

Uma análise retórica da Fuga op. 87 n° 4 de Dmitri Shostakovich

Luciana Noda
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
e-mail: lucnoda@yahoo.com.br

Any Raquel Carvalho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
e-mail: anyraque@cpovo.net

Sumário:

O presente trabalho investiga a retórica da Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich. Foi utilizada a metodologia proposta por Scott Roberts (2004) que consiste no reconhecimento de elementos identificadores [*notable properties*] para verificar a natureza, retórica ou literal, de fugas. Na Fuga op. 87 n° 4 foi possível detectar cinco elementos identificadores: graus da escala em suspensão, ambigüidade tonal/modal, relação entre Integrantes, presença do terceiro contra-sujeito para um dos sujeitos e seções paralelas intensificadas. A presença e inter-relações mútuas dos elementos identificadores estabelecem conflitos, os quais são resolvidos no decorrer do discurso, revelando a natureza retórica da composição.

Palavras-chave: fuga dupla, análise retórica, elementos identificadores.

Os Prelúdios e Fugas op. 87 de Shostakovich

Eu sempre achei difícil compor e, por isso, pensando em facilitar as coisas para mim, talvez eu também tenha que praticar este tipo de exercício. Mas, a medida em que comecei a compor essa obra, percebi que estava transcendendo os limites de um mero exercício técnico. Depois de ter escrito os primeiros Prelúdios e Fugas, pareceu-me que compor apenas com o intuito técnico em mente não seria tão interessante... Quando ouvimos a música de Bach, é impossível não suspeitar que grande parte da sua obra, incluindo os 48 Prelúdios e Fugas, foi composta como exercício de sua técnica polifônica refinada. Eu também queria uma tarefa mais difícil do que apenas praticar a minha técnica... Apesar de que essa composição tenha saído de forma fluída; eu trabalhei muito nela. Sem dúvida, agora preciso perguntar-me se alcancei meu objetivo ao escrever prelúdios e fugas que possuam um conteúdo artístico substancial, e que não constituem um mero exercício técnico (Shostakovich apud Bennet, 2004: 14)

O op. 87 de Shostakovich representa uma importante parte da sua produção musical pois ao mesmo tempo em que se utiliza de formas estabelecidas nos séculos XVII e XVIII, não perde sua identidade com a música russa (Kholopov, 1995: 75). Composta entre os anos de 1950-51, o ciclo está organizado tonalmente através da progressão de quintas ascendentes, em modo maior e menor, sucesivamente, diferindo do modelo bachiano que segue uma progressão cromática.

Retórica e análise

A retórica como ferramenta de análise musical tem sido utilizada por diversos pesquisadores como Tarling (2004), Smith (2001), Harrison (1990) e, anteriormente, Butler (1975).

Porém os diferentes focos de discussão - que podem ir desde a forma (*dispositio*¹) até o conteúdo (*inventio*), passando pela sua representação textual (*decoratio*) a questões referentes à comunicação do discurso (*pronuntiatio*) - mesmo interligados, ainda não se encontravam devidamente delimitados ou unificados em uma metodologia eficiente de análise, especialmente em fugas.

O presente trabalho investiga a natureza composicional retórica da Fuga op. 87 n° 4, em Mi menor, de Shostakovich através da metodologia para análise de fugas proposta por Scott Roberts (2004). Sua tese de doutorado intitulada “*Toward a Methodology for the Analysis of Fugue: an Examination of Selected Bach Organ Works*”, fundamenta-se na investigação dos elementos identificadores (*notable properties*) [tradução nossa] para verificar a natureza, retórica ou literal, da fuga. Roberts aplicou seu método analisando quatro fugas de Bach para órgão (BWV 533, 545, 547 e 578). Os elementos identificadores representam conflitos musicais que geram a necessidade do discurso musical, os quais são resolvidos ou não, determinando a natureza composicional da obra. Dessa maneira, os elementos identificadores influenciam diretamente na estrutura estabelecida ao longo do discurso musical (Roberts, 2004: 5).

A metodologia de Roberts apresenta-se em seis passos: (1) identificação dos elementos da fuga através da análise tradicional; (2) detecção de anomalias ou características específicas no contexto de fuga para reconhecimento dos elementos identificadores; (3) identificação de padrões na estrutura de acordo com a ocorrência dos materiais responsáveis pela segmentação²: ‘Integrante’, para os elementos primários (sujeito, contra-sujeito) e ‘Digressão’, para os elementos secundários (pontes, episódios); (4) segmentação da fuga utilizando fenômenos de significado e que podem sugerir uma leitura alternada da estrutura formal da fuga; (5) repetição do passo 3, caso os elementos identificadores ditarem uma estrutura alternativa; (6) verificação da reação da fuga aos conflitos exibidos pelos elementos identificadores. O autor ainda ressalta que não é obrigatória a aplicação integral de todos os passos, uma vez que essa necessidade varia de uma fuga para outra (2004: 31).

A Fuga em Mi menor é uma fuga dupla, a quatro vozes, cujos sujeitos possuem características distintas no que diz respeito à tonalidade, condução melódica e figuras rítmicas. Escrita em 128 compassos, organiza-se em três grandes seções definidas, além da coda: exposição/reexposições do sujeito 1 (S1), exposição/reexposições do sujeito 2 (S2) e, na última seção, sujeitos sobrepostos e em *stretti*. Cada um dos sujeitos é acompanhado de dois contra-sujeitos principais (CS1a, CS1b, CS2a, CS2b³). S1, entretanto, apresenta um terceiro contra-sujeito (CS1c). A Tabela 1 apresenta as ocorrências do material temático (S1, S2, CS1a, CS1b, CS1c, CS2a, CS2b) nas seções da fuga:

¹ No tratado *Der Volkommene Cappelmeister* (1739), Johann Mattheson (1761-1784) transferiu os conceitos da retórica para a música mediante a divisão dos argumentos do discurso musical em quatro categorias, de acordo com a sua natureza: *inventio*, apresentação de uma idéia, argumento; *dispositio*, arranjo das idéias; *decoratio*, figuras retórico-musicais e *pronuntiatio*, apresentação do discurso para uma audiência (Mattheson, *apud* Lennenberg, 1958: 194-5; Buelow, 2001: 262).

² Terminologia utilizada por Roberts (2004: 31).

³ Os termos CS1a, CS1b e CS2a, CS2b referem-se aos contra-sujeitos de S1 e S2, respectivamente.

Compasso N°	1 - 5	6 - 9	9 - 10	11 - 15	15 - 19	19 - 21	22 - 26	26 - 30	30 - 35	36 - 40	40 - 44	44 - 46
Soprano			P O N T E		R1	E P I S O D I O	CS1b	CS1c	E P I S O D I O	CS1a	CS1b	P O N T E
Contralto		R1		CS1a	CS1b		CS1a	R1		CS1b	R1	
Tenor	S1	CS1a		CS1b	CS1c		S1	CS1a		CS1c		
Baixo				S1	CS1a					S1	CS1a	
Exp./Reexp.	EXPOSIÇÃO DE S1					1ª REEXPOSIÇÃO S1			2ª REEXPOSIÇÃO S1			
1ª SEÇÃO												

Compasso N°	47 - 50	50 - 54	54 - 55	55 - 59	59 - 62	62 - 66	66 - 70	70 - 74	73 - 76	76 - 79	79 - 83	83 - 87	
Soprano	S2	CS2a	P O N T E	CS2b	CS2b	E P I S O D I O	CS2a	R2	P O N T E	CS2a	R2	E P I S O D I O	
Contralto		R2		CS2a	CS2b		S2	CS2a		CS2b	CS2b		CS2b
Tenor				S2	CS2a		CS2b	CS2b		CS2b	CS2b		CS2b
Baixo					R2						S2		CS2a
Exp./Reexp.	EXPOSIÇÃO DE S2					1ª REEXPOSIÇÃO S2			2ª REEXPOSIÇÃO S2				
2ª SEÇÃO													

Compasso N°	88 - 92	92 - 96	96 - 98	99 - 106	107 - 111	111 - 115	115 - 118	119 - 123	124 - 128
Soprano	S2	R1	P O N T E	E P I S O D I O	S2	S2	P O N T E		
Contralto	CS2a	CS2b			CS2a	S1			
Tenor	S1	S2			S2	S2			
Baixo	S1	R2			S1	S1		S1	S2
Exp./Reexp.	1ª Sobreposição	1º Stretto			2º Stretto 2ª Sobreposição	3º Stretto 3ª Sobreposição			
3ª SEÇÃO								CODA	

Tabela 1: Ocorrência do material temático na Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich

Verificamos que apesar do alto número de elementos que compõe a fuga, as seqüências que permeiam os episódios e pontes são construídas pelo mesmo tipo de material. Em sua maioria, são formadas a partir do fragmento final da voz em que se encontra, colaborando com a fluência do discurso musical. Seguindo a metodologia de Roberts, foram encontrados cinco elementos identificadores na Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich:

1. Graus da escala em suspensão: partindo da redução dos sujeitos, verificamos que a construção melódica dos mesmos apresenta movimentações descendentes que concluem S1 no V grau, e S2 no IV grau, ambos em suspensão (Ex. 1a e 1b). Através das sucessivas entradas dos sujeitos, a condução das vozes direciona-se para diversos pólos harmônicos, porém sempre mantendo o conteúdo intervalar estabelecido nos sujeitos. Essas reiterações aumentam a tensão do discurso musical mediante a expectativa de uma cadência ou resolução do conflito musical apresentado. Dessa maneira, o primeiro elemento identificador revela a necessidade de alcançar o I grau do âmbito harmônico do qual fazem parte, S1 em Mi menor e S2 em Si menor.

a)

b)

I (IV) III II I VII^b VI V IV

Exemplo 1 a e b: Redução de S1 e S2

2. Ambigüidade tonal/modal: a presença do intervalo de 7^a menor melódico em S1, ao mesmo tempo em que o mantém sob tensão do V grau, cria uma ambigüidade tonal/modal no âmbito tonal original da fuga. Consideramos este evento justamente porque a 7^a é menor e não maior como se espera de uma escala tonal, especialmente por manifestar-se no Integrante. Em S2, o segundo elemento identificador está caracterizado pelo *circulatio*⁴ em torno de F# e D# e ainda pela presença do Lá (7^a de Si menor) como nota mais aguda de sua construção melódica. As sucessivas entradas dos sujeitos, além de persuadir a proposição principal da fuga, reforçam a ambigüidade tonal/modal, influenciando todos os outros elementos identificadores encontrados neste trabalho, através do acúmulo deste conflito

A Terceira Seção é representativa ao exibir a ambigüidade tonal/modal como elemento potencializado, através das sobreposições dos sujeitos em seus pólos originais e dos *stretti*. Um exemplo dessa ocorrência é primeiro *stretto* (Ex. 2) onde verificamos a sobreposição de Ré maior sobre Si Modal nas vozes do baixo e contralto:

92

S2 (Ré Maior)

S2 (Si Modal)

Exemplo 2: Sobreposição de Ré Maior sobre Si Modal (S2)

3. Relação entre Integrantes: o grande número de materiais expostos e explorados ao longo da composição denota o rigor e a íntima relação entre esses elementos, principalmente pela ausência de material livre nas pontes e episódios. Além da complementação rítmica das vozes em contraponto, verificamos que S1 e S2 relacionam-se pela presença do intervalo melódico de 4^a Justa, ou sua inversão, na construção melódica de ambos, sendo este mantido na maioria das recorrências dos sujeitos.

4. Presença do terceiro contra-sujeito para um dos sujeitos: nas duas últimas ocorrências com o CS1a, o CS1c inclui a alteração do salto melódico de 4^a Justa para 4^a Aumentada, influenciando o trânsito harmônico no discurso da fuga. A alteração do intervalo resulta no anúncio de notas importantes – como o Dó natural do c. 29 – que fazem parte da construção escalar dos novos pólos das reexposições que se seguem.

⁴ Figura retórica (*decoratio*) caracterizada pela movimentação melódica por graus conjuntos em torno de determinadas notas (Buelow, 2001: 267).

5. Seções paralelas intensificadas: As seções paralelas encontradas na Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich exprimem conflitos devido à sua localização. Foi detectada a presença de duas seções paralelas intensificadas: a primeira consiste na manifestação de Integrante (c. 76-83) e a segunda consiste da Digressão que antecede a Terceira seção (c. 83-87). Essas seções correspondem às duas seções precedentes localizadas nos c. 55-62 e 63-76, respectivamente. Em termos retóricos, criam a necessidade de serem resolvidas como conflito isolado, bem como enfatizam a necessidade de resolução dos demais conflitos. Ressaltamos quatro procedimentos que realizam a intensificação na recorrência do material nas seções paralelas: maior atividade das vozes, aceleração do ritmo harmônico, intensificação da densidade e textura, realizada pela presença de terças paralelas nas vozes intermediárias, e dinâmica.

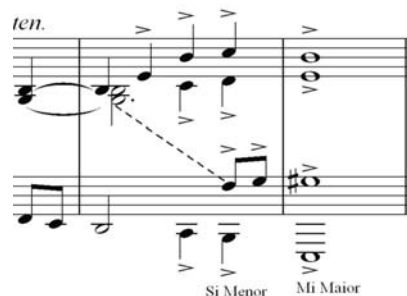
Resolução dos conflitos: desfecho retórico

O V grau em suspensão de S1 (nota Si) - primeiro elemento identificador - necessita da resolução em Mi, sua tonalidade original e o alcança na coda, pela condução do soprano nos c. 123-125 (Ex. 3). Partindo da bordadura do fragmento inicial de S2 no c. 123, Lá-Si-Lá, a voz do soprano conduz-se em semínimas, figuração típica de S1, para a resolução descendente até Mi, no c. 125, enfatizada pela figura da mínima pontuada. A resolução de S2 ocorre a partir da resolução de S1, em condução melódica descendente, ainda da voz do soprano.



Exemplo 3: Resolução de S1 e S2

A resolução do segundo elemento identificador encontra-se nos últimos compassos da coda, com a primeira e única cadência tonal de toda fuga (c. 127-128, Ex. 3). Numa resolução típica de fuga tonal, a terça em picardia revela a resolução do conflito apresentado pela ambigüidade tonal/modal do discurso da fuga. Ao assumir uma organização baseada na tonalidade para a composição do seu op. 87, Shostakovich imprime sua característica composicional na escrita contrapontística da Fuga n° 4, revelando o tratamento ambíguo, tonal/modal.



Exemplo 4: Resolução tonal do segundo elemento identificador

O conflito do terceiro elemento identificador está diretamente relacionado ao quarto elemento, e suas resoluções relacionam-se ao segundo elemento identificador (ambigüidade tonal/modal). Ao apresentarem instabilidade harmônica, geram a necessidade de uma resolução,

estabilizada por cadência. A conclusão necessária refere-se à resolução do segundo elemento identificador: cadência tonal, em picardia.

A resolução do quinto elemento identificador ocorre com a primeira sobreposição dos sujeitos, no início da Terceira Seção da fuga. Este evento expressa uma significativa expansão de registro e dimensão, marco estrutural da obra, rumo à resolução dos conflitos apresentados por este e pelos outros quatro elementos identificadores. O poder persuasivo da resolução deste elemento identificador é acompanhado pelas indicações de dinâmica, que alcançam *f* e *ff* pela primeira vez, nesta seção. No âmbito geral da fuga, Harrison relata esse tipo de evento como uma resolução antecipada visto que, a partir dessa resolução isolada, a fuga encaminha-se para a sua resolução final, na coda (Harrison, 1990: 33).

A resolução da segunda seção paralela (c. 88-96) é representativa, pois contém S1, S2 e o primeiro *stretto*, porém este trecho ainda não é contemplado com uma resolução harmônica. O trecho segue expandido, na ponte, por mais três compassos (c. 96-98) até o início do último episódio, onde fragmentos de S2 e CS1a realizam procedimentos imitativos de fuga. Assim, as seções paralelas revelam sua função na estrutura da fuga por demarcarem um caminho para a reafirmação de todos os argumentos (*confirmatio*).

Considerações finais

A aplicação da metodologia proposta por Roberts (2004) revelou-se pertinente na identificação das características inerentes ao discurso retórico-musical da Fuga opus 87 n° 4. Através do reconhecimento dos elementos identificadores tornou-se possível descobrir o desfecho da obra. Efetivamente, foi possível constatar que, invariavelmente interligados, os elementos identificadores persuadem a proposição musical da peça (*inventio*) e, através de diversas manifestações e reiterações geram a necessidade de resolução dos conflitos criados ao longo do discurso musical, determinando a estrutura da fuga.

Foi constatada a simetria entre as duas primeiras seções da fuga. Na Terceira Seção ocorre a compressão do padrão interno estabelecido pelas seções anteriores através da manifestação dos sujeitos sobrepostos e em *stretti*. As relações harmônicas afastam-se do contexto de fuga tonal porém não excluem a necessidade discursiva dos sujeitos. Os pólos tonais/modais das seções da fuga apresentam conduções que se relacionam tonalmente na macro-estrutura:

<i>Seções</i>	<i>Primeira Seção</i> (c. 1-46)	<i>Segunda Seção</i> (c. 47-87)	<i>Terceira Seção</i> (c. 88-118)	<i>Coda</i> (c. 119-128)
Pólo	Mi [Modal}	Si [Modal]	Lá [Modal]	Si menor Mi maior
Função do pólo na macro-estrutura	i	v	iv	v - I

Tabela 2: Relações tonais na macro-estrutura da Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich

A resolução dos conflitos, expressos pelos cinco elementos identificadores constatados nesta pesquisa, classifica a Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich, como retórica. Ante a validade da metodologia empregada, aspectos que se referem ao *pronuntiatio*, como articulação e agógica, por exemplo, podem ser discutidos em trabalhos futuros, embasados na análise retórica do texto musical para melhor comunicar o discurso musical das fugas.

Referências Bibliográficas

- Bennet, Evan. (2004). “The Treasons of Image: Bach Irony, and Shostakovich’s ‘Preludes and Fugues’, Op. 87.” Tese de Doutorado, Princeton University. Disponível em: <<http://wwwlib.umi.com/dissertations/preview/3123414>> [Acessado em 27 de dezembro de 2005].
- Buelow, George J; Blake Wilson; Peter A. Hoyt. (2001). Rethoric and Music. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, v. 21 [260-275].
- Butler, Gregory. (1977). Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory*. New Haven, v. 24, n°1 [19-109].
- Harrison, Daniel. (1990). Rhetoric and Fugue: An Analytical Application. *Music Theory Spectrum*. Berkeley, v. 12, n°1 [1-42].
- Kholopov, Yuriy. (1995). Form in Shostakovich’s instrumental works. In: FANNING, David (ed). *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press [57-75].
- Lennenberg, Hans. (1958). Johann Mattheson on Affect and Rethoric in Music. *Journal of Music Theory*. New Haven, v. 2, n. 2 [193-236].
- Roberts, Scott. (2004). “Toward a Methodology for the Analysis of Fugue: an Examination of Selected Bach Organ Works.” Tese de Doutorado, The Florida State University School of Music.
- Smith, Peter H. (2001). Brahms and Subject/Answer Rhetoric. *Music Analysis*. Oxford, v. 20/ii [193-236].
- Tarling, Judy. (2004). *The Weapons of Rhetoric*. London: Corda Music.