da alternância entre Mi jônio e Sol dual nos compassos 161 a 164.

SUJEITO PRINCIPAL

Motivo 7-b

147 Picc/Fl

Cl

152 Picc/Fl Motivo 7-c Tpe 1 p

Motivo 7-a Picc/Fl

Motivo 7-b

Cl

157 Picc/Fl

Motivo 1-a

Motivo 7-c'

cresc.

Fl II

p cresc.

Cl I Cl II *cresc.* Cl I/II

Motivo 1-a

Motivo 7-c'

Fg *p cresc.*

161 Picc/Fl I

Motivo 7-c''

Motivo 7-c''

Motivo 7-c''

Motivo 7-c''

f 3°M 3°m 3°M 3°m

Amplificação da figura variante - 3ª maior e 3ª menor

Fl II

Cl I/II

f

Fg *f*

Motivo 7-a

Motivo 7-a

Vln I/II

Vla/Vlc/Cbx *mf* Anacruse do Segundo Sujeito

Compassos 161/163

Compassos 162/164

Mi jônio

Escala dual em Sol

- Compassos 165 a 180 – Segundo Sujeito

No compasso 165 é estabelecida a nova armadura de clave com dois bemóis, que efetivamente corresponde à região de Sol eólio do Segundo Sujeito que se inicia. Sua estrutura é composta pelo motivo 7-a (já anunciado nos compassos 163 e 164) que precede o movimento de colcheias tocado por todas as cordas em oitavas, na região grave, caracterizado por movimentos melódicos análogos ao motivo 7 (em aumentação). Trompas e trompetes realizam um motivo de acompanhamento nos contratempos, o que acentua o estilo de marcha e agrega um elemento militar à expressão. Sua expressão marcial é

nitidamente contrastante com o Sujeito Principal: a pungência das cordas em uníssono com o acompanhamento dos metais evoca o temperamento colérico, confirmado pelo emprego do modo eólio em alternância com constantes rotações da escala dual. A intervenção das madeiras no compasso 168 tem um caráter nitidamente retórico: o recorte do trecho do motivo 7-c onde se contrapõe a terça maior e a terça menor representa um signo humorístico associado ao Sujeito Principal, que vem “interferir” na exposição do Segundo Sujeito, seu antagonista. O motivo “tr” surge novamente no compasso 174, para ser trabalhado de forma cada vez mais intensa. A partir do compasso 176 flauta II, oboé e clarinete (em 3 oitavas) repetem o Segundo Sujeito, porém na região aguda.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 165 to 170, and the second system covers measures 171 to 177. The instruments and their parts are as follows:

- Picc / Fl I:** Plays Motivo 6-c'(i) starting at measure 168, marked with *f* and *3°M* and *3°m*.
- Fl II / Cl / B:** Plays Motivo 7-c'' starting at measure 168, marked with *Fg, f*.
- Tpe:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with *mp*.
- Tpa:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with *mp*.
- Vln I / II:** Labeled "SEGUNDO SUJEITO", plays Motivo 7-a starting at measure 168.
- Vla / Vlc / Cbx:** Plays Motivo 7-b' and Motivo 7-c' in measures 165-170, and Motivo 7-c'' and Motivo 7-a in measures 171-177.

Measure 168 includes the annotation "(Mi maior) (Dual em Sol)". Measure 174 includes the annotation "dim.". Measure 176 includes the annotation "dim.". Measure 177 includes the annotation "dim.".

SEGUNDO SUJEITO

Fl II/Cl
Ob (8va bassa) *p cresc.*
Tpe
Tpa *cresc.*
Vln I/II
Vla/Vlc/Cbx *p* *cresc.*

Motivo 7-a Motivo 7-b' Motivo 7-c' Motivo 7-c'' Motivo 7-c' Picc/Cl Picc

Motivo 4 *f* Ob I (in loco)

Compassos 165-167; 169-170 Compassos 171-176 Compassos 176-178

Sol eólio Rotação da escala dual em Lá bemol (Centro em Mi bemol) Mi bemol menor melódica (Rotação da escala dual em Si bemol)

- Compassos 181 a 197

No compasso 181 é apresentada uma resposta ao Segundo Sujeito em Mi bemol mixolídio, que ilumina a expressão musical, restaurando o temperamento sanguíneo através de uma expressão heroica, em um desenho melódico derivado do Sujeito Principal. O motivo 7-a é alterado para duas colcheias anacrúsicas, o que o relaciona ao motivo 1-a', que volta a ter um papel importante como figura de acompanhamento. Depois de uma curta transição, esta mesma frase é reapresentada em Lá bemol lídio, e em seguida Dó bemol lídio. No compasso 195 ocorre um novo deslocamento semitonal para Dó dórico, obscurecendo a expressão (portanto, diferente dos deslocamentos de passagem anteriores que produziam efeito cômico).

Picc/Cl Picc
Ob I
Cl/II
Ob II/III *f*
Tpe
Tpa
Vln I/II *pizz.*
Vla/Vlc/Cbx *pizz. f*

Motivo 7-a(1-a') Motivo 7-b Motivo 1-a Motivo 7-a(1-a') Motivo 7-b Motivo 1-a Motivo 1-a 1-a

Motivo 4 Motivo 4 Motivo 1-a' Motivo 7-b'

186

Motivo 7-c' Motivo "tr" Motivo 4 Motivo "tr" Motivo 4 *ff*

Vln I/II pizz. *arco*

Motivo 7-b'

Vla/Vlc pizz. *Vla arco* *Vlc/Cbx* *f*

189

Motivo 1-a' *mf*

Tpa *f* Motivo 7-a(1-a') 7-b Motivo 7-c' Motivo 7-a(1-a') 7-b Motivo 7-c'

Vln I *f*

VlnII/Vla

Vlc/Cbx/Fg *f* Motivo 4 Motivo 4 *Vlc/Cbx* *Fg/Cfg* 7

194

Motivo 1-a' (diminuido)

Tpa *dim.* *p* *F/Ob/Cl* *p* Motivo 7-a'

Vln I *dim.* *p*

VlnII/Vla Motivo 1-a' Motivo 1-a' *dim.* Motivo 1-a' Motivo 1-a' *Vla* *p*

Vlc/Cbx *Fg/Cfg* *dim.* *p* *Vlc/Cbx*

Deslocamento semitonal

Compassos 181-185 Compassos 189-190

Mi bemol mixolídio Lá bemol lídio

Compassos 191-194 Compassos 195-197

Dó bemol lídio Dó dórico

- Compassos 198 a 212

No compasso 198 o Segundo Sujeito é reapresentado com o registro e instrumentação invertidos (em relação ao compasso 165): melodia principal na região aguda, tocada pelo naipe de madeiras, e o acompanhamento na região grave, tocado pelas cordas. A melodia é repetida literalmente, no modo de Sol eólio. O acompanhamento, entretanto, em vez de ser caracterizado pela repetição de acordes sobre o Iº grau, aqui faz uma progressão melódica sobre a escala octatônica (violinos e violas).

SEGUNDO SUJEITO

198 Fl/Ob/Cl Motivo 7-b' Motivo 7-c' Motivo 7-b' Motivo 7-c' Motivo 7-c''

Vln I/II Motivo 7-a' *cresc.* Tpe/Tpa *f*

Vla *cresc.*

Vlc/Cbx

205 Tpe Tpa

Vln I *f* Motivo 7-a(1-a') Motivo 7-b' Motivo 7-a(1-a') Motivo 7-b' 7-a(1-a')

Vln II *f*

Vla 8ª alta pizz. Vlc pizz. Fg I/II *f*

Cfg/Cbx pizz. *f*

210 Tpe
Tpa
Vln I
Vln II
Vla 8ª alta pizz.
Vlc pizz.
Fg I/II
Cfg/Cbx pizz.

Motivo 7-b' Motivo 7-c' cresc. Motivo 7-c'
cresc.

Vlc/Cbx *p* 7-a(1-a')
arco
p

Compassos 198-204 (Fl, Ob, Cl) Compassos 198-204 (Vln I/II) Compassos 205-212
Sol eólio Octatônica (com uma nota alterada) Movimento cadencial

Compassos 205-206 Compassos 207-208 Compassos 209-212
Dó iônio Dó frígio Si dórico

No compasso 205 é reapresentada a resposta ao Segundo Sujeito, análoga ao compasso 189, mas iniciando-se no modo Dó jônio, seguido de uma mutação modal para Dó frígio e concluindo-se em Si dórico. Esta figura, tocada pelos violinos, é acompanhada pelos metais e cordas graves em *pizzicato* que performam uma seqüência de acordes nos contratempos de colcheia que, se analisados de forma contínua, compõe uma progressão semelhante a um movimento cadencial, não obstante concluir de forma harmonicamente inesperada. Esta frase conclui a seção de exposição, conduzindo ao início da seção de desenvolvimento.

5.4.4.3 – Desenvolvimento

Após uma Seção de Exposição predominantemente caracterizada por materiais diatônicos com poucas alterações ocorrentes¹¹¹, na Seção de Desenvolvimento apresentam-se materiais musicais muito mais instáveis e dissonantes, dissipando toda a leveza e jocosidade do Sujeito Principal. O Desenvolvimento pode ser dividido em três subseções, sendo que a primeira e a terceira partilham de uma expressão de polca disforicamente estilizada, que faz referência ostensiva ao Segundo Movimento. A subseção intermediária é contrastante em relação às demais e apresenta uma expressão de incongruência intrínseca, unindo o estilo brilhante com um elemento de marcha fúnebre.

Tabela 22 – Estrutura Formal da Seção de Desenvolvimento (Movimento IV)

Desenvolvimento		
Subseção de Desenvolvimento I	Subseção de Desenvolvimento II	Subseção de Desenvolvimento III
Polca disfórica	Marcha Fúnebre (brilhante)	Marcha / <i>Sturm und Drang</i>
Fá eólio	Lá octatônica	Octatônica
Compassos 213-288	Compassos 289-322	Compassos 323-392

- Compassos 213 a 230 – Subseção de Desenvolvimento I

A mudança de armadura de clave com a anulação de todos os acidentes marca o início da Seção de Desenvolvimento, que apresenta uma ideia temática que consiste em uma variação em desenvolvimento¹¹² do Sujeito Principal. Conforme observado por Fanning (1988, p. 66), sua expressão musical é radicalmente diferente, porém seu desenho melódico é impressionantemente semelhante (exemplo 49).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is titled 'SUJEITO PRINCIPAL (Exposição)' and contains measures 68 to 74. It features three motifs: 'Motivo 7-a' (measures 68-70), 'Motivo 7-b' (measures 71-73), and 'Motivo 7-c' (measures 74-75). The bottom staff is titled 'VARIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO DO SUJEITO PRINCIPAL (Desenvolvimento)' and contains measures 212 to 218. It features six motifs: 'Motivo 7-a' (measures 212-213), 'Motivo 7-b' (measures 214-215), 'Motivo 7-c' (measures 216-217), and three instances of 'Motivo 1-a' (measures 218, 219, and 220). The notation includes dynamic markings like 'p' and various time signatures (3/4, 2/4).

Exemplo 49 – Comparação entre o Sujeito Principal do movimento IV e sua variação (Seção de desenvolvimento).

¹¹¹ Quando comparada aos movimentos anteriores.

¹¹² Segundo o conceito de Schoenberg (1991, p. 37).

Essa diferença de expressão manifesta-se principalmente nas dimensões de modo, tessitura, articulação e ritmo. Enquanto o Sujeito Principal é apresentado na tessitura aguda em Mi maior (ou jônio), a variação é tocada por violoncelos, contrabaixos e fagotes na região grave no modo de Fá eólio; a articulação do Sujeito Principal é *legato*, enquanto a variação é articulada pelo *staccato* leve; na dimensão rítmica, observa-se que o Sujeito Principal é caracterizado por um movimento de semicolcheias, enquanto a variação é caracterizada pelo ritmo anapesto, que compreende alternância encadeada de uma semínima e um grupo de duas colcheias. A expressão produzida por esta variação pode ser então associada ao estilo de polca, principalmente por sua articulação leve e acompanhamento contínuo em contratempos de colcheia, não obstante o caráter disfórico resultante do emprego do modo eólio. Com o posterior incremento dinâmico e do efetivo instrumental o estilo de polca aos poucos se transformará em uma marcha. Estes estilos fazem uma referência direta à expressão do “retrato de Stálin” (movimento II). Porém, o mais interessante desta relação é sua dupla derivação motívica: se por um lado esta ideia temática é diretamente derivada do Sujeito Principal, suas transformações associam seu material ao motivo 1-a, elemento cíclico e cerne da sinfonia. Esta associação evidencia a rede referencial do motivo 1-a formada a partir dos mais diversos estilos e expressões presentes ao longo do discurso sinfônico e seu protagonismo estrutural, trazendo presente sua oposição ao Sujeito Principal do movimento IV.

The image displays a musical score for measures 213 to 220. The score is divided into two systems. The first system (measures 213-219) features a Violin II and Viola part (Vln II/Vla) in the upper staff and a Violoncello/Contrabaixo/Fagote part (Vlc/Cbx/Fg) in the lower staff. The upper staff is marked *arco* and *mp*. The lower staff contains several motifs: Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a(i), Motivo 1-a, and Motivo 1-a. The second system (measures 220-220) features a Flute I part (Fl I) in the upper staff and a Violoncello/Contrabaixo/Fagote part (Vlc/Cbx/Fg) in the lower staff. The upper staff is marked *f* and *ff*. The lower staff contains Motivo 7-a(1-a'), Motivo 7-b, Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a(i), and Motivo 1-a. The score includes various time signatures (2/4, 3/4, 2/4) and dynamic markings.

No compasso 220 surge a resposta à variação do Sujeito Principal constituída pela figura básica formada pela união de células do motivo 7-c' e 4(i), análoga ao compasso 105^a. Esta resposta ocorrerá após cada uma das apresentações da variação que se seguem, provocando uma flexão colérica da expressão musical, formando um diálogo de duas vozes antagônicas. Toda a frase é construída sobre o modo de Fá eólio, com uma surpreendente estabilidade do material.

- Compassos 231 a 250

A variação do Sujeito Principal aparece mais uma vez, agora transposta para Lá bemol eólio. A resposta, baseada na figura básica composta pelos motivos 7-c' e 4(i) é ampliada (compassos 240 a 246), com sucessivos deslocamentos semitonais (de Fá# dórico para Sol eólio, para em seguida sofrer mutação para a escala octatônica).

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 240-245) includes staves for Picc/Fl, Cl 8ª bassa, Fl/Ob, Cl 8ª bassa, Vln I/II, Vlc/Cbx, and Fg/Cfg. It features 'Motivo 7-c' in the Picc/Fl and Vln I/II parts, 'Motivo 4(i)' in the Cl 8ª bassa part, and 'Deslocamento semitonal' in the Vln I/II part. Dynamics include *p*, *mp*, and *cresc.*

The second system (measures 246-250) includes staves for Ob/Cl Picc/Cl, Vln I/II, Tpe, Tpu, Tbn, Tuba, Vla pizz., and Vlc/Cbx pizz. It features 'Motivo 6-c' in the Ob/Cl Picc/Cl part, 'Motivo 7-c' in the Vln I/II part, and 'Motivo 6-c (extendido)' in the Vln I/II part. Dynamics include *ff*, *mf*, *pizz.*, and *f*. A section labeled '7-a(1-a)' is marked *arco* and *f*.

Below the main score, four short musical phrases are shown with their corresponding scale names:

- Compassos 231-239: Lá bemol eólio
- Compassos 240-242: Fá sustenido dórico
- Compasso 243: Sol eólio
- Compasso 244-250: Octatônica (em Si)

Depois da resposta surge um elemento novo, que consiste em uma variação diminuída do motivo 6-c, material original do *Intermezzo*. Este material deixa o seu temperamento melancólico original para integrar um complexo de repetição obsessiva do material, suscitando o temperamento colérico, reforçado pelo acompanhamento marcado de metais e cordas graves em *pizzicato*, além da dissonância métrica resultante do surgimento de compassos ternários ocorrentes. As colcheias isoladas do acompanhamento fazem uma referência ao “disparo da armadilha” da Seção B do movimento II.

- Compassos 251 a 271

No compasso 251 ocorre uma nova repetição da variação do Sujeito Principal em Fá eólio acompanhado de uma resposta canônica nos violinos e violas. Sua apresentação é abreviada (somente 4 compassos) e imediatamente seguida da resposta correspondente, que por sua vez é seguida pelo elemento baseado no motivo 6-c do *Intermezzo*, igualmente baseado na escala octatônica. Este elemento mostra-se extremamente disruptivo, considerando sua natureza octatônica e dissonante em meio aos materiais temáticos essencialmente diatônicos.

The musical score is divided into two systems, measures 251-271 and 257-271. The first system (measures 251-271) is in 2/4 time and features several instruments: Picc./Fl./Cl., Tpe, Tpa, Vln I/II/vla. arco, Vlc/Cbx, and Tpa/Tbn. Motifs are labeled as Motivo 7-a, Motivo 7-b, Motivo 7-c', Motivo 4(i), and Motivo 1-a. The second system (measures 257-271) is in 3/4 time and features Ob./Cl. Picc./Cl., Tpe, Vln I/II, Tbn, Tbn III/Tuba, Vln pizz., and Vlc/Cbx pizz. Motifs are labeled as Motivo 7-c', Motivo 4(i), Motivo 6-c, and Motivo 6-c (estendido). Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 262-267) features the following parts and motifs:

- Ob / Cl Picc / Cl:** Motivo 6-c (estendido) in measures 262-267, and Motivo 6-c in measure 268.
- Tpe:** Motivo 6-c in measure 268.
- Tpa:** *mf* in measure 268.
- Vln I/II pizz.:** Rest in measure 262.
- Vln I/II arco:** Motivo 7-a and Motivo 7-b in measures 263-267.
- Vla arco:** *f* in measure 263.
- Tbn:** Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), and Motivo 1-a(i) in measures 263-267.
- Tbn III / Tuba:** Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), and Motivo 1-a(i) in measures 263-267.
- Vla pizz.:** Rest in measure 262.
- Vlc / Cbx arco:** Motivo 7-a and Motivo 7-b in measures 263-267.
- Vlc / Cbx pizz.:** Rest in measure 262.
- Fg/Cfg:** *f* in measure 263.
- Motivos:** Motivo 1-a, Motivo 1-a(i), Motivo 1-a(i), Motivo 7-a, and Motivo 7-b in measures 263-267.

The second system (measures 268-268) features the following parts and motifs:

- Fl:** Motivo 7-c, Motivo "tr", and Motivo 7-c in measures 268-268.
- Tpe:** Motivo 6-c in measure 268.
- Tpa:** *f* in measure 268.
- Vln I/II:** Motivo 6-c in measure 268.
- Vla:** Motivo 6-c in measure 268.
- Tbn/Tb:** Motivo 1-a(i) in measure 268.
- Vlc / Cbx:** Motivo 6-c in measure 268.
- Fg/Cfg:** *f* in measure 268.
- Modalities:** (Lá jônio) and (Lá frígio) in measure 268.

At the bottom of the page, three short musical phrases are shown:

- Compassos 251-258: Dó eólio
- Compasso 259-263; 268: Octatônica (em Si)
- Compassos 264-267: Dó eólio

No compasso 264 acontece nova repetição, agora em Dó# eólio, também acompanhada da resposta canônica nos violinos e violas. Mais uma vez a ideia temática é seguida pelo motivo 6-c, que conduz a um ponto crítico de ruptura. Essa transição se dá por uma rápida mutação modal de Lá jônio para Lá frígio, preparando a frase seguinte.

- Compassos 272 a 288

O contínuo crescimento de tensão das frases anteriores culmina com o surgimento de uma frase inteiramente baseada na variação em desenvolvimento da ideia temática principal do *Intermezzo*. Nos compassos 272 a 281 a linha do violino I corresponde textualmente aos compassos 8 a 15 da seção introdutória, porém sua expressão é essencialmente divergente. Enquanto o *Intermezzo* era caracterizado por um lirismo melancólico, com andamento lento e articulação *legato*, esta variação apresenta a articulação em *marcato*, andamento rápido e ritmo binário, incluindo as figuras pontuadas próprias do estilo de marcha. Sua construção sobre escalas octatônicas, acompanhadas por acordes dissonantes nos contratempos, evoca o temperamento colérico que se acentua com uma textura formada com repetições obsessivas do motivo 6-c em diminuição, resultando em uma expressão afim ao tópico *Sturm und Drang*. Exceto pelos compassos de transição 278 e 279, toda a frase é construída sobre segmentos e escalas octatônicas.

The image displays a musical score for measures 272 to 288. The score is arranged in four systems, each with a different instrument part: Trompa (Trumpet), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Viola/Violão (Viola/Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes several annotations and labels for musical motifs:

- Motivo 2-a**: Located in the Violino I part, measures 272-281. An annotation reads "Análogo aos compassos 8-11 do Intermezzo".
- Motivo 6-c**: A rhythmic motif present in the Violino II and Viola/Violão parts throughout the section.
- Motivo 6-a**: A melodic motif in the Violino I part, measures 276-277. An annotation reads "Análogo ao compasso 12 do Intermezzo".
- Motivo 6-a**: A melodic motif in the Violino I part, measures 278-279. An annotation reads "Análogo ao compasso 13 do Intermezzo".
- Motivo 7-c"**: A melodic motif in the Violino I part, measures 280-281. An annotation reads "Análogo aos compassos 14-15 do Intermezzo".
- Motivo 5**: A melodic motif in the Violino I part, measures 282-283.
- Motivo 7-c"**: A melodic motif in the Violino I part, measures 284-285.

281 Vln I Motivo 5 Motivo 7-c Motivo 7-c' Motivo 7-c'' Motivo 7-c''' Motivo "tr" Ob/Cl Picc/Cl Motivo 6-c

Vln II Motivo 7-b Motivo 7-c Motivo 7-c' Motivo 7-c'' Motivo 7-c''' Motivo "tr" Motivo 7-c'''' *ff*

Tpa Vla Vlc

285 Ob/Cl Cl Picc Motivo 6-c Motivo 6-c Motivo 6-c Motivo 6-c

Vln I/II Motivo 6-c (estendido) Motivo 7-c' Vln I/II/Vla Vlc/Chx *p*

Tpa Vla Tpe/Tbn Timp/Cjg Tuba 8^a bassa *p*

Compassos 272-277 Compassos 272-277 (Violinos)

Octatônica com uma nota acrescentada Segmento octatônico

Compassos 281a-284 Compassos 285-288

Octatônica Octatônica

- Compassos 289 a 309 – Subseção de Desenvolvimento II

A Subseção de Desenvolvimento II trabalha o material musical análogo ao compasso 106, porém acentuando o uso de material octatônico e incluindo as cordas graves no movimento de semicolcheias, formando movimentos paralelos de três oitavas. Enquanto na seção análoga da exposição o acompanhamento em notas longas era discreto, executado por cordas graves, aqui ele assume a expressão de uma marcha fúnebre, executada pelos metais e fagotes (em um movimento paralelo de três oitavas) – uma espécie de *cantus firmus* baseado na escala octatônica (em Sol, com uma nota acrescentada), que apresenta ainda um ritmo irregular, tornando a expressão ainda mais sinistra. Sua movimentação agitada dá continuidade à expressão *Sturm und Drang* estabelecida na frase anterior e a seu característico temperamento colérico.

289 *Vln I/II/Vla*
Vlc/Cbx
MARCHA FÚNEBRE
Tpe/Tbn
Tb/Cfg

Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c'' Motivo 7-c''

294 *Fl/Ob*
Cl
Fg 8ª bassa
p
Vln I/II/Vla
Vlc/Cbx
Tpe/Tbn
Cfg
Tuba 8ªbassa

4(i) Motivo 7-c'' Motivo 7-c'' Motivo 7-c' Motivo 7-c'' Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 7-c'

299 *Fl/Ob*
Cl
Fg 8ª bassa
Vln I/II/Vla
Vlc/Cbx
Tpe/Tbn
Cfg
Tuba 8ªbassa

Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c'

305 *Fl/Ob*
Cl/Fg 8ª bassa
p cresc.
Vln I/II/Vla
Vlc/Cbx
Tpe/Tbn
Cfg

Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c' Motivo 7-c'

Compassos 289-292a
 300b-304a

Compassos 292b-297a
 304b-306a
 307b-308a; 309a

Compassos 297b-300a
 306b-307a
 308b; 309b

Si bemol menor harmônica Octatônica (em Sol)(Marcha Fúnebre) Octatônica (em Si)

- Compassos 310 a 322

O compasso 310 retrabalha o material melódico do compasso 130, onde há uma evidência do motivo 1-a em uma expressão marcial no modo frígio. Tal qual o original, o acompanhamento é constituído pela textura de “trinado” mesurado nos violinos e violas. A partir do compasso 318 a figura pontuada (motivo 7-a) é repetida várias vezes sobre um material tonal cromaticamente saturado, provocando uma sensação disruptiva.

- Compassos 323 a 344 – **Subseção de Desenvolvimento III**

Na terceira Subseção de Desenvolvimento o compositor torna evidente uma referência significativa direta ao segundo movimento, o “retrato de Stálin”. Uma frase das cordas em oitavas inteiramente construída sobre repetições do motivo 1-a e acompanhada pelos metais nos contratempos de colcheia transforma o estilo de polca, sugerido no início do desenvolvimento, em uma dança cossaca estilizada, tal qual o estilo do segundo movimento, com o caráter grosseiro e pungente que emana do movimento paralelo de oitavas quadruplas (incluindo o contrabaixo que soa 8ª abaixo) na região grave e da sonoridade octatônica. Curiosamente, esta frase revela-se uma variação em desenvolvimento de uma frase análoga que se encontra nos compassos 24 a 26 do *Intermezzo* (exemplo 50).

The image shows three musical staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef, marked [Andante] and IV-23, featuring a melodic line with a crescendo and fortissimo dynamic. Staff B is in bass clef, marked [Allegro] and IV-322, showing a rhythmic pattern. Staff C is in bass clef, marked [Allegro] and II-183, showing a similar rhythmic pattern.

Exemplo 50 – Movimento IV - comparação entre as frases do compasso 23 [Andante] (A) e compasso 322 [Allegro] (B), com o compasso 183 do Movimento II (C).

Esta frase é ainda acompanhada inicialmente por um contraponto tocado pelo naipe de madeiras agudas, que a despeito de ser caracterizado por um pronunciado caráter de marcha, mostra-se análogo à ideia temática dos compassos 8 a 10 do *Intermezzo*, com uma mutação rítmica e expressiva tal qual ocorrera no compasso 142. Já a partir do compasso 134 as madeiras passam a tocar a figura básica que une os motivos 7-c” e 4(i).

The image shows a multi-staff musical score starting at measure 323. The staves are labeled: Madeiras, Tpe, Tpa, Vln I/II, and Via/Vlc/Cbx/Fg. The score includes annotations for 'Motivo 2-a' and 'Motivo 1-a', and includes annotations like 'Análogo aos compassos 8 a 10 do Intermezzo' and 'Análogo aos compassos 24 a 26 do Intermezzo'. Dynamics include ff and f.

Motivo 2-a

Análogo aos compassos 8 a 10 do Intermezzo

Motivo 7-a

Análogo aos compassos 8 a 10 do Intermezzo

Motivo 7-c"

Madeiras

329

Tpe

Tpa

Vln I/II

Vla/Vcl

Cbx/Fg

Análogo aos compassos 24 a 26 do Intermezzo

Motivo 1-a

Motivo 7-c"

Motivo 4(i)

Motivo 7-c'

Motivo 4(i)

Motivo 7-c'

Madeiras

335

Tpe

Tpa

Vln I/II

Vla

Vcl/Cbx/Fg

Análogo aos compassos 24 a 26 do Intermezzo

Motivo 1-a

Motivo 4

Motivo 7-c"

Motivo "tr"

Motivo 7-c"

Motivo "tr"

Motivo 7-c'

Motivo 1-a

340

Compassos 323-340

Compassos 341-344

Segmento octatônico

Pentacorde menor

- Compassos 345 a 364

A frase que inicia no compasso 345 dá continuidade à expressão colérica e associa alguns elementos grotescos: a repetição obsessiva do motivo “tr” até a ocorrência de uma dissonância métrica (compasso 354), quando a figura fica deslocada do tempo forte; a nota pedal em Sol repetida a cada compasso agrega um elemento de contradança¹¹³, criando uma incongruência em relação ao caráter sinistro e violento de toda a subseção, baseada em segmentos octatônicos, que combinados com o timbre dos metais graves, configuram o tópico militar aterrorizante, atribuído ao material marcial análogo ao compasso 323. No compasso 359, com a entrada dos instrumentos de percussão, o compositor assume definitivamente a retomada do movimento II (análoga ao compasso 204, Seção A’ do segundo movimento), entremeada da figura em diminuição do motivo 6-c, sobre a escala dual em Ré.

The image displays two systems of musical notation for measures 345-364. The first system (measures 345-353) features a woodwind part (Piccolo/Flute/Oboe/Clarinet, Piccolo/Clarinet/Violin/Viola) playing a rhythmic motif labeled "Motivo 'tr'", a trumpet part (Trumpet 8th/Trumpet) playing "Motivo 1-a", and a timpani part with a low pedal point (Sol) and a bass line for strings (Violin/Celli/Double Bass, Trombones I/II, Violas/Contrabasses) playing a rhythmic pattern. The second system (measures 352-364) shows the woodwind part continuing with "Motivo 'tr'", the trumpet part playing variations of "Motivo 1-a" and "Motivo 1-c", and the timpani part continuing with the pedal point and bass line. A "Dissonância métrica" is indicated in measure 354. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*.

¹¹³ Ao estilo do movimento IV da *Sinfonia n.º 7 em Lá maior op. 92* de Ludwig van Beethoven.

Picc/Fl
Cl pic
Cl/Vln
369
Vla
Vlc/Ob
Tpa
Tpe
Dissonância métrica
Eg/Cfg/Tbn/Tb
Timpano

Compassos 366-373

Si bemol frigio

- Compassos 374 a 381

No compasso 374 surge uma frase obsessiva que consiste praticamente em uma citação do movimento II, em motivos, orquestração, articulação e sonoridade. Porém esta citação não é literal, pois as repetições do motivo 1-a são estáticas, diferente do que ocorre no segundo movimento. Sua intensa repetição evidencia a ambiguidade de sentido da justaposição dos acordes de Mi bemol maior e Sol bemol maior, que causam uma falsa relação de instabilidade de terça maior e terça menor, análogo ao compasso 161 deste movimento. Sua gigantesca pungência sonora, de uma orquestra inteira em *Tutti ff*, ainda será incrementada pelo *crescendo* geral para o alcance do ponto culminante do movimento IV e de toda a obra, no compasso 382.

Picc/Fl
Ob/Cl
Cl Picc
374
Vln II
Eg/Cfg/Tbn/Vlc
Cbx/Timp
Pratos
Caixa

Motivo 1-a

ff

cresc.

ff

cresc.

Picc/Fl
Ob/Cl
Cl Picc
Vln/II
378
Fg/Cfg/Tbn/Vlc
Cbz/Timp

Motivo 1-a

- Compassos 382 a 392

No compasso 382 é alcançado o ponto culminante do movimento, que pode ser considerado também o ponto culminante de toda a sinfonia – um colosso sonoro, com toda a orquestra em uníssono tocando, de forma bastante significativa, o motivo DeSCH, que ainda não havia sido citado no movimento IV. Os sopros de madeira tocam trinados, as cordas tocam em trêmolo. Sobre este elemento musical, David Hurwitz declara:

Este gesto, mais do que qualquer outro, confirma tanto o significado do segundo movimento quanto o ponto expressivo da sinfonia. A morte de Stalin deu a Chostakóvitch a esperança para o futuro, e ele expressa isso de sua maneira mais pessoal: usando o seu motivo musical para dar um golpe mortal em sua visão do terror. (Hurwitz, 2006, p. 132)

D e S C H

382
fff Tutti
(Cordas em trêmolo)
sfff
sfff
sfff
sfff
Timpano fff sfff dim.
GC
T-Tam fff
Pratos
Caixa cresc. fff

Esta afirmação de Hurwitz pode ser confirmada pela observação de que a agigantada proclamação do motivo DeSCH como apoteose da obra, interrompendo uma longa sequência de expressões em temperamento colérico e principalmente da citação do movimento II, revela-se um claro elemento de ruptura da devastada paisagem sonora apresentada nos três primeiros movimentos, e o compositor coloca-se, através de sua “assinatura”, ele mesmo como elemento desagregador. Este gesto, de uma aparente autopromoção, na verdade configura-se como uma sátira ao culto à personalidade, uma obsessão do estado soviético e de Stálin em particular, que divulgava seu nome e imagem em gigantescos cartazes, em especial nos grandes eventos e festividades (figura 2). A atitude do compositor ao colocar em evidência o seu próprio nome em uma obra escrita logo após a morte do ditador adquire uma severa dimensão crítica deste aspecto do stalinismo.



Figura 2 - Foto do 7º Congresso Mundial da *Comintern* (Internacional Comunista). Moscou, 1935. Além do enorme cartaz com sua foto (à direita), o nome de Stálin aparece ao lado de Lênin, Marx e Engels em cada um dos cartazes, escritos em russo, alemão, francês e inglês, respectivamente. A suposta intenção de Stálin de controlar a *Comintern*, sem sucesso, fez com que o ditador abandonasse a entidade, provocando sua dissolução.

5.4.4.4 – Recapitulação

Alcançada a apoteose discursiva, uma longa nota pedal na nota Si prepara a Seção de Recapitulação. No compasso 393 encontra-se uma alteração de armadura de clave (para 4 sustenidos), indicativo de retomada da “tonalidade” principal. Antes, porém, da recapitulação propriamente dita dos sujeitos, é feita uma longa recapitulação dos elementos do *Intermezzo*, com sua expressão original melancólica restaurada.

Tabela 23 – Estrutura Formal da Seção de Recapitulação (Movimento IV)

Recapitulação			
<i>Intermezzo</i>	Sujeito Principal	Segundo Sujeito	Coda
<i>Ombra (cantabile)</i>	Pastoral brilhante	Marcha	Estilo brilhante
Si frigio	Mi jônio	Mi eólio	Mi jônio
Compassos 393-482	Compassos 483-557	Compassos 558-582	Compassos 583-665

- Compassos 393 a 423 – **Recapitulação do Intermezzo**

A recapitulação do *Intermezzo* inicia-se com os violoncelos tocando a primeira parte da ideia temática principal. Seu compasso composto agora foi transformado em compasso simples, uma vez que não houve mudança de fórmula de compasso, porém o desenho melódico geral é bastante reconhecível, considerando que a estrutura de motivos é praticamente literal. Apesar da nota pedal em Si, a melodia centraliza-se inicialmente na nota Sol#, resultando uma sonoridade frígia, que logo em seguida sofre mutação para o centro em Si, com o modo frígio com alterações. No compasso 405 os violinos I recapitulam a segunda parte da ideia temática principal do *Intermezzo*, com modificações mais pronunciadas. O rulo de tímpano e as constantes modificações modais/tonais provocam uma reminiscência do tópico *ombra*, que gera uma associação tanto com o *Intermezzo* quanto com o movimento I, cujo Segundo Sujeito é citado de forma surpreendente nos compassos 418 a 420, confirmando esta referência ao início da obra. Esta longa frase construída sobre a nota pedal em Si sugere um movimento de retransição, não ficando caracterizada ainda uma recapitulação tonal.

RECAPITULAÇÃO DO INTERMEZZO

393 *Vla* **L'istesso tempo**
p

Vlc Motivo 6-a Motivo 6-b Motivo 5(i)
p semplice Motivo 1-a Motivo 1-a(i)

Fg/Cbx Ideia temática principal (II)
Timp *p*

405 *Vln I* Motivo 2-a Motivo 2-b Motivo 6-a
p semplice Motivo 6-b Motivo 1-a
Vln II Ideia temática principal (II)
Vla *p*
Vlc
Fg/Cbx *Cb*
Timp

- Compassos 424 a 447

No compasso 424 surge mais uma reminiscência da marcha violenta do compasso 323, acompanhada pelo motivo DeSCH em aumentação tocado por um trompete e um trombone em oitavas paralelas, suscitando uma sonoridade militar fúnebre. Esta frase prepara a recapitulação de terceira parte da ideia temática principal do *Intermezzo*, tocada por oboé e clarinetes em uníssono a partir do compasso 433. O timbre de trompetes e trombones com surdina a partir de então colabora com a atmosfera misteriosa do tópic *ombra*. A nota pedal em Si dos contrabaixos associada ao rulo do tímpano perdura até o compasso 447, perfazendo mais de 50 compassos contínuos dessa nota pedal.

430

Ob/Cl picc/Cl

Motivo 6-c

Motivo 6-c

p

p

Ideia temática principal (III)

Vln I

Tpe con sord.

Vln II/Vla

p

Tpe I

Tbn I

Tbn II/Tbn con sord.

p

Vlc/Cbx

Tímpano

441

Ob/Cl picc/Cl

Motivo 6-c

Motivo 6-c

Vln I

Tpe

Vln II/Vla

Tbn I/Tbn II

Vlc/Cbx

Tímpano

Motivo 1-a

mf

Compassos 424-447

Segmentos octatônicos

- Compassos 448 a 482

A frase de violoncelos e contrabaixos é repetida, igualmente acompanhada pelo motivo DeSCH em aumentação. Mais um fragmento do *Intermezzo* é tocado pelas cordas com surdina (em três oitavas), e a expressão geral vai se extinguindo com a citação de materiais do movimento I, com a textura musical ficando cada vez mais rarefeita.

448

Tpe I

Tbn I

p

Motivo DeSCH

Vlc/Cbx

Motivo 1-c

Motivo 1-c

Motivo 1-a

Motivo 1-c

Motivo 1-a

454

Vln/II div. con sord. *p*

Vla div. con sord. *p*

Vln/II div. con sord. *p*

Vla div. con sord. *p*

Vlc/Cbx *p*

Timpano *p*

Motivo 2-a Motivo 1-a(i) Motivo 2-b

466

Vln/II div. con sord. *p*

Vla div. con sord. *p*

Vln/II div. con sord. *p*

Vla div. con sord. *p*

Vlc/Cbx *p*

Timpano *p*

Motivo 2-a Motivo 1-a Motivo 1-a(i) Motivo 1-c

475

Vln/II div. *dim.*

Vla div. *dim.*

Tpe I *p*

Tbn I *p*

Vln div. *dim.*

Vla div. *dim.*

Motivo 1-a Motivo 3-a

Vlc/Cbx *dim.*

Timpano *dim.*

Vlc/Chx *mf*

Motivo 1-a

Compassos 448-457

Octatônica

- Compassos 483 a 516 – **Recapitulação (Sujeito Principal)**

No compasso 483 inicia-se uma figura de acompanhamento dos instrumentos de percussão incluindo pratos, gran cassa e caixa clara. O ritmo da caixa clara consiste em uma seqüência baseada no motivo 1-a”, e durante toda a frase é acompanhado por violoncelos e contrabaixos, que tocam um ostinato banal alternando as notas Si e Mi. Esta textura

prosaica prepara a recapitulação paródica do Sujeito Principal que será feita pelo fagote solo a partir da anacruse do compasso 491. A paródia configura-se através de três recursos principais: 1. Transposição de registro (do agudo para o extremo grave); 2. Mudança de timbre: dos violinos para o fagote; 3. Mudança no ritmo: aumento de valores rítmicos, de semicolcheia para colcheia. Estas alterações radicalmente opostas suscitam uma notável comicidade na expressão musical, pois os três elementos reunidos sugerem um “cansaço”, supostamente responsável pelo adiamento da recapitulação.

The musical score is divided into three systems, each with five staves: Flute I (Fg I), Trombone I (Tbn I), Violin/Celli (Vlc/Cbx), Percussion (GC, Pratos), and Drums (Caixa). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1 (Measures 483-490):**
 - Measures 483-488: Flute I plays a melodic line with a *pp* dynamic. Trombone I and Drums play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
 - Measure 489: Flute I plays a *pp* dynamic. Drums play a *p* dynamic.
 - Measure 490: Flute I plays a *p* dynamic. Drums play a *p* dynamic.
- System 2 (Measures 491-498):**
 - Measure 491: Flute I solo begins with a *pp* dynamic. The melodic line is transposed to a lower register and uses half notes.
 - Measures 492-498: Flute I solo continues with a *pp* dynamic. The accompaniment remains consistent.
- System 3 (Measures 499-500):**
 - Measures 499-500: Flute I solo continues with a *pp* dynamic. The melodic line uses eighth notes.

Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *dim.* (diminuendo). Performance instructions include *Fg I solo*, *3^aM*, and *3^am*.

- Compassos 517 a 536

Na anacruse do compasso 517 inicia-se a recapitulação do Sujeito Principal propriamente dito, executada pelo clarinete solo (análogo ao compasso 147). Os instrumentos de percussão silenciam, enquanto o fagote continua sua frase anterior alongando a sua paródia do Sujeito Principal, que agora se torna um contraponto ao Sujeito Principal original recapitulado pelo clarinete. O caráter de paródia fica ainda mais evidente quando o fagote repete 5 vezes a figura variante de terça maior e menor, um dos elementos mais notáveis de comicidade da obra. A própria entrada do Sujeito Principal pelo clarinete (retomando o estilo brilhante) com o ritmo original sobreposto à aumentação do fagote já cria uma expressão cômica, uma espécie de “atropelo” temático. Tal qual na exposição, o Sujeito Principal encontra-se no modo de Mi jônio, sofrendo mutação para Fá# mixolídio no compasso 529 (análogo ao compasso 159) e em seguida para a região de Dó “menor melódica”, que constitui a rotação menor/maior da escala dual. A figura de “trinado” mesurado reaparece no compasso 527 auxiliando na restauração do temperamento sanguíneo próprio do Sujeito Principal.

524 *Cl I*

Motivo 7-b *fp*

Ob I

Cl II/III *p*

Motivo 7-c *fp*

Fg II *Fg I** *3°M* *3°m*

Vlc/Cbx

529 *Cl I*

Motivo 1-a(i) *fp* *fp*

Motivo 2-a' *fp* *fp*

Motivo 1-a(i)

Motivo 6-c'

Ob I

Cl II/III

Fg I

Motivo 1-a(i) Motivo 2-a' Motivo 1-a(i) Motivo 6-c'

Vlc/Cbx

533 *Cl I*

Motivo 6-c'(i) *Fl/Cl I* Motivo 7-c'

Ob I

Cl II/III *Fl II/Cl II* *Cl III*

Fg I Motivo 6-c'(i)

Vln I/II pizz.

Ob II/III *p cresc.*

Vlc/Cbx *Vla pizz.* *p cresc.*

Compassos 517-528 Compassos 529-530 Compassos 531-535a

Mi jônio Fá# jônio Dó "menor" melódica
(Rotação da escala dual)

- Compassos 537 a 557

No compasso 537 inicia-se uma retomada da figura básica que reúne os motivos 7-c' e 4(i) nas cordas, enquanto as trompas realizam um desenvolvimento do Sujeito Principal na região de Fá mixolídio. A combinação é inusitada, uma vez que a figura básica referida apresenta uma expressão essencialmente diferente do Sujeito Principal, originalmente caracterizada pelo modo eólio no início e posteriormente pela sonoridade octatônica, o que cria uma incongruência expressiva na frase. A incongruência se acentua quando as trompas continuam o motivo 7-b aumentado em articulação *staccato*, enfatizando a passagem aguda das notas Dó#-Ré ligadas que criam uma sensação de glissando típica de expressões humorísticas, reforçada pelos violoncelos que acompanham o tema em *pizzicato*. As duas figuras dialogam até o compasso 554 quando as trompas interrompem aquilo que seria sua segunda repetição do Sujeito Principal, realizando uma cisão no motivo 7-b para anunciar o motivo DeSCH. Esta interrupção abrupta do tema constitui um claro recurso discursivo de incongruência para enfatizar a intervenção da assinatura do compositor, que estando completamente ausente na Seção de Exposição, passa a ser o elemento central da Recapitulação, consubstanciando a significação dos movimentos anteriores.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The instruments and their parts are as follows:

- Flute I/Clarinete I (Fl/Cl I):** Plays Motivo 7-b in the first staff, marked *f*.
- Flute II/Clarinete II (Fl/Cl II):** Plays Motivo 7-b in the second staff, marked *f*.
- Clarinete III (Cl III):** Plays Motivo 7-b in the second staff, marked *f*.
- Trompa (Tpe):** Plays Motivo 7-b in the second staff, marked *mf*.
- Trompa I/III (Tpa I/III):** Plays Motivo 7-a in the third staff, marked *f*.
- Violino I (Vln I):** Plays Motivo 7-c' in the fourth staff, marked *f*.
- Viola (Vla):** Plays Motivo 7-c' in the fourth staff, marked *f*.
- Violino II (Vln II):** Plays Motivo 7-c' in the fourth staff, marked *f*.
- Violoncelo (Vlc):** Plays Motivo 7-c' in the fifth staff, marked *f*.
- Prato suspenso (Prato susp.):** Plays Motivo 4(i) in the sixth staff, marked *f*.

Additional markings include *pizz.* for the strings and *arco* for the first violin. The score shows a complex interplay of motifs across different instruments, with dynamic markings ranging from *f* to *mf*.

542

Motivo 7-c' Fl/Cl

Motivo 7-c' Picc / Fl / Cl picc / Cl

Motivo 4(i) Ob

Motivo 7-c' Motivo 7-c'

Tpe

Motivo 7-a Tpa I/III

Motivo 7-b(aumentado)

Vln I/II arco

Motivo 7-c' Motivo 7-c'

Motivo 4(i) Vln I/II pizz.

Vla pizz. *ff*

Motivo 7-a Vln pizz.

Motivo 7-b(aumentado) Vlc pizz.

547

Picc / Fl Cl picc / Cl

Motivo 4(i) Ob

Tpe *mf*

Motivo 7-a Tpa I/III

Motivo 7-a

Motivo 7-c' Vln I/II arco

Motivo 4(i)

Motivo 7-c'

Vla pizz.

Vlc pizz.

552

Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-c' Motivo 4(i)

Picc / Fl / Cl picc / Cl Ob

Tpe *mf*

Motivo 7-a (7-b) *f*

DeSCH

Interrupção do motivo 7-b

Tpe *f*

Motivo 4(i) Vln I/II arco

Vln I/II pizz.

Vln I/II / Vla arco *f*

Motivo 7-a

Vla pizz. (7-b)

Vlc pizz.

Vlc / Chx arco *f*

Compassos 538-557

(b)

Fá mixolídio

- Compassos 558 a 582 – Segundo Sujeito

Na anacruse do compasso 558 inicia-se a recapitulação do Segundo Sujeito, análogo ao compasso 165, sem mudança da armadura de clave. Tal qual ocorre na exposição, este tema apresenta uma expressão nitidamente marcial e, portanto, contrastante com o Sujeito Principal, com as cordas tocando em oitavas paralelas na região grave e um acompanhamento de metais nos contratempos de colcheia, o que constitui uma expressão militar disfórica, enfatizada pelas incongruências tonais. Nesta frase Chostakóvitch radicaliza a mutação modal causando uma notável distorção do Segundo Sujeito: uma intensa alternância entre os modos de Mi eólio e Dó eólio que ocorre praticamente a cada compasso, deformando a linha melódica e estabelecendo um discurso claramente incongruente e grotesco. No compasso 571 as cordas recapitulam a figura básica que evidencia o motivo 1-a, acompanhadas por uma textura baseada no motivo 1-a' em forma de fanfarras, tocada por trompetes e tímpanos. O temperamento adquire então uma expressão colérica que só se dissipará no compasso 578, com a entrada de uma alternância jocosa do motivo 7-a entre trompas e trompetes, que prepara a retomada do Sujeito Principal no início da coda.

567 Tpa/Tpe Textura baseada no motivo 1-a'

Vln I/II/Vla (Dó eólio) (Mi eólio) (Dó eólio) (Mi eólio) *mf* Motivo 1-a

Vlc/Cbx Motivo 1-a Motivo "tr" Motivo "tr" *f* Motivo 7-a Motivo 1-a

Timpano Textura baseada no motivo 1-a' *mp*

573 Tpe

Vln I/II/Vla Motivo 1-a (Dó eólio) Motivo 7-a Motivo 7-c'' Motivo 7-a Motivo 7-c''

Vla/Vlc/Cbx Motivo 1-a Motivo 1-a(i) Motivo 7-a Motivo 7-a

Timpano Motivo 7-a

578 Tpe Tpa Tpe Tpa Tpe Picc/Fl

Vln I *f* *mf* *mp* *p* *p*

Vln II/Vla Vln II pizz. *dim.* *dim.* Cl I Cl II

Vlc/Cbx *dim.* Motivo 5(i) Motivo 5(i)

- Compassos 583 a 603 - Coda

No compasso 583 inicia-se a Coda com uma retomada fragmentada do Sujeito Principal, alternada com a figura baseada no motivo 7-c' e 4(i), com a plena configuração do estilo brilhante. Esta fragmentação também acontece nos planos timbrístico e modal, pois enquanto o Sujeito Principal é executado por flautas e clarinetes no modo de Mi jônico, a outra figura caracteriza-se pelo modo de Ré mixolídio, tocada pelos violinos com acompanhamento das demais cordas em *pizzicato*. Esta alternância súbita acontece três

vezes seguidas (compassos 585, 589 e 592) e configura um paralogismo discursivo, ou seja, a elocução obsessiva de ideias desconexas, que se sucedem sem conclusão ou fechamento de uma ideia antes do início da próxima. A sequência é encerrada no compasso 600 por uma figura conclusiva e enérgica no modo de Mi eólio, que reúne os motivos 7-a e 7-c”, acompanhados pelo toque de caixa-clara que, juntamente com as marcações dos metais, associam a expressão da frase ao tópico militar aterrador, que prepara a intervenção do motivo DeSCH que virá em seguida.

The musical score is divided into three systems, each with four staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 583-587):**
 - Staff 1: Picc/Fl. Motivo 7-b (measures 583-587).
 - Staff 2: Vln I. Motivo 7-c' (measures 583-587). *ff sub.*
 - Staff 3: Cl I. Vln II / Vla pizz. Motivo 7-c' (measures 583-587). *ff sub.*
 - Staff 4: Cl II. Vlc pizz. Motivo 7-c' (measures 583-587). *ff sub.*
 - Staff 5: Cbx pizz. Motivo 7-c' (measures 583-587). *ff sub.*
- System 2 (Measures 588-592):**
 - Staff 1: Vln I. Motivo 7-c' (measures 588-589), Motivo 4(i) (measures 589-590), Picc/Fl. Motivo 7-a (measures 590-591), Vln I. Motivo 7-b (measures 591-592), Ob/Cl/Cl picc. Motivo 7-c' (measures 592-593). *ff sub.*
 - Staff 2: Vln II / Vla pizz. Motivo 7-c' (measures 588-589), Cl I. Motivo 7-a (measures 590-591), Vln I. Motivo 7-b (measures 591-592). *p*
 - Staff 3: Vlc pizz. Motivo 7-c' (measures 588-589), Cl II. Motivo 7-a (measures 590-591), Tpe III / Vln I pizz. Motivo 7-b (measures 591-592). *p*
 - Staff 4: Cbx pizz. Motivo 7-c' (measures 588-589), Tbn/VlnII/Vla pizz. Motivo 7-b (measures 591-592). *mf*
 - Staff 5: Fg/Tbn/Tb/Vlc/Cbx pizz. Motivo 7-b (measures 591-592). *mf*
- System 3 (Measures 593-600):**
 - Staff 1: Ob/Cl/Cl picc. Motivo 7-c' (measures 593-594), Motivo 4(i) (measures 594-595), Motivo 7-c' (measures 595-596), Motivo 7-c' (measures 596-597), Motivo 4(i) (measures 597-598), Motivo 7-c' (measures 598-599), Motivo 4(i) (measures 599-600).
 - Staff 2: Tpe III, Vln I pizz., Tbn/VlnII/Vla pizz. Motivo 7-c' (measures 593-594), Motivo 4(i) (measures 594-595), Motivo 7-c' (measures 595-596), Motivo 7-c' (measures 596-597), Motivo 4(i) (measures 597-598), Motivo 7-c' (measures 598-599), Motivo 4(i) (measures 599-600).
 - Staff 3: Fg/Tbn/Tb/Vlc/Cbx pizz. Motivo 7-c' (measures 593-594), Motivo 4(i) (measures 594-595), Motivo 7-c' (measures 595-596), Motivo 7-c' (measures 596-597), Motivo 4(i) (measures 597-598), Motivo 7-c' (measures 598-599), Motivo 4(i) (measures 599-600).

598

Motivo 7-c' Motivo 4(i) Motivo 7-a Motivo 7-c'' Motivo 7-a Motivo 7-c''

Ob/Cl/Cl picc. *ff* Picc./Fl/Ob/Cl/Cl picc.

Tpe I/II *f*

Tpe III/Vln I pizz./Tbn/Vln II/Vla *f*

Fg/Tbn/Tb/Vlc/Cbx pizz. *f*

Caixa *f*

Compassos 583-585a; 589b-592a Compassos 585b-589a; 592b-597 Compassos 600a-603

Mi jônio Ré mixolídio Mi eólio

- Compassos 604 a 626

No compasso 604 o motivo DeSCH é apresentado pelo trompete III e trompas em *ff*, acompanhado por uma fanfarra de textura dissonante baseada no motivo 1-a', configurando o tópico militar aterrorizante. No início o motivo é apresentado sequenciado em semínimas, para em seguida ser repetido obstinadamente em diminuição de colcheias até o compasso 611. A partir do compasso 612 o naipe de madeiras agudas inicia uma série de semicolcheias em movimento progressivo ascendente alternando passagens cromáticas com seqüências irregulares de tom e semitom, retomando o tópico brilhante, que cria um conflito com a expressão militar aterrorizante que permanece no motivo DeSCH, agora aumentado para o ritmo de mínimas.

604

Textura baseada no motivo 1-a'

Tpe I/II *ff*

Tpa *ff*

Tbn I/II

Tpe III/Tpa *ff*

Caixa

Motivo DeSCH Motivo DeSCH

608 *Tpe I/II*

Motivo DeSCH

Tpe III / Tpa

612 *Picc / Fl / Cl picc / Cl*

Ob ***ff***

Tpe
Tpa

Vln I / Vla
arco
Vln II arco ***ff***

Fg/Cfg/Tbn
Vlc/Cbx ***ff***

Motivo DeSCH

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

(+ *Timp*)

617 *Picc / Fl*
Cl picc / Cl

Ob ***ff***

Tpe
Tpa

Vln I / Vla
arco
Vln II arco ***ff***

Fg/Cfg/Tbn
Vlc/Cbx ***mf***

Motivo DeSCH

Caixa ***ff***

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

(+ *Timp*)

Picc / Fl
Cl picc / Cl
Ob
Tpe
Tpa
Vln I / Vla arco
Vln II arco
Timp
Fg/Cfjg/Tbn
Vlc/Cbx
Cáixa

Motivo DeSCH
Motivo 7-a
Vln I / II
Vla/Vlc
ff
p cresc.

Picc / Fl
Cl picc / Cl
Ob
Tpe
Tpa
Vln I
Vln II/Vla
Vlc 8ª bassa
Fg/Cfjg
Tbn/Tb/Cbx
Pratos
Triângulo
Cáixa

Motivo 7-b
Motivo 7-b
Motivo 7-b
Motivo 7-b
ff

Compassos 604-626

Conjunto irregular Sequência harmônica

Não obstante a saturação cromática do movimento do naipe de madeiras agudas, a sequência de acordes tocada pelo naipe de metais e cordas que acompanha o motivo DeSCH perfaz um conjunto irregular, centralizado na nota Mi. Esta irregularidade garante

a dualidade expressiva desta frase, que opõe o tópico militar aterrorizante ao estilo brilhante: os pontos culminantes no acorde de Mi maior confirmam a preponderância do tópico brilhante, porém os metais graves e cordas tocam o motivo DeSCH como um *cantus firmus* sinistro, apoiado por um acompanhamento harmônico incongruente que privilegia os acordes de Fá e Sol maior, retomando falsas relações de terceiro e sexto grau maiores e menores, além da dualidade dos acordes de Lá^b maior e Sol# menor, que completam a disforia expressiva da frase. Após toda a acumulação de energia proveniente da tensão entre estes elementos, a frase culmina em um vigoroso acorde de Mi maior em *tutti fff* no compasso 627, que confirma a “tonalidade principal” da obra. Este acorde é seguido por uma sequência canônica do motivo 7-b entre madeiras e cordas agudas, reiterando o estilo brilhante e festivo do modo de Mi jônio.

- Compassos 633 a 645

No compasso 633 continua o diálogo entre flautas e clarinetes com as cordas, em um processo imitativo baseado na figura motivo 7-c' e 4(i) em estilo brilhante. A cada resposta a figura vai sendo encurtada até a escala que conduz ao ponto culminante da frase, com uma progressão de acordes que conduz ao centro de Mi maior. Tal qual ocorrido na frase anterior, a progressão de acordes é tonalmente incongruente, especialmente em relação à linha melódica que se desenvolve no modo de Mi jônio; no início verifica-se uma alternância entre os acordes de Fá#m₇ e Dó7M₃ que, além de constituírem uma falsa relação de trítono entre si, realizam uma falsa relação de terceiro e sexto graus maior e menor (em relação ao modo Mi jônio), apoiados sobre a nota repetida no baixo Mi. A partir do compasso 641 o motivo DeSCH é acompanhado por uma progressão de acordes semelhante à frase anterior, construída sobre um conjunto irregular.

The image shows a musical score for measures 633 to 645. The score is written for a woodwind section and strings. The woodwinds (Piccolo/Flute, Clarinet Piccolo/Clarinet, Oboe) play a melodic line consisting of three phrases: two instances of 'Motivo 7-c'' and one instance of 'Motivo 4(i)'. The strings (Violin I, Violin II/Viola, Violoncello 8^a Bassa, and Double Bass/Double Tenor) play a rhythmic accompaniment of chords, with the first two instances of 'Motivo 7-c'' and the instance of 'Motivo 4(i)' marked with a forte (*f*) dynamic. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

Picc / Fl
Cl picc / Cl
Ob
Tpe
Tpa
Vln I
Vln II/Vla
Fg/Tbn
f

Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 7-c' Motivo 7-c'

Picc / Fl / Cl picc / Cl
Vln I
Ob / Vln II / Vla
Tpe
Tpa
Fg/Tbn
ff

Motivo "tr" Motivo 2-a Motivo 2-a Motivo 2-a Motivo 7-b' Motivo 7-c'

Motivo 7-c' (aumentado)
Motivo DeSCH

Triângulo
Caixa
p cresc.
ff

Compassos 633-640

Mi jônio Sequência harmônica

Compassos 641-645

Conjunto irregular Sequência harmônica

- Compassos 646 a 665

No compasso 646 inicia-se uma frase análoga a uma “coda tonal” das sinfonias clássicas, onde a “tonalidade principal” é afirmada. Esta expressão compreende-se por si contraditória, uma vez que o compositor evita a movimentação tonal dominante-tônica através da distorção do acorde de dominante (Si maior), transformando-o em um acorde de

sexta (Si-Ré#-Sol#) nos compassos 646 e 648, e que a partir do compasso 649 é distorcido ainda mais quando é incluída uma 5ª diminuta (Fá natural) na voz inferior. No compasso 653 surge uma figura de polca com movimento cromático ascendente, que remete à *Tritsch-Tratsch Polka op. 214* de Johann Strauss (compassos 44-47), obra com a qual este *Finale* partilha não só a tonalidade, mas também a expressão brilhante e histriônica, incluindo a engenhosidade humorística, que abrange as constantes falsas relações de terça maior e menor em relação ao centro Mi nos compassos 654-657, e em relação a Si, resultante da passagem Ré-Mib do motivo DeSCH, bombasticamente reiterado pelos tímpanos.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 646 to 652, and the second system covers measures 651 to 657.

System 1 (Measures 646-652):

- Measures 646-648:** Picc/Fl, Cl picc/Cl, and Vln I play **Motivo 7-c'**. Vln I also plays **Motivo 7-a** in measure 648.
- Measures 649-652:** Ob/Vln II/Vla play **Motivo 7-a**. Picc/Fl, Cl picc/Cl, and Vln I continue with **Motivo 7-c'** and **Motivo 7-a**. The **Caixa** (snare drum) plays a rhythmic pattern marked **ff**.

System 2 (Measures 651-657):

- Measures 651-652:** Picc/Fl, Cl picc/Cl, and Vln I play **Motivo 7-c''**. Ob/Vln II/Vla also play **Motivo 7-c''**.
- Measures 653-657:** Tpe and Tpa play a rhythmic pattern. Fg/Cfg/Tbn and Tb/Vlc/Cbx play a bass line. Tímpanos play **Motivo DeSCH** marked **ff**. Pratos (cymbals) play a pattern marked **f**. Caixa continues with its rhythmic pattern.

Key features include triplets (3^am, 3^aM, 3^am) and dynamic markings such as **ff** and **f**.

Picc / Fl
Cl picc / Cl

557

Ob **3^aM**

Tpe
Tpa

Vln I
Vln II

Vla / Vlc

Fg/Cfg/Tbn
Tb/Cbx

Timpanos

Pratos

Caixa

Motivo DeSCH

Picc / Fl
Cl picc / Cl

661

Ob *ff* *sfff*

Motivo 7-c'

Tpe
Tpa *p cresc.*

Vln I/II *gliss.* *sfff*

Vla / Vlc 8^a bassa *ff* *sfff*

Motivo 7-c'

Fg/Cfg/Tbn
Tb / Cbx *p cresc.* *sfff*

Timpanos *p cresc.* *sfff*

Pratos *ff*

Caixa *Triângulo* *p cresc.* *sfff*

CONCLUSÃO – A ESTÉTICA DA IRONIA

O percurso labiríntico do universo da *Sinfonia nº 10* de Chostakóvitch é marcado por uma linguagem artística baseada na ambiguidade expressiva e na incongruência formal, perceptíveis na composição singular das formas, no manejo dos contrastes estilísticos e no trato significativo da tonalidade, que transita entre a simulação e a ausência. O constante diálogo com a música do passado levou à classificação do compositor como ‘neoclássico’, o que pode constituir uma percepção redutiva de seu discurso, pois, ainda que se observe uma articulação de estilos, formas e sonoridades de séculos anteriores, sua linguagem musical tem essência completamente nova, que incorpora fundamentalmente o espírito do século XX, tornando-se um documento vivo das contradições de sua época.

O estudo aprofundado destas singularidades constitui uma tarefa desafiadora que, na mesma medida em que evidencia surpreendentes meandros desta fascinante jornada, revela-se insuficiente perante o abissal complexo expressivo da poética musical de Chostakóvitch. Isto se reflete na limitada quantidade de estudos publicados dedicados à análise das contradições presentes na partitura. Entretanto, a leitura dos autores que se aventuraram por este caminho constituiu um incentivo à continuidade desta proposta, em especial a principal análise publicada da *Sinfonia nº 10*, realizada por David Fanning (1988). Ele foi a principal referência durante a elaboração deste trabalho, como indicador do quanto era necessário alcançar e, se possível, avançar na compreensão da linguagem do compositor. Desempenhou também papel especial o trabalho de Esti Sheinberg (2000), que teve a audácia de propor um estudo sobre a ironia, sátira e paródia musicais baseado no conjunto da obra do autor russo, através de meticolosas análises e comparações de elementos musicais, que proporcionaram, além de grande estímulo, importante fundamentação teórica para a realização deste trabalho. Esperamos que esta pesquisa possa representar uma contribuição consistente, ainda que modesta, para apreciadores e estudiosos da música de Chostakóvitch, e que possa indicar caminhos para a continuidade desta jornada.

Michael Rofe, outro importante estudioso da obra de Chostakóvitch, tratando da linguagem harmônica/melódica do compositor, declarou: “No coração da linguagem musical de Chostakóvitch encontra-se um tipo fundamentalmente energético de organização de alturas [*pitch organization*], uma força motora que desempenha um papel vital enquanto dimensão de energia (Rofe, 2012, p. 42). Partilhamos desta conclusão, não obstante tê-la alcançado por caminho diverso. Enquanto Rofe procura evidenciar processos análogos a relações funcionais particulares do universo tonal, este trabalho

buscou apontar nos processos de mutação modal os elementos de tensão musical que geram o fluxo energético que emana de sua expressão. Identifica-se, primariamente, que a organização estrutural da música de Chostakóvitch é horizontal; raros são os momentos em que a dimensão harmônica se alça ao mesmo nível de importância da dimensão melódica, e praticamente nenhum em que se sobreponha. Mesmo em momentos excepcionais, como nos compassos 633 a 645 do movimento IV, em que a sequência harmônica é evidenciada, o pensamento linear se sobressai, uma vez que a progressão de acordes é posterior e adaptada a um evento melódico consolidado na estrutura formal, além de ser tonalmente incongruente em relação a este. Portanto, a abordagem prioritariamente melódica justifica o empenho deste trabalho na apuração extensiva dos materiais escalares empregados na partitura e suas constantes mutações.

O emprego sistemático da escala octatônica (ou de segmentos desta) revela um processo que supera definitivamente a noção tradicional de tonalidade, ainda que pactue com o estabelecimento de tons centralizadores. Este recurso, na verdade, mostra-se um instrumento para a construção de ambiguidades tonais/modais, em especial quando se trata da combinação de segmentos escalares, em que são aproximados, por semelhança, modos gregorianos, a escala dual e a escala octatônica. É o que ocorre no conjunto complexo do movimento II¹¹⁴, onde são aproximadas, reunidas e alternadas as escalas octatônica (em Si bemol), de Si bemol melódica (rotação da escala dual em Fá) e Mi bemol lídio (com o VII grau alterado), em uma espécie de mutação modal “parcimoniosa”: a instabilidade causada pela alteração (**#** ou **b**) de uma única nota – no caso a nota Fá – é suficiente para a transição entre as diferentes expressões inerentes a cada um dos modos (octatônico, dual e lídio). A escala dual, que na maioria das obras anteriores de Chostakóvitch aparece em sua rotação característica (graus I-V pentacorde maior/IV-VIII pentacorde menor)¹¹⁵, ocorre na *Sinfonia nº 10* com grande frequência na rotação inversa, isto é: graus I-V configurando um pentacorde menor e graus IV-VIII conformando um pentacorde maior – análoga, portanto, à escala menor melódica ascendente ou bachiana. Esta rotação revela uma ambiguidade ainda mais pronunciada, uma vez que sua natureza está mais próxima da linguagem tonal. Entretanto, o compositor evita claramente todo e qualquer movimento funcional análogo à sequência dominante-tônica, enfatizando a poética do “ser-não-ser”, ou “ser uma coisa sendo outra”, que é a essência da dualidade desta escala, singularmente característica da escrita de Chostakóvitch. O mesmo ocorre com o emprego dos modos jônio e eólio: inexistindo movimentos funcionais, não é possível constituir-se uma

¹¹⁴ Cf. capítulo 5.4.2 deste trabalho.

¹¹⁵ Cf. capítulo 3.3.2 deste trabalho.

tonalidade; entretanto, a partir de movimentos escalares, configura-se uma expressão modal. Ainda que se considere que muitas vezes, na música do romantismo, uma nova tonalidade é estabelecida pelo surgimento isolado de um acorde de dominante, o mesmo não pode ser acatado em relação ao acorde de tônica – a mera afirmação do acorde de tônica, sem a presença do acorde de dominante confirma sua natureza modal, e não tonal, exatamente como ocorre no Sujeito Principal do movimento IV, em que o compositor “simula” a tonalidade de Mi maior, sem nunca confirmá-la além do modo jônio. Esta relação de negação da tonalidade criou a necessidade frequente do uso de aspas quando há referência a determinados centros tonais. Estruturalmente, Chostakóvitch concebe relações tonais entre os sujeitos da forma-sonata, tais como, no caso da exposição do movimento I, o tom principal no Sujeito Principal (Mi “menor”) e o tom relativo no Segundo Sujeito (Sol “maior”). Isto decorre de um desdobramento dessa natureza ambivalente, do “ser-não-ser” da construção tonal/modal do compositor. O predomínio eventual de materiais diatônicos, como acontece em considerável parcela do movimento IV, também representa um manejo expressivo dos materiais escalares; quando o compositor se afasta da obscuridade octatônica para a relativa estabilidade do diatonismo, constrói uma expressão de ingenuidade *naïf*, que é considerada por Sheinberg “a expressão final da ironia existencial” (Sheinberg, 2000, p. 47). Por outro lado, o deliberado confronto melódico resultante da alternância entre terça maior e menor, identificado no Sujeito Principal do *Finale*, assume a dimensão notoriamente satírica que o compositor procura dissimular quando utiliza a escala dual. Esta engenhosidade é tão atípica na escrita de Chostakóvitch que sua ocorrência representa um atrevimento sem precedentes em termos de ironia referencial: o artifício musical que Kabalévski usa para caracterizar “*Palhaços*”¹¹⁶, Chostakóvitch emprega para referir-se a Stálin.

A metodologia utilizada no tratamento das singularidades tópicas e estilísticas da *Sinfonia nº 10* foi, em grande medida, baseada na proposta de Hatten:

Este é o tipo de método que chamei de hermenêutica: trabalhar avançando e retornando entre o conhecimento estilístico e especulações interpretativas; basear estas especulações em oposições estilísticas hipotéticas; então mover-se para além das correlações estabelecidas do estilo até alcançar um volume tematicamente estratégico de significação singular de eventos musicais (Hatten, 1994, p. 61).

Esta proposta justifica o extensivo esforço de analisar os estilos e tópicos musicais configurados na sinfonia. Se há ironia ou comicidade na música, ela há de ser encontrada

¹¹⁶ Cf. exemplo 15, capítulo 3.3.2.

seguindo seus vestígios significativos, e este seguimento mostra-se revelador. Entretanto, a revelação não consiste na descoberta de um “programa” encoberto ou clandestino que o compositor teria usado para estruturar a obra, mas significa o debruçar-se sobre a própria obra, buscando uma compreensão de suas singularidades; muito mais importante do que a classificação dos estilos e tópicos identificados é a compreensão das interações entre eles, suas sequências e sobreposições, suas congruências e suas contradições. A *Sinfonia nº 10* percorre um caminho que parte das sombras do primeiro movimento para alcançar a iluminação brilhante no *Finale*. Mas engana-se quem supõe ser esta a peripécia de um herói. O lirismo obscuro do Sujeito Principal do primeiro movimento é conduzido a uma valsa desastrosa, a “não-valsa” daquele que não sabe, ou não consegue dançar. O início da obra estabelece uma contrariedade que é pré-requisito do discurso irônico. Esta observação é fundamental para uma reflexão consistente sobre o humor e a ironia na música: se ambos os registros trabalham com o grotesco, com incongruências súbitas, com quebras de expectativa e associações inesperadas, como delimitar o que é irônico e o que é humorístico?

Sem dúvida, o irônico e o humorístico permeiam-se. São infinitas as possibilidades de estabelecimento do registro irônico através da comicidade, apesar de existir também comicidade não-irônica e estruturas irônicas isentas de comicidade, como a ironia referencial. Entretanto, o mais curioso a respeito da ironia baseada em processos de comicidade é que, para o receptor desatento, um momento cômico de um discurso irônico muitas vezes pode parecer exclusivamente humorístico, se ele não for capaz de identificar a motivação encoberta da incongruência ou ambiguidade engendrada no processo. Pode-se concluir, portanto, que o registro cômico, que possui infinitas variedades de articulação, resulta de uma incongruência formal revelada muitas vezes através da hipérbole grotesca, paródica ou satírica, mas sua característica distintiva é ser **fortuito** – sua única condição é a existência de normas ou estados de normalidade previsível que são inesperadamente transgredidos. A ironia, por sua vez, não pode ser construída de forma fortuita; ela exige um estado de contrariedade anterior à sua enunciação, e essa contrariedade está comumente ligada a questões existenciais ou de graves obstruções à ação – é nesse momento que surge o discurso irônico¹¹⁷. Um exemplo prático destes pressupostos é a impossibilidade de, ao se caminhar pela rua, ironizar um transeunte desconhecido. Por outro lado, parece perfeitamente possível criar uma situação humorística com qualquer

¹¹⁷ Fazendo uma observação sobre a lógica dos contrários, que pode funcionar como princípio de organização de um texto, Brait afirma que “a inversão semântica característica da ironia tem necessidade de um contexto, o que pressupõe uma relação de convivência entre produção e recepção” (Brait, 2008, p. 120).

pessoa, em qualquer condição. Neste caso, a ironia só pode ser estabelecida se, através do semblante ou de uma atitude prévia, for possível identificar um estado de contrariedade em relação ao destinatário, como a contemplação de uma pessoa ricamente adornada ou um mendigo, ou usando indumentária ou uniforme que se associe a determinada postura religiosa ou atividade civil, assim como atitudes consideradas socialmente inadequadas, como jogar lixo no chão ou transgredir uma lei de trânsito. A tensão que surge do estado de contrariedade deve-se especialmente à impossibilidade de agir perante a situação: não é possível coagir um indivíduo a não jogar lixo no chão ou a respeitar regras de trânsito; no máximo, seria possível puni-lo ou repreendê-lo. Dessa forma, a ironia configura-se então como uma postura crítica adotada por aqueles que não teriam outros meios para atuar a não ser através do discurso paradoxal ou referencialmente irônico. Nisto a escrita de Chostakóvitch diferencia-se substancialmente de tantos outros compositores que trabalharam incongruências musicais humorísticas, de Haydn a Satie: suas incongruências constituem signos expressivos de contradições existenciais.

Entretanto, se para a configuração da ironia é necessário existir um estado de oposição ou contrariedade anterior, como compreender a obra de arte estruturada em um discurso irônico, quando se confronta com o pressuposto de Heidegger de que “aquilo que a arte é deve poder apreender-se a partir da obra”¹¹⁸ (Heidegger, 1977, p. 2)? Fanning declara: “a possibilidade de provar a existência de ironia na música não é maior do que a de definir um irônico ‘ah, claro’ na literatura. Temporalidade, contexto e convenções culturais, que alguns chamariam de ideologia, tudo contribui para o instinto que nos leva a imputar esse tipo de significado” (Fanning, 1988, p. 73). O desdobramento destes questionamentos conduz naturalmente a questões mais pragmáticas da escuta e do fazer musical, tais como: qual seria a necessidade de o ouvinte conhecer a multifacetada e turbulenta relação do compositor com Jôsef Stálin, cuja imagem é supostamente tão presente na sinfonia? Se ele ignorar a conjuntura histórica estará condenado à alienação em relação à obra? Após percorrer os caminhos dos processos estruturais do discurso musical de Chostakóvitch, acreditamos que a *Sinfonia nº 10*, **mais que constituir um discurso irônico propriamente dito, tem sua natureza expressiva moldada pelo processo irônico**. Isto significa que o ouvinte que ignora as referências intertextuais específicas da relação entre o artista e o ditador não estabelece a convivência necessária entre emissor e receptor para a constituição da ironia propriamente dita, mas **não deixa de fruir o fascinante efeito expressivo de um discurso musical estruturalmente ambíguo ou incongruente** que, ao evocar

¹¹⁸ “Was die Kunst sein, soll sich aus dem Werk entnehmen lassen” (tradução nossa).

questões existenciais, provoca nele uma reflexão sobre as contradições de sua própria existência, prescindindo, portanto, do conhecimento do contexto da obra. Entretanto, isso não descarta a formidável dimensão suscitada nos ouvintes que efetivamente conhecem o contexto, seja pelo estudo (no momento atual) ou pela vivência (na época em que a sinfonia foi escrita). Estas são, portanto, as “camadas” da obra de arte que revelam a misteriosa singularidade de sua propriedade artística. E completando esta resposta pelo diálogo com os postulados de Heidegger, cabe recordar que

a obra de arte, ultrapassando sua materialidade, constitui ainda algo de outro. E é este algo de outro que nela está que revela o artístico. É evidente que a obra de arte é um objeto integralmente elaborado, mas ela fala algo a mais do que aquilo que ela é – *ἄλλο ἀγορεύει*. Ela anuncia abertamente algo de outro, manifesta o outro; é a alegoria. Com a integral elaboração do objeto, na obra de arte há algo de outro que é carregado. Levar algo de outro, em grego se diz *συμβάλλειν*. A obra é símbolo (Heidegger, 1977, p. 4¹¹⁹).

Quando se considera que o discurso musical é **moldado** pela ironia, ou seja, que sua forma é cunhada pelos processos irônicos, compreende-se que é a totalidade de sua estrutura, mais do que dispositivos ou ocorrências pontuais, que ativa o registro irônico. Realizando uma crítica das abordagens locais deste fenômeno, Brait observa que

O processo irônico é constantemente abordado nos limites de uma frase ou em parcelas de textos, mas raramente como elemento estruturador de uma unidade textual longa, [...] como categoria estruturadora do texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação. (Brait, 2008, p. 17)

Observando-se os processos de ironia referencial estruturadores da expressão musical da *Sinfonia nº 10*, chega-se à conclusão de que, além das incongruências verificadas nos sujeitos principais de cada movimento, a obra representa um caso efetivo de “unidade textual longa” estruturada pela ironia, não obstante sua natureza particularmente diversa das formas literárias abordadas por Brait.

Em sua dimensão de resposta a um estado de contrariedade e obstrução, a ironia incorpora poeticamente a proposição 7 do *Tractatus Logico-Philosophicus*: “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein, 1994, p. 281). Certamente, as perseguições, críticas e ameaças deixaram muito claro para Chostakóvitch aquilo que não podia ser dito. O discurso irônico, portanto, é o discurso do não-dizer. Neste sentido, a sensação de vazio criada pelos diversos momentos de silêncio presentes no primeiro movimento adquire significação especial. Entretanto, esta proposição de Wittgenstein é posterior a outra que

¹¹⁹ “Das Kunstwerk über das Dinghafte hinaus noch etwas anderes ist. Dieses Andere, was daran ist, macht das Künstlerische aus. Das Kunstwerk ist zwar ein angefertigtes Ding, aber es sagt noch etwas anderes, als das bloße Ding selbst ist, – *ἄλλο ἀγορεύει*. Das Werk macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anderes; es ist Allegorie. Mit dem angefertigten Ding wird im Kunstwerk noch etwas Anderes zusammengebracht. Zusammenbringen heißt griechisch *συμβάλλειν*. Das Werk ist Symbol” (tradução nossa).

também dialoga com o discurso musical: “O que pode ser mostrado, não pode ser dito” (Wittgenstein, 1994, 4.1212, p. 181). Paulo Chagas, compositor e estudioso das implicações filosóficas de Wittgenstein para o pensamento musical, desdobra a proposição 4.1212 explicando que “o *dizer* é o que pode ser expresso através da linguagem lógico-científica, utilizando uma terminologia objetiva. O *mostrar* é o que não pode ser dito através do discurso positivista, o que é excluído da objetividade segundo os sistemas lógicos” (Chagas, 2014, p. 18). Neste ponto cabe recordar o que foi exposto no capítulo 2.2 deste trabalho a respeito da metáfora e indeterminação da linguagem. Sendo o pensamento, por natureza, um processo que trabalha com indeterminações, e constituindo o domínio das sensações um campo abstrato, de difícil representação por signos verbais, a dimensão metafórica da música revela-se capaz de articular ideias e significações que dificilmente poderiam ser expressas por outras linguagens – ou seja, nos termos de Wittgenstein, a música não **diz**, ela **mostra**. O campo de indeterminação criado pela metáfora descerra o espaço imaginativo do receptor ou ouvinte, estabelecendo o processo dialógico definido por Bakhtín, ou seja, o espaço discursivo que é preenchido pela imaginação do interlocutor, onde ele se coloca de forma empática, relacionando o ético ao estético. Este fenômeno está diretamente relacionado com a reflexão de Wittgenstein manifesta na proposição 6.421 do *Tractatus*, que afirma: “É claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental. (Ética e estética são uma coisa só)” (Wittgenstein, 1994, p. 277).

O espaço relativo ao campo de indeterminação criado pelo processo metafórico da música é preenchido em grande medida pelo conteúdo afetivo procedente da empatia do interlocutor, ou seja, sua identificação com a flexão emocional do discurso musical, exatamente a dimensão afetiva que os conceitos positivistas consideram como entrave exegético da música. Em sua reflexão sobre a estética e a música, Keith Swanwick declara que “O problema principal de uma defesa especial para as artes, baseada numa suposta ideia de unidade do estético, é que ela reativa a velha, destacada e inútil divisão entre o ‘afetivo’ e o ‘cognitivo’, entre pensamento e sentimento. Essa dicotomia, naturalmente, é falsa” (Swanwick, 2003, p. 21). Considerando, portanto, que a dimensão afetiva é inerente à linguagem musical, sua apuração analítica torna-se particularmente relevante, de forma que a análise baseada nos quatro temperamentos musicais pode representar importante contribuição aos processos musicológicos.

Considerando o extensivo estudo das incongruências musicais e dos elementos basilares de processos de ironia referencial empreendidos neste trabalho, a reflexão sobre alguns dos conceitos abordados pode esclarecer, de maneira mais analítica, algumas das

contradições que podem ter se ocultado no decorrer do estudo. A proposta apresentada para o conceito denominado **conglomerado referencial** pode ser especialmente elucidativa para a compreensão de estruturas musicais ambivalentes ou paradoxais, em especial quando associada ao conceito de **interferência de séries** de Henri Bergson (1859-1941), que observa a ocorrência de “interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase [...] isto é, dar à mesma frase duas significações independentes que se superpõem” (*apud* Brait, 2008, p. 42). Uma aplicação análoga a este conceito é realizada por Sheinberg em seu estudo da estrutura da sátira musical:

A sátira musical precisa estar ligada a normas. [...] Uma vez que conjuntos de normas estilísticas frequentemente refletem conjuntos de normas mais amplos de uma cultura específica – estéticos ou mesmo éticos –, a satirização de um conjunto de normas implica a satirização de outros conjuntos dentro da mesma cultura. Dessa forma, usando analogias e correlações, a música pode satirizar conjuntos de normas éticos e/ou estéticos. A tonalidade, por exemplo, é um valor preferencial em determinados conjuntos de normas estilísticas relacionados a amplos valores culturais de clareza retórica [Ratner, 1980, p.33-37; 107-108]. [...] Valores extramusicais também podem ser refletidos no uso de tópicos musicais (Sheinberg, 2000, p. 77).

Como a expressão “conjunto de normas” (*“set of norms”*) pode denotar certa rigidez formativa (passível de obscurecimento de significado), optamos pelo conceito de **conglomerado referencial**, uma vez que este termo intui com maior correspondência uma aglomeração de quaisquer referências relacionadas através de afinidades intertextuais, sociais ou imagéticas. Este conceito é análogo ao “sistema de ideias” de Bergson, que observou que um dado discurso pode ser congruente em relação a determinado grupo de referências, e simultaneamente incongruente em relação a outro grupo com pressupostos diferentes. Estes grupos, portanto, constituem conglomerados referenciais, segundo os quais determinado discurso pode ou não ser congruente, portando fatores positivos (desejáveis) ou negativos (indesejáveis). Utilizando os próprios exemplos de Sheinberg, o sistema tonal constitui um conglomerado referencial, para o qual determinados procedimentos harmônicos e funcionais são prescritos, portanto positivos. Estes mesmos procedimentos constituem uma transgressão para o conglomerado referencial do dodecafonismo, que sistematiza as séries de alturas. Portanto, estes são dois conglomerados referenciais diferentes, cada um com sua estrutura. Entretanto, os conglomerados referenciais não se referem unicamente à música ou às artes, mas identificam quaisquer fenômenos que, tomados em conjunto, guardem relações referenciais entre si, tais como tradições nacionais, movimentos religiosos, correntes ideológicas, entre outros. Quando a música caracteriza um estilo ou tópico expressivo, ela evoca um (ou mais) conglomerado(s) referencial(ais) determinado(s). Por exemplo: o tópico militar está associado à ideia de

valentia, de vitória em batalhas, de guerra, de organizações militares em geral, com todas as correlações sociais, culturais e imagéticas ligadas ao guerreiro, ao soldado ou ao lutador. Este conjunto de ideias afins constitui o conglomerado referencial, que inclui a música, mas não está limitado a ela.

Esta definição mais rigorosa mostra-se necessária para o entendimento da interferência de séries de Bergson e sua possível aplicação na semiótica musical. Uma vez que o estilo, o ritmo ou o timbre de uma música podem suscitar associações significativas, a música mostra-se capaz de acionar conglomerados referenciais de diversas naturezas. Sheinberg realiza um estudo análogo à interferência de séries sobre a canção *Felicidade* [*Чувство*] do ciclo *De Poesias Populares Judaicas op. 79 n° 11* de Chostakóvitch e também sobre o tema de abertura da *Sinfonia n°4* de Mahler, comparando a sobreposição dos eixos éticos, estéticos e musicais, de forma que as contradições expressivas tornam-se aparentes (Sheinberg, 2000, p. 78). Reproduzimos na figura abaixo o diagrama estrutural do estudo da canção *Felicidade* publicado por Sheinberg.

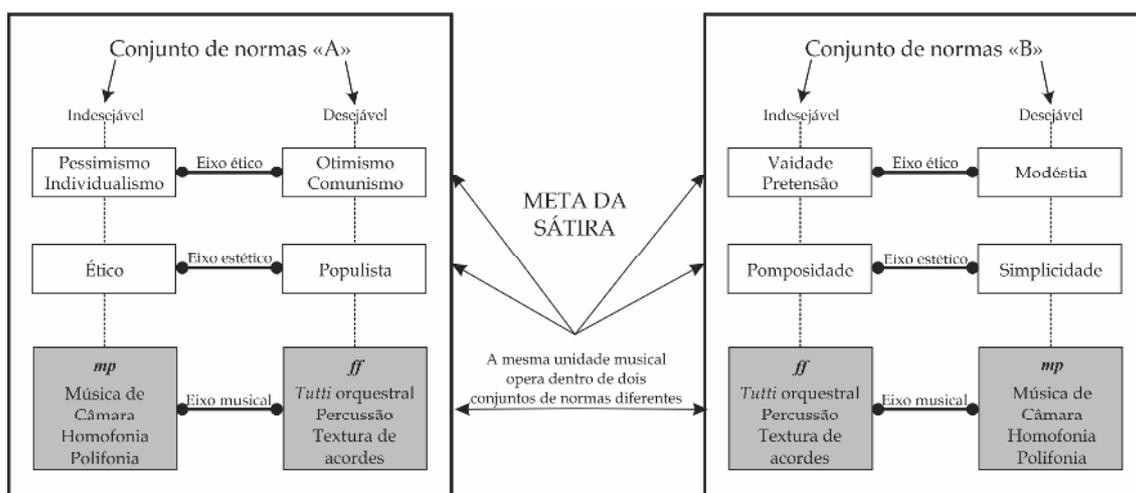


Figura 3 – Esti Sheinberg - Conjuntos relacionados de normas na canção *Felicidade* (*De Poesias Populares Judaicas op. 79 n° 11*) de Dmítri Chostakóvitch (Sheinberg, 2000, p. 78).

Aplicando a estrutura metodológica proposta por Sheinberg, para quem “Ambiguidades podem ser consideradas como um conjunto de unidades culturais que compartilham a mesma estrutura” (*ibid.*, p. 28), em interação com o conceito de conglomerado referencial, propomos a apuração de algumas das contradições significativas surgidas na análise da *Sinfonia n° 10* através da elaboração de um quadro sinóptico de oposições expressivas sobrepostas que constituem uma interferência de séries (Figura 4).

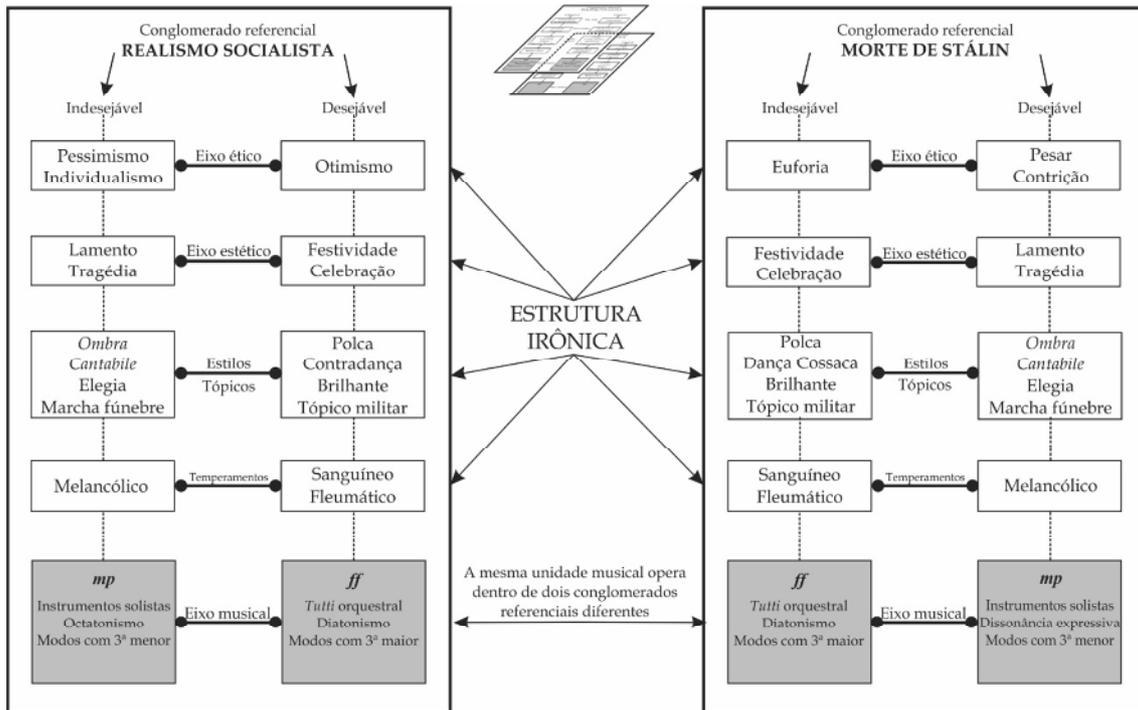


Figura 4 – Quadro sinóptico da estrutura irônica configurada na *Sinfonia nº10* de Chostakóvitch

A sobreposição de valores distintos provoca uma interferência de séries constituída por antífrases irônicas construídas através da interação de dois conglomerados referenciais diferentes, mas sincronicamente vigentes. Algumas particularidades deste fenômeno podem ser esclarecidas pela definição de Brait, para quem

A especificidade da antífrase irônica reside no fato de a ironia se produzir por meio de proposições que predicam um **juízo de valor**, constituindo-se de predicados axiológicos, [ou seja], o fato de ela possuir um valor argumentativo. [...] **A ironia aparece como infração à lei da coerência**, ou seja, a ironia se produz porque o mesmo enunciado entra ao mesmo tempo em duas classes: a dos argumentos favoráveis e a dos argumentos desfavoráveis a uma mesma proposição (Brait, 2008, p. 117, grifos nossos).

Entretanto, é fundamental observar que nem todas as expressões musicais observadas na sinfonia estão presentes na estrutura de antífrase irônica representada acima. Isto se verifica por causa da pertinência das expressões relacionadas aos conglomerados referenciais vigentes. Se todas as expressões estivessem em pelo menos um dos eixos positivos dos conglomerados referenciais, a dimensão paradoxal possivelmente ficaria menos evidente, pois, considerando que há pelo menos uma possibilidade de leitura coerente, entende-se que esta determinada leitura seria a “correta”. Portanto, observa-se que alguns estilos e tópicos encontrados na sinfonia não possuem nenhum aspecto positivo (desejável) em relação a estes dois conglomerados referenciais, como o tópico militar aterrorizante, o *Totentanz*, o tópico *zavôd* e o tópico *iuródivy*. Estes elementos, em conjunto com as demais incongruências encontradas na sinfonia, representam “sinais” enunciativos de um discurso irônico. Estes sinais são capazes de ressignificar os elementos através da

interferência de séries, transpondo os valores de um conglomerado referencial para outro, transformando o que é positivo em negativo, gerando a tensão entre o sentido “literal” e o “figurado”. O que há em comum entre estes tópicos, e o que os diferencia dos tópicos e estilos presentes no quadro é que, enquanto aqueles portam significados primários (ou seja, isolados, não são paradoxais), estes, por sua natureza, constituem expressões contraditórias, seja intrinsecamente ou em relação aos conglomerados referenciais vigentes: o tópico militar aterrorizante contradiz o tópico militar tradicional; *Totentanz* é a fusão da expressão celebrativa da dança com a morte; o tópico *zavôd* constitui uma técnica abstrusa e, portanto, considerada formalista; e o tópico *iuródivy* consiste na fusão grotesca do sacro e do profano. Estes elementos, associados a inúmeras incongruências melódicas, formais ou harmônicas, consolidam o vocabulário específico indicativo do discurso irônico apontado por Olbrechts-Tyteca. Segundo Brait,

A convivência estabelecida entre o enunciador do discurso literário e o leitor capaz de transcender a literalidade para vislumbrar, **justamente por meio das marcas** aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante (Brait, 2008, p. 37). [...] ‘o vocabulário específico é a **piscadela** que o escritor dá ao seu auditório’ [Olbrechts-Tyteca, 1974, p. 174]. Nesse sentido, destaca o vocabulário restrito, específico, feito notadamente de superlativos e palavras arcaicas. A partir daí, a relação existente entre ironia e hipérbole, caracterizada como ‘uma técnica para assegurar o sucesso da ironia’, fica estabelecida, complementando-se com a técnica das ‘perguntas reiteradas’ que podem também desempenhar o papel de hipérbole irônica. As perguntas **pseudo-ingênuas** podem funcionar como argumentação indireta (Brait, 2008, p. 67, grifos nossos).

Eventos musicais análogos a esta pseudo-ingenuidade a que se refere Brait podem ser observados de forma marcante no discurso da *Sinfonia nº 10*, em especial no terceiro movimento: ela pode ser associada à figura *Scherzo-polonaise*, nas citações do motivo *Wunderhorn* e também nas figurações do *iuródivy*; no movimento IV, revela-se de forma particularmente evidente na expressão *naïf* do Sujeito Principal.

Conclui-se, então, que o discurso musical de Chostakóvitch é essencialmente estruturado e, portanto, **moldado** pelo registro irônico. Isso diferencia sua escrita de forma radical da herança musical que o compositor recebeu dos mestres do passado. Os principais elementos constitutivos das diversas formas de ironia abordadas pelos teóricos estão ostensivamente presentes na obra: a comicidade pela incongruência, a antífrase musical, a sátira pela hipérbole, a ironia referencial e a argumentação indireta por analogia. Esta marca poética da ironia musical é sensível ao ouvinte, esteja ele consciente do intercurso da obra com seu momento histórico ou não. Portanto, o esforço analítico de identificar os vestígios significativos na música constituiu muito menos a procura de um conteúdo musical “programático” do que a elucidação do processo composicional que,

mesmo trabalhando e dialogando com estilos e materiais da música do passado, assume uma postura completamente diversa, que tem como vetor o registro irônico. Esta característica alinha a música de Chostakóvitch com a produção artística de seu tempo – a poesia de Maiakóvski e Akhmátova, o cinema de Eisenstein, o teatro de Meyerhold – todos eles marcados pelas contradições existenciais do século XX.

O desafio de realizar uma abordagem analítica da dimensão irônica do discurso musical conduziu este estudo a traçar analogias com as formas mais usuais e evidentes do registro irônico na linguagem verbal. Isso se deve também ao fato de que os estudos mais relevantes sobre ironia pesquisam fundamentalmente os fenômenos linguísticos. Estas manifestações irônicas mais explícitas correspondem ao processo dialético denominado ironia *executiva*, na nomenclatura de Søren Kierkegaard (2013 [1841], p. 256-7), também compreendido como ironia enquanto “*stimulus*”. Segundo a síntese realizada por Sheinberg, este processo compreende “um sistema de valores, é teleológico e aponta para um significado ‘verdadeiro’ que se encontra em algum lugar atrás do significado ostensivo de uma enunciação” (Sheinberg, 2000, p. 34). Ou seja, a ironia percebida em sua dimensão finita constitui um expediente retórico momentâneo que traz no cerne um julgamento de valor, seja ético ou estético. Contudo, Kierkegaard refere-se a um segundo tipo de ironia, que difere essencialmente do anterior. Trata-se da ironia *contemplativa*, que implica a incorporação de um princípio dialético de negação:

A ironia *sensu eminentiori* não se dirige contra este ou aquele existente individual, ela se dirige contra toda a realidade dada em uma certa época e sob certas condições. Ela comporta, por isso, uma aprioridade em si, e não é aniquilando sucessivamente um pedaço de realidade após o outro que ela alcança sua visão de conjunto, mas, sim, é por força desta visão de totalidade que ela leva a cabo sua destruição no interior do individual. Não é este ou aquele fenômeno, mas é a totalidade da existência que é observada *sub specie ironiae* (sob a categoria da ironia). Vemos assim a justeza da denominação hegeliana da ironia como *negatividade infinita absoluta* (Kierkegaard, 2013 [1841], p. 255, grifos originais).

Este segundo tipo de ironia incorpora a expressão da ineficiência da comunicação humana e da incapacidade de compreender a essência que é encoberta pelas aparências. Esta forma de ironia, portanto, não atua em termos de recursos retóricos circunspectos, mas configura uma “absoluta e infinita negatividade” como um fim em si mesmo.

Analisando-se os elementos observados na *Sinfonia nº10* à luz destes dois aspectos da fenomenologia irônica, identifica-se que a ironia *executiva* (cujo pré-requisito é uma situação específica de contrariedade, sobre a qual se engendra um processo de incongruência que conduz a um julgamento de valor), se configura quando o ouvinte, consciente do conflito pessoal do compositor com Stálin, identifica nas incongruências e nas interações referenciais o registro irônico do discurso. Por outro lado, as marcas

deixadas pela forja irônica no discurso musical estabelecem a ironia *contemplativa* (*terminus*).

Para Kierkegaard, esta forma de ironia

não tem outra finalidade ou intenção, mas é fim em si. [...] Considerando a ironia na medida em que ela se volta contra toda a existência, aí ela também se agarra à oposição entre essência e fenômeno, entre o interior e o exterior. [...] a ironia não se ocupa com a coisa e sim consigo mesma (*ibid.*, p. 256-7).

A definição de Kierkegaard de ironia *contemplativa* pode ser aplicada significativamente ao discurso musical da *Sinfonia nº10*: não obstante serem evidentes as referências ao ditador, a obra, **em essência**, não “fala” sobre Stálin, não o retrata, não o comenta; seu discurso se insere no princípio de que “o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência” (*ibid.*, p. 247). Nessa perspectiva, sequer seria possível imaginar que Chostakóvitch teria escrito uma obra desta magnitude que tivesse o ditador como sujeito, ainda que fosse para vituperá-lo. Portanto, o compositor não “fala” sobre Stálin, mas sobre si mesmo: D – eS – C – H. Nesta observação encontra-se uma provável resposta ao crescente interesse pela obra na atualidade; sua essência não depende da dimensão histórica (a evidente relação com o fim do stalinismo), mas projeta-se através de sua humanidade, sua dimensão **existencial**.

O existencialismo confronta-se com as duas formas de ironia definidas por Kierkegaard pelo fato de prever, em qualquer das duas situações, um distanciamento entre o ironista e o ironizado, configurando um processo de alienação da realidade. Baseando-se em Alan Wilde e Vladímír Jankélévitch, Sheinberg assinala então uma terceira forma de manifestação irônica, denominada **ironia existencial**, que tem em comum com a forma contemplativa a aprioridade em si, porém apresenta uma abordagem claramente diversa, revelando uma aceitação positiva das contradições da realidade, ao contrário da negatividade absoluta verificada na ironia contemplativa. De acordo com esta visão, “as contradições fenomenológicas da realidade não apontam para a incompatibilidade humana do conhecimento da verdade, mas constituem-se elas mesmas como verdade: a realidade é, de fato, infinitamente contraditória” (Sheinberg, 2000, p. 44).

A ironia existencial, portanto, difere da negatividade da ironia contemplativa ao conceber a contradição como parte necessária e integrante da realidade que, por sua vez, não é necessariamente regida pelas regras da lógica¹²⁰; a ironia da realidade não necessita de solução nem a busca, mas é aceita na qualidade de fenômeno. Esta perspectiva alinha-se à concepção carnavalesca do mundo definida por Bakhtín, para quem

¹²⁰ No *Tractatus* é exposto que “[2.19] A figuração lógica pode afigurar o mundo”; entretanto, “[2.21] A figuração concorda ou não com a realidade; é correta ou incorreta, verdadeira ou falsa” (Wittgenstein, 1994, p. 145-147).

O riso, além de ser uma resposta à censura exterior – à cultura oficial e séria – liberta o indivíduo do *ensor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. [...] Ao contrário do riso, a seriedade estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições (Bakhtín, 1999, p. 81).

A noção de carnavalização sintetiza de forma impressionante a relação da dimensão libertadora da arte com a opressão praticada pelo stalinismo: “Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.” (*ibid.*, p. 78).

Contemplando a ironia existencial como uma maneira singular de percepção da realidade, Sheinberg assinala que

Resistimos a aceitar [a contradição] como tal por causa de nossa própria maneira de apreensão, nomeadamente o que chamamos de ‘absurdo’ e o que Bakhtín denomina ‘riso carnavalesco’. Esta percepção de realidade encontrou expressão na literatura e teatro da Rússia no início do século XX e, sem dúvida, foi inspirada pelo mesmo ambiente cultural do pensamento de Bakhtín. Este tipo de percepção da infundabilidade da realidade e sua relação com o grotesco pode ser encontrado, por exemplo, nos escritos de Meyerhold (*ibid.*, p. 44).

Esta abordagem parte do pressuposto de que a situação contraditória revelada pela ironia constitui a incorporação mimética do paradoxo inerente à própria vida – a ironia representa o espelho cabal da realidade.

A *Sinfonia nº10* de Chostakóvitch parece então caracterizar estas três formas de ironia em suas diferentes camadas significativas:

- a) o primeiro movimento, em sua extensa jornada ‘através das sombras’, constitui uma ironia contemplativa, estilizando momentos de angústia e desespero, cuja tensão só diminui nos momentos de lirismo melancólico; sua estrutura não é direcional, mas metalinguística (auto-orientada);
- b) a “valsa-não-valsa” do Segundo Sujeito (movimento I) parece rir-se de si mesma, de sua incapacidade de envolver-se em uma expressão elevada ou celebrativa; reconhecendo a própria condição paradoxal, constitui um exemplo típico de ironia existencial;
- c) a dança cossaca (movimento II) é um exemplo de ironia executiva na medida em que ‘acusa’ Stálin de rudeza e violência; porém, enquanto configuração de um movimento infinito de luta e perseguição, especialmente representado pelo tópico zavôd e pelo incessante movimento de galope disfórico, perfaz uma expressão de ironia contemplativa;
- d) o terceiro movimento retoma a dimensão existencial de forma semelhante ao Segundo Sujeito do movimento inicial. O descompassado estilo de *Scherzo-*

- Polonaise* indica mais uma vez a incapacidade de manifestar euforia, enquanto o tópico *iuródivy* constitui a assunção de sua condição deliberadamente grotesca; a ambiguidade tonal, especialmente devida ao emprego da escala dual, não permite que a expressão recaia no pessimismo, mas reitera a postura de enfrentamento do toque fúnebre militar que o persegue, mas que não prevalece;
- e) o *Intermezzo* do movimento IV retoma a ironia contemplativa do movimento inicial, enquanto o *Finale* configura a ingenuidade *naïf* definida como expressão final da ironia existencial e sua interação com marchas militares aterrorizantes; por fim, é o motivo DeSCH que tudo abala, tudo modifica – o próprio compositor constitui o fator contraditório do movimento final.

Esta estrutura significativa do discurso musical irônico só pode ser entendida através da verificação dos constantes índices irônicos encontrados na análise extensiva da sinfonia. Suas incongruências melódicas e formais, interações paradoxais entre tópicos e estilos e ironia referencial por contiguidade constituem os indicativos da macroestrutura configurada nas três formas referidas da expressão irônica.

Outro aspecto que desperta especial interesse quando se observam em perspectiva os quatro movimentos da *Sinfonia n.º10* é a percepção de que variações súbitas de expressão estão pouco presentes nos movimentos I e II. O movimento inicial, predominantemente marcado pelo temperamento melancólico, apresenta poucas e graduais mudanças de caráter, enquanto o segundo movimento é caracterizado por uma contínua expressão colérica. Já os movimentos III e IV apresentam significativas alternâncias bruscas de expressão que compõem nítidos gestos de descontinuidade, revelando sensível instabilidade emocional. Esta característica está diretamente relacionada com o **tópico sensibilidade** (*Empfindsamkeit*) que, segundo Ratner,

é aplicado a um estilo pessoal, íntimo, e muitas vezes de qualidade sentimental. [...] apresenta mudanças rápidas de caráter, figuras quebradas, continuidades interrompidas, ornamentação elaborada, pausas pregnantes, harmonias inconstantes, incertas e muitas vezes dissonantes – qualidades que sugerem envolvimento pessoal intenso (Ratner, 1981, p. 22).

O tratamento tradicional do estilo sensível, desde as alternâncias expressivas da música de Carl Philipp Emanuel Bach até o romantismo tardio, associa-o constantemente ao caráter trágico e passional, de forma que sua instabilidade desempenha papel fundamental na construção da expressão patética na música. De suas repentinas mudanças dinâmicas e harmônicas emana o senso musical de tragédia, cuja tensão acumulada demanda arrefecimento pelo estabelecimento de figuras líricas ou heroicas estáveis.

Segundo Matthew Head¹²¹, este estilo é central na música de Beethoven e Cherubini – “um código, talvez, para a verve heroica e revolucionária” (Mirka, 2014, p. 264).

A dinâmica discursiva impulsionada pelo tópico sensibilidade constitui um arquétipo de narratividade musical predominante no século XIX. Já na música de Chostakóvitch, por outro lado, verifica-se a ocorrência de linhas narrativas com elementos nitidamente diversos. As alternâncias súbitas de caráter encontradas nos movimentos III e IV, por exemplo, são construídas a partir da articulação de expressões cômicas e grotescas, interrompidas por elementos do tópico militar aterrorizante ou elementos disfóricos diversos, estabelecendo uma nova espécie de tópico sensibilidade – neste caso, quase um gênero expressivo –, baseado em incongruências musicais que manifestam o caráter de ironia existencial. A comparação entre a estrutura dos dois processos está sintetizada na figura abaixo.

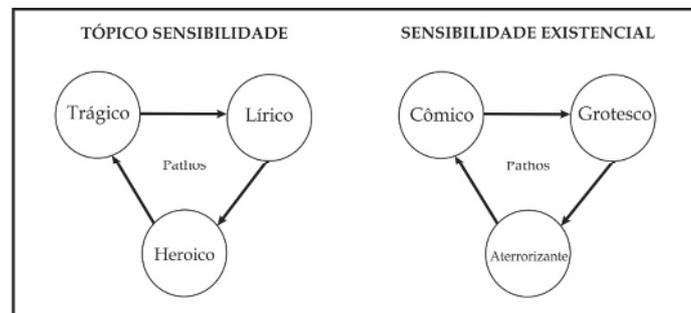


Figura 5 – Comparação entre a estrutura expressiva do tópico sensibilidade e a sensibilidade existencial identificada na música de Chostakóvitch.

Na medida em que esta nova expressão de sensibilidade não culmina na ação de sujeitos heroicos, ela exalta a imagem do anti-herói – cômico e desastrado, portanto humano –, negando a idealização romântica e assumindo as contradições do mundo, mesmo diante de um quadro de violência sistêmica. O compositor rejeita a configuração de expressões heroicas, introduzindo o riso e a sátira como resposta ao ímpeto aterrorizante, constituindo um estilo que poderia ser identificado como **sensibilidade existencial**. Não obstante ser uma marca da expressão artística do século XX, esta figuração poética continua a dialogar com os problemas da modernidade e revela a atualidade da linguagem musical de Chostakóvitch.

Após esta reflexão sobre a dimensão irônica que procede do discurso musical da *Sinfonia nº10*, conclui-se que, embora sua expressão esteja impregnada das marcas de seu tempo, a música de Chostakóvitch encontra significado em si mesma, não dependendo da investigação de mensagens políticas atribuídas à sua expressão, ou seja, de uma leitura

¹²¹ Head, Matthew. *Fantasia and Sensibility*. Chapter 9 of *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Mirka, 2014).

ideológica. Esta afirmação pode ser iluminada pela anotação de Pareyson a respeito da relação entre arte e história:

Por um lado, a obra de arte emerge da história: ela nasce numa determinada situação histórica e com um preciso condicionamento temporal, mas não é produzida pela história que a precede, porque, de preferência, dela extrai sustento e nutrição, e, dela nascendo, detém o fluxo horizontal do tempo para dele sair verticalmente, e para fixar-se num valor doravante intemporal: universal, isto é, onirreconhecível, eviterno, isto é, perene. Por outro lado, a obra remerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história [...] A obra é, ao mesmo tempo, filha e vencedora de seu tempo, dominadora e vítima do tempo que a sucede, mostrando assim, nestas estridentes contradições que são inerentes à sua realidade, o caráter misterioso e insondável da arte (Pareyson, 1997, p. 133-134).

Chostakóvitch foi um músico soviético; portanto, os signos de sua música estão inevitavelmente associados ao conglomerado referencial do socialismo. Mas este não corresponde ao socialismo teórico de Marx – é o socialismo das ruas, das cidades, das pessoas, com todas as suas contradições, uma imagem que difere muito da visão idealizada imposta pelas diretrizes do realismo socialista. Provavelmente a contradição mais elementar da União Soviética naquele momento era exatamente o fato de ser governada pelo homem que, por ocasião da 18ª Conferência do Partido Comunista em 1939, já tinha promovido a detenção de 110 dos 139 membros eleitos na 17ª Conferência em 1934 (Feuchtner, 2002, p. 104). E este é apenas um dos incontáveis indicadores sinistros do terror stalinista, cuja sombra obscurece grande parte da expressão da sinfonia. Entretanto, esta contradição está longe de ser o único paradoxo da sociedade soviética, da mesma forma que estes paradoxos são apenas parte das contradições existenciais do compositor. A ironia existencial constitui, portanto, o amálgama das expressões desse espírito do tempo. Se, em essência, Chostakóvitch fala de si mesmo em sua música, os vestígios das contradições de seu conglomerado referencial subsistem no discurso musical. Quanto à leitura ideológica da obra, não é possível pressupor a determinação de um campo intrinsecamente indeterminado: tomar as arbitrariedades do stalinismo como contradições imanentes ao socialismo configura-se uma leitura metonímica limitada dos signos da obra, em forma de uma sinédoque imprecisa. Nesse sentido, o conceito de conglomerado referencial pode ser bastante eficaz para a elucidação do problema: o stalinismo compõe um conglomerado referencial singular, particularmente incongruente, que em grande medida está contido no conglomerado referencial do socialismo soviético, mas que é apenas parte deste. O próprio socialismo soviético representa um conglomerado particular, incluído no conglomerado maior compreendido como socialismo. Esta relação fica mais clara quando se compara o stalinismo com o conglomerado referencial do nazismo alemão, com o qual se verificam correspondências sociológicas relevantes. Dessa forma, a leitura da obra de Chostakóvitch

demanda uma transcendência de qualquer maniqueísmo ideológico, não obstante a presença latente de disposições políticas e filosóficas nos signos musicais. Pareyson sintetiza a questão da leitura da obra de arte afirmando que

Naquele arriscado e difícil colóquio que é a interpretação [das obras de arte], a obra fala a quem sabe interrogá-la melhor e a quem se põe em condições de saber escutar sua voz: ela espera ser interrogada de um certo modo para responder revelando-se (Pareyson, 1997, p. 235).

Mstislav Rostropóvitch (1927-2007), visto como um dos mais importantes violoncelistas do século XX, que parece ter tido uma estreita relação com Chostakóvitch, declarou em entrevista a Manashir Iákubov: “Foi Chostakóvitch quem deu significado emocional à história inteira da União Soviética e Rússia, descrevendo-a através da linguagem musical, que pode ser compreendida sem necessidade de intérprete” (*apud* Brown, p. 142). Esta análise da *Sinfonia n.º10* – considerada uma de suas mais importantes composições, talvez a mais representativa delas¹²² –, desdobrando suas dimensões significativas e formais, pretendeu colaborar para a revelação deste significado emocional referido por Rostropóvitch, através do empenho na apuração de seus processos composicionais.

¹²² Meyer, 2008, p. 355; Roseberry, 2008 (*in*: Fairclough; Fanning, 2008, p. 27).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

ARIAS, Enrique Alberto. *Comedy in Music: a historical bibliographical resource guide*. Westport: Greenwood Press, 2001.

BAKHTÍN, Mikhaíl Mikhaílovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *The Dialogic Imagination – Four Essays by M.M. Bakhtín*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990. [1ª ed. 1981].

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *Questões de Literatura e Estética*. Trad. Aurora F. Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993. (1ª edição: Khudojestvennaia Literatura: Moscou, 1975).

_____. *Toward a philosophy of the act*. Translation & notes by Vadim Liapunov; ed. Vadim Liapunov & Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1993.

BAKHTÍN, Mikhaíl Mikhaílovich; MEDVEDEV, Pavel Nikolaevitch. *The Formal Method in Literary Scholarship*. London: The Johns Hopkins University Press, 1991. [1ª ed. 1978].

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in german baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1ª ed. 1985 – Título original: *Auswahl in Drei Bänden*].

BRAIT, Beth (org.) *Bakhtín, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 8ª ed. Campinas: Pontes, 2002.

BROCKHAUS, Heinz Alfred. *Dmitri Schostakowitsch. Mit einer Auswahl von Aufsätzen des Komponisten*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam Jun. [19]61.

BROWN, Malcolm Hamrick (Ed.) *A Shostakovich casebook*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BUENO, Marco Aurélio Scarpinella. *Círculos de influência: a música na União Soviética: da Revolução Bolchevique às gerações pós-Shostakóvitch*. São Paulo: Algor, 2010.

CAMARGO, Luciano de Freitas. *Escala Dual: uma coleção singular da música de Dmitri Chostakóvitch*. Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ANPPOM: Vitória, 2015.

_____. *Ironia e decoro na Sinfonia nº 10 de Chostakóvitch*. Anais do III SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

_____. *O discurso sinfônico de Chostakóvitch*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: L. F. Camargo, 2012.

CAMARGO, L. F.; SALLES, P. T. *Os Quatro Temperamentos: uma Proposta Analítica da Expressão Musical Referenciada na Obra Thema mit Vier Variationen de Paul Hindemith*. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 2016 (p. 1-19).

CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música – Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Prólogo de Alfred Bendel. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

CHAGAS, Paulo C. *Unsayable Music – Six Reflections on Musical Semiotics, Electroacoustic and Digital Music*. Leuven: University Press, 2014.

COELHO, Lauro Machado. *Shostakóvitch: vida, música, tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COHN, Richard. *Introduction to Neoriemannian Theory*. Journal of Music Theory Vol. 42, no. 2. Yale University Department of Music: Yale, 1998 (disponível em: http://repmus.ircam.fr/_media/mamux/documents/cohn-nr-1998.pdf)

COSTÈRE, Edmond. *Mort, ou, Transfigurations de l'harmonie*. [Paris]: Presses Universitaires France, 1962.

DAHLHAUS, Carl. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1967.

DUNSBY, Jonathan. WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Tradução de Norton Dudeque. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2011.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2012.

EYSENCK, Hans Jürgen (1972). *Fundamentos biológicos de la personalidad*. Traducido al castellano por M. Dolors Bordas. 2ª ed. Editorial Fontanella: Barcelona.

FANNING, David. *The Breath of the Symphonist – Shostakovich's Tenth*. Royal Musical Association: London, 1988.

FANNING, David (Ed.) *Shostakovich Studies*. Edited by David Fanning. Cambridge University Press: New York, 1995.

FAIRCLOUGH, Pauline; FANNING, David (Ed.). *The Cambridge Companion to Shostakovich*. Cambridge: University Press, 2008.

FEUCHTNER, Bernd. *Dmitri Schostakowitsch "und Kunst geknebelt von der groben Macht": Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Kassel: Bärenreiter, 2002.

FAY, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press, 2000.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum – The Study of Counterpoint*. Translated and edited by Alfred Mann. Revised edition. New York: W.W. Norton and Company, 1971 [1^a ed. 1965].

GOJOWY, Detlef. *Dmitri Schostakowitsch – mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1983 [10. Auflage Februar 2010].

GÜLKE, Peter. *Die Verjährrung der Meisterwerke*. Neue Zeitschrift für Musik 127, 1966.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [19--] [1^a ed. alemã 1854].

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus den Handexemplaren. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977 [1^a versão 1935].

HIMMER, Robert. *On the Origin and Significance of the Name "Stalin"*. The Russian Review. Vol. 45, No. 3 (Jul., 1986). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/130111>.

HUNT, Priscilla; KOBETS, Svitlana (Ed.). *Holy Foolishness in Russia: New Perspectives*. Bloomington: Slavica Publications, 2011

HURWITZ, David. *Shostakovich Symphonies and Concertos. An Owner's Manual*. New Jersey: Amadeus Press, 2006.

IÁKUBOV, Manashir. *Dmitri Shostakovich's Tenth Symphony From Its Conception to Its Premiere*. In: *Симфония №10. Соч. 93. Новое собрание сочинений. Том 10*. Moscou: DSCH, 2012.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 2013 [1841].

KOBETS, Svitlana. *The Russian Iurodnyi and the Drama of Boris Godunov*. Symposium "The Many Lies of Boris Godunov". University of Toronto, 5-6 April, 2002.

- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Traducción de Carmen Gonzáles Marín. 9ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012 [1ª ed. 1986].
- LARSON, Steve. *Musical Forces. Motion, Metaphor and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- LEE, Rose. *Dimitri Szostakovich - Young Russian Composer Tells of Linking Politics With Creative Work*. New York Times, New York, 20 Dec. 1931.
- LEWIS, Ben. *Foi-se o martelo: a história do comunismo contada em piadas*. Tradução de Márcio Luís Penteado Ferrari. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LIPPS, Theodor. *Komik und Humor*. Altenmünster: Jazzybee Verlag, 2012.
- LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e agudeza em Joseph Haydn – Quartetos de cordas op. 33*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- MCCRELESS, Patrick. *Shostakovich's politics of D minor and its neighbours, 1931-1949*. In: *Shostakovich Studies 2* (Edited by Pauline Fairclough). Cambridge: University Press, 2010.
- MEYER, Krzysztof. *Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Überarbeitete Neuauflage*. Aus dem Polnischen von Nina Kozlowsky. Mainz: Schott, 2008.
- MIRKA, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MÜLLER, Karl-Joseph. *Mahler. Leben–Werke–Dokumente*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Música e Palavra. Fragmento póstumo n. 12 [1], da primavera de 1871*. Tradução e notas de Oswaldo Giacoia Junior. Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da USP n. 37. São Paulo: 2007.
- NORRIS, Christopher (ed.). *Shostakovich: The Man and his Music*. London: Lawrence & Wishart, 1982.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1ª ed. italiana 1966].
- RATNER, Leonard. *Classic Music – Expression, Form and Style*. London: Collier Macmillan, 1980.
- ROFE, Michael. *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies*. Farnham: Ashgate, 2012.
- SAKHAROV, Andrei. *Stepan Razin. Jizn zametchatelnykh liudei*. Moskva: Molodaia Gvardia, 1987. [САХАРОВ, Андрей. *Степан Разин. Жизнь замечательных людей*. Москва: Молодая гвардия, 1987].

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik. Mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament*. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen, herausgegeben von Dr. Friedrich Lücke. Berlin: G. Reimer, 1838.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg. 60th anniversary edition*. Edited by Leonard Stein; translated by Leo Black; foreword by Joseph Auner. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984. [1ª ed. – London: Faber and Faber, 1975].

SEROFF, Victor I. *Die mächtigen Fünf: der Ursprung der russischen Nationalmusik*. Zürich: Atlantis Musikbuch, 1987 [1ª ed. 1963].

SHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Incongruities*. Farnham: Ashgate, 2000.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1996.

UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2004.

VIDEIRA, Mário. *O Romantismo e o belo musical*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

VOLKOV, Solomon. *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich, as related and edited by Solomon Volkov*. With a new foreword by Vladimir Ashkenazy. Translated from the russian by Antonina W. Bouis. New York: Limelight Editions, 2006. [1ª ed. 1979]

WILSON, Elizabeth. *Shostakovich – A Life Remembered*. Second Edition. Princeton: Princeton University Press, 2006 [1ª Edition 1994]

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Movimentos de pensamento: diários de 1930-1932/1936-1937*. Tradução de Edgard da Rocha Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations" Generally known as The Blue and Brown Books*. New York: Harper & Row, 1958.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos; [Introdução de Bertrand Russel]. 2ª edição revista e ampliada. Texto bilíngue. São Paulo: EDUSP, 1994.

WOLKOW, Solomon. *Stalin und Schostakowitsch - Der Diktator und sein Künstler*. Berlin: List, 2004. [Título original: *Shostakovich and Stalin*. New York: Alfred A. Knopf, 2004].