

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUCIANA NODA

UMA ANÁLISE RETÓRICA DA  
FUGA OPUS 87 N° 4 DE DMITRI SHOSTAKOVICH

Dissertação submetida como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre em Música;  
área de concentração – Práticas Interpretativas.

Orientação: Prof<sup>ª</sup> Dra. Any Raquel Carvalho

Porto Alegre

2006



## *Agradecimentos*

*Aos meus orientadores, Prof<sup>ª</sup> Any Raquel Carvalho, por sua valiosa colaboração, dedicação e pela harmoniosa convivência, e, Prof. Ney Fialkow, por todo estímulo, confiança e conhecimento compartilhado.*

*À Coordenadora deste Programa de Pós-Graduação, Prof<sup>ª</sup> Luciana Marta Del Ben, pelo apoio e incentivo.*

*À Maria José Carrasqueira, pessoa fundamental no meu desenvolvimento artístico, por seus ensinamentos, pelo exemplo vivo de artista e de ser humano, por seu amor incondicional.*

*Aos meus pais, Yoshio Noda e Clarice Yamada Noda, e a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização e conclusão deste trabalho, especialmente: Ricardo Ballesterro, Ana Isabel Ferreira Rebello, Marília Cauduro Ponte, Humberto Ribeiro de Almeida, Joana Cunha de Holanda, Bruno Alcalde, Shanda Previdi Olandosky, Fábio Bezuti, Ilma Cauduro Ponte, Carla Assis, Márcio Martins Soares, Valter Matta, Leonardo Martinelli, André Carrara, Germano Gastal Mayer, César Funck, Diogo de Haro, Antônio Ribeiro, Januibe Tejera, Magda Gebhardt, Mário Videira e Graziela de Andrade.*

*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.*

**Dmitri Shostakovich**  
(apud BENNETT, 2004)

## RESUMO

O presente trabalho 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: graus 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.

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

## ABSTRACT

This study aims to investigate the rhetorical nature of Fugue No. 4, from the collection of the 24 Preludes and Fugues, Op. 87, by Dmitri Shostakovich. Works by Lester (1986, 2001), Harrison (1990) and Roberts (2004) form the basis of this research. The latter contains the methodology utilized in the present study, consisting basically of the recognition of *notable properties* in fugues, that is, properties that distinguish one fugue from another. Roberts (2004) applied this method so as to determine the nature of a fugue – rhetorical or literal – in four organ fugues by J.S. Bach (BWV 533, 545, 547 and 578). In Fugue No. 4, Op. 87, by Shostakovich, a double fugue in E minor, five notable properties were encountered: scale degrees in suspension, tonal/modal ambiguity, the relationship between Integrants, the presence of a third counter-subject for the first subject, and intensified parallel-sections. Throughout the fugue, these notable properties create conflicts due to their presence and inter-relationships. However, in the end they are resolved, revealing the rhetorical nature of this fugue.

Key words: double fugue, rhetorical analysis, notable properties.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
2 ANÁLISE	20
2.1 <i>Primeira Seção</i>	22
2.2 <i>Segunda Seção</i>	25
2.3 <i>Terceira Seção</i>	30
3 APLICAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO	36
3.1 <i>Primeiro elemento identificador</i>	36
3.2 <i>Segundo elemento identificador</i>	38
3.3 <i>Terceiro elemento identificador</i>	41
3.4 <i>Quarto elemento identificador</i>	45
3.5 <i>Quinto elemento identificador</i>	46
3.6 <i>Resolução dos conflitos: Desfecho Retórico</i>	51
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS	60
ANEXO	62

## INTRODUÇÃO

Os 24 Prelúdios e Fugas op. 87 de Dmitri Shostakovich (1906-1975) compõem uma parte importante de sua produção musical. Como afirma Moshevich: “o opus 87 de Shostakovich representa um estilo amadurecido do compositor, refletindo com uma generosidade sem precedentes o magnífico microcosmo da sua música e seu universo pianístico” (MOSHEVICH, 2004, p. 131). Mesmo utilizando formas estabelecidas durante os séculos XVII E XVIII, Shostakovich não perde sua identidade com a música russa (KHOLOPOV, 1995, p. 75), como no caso da Fuga nº 4 do opus 87, que, conforme descrição de Moshevich, “faz alusões à música sinfônica e operística de Borodin e Mussorgsky” (MOSHEVICH, 2004, p. 132). Sob este aspecto, podemos verificar que a Fuga em Mi menor de Shostakovich também possui características que se assemelham com as fugas para órgão de J. S. Bach.

O opus 87 (1951) foi inspirado na coleção de 24 Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado, em dois volumes, de Johann Sebastian Bach (MOSHEVICH, 2004, p. 130). Por ocasião das festividades do bicentenário da morte de Bach, em Leipzig, Shostakovich presenciou a execução da pianista Tatiana Nicolayeva, a quem dedicou o opus 87, trabalho que realizou durante o período de outubro de 1950 a fevereiro de 1951 (FANNING e FAY, 2001, p. 294; MOSHEVICH, 2004, p. 131). Todavia, organizando seu ciclo através da progressão ascendente de quintas<sup>1</sup>, em modo maior e menor sucessivamente, os 24 Prelúdios e

---

<sup>1</sup> Para a composição dos Prelúdios opus 28, Chopin (1810-1849) utiliza-se desse mesmo tipo de organização tonal.



Fugas de Shostakovich diferem na organização do Cravo Bem Temperado de Bach, que segue uma progressão cromática.

Dentre as fugas do opus 87, duas são duplas: a Fuga n° 4, em Mi menor, e a n° 24, em Ré menor. Na Fuga n° 4, os dois sujeitos presentes trazem conteúdos distintos, conflitantes e que se comportam de maneira rigorosa no que refere à tradição barroca da técnica fugal. Construída no contexto da linguagem peculiar de Shostakovich, o procedimento nos remete a uma tentativa de compreender o conteúdo retórico intrínseco ao discurso musical desta fuga, fato determinante na escolha do objeto desta pesquisa.

A fuga, neste trabalho, é entendida como um procedimento<sup>2</sup> composicional imitativo.

La Rue (1970) afirma que:

A fuga representa o desenvolvimento final e mais sofisticado do contraponto tonal, o fim de uma longa evolução que inclui as etapas de heterofonia, polifonia, *Stimmtausch*, contraponto, imitação, cânone e alteração rítmica (...) pode ser mais esclarecedor como uma cadeia de processos contrapontísticos livremente selecionados, uma disposição flexível de escolhas dentre um repertório estereotipado de mecanismos aplicados a uma ou duas idéias iniciais ou sujeitos (LA RUE, 1970, p. 176-77).

Nos séculos XVII e XVIII, a fuga foi catalogada como uma figura retórico-musical em diversos tratados. Buelow (2001, p. 262) apresenta uma classificação dessas figuras retórico-musicais em sete categorias<sup>3</sup> no verbete “*Rhetoric and Music*” do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 2001, p. 260). A referida classificação foi baseada nas figuras mais citadas na literatura musical por teóricos como J. 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).

---

<sup>2</sup> Como não existe um modelo fixo para fuga, chamamos esta de “procedimento” ou “técnica” de composição, e não “forma” (CARVALHO, 2002, p. 125).

<sup>3</sup> 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).

Em um dos tratados mais importantes da época, *Der vollkommene 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 a audiência (MATTHESON, *apud* LENNENBERG, 1958, p. 194-5; BUELOW, 2001, p. 262). Com relação às partes do discurso musical - *dispositio* -, Mattheson (1739) estabelece 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*, conclusão do discurso musical (MATTHESON, *apud* LENNENBERG, 1958, p. 194-5).

No que tange a compreensão do discurso musical na fuga, através da retórica, podem ser destacados os artigos de Gregory Butler (1977) e Daniel Harrison (1990). No artigo “*Fugue and Rethoric*” (1977), Butler enfatiza a fuga como importante figura retórico-musical por ser um “procedimento intelectual e de grande capacidade expressiva” (BUTLER, 1977, p 50), e defende uma análise retórica baseada no *decoratio* em uma estrutura pré-estabelecida (*disposito*). Harrison, por sua vez, também aplica os conceitos de retórica na música em seu artigo “*Rhetoric and Fugue: an Analytical Application*”, contudo, afirma que o discurso musical na fuga não possui uma forma pré-estabelecida. Para Harrison (1990), o procedimento é desenvolvido de acordo com as necessidades e peculiaridades do sujeito para estabelecer proposição principal (HARRISON, 1990, p. 8).

Seguindo o pensamento de Harrison (1990), este trabalho propõe investigar a natureza composicional retórica da Fuga opus 87 n° 4 Shostakovich, através da aplicação da metodologia para análise de fugas proposta por Scott Roberts (2004), em sua tese de

doutorado intitulada *Toward a Methodology for the Analysis of Fugue: an Examination of Selected Bach Organ Works*. O autor parte da investigação dos *elementos identificadores* de uma fuga para demonstrar a sua natureza composicional. O termo *elementos identificadores* designa propriedades específicas de uma fuga e os critérios para a identificação desses elementos serão discutidos no referencial teórico.

Para atingir tal objetivo, o presente trabalho está estruturado em três etapas. Inicialmente, será exposto o referencial teórico utilizado para aplicar a metodologia. Em seguida, será realizada uma análise da fuga para identificação dos seus elementos tradicionais (sujeito, contra-sujeito, episódios, etc.) e suas recorrências dentro da estrutura. Por fim, proceder-se-á a aplicação da metodologia proposta por Roberts (2004) para detectar os elementos identificadores, e, conseqüentemente, verificar o desfecho, retórico ou literal, da Fuga opus 87 n° 4 de Dmitri Shostakovich.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta pesquisa fundamenta-se na proposição metodológica de Scott Roberts (2004) para a investigação da natureza, retórica ou literal, de uma fuga, apresentada em sua tese de doutorado intitulada “*Toward a Methodology for the Analysis of Fugue: an Examination of Selected Bach Organ Works*”. 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). Dessa maneira, as fontes de Roberts (2004) dão suporte para a aplicação do referencial teórico desta pesquisa, juntamente com os pressupostos analíticos discutidos por Lester (1986; 2003) e Harrison (1990).

De Joel Lester são considerados dois estudos nos quais a influência do ritmo é verificada como elemento atuante na estrutura de uma obra. Tratam-se do capítulo “*Rhythm and Polyphony*”, do livro *The Rhythms of Tonal Music* (1986), e do artigo publicado no periódico *Journal of American Musicological Society*, “*Heightening Levels of Activity and J. S. Bach’s Parallel-Section Constructions*” (vol. 54, nº1, 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 as invenções a duas vozes de Bach (LESTER, 1986, p. 244-248). Seu trabalho não se limita apenas à identificação do nível de variação rítmica dos eventos musicais, mas também discute 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 (2001) 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, exhibe um nível de maior atividade em alguns ou todos os elementos musicais;
3. Bach freqüentemente organiza os movimentos de suas obras em seções paralelas<sup>4</sup> 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 (2001) demonstra que as seções paralelas têm um significado 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 (2001) comprova como o compositor faz uso dos três princípios para construir uma estrutura e enfatizar o *inventio*.

---

<sup>4</sup> Por seções paralelas entendem-se aquelas nas quais a organização do material exposto é equivalente à 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).

O artigo “*Rhetoric and Fugue: an Analytical Application*” de Daniel Harrison<sup>5</sup> (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 discute 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, expondo 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).

Em seu trabalho, propõe que “retórica é primeiramente o significado da persuasão, e que a música – e a fuga particularmente – está mais relacionada com a oratória” (HARRISON, 1990, p. 3). A última proposição fundamenta-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 secundária, a oratória não possui uma importância central; este papel é realizado pelo próprio texto. Manifestações mais freqüentes da retórica secundária

---

<sup>5</sup> *Music Theory Spectrum*, v. 12, n°1, 1990.

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 música, Harrison considera que esse problema, ou conflito, é artificial, criado pelo compositor como solução de um processo composicional da fuga. A relação da fuga com a primeira retórica está na valorização do sujeito como base para o discurso. As proposições e o caráter definidos pelo ‘*status*’ do sujeito serão 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, que não contempla a necessidade discursiva da fuga. Essa necessidade, no entanto, é variável, desenvolvida de acordo com a força do *inventio* da composição, exibido no *status* do sujeito (idem).

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 representado pela fuga.

Ao combinar os conceitos de Lester (1986, 2001) e Harrison (1990) como fundamentação de 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 resultados de um processo composicional baseado em uma idéia musical central que complementa sua 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. O autor 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).



Para 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 a expressão maior dos *elementos identificadores*, termo que designa as propriedades inerentes e distintivas de cada 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. De acordo com o estabelecimento dos elementos identificadores, uma estrutura formal é construída. 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). Em sua tese, aplicada em quatro fugas de Bach para órgão, o autor destaca a ocorrência de elementos identificadores particulares de cada uma das fugas, os quais denomina de:

1. expansão (BWV 578);
2. palíndrome (BWV 533);
3. mudanças inesperadas no ritmo principal (BWV 545), e;
4. forças combinadas<sup>6</sup> (BWV 547).

---

<sup>6</sup> 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).

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

1. Identificação dos elementos tradicionais da fuga:

- a) motivico/estrutural (sujeito, resposta, contra-sujeito, episódios, coda, entre outros);
- 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 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, considerado elemento primário (sujeito, contra-sujeito) e a Digressão que se refere aos elementos secundários (episódios e pontes) que podem se apresentar uma ou mais vezes entre as ocorrências do Integrante.

- a) Integrante ou Digressão sucessivos, longos/curtos;
- b) Integrante ou Digressão 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;
- c) mudanças significativas na textura e na densidade;
- d) 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.

## 2 ANÁLISE

A Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich é uma fuga dupla, a quatro vozes, cujos sujeitos possuem características distintas no que diz respeito à tonalidade, condução melódica, figurações rítmicas e, principalmente, caráter. Está estruturada em três grandes seções definidas: exposição/reexposições do sujeito 1 (S1), exposição/reexposições do sujeito 2 (S2) e, na última seção, sujeitos sobrepostos e em *stretti*; além da coda. Sobre a distinção entre os sujeitos, S1 apresenta-se em *Adagio*, em Mi menor, e imprime um caráter de lamento descrito num ambiente modal<sup>7</sup> (*cantus firmus*). Por sua vez, S2 possui maior atividade rítmica (*Piu Mosso*) apresentando-se em colcheias e partindo do 5° grau da escala de Mi menor, assumindo o novo centro tonal de Si menor.

Cada um dos sujeitos é acompanhado de dois contra-sujeitos principais (CS1a, CS1b, CS2a, CS2b<sup>8</sup>). S1, entretanto, apresenta um terceiro contra-sujeito (CS1c). A Tabela 1<sup>9</sup> apresenta as ocorrências do material temático (S1, S2, CS1a, CS1b, CS1c, CS2a, CS2b) nas seções que formam a estrutura da fuga:

---

<sup>7</sup> O âmbito harmônico desta fuga será tratado na aplicação do referencial teórico mais adiante.

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

<sup>9</sup> Os compassos indicados na Tabela 1 representam o âmbito que envolve as ocorrências do material temático, não se referindo a nenhuma das vozes em particular.

**Tabela 1: Ocorrência do Material Temático na Estrutura**

Compasso N°	1 - 5	5 - 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 O P I S Ó D I	CS1b	CS1c	E O P I S Ó D I	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		
	<b>1ª SEÇÃO</b>											

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 Ó D I O	CS2a	R2	P O N T E	CS2a	R2	E P I S Ó D I O
Contralto		R2		CS2a	CS2b		S2	CS2a		CS2b	CS2b	
Tenor				S2	CS2a		CS2b	CS2b		CS2b	CS2b	
Baixo					R2					S2	CS2a	
Exp./Reexp.	EXPOSIÇÃO DE S2						1ª REEXPOSIÇÃO S2			2ª REEXPOSIÇÃO S2		
	<b>2ª SEÇÃO</b>											

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 Ó 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
Exp./Reexp.	1ª Sobreposição	1º Stretto			2º Stretto	3º Stretto			
	<b>3ª SEÇÃO</b>							<b>CODA</b>	

**Legenda**

	SUJEITO 1 e RESPOSTA 1
	CONTRA-SUJEITO 1a, b e c
	SUJEITO 2 e RESPOSTA 2
	CONTRA-SUJEITO 2 a e b

## 2.1 Primeira Seção

Na exposição (c. 1-21), S1 é apresentado, primeiramente, entre as vozes intermediárias<sup>10</sup> (tenor e contralto) e, posteriormente, nas outras duas vozes. Compõe-se basicamente por graus conjuntos, apresentando apenas dois saltos, ambos ascendentes, sendo o primeiro uma 3<sup>a</sup> m e o segundo, uma 4<sup>a</sup> J<sup>11</sup>.

**Adagio**

[S1]

*pp* legato

**Exemplo 1: Sujeito 1 (tenor, c. 1-5)**

A resposta, sempre real, ocorre com imitação à 5<sup>a</sup>. Notamos a ocorrência de três contra-sujeitos que acompanham S1. A figuração do CS1a é contrastante com S1 (c. 5-9) e CS1b é apresentado a partir do c. 11, derivado do material rítmico final do CS1a e do próprio S1.

<sup>10</sup> Para este trabalho será adotada a seguinte denominação para as quatro vozes da fuga: soprano, contralto, tenor e baixo, da voz aguda à mais grave.

<sup>11</sup> No que diz respeito à classificação intervalar, serão adotados para este trabalho as seguintes abreviações: 'M' para intervalos maiores; 'm' para intervalos menores; 'J' para 4<sup>as</sup> e 5<sup>as</sup> justas e 'A' para intervalos aumentados.

Na entrada da última voz na exposição de S1 (Ex. 2), verifica-se o aparecimento do CS1c que se contrasta ritmicamente com os outros dois contra-sujeitos e marca sua presença nas duas reexposições de S1 (soprano, c. 26-29; tenor, c. 35-39). O CS1b, derivado do próprio S1, realiza contraponto junto ao CS1c (c. 15-19) nas vozes inferiores e, apresentando figuração de maior valor (semibreves, mínimas, mínima pontuada e apenas duas semínimas), constrói a textura polifônica completa até o início do primeiro episódio da fuga.

**Exemplo 2: Sujeito 1, contra-sujeitos 1a, 1b e 1c (c. 15-19)**

Ainda na exposição de S1, uma ponte<sup>12</sup> é formada pelo material final do CS1a. A bordadura sobre a nota Mi (c. 8-9) prepara a reexposição de S1 na voz do baixo (c. 9-10). Esse material melódico formado na voz do contralto será recorrente nos dois episódios formados entre as reexposições de S1.

No primeiro episódio (c. 19-21), a bordadura sobre Mi apresentada na ponte reaparece uma oitava acima (soprano), dando continuidade à condução melódica da resposta apresentada nessa voz. O baixo orienta a movimentação harmônica da próxima entrada de S1, no tenor, passando por todos os graus, a partir da nota Sol, além de enfatizar a sensível, Fá #, no âmbito de Sol maior, no terceiro e quarto tempos do compasso (c. 21).

<sup>12</sup> Na análise desta fuga, a distinção entre ponte e episódio será exclusivamente determinada por sua extensão, uma vez que os materiais utilizados em suas construções são semelhantes ou iguais.

A primeira reexposição de S1 (c. 22-29) ocorre no âmbito de Sol<sup>13</sup> apresentando resposta no tenor e no contralto. O segundo episódio (Ex. 3) apresenta a bordadura sobre a nota Sol, porém, sem resolução e em seqüência descendente na voz do tenor (bordadura sobre a nota Mi). No c. 34, verificamos, ainda, a inversão do início de S1 na voz do soprano que prepara a entrada da segunda reexposição de S1, desta vez no âmbito de Dó (Ex. 3).

Exemplo 3: Bordaduras em seqüência por terças e inversão de S1 (c. 30-35)

A ponte que realiza a passagem para a apresentação de S2 (Ex. 4) é composta pelo material final do CS1a em todas as vozes, sendo que a voz do soprano é apresentada pela inversão desse material. Vale ressaltar a utilização de notas prolongadas, as quais têm a função de criar dissonâncias entre as vozes através da alternância rítmica. Esse procedimento cria uma resultante rítmica de colcheias e semínima que enfatizam Si b, equivalente a Lá# por enarmonia, tornando-se a sensível de Si menor na aumentação do baixo (exclusivamente em semínimas, c. 46). O novo centro tonal da fuga é alcançado, portanto, através de cromatismo

<sup>13</sup> O âmbito harmônico da fuga em questão será tratado na aplicação do referencial teórico.



(Ex. 4). O baixo forma dissonância com a voz do soprano que preserva a condução melódica que inclui Lá natural.

Exemplo 4: Ponte (c. 44-46)

## 2.2 Segunda Seção

A exposição de S2 (c. 47-66) parte do 5º grau de Mi menor, da voz mais aguda à mais grave no novo centro tonal, Si menor. Consiste na atividade predominante de colcheias em torno de Fá# e Dó#. Está escrito predominantemente por graus conjuntos, excetuando os saltos de 5ª J e 3ª M, ambos ascendentes, e duas 3ªs m descendentes.

Exemplo 5: Sujeito 2 (c. 47-50)

Na resposta real, verificamos a ocorrência de dois contra-sujeitos (CS2a: c. 51-54, soprano; CS2b: c. 56-59, soprano). Nas duas exposições da fuga que compreendem S1 e S2, os contra-sujeitos mantêm-se em atividade constante, não havendo uso de material livre.

**Exemplo 6: Sujeito 2, contra-sujeitos 2a e 2b (c. 55-59)**

Quanto ao ritmo dos sujeitos, consideramos que o contraste entre S1 e S2 está na configuração singular de cada um, realizada a partir da utilização das seguintes figurações: S1 em semínimas e mínimas, S2 em colcheias, semínimas e semínima pontuada. A segunda metade de S1 tende a ser mais estática, enquanto em S2 essa parte é mais movida, resultado de um impulso gerado pelo ritmo da primeira metade desse sujeito (S2, c. 47-48). Notamos, assim, que a ponte que realiza a ligação entre S1 e S2 (c. 44-46) tem a função de afirmar o Mi natural (IV grau) no novo centro tonal, anteriormente enfatizado como Mi bemol:

*Più Mosso*

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 44, shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *dim.*, and *pp*. The second system, starting at measure 48, continues the piece with similar melodic and bass lines. Square boxes are drawn around specific notes in both staves of the second system, likely indicating points of interest for analysis.

**Exemplo 7: Ponte para Segunda Seção (c. 44-46) e entrada de S2 (c. 47)**

Verifica-se, ainda, que a estrutura da exposição de S1 repete-se em S2 (ver Tabela 1) e as pontes e episódios são construídos com utilização restrita de materiais já expostos da mesma maneira como ocorre em S1. O primeiro episódio de S2 (c. 62-66<sup>14</sup>) apresenta o material final de S2 por imitação entre as quatro vozes. Caracteriza-se também pela configuração do ritmo e pela anacruse em colcheias que formam dissonâncias entre as vozes, as quais se comprimem no registro até a próxima exposição de S2 (contralto, c. 66).

Na primeira reexposição de S2 (c. 66-74), no âmbito de Ré, ocorre o retorno ao registro inicial desse sujeito, com a resposta em Lá. Nas duas reexposições, S2 é acompanhado por seus contra-sujeitos, sendo que na primeira reexposição uma das quatro vozes é ocultada.

As pontes dos c. 54-55 e c. 73-76 são construídas com a utilização do material final de S2 (Ex. 8b). Nesta última, destacamos a mudança de modo como característica que prepara

<sup>14</sup> Os exemplos e tabelas apresentados neste trabalho indicam numeração de compasso determinada pelo compasso onde inicia a ocorrência do evento referido. Neste caso, indicamos o c. 62, anacruse do c. 63, como início do 1º episódio da segunda seção.

a última reexposição de S2. O primeiro episódio (Ex. 8a) realiza o mesmo procedimento da ponte precedente (c. 54-55), porém, uma oitava acima e com as quatro vozes envolvidas. Imitação ocorre a partir do material final do CS2a, em todas as vozes (c. 62-66), as quais se alternam criando dissonâncias formadas entre as notas prolongadas e as notas de passagem.

63

*dim.*

66

*p*

**Exemplo 8a: Episódio (c. 62-66)**

74

*mf*

**Exemplo 8b: Ponte (c. 73-76)**

Centrada em Dó, a segunda reexposição de S2 apresenta intensificação da textura e da harmonia com o aparecimento de terças paralelas nas vozes centrais (c. 76-83). O segundo episódio de S2 segue o mesmo padrão do episódio anterior: as quatro vozes alternam-se na utilização do material final de S2, criando novamente uma resultante de colcheias contínuas. Nos c. 86-87 (Ex. 9), o material rítmico comprime-se em um grupo de duas colcheias e uma semínima, em seqüência, nas vozes do soprano, do tenor e do baixo. Esta atividade causa uma aceleração no ritmo harmônico, ampliando o registro e preparando a exposição dos dois sujeitos sobrepostos que ocorrerá na seção subsequente.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 83 to 85. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. Brackets labeled 'Seqüência' are placed over the treble staff in measures 83, 84, and 85, indicating a sequence of chords or motifs. The second system covers measures 86 to 88. It continues the musical material, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in measure 87. A bracket labeled 'Seqüência' spans across measures 86, 87, and 88. The piece concludes with a fermata in measure 88.

**Exemplo 9: Episódio e início da Terceira Seção (c. 83-88)**

Compasso N°	88	89	90	91	92	93	94	95	96 - 106		107	108		
Soprano	SUJEITO 2				SUJEITO 1				P O N T E	E P I S Ó D I O	SUJEITO 2			
Contralto	SUJEITO 1													
Tenor	SUJEITO 1				SUJEITO 2						SUJEITO 1		SUJEITO 2	
Baixo	SUJEITO 1				SUJEITO 2						SUJEITO 1		SUJEITO 1	
Evento	1ª SOBREPOSIÇÃO				1º <i>Stretto</i> (baixo/contralto)								2º <i>Stretto</i> (Soprano/Te 2ª Sobreposição	

### Legenda

	SUJEITO 1
	SUJEITO 2

109	110	111	112	113	114	115
Soprano/Tenor)		3º <i>Stretto</i> (Soprano/Tenor e Contralto/Baixo)				
Sobreposição		3ª Sobreposição				

### 2.3 Terceira Seção - Sobreposição dos sujeitos e *stretti*

Nesta seção, S1 e S2 apresentam-se inicialmente sobrepostos no centro tonal original da fuga, Mi menor, acompanhados pelo CS2a na voz do contralto (Ex. 10). S1 aparece em dobramento nas vozes do tenor e do baixo. Soprano e baixo apresentam as respostas de S1 e S2 (c. 92).

Exemplo 10: Sobreposição de S1 e S2

Uma nova entrada de S2, na voz do tenor, origina o primeiro *stretto* entre essa voz e a voz do baixo (c. 92-96). A Tabela 2 apresenta as sobreposições e os *stretti* formados nessa seção:



A movimentação contínua de colcheias perpassa todas as vozes nesta seção, seguido por um episódio, o maior de toda a fuga (Ex. 11). Este episódio inclui o material inicial do CS1a na voz do soprano em seqüência ascendente por 2<sup>as</sup>, sobreposta à citação incompleta de S2, partindo da nota Dó na voz do baixo (c. 99-102). Enquanto isso, a nota pedal em Sol é mantida na voz do tenor formando um padrão rítmico que se contrapõe à seqüência.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 99, shows a soprano staff with a sequence of chords labeled 'Seqüência' and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system, starting at measure 103, shows a soprano staff with a melodic line and a bass staff with a descending chromatic line and a sequence of chords labeled 'Seqüência'. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*.

Exemplo 11: Episódio (c. 99-107)

Na segunda metade deste episódio (c. 103-107), ocorre uma nova seqüência ascendente, dessa vez por 3<sup>as</sup> m envolvendo as vozes do soprano e do contralto, realizada a partir do material inicial de S2, formando imitação entre essas duas vozes. O baixo orienta-se descendentemente pelo cromatismo das notas [Sol]-Fá#-Fá natural-Mi, preparando o segundo *stretto* que se inicia no c. 107, com S1 e S2 sobre a nota Lá. Interessante notar que a citação incompleta de S2 na voz do baixo (Ex. 12a) é concluída pelas colcheias em seqüência

descendente por 2<sup>as</sup>, na mesma voz (Ex. 12 b), cumprindo a continuidade rítmica dessa figuração, característica de S2.



**Exemplo 12a: S1 incompleto no baixo (c. 99-102)**



**Exemplo 12b: Resolução do baixo (c. 105-107)**

Com a entrada de S1, a partir de Lá na voz do baixo, o segundo *stretto* ocorre envolvendo as vozes do soprano e do tenor, reexpondo S2 (c. 107-111). Acompanhado do CS2a na voz do contralto, a movimentação contínua de colcheias mantém-se, culminando no terceiro e último *stretto*, desta vez duplo, envolvendo as quatro vozes da fuga e os dois sujeitos: S1, no contralto e no baixo e S2 no soprano e no tenor (Ex. 13).

**Exemplo 13: Stretti (c. 111-115)**

Mais uma vez, partindo do material final de S2, a princípio em seqüências descendentes por 2<sup>as</sup> (c. 115-116), seguida de outra seqüência ascendente por 2<sup>as</sup> na voz do soprano (Ex. 14), constata-se a formação de uma nova ponte estrutural para a coda. O baixo conduz o desaceleramento rítmico da ponte e prepara a última apresentação de S1. Este, já estruturado no seu ritmo característico (semínimas), forma movimento contrário com o soprano, ampliando o registro para a resolução final da fuga.

As seqüências, que permeiam os episódios e pontes desta fuga, 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.



**Exemplo 14: Ponte (c. 115-118, soprano), seqüências pelo material final de CS2a**

A coda (Ex. 15) inicia-se com a exposição completa de S1 sobre a nota Si, na voz do baixo, V grau da tonalidade original, enquanto as outras vozes apresentam-se numa configuração triádica, típica de Shostakovich<sup>15</sup>. A entrada de S2 (c. 125) é precedida pelo fragmento inicial de S2 (c. 123) em *stretto* entre soprano, contralto e tenor. A última citação de S2 ocorre no baixo e é reafirmada pelo soprano, quando esta voz apresenta fragmento inicial de S2 por aumentação na cadência final da fuga. O baixo reexpõe S2 e conduz-se descendentemente, abarcando o registro mais amplo de toda obra, incluindo a nota Mi mais grave do piano na cadência final.

<sup>15</sup> Hussey (2003, p. 3).

119 *ff*

S1

124 *riten.* Fragmento de S2

S2

**Exemplo 15: Coda (c. 119-128)**

A dinâmica presente na Fuga opus 87 n° 4 de D. Shostakovich apenas enfatiza os elementos principais, apresentando recuo nas pontes e episódios, caracterizando uma retomada do discurso para atingir, na última seção, seu ponto culminante. Logo, a dinâmica revela-se como um elemento que se relaciona à escrita pianística, uma vez que apresenta indicações de maior intensidade nas ocorrências de aumento de densidade e textura, e ainda, na ampliação de registro realizada pelas vozes da extremidade.

### 3 APLICAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO

Os conceitos discutidos por Lester (1986, 2001), Harrison (1990) e Roberts (2004) serão utilizados para a investigação e estabelecimento dos elementos identificadores da Fuga opus 87 n° 4 de D. Shostakovich. Conforme exposto, Roberts descreve seis passos em sua metodologia, ressaltando que não é obrigatória a aplicação integral de todos, uma vez que a necessidade de sua utilização varia de uma fuga para outra (ROBERTS, 2004, p. 31). Os elementos representam conflitos que geram a necessidade de um discurso musical por resolver. A resolução, ou não, deste discurso formará a estrutura da fuga e exibirá sua natureza, retórica ou literal.

Partindo da investigação dos *status* dos sujeitos de uma fuga (HARRISON, 1990; ROBERTS, 2004), pretende-se detectar os elementos identificadores da fuga em comento. A busca desses será aplicada apenas na exposição e reexposição dos sujeitos e dos contra-sujeitos. Como os eventos explorados nas pontes e episódios são derivados do material contido nas exposições, esses serão contemplados apenas nos aspectos que reforçam os elementos identificadores nessas partes da fuga. A única exceção refere-se ao quinto elemento identificador.

#### 3.1 Primeiro elemento identificador: IV e V graus em suspensão

Através da redução do material melódico<sup>16</sup> empregado na construção de S1, detectamos a movimentação ascendente do I para o V grau da escala de Mi menor, logo na primeira metade de S1 (c. 1-2). Na segunda metade de S1 (c. 3-5), a movimentação descendente (Ré-Dó-Si), gerada a partir da ocorrência do único salto da construção melódica, destaca uma 7<sup>a</sup> m prolongada concluindo S1 descendentemente, também no V grau da escala,

---

<sup>16</sup> Redução de S1 realizada a partir da configuração rítmica onde as figuras de maior duração são mais relevantes. Nas reduções de S1 e S2, consideramos as repetições das notas enfatizadas pelas bordaduras e notas de passagem inseridas nessa configuração.

sem alcançar a tônica. Assim, o primeiro elemento identificador da fuga é caracterizado pelo V grau em suspensão na formação melódica de S1 (Ex. 16).

**Exemplo 16: Redução de S1**  
1º elemento identificador: Graus da escala em suspensão

A partir da segmentação de S2 (c. 47-50), também em duas frases (Ex. 17), nota-se que este apresenta duas movimentações descendentes: a primeira afirma a tonalidade assumida em S2, Si menor, direcionando o sujeito do III para o I grau da nova tonalidade (Ré-Dó# -Si), e a segunda metade enfatiza o caminho melódico do VII para o IV grau (Lá-Sol-Fá-Mi). Nessa movimentação, o I grau não é alcançado, colocando, desta forma, S2 sob suspensão do seu IV grau (Ex. 17).

**Exemplo 17: Redução de S2 (soprano, c. 47-50)**  
**1º elemento identificador: Graus da escala em suspensão**

Portanto, através das sucessivas entradas dos sujeitos e da ausência de cadência, a condução das vozes direciona-se para diversos pólos harmônicos, porém, sempre mantendo o conteúdo intervalar estabelecido nos sujeitos, aumentando a tensão do discurso musical, mediante a expectativa de uma cadência ou resolução.

### 3.2 Segundo elemento identificador: Ambigüidade tonal/modal

A presença do intervalo de 7ª m melódico (Mi-Ré natural) em S1, ao mesmo tempo que o mantém sob tensão do V grau, cria uma ambigüidade tonal/modal no âmbito original da fuga, Mi menor (Ex. 18). Esse fato indica o segundo elemento identificador da fuga. Consideramos este evento justamente porque a 7ª é menor, e não maior, como seria de se esperar em uma escala tonal, especialmente por manifestar-se no Integrante<sup>17</sup>. Na resposta (contralto, c. 5-9), sobre Si, a 7ª m é mantida com a presença do Lá natural (Ex. 18). Além disso, ainda no início da fuga, a ponte (c. 9-10) reafirma a ambigüidade através da bordadura Mi-Ré-Mi no contralto, seguida pelas notas Dó-Ré-Mi, sendo Ré uma nota de passagem.

<sup>17</sup> Vincent (1974) relata a predileção de Shostakovich pela 7ª m no contexto diatônico (VINCENT, 1974, p. 369).



**Exemplo 18: S1 e resposta (c. 1-10)**  
**2º elemento identificador: Ambigüidade tonal/modal**

O *status* de S2 (Ex. 19) está estabelecido pelo *circulatio*<sup>18</sup> em torno de Fá# e Dó#. Indica-se essa figura retórica, pois, ao mesmo tempo em que enfatiza esses graus assumidos pelo novo centro tonal estabelecido em S2, reforça novamente a ambigüidade tonal/modal com ênfase na nota Lá natural (7ª m) como a nota mais aguda da construção melódica de S2, anunciada e reiterada no acompanhamento da mão esquerda.

A ambigüidade tonal/modal é reforçada, ainda, na ponte que precede S2 e que realiza o caminho harmônico para Si maior por enarmonia do Mi $\flat$  com Ré#, 3ª M de Si. Inesperadamente, nova mudança de modo ocorre no último tempo do compasso da entrada de S2, anunciada pelo Ré natural na voz do tenor (c. 47, Ex. 9). A formação melódica de S2 no soprano assume o Ré natural, reforçando-o e repetindo-o três vezes no compasso seguinte (c. 48).

<sup>18</sup> Figura retórica caracterizada pela movimentação melódica por graus conjuntos em torno de determinadas notas (BUELOW, 2001, p. 267).

*Più Mosso*

**Exemplo 19: Entrada de S2 (c. 47-50)**

A Terceira Seção da fuga é representativa em exibir a ambigüidade tonal/modal como elemento potencializado através da sobreposição de S1 e S2, e dos *stretti* (Ex. 20). Na primeira sobreposição dos sujeitos, ambos apresentam-se sobre Mi modal<sup>19</sup> com respostas reais, ao intervalo de 5<sup>a</sup> (Si modal) em vozes alternadas. Porém, com a ocorrência do primeiro *stretto*, uma sobreposição tonal/modal ocorre entre a resposta na voz do baixo, e a entrada subsequente de S2 na voz do contralto em Ré maior<sup>20</sup>.

**Exemplo 20: Ré maior sobreposto a Si modal (c. 92-96)**

<sup>19</sup> Referimos 'Mi modal' à escala de Mi maior com a 7<sup>a</sup> m, termo que será utilizado sempre que houver ambigüidade tonal/modal, podendo incluir uma 3<sup>a</sup> M ou m na construção escalar do pólo referido.

<sup>20</sup> Vincent (1974) relata esse tipo de utilização de pólos tonais/modais sobrepostos na música de Shostakovich. O autor demonstra esse evento em exemplos que incluem a cadência final da 7<sup>a</sup> Sinfonia e um trecho do segundo movimento desta mesma obra (VINCENT, 1974, p. 370).

O segundo *stretto* (c. 107-115), entre soprano (Lá modal) e contralto (Sol modal), sustenta a ocorrência de pólos tonais/modais sobrepostos. Nessa reexposição, além da presença de *stretto*, há utilização de relações intervalares importantes entre as entradas sucessivas dos sujeitos. S1 (baixo, c. 107) tem sua resposta na voz do contralto (c. 111), em uma distância intervalar de uma 5<sup>a</sup> J, ou seja, característica recorrente de resposta real. Ao mesmo tempo, S2 estabelece relações intervalares simultâneas de terças entre as vozes do tenor (c. 107) e soprano (c. 111) - Sol/Mi - , e entre soprano (c. 107) e tenor (c. 112) - Lá/Dó.

No que se refere à harmonia, a relação de terças é característica da música russa, que apresenta peculiaridades na construção de escalas que formam pólos envolvendo os sistemas tonal e modal<sup>21</sup> (CARPENTER, 1995). Essas conduções, sob o ponto de vista da música ocidental, denotam uma instabilidade tonal e, retoricamente, confundem a percepção do ouvinte, que tem a expectativa uma resolução neste contexto harmônico.

### 3.3 Terceiro elemento identificador: Relação entre Integrantes

Reconhecemos como terceiro elemento identificador a relação entre todos os Integrantes, devido à presença do alto número de materiais principais contidos na construção da Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich – sete ao todo – S1, S2, CS1a, CS1b, CS1c, Cs2a, CS2b. Mesmo sendo uma fuga dupla, a ocorrência desse número de elementos principais configura um evento incomum, especialmente porque estes, na sua íntegra, estão relacionados

---

<sup>21</sup> Os modos russos apresentam características diferenciadas das estabelecidas na música ocidental (CARPENTER, 1995, p. 76-77). Carpenter (1995) apresenta uma revisão bibliográfica dos teóricos russos que discutiram o modalismo na música de Shostakovich, dentre os quais cita Dolzhansky, que, por sua vez, identifica três maneiras de utilização dos modos medievais e do sistema tonal (Maior e Menor) por Shostakovich, quais sejam, “a primeira maneira é realizada a partir da utilização fragmentada dos modos (por omissão de determinadas notas), com intervalos predominantes que realçam o sistema tonal. A segunda é a utilização dos modos de forma independente e completa. A terceira maneira caracteriza-se pelo uso de modos de forma independente, enriquecida por novos intervalos criados predominantemente através de graus abaixados” (CARPENTER, 1995, p. 97), sendo certo que a Fuga opus 87 n° 4 é caracterizada pela primeira.

entre si. Lester enfatiza a relação entre esses elementos no que diz respeito à condução melódica, fluência do discurso e, principalmente, na complementação rítmica (1986, p. 245).

Nesta fuga, verifica-se o tratamento rigoroso do contraponto, explícito através da utilização restrita dos sete materiais (Ex. 21a e 21b) os quais se reforçam, ao mesmo tempo em que se contrapõem no discurso da fuga. A ausência de material livre, especialmente nas pontes e episódios<sup>22</sup>, denota o rigor e a importância das relações entre os Integrantes.

**Exemplo 21a: Relação entre Integrantes de S1 (c. 36-40)**  
3° elemento identificador

**Exemplo 21b: Relação entre Integrantes de S2 (c. 55-59)**  
3° elemento identificador

A relação entre S1 e S2 é marcada pelas bordaduras presentes ainda na primeira metade de ambos sujeitos (Ex. 22). A formação da bordadura (Si-Dó-Si, para S1; e Fá#-Sol-

<sup>22</sup> Reconhecemos o material da ponte (c. 9-10) como sendo derivado do CS1a.

Fá#, para S2) enfatiza um semitom formado pelo V e VI graus dos pólos assumidos em S1 e S2, Mi e Si, respectivamente.

Foi verificada a presença da 4ª J e sua inversão na construção melódica de ambos (Ex. 22). Em S1, o intervalo vem expresso após uma sucessão de graus conjuntos, e realça a presença do intervalo de 7ª m, conforme descrito no primeiro elemento identificador (Ex. 16).

Em S2, o intervalo de 4ª J invertido ocorre logo no primeiro intervalo de sua formação melódica, reiterada pela bordadura superior. Este intervalo representa, ainda, a movimentação do I para o V grau, conflito presente em S1. Ainda, na primeira parte de S2, a movimentação é concluída no I grau, porém, impulsionada por um salto de 3ª M, que parte de Ré (III), gera o primeiro conflito de S2: a suspensão no IV grau<sup>23</sup> que forma o mesmo intervalo de 4ª J (Si-Mi). A familiaridade na construção melódica dos sujeitos demonstra uma preocupação composicional onde o conflito de S1 é reiterado, da mesma forma que pode ser visto como conflito isolado de S2.

The image displays two musical staves, S1 and S2, illustrating melodic intervals. S1 is in bass clef, key of D major, and common time. It shows a 7th major interval (7ª m) and a 5th major interval (5ª J). S2 is in treble clef, key of D major, and common time. It shows a 7th major interval (7ª m) and a 4th major interval (4ª J). Both subjects include 'Bordadura' markings.

**Exemplo 22: Relação de S1 e S2**  
3º elemento identificador

<sup>23</sup> Ver Exemplo 17, p. 38.

Apesar de relacionarem-se melodicamente, é claro o contraste dos *status* dos sujeitos. Enquanto S1 apresenta-se de maneira estática, S2 revela-se mais movido, opondo-se a S1, e, contraria a função tonal de Mi no âmbito geral da fuga principalmente ao deixar o IV grau em suspensão.

Todos os contra-sujeitos da Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich possuem similaridades na construção melódica, exibindo íntima relação entre os mesmos. Com exceção da última reexposição de S2 (c. 76-83), o conteúdo intervalar desses elementos é preservado, característica que expressa variação apenas no ritmo, e no ambiente harmônico em que se encontram. Os saltos de 4ª J e sua inversão, ascendente ou descendente, encontram-se presentes em ambos os sujeitos e em todos os contra-sujeitos.

CS1a e CS1c aparecem sempre simultaneamente, já que ambos se complementam ritmicamente, enfatizando graus importantes do ambiente harmônico. CS1b expressa a intensificação do ritmo do CS1a, partindo do material de S1. Os contra-sujeitos de S2 apresentam relações motivicas que se alternam com S2 e que se complementam no ritmo e na melodia, preenchendo os espaços e criando verticalidades que enfatizam a ambigüidade tonal/modal da fuga (2º elemento identificador).

É interessante notar que, somente nas duas últimas recorrências de CS1a com CS1c (c. 26-29, c. 36-39), o intervalo utilizado na construção melódica desses elementos é a 3ª M, e não a 3ª m nos pólos onde se encontram. Nesse sentido, a alteração de modo determinado pela 3ª, sugere uma mudança de caráter influenciada principalmente por conduções harmônicas pouco usuais no sistema tonal. A orientação para os novos pólos estabelecidos na formação nessa Primeira Seção da fuga exhibe relação de terças entre o final da exposição de S1 (c. 15-19) e sua primeira reexposição (c. 22-26), ocorrendo no âmbito de Si e Sol, respectivamente. Porém, apesar dessa peculiaridade no tratamento harmônico da fuga, a Primeira Seção revela-se estática, encarregando-se, retoricamente, de apresentar a idéia principal da fuga (*inventio*),

deixando que o acúmulo das sucessivas entradas crie a necessidade da resolução dos conflitos decorrentes da ambigüidade tonal/modal.

A relação entre os Integrantes demonstra oposição quando estes, isoladamente, enfatizam conflitos próprios na condução das vozes em que se encontram. Dessa forma, a textura contrapontística da fuga encarrega-se de exibir esse elemento identificador, de acordo com as relações estabelecidas ao longo da composição, já que os Integrantes estão em constante movimento.

### **3.4 Quarto elemento identificador: terceiro contra-sujeito de S1**

A presença de um terceiro contra-sujeito, somente para S1, compõe o quarto elemento identificador da Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich. Esse fato é relevante, pois, o mesmo não ocorre na Segunda Seção, onde S2 realiza o contraponto apenas com dois contra-sujeitos, preferindo repetir CS2b em outra voz, quando todas estão em atividade na fuga<sup>24</sup>. Contrastando ritmicamente com os outros dois contra-sujeitos de S1, o CS1c equilibra a textura contrapontística com sua formação baseada em figuração mais ampla (Ex. 21a).

O salto melódico de 4ª J presente no CS1c (Ex. 23) revela a insistência do conflito apresentado nos outros elementos identificadores dessa fuga. A ênfase nesse intervalo é amenizada pela movimentação dos outros dois contra-sujeitos, porém, não oculta o conflito maior expresso por esse elemento isolado.

---

<sup>24</sup> Ver Tabela 1, p. 21.

Exemplo 23: CS1c ( c. 15-19)

Nas duas últimas ocorrências simultâneas com CS1a, o CS1c inclui, ainda, a alteração do salto melódico do intervalo de 4<sup>a</sup> J para 4<sup>a</sup> A, quando este apresenta-se descendente (c. 26-29, c. 36-39). O evento influencia a condução harmônica pois anuncia notas importantes (Dó natural, c. 29; Sib, c. 38) que fazem parte da construção escalar dos novos pólos que virão a seguir, até o final da Primeira Seção.

### 3.5 Quinto elemento identificador: Intensificação na recorrência de material musical em seções paralelas

A ocorrência de Integrantes e Digressões, nas duas primeiras seções da fuga, demonstra o estabelecimento de seções paralelas. A utilização do material musical encontra-se intensificada na sua recorrência da seção anterior correspondente. Nesta fuga, a intensificação ocorre pela atividade maior das vozes, pela aceleração da movimentação harmônica e pela intensificação da densidade e da textura.

As seções paralelas estão presentes em dois momentos da fuga da Segunda Seção, sendo que os c. 76-83 correspondem aos c. 55-62; e, os c. 83-87 correspondem aos c. 63-66. Na primeira seção paralela, a intensificação ocorre na textura, expressa pelas terças paralelas das vozes intermediárias (Ex. 9). As vozes se apresentam conforme o esperado numa fuga,



com a resposta real de S2 na voz do baixo, completando a exposição de S2 (c. 59). Assim, a combinação de S2, CS2a e CS2b está intensificada, na seção correspondente, pela movimentação simultânea das quatro vozes (c. 76-83), com as vozes intermediárias em movimento paralelo através do dobramento de terças.

The image displays a musical score for piano, organized into three systems. The first system (measures 56-62) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 59-62) starts with mezzo-piano (*mp*) and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system (measures 76-83) begins with mezzo-forte (*mf*) and also features a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. A large black arrow points downwards from the second system to the third, indicating a parallel section. The score is written in G major and common time, with treble and bass staves.

**Exemplo 24: 1ª seção paralela (c. 55-62/76-83)**

A segunda seção paralela consiste do episódio que antecede a última seção da fuga (c. 83-87). Esse evento colabora com a necessidade da resolução do conflito de S2, já que este trecho é construído por imitação do fragmento final deste Integrante e expressa-se em movimentação ascendente em todas as vozes até o c. 85. Além disso, a expectativa da

resolução é aumentada pela aceleração do ritmo harmônico e pela condução descendente do baixo iniciada no c. 86.

Nos c. 63-66, as vozes alternadas criam verticalidades que trazem novamente o ambiente tonal da fuga através da formação de 7<sup>as</sup> M entre as vozes das extremidades (Ex. 25). Porém, as vozes intermediárias se encarregam de trazer novamente o ambiente modal conduzindo a reexposição de S2 para novos pólos. A recorrência do material em sua seção paralela é apresentada inicialmente na voz do baixo em imitação com soprano, em uma movimentação ascendente que intensifica a expectativa e resolução desse conflito através de quatro procedimentos:

1. movimentação das vozes intermediárias que se apresentam em terças paralelas até o c. 85, preservando a configuração estabelecida no acompanhamento da ocorrência anterior do Integrante;
2. ampliação do registro;
3. acréscimo de um compasso no 2º episódio de S2, necessário para promover a aceleração do ritmo harmônico; e,
4. dinâmica.

The image displays two musical staves for piano. The first staff, starting at measure 63, shows a melodic line in the right hand with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The second staff, starting at measure 83, shows a similar melodic line but with a fortissimo (*ff*) dynamic. A large black arrow points from the first staff to the second, indicating a parallel structure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Exemplo 25: 2ª seção paralela (c. 62-66/83-87)

Nas duas ocorrências, as seções paralelas colaboram para a manifestação clara do crescimento dramático da composição. O parâmetro da dinâmica acompanha a intensificação, visto que ambas as seções apresentam a indicação de *cresc*, sendo que a segunda seção paralela já se encontra em *f* desde o c. 79.

Dessa maneira, o quinto elemento identificador contribui para a urgência da resolução dos conflitos acumulados pelos outros quatro elementos. Representa, ainda, uma importante função na estrutura da fuga, delimitando seções como marco estrutural.

**1ª SEÇÃO**

<b>COMPASSOS</b>	1 - 9	9 - 10	11 - 19	19 - 21	22 - 30	30 - 35	36 - 44	44 - 46
I / D	I	D	I	D	I	D	I	D
VOZ	t/c		b/s		t/c		b/c	

**2ª SEÇÃO**

<b>COMPASSOS</b>	47 - 54	54 - 55	55 - 62	62 - 66	66 - 73	73 - 75	76 - 83	83 - 87
I / D	I	D	I	D	I	D	I	D
VOZ	s/c		t/b		c/s		b/s	

**3ª SEÇÃO**

**CODA**

<b>COMPASSOS</b>	88 - 96	96 - 98	99 - 106	107 - 115	115 - 118	119 - 128
I / D	I	D	D	I	D	I
VOZ	s/c/t/b			s/c/t/b		b

A Tabela 3, a seguir, apresenta a estrutura da Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich, conforme a metodologia de Roberts (2004), demonstrando a simetria entre as partes e o cumprimento do padrão - **IDID - IDID** - em todas as seções que a fuga abarca:

A Terceira Seção distingue-se das demais pela disposição dos Integrantes. Nessa seção, os Integrantes manifestam-se em *stretti* pela primeira vez na fuga<sup>25</sup>, e a sucessão das duas Digressões contribui para a construção do clímax da composição, no último stretto.

---

<sup>25</sup> Ver Tabela 2, p. 31.

### 3.6 Resolução dos Conflitos: Desfecho Retórico

A investigação dos elementos identificadores apresentou os conflitos presentes na obra analisada. Faz-se necessário revelar a forma como se dá a resolução dos conflitos, que caracterizará o desfecho retórico da Fuga opus 87 n° 4, em Mi menor de Shostakovich. É importante salientar que a resolução do conflito de um elemento identificador está diretamente relacionada à resolução dos demais. Esse fato ocorre porque cada elemento reforça características próprias e de outros elementos, estabelecendo-os como argumentos que persuadem o ouvinte da idéia musical principal da fuga.

O primeiro elemento identificador, graus da escala em suspensão, encontrados no sujeitos da fuga, revela a necessidade de alcançar o I grau do âmbito harmônico do qual fazem parte. A resolução de S2 é relativa, uma vez que este termina em Mi, pólo de S1. Portanto, a resolução de S1 torna-se mais urgente e necessária.

A resolução no I grau da escala para S1 ocorre na coda. O V grau em suspensão de S1 (nota Si, Ex. 16) alcança Mi na condução do soprano nos c. 123-125 (Ex. 26). Partindo da bordadura do fragmento inicial de S2, Lá-Si-Lá (c. 123), a voz do soprano conduz-se em semínimas, figuração típica de S1, para a resolução descendente até Mi, enfatizada pela figura da mínima pontuada (c. 125) compondo a tríade menor da tônica.

Conforme exibido no Ex. 17, S2 termina com seu IV grau suspenso (nota Si, Ex. 26). A resolução de S2 ocorre a partir da resolução de S1 (c. 125-126), em condução melódica descendente, ainda da voz do soprano ([Mi]-Ré-Dó-Si).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 123, features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It shows a melodic line with a bracketed section labeled 'Resolução de S1' spanning measures 124 and 125. A dashed line indicates a descending resolution from a higher note in measure 124 to a lower note in measure 125. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 126, is marked 'riten.' and shows a 'Resolução de S2' in the treble clef. A dashed line indicates a descending resolution from a higher note in measure 126 to a lower note in measure 127. The bass clef part continues with eighth notes, ending with a double bar line and repeat signs.

**Exemplo 26: Resolução descendente S1, Resolução descendente S2]**

Ao assumir uma organização baseada na tonalidade para a composição dos 24 Prelúdios e Fugas opus 87, Shostakovich imprime sua característica composicional na escrita contrapontística da Fuga n° 4, revelando o tratamento ambíguo, tonal/modal. Trata-se do segundo elemento identificador que influencia todos os outros descritos neste trabalho.

Criada primeiramente pela construção melódica dos Integrantes, e pela condução harmônica pouco usual nas entradas sucessivas dos sujeitos, comparada às fugas exclusivamente tonais, a Fuga opus 87 n° 4 revela um desenvolvimento contrapontístico que contrasta o caráter estático de S1 com o caráter movido de S2. Essa característica está aliada à persistência e ao acúmulo dos conflitos próprios apresentados em cada um dos sujeitos. Expondo e reexpondo os sujeitos em diversos ambientes tonais/modais, a fuga possui um desfecho típico da fuga tonal: o uso da picardia no último compasso. Conduzida pela voz do tenor, Sol# é alcançado por cromatismo na primeira e única cadência de toda fuga. Tal

característica confere à essa fuga uma resolução retórica convincente da tonalidade, a partir da coda, onde quatro dos cinco elementos identificadores são solucionados.

Ainda na coda (Ex. 27), notamos que as relações de terças, típicas da música de Shostakovich, apresentam-se de maneira condensada<sup>26</sup>. A reexposição de S1, sobre Si modal (c. 119) é seguida de *stretto* construído a partir do fragmento inicial de S2 no soprano, em Ré modal, contralto em Fá# modal e, novamente, Ré modal, no tenor (c. 123-124). Essas entradas (Si-Ré-Fa#) relacionam-se pela distância do intervalo de terça e combinam-se com a função harmônica posterior do baixo, que transita entre Mi menor, Sol maior (c. 125), Sol maior com 7ª M (c. 125) e Si menor (c. 127). Essas verticalidades têm função na condução harmônica, concluindo a fuga na tonalidade de Mi maior. Dessa maneira, as relações de terças são preservadas, ao mesmo tempo em que a fuga é concluída tonalmente<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Ver nota 11, p. .23.

<sup>27</sup> Na análise da Passacaglia do Trio opus 67, Hussey (2003) constata novas conduções por cromatismo linear que equivalem à resolução tonal na música de Shostakovich. O autor qualifica esse tipo de resolução como sendo um “novo sinônimo contemporâneo da progressão de dominante para tônica”. Nesse sentido, consideramos o desfecho retórico da Fuga opus 87 n° 4 como outra manifestação dessa equivalência tonal, pela força e imposição da cadência que descrevemos como resolução do segundo elemento identificador.



Exemplo 27: Coda (119-128)

A relação entre os sete Integrantes da fuga (terceiro elemento identificador) e a presença do CS1c (quarto elemento), revela conflitos relacionados mais diretamente ao segundo elemento identificador (ambigüidade tonal/modal). A mudança de modo apresentada nas simultaneidades de CS1a e CS1c sugere novas manifestações dos Integrantes, no que diz respeito ao registro, à alternância de vozes de maneira independente, e, ao reforço dos pólos onde ocorrem. Assim, a resolução deste elemento está relacionada à condução harmônica para a cadência final da fuga, descrita na resolução do segundo elemento identificador.

As seções paralelas, quinto e último elemento identificador, conforme a descrição de Lester “referem-se a um significado na organização de idéias que influencia o *dispositio* da composição” (LESTER, 2001, p. 53). Na Fuga opus 87 n° 4, as seções paralelas enfatizam a necessidade da resolução, devido à sua localização na peça. Em termos retóricos, criam a necessidade de serem resolvidas como conflito isolado, bem como enfatizam a necessidade de resolução dos demais conflitos.

A presença das terças, na primeira seção paralela, modifica a textura, trazendo maior dramaticidade à seção. O conflito, contudo, é levado adiante até a próxima seção paralela, constituída pelo trecho do episódio que antecede a última seção da fuga (c. 83-87).

A resolução desse elemento identificador, ocorre na primeira sobreposição dos sujeitos (c. 88-96). O poder persuasivo da intensificação das seções paralelas é acompanhado pelas indicações de dinâmica, que, partindo de *mf* na primeira seção paralela, alcançam *f* e *ff* na Terceira Seção da fuga. No âmbito geral da fuga, trata-se de uma “resolução antecipada”, visto que, a partir da primeira sobreposição de S1 e S2, a fuga encaminha-se para a sua resolução final, na coda.

Harrison relata esse fenômeno como responsável pela manutenção do interesse retórico em uma fuga, na medida em que prepara o ouvinte para a condução rumo ao apogeu (HARRISON, 1990, p. 33). O autor, ainda, descreve em sua análise da Fuga em Mi bemol Maior de Bach (BWV 915), dois elementos se equilibram no fenômeno de ‘antecipação’ da resolução final da fuga:

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, que se enquadram na descrição de Harrison (1990, p. 33). Assim, as seções paralelas

revelam sua função na estrutura da fuga por demarcarem um caminho para a reafirmação de todos os argumentos convencendo o ouvinte da sua proposição inicial (*confirmatio*).

A estrutura da Fuga opus 87 n° 4 de D. Shostakovich não é determinada por cadências como na maioria das fugas tonais. A ambigüidade tonal/modal está relacionada com as conduções harmônicas determinadas pelos *status* de S1 e S2 (Mi e Si), que inclui pólos modais que se relacionam tonalmente na macro-estrutura da composição:

<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 4: Relações tonais na macro-estrutura da Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich**

## CONCLUSÃO

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 – propriedades distintas da fuga que representam conflitos composicionais que interagem no discurso – 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 reiteraões geram a necessidade de resolução dos conflitos criados ao longo do discurso musical, determinando a estrutura da fuga.

Os sujeitos da Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich estabelecem um padrão na estrutura interna das partes da fuga, padrão este que é exibido logo na Primeira seção e repetido na seção subsequente, variando apenas a extensão das Digressões. Assim, constata-se a simetria entre as duas primeiras seções da fuga<sup>28</sup>. Na Terceira Seção, quando ocorre compressão da estrutura interna com a manifestação dos sujeitos em *stretti*, o padrão estabelecido nas seções anteriores também é preservado (I D I D)<sup>29</sup>. Na última seção, ainda, a Digressão expandida colabora na construção do clímax da fuga, que ocorre no último *stretto*<sup>30</sup>, intensificando a textura contrapontística e, conseqüentemente, a dinâmica.

---

<sup>28</sup> Ver Tabela 1, p. 21

<sup>29</sup> Ver Tabela 3, p. 50.

<sup>30</sup> Ver Exemplo 11, p. 31, e Exemplo 13, p. 33.

Mesmo trilhando caminhos harmônicos diferenciados das fugas tonais, a Fuga em Mi menor de Shostakovich mantém a argumentação da proposição principal expressa nas sucessivas entradas dos dois sujeitos. em suas sucessivas entradas. As relações harmônicas de terças, característica da música russa, apesar de se afastarem do contexto de fuga tonal, não excluem a necessidade discursiva dos sujeitos no trânsito harmônico da composição. Os pólos tonais/modais das seções (segundo elemento identificador) apresentam conduções que se relacionam tonalmente na macro-estrutura da Fuga opus 87 n° 4 de Shostakovich, comprovando a natureza retórica tonal da peça<sup>31</sup>.

A relação entre Integrantes e a presença do terceiro contra-sujeito de S1, terceiro e quarto elementos identificadores, reforçam aspectos de outros elementos. A presença do intervalo de 4<sup>a</sup> J, ou sua inversão, na construção melódica dos Integrantes colabora na manutenção do conflito existente no primeiro elemento identificador, IV e V graus da escala em suspensão, já que o intervalo melódico está expresso ascendentemente em todos os Integrantes, exceto no CS1b, que possui o intervalo em movimentação descendente em sua construção.

Por sua vez, as seções paralelas intensificadas, quinto elemento identificador, direcionam o rumo do discurso musical aumentando a necessidade da resolução dos conflitos explorados ao longo da fuga. A segunda seção paralela, episódio que antecede a Terceira Seção, 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.

Ainda, no que diz respeito à estrutura, a obra analisada aproxima-se da estrutura apresentada nas fugas exclusivamente tonais. As seções são estabelecidas pela apresentação

---

<sup>31</sup> Ver Tabela 4, p. 56.

dos Integrantes e pelo caráter imprimido por eles, sendo nitidamente identificáveis na estrutura.

O estabelecimento dos conflitos e resoluções dos elementos identificadores tem a contribuição do parâmetro da dinâmica, visto que as indicações de maior intensidade ocorrem a partir do episódio que antecede a Terceira Seção. Retoricamente, as marcações de *f* e *ff* têm função persuasiva e são apresentadas como reforço da proposição principal da fuga, não como relações de conflito.

A resolução dos conflitos expressos pelos cinco elementos identificadores constatados ocorre em dois momentos da composição: na Terceira Seção, com a primeira sobreposição dos sujeitos; e, na coda, com a condução descendente da voz do soprano à tonalidade original, Mi menor. O discurso musical, portanto, é mantido com fluência e diversidade, apesar da utilização restrita de materiais temáticos. Referida resolução leva à classificação da fuga como retórica.

Ante a validade da metodologia empregada, o levantamento dos elementos identificadores de todas as fugas do opus 87 de Shostakovich pode revelar desfechos, retóricos ou literais. Da mesma forma, o padrão de fuga dupla na obra de Shostakovich pode ser realizada através da investigação dos elementos identificadores presentes na Fuga nº 24, em Ré menor, do ciclo.

É importante salientar que cada elemento identificador da fuga analisada apresenta sua resolução no texto musical, cabendo ao executante a valorização desses elementos através da interpretação do que está expresso textualmente como segunda retórica (KENNEDY, 1999, p. 3-4; HARRISON, 1990, p. 3). Este tipo de análise beneficia a compreensão da escrita, o ouvido interno no que cerne à distinção das vozes, a condução melódica e harmônica, assim como sublinha características idiomáticas do piano, representadas nesta fuga através da dinâmica e registro. A identificação da organização do material temático em Integrantes e

Digressões contribuí para a compreensão da composição como um todo, tornando possível uma execução com autoridade. Contudo, é possível atingir a primeira retórica através de um ato eloqüente de enunciação realizado com a consciência dos elementos identificadores apresentados neste trabalho, ou por outras pesquisas.

Por fim, identificada a natureza retórica da composição, a comunicação do texto retórico-musical envolve ainda outros aspectos que dizem respeito a maneira de interpretação da segunda retórica. Esses aspectos referem-se a questões de execução instrumental – como, por exemplo, articulação e agógica - que poderão ser discutidos em trabalhos específicos futuros. Independentemente, uma vez atingida a primeira retórica, esta será única e distinta a cada *pronuntiatio*, dependendo da incorporação do conhecimento teórico, musical e artístico do intérprete.

## REFERÊNCIAS

- BENNETT, Evan. *Th 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>> Acessado 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.
- CARPENTER, Ellon D. Russian theorists on modality in Shostakovich's music. In: (ed). *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 76-112.
- CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Tonal e Fuga: Manual Prático*. Porto Alegre: Editora Novak Multimédia, 2002.
- FANNING, David; FAY, Laurel E.. Shostakovich. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, v. 23 p. 279-311.
- HARRISON, Daniel. Rhetoric and Fugue: An Analytical Application. *Music Theory Spectrum*. Berkeley, v. 12, n°1, 1990, p. 1-42.
- HUSSEY, William. Triadic Post-Tonality and Linear Chromaticism in the Music of Dmitri Shostakovich. *Music Theory Online*. Vol. 9, N° 1, March 2003. Disponível em: <[http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.hussey\\_frames.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.03.9.1/mto.03.9.1.hussey_frames.html)> Acessado em 23 de janeiro de 2006.
- 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.
- KHOLOPOV, Yuriy. Form in Shostakovich's instrumental works. In: FANNING, David (ed). *Shostakovich Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 57-75.
- LA RUE, Jan. *Guidelines to Style Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1970.



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.

MOSHEVICH, Sofia. *Dmitri Shostakovich, Pianist*. London: McGill Queen's University Press, 2004.

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.

VINCENT, John. *The Diatonic Modes in Modern Music*. Hollywood, CA: Curlew Music Publishers, Inc., 1951, Ed. Rev., 1974.

Partituras:

BACH, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier Band I, Band II*. München: G. Henle Verlag, 1978

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *24 Preludes and Fugues für Klavier Op. 87 Band 1, Band 2*. Partitura para piano. Hamburg: Sikorski Musikverlage, 1957.

**ANEXO**

*Fotocópia da Fuga opus 87 n° 4, em Mi menor  
de Dmitri Shostakovich*