

Os 24 Prelúdios e Fugas, op. 87, de Shostakovich: uma análise do Prelúdio e Fuga nº 4 em Mi menor.¹

Prof.º. Dr.º. Acácio Tadeu de Camargo Piedade²

Daniel Zanella dos Santos³

Resumo: Neste artigo examinaremos o Prelúdio e a Fuga Nº 4 da obra *24 Prelúdios e Fugas Op. 87 para piano*, do compositor russo Dimitri Shostakovich. Na primeira parte será apresentada uma breve biografia do compositor e o contexto no qual a obra foi composta. Em seguida, apresentaremos os resultados da análise das peças, na qual procuramos identificar as características formais de cada peça e buscar elementos que confirmam unidade à obra.

Palavras-chave: Análise musical - Musicologia-Etnomusicologia - Teoria musical - Música no contexto sócio-cultural e histórico

1. Introdução

Em 1950, o compositor russo Dimitri Shostakovich foi incumbido pelo governo soviético de viajar à Alemanha Oriental para participar de um evento comemorativo ao bicentenário da morte de J. S. Bach. Nesta ocasião, inspirado no *Cravo Bem-Temperado*, Shostakovich resolveu compor uma série de prelúdios e fugas para piano. Este artigo examina esta obra, os *24 Prelúdios e Fugas Op. 87*, buscando identificar não apenas as características formais de cada peça, mas buscar elementos que confirmam unidade à obra. Antes da análise musical propriamente, o artigo traz uma breve biografia do compositor e uma descrição do contexto no qual ele estava inserido na época.

Quando Shostakovich nasceu, em 1906 na cidade de São Petersburgo, a Rússia passava por grande instabilidade política, com revoluções e guerras devastadoras, fatos que marcaram a vida do compositor profundamente. São Petersburgo, então capital do Império Russo, ainda reverberava os tremores revolucionários de 1905 (VOLKOV, 1979).

Oriundo de família da elite e vanguarda intelectual da época, o talentoso pianista ingressou no Conservatório de São Petersburgo durante os acontecimentos da Guerra Civil Russa. Sua família assim como o restante do país caíram na pobreza fazendo o compositor passar por dificuldades em seus estudos (FANNING; FAY, 2009). Mais tarde, já no Conservatório de Moscou, o adolescente Shostakovich compôs sua Primeira Sinfonia, que veio a ser um sucesso, tornando-se a primeira sinfonia composta na União Soviética a conseguir um lugar no repertório orquestral europeu (FANNING; FAY, 2009).

Mais tarde, críticos soviéticos alegaram que a música de Shostakovich era de difícil compreensão para o povo soviético, o que era inadequado em termos ideológicos, e o compositor foi tachado de formalista. Aos poucos, o liberalismo artístico que Shostakovich gozava enquanto estudante foi sendo derrubado pelo monopólio e repressão cultural estatais. Esta ação culminou com a visita de Stalin e um grupo de oficiais de alta patente à produção da ópera *Lady Macbeth of Mtsensk District*, a qual gerou um artigo condenatório no jornal *Pravda* em janeiro de 1936 no qual a música de

¹Trabalho integrado ao Projeto de Pesquisa Estudos em análise musical e musicologia: da estrutura do texto musical ao contexto sócio-cultural e histórico

²Professor titular do Centro de Artes da UDESC no Departamento de Música.

³Bolsista PIBIC e aluno de graduação do Departamento de Música.

Shostakovich era descrita como um caos. Após esta grave acusação, o compositor cancelou a estréia da sua Quarta Sinfonia, temendo mais uma condenação, por pensar que a natureza da música era muito extrema (BRYNER, 2004). Devido a estes acontecimentos, Shostakovich mudou de perspectiva e buscou compor em conformidade com as imposições estéticas do regime. Bryner (2004) afirma ainda que Stalin, ao invés de prender Shostakovich, como aconteceu com outros artistas na época, o colocou para trabalhar para o governo. Neste período o compositor escreveu músicas para filmes de propaganda política, e inclusive uma sinfonia em comemoração ao vigésimo aniversário da Revolução de Outubro. Paralelamente, obras mais “livres” foram sendo compostas também, o compositor “real” nunca deixou de produzir.

Este fenômeno gerou o que é conhecido como “os dois Shostakoviches”: o Shostakovich “real”, que não era ligado a uma uniformidade estilística ou a uma ideologia unilateral, e o Shostakovich “oficial”, que estava em conformidade com as expectativas dos seus superiores (FANNING; FAY, 2009). Conforme Taruskin (1997), Shostakovich desenvolveu muita habilidade em trabalhar com o conteúdo manifesto e o latente em sua música. De acordo com este autor, o protesto vivo no interior da música era uma das poucas coisas que o regime totalitário não podia controlar. Isto fez com que sua música fosse aclamada tanto pela cultura oficial quanto pela cultura dissidente.

No ano de 1948, Andrey Zhdanov, membro do governo responsável pelas artes no pós-guerra, em um decreto do partido, acusou Shostakovich, após o lançamento de sua nona sinfonia, que era esperada para ser uma marca triunfal de vitória sobre os Nazistas, mas não atendeu a estas expectativas (BRYNER, 2004), e outros compositores novamente de formalismo e de conduzir a música soviética de maneira errada. Logo após esta condenação pública, Shostakovich foi incumbido de participar de delegações enviadas a congressos internacionais para representar a União Soviética. E foi em uma destas viagens que, inspirado em J. S. Bach, compôs os 24 Prelúdios e Fugas Op. 87.

Um paradoxo se abre dentro deste contexto: o governo negava a música de Shostakovich dentro do seu país, mas a celebrava fora dele. O compositor sentia-se realizado por representar o seu país em eventos internacionais, sabendo que a música não era tocada dentro de sua terra natal (BRYNER, 2004).

Após a morte de Stalin em 1953, a política cultural repressiva foi aos poucos se desfazendo,

e Shostakovich, com sua saúde cada vez mais debilitada, continuou produzindo até o ano da sua morte, 1975. O compositor aproveitou para retirar da gaveta trabalhos que não foram publicados anteriormente, como por exemplo, a sua quarta sinfonia, estreitada em 1961 com sucesso. Nos últimos dez anos de sua vida, compôs praticamente uma grande peça por ano e teve resgatadas e rerepresentadas todas as suas peças que haviam sido banidas pelas autoridades soviéticas (FANNING; FAY, 2009).

Os 24 Prelúdios e Fugas Op. 87 foram compostos entre outubro de 1950 e fevereiro de 1951, após a participação do compositor no referido congresso na Alemanha Oriental. É interessante ressaltar que, aos onze anos, Shostakovich já tocava de cor todo o *Cravo Bem Temperado*. Para Fanning e Fay (2009), este ciclo representa seu segundo retorno à vida criativa e, igualmente, sua mais monumental homenagem a J. S. Bach. De acordo com Braun (1985) a linguagem do ciclo de prelúdios e fugas de Shostakovich, muito avançada para a música soviética do começo dos anos 50, era também considerada muito complexa. Trata-se claramente de uma obra composta pelo Shostakovich “real”. Outra influência importante aqui são *Prelúdios Op. 28* de Chopin, de onde Shostakovich extraiu a ordem de tonalidades: o ciclo de quintas começando por Dó Maior com sua relativa menor na seqüência. Segue abaixo um quadro com as tonalidades de cada uma das peças:

No. 1	No.2	No.3	No. 4	No. 5	No. 6	No. 7	No. 8
C	Am	G	Em	D	Bm	A	F#m
No. 9	No. 10	No. 11	No. 12	No. 13	No. 14	No. 15	No. 16
E	C#m	B	G#m	F#	Ebm	Db	Bbm
No. 17	No. 18	No. 19	No. 20	No. 21	No. 22	No. 23	No. 24
Ab	Fm	Eb	Cm	Bb	Gm	F	Dm

Tabela 1: Sequência de tonalidades dos Prelúdios e Fugas.

Seria necessário um espaço muito maior do que o disponível aqui para realizar uma análise da obra como um todo. Por isso, optamos por selecionar um prelúdio e uma fuga, o Nr. 4 em Mi Menor. Acreditamos que com este exemplo poderemos levantar aspectos composicionais e tratar de características da linguagem do compositor que permeiam todo o ciclo. Passamos agora para as considerações analíticas sobre o Prelúdio, depois sobre a Fuga, após o que apresentaremos as conclusões deste artigo.

2. Prelúdio nº 4 em Mi menor

Em termos formais, o prelúdio é um A B A. A seção A é dividida em três partes: A, A' e A''. A divisão baseia-se na ocorrência do tema

inicial no início de cada subdivisão da seção. As ocorrências do motivo se dão nos cc. 1, 9, 13, 23 e 38, porém no caso do c. 9 foi tratado como uma transição do A para o A'. Já no c. 38 há uma reapresentação de A ainda que incompleta e com caráter conclusivo, com caráter de Coda, a qual chamaremos de A'''.

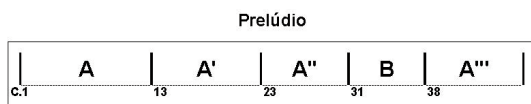


Fig. 1: Forma do prelúdio.

Textura e tonalidade são dois elementos importantes no contraste entre as seções A e B. Em relação à textura, na seção A a textura é marcante: uma melodia legato na voz superior, um acompanhamento pontuado na voz intermediária e um baixo oitavado com notas longas. Já B traz a textura de coral a quatro vozes. A''' traz de volta a primeira textura, a melodia superior em terças paralelas.

Quanto à tonalidade, a seção A começa em mi menor mantendo-se aí até o c. 16. A falta de cadências dominante-tônica e a ausência da nota ré sustenido sensível conferem um caráter eólico, diatônico. A única nota alterada desta parte é um lá sustenido no c. 8, evidentemente uma nota de passagem. Um termo pertinente para designar tonalmente esta passagem é "pandiatonicismo", que se refere a um "uso livre das notas de uma escala diatônica, não restrito pelos princípios da harmonia tradicional" (CORREA, 2005). Réti afirma ainda que "no pandiatonicismo a tonalidade pode reinar no sentido vertical, mas não encontra idéia to-

nal correspondente diretamente nas sucessões horizontais" (RÉTI apud CORREA, 2005). O tecido harmônico segue um fluxo inesperado, seu sentido parece muito mais vertical que horizontal, direcionando a música a um lugar ao mesmo tempo previsível e surpreendente.

A partir do c. 17 Shostakovich começa a introduzir acidentes, gerando novas cores e uma certa instabilidade. Nos cc. 18-20 os acidentes indicam a região de Ré Maior, mas logo nos cc. 21-22 abre-se a paleta da região de Si bemol Maior seguida de Fá menor no c. 23, marcando o início da seção A''. Há no c. 24 uma sensação de que se trata de uma dominante de Fá menor, mas Shostakovich nos leva a Lá menor, seguida de uma cadência dominante-tônica para Dó Maior. O movimento do c. 27 para 29 sugere um movimento de V7/VI-VI-V-I em direção à tonalidade principal, Mi menor, chegando assim à transição para a seção B.

No início da seção B o coral a quatro vozes estabelece a tonalidade de Lá bemol Maior, o baixo estabelecendo um pedal de tônica. O baixo se movimenta e, nos cc. 34-35, tem início uma transição através dos acordes de Sol Maior, Fá Maior e novamente Sol Maior, levando a um pedal de Si no baixo. Fica claro que este pedal, apesar da ambiguidade tonal, soa como uma dominante da reexposição que virá no c. 38, e o *diminuendo* corrobora este movimento cadencial. Por fim, a seção A''' reexpõe o tema na textura inicial, em Mi menor, ainda que várias apojeturas tornem hesitante o caráter conclusivo do trecho (C4-B3; A^b3-G3 e F[#]3-G3).

Seção A

Andante $\text{♩} = 100$
espress.
p

Seção B

p
dim.
pp

Seção A'''

p
dim.

Fig. 2: Comparativo da textura nas três seções.

Fig. 3: Tonalidade na seção A'.

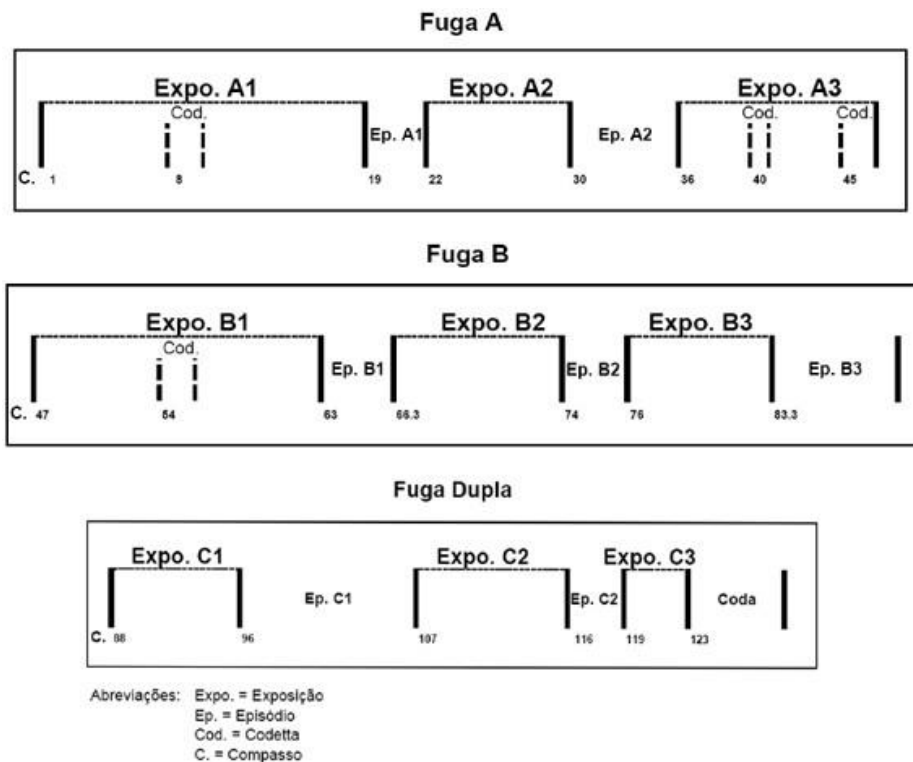


Fig. 4: Forma da fuga.

3. Fuga nº 4 em Mi menor

Esta é uma fuga dupla com dois contrasujeitos para cada sujeito. Neste Op. 87, apenas esta e a Nr. 24 são fugas duplas, ainda que a maioria tenha dois contrasujeitos para cada sujeito (as exceções são as Nr. 9, 22 e 24). O gráfico abaixo apresenta o esquema formal da peça, demonstrando a ocorrência de exposições, episódios, codettas e Coda (Figura 4).

O primeiro sujeito, aqui denominado de SA, é apresentado nos primeiros quatro compassos na linha do tenor. Nota-se que o ritmo dos primeiros dois compassos é praticamente idêntico ao do início do coral na seção B do Prelúdio (c. 31):

Figura 5: Comparativo do sujeito A com o motivo da seção B do prelúdio.

No c. 5, o alto assume a Resposta (RA) e o tenor como era de se esperar faz o primeiro contrasujeito que para fins de análise aqui será chamado se CSA1. (Figura 6)

Após a codeta dos cc. 9-10, o baixo apresenta SA e, enquanto CSA1 está no alto, o tenor apresenta o segundo contrasujeito (CSA2). Com exceção da exposição a três vozes do c. 26-35, onde não há CSA2, ambos contrasujeitos aparecem em toda a primeira fuga, mas depois dela não são mais apresentados. (Figura 7)

A segunda fuga tem início no c. 47, *più mosso*, e a primeira exposição do sujeito B (SB), no soprano, vem acompanhada livremente. Com a entrada da resposta no c. 51 este acompanhamento acordal na mão esquerda cessa. (Figura 8)

Assim, o contrasujeito CSB1 entra no soprano no c. 51. Na seção final, onde SA e SB aperecerão simultaneamente, o único contrasujeito utilizado será este CSB1. (Figura 9)

O soprano, no c. 55, apresenta o contra-sujeito B2 (CSB2), que será utilizado somente nesta segunda fuga, até o c. 76. (Figura 10)

A seção final da fuga começa fortissimo no c. 88, com a apresentação simultânea de SB no soprano, SA nas vozes graves em oitava e CSB1 no alto, sendo esta a última aparição dos contrasujeitos. Durante o restante da fuga o compositor utiliza strettis com grande expressividade, inclusive nos episódios, como nos cc. 103-104, empregando o motivo inicial de SB. A Tabela 2 mostra o resumo das entradas de sujeitos, respostas e contrasujeitos durante toda a fuga.

Nesta fuga, como em praticamente todas as outras desta coleção, com exceção da Nr. 8, o contraponto emprega imitação na 5ª, ou seja, as notas iniciais do sujeito e resposta são, respectivamente, nota fundamental e 5º grau (ver SEO, 2003). Na presente fuga, as respostas são reais e, como os temas são quase sempre espostos em tonalidade menor, as respostas estabele-



Figura 6: Contrasujeito 1 (CSA1).



Figura 7: Contrasujeito 2 (CSA2).

Figura 8: Sujeito B com acompanhamento.



Figura 9: Contrasujeito B1 (CSB1).



Fig. 10: Contrasujeito B2.

Fuga A												
Compasso	1	5	9	11	15	19	22	26	30	36	41	45
Soprano					Resp. A		CS A2				CS A1	CS A2
Alto		Resp. A		CS A1	CS A2		CS A1	Resp. A		CS A2		
Tenor	Suj. A	CS A1	Codetta	CS A2		Episódio A1			Episódio A2		Resp. A	Codetta
Baixo				Suj. A	CS A1		Suj. A	CS A1		Suj. A	CS A1	

Fuga B												
Compasso	47	50	54	55	59	63	66	70	74	76	79	83
Soprano	Suj. B	CS B1		CS B2			CS B1	Resp. B				
Alto		Resp. B		CS B1	CS B2		Suj. B	CS B1				Resp. B
Tenor			Codetta	Suj. B	CS B1	Episódio B1		CS B2	Episódio B2			Episódio B3
Baixo					Resp. B		CS B2			Suj. B	CS B1	

Fuga Dupla											
Compasso	88	92	96	107	111	112	116	119	123		
Soprano	Suj. B	Resp. A		Suj. B	Resp. B						
Alto	CS B1				Resp. A						
Tenor	Suj. A	Resp. B	Episódio C1	Suj. B		Suj. B	Episódio C2				Coda
Baixo		Resp. B		Suj. A		Suj. A		Sujeito A			

Tabela 2: Entradas de sujeitos e contrasujeitos.

Fuga A												
Compasso	1	5	9	11	15	19	22	26	30	36	41	45
Soprano					Resp. A		CS A2				CS A1	CS A2
Alto		Resp. A		CS A1	CS A2		CS A1	Resp. A		CS A2		
Tenor	Suj. A	CS A1	Codetta	CS A2		Episódio A1			Episódio A2		Resp. A	Codetta
Baixo				Suj. A	CS A1		Suj. A	CS A1		Suj. A	CS A1	
Tonalidade	Em	Bm	Em	Em	Bm	Em	G	D	Em	C F	F Bb	Bb

Fuga B												
Compasso	47	50	54	55	59	63	66	70	74	76	79	83
Soprano	Suj. B	CS B1		CS B2			CS B1	Resp. B				
Alto		Resp. B		CS B1	CS B2		Suj. B	CS B1				Resp. B
Tenor			Codetta	Suj. B	CS B1	Episódio B1		CS B2	Episódio B2			Episódio B3
Baixo					Resp. B		CS B2			Suj. B	CS B1	
Tonalidade	Bm	F#m	F#m	Bm	F#m	Bm	Dm	Am	Am	Cm	Gm	Em

Fuga Dupla											
Compasso	88	92	96	107	111	112	116	119	123		
Soprano	Suj. B	Resp. A		Suj. B	Resp. B						
Alto	CS B1				Resp. A						
Tenor	Suj. A	Resp. B	Episódio C1	Suj. B		Suj. B	Episódio C2				Coda
Baixo		Resp. B		Suj. A		Suj. A		Sujeito A			
Tonalidades	Em	Bm	Em (c. 99) Am (c. 104)	Am	Em		Em	Em	Em		

Tabela 3: Resumo das tonalidades da fuga.

cem a região de v, dominante menor. Cada exposição estabelece diferentes regiões: a primeira em Mi menor e resposta em Si menor, a segunda em Sol Maior com resposta em Ré Maior, a terceira em Dó Maior e Fá Maior, com resposta em Fá Maior e Sib Maior. Vale a pena ressaltar que o acorde final é de Mi Maior, e aqui o uso de 3ª de *piccardia* coroa o aspecto rigoroso desta fuga escolástica. O estilo culto bachiano é, entretanto, levado a derivar por uma linguagem harmônica que parece sempre fugir da tonalidade estrita. A Tabela 3 mostra o resumo das tonalidades na fuga.

Os procedimentos usados para a composição do Prelúdio e Fuga Nr. 4 revelam a intenção neoclássica e o rigor escolástico em quase todas os níveis, exceto o harmônico e, com certeza, o expressivo. A falta de cadências tradicionais e tonalidades menores sem sensível que atribuem um caráter modal às peças, também conferem uma expressividade característica de Shostakovich que está longe de ser claramente compreendida. Pode-se afirmar que Shos-

takovich tem um estilo inclusivo, no sentido de que agrega aspectos neoclássicos aderidos a um tipo de pós-romantismo, com traços de Malher, de Stravinsky e de seu colega Prokofiev. Chamar sua linguagem de pandiatônica, pelo uso do modo diatônico mediado por uma controlada inserção de alterações que vão colorindo o tecido tonal, não parece suficiente.

Com certeza esta série de prelúdios e fugas merece uma análise aprofundada em vários aspectos. Composta em um período turbulento de sua vida "controlada" pela censura estética soviética, a obra não parece sofrer restrições senão aquelas referentes às regras da fuga. Ao contrário, parece voar livre por cima tanto destas regras quanto destes constrangimentos políticos, com a simplicidade de um dó maior e a densidade de um grande compositor⁴. Os *24 Prelúdios e Fugas Op. 87* constituem uma obra de rara beleza, extremamente expressiva e composicionalmente rigorosa, um exemplar único do espírito livre do Shostakovich "real".

• • • • •

⁴Fanning trata do uso da tonalidade de Dó Maior por parte do compositor como uma maneira de, através de um simbolismo particular, expressar-se livre dentro de um contexto desfavorável (2001).

Referencial Bibliográfico

BRAUN, Joachim. *The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music*. The Musical Quarterly, Vol. 71, No. 1, 1985, pp. 68-80.

BRYNER, Matthew. *Soviet Socialism and Shostakovich: The Effects of Communist Party Control of the Arts on the Man and His Music*. Perspectives Student Journal of Germanic and Slavic Studies. Vol. 12, Winter 2004.

CORREA, Antenor Ferreira. *Polinômio: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais*. Revista Opus. No. 11, 2005.

FANNING, David. *Shostakovich: 'The Present-Day Master of the C Major Key'*. Acta Musicológica. International Musicological Society, Vol. 73, Fasc. 2, 2001, pp. 101-140.

FANNING, David; FAY, Laurel. "Shostakovich, Dmitry." In Grove Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52560>> Acesso em: 20/04/2009.

TARUSKIN, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

VOLKOV, Solomon. *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. Harper & Row Publishers Inc, 1979.

SEO, Yun-Jin. *Three Cycles of 24 Preludes and Fugues by Russian Composers: D. Shostakovich, R. Shchedrin and S. Slonimsky*. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - The University of Texas, Austin, 2003.