

Uma análise retórica da Fuga em Mi menor, op. 87 n° 4 de Dmitri Shostakovich

Luciana Noda

Any Raquel Carvalho

Resumo: O artigo investiga a retórica da Fuga opus 87 n° 4 de Dmitri Shostakovich. Para atingir tal objetivo, foram utilizados os trabalhos de Lester (1986, 2001), Harrison (1990) e Roberts (2004). Neste último, estão os princípios metodológicos utilizados para a realização desta pesquisa, os quais consistem, basicamente, no reconhecimento dos elementos identificadores [notable properties], termo utilizado por Roberts para denominar propriedades distintas de uma fuga. Roberts (2004) aplicou seu método para reconhecer a natureza, retórica ou literal de quatro fugas de Bach para órgão (BWV 533, 545, 547 e 578). Na fuga dupla n° 4, em Mi menor, de Shostakovich foram encontrados cinco elementos identificadores: grau da escala em suspensão, ambigüidade tonal/modal, relação entre Integrantes, presença do terceiro contra-sujeito para um dos sujeitos e seções paralelas intensificadas. No discurso, a presença e inter-relações mútuas dos elementos identificadores estabelecem conflitos, os quais são resolvidos revelando a natureza retórica da composição.

Após a publicação do artigo “Rhetoric and Fugue: an Analytical Application” de Daniel Harrison (1990), verificamos o crescente interesse em divulgar os conhecimentos da retórica em estudos de análise musical, especialmente em fugas (WALKER, 1999; ROBERTS, 2004). No referido artigo, Harrison revela a importância na identificação do *status* do sujeito, o qual o autor define ser o gerador do discurso musical de uma fuga e defende a idéia de que este discurso [da fuga] não possui uma forma pré-estabelecida. Ele afirma que o procedimento é desenvolvido de acordo com as necessidades e peculiaridades do sujeito para o estabelecimento da proposição principal (HARRISON, 1990, p. 8), porém não detalha a metodologia empregada em sua análise retórica da Fuga da Toccata BWV 915 de Bach. Por sua vez, Paul Walker (1999) discorre sobre a aproximação da retórica com a música nos séculos XVII e XVIII, período que estabeleceu definitivamente a relação entre essas artes.

Diante da necessidade de elucidar como a retórica pode se manifestar no processo composicional de fugas, este artigo apresenta uma aplicação da metodologia de análise proposta por Scott Roberts (2004) à Fuga Op. 87 N° 4 de Dmitri Shostakovich.¹ Partindo dos trabalhos de Harrison e Lester, Roberts propõe o estudo de elementos identificadores [*notable properties*] de uma fuga que pode classificá-la como retórica ou literal. Essa ferramenta de análise traz a possibilidade de verificar como o texto musical, por si só, apresenta seus conflitos musicais que serão resolvidos (fuga retórica), ou não (fuga literal), ao longo da fuga.

Retórica e Fuga

Nos séculos XVII e XVIII, a fuga foi catalogada como uma figura retórico-musical em diversos tratados de composição. Mais recentemente, Buelow (2001, p. 262) apresenta uma classificação de figuras retórico-musicais (*Figurenlehre*) em sete categorias² no verbete “Rhetoric and Music” do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 2001). A referida classificação foi baseada nas figuras mais citadas na literatura musical por teóricos alemães como Burmeister (1606), Lippius (1612), Herbst (1643), Kirsher (1650), Bernhardt (1657), Walther (1708; 1732), Vogt (1719), Scheibe (1745), Forkel (1788; 1801), entre outros (BUELOW, 2001, p. 263)³

Podemos citar um dos tratados mais importantes da época, *Der vollkommene Cappelmeister* (1739), onde 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* ou *elocutio*, figuras retórico-musicais; e *pronuntiatio*, apresentação do discurso para a audiência (MATTHESON, *apud* LENNENBERG, 1958, p. 194-5; BUELOW, 2001, p. 262).

¹ Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2006.

² Figuras de repetição melódica, figuras baseadas em imitação de fuga, figuras formadas por silêncio, figuras formadas por estruturas dissonantes, figuras intervalares, figuras *hypotyposis* e figuras de sonoridade (BUELOW, 2001, p. 263).

³ Um estudo histórico detalhado das figuras retórico-musicais no Barroco pode ser encontrado em *Musica Poetica* de Bartel (1997). No entanto, McCreless situa as abordagens de Printz (1696), Ahle (1695/1791), Janovka (1701), Voigt (1719) e Walther (1708/1732), elegendo-os como os principais teóricos alemães de *Figurenlehre* (McCRELESS, 2002, p. 847).

Com relação às partes do discurso musical (*dispositio*), Mattheson (1739) estabeleceu as seguintes correspondências: *exordium*, introdução ou início de uma melodia que contém a proposição e a intenção a serem apresentadas, com o intuito de preparar o ouvinte e trazer sua atenção; *narratio*, estabelecimento dos fatos; *propositio*, conteúdo e proposição do discurso; *confutatio*, refutação, modulações; *confirmatio*, afirmação da idéia inicial e *peroratio* ou *conclusio*, conclusão do discurso musical (MATTHESON, *apud* LENNENBERG, 1958, p. 194-5).⁴

Em 1977, Gregory Butler discorre sobre o desenvolvimento e evolução da fuga como uma das mais importantes estruturas retórico-musicais desenvolvidas no período Renascentista e Barroco. No artigo “Fugue and Rethoric”, Butler (1977, p. 50) enfatiza a fuga como importante figura retórico-musical por este ser um “procedimento intelectual de grande capacidade expressiva” e apresenta a análise retórica baseada no *decoratio* em uma estrutura pré-estabelecida (*disposito*). A contribuição da publicação de Butler ocorre pelo fato de elucidar a influência da retórica na prática composicional durante o período de estabelecimento e validação desta relação, como parte do processo criativo e do desenvolvimento da fuga como gênero (WALKER, 1999, p. 160).

Fundamentação teórica

A proposição metodológica de Scott Roberts (2004) para a investigação da natureza retórica ou literal de uma fuga foi apresentada em sua tese de doutorado intitulada “*Toward a Methodology for the Analysis of Fugue: an Examination of Selected Bach Organ Works*” (2004). O autor combina técnicas analíticas tradicionalmente aplicadas na análise de fugas realizando o cotejo da compreensão do ritmo e polifonia propostos por Joel Lester (1986; 2003) com a aplicação dos conceitos de retórica na música discutidos por Daniel Harrison (1990).

Dois trabalhos de Joel Lester discutem a influência do ritmo como elemento atuante na estrutura de uma obra: o capítulo “Rhythm and Polyphony”, do livro *The Rhythms of Tonal Music* (1986), e o artigo “Heightening Levels of Activity and J. S. Bach’s Parallel-Section

⁴ Galuus Dressler definiu o modelo tripartite - exposição (*exordium*), parte média (*medium*) e final (*finis*) – para representar o *dispositio* na fuga em *Praecepta Musicae Poeticae* (1563) (BUELOW, 2001; McCRELESS, 2002).

Constructions”, publicado no periódico *Journal of American Musicological Society* (vol. 54, n°1, 2001).

Na primeira referência, Lester considera o ritmo como elemento organizador de uma fuga, afirmando que “um importante componente da individualidade na estrutura de cada fuga é o ritmo criado por ela” (LESTER, 1986, p. 256). O autor discorre, ainda, sobre a diferenciação rítmica das vozes, fato que ocorre tanto em obras polifônicas complexas, como é o caso das fugas, ou em peças menos complexas, como nas invenções a duas vozes de Bach (p. 244-248). Seu trabalho não se limita apenas à identificação do nível de variação rítmica dos eventos musicais, mas discute também a apropriação deste fenômeno na divisão estrutural das partes da obra, privilegiando uma coerência na prática composicional.

Lester (1986) afirma que a diferenciação rítmica das vozes, em uma textura polifônica, tem a função de projetar a independência entre elas. Isso pode ocorrer na relação entre sujeito e contra-sujeito, os quais se complementam em termos de condução de vozes (LESTER, 1986, p. 245). A interação desses elementos na fuga faz com que o ritmo criado pela simultaneidade dos eventos venha destacar outros acontecimentos relevantes como mudanças harmônicas, quebras de textura, mudanças de registros, ou marcos estruturais.

No artigo “Heightening Levels of Activity and J. S. Bach’s Parallel-Section Constructions”, Lester discorre sobre os três princípios que estão presentes na grande maioria das obras de Bach:

1. “A abertura de uma peça contém a idéia musical central que será desenvolvida ao longo da composição;
2. A recorrência de material, quase invariavelmente, exibe um nível de maior atividade em alguns ou todos os elementos musicais;
3. Bach freqüentemente organiza os movimentos de suas obras em seções paralelas⁵ nas quais as recorrências de maior atividade do material musical estão presentes” (LESTER, 2001, p. 52-53).

O primeiro princípio diz respeito à unidade temática da idéia musical central (*inventio*), enquanto os outros dois referem-se à estrutura (*dispositio*). Lester demonstra que as seções paralelas têm um significado

⁵ Por seções paralelas entende-se aquelas nas quais a organização do material exposto é equivalente a sua recorrência em outra seção. Esta recorrência pode ser realizada de diversas maneiras, utilizando técnicas peculiares de contraponto imitativo em uma estrutura determinada por elas (LESTER, 2001, p. 52-58).

na disposição dos materiais temáticos que estão de acordo com as idéias retóricas de uma estrutura musical. Através de exemplos musicais que exibem a ocorrência de seções paralelas em peças de diversos gêneros na obra de Bach, Lester comprova como o compositor faz uso dos três princípios para construir uma estrutura e enfatizar o *inventio*. (2001, p. 52-53).

Em “*Rhetoric and Fugue: an Analytical Application*”, Daniel Harrison⁶ (1990) traz uma análise da fuga da Toccata em Mi Bemol Maior (BWV 915) de J. S. Bach, exibindo a retórica como uma nova proposta para a análise deste tipo de composição. Contudo, o autor não se refere à retórica das figuras musicais da mesma forma como propôs Mattheson (1753), Burmeister (1606), e a que Gregory Butler expõe em seu artigo “*Fugue and Rethoric*” (1975). Ao contrário da tese defendida por Butler, Harrison afirma que retórica baseada unicamente no *decoratio* é uma visão limitada que padroniza a estrutura da fuga, tirando dela o seu interesse musical maior, afirmando que:

Aplicado à fuga, um tipo de análise pela figura retórica [*decoratio*] – que Butler acredita manter a fuga emocionante e enérgica – obscurece a estrutura em ampla escala e rouba da fuga o seu interesse musical. Esse resultado é exatamente o que a fuga não necessita; uma análise tradicional já destrói brutalmente a estrutura fugal, e a fuga tem sido sempre suspeita de ser um veículo artístico favorito de estudantes eruditos, pedantes e maçantes (HARRISON, 1990, p. 4).

Harrison propõe que “retórica é primeiramente o significado da persuasão, e que a música – e a fuga particularmente – está mais relacionada com a oratória” (1990, p. 3). A última proposição apóia-se nos conceitos de George Kennedy (1999), o qual faz uma distinção entre a retórica da persuasão e a retórica de função literária, denominando-as, respectivamente, de primeira e segunda retórica:

A primeira retórica é a concepção da retórica como esta foi entendida pelos gregos quando a arte foi, como afirmaram, ‘inventada’ no século V a.C. Retórica era, fundamentalmente, uma arte de persuasão, inicialmente usada na vida civil, sendo basicamente oral. A primeira retórica envolve um ato de enunciação numa ocasião específica; por si só é um ato e não um texto, apesar da enunciação poder ser tratada como texto posteriormente [...]. A segunda retórica, por outro lado, refere-se a técnicas retóricas como foram encontradas no discurso, literatura e formas de arte quando estas técnicas não foram usadas com um propósito oral de persuasão. Na retórica se-

⁶*Music Theory Spectrum*, v. 12, n°1, 1990.

cundária, a oratória não possui uma importância central; este papel é realizado pelo próprio texto. Manifestações mais frequentes da retórica secundária incluem clichês e figuras de linguagem em obras escritas. Boa parte das artes literárias e do discurso informal é decorado com a retórica secundária, que pode ser um maneirismo do período histórico no qual foi composta. A retórica secundária contribui para o propósito do orador ou escritor, mas indiretamente ou em um nível secundário (KENNEDY, 1999, p. 2-3).

A retórica primária determina a ação persuasiva no discurso, enquanto a retórica secundária refere-se à maneira como esta ação está expressa textualmente. Nesse sentido, Harrison afirma que:

Se o objetivo da oratória é persuadir a audiência sobre a validade do ponto de vista do orador, o objetivo da fuga é convencer a audiência que o material musical apresentado sustenta uma boa composição e que o compositor possui técnica suficiente, controle e maestria para criar uma peça musical de interesse, apesar de todos os obstáculos que a ‘técnica fugal’ impõe em seu caminho (HARRISON, 1990, p. 5).

Harrison (1990) propõe como cerne de sua análise a identificação de um ‘*status*’ para o sujeito da fuga. Segundo o autor, “o ‘*status*’ é um conflito conceitualizado que gera a necessidade de um discurso persuasivo e que determina seu caráter” (Quintiliano, *apud* Harrison, 1990, p. 10). Na fuga, Harrison considera que esse problema, ou conflito, é artificial, criado pelo compositor como solução de um processo composicional. A relação da fuga com a primeira retórica encontra-se na valorização do sujeito como base para o discurso. As proposições e o caráter definidos pelo ‘*status*’ do sujeito podem ser desenvolvidos ao longo do discurso “através de um processo composicional que requer treino, domínio e o uso consciente da técnica fugal” (HARRISON, 1990, p. 6).

Sobre o *dispositio*, Harrison (1990) defende a idéia de que este não deve ser tratado como dimensão independente, mas, sim, como expressão do conteúdo do sujeito. Em sintonia com o pensamento de Lester (1986), Harrison (1990) afirma que o *dispositio* e a forma estão combinados pela necessidade do estabelecimento da *thesis*. O autor afirma que: “Nem toda oratória, nem toda fuga necessitam desenvolver-se de acordo com um plano pré-estabelecido...” (HARRISON, 1990, p. 8), em referência à análise tradicional, que parte do pressuposto de uma forma pré-estabelecida, e que não contempla a necessidade discursiva da fuga – “essa necessidade, no entanto, é variável, desenvolvida de acordo com a força do *inventio* da composição, expresso no *status* do sujeito” (*ibid*).

Harrison (1990) investiga a natureza dos argumentos retóricos na técnica peculiar de fuga. Seu olhar vislumbra um *pronuntiatio* (primeira retórica) eloqüente, persuasivo e de grande força musical.

O método

Ao combinar os conceitos de Lester (1986, 2001) e Harrison (1990) para fundamentar sua tese, Roberts (2004) propõe uma metodologia que identifica a natureza, retórica ou literal, de uma fuga. A fuga é retórica quando o compositor estabelece uma idéia musical que contém os diversos conflitos que serão resolvidos ao longo da composição. Quando a fuga não possui o intuito de persuadir, ou seja, quando apenas apresenta uma idéia ou uma informação, a fuga é classificada como literal (ROBERTS, 2004, p. 31).

Através de uma análise estatística preliminar das fugas do Cravo Bem Temperado e das fugas para órgão de Bach, Roberts (2004) conclui que, apesar da diferença no que diz respeito à extensão das fugas, todas são resultado de um processo composicional baseado em uma idéia musical central que complementa a estrutura formal. A idéia musical central está baseada nos elementos contidos na fuga: sujeito, resposta, contra-sujeito, episódios, entre outros, identificados através de análise tradicional. De acordo com Lester (2001), Roberts afirma que a estrutura formal está diretamente relacionada à idéia musical central, e, como resultado, varia de uma fuga para outra. Essa característica pode ser parte de um ou mais *elementos identificadores*. Um estudo desses elementos determina a natureza, retórica ou literal, do processo composicional da fuga (ROBERTS, 2004, p. 5).

Segundo Roberts (2004) é possível diferenciar as seções de uma fuga pela identificação de mudanças significativas na textura, densidade ou ritmo. As seções estruturais refletem e reforçam o material principal apresentado na abertura da fuga, local onde se encontra o conteúdo maior dos *elementos identificadores*, termo que designa as propriedades inerentes e distintivas de uma fuga (ROBERTS, 2004, p. 5).

Os elementos identificadores têm a função de expressar os conflitos que serão explorados ao longo da peça. Estes possuem importância definitiva para a identificação do tipo de fuga.

A fuga tem natureza retórica quando soluciona, ao longo da composição, os conflitos expressos nos elementos identificadores. Conforme o estabelecimento dos elementos identificadores, é construída uma estrutura formal da fuga. Por outro lado, quando a fuga é literal, os elementos identificadores não são considerados conflitos ou desafios, pois, apesar de

expressos no texto, não têm o intuito de persuadir; simplesmente cumprem um procedimento (ROBERTS, 2001, p. 29).

Roberts (2004) utiliza a Fuga em Dó Menor do Cravo Bem Temperado (BWV 874, vol. 1) de Bach para descrever seu método (ROBERTS, 2004, p.32-45). Na aplicação da sua metodologia realizada em quatro fugas para órgão de Bach, o autor destaca a ocorrência de alguns elementos identificadores, entre outros, que são particulares a cada uma das fugas, denominando-os de:

1. expansão (BWV 578);
2. palíndrome (BWV 533);
3. mudanças inesperadas no ritmo principal (BWV 545), e;
4. forças combinadas⁷ (BWV 547).

Dentre as quatro fugas, Roberts conclui que apenas uma delas é literal (BWV 533), sendo que as demais possuem proposições composicionais retóricas. A metodologia apresentada pelo autor está descrita em seis passos (2004, p. 32-46):

1. Identificação dos elementos tradicionais da fuga sob o ponto de vista:

- a) motivico/estrutural (sujeito, resposta, contra-sujeito, episódios, coda, entre outros), e;
- b) harmônico.

2. Investigação dos elementos identificadores na exposição da fuga e detecção de anomalias ou características específicas no contexto da fuga, as quais evocam curiosidade ao analista, como, por exemplo:

- a) movimentação melódica ascendente/descendente;
- b) movimentação ascendente/descendente de acordes;
- c) padrões rítmicos e melódicos;
- d) graus de escalas em suspensão;
- e) material contrastante;
- f) unidades estruturais.

3. Identificação de padrões na estrutura da fuga, conforme descrição no passo 1. Roberts (2004) determina duas categorias de materiais presentes na estrutura de toda fuga e que são responsáveis pela sua segmentação: o Integrante (I), considerado elemento primário (sujeito, contra-sujeito) e a Digres-

⁷ Nesta fuga, as forças combinadas referem-se aos seguintes elementos identificadores: aspecto peculiar da exposição, sujeito modulante e entradas do sujeito de modo obscuro (ROBERTS, 2004, p. 29).

são (D) que se refere aos elementos secundários (episódios e pontes) e que podem se apresentar uma ou mais vezes entre as ocorrências do Integrante.

- a) I ou D sucessivos, longos/curtos;
- b) I ou D em espelho;
- c) correlação entre estas extensões.

4. Segmentação da fuga utilizando os fenômenos de significado como elementos identificadores. Roberts (2004) lista os tipos de fenômeno a serem considerados e que podem sugerir uma leitura alternada da estrutura formal da fuga:

- a) incoerente, inconsistente, ou estrutura não-intuitiva;
- b) mudanças significativas nas quais o ritmo prevalece;
- d) mudanças significativas na textura e na densidade;
- e) combinação das entradas de sujeito/resposta na macro-estrutura,

como entidade coesa;

5. Repetição do passo 3 no caso de os elementos identificadores da fuga ditarem uma estrutura alternativa;

6. Verificação da reação da fuga no que diz respeito aos conflitos exibidos pelos elementos identificadores.

Uma análise retórica da Fuga em Mi menor, op. 87 n° 4, de Dmitri 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, à 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, forma compostos 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, p. 14)

A Fuga em Mi menor, n° 4, integra o ciclo de 24 Prelúdios e Fugas op. 87 de Shostakovich, composto entre os anos de 1950/51. É uma fuga dupla, a quatro vozes, cujos sujeitos possuem características distintas no que diz respeito à tonalidade, condução melódica e figurações rítmicas. Está escrita

em 128 compassos e 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, CS2b).⁸ 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:

Tabela 1: Ocorrência do material temático na estrutura da Fuga Opus 87 n° 4 de Shostakovich

Compasso Nº	1-5	6-9	9-10	11-15	15-18	18-21	21-24	24-25	25-25	24-26	26-28	28-28
Soprano	CS1a	CS1a	P O N T E	CS1a	CS1b	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	CS1a	CS1a		CS1b	CS1b		CS1a	CS1c		CS1b	CS1b	
Tenor	S1	CS1a		CS1b	CS1a		S1	CS1a		CS1a	CS1b	
Baixo	CS1a	CS1a		S1	CS1a		CS1a	CS1a		S1	CS1a	
Exp./Reexp.	EXPOSIÇÃO DE S1						1ª REEXPOSIÇÃO S1			2ª REEXPOSIÇÃO S1		
1ª SEÇÃO												
Compasso Nº	27-30	31-34	34-35	35-38	38-40	40-44	44-70	70-74	74-74	74-76	76-82	82-87
Soprano	S2	CS2a	P O N T E	CS2b	CS2b	E P I S O D I O	CS2a	CS2		CS2a	CS2	E P I S O D I O
Contralto	CS2a	CS2a		CS2b	CS2b		S2	CS2a		CS2b	CS2b	
Tenor	CS2a	CS2a		S2	CS2a		CS2b	CS2b		CS2b	CS2b	
Baixo	CS2a	CS2a		CS2b	CS2		CS2a	CS2b		S2	CS2a	
Exp./Reexp.	EXPOSIÇÃO DE S2						1ª REEXPOSIÇÃO S2			2ª REEXPOSIÇÃO S2		
2ª SEÇÃO												
Compasso Nº	88-92	92-94	94-98	98-104	107-111	111-115	115-118	118-120	124-128			
Soprano	S2	CS1	P O N T E	E P I S O D I O	S2	S2	P O N T E					
Contralto	CS2a	CS2b		CS2a	CS2a	S1						
Tenor	S1	S2		S2	S2	S2						
Baixo	S1	CS2		S1	S1	S1		S1	S2			
Exp./Reexp.	1ª Sobreposição		1ª		2ª Sobreposição	2ª Sobreposição						
3ª SEÇÃO								CODA				

Verificamos que, apesar do grande 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.

A seguir, a Tabela 2 exibe a organização de Integrantes e Digressões na Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich, conforme propõe a metodologia:

⁸ Os termos CS1a, CS1b e CS2a, CS2b referem-se aos contra-sujeitos de S1 e S2, respectivamente.

Tabela 2: Ocorrência de Integrantes e Digressões na Fuga op. 87 n° 4 de Shostakovich

1ª SEÇÃO							
1 - 9	9 - 10	11 - 19	19 - 21	22 - 30	30 - 35	36 - 44	44 - 46
I	D	I	D	I	D	I	D
t/c		b/s		t/c		b/c	

2ª SEÇÃO							
47 - 54	54 - 55	55 - 62	62 - 66	66 - 73	73 - 75	76 - 83	83 - 87
I	D	I	D	I	D	I	D
s/c		t/b		c/s		b/s	

3ª SEÇÃO					CODA
88 - 96	96 - 98	99 - 106	107 - 115	115 - 118	119 - 128
I	D	D	I	D	I
s/c/t/b			s/c/t/b		b

Legenda

	DIGRESSÃO
	INTEGRANTE
s	soprano
c	contralto
t	tenor
b	baixo

Foram encontrados cinco elementos identificadores na Fuga Opus 87 n° 4 de Shostakovich:

1. Graus da escala em suspensão: a partir 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.

Exemplo 1a e 1b: Redução de S1 e S2

1a)

1b)

The image shows a musical score for example 1b. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The melodic line in the upper staff is marked with a circled 'S2' at the beginning. The bass line is marked with a circled 'S' at the beginning. Below the bass line, there is a series of Roman numerals: I, (IV), III, II, I, VII \sharp , VI, V, IV. Dashed lines connect the notes in the upper staff to the corresponding notes in the bass line, illustrating the figured bass.

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 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*⁹ em torno de Fá# e Dó# 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:

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

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The score is marked with a circled 'S2' at the beginning. The upper staff contains a piano accompaniment with chords and melodic lines. The lower staff contains a bass line with a circled 'S2 (Si Modal)' at the beginning. A circled 'S2 (Ré Maior)' is placed above the bass line, indicating the superposition of the Ré Major mode over the Si Modal mode.

⁹Figura retórica (*decoratio*) caracterizada pela movimentação melódica por graus conjuntos em torno de determinadas notas (BUELOW, 2001: 267).

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 4ª 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 4ª Justa para 4ª 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.

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

The image shows a musical score for piano, starting at measure 123. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with some grace notes and a final cadence. The bass staff contains a more rhythmic accompaniment. Brackets above the treble staff indicate two sections: 'Resolução de S1' (Resolution of S1) and 'Resolução de S2' (Resolution of S2). A dashed line connects a note in the treble staff to a note in the bass staff, illustrating a voice leading or resolution.

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 conclusão típica de fuga tonal, a terça em picardia revela a resolução do conflito apresentado pela ambigüidade tonal/modal no discurso da fuga. Ao assumir uma organização baseada na tonalidade para a composição do seu Opus 87, Shostakovich revela uma característica composicional de sua escrita contrapontística ao imprimir o tratamento tonal/modal na Fuga n° 4.

Exemplo 4: Resolução tonal do segundo elemento identificador

The image shows a musical score for piano, focusing on the resolution of the second identifying element. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with a 'ten.' (tenuto) marking. The bass staff has a bass line. A dashed line connects a note in the treble staff to a note in the bass staff. Below the bass staff, there are two labels: 'Si Menor' and 'Mi Maior', indicating the tonal resolution. The score ends with a double bar line.

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:

O primeiro elemento está no senso de proximidade do fechamento a ser criado; o ouvinte deve ser levado à antecipação do final da fuga. A antecipação é uma força poderosa no discurso retórico. [...] O segundo elemento neste equilíbrio é a incerteza, derivada dos argumentos cujas manifestações estão ainda duvidosas. [...] Estes dois elementos sinalizam ao ouvinte que a fuga está chegando ao seu final sem comunicar exatamente como este será conduzido (HARRISON, 1990, p. 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 em Mi Menor de Shostakovich. Através do reconhecimento dos elementos identificadores tornou-se possível descobrir o desfecho retórico 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:

Tabela 3: Relações tonais na macro-estrutura da Fuga Opus 87 n° 4 de Shostakovich

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

As resoluções dos conflitos expressos pelos cinco elementos identificadores constatados neste trabalho classificam a Fuga Opus 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

- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica - Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- BENNETT, Evan. *The treasons of image: Bach, irony, and Shostakovich's 'Preludes and Fugues', Op. 87*. Tese de Doutorado, Princeton University, 2004. Disponível em: <<http://www.lib.umi.com/dissertations/preview/3123414>> Acesso em 27 de dezembro de 2005.
- BUELOW, George J; WILSON, Blake; HOYT, Peter A. Rhetoric and Music. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, v. 21, p. 260-275.
- BUTLER, Gregory. Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory*. New Haven, v. 24, n°1, 1977, p. 19-109.
- HARRISON, Daniel. Rhetoric and Fugue: An Analytical Application. *Music Theory Spectrum*. Berkeley, v. 12, n°1, 1990, p. 1-42.
- KENNEDY, George. *Classical Rhetoric & Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. 2.ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.
- LESTER, Joel. *Rhythms of Tonal Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.
- _____. Heightening Levels of Activity and J. S. Bach's Parallel-Section Constructions. *Journal of American Musicological Society* 54, N° 1 (Spring, 2001), p. 49-96.
- LENNENBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rethoric in Music. *Journal of Music Theory*. New Haven, v. 2, n. 2, 1958, p. 193-236.
- McCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 847-879.

ROBERTS, Scott. *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, 2004.

WALKER, Paul Mark. Fugue in the Music-Rhetorical Analogy and Rhetoric in the Development of Fugue. In: Schulenberg, David (Ed.). *Bach Perspectives 4: The Music J. S. Bach – Analysis and Interpretation*. Lincoln & London: University of Nebraska Press , 1999, p. 159-179.