

ANÁLISE DO 8º MOVIMENTO (INVERNO) DO OPUS 79, DE POESIAS POPULARES JUDAICAS (1948), DE DMITRI CHOSTAKÓVITCH

AUTORES

Luísa Campelo de Freitas
Marcio Giachetta Paulilo
Margot Lohn Kullock
Vinícius Benalia Penteadado

RESUMO

Este artigo propôs-se a analisar o oitavo movimento (Inverno) do Opus 79 (De poesias populares judaicas) de Chostakóvitch, considerando elementos da cultura e história judaica como centrais no processo composicional. Englobando aspectos musicais e extramusicais, pudemos identificar a complexidade no uso de recursos característicos de diferentes períodos e estilos. Adotamos uma abordagem analítica pós-tonal utilizando o conceito de Sistema Axial identificado por Lendvai na obra de Béla Bartók e pudemos identificar uma base bem estabelecida estruturada em relações por quintas subjacente ao pensamento composicional neste movimento.

PALAVRAS-CHAVE

Análise pós-tonal; Chostakóvitch; de poesias populares judaicas; sistema axial.

ABSTRACT

This work aims to analyze the eighth movement (Winter) of Shostakovich's

Opus 79 (From Jewish Folk Poetry) observing some Jewish cultural and historical elements as key for this compositional process. Considering both musical and extra musical aspects we could identify the complexity of using some characteristics that are typical of different music periods and styles. We conducted a post-tonal analysis, applying Lendvai's Axis System to the work of Béla Bartók, and we identified a strong tonal basis structured in fifths patterns underlying the Op. 79, 8th movement compositional process of Shostakovich.

KEYWORDS

Post-tonal analysis; Shostakovich; from jewish folk poetry; axis system.

1. INTRODUÇÃO

O ciclo De Poesias Populares Judaicas, escrito em 1948 por Chostakóvich, é uma obra composta para trio de vozes (soprano, mezzo-soprano, tenor) e piano. A composição é marcada tanto por seus componentes musicais, influenciados pela cultura judaica, quanto por seu contexto sócio-

-histórico. A inspiração para a composição do Op. 79 foi a obra literária *Jewish Folk Songs*, de Y.M. Dobrushin e A.D. Yuditski, publicada em 1947, originalmente em ídiche e posteriormente traduzida para o russo, versão à qual Chostakóvitch teve acesso. O ciclo de canções foi dividido em 11 movimentos, mantendo a ordem das músicas como no poema original. Entretanto, o compositor alterou trechos do texto, substituindo algumas questões de cunho religioso por questões políticas, chegando a citar o czar e a história dos judeus na Rússia. A temática escolhida por Chostakóvich nesta obra não era bem recebida em ambiente soviético à época de sua composição, e essa não havia sido a primeira vez que ele abordava temas da cultura judaica. Ao longo deste artigo, retornaremos a essa questão.

Neste trabalho, enfocaremos o oitavo movimento, intitulado Inverno, que aborda a chegada da estação mais fria do ano para uma pobre família judia¹. Para representar a an-

¹ Essa pesquisa foi desenvolvida para a disciplina de Análise Musical III, ministrada no primeiro semestre de 2020 pela professora doutora Adriana Lopes da Cunha Moreira junto ao

gústia e o terror causados pelo frio, o compositor se vale de recursos musicais comumente usados, como o *word-painting*, uma prática musical que se estabeleceu no Renascimento e que reforça sentidos do texto através de estratégias auditivos-imagéticas. Caznok (2004) cita como exemplos de *word-painting* o uso de ascendência e descendência de escalas, saltos, ondulações melódicas e recursos imitativos.

2. CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO DA OBRA

A poética judaica demonstra capital importância no uso do material temático, textual e harmônico pelo compositor. A obra musical de Chostakóvich, como um todo, é uma proposta poética, como afirma Camargo (2012, p. 1). Isso significa que elementos extramusicais de sua produção artística, quando interpretados por vieses políticos, tendem a ser limitados e parciais. No entanto, uma abordagem atenta a esse antagonis-

Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

mo permite uma visão mais ampla da atuação do compositor como artista.

O uso de temáticas controversas na União Soviética, como ocorre no Op. 79, se repete ao longo de sua relação com o regime stalinista. A obra *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk* (1934) é um dos exemplos dessa tensão. Embora tenha sido um sucesso na Europa e nos Estados Unidos, provocou polêmica que marcaria sua trajetória musical. Baseada na obra homônima de Nikolai Leskov, foi apresentada pela primeira vez em 1936 e marca um importante ponto de divergência entre o compositor e o secretário-geral soviético Josef Stálin. Este, ao assistir a ópera no Teatro Bolchói, teria ficado indignado e saído antes da obra terminar, alegando que a peça promovia uma subversão dos valores proletários presentes nas diretrizes instituídas pelas entidades culturais da União Soviética, mais especificamente na teoria estética do Realismo Socialista. Logo em seguida, uma crítica na edição de 17 de janeiro de 1936 do jornal moscovita *Pravda*, intitulada *Confusão ao Invés*

de Música², ameaçaria Chostakóvitch pelo período em que Stálin esteve no poder. Sendo acusada de formalista, sua obra passa a ser duramente criticada, diminuindo drasticamente a demanda por novos trabalhos ao compositor.

O ciclo é, portanto, mais uma afronta à política de Stalin, defendendo um grupo religioso que, na época, sofria enorme perseguição, mesmo após o término da Segunda Guerra Mundial: os judeus. Não só na Alemanha, continuaram sendo alvo de ataques antissemitas. De acordo com Joachim Braun (2010, p. 11, tradução nossa³), a cultura judaica “existia na fronteira entre o permitido e o indesejável; o proibido, mas não contra a lei”. Braun (2010) define o uso de ele-

² “Lady Macbeth faz sucesso junto ao público burguês no estrangeiro. Não será exatamente por sua natureza caótica e absolutamente apolítica que esse público a elogia tanto? A explicação não estaria em sua capacidade de agradar aos gostos pervertidos do público burguês com sua música convulsiva, barulhenta e neurastênica?” (PRAVDA apud CAMARGO, 2012, p. 4).

³ “As a result, Jewish culture including musical culture, existed on the borderline of the permitted and the undesirable.” (BRAUN, 2010, p. 11).

mentos judaicos na obra de Chostakóvitch em três momentos: o primeiro, de 1943 a 1944, inclui a orquestração da ópera O Violino de Rothschild (1939-1941), de seu pupilo Benjamin Fleischman, morto na Segunda Guerra Mundial⁴; o segundo período, que vai dos anos 1948 a 1952, inclui a composição do Op. 79; e o terceiro período, de 1959 a 1963, quando, ao que tudo indica, Chostakóvitch escreveu a versão orquestral deste ciclo. O Op. 79 foi criado em 1948, período em que Stálin se esforçou para destruir a cultura judaica soviética e suas instituições⁵, criando uma fusão

⁴ Nesse momento começaram a chegar as primeiras notícias na URSS sobre o Holocausto e os campos de concentração instituídos pela Alemanha nazista.

⁵ “O objetivo era ‘acabar de uma vez por todas’ com todos os inimigos e com aqueles impossíveis de educar no socialismo de modo a acelerar o desaparecimento das barreiras de classe e, portanto, a instauração do paraíso para as massas. Essa solução final era um massacre que fazia sentido em termos da fé e do idealismo do bolchevismo, que era uma religião baseada na destruição sistemática das classes. [...] Os detalhes não importavam: se a destruição dos judeus por Hitler foi genocídio então aquilo foi democídio, a luta de classes se transformando em canibalismo.” (SEBAG MONTEFIORE, 2006, p. 264).

dos ideais antissemita e anti-moderno. Por isso muitos trabalhos dessa fase só foram estreados depois da morte do líder soviético.

3. O JUDAÍSMO NA POESIA DO OP. 79

Os elementos musicais e textuais judaicos no Op. 79 podem ser reconhecidos, especialmente por aqueles que têm familiaridade com essa cultura, ou que conhecem a história do povo judeu na Rússia. As canções podem se dividir em dois grupos: as oito canções trágicas (incluindo a número oito aqui analisada) e as três de felicidade, que foram adicionadas por Chostakóvitch após a primeira performance dos 8 movimentos iniciais, realizada em sua casa, para um público pequeno.

Essa primeira parte do ciclo apresenta elementos judaicos mais claros, dentre os quais podemos destacar uma entonação próxima da poesia iídiche. (BRAUN, 2010). É impossível manter plenamente a essência dessa língua ao traduzi-la para o russo, uma vez que há algumas expressões

insubstituíveis, como a interjeição Oy!, por exemplo, que foi mantida. Ela pode ser aplicada a uma situação de sofrimento ou de felicidade, como no caso da primeira e última canções, respectivamente. Talvez disto decorra a escolha do compositor em manter essa expressão em particular, sem traduzi-la⁶. Segue um exemplo de tradução do iídiche para o russo, da canção número 1:

Yiddish

Oy, yingl in girbl,
In gribl, Moyshele, in gribl

Russo

Oy, mal'tchik v mogile
V mogile Moyshele, v mogile
(BRAUN, 2010)⁷

No oitavo movimento essa manutenção de palavras judaicas não

⁶ Outros autores se dedicaram à identificação de elementos musicais judaicos na obra de Chostakóvitch, como Ellon D. Carpenter e o teórico Aleksandr Dolzhanskii, porém estes aspectos não serão aprofundados neste artigo. Aos que desejarem aprofundamento neste tópico, sugerimos a consulta do trabalho *Aspects of the "Jewish" Folk idiom in Dmitri Shostakovich's String Quartet No 4, Op. 83*. (WATSON, 2008).

⁷ Em português: "Ai, menino na cova, / Na cova Moishele, na cova" (Tradução de Mariana Vassoler).

aparece, à exceção do nome próprio Sheindl. O texto é um importante guia para os elementos musicais e servirá de base para nossa análise. Abaixo, uma tradução do texto utilizado por Chostakóvitch em Inverno:

Jaz minha Sheindl na cama,
E com ela a criança doente.
Não há galhos para aquecer a choupana,
E o vento zune atrás do muro.
Retornou o frio intenso e o vento,
Não há forças para suportar o lado.
Gritem e chorem, crianças,
O inverno retornou novamente⁸.

4. ANÁLISE DE INVERNO, 8º MOVIMENTO DO OP. 79

O 8º movimento do Op. 79 de Chostakóvitch pode ser considerada uma peça pós-tonal⁹, com centricida-

⁸ Tradução de Mariana Vassoler.

Aqui optamos por uma abordagem de análise pós-tonal em função do material musical utilizado e não meramente sob o ponto de vista do período histórico da composição. Alinhados com a abordagem de Kostka (2018, p. 1), consideramos como pós-tonal músicas que não seguem as convenções tradicionais de harmonia tonal, o que não

de¹⁰ predominante em Dó# menor, reforçada pela armadura de clave em Dó# menor, porém sujeita a movimentações harmônicas frequentes por movimento pendular e sucessões de acordes predominantemente não-funcionais. A principal alternância pendular acontece sobre dois acordes situados a um trítone de distância: Dó# menor e Sol menor. Os materiais melódicos das vozes cantadas correspondem exatamente aos mesmos utilizados pela mão direita do piano, e

implica necessariamente na inexistência de um centro tonal. Em determinadas seções da peça, conforme indicaremos no texto, o material musical tem características marcantes de tonalismo, como, por exemplo, resoluções por cadência autêntica, regiões de dominante e de tônica. No entanto, observa-se o recorrente questionamento dos moldes do tonalismo, principalmente pelo recurso pendular de modulação harmônica e pela inserção de notas exóticas no material melódico predominante. Nesse sentido, analisamos a peça baseando-nos em conceitos presentes nos trabalhos de Kostka e Lendvai e não por outras abordagens possíveis, como o modalismo, frequentemente adotado em análises de obras de Chostakóvitch por outros autores.

¹⁰ Kostka usa o termo "pitch-centric" (KOSTKA, 2018, p. 91) para se referir a casos em que o centro tonal é estabelecido por meios não tradicionais, por isso a escolha do termo "centricidade" nesta análise.

Tabela 1 - Quadro descritivo geral dos materiais harmônicos por segmento, de Inverno, 8º movimento p. 79, de Chostakóvitch.

Segmento	A	B	A'	C	D	A''	Coda
Compassos	c. 1-4	c. 5-12	c. 13-16	c. 17-21	c. 22-26	c. 27-29	c. 30-32
Material Harmônico e Melódico	Dó# menor	Dó# menor (6M acrescida)	Dó# menor	Dó# (3ª omitida)	n/a	Dó# menor	Dó# menor
	Escala de Dó# menor natural + Notas de passagem (Ré)						
	Sol menor (1ª inv.)	Sol menor (1ª inv.)	Sol menor (1ª inv.)	Sol (3ª omitida, 2ª inv.)	n/a	Sol menor (1ª e 3ª inv.)	n/a
	Escala de Sol menor melódica + Centricidade em Dó# + Notas de passagem (Si e Fá)						
n/a	Ré maior e Fá# maior (1ª inv.) + acordes de passagem formados por condução de vozes	n/a	acordes de passagem formados por condução de vozes	Fá# menor e Fá# maior (1ª inv.)	Fá# maior	Fá maior	

Fonte: elaborada pelos autores, 2021.

respeitam as movimentações harmônicas pendulares de cada trecho.

Para compreender melhor essas características, dividimos a partitura da peça em segmentos com características harmônicas específicas, salientando a alternância de materiais harmônicos por trecho (Tabela 1, disposta a seguir).

Consideremos, inicialmente, como segmentos similares: A (c. 1-4), A' (c. 13-16, variação de A) e A'' (c. 27-29, outra variação de A).

Vemos que o segmento A (Figura 1) possui centricidade em Dó# menor, partindo de sua posição fundamental (mão esquerda do piano), sobre a qual se constrói uma melodia sinuosa, enfatizando cromatismos, empre-

gando sobretudo as notas Sol#, Lá, Si, Dó#. Essas alturas, em relação à Dó# menor, correspondem, respectivamente, aos graus de 5J, 6m, 7m e 8J, sugerindo que o material melódico empregado pertence à escala de Dó# menor. Observa-se que nos quatro compassos do segmento A, as primeiras metades dos compassos (duração de duas semínimas) têm harmonia e melodia construídas sobre a escala de Dó# menor natural. No entanto, as segundas metades do primeiro e do segundo compassos apresentam harmonia e melodia construídas sobre o acorde de Sol menor (relação de trítono C#-G), indicando haver uma sucessão de acordes aparentemente não-funcional. Apesar de a mão esquerda do piano tocar um Sol menor na 2ª inversão (durante as segundas metades dos compassos), vemos que nos segundo e quarto tempos há uma marcação contínua da nota Dó# na região grave, configurando um pedal que reforça a centricidade, mesmo quando a harmonia sugere uma mudança clara de acorde. Observa-se, ainda, que a melodia da voz superior do piano (mão direita), quando so-

Figura 1: Segmento A, c. 1-4, de Inverno, 8º movimento do Op. 79, de Chostakóvitch.

The image displays a musical score for Segment A, measures 1-4, with several annotations:

- Measure 1:** Marked "Adagio" and "♩: 88". The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line. Annotations include "Escala Dó# menor natural" (D# minor natural scale) in blue, "Escala Sol menor melódica, acrescida do trítono (dó#)" (Melodic Sol minor scale, augmented with the tritone D#) in pink, "p legato" in blue, "C#m" in blue, and "Gm/D" in red. A "pedal em dó#" (pedal on D#) is indicated.
- Measure 2:** Similar structure to measure 1, with "Escala Dó# menor natural" and "Escala Sol menor melódica" annotations, "C#m" and "Gm/D" chords, and "pedal em dó#" marking.
- Measure 3:** Features a "dim." (diminuendo) dynamic marking. Annotations include "Escala Dó# menor natural" and "C#m".
- Measure 4:** Marked "Tenor" and "(A)". Annotations include "Escala Dó# menor natural" and "C#m".

bre o acorde de Sol menor, utiliza um conjunto de notas distinto, composto por Lá, Sib, Dó, Dó#, Ré. Essas alturas correspondem, em relação a Sol menor, aos graus de 2M, 3m, 4J, 4A e 5J, sugerindo o emprego da escala de Sol menor melódica, acrescida do

trítono. Vale notar, ainda, que as segundas partes dos c. 1-4 empregam sempre o mesmo material de Sol menor melódico.

Em termos de dinâmica, o segmento A da peça tem como predominância frases em intensidade piano, com leves crescendos e diminuendos, e, a partir de uma análise textual, pode-se fazer uma relação entre o vento e a figura de fusas.

O segmento A' (c. 13-16, Figura 2) possui a mesma estrutura, bem como materiais harmônicos e melódicos do segmento A. Chamamos de variação porque há expansão das notas utilizadas: nos trechos de Dó# menor, além das notas anteriormente empregadas, acrescenta-se a nota Mi (terça menor da tonalidade); enquanto nos trechos de Sol menor acrescentam-se as notas Mi, Fá# e Sol, que correspondem aos graus de 6M, 7M e 8J, portanto, também pertencentes à escala empregada.

Figura 2: Segmento A', c. 13-16, de Inverno, 8º movimento do Op. 79, de Chostakóvitch.

Fonte: Elaborada pelos autores, 2021.

Figura 3: Segmento A'', c. 27-29, de Inverno, 8º movimento do Op. 79, de Chostakóvitch.

Fonte: Elaborada pelos autores, 2021.

O segmento A'' (c. 27-29, Figura 3) apresenta tratamento similar na condução harmônica, acrescentando a ligação direta com o segmento final da peça, a Coda (c. 30-33, Figura 4).

Figura 4: Segmento Coda, c. 30-32, de Inverno, 8º movimento do Op. 79, de Chostakóvitch.

coda--mp

30 F/A F pedal em dó#

31 *p* *dim.* C#m/G# C#m pedal em dó#

32 C#m/G# C#m ppp pp pedal em dó#

Fonte: Elaborada pelos autores, 2021.

Esta passagem entre A'' e Coda acrescenta um material' novo: o acorde de Fá# maior, que no compasso 30 é substituído por Fá natural. A melodia é construída com base na escala de Fá maior, acrescida dos graus de 4A, 6m e 7m. Nos três compassos finais da peça há um retorno para o acorde de Dó# menor.

Apesar de possuir uma figuração semelhante aos demais interlúdios, nesta seção A'' é importante

notar uma mudança de registro, tanto no piano quanto nas vozes. A mão direita do piano aparece uma oitava acima do que estava sendo apresentada anteriormente, e a mão esquerda apresenta os mesmos acordes em aberturas diferentes (como podemos notar no terceiro tempo do compasso 27, com a nota Si bemol no baixo, e não mais Ré, como havia ocorrido em A e A', e no primeiro tempo do compasso 28, em que o baixo aparece na nota Mi, ao invés de Dó), reiterando a estratégia da repetição duas oitavas acima. A única exceção para este registro deslocado é o primeiro ataque no compasso 27, em que a nota Dó é reforçada em três oitavas, com dobra de oitava na mão direita, incluindo uma oitava abaixo do que já havia sido tocado nos interlúdios anteriores.

As linhas vocais femininas, em compensação, são mais graves do que no início e meio da peça. A mezzo-soprano, que antes tinha uma tessitura de Dó# a Sol, passa a ir apenas até Mi, e a linha de soprano que chegava a uma sétima de extensão (de Mi a Ré) é reduzida para uma terça

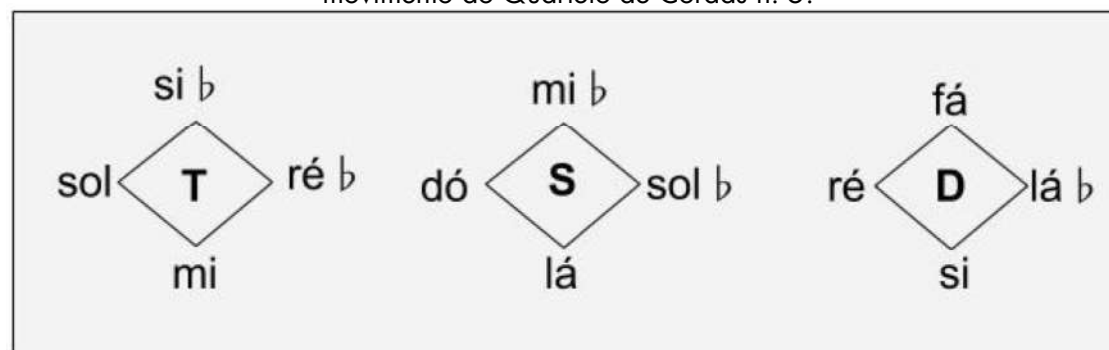
(de Mi a Sol#). Podemos perceber que nesta seção A'' o piano passa a tocar notas mais agudas do que as vozes, o que não havia acontecido nos interlúdios precedentes. Ao considerarmos o compasso 29, que é a conexão entre A'' e a Coda, a soprano passa a ter como nota mais grave um Dó#, e a mezzo-soprano um Lá#, ressaltando ainda mais este contraste.

Assim, podemos compreender as principais seções da peça em análise (segmentos A, A', A'') como variações de um mesmo procedimento composicional, baseado na alternância harmônico-melódica entre Dó# menor natural e Sol menor melódico. O gestual predominante na melodia destes segmentos é a movimentação

melódica cromática, o que poderia parecer inexplicável em uma análise tonal tradicional, porém fica evidente que tal gestual age na realidade como reforço da centricidade em Dó# menor ao utilizarmos a abordagem que Lendvai (1979) apresenta em seu livro *Béla Bartók: An Analysis of his music*.

Lendvai distribui o total cromático entre as funções tônica, subdominante e dominante, criando um sistema de Simetria Axial com três centros funcionais, submetendo todo material de alturas a esta relação. Identificando o sistema de Simetria Axial com composições de Bartók, Lendvai (1979, p. 1-2) revisita propriedades características da harmonia tradicional, percebe

Figura 5: Relações de eixos de simetria tonal de Bartók no primeiro movimento do Quarteto de Cordas n. 5.

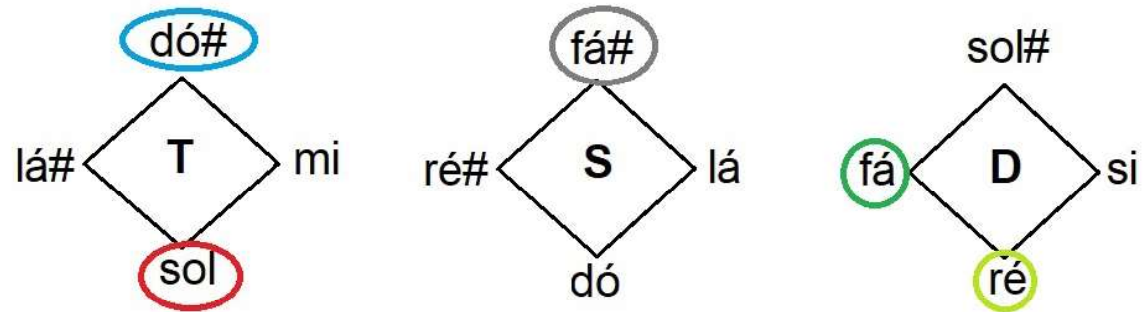


Fonte: Maggieri, 2017, p. 42.

um padrão de repetição das funções tonais, e estende-o para o total cromático, distribuindo as 12 notas nestas 3 funções (quatro notas para cada), conforme Maggieri (2017) sintetiza na Figura 5.

Sob esta ótica, todas as 12 notas passam a pertencer às regiões axiais de tônica, dominante ou subdominante. Esse recurso analítico tem se mostrado afeito à análise de obras pós-tonais que guardam uma organização herdeira do pensamento funcional do tonalismo. Seguindo pela mesma diretriz, Susani e Antokoletz (2012, p. 34, 67) apontam uma relação entre o ciclo de tons inteiros e o de terças menores, acrescentando que esse contato com recursos analíticos, cuja ênfase valoriza as relações simétricas, redundam em um novo modo de percepção das relações tonais. Tal adaptação da análise por Simetria Axial tem sido feita também por alguns estudiosos em relação a outros compositores, como é o caso de Molina (2011, p. 82), que propõe um prenúncio dessa técnica por Debussy em seu prelúdio *Des pas sur la neige*.

Figura 6: Relações de eixos de simetria axial em Inverno, 8º mov. do Op. 79, de Chostakóvitch.



Fonte: Elaborada pelos autores, 2021.

Para esclarecer as relações propostas na peça em análise, podemos reformular a Figura 5 com as notas utilizadas por Chostakóvitch, conforme indicado na Figura 6. De acordo com esta abordagem, nesta peça qualquer acorde ou sugestão de polarização em torno das notas Dó#, Sol, Lá# ou Mi será compreendido como inserido num contexto geral de tônica; Fá#, Dó, Ré# ou Lá será compreendido como região subdominante; e todo Sol#, Ré, Si ou Fá será considerado como região dominante.

Para além da construção destes eixos, Lendvai (1979) aponta ainda que a relação mais forte dentro dos eixos de simetria é da nota com seu

polo oposto, ou seja, com seu trítono¹¹. O autor indica em seu livro que esta relação de polos opostos é a mais forte dentro da obra de Bartók, tanto nas grandes formas quanto nas pequenas, citando o Castelo do Barba Azul (1911) como exemplo deste procedimento (LENDVAI, 1979, p. 4). Semelhante reforço dos intervalos de trítono dentro dos eixos de simetria foi encontrado nos segmentos A, A' e A'' da peça em análise, como

¹¹“It should be noted, however, that a much more sensitive relationship exists between the opposite poles of an axis – the “counterpoles”, e.g. C and F# - than those situated next to each other, e.g. C and A. A pole is always interchangeable with its counterpole without any change in its function.” (LENDVAI, 1979, p. 4).

podemos ver através do movimento pendular constante entre Dó# e Sol, ambos configurando a grande região de tônica, o que nos permite traçar um paralelo entre este recurso composicional identificado em Bartók e a obra de Chostakóvitch.

Revisitando a Coda com este olhar, percebemos que o acorde de Fá# maior que aparece no compasso 29, ocupa a região axial da subdominante, enquanto o Fá maior do compasso 30 integra a região axial da dominante de Dó# menor. Deste modo, a passagem final da música (compassos 29 a 33) se configura como uma grande cadência IV-V-I, extremamente característica do tonalismo, porém inserida aqui em um contexto expandido do entendimento das funções tonais tradicionais. Esta cadência pode ser entendida, portanto, como uma tonicização em um ambiente de tonalidade suspensa.

No segmento A, A' e A'', as figuras rítmicas mais utilizadas são fusas, semicolcheias tercinadas e semicolcheias. Há uma diminuição na densidade rítmica até a entrada das vozes,

bem como ao término da peça. As figuras de tercina e sextina aparecem sempre como parte de um processo de desaceleração do padrão rítmico da introdução e das suas reaparições como interlúdios instrumentais (onde as vozes estão em [a], representando o vento, e não os judeus). Esta introdução/interlúdio organiza-se ritmicamente da seguinte maneira: mudança de fusa para sextina de semicolcheia, depois para semicolcheia, colcheia pontuada somada a uma semicolcheia, com a frase sendo finalizada por uma mínima, num compasso de 2 por 2 (e o cantor entra com o verso em anacruse na última colcheia do compasso). O tempo e a pulsação são sempre bastante claros, enfatizando os tempos fortes, sem propor acentuações que quebrem com a expectativa do ouvinte ou do intérprete. Associando com o texto, podemos compreender que o compositor priorizou um ritmo mais constante, de modo que o leitor acompanhe a sensação dos judeus, que sabem que a chegada do inverno trará dificuldades, criando ansiedade ao perceber uma tragédia anunciada, e que, entretanto, nada podem fazer para evitá-la.

Os segmentos B (c.5-12, Figura 7), C (c.17-21, Figura 8) e D (c.22-26, Figura 9) correspondem às estrofes da peça. Nesses segmentos, o destaque está sobre a letra da canção, de modo que a harmonia pendular, anteriormente estabelecida a cada duas semínimas, é quebrada.

O texto do segmento B (Figura 7) descreve as ameaças que a vinda do inverno traz: "Jaz minha Shendl na cama / E com ela a criança doente / Não há galhos para aquecer a choupana / E o vento zune através do muro". Identificamos neste trecho o primeiro momento de dinâmica forte da peça, além da inclusão de acordes intermediários (Ré maior em terceira inversão e Fá# maior em segunda inversão, situados nas regiões axiais de dominante e subdominante, respectivamente, porém mantendo sempre o pedal em Dó#, o que reforça a centralidade da peça). Há, ainda, acordes formados por condução de vozes, e não com base em progressões harmônicas tonais, agindo como um prenúncio da tragédia que se sucederá. Nesta seção, a linha vocal apresenta predominância de

Figura 7: Segmento B, c.5-12, de Inverno, 8º movimento do Op. 79, de Chostakóvitch.

The image shows a musical score for Segment B, measures 5-12, from 'Winter' by Shostakovich. It features a vocal line and piano accompaniment. The score is annotated with various elements:

- Scale:** "Escala Dó# menor natural, com a 6M acrescida" (D major scale with the 6th degree raised).
- Chords:** C#m, Gm/D, Gm/D espr., D, F#/C#, Gm/D.
- Annotations:** "acorde formado por condução de vozes" (chord formed by voice leading), "pedal em dó#" (pedal on D#), and "dim." (diminuendo).
- Lyrics:** "Ле - жит мо - я Шей - ндл в кро - ва - ти, и с не - ю ре - бе - нок боль - ной. Ну щеп - ки в не - топ - ле - ной ха - те, а ве - тер гу - дит за сте -" (The body lies on the neck of the crooked in the blood, and with the child the sick one. No, chips in the bottom of the log house, and the wind blows behind the door).

Fonte: Elaborada pelos autores, 2021.

colcheias, de modo que o texto é articulado de maneira mais próxima da fala, enquanto o piano desenvolve o caminho harmônico por meio das mínimas, gerando uma tessitura menos densa no acompanhamento instrumental. O movimento do vento é substituído por apenas uma marcação dos tempos no piano, com acordes pouco

preenchidos na mão direita e semínimas na esquerda, criando uma sensação de um movimento lento. Uma atmosfera de solidão instala-se pelo vazio da voz do tenor acompanhada de um piano pouco preenchido, que condiz com o texto sendo cantado, fazendo alusão ao frio do inverno, à fome e à melancolia.

Ao término dessa seção, o vento é representado novamente no compasso treze (seção A'), dessa vez pelas vozes e o piano. Em termos de dinâmica, ainda na seção A', o piano retorna para a figuração e dinâmica do início; entretanto, as vozes agora o acompanham, com crescendos que vão do piano ao forte, indicando a proximidade do inverno.

No segmento C (Figura 8), o tenor dá continuidade ao poema (c. 17), dizendo: "Retornou o frio intenso e o vento". Entretanto, agora as vozes mezzo-soprano e soprano acompanham o piano com uma melodia sem palavras, apenas vocalizando com a vogal [a], preparando para a chegada do clímax da peça e demonstrando a proximidade cada vez

maior do vento do inverno. Este ponto de maior tensão também é reforçado pela figuração rítmica, semelhante à do segmento B, porém intensificado. As vozes femininas e o piano, expressando a proximidade do frio, sugerem ao ouvinte que o inverno chegou para ficar.

No segmento D (c. 22-26, Figura 9), temos uma mudança abrupta de caráter. O piano passa a tocar acordes em fortíssimo, marcando com acentos o caminho da mão esquerda junto com as vozes, trazendo a gravidade da chegada do inverno. O ritardando no compasso 23 aumenta ainda mais a dramaticidade dos acordes dissonantes e o encaminhamento do baixo. Esta seção D é marcada por um fortíssimo no qual todas as vozes cantam o mesmo texto: “Gritem e chorem, crianças, o inverno voltou”, reforçando também o piano, desta vez com acordes bem preenchidos, usando das mesmas figuras rítmicas das vozes. Tanto a representação do vento quanto o momento em que é falada a palavra “chorem” são exemplos de word-painting. Estas ficam evidentes principalmente nas ondulações melódicas nas seções A,

Figura 8: Segmento C, c.17-21, de Inverno, 8º movimento do Op. 79, de Chostakóvitch.



mas também nestes saltos da seção C, em especial no “chorem” (c. 23). A homofonia criada entre as vozes soa como se todos os judeus estivessem gritando juntos, em um gesto de desespero coletivo por estarem desamparados e vulneráveis.

Só há duas sincopas na peça toda, e ambas nesta seção: uma no compasso 22 e outra no 26, e neste último todas as vozes e a mão esquerda do piano a executam, justamente encerrando o trecho de clímax da

Fonte: Elaborada pelos autores, 2021.

Figura 9: Segmento D, c.22-26, de Inverno, 8º movimento do Op.79, de Chostakóvitch.

Fonte: Elaborada pelos autores, 2021.

peça, levando de volta ao interlúdio. Neste verso o piano substitui as notas longas por semicolcheias na mão esquerda, colocando mais elementos e aumentando a carga de tensão que é construída neste trecho, o que também é reforçado pelo uso de notas mais graves. Uma movimentação ascendente é construída no compasso 21, levando progressivamente para o

clímax, que atinge seu auge no compasso 23. No compasso 22 o piano volta a executar semínimas e utiliza uma síncopa na mão direita, que é disfarçada pela mão esquerda, de modo que soa para o ouvinte como se o piano estivesse apenas com uma figuração de colcheia. Porém isso leva ao trecho em que o piano possui uma articulação diferente, acentuando no

compasso 23 a segunda colcheia dos dois primeiros tempos neste compasso ternário único. Neste trecho ascendente (c. 21-23), o piano desloca-se para a região mais aguda da peça inteira, utilizando linhas suplementares na clave de Sol. Considerando que, na maior parte da peça, ambas as mãos foram escritas em clave de Fá, um contraste de registro significativo fica evidente. Este trecho é também o mais agudo para as vozes. O adensamento rítmico criado no início do verso é desfeito a partir do compasso 22, só sendo retomado na volta do interlúdio-coda no compasso 27.

Os acentos reforçam os eixos de simetria estabelecidos nos primeiros quatro compassos da peça (segmento A). No compasso 27, somos deixados com a figuração já explorada nos trechos A e A', com o vento dominando cada vez mais o espaço. As vozes e o acompanhamento vão diminuindo de piano até pianíssimo, juntamente com a diminuição da figuração rítmica instrumental (fusas, semicolcheias tercinadas, semicolcheias e, por fim, colcheias), estabelecendo um rallentando escrito final.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora inicialmente intrínseco à obra de Bartók, o recurso analítico por Simetria Axial, quando estendido à análise de obras de diferentes compositores – tanto posteriores (como no caso de Inverno, de Chostakóvitch) quanto anteriores a ele, como apresentado em *Des pas sur la neige*, de Debussy, por Molina (2011) – revela processos harmônicos tonais estendidos mantidos em algumas obras pós-tonais. Esta constatação nos leva a considerá-lo um recurso analítico mais abrangente do que fora inicialmente proposto.

Os procedimentos pós-tonais que identificamos no oitavo movimento do Op. 79 de Chostakóvitch estão alinhados com a essência do pós-tonalismo: expansão do pensamento tonal, sem, entretanto, uma total negação de conceitos tradicionais da música tonal (KOSTKA, 2018, p. 1). Chostakóvitch se apropria de práticas de diferentes períodos e estilos, propondo uma linguagem híbrida, explorando diversas possibilidades sonoras, sem ater-se a uma única tradição específica. Sendo

assim, não se limita apenas a relações simétricas como material composicional, mas evoca também recursos de *word-painting*; enfatiza a relação por trítone e o uso do total cromático, mas também estabelece uma centralidade clara e empregando tanto escalas típicas da tradição tonal quanto modos alterados.

O ritmo, apesar de simples, pode ser considerado como um bom condutor da ideia da peça. As acelerações e desacelerações rítmicas estão intimamente ligadas com a forma (como foi demonstrado na análise do interlúdio), com o texto, com a textura, e com a criação do clímax da peça. A parte do piano constitui-se de uma oposição de figuras rápidas no interlúdio e notas longas no verso. O único momento em que isso se altera é no último verso, que constrói o ponto de maior tensão.

Demonstramos que os aspectos musicais estão intimamente ligados ao texto. A poesia serve como um guia para o compositor e a estrutura formada constrói uma linearidade na narrativa musical. Esta peça é um exemplo

de que a análise musical é beneficiada pela compreensão de elementos extramusicais envolvidos no processo composicional. Pensando na performance, este tipo de estudo também enriquece a concepção da peça por parte do intérprete, permitindo maior profundidade na significação da obra ao compreender a subjetividade presente nos elementos musicais escolhidos pelo compositor. Considerando uma performance feita no Brasil, por exemplo, é essencial que os artistas estejam cientes desta união entre texto, contexto e música, pois eles serão os responsáveis em transmitir toda a carga dramática da peça aos ouvintes, que provavelmente não poderão compreendê-la através do texto cantado em russo. Notas de programa podem ser um recurso bem-vindo à expansão da compreensão do público à peça, quando possível, porém isso não substitui a necessidade do artista de ser capaz de transmitir as emoções evocadas pela música no momento da sua interpretação, criando conexão entre obra e público.

Traçando o paralelo histórico da posição política de sua obra, po-

demos identificar um dualismo entre pessoa-artista. O compositor evitava embates com as diretrizes soviéticas oficiais enquanto cidadão, entretanto se colocava politicamente enquanto artista, evocando temas polêmicos na cena cultural. Podemos ver aqui que a atuação política de um artista vai muito além de proselitismo partidário, questionando a sociedade e seus mecanismos como um todo, levantando temáticas que suscitam a reflexão.

Através do presente trabalho, destacamos aspectos que consideramos relevantes para a criação de uma leitura artística de Inverno, de Chostakóvitch.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAUN, Joachin. Writing about Shostakovich. *DSCH Journal*, n. 32, Jan. 2010. Disponível em: http://dschjournal.com/wordpress/onlinearticles/dsch32_braun.pdf. Acesso em: 09 abr. 2020.

CAMARGO, Luciano de Freitas. O

discurso sinfônico de Chostakovitch: estudo analítico das sinfonias n. 4 e 5. 2012. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI:10.11606/D.27.2012.de-06032013-162237. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-06032013-162237/pt-br.php>. Acesso em: 08 jul. 2021.

CAZNOK, Yara Borges. Música: entre o audível e o visível. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of post-tonal music*. 5th ed. New York: Routledge, 2018.

LENDVAI, Ernó. Béla Bartók: an analysis of his music. London: Kahn & Averill, 1979.

MAGGIERI, Lucas Fernandes. Características da forma sonata no primeiro movimento do Quarteto de cordas n.5 de Béla Bartók. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado

em Música - Habilitação em Composição) - Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://pergamumweb.santamarcelina.edu.br:8080/pergamumweb/vinculos/00007c/00007c74.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2021.

MOLINA, Sergio. Des pas sur la neige: aspectos técnico-composicionais do prelúdio de Claude Debussy. *OPUS*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 73-96, maio 2011. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/211>. Acesso em: 08 jul. 2021.

SEBAG MONTEFIORE, Simon. Stálin: a corte do czar vermelho. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SUSANNI, Paolo; ANTOKOLETZ, Elliott. *Music and twentieth-century tonality: harmonic progression based on modality and the interval cycles*. New York: Routledge, 2012.

WATSON, Jada. Aspects of the

“Jewish” folk idiom in Dmitri Shostakovich’s String Quartet No. 4, Op. 83 (1949). 2008. Dissertation (Master’s of Arts degree in Musicology) – Department of Music, Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2008. Disponível em: <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/27742>. Acesso em: 27 abr. 2021.

Luísa Campelo de Freitas

Graduanda em Licenciatura em Música pela ECA-USP, Bacharel em Guitarra pela Faculdade Santa Marcelina. luisa.campelo.freitas@usp.br

Marcio Giachetta Paulilo

Graduando em Composição pela ECA-USP, Mestre em Administração de Empresas pela FEA-USP e Engenheiro Mecatrônico pela POLI-USP. mgpaulilo@usp.br

Margot Lohn Kullock

Graduanda em Canto e Arte Lírica pela ECA-USP. margotlohnkullock@usp.br

Vinícius Benalia Penteado

Graduando em Regência pela ECA-USP. viniciusbpenteado@usp.br