

Original 4-287-12
Bia - 66203

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

PAULO MARON

AS SINFONIAS DE SCHOSTAKOVICH E
O REALISMO SOCIALISTA

Deposito legal no Instituto de
Artes do Estado UNESP - Universidade
Estadual Paulista, sob o protocolo de
Folha 01. Edson Zampieri, como
responsável pela entrega do livro ao
Museu de Arte.

SÃO PAULO, 2004.



UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

PAULO MARON

AS SINFONIAS DE SCHOSTAKOVICH E O REALISMO SOCIALISTA

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes do Planalto UNESP - Universidade
Estadual Paulista, sob orientação da
Prof. Dr. Edison Zampronha como
requisito para a obtenção do grau de
Mestre em Música.



BIA

SÃO PAULO, 2004.



Dedicatória

Ao Maestro Roberto Schnorrenberg.

Quem me "apresentou" à música de Schostakovich.



Agradecimentos

À Prof. Dra. Maria de Lourdes Sekeff, professora do Instituto de artes da Unesp. Pela maneira como apoiou o meu trabalho esta pesquisa desde o Projeto inicial e pela ajuda imprescindível para o desenvolvimento desta dissertação.

À Marília pela ajuda, apoio, incentivo e às ótimas sugestões.

Ao amigo Euro de Barros Couto Jr, um grande estudioso da vida e obra de Schostakovich que generosamente traduziu vários textos em russo para esta dissertação.

Resumo

Esta pesquisa versa sobre as sinfonias do compositor soviético Dmitri Schostakovich. Constitui uma análise interpretativa explorando-se, para tanto, as características “simbólicas” da produção sinfônica do compositor e de como ele fez uso de recursos técnicos e composicionais como meio de manifestar suas idéias contra a ditadura estética imposta pelo realismo socialista, antes, durante e após a ditadura stalinista.

Faz-se inicialmente um levantamento histórico da Revolução Russa, como também um levantamento biográfico da vida e obra do compositor. Esse procedimento se torna necessário, pois o objetivo principal da pesquisa é explorar o conteúdo simbólico contido em suas Sinfonias assim como o contexto social em que foram compostas, refletindo sobre o caminho seguido pelo compositor que, vivendo sob grande pressão por parte da ditadura stalinista, encontrou um caminho para se expressar através da linguagem musical, evitando assim se sujeitar a uma arte dirigida.

A pesquisa se fundamenta teoricamente em Jan LaRue (*Análisis del estilo Musical*, 1989), assim como em Boris Schwartz (*Music and Musical Life in Soviet Rússia*, 1970) e nas cartas de Schostakovich publicadas por Isaak Glikman (1993).

A metodologia utilizada é descritiva, analítica e interpretativa.

Palavras-chave: sinfonias, Schostakovich, realismo socialista, ditadura, símbolo.

Abstract

The goal of this research is to analyze the symphonies of the soviet composer Dmitri Schostakovich. In order to achieve its goal, it applies a interpretative analysis exploring the "symbolic" characteristics of the composer's symphonic production and how he used technical and compositional resources as a path to manifest his ideas against the esthetical dictatorship imposed by the socialist realism before, during and after the Stalinist dictatorship.

The first part of this research is a background survey on the Russian Revolution, as well as a background survey on the composer's life and works. This procedure is necessary because the aim of this research is to explore the symbolic content in his Symphonies as well as the social context in which they were composed, considering the path taken by the composer who, living under great pressure of the Stalinist dictatorship, found a way to express himself through the musical language, this way avoiding to subject himself to a 'directed art'.

The research is based on the theories of Jan LaRue (*Análisis del estilo musical*, 1989) and Boris Swchwartz (*Music and Musical Life in Soviet Russia*, 1987) and in Schostakovich letters published by Issak Glikman (1993). The applied methodology is descriptive, analytical and interpretative.

Key-words: symphonies, Schostakovich, socialist realism, symbolic, dictatorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura n°.	Página
01.Sinfonia n° 2 Opus 14, <i>Outubro</i>	39
02. Der Tambourg' sell,Gustav Mahler	51
03.Sinfonia n° 4 Opus 43	51
04.Sinfonia n° 5 Opus 47	53
05.Capa da Revista Time de julho 1942	59
06.Sinfonia n° 5 Opus 47	61
07.Sinfonia n° 8 Opus 65	63
08.Anagrama (DSCH)	68
09.Concerto para Violino n° 1 Opus 99	69
10.Quarteto n° 8 Opus 110	69
11.Sinfonia n° 10 Opus 93	70
12.Sinfonia n° 10 Opus 93	71
13.Sinfonia n° 2 Opus 14, <i>Outubro</i>	75
14.Sinfonia n° 12 Opus 112 , 1917	76
15. O Crepúsculo dos Deuses , Richard Wagner.....	82
16.Sinfonia n° 15 Opus 141	82

17.Sinfonia nº 5 Opus 47	89
18.Sinfonia nº 5 Opus 47	90
19.Sinfonia nº4 Opus 43	92
20.Sinfonia nº 4 Opus 43.....	94
21.Sinfonia nº 9 Opus 70.....	96
22.Exemplos rítmicos variantes de ritmos de marchas.....	98
23.Sinfonia nº.8, Opus 65.....	99
24.Sinfonia nº 10 Opus 93.....	107
25.Sinfonia nº9, Opus 70.....	117
26.Sinfonia nº.8, Opus 65.....	120
27.Sinfonia nº.1, Opus 10.....	121
28.Sinfonia nº.6, Opus 53.....	122
29.Sinfonia nº.15, Opus 141.....	122
30.Sinfonia nº.7, Opus 60.....	124
31.Escalas.....	125
32.Sinfonia nº.5, Opus 47.....	126
33.Sinfonia nº.5, Opus 47.....	127

34. Sinfonia n°.10, Opus 137.....	129
35. Sinfonia n°.12, Opus 112.....	130
36. Sinfonia n°.11, Opus 103.....	132
37. Sinfonia n°.8, Opus 65.....	133
38. Sinfonia n°.9, Opus 70.....	134
39. Sinfonia n°.1, Opus 10.....	136
40. Sinfonia n°.4, Opus 43.....	137
41. Sinfonia n°.13, Opus 113.....	139
42. Sinfonia n° 3 Opus 20.....	145
43 Sinfonia n°.10, Opus 20.....	146
44 Sinfonia n°.11, Opus 103.....	146
45 Sinfonia n°.14, Opus 135.....	147
46 Sinfonia n°.10, Opus, 93.....	149
47. Sinfonia n°.7, Opus 60.....	151
48 Sinfonia n°.11, Opus 103.....	152
49. Sinfonia n°.14, Opus 135.....	154
50. Sinfonia n°.1, Opus 10.....	155

51. Sinfonia n°.5, Opus 47.....	156
52. Sinfonia n°.8, Opus 65.....	158
53. Sinfonia n°.11, Opus 103.....	160
54. Sinfonia n°.12, Opus 112.....	161
55. Sinfonia n°.5, Opus 47.....	163
56. Sinfonia n°.9, Opus 70.....	166
57. Sinfonia n°.14, Opus 135.....	168
58. Sinfonia n°.5, Opus 47.....	170
59. Sinfonia n°.7, Opus 60.....	172
60. Sinfonia n°.8, Opus 65.....	173
61. Sinfonia n°.13, Opus 113.....	175
62. Sinfonia n°.13, Opus 113.....	177
63. Sinfonia nº 8 Opus 65.....	180
64. Sinfonia n°.13, Opus 113.....	187
65. Sinfonia n°.11, Opus 103.....	189
66. Sinfonia n°.14, Opus 135.....	194
67. Sinfonia nº 15 Opus 141.....	199

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO.....	12
1. A REVOLUÇÃO RUSSA DE 1917.....	18
1.1 Antecedentes.....	19
1.2 A <i>revolução de fevereiro</i>	21
1.3 A música russa pré e pós revolução.....	25
1.4 A política cultural de Lenin.....	28
1.5 A política cultural de Stalin e o realismo socialista.....	29
2. DMITRI SCHOSTAKOVICH: INCURSÃO BIOGRÁFICA.....	34
3. AS QUINZE SINFONIAS DE SHOSTAKOVICH: ANÁLISE INTERPRETATIVA E SIMBÓLICA.....	86
3.1 Analisando e interpretando os símbolos.....	87
3.2 Aspectos Ritmicos.....	89
3.3 Aspectos Melódicos.....	125
3.4 Aspectos harmônicos.....	156
3.5 Aspectos instrumentais.....	169
Considerações Finais.....	196
BIBLIOGRAFIA.....	215
PARTITURAS.....	218
DISCOGRAFIA.....	219
ANEXOS.....	220



INTRODUÇÃO



Não há música sem ideologia.

(Dmitri Schostakovich, Citado por Schwarz, 1970)

Em nove de agosto de 1975 morria, aos 69 anos, o compositor soviético Dmitri Schostakovich. Morria também o símbolo de uma luta contra a ditadura estética imposta por Stalin. A marca dessa luta está na própria obra do compositor, de tal forma que, quando interpelado sobre escrever uma autobiografia, Schostakovich respondeu que para conhecê-lo bastava *ouvir* sua música (SCHRWARZ, 1970).

Esta afirmação poderá ter um sentido importante ao relacionar-se a declaração do compositor com o significado da arte e propriamente da música em nossas vidas. Se a arte é uma linguagem, o símbolo é a essência da linguagem do artista, configurando sua base, afirma Roger Cotte em seu livro *Música e Simbolismo* (1988). Por essa razão, é pertinente a utilização da expressão *símbolo de uma luta* nesta dissertação, justamente por apontar o *conteúdo simbólico* existente na obra de Schostakovich.

Quando a Revolução Russa eclodiu em 1917, Schostakovich tinha 11 anos de idade. Portanto, ele passou sua adolescência vivenciando as transformações sociais, políticas e culturais de seu país. Esse período, marcado pelo militarismo, reflete-se diretamente em sua obra como pode ser observado nos insistentes ritmos marciais que estão presentes em todas as suas peças e que têm importância especial em suas Sinfonias.

Schostakovich foi um autêntico filho da Revolução Russa. Seus ideais foram cunhados dentro de crenças de imensas esperanças, especialmente por parte dos jovens, de que por meio da Revolução a Rússia caminhava para um novo futuro. A revolução era esperada por muitos havia décadas e quando ela finalmente aconteceu causou grande euforia, sobretudo nos artistas que a apoiavam. Deve-se lembrar que, no pensamento de Lenin, uma revolução só seria completa se penetrasse em todos os campos: social, político, econômico, artístico e cultural.

Assim, Lenin apoiava totalmente uma revolução nas artes o que, segundo ele, seria um exemplo para o mundo. Mas esse sonho caiu por terra com a ascensão de Stalin ao poder. Com ele surgiu uma deturpação do conceito de *realismo socialista*, termo criado pelo escritor Maxim Gorki como antítese ao *realismo crítico* da arte de vanguarda. Nas mãos de Stalin esse conceito transformou-se num meio de propaganda para glorificar a Revolução e a ditadura do proletariado. Criaram-se normas que foram ditadas pela União dos Escritores



Soviéticos, entidade que coordenava todas as profissões artísticas relacionadas à música, literatura, pintura, teatro e cinema (FISCHER, 1987).

Em 1934 estreava em Leningrado a ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mitzensky*, de Schostakovich. O sucesso foi tanto que durante seis meses a ópera foi apresentada num total de 36 vezes na mesma cidade. Esse sucesso se repetiu em Moscou, até o dia em que Stalin, comparecendo ao espetáculo em janeiro de 1936, ficou enfurecido com o que viu e ouviu, saindo antes de seu final.

O motivo de tal reação não foi o uso da linguagem moderna pelo compositor, mas sim os temas tratados. Primeiramente a obra revela um interesse especial em mostrar o universo feminino dentro de uma sociedade dominada pelo homem, uma temática bem nova para a Rússia daquela época. Existem, também nessa obra, menções à corrupção policial e à própria ditadura estética imposta por Stalin. Apesar da história se passar na Rússia czarista, Schostakovich, no quarto ato da ópera faz menção ao *Gulags*¹ siberianos, quando o coro dos condenados canta seu lamento. Esse coro não é formado só por criminosos, mas por artistas e intelectuais.

Alguns dias após a estréia o jornal Pravda publicou um editorial com o título "Caos instalado na música", com críticas severas à ópera de Schostakovich, considerando-a inapropriada em razão de sua "morbidez moral e formalista" e acusando o compositor de inimigo do povo e da revolução. A ópera foi retirada de cartaz no dia seguinte. *O editorial não estava assinado, o que demonstrava ser a opinião do Partido, ou seja, de Stalin* (VOLKOV, 2000, p.411).

Após a publicação desse editorial no Pravda, aliada às acusações dirigidas ao compositor, a vida de Schostakovich não seria mais a mesma, refletindo-se radicalmente na sua produção musical, sobretudo no processo de criação das Sinfonias (um marco na história da música moderna russa), que passou por transformações estéticas antes, durante e após a ditadura stalinista.

O conteúdo simbólico-musical na produção de Schostakovich é imenso, sobretudo nas obras criadas após o primeiro confronto com as autoridades russas. Com base nessas premissas e considerando a afirmação do professor e musicólogo Roger Cotte, quando diz que *a música apela tão somente para seu simbolismo particular ou, ainda, para os símbolos mais gerais e mais tradicionais*,

¹ Rede de campos de trabalho soviéticos que foram descritos em detalhes no livro *Arquipélago Gulag*, de Alexander Soljenitsin (1973).

nunca, porém, na verdade para representações concretas (COTTE, 1988, p.9), pergunta-se, então, até onde vai a simbologia nas Sinfonias de Schostakovich? Como ele utilizou os símbolos em suas Sinfonias?

Freqüentemente sua obra é caracterizada por termos como depressiva, trágica, melancólica, irônica e grotesca, sem dúvida características básicas de sua personalidade musical. O que se pretende aqui é apontar onde e como essas características aparecem em suas sinfonias, bem como as ferramentas que Schostakovich utiliza através das técnicas de orquestração e composição e os recursos de expressão como, por exemplo, o uso constante do tambor militar (presente em todas as suas sinfonias), do gongo (sempre relacionado a uma ação do destino) e do carrilhão que, muitas vezes, aparece em suas Sinfonias, expressando otimismo em relação a um futuro de liberdade.

Assim, a presente pesquisa investigará a posição do artista e seu processo de criação musical na ditadura estética imposta pelo realismo socialista, para que seja possível uma reflexão sobre a saga de um compositor que, tendo vivido sob forte pressão por parte da política cultural stalinista conseguiu, ainda assim, deixar uma marca pessoal em sua obra, sempre com o intuito de não se sujeitar a uma arte *dirigida*, como se acreditou durante muito tempo, mas de combatê-la através de sua própria linguagem musical.

Para tanto, esta Dissertação analisará a vida do compositor e suas Sinfonias, levantando os símbolos que refletem não só sua personalidade, como sua ideologia e sua luta contra a ditadura estética, através da utilização de uma linguagem puramente musical, já que mesmo pressionado em sua orientação criadora, Schostakovich desenvolveu meios singulares de expressão e produção de sua arte.

Essa análise, portanto, será feita sob uma abordagem sociológica, especialmente no processo de análise das Sinfonias. Desse ponto de vista, destaca-se a observação de Ernst Fischer que em seu livro *A necessidade da Arte* (1987) aponta, para aqueles que discordam desse tipo de abordagem, que analisar uma obra musical ignorando o contexto social constitui um erro maior do que analisa-la unicamente pelos aspectos sociológicos.

Dessa maneira, as Sinfonias de Schostakovich serão aqui investigadas tendo em vista não somente os aspectos musicais, mas também os aspectos históricos, destacando-se o momento político e social da Rússia em que foram

compostas, fatores que são fundamentais para a interpretação do conteúdo simbólico e a analogia que poderá se associar a uma idéia puramente musical.

O método aqui utilizado é de natureza descritiva, analítica e interpretativa, explorando-se, assim, as características que definem o estilo da linguagem musical da produção de Schostakovich. Tem-se o referencial teórico sustentado do ponto de vista histórico por Pipes (1995), Volkov (1995), Glikman (1993) e Schwarz (1970), bem como por LaRue (1989) do ponto de vista musical. Os trechos das partituras das Sinfonias serão utilizados como documentos, sobre os quais serão feitas as análises e interpretações dos conteúdos simbólicos.

A Dissertação será estruturada em três partes. Na primeira, serão descritos o momento histórico da Revolução Russa de 1917 e seus antecedentes. Da primeira parte constará um breve histórico sobre as origens da ditadura estético-ideológica, "recortando" o período que antecede a Revolução Russa em 1917, passando pela ascensão de Stalin ao poder e o abrandamento das normas políticas no governo de Kruchtchev (o chamado *período do degelo*).

A segunda parte será dedicada à vida de Schostakovich, destacando-se a criação de suas Sinfonias, assim como outras obras importantes de sua produção, sempre as relacionando com o momento histórico em que foram criadas, bem como com aspectos da personalidade do compositor que se refletiram estilisticamente em sua música.

A terceira parte explorará as quinze sinfonias, considerando seus aspectos musicais, simbólicos e sociológicos. Demonstrará o uso que Schostakovich fez da linguagem puramente musical, como os motivos de "pêndulo", acordes que tendem freqüentemente entre o modo maior e o menor, constante oposição entre melodias cromáticas sobrepostas a linhas diatônicas, ostinatos, dissonâncias nas regiões graves, utilização freqüente dos extremos agudos dos instrumentos de sopro, sobretudo da madeiras, que traduzem, freqüentemente, um caráter simbólico de "histeria".

Nessa terceira parte do estudo, a análise das Sinfonias se fundamentará em Jan LaRue, que em seu livro *Análisis del Estilo Musical* (1989) estabeleceu um método de análise segundo a teoria de que a música combina dois aspectos fundamentais: as impressões que captamos na escuta como movimento e os efeitos cumulativos deste movimento que percebemos e que geram um sentido de

forma musical (LARUE, 1989, p.XII). Dessa maneira, LaRue privilegia, também, a subjetividade na análise musical.

Este último aspecto torna-se fundamental para a pesquisa, pois aqui se pretende imergir na essência e no valor expressivo da obra de Schostakovich, observando o uso que ele fez da linguagem musical para exprimir idéias que não poderiam ser colocadas em palavras devido ao momento político em que viveu. Outro elemento que se pretende destacar é a visão do mundo ocidental em relação à obra de Schostakovich e de como esse olhar mudaria após a Segunda Guerra Mundial.

Nas segunda e terceira partes, as partituras com os trechos das Sinfonias serão inseridas ao longo do texto, e não colocadas em anexo, pois entende-se que, dessa maneira, não só resulta numa melhor compreensão aos objetivos propostos no estudo, como também oferece uma estrutura mais homogênea ao trabalho.

Tem-se, a seguir, como parte final dessa Dissertação, as Considerações Finais, Referências Bibliográficas, o Apêndice² e os Anexos:

Apêndice: CD com passagens relacionadas aos exemplos contidos nos capítulos 2 e 3.

Anexo 1: Tradução dos poemas utilizados nas Sinfonias 2, 3, 13 e 14.

Anexo 2: tradução do Decreto de 1948 do Partido Comunista.

Anexo 3: Cronograma Histórico.

² Embora seja descrito como elemento de pós-texto, o Apêndice (CD) será colocado junto ao início do segundo capítulo, onde começa a ser citado, para melhor proteção do material.



A História da Arte 117

CAPÍTULO I



A Revolução Russa de 1917



[...]Nós, como revolucionários, temos uma concepção diferente de música[...]a música é uma arma vital na luta. Por isso a música soviética desenvolverá caminhos diferentes do que qualquer parte do mundo (Dmitri Schostakovich em entrevista ao New York Times, 1931, citado por SCHWARZ, 1970).

1.1 ANTECEDENTES

Até a primeira metade do século XIX quase metade dos camponeses russos viviam numa condição servil, razão pela qual sua relação com os donos das terras só poderia ser comparada aos feudos da Idade Média. A maioria deles vivia em condições de escravidão, a qual não era considerada assim oficialmente porque a negociação de escravos em público era proibida. Em 1861 o Czar Alexandre II assinou um decreto libertando esses servos dando-lhes, inclusive, terras que foram hipotecadas por 50 anos como forma de compensar as perdas sofridas pelos senhores.

Embora a iniciativa do czar frente aos camponeses pudessem sinalizar para alguma modificação na condição de subserviência e miséria destes, a partir de 1870, nas grandes cidades como São Petersburgo, a classe universitária, influenciada pelas idéias marxistas, foi abandonando as universidades e dirigindo-se às massas num contato direto com a intenção de conscientizá-las politicamente dos ideais marxistas.

Entretanto, ao entrarem em contato com a população camponesa houve grande decepção por parte desses estudantes, na medida em que encontraram um povo que, mesmo oprimido, acreditava na suprema autoridade de Deus e do Czar, resignando-se às suas leis. Em 1879, algumas dezenas desses intelectuais formaram uma organização terrorista com o objetivo de matar Alexandre II. Este foi considerado o primeiro grupo terrorista da história, influenciando todos os demais surgidos no século XX, após a Segunda Guerra Mundial. O princípio fundamental do grupo era a crença na violência contra o governo, o que não só o desmoralizaria como destruiria a admiração do povo pela figura do Czar. O grupo que se intitulava *Vontade do Povo*, conseguiu sua meta de matar Alexandre II (um dos acusados do assassinato foi o irmão de Lenin), mas ao contrário do que esperavam, o povo se revoltou contra esse assassinato. Dessa maneira, com o apoio das massas, o governo czarista intensificou a repressão.

Frente a essas circunstâncias o grupo *A Vontade do Povo* foi extinto, dando origem em 1902, ao *Partido Socialista Revolucionário*. Alguns anos antes, como oposição ao uso da violência proposto pelo *Vontade do Povo* surgiu o *Movimento Social Democrata* (MSD), que embora se posicionasse contra a violência proposta pelos seus opositores, compartilhava dos mesmos ideais

marxistas. Para o MSD as mudanças não viriam com o terrorismo, mas resultariam das relações econômicas. O plano do MSD era apoiar a burguesia na introdução de um regime tipicamente ocidental, o que significava dizer com liberdades civis e políticas. Logo em seguida eles organizariam a classe proletária, gerando consciência política aos camponeses que, conseqüentemente, reagiriam contra seus exploradores.

Esse interesse em relação aos camponeses tinha um motivo claro. Até o final do século, oitenta por cento da população russa era constituída de camponeses e a Rússia era a única grande nação que não possuía nem constituição, nem parlamento.

Enquanto isso, nos centros urbanos, os trabalhadores industriais movimentavam-se no sentido da luta por melhores salários por intermédio da criação de sindicatos que pudessem agregá-los em busca da concretização de seus anseios. Para os Sociais Democratas esse era um processo limitador, mas, mesmo assim, aceitaram ajudar os trabalhadores e assim surgiu o grupo *Menchevique*³. Entretanto, uma minoria de partidários do MSD se opôs à criação desse grupo, acreditando que *era indispensável organizar um grupo de tutores profissionais que, em tempo integral, tratasse de inculcar nos trabalhadores o fervor revolucionário* (PIPES, 1995, p.41) gerando, assim, um novo grupo, o *Bolchevique*⁴, liderado pelo jovem Lenin.

Por volta de 1900 a Rússia, do ponto de vista social, era muito semelhante à França anterior à queda da Bastilha, com seus grupos intelectuais revolucionários (a chamada *Intelligentsia*) lembrando os filósofos franceses do século XVIII. Não se pode esquecer que as associações de camponeses que distribuíam porções de terra a cada trabalhador (as chamadas *Comunas*), foram modelos inspirados em outros países europeus do século XIX. Mas, no início do século XX, o modelo comunal russo se destacaria. O sistema assegurava que todos teriam direito a um lote de terra e que todas as terras seriam, a partir de um dado momento, tomadas do proprietário privado e entregue às comunas.

Dessa maneira, as massas, até 1905 se acalmaram, ficando totalmente

³ Grupo que defendia o Socialismo através de um processo evolutivo. O principal líder era Madcort.

⁴ Os Bolcheviques, defendiam o Socialismo através de um processo revolucionário, com a participação das massas.

distantes dos movimentos políticos. As pressões sobre o Estado para as pretendidas mudanças sociais vinham quase que exclusivamente da *Intelligentsia*. Mas o evento ocorrido em 9 de Janeiro de 1905 (o chamado *Domingo Sangrento*⁵), alteraria radicalmente a posição dos trabalhadores que mobilizaram-se, então, para uma greve geral.

Em 17 de outubro de 1905 foi apresentado um manifesto ao Czar que, aprovado por um Congresso realizado em Moscou, garantiria os direitos civis ao povo e a formação de um parlamento legislativo (*Duma*⁶). Foi o chamado *Manifesto de Outubro*, que acabaria por dar fim à autocracia na Rússia.

1.2 A REVOLUÇÃO DE FEVEREIRO

No verão de 1916, dois anos depois do início da Primeira Guerra Mundial, o exército russo já demonstrava imensa perda, sobretudo de jovens recrutas. Por essa razão o governo começou a convocar homens com idades entre trinta e quarenta anos que já se encontravam livres do serviço militar. Apesar dos protestos, esses homens foram levados a quartéis de péssimas condições, onde alojamentos que normalmente comportavam 20 mil pessoas passaram a abrigar, naquele momento, um contingente dez vezes maior. Com pouco tempo de treinamento e enfrentando a rigidez dos oficiais que tinham o objetivo de levá-los o mais rápido possível à frente de batalha, esses soldados precisavam de poucos motivos adicionais para que suas revoltas interna se transformassem em violentas manifestações.

No período final do ano de 1916 e no início de 1917 a Rússia enfrentou um dos mais rigorosos invernos de sua história. A maior parte dos transportes, sobretudo o sistema ferroviário, foi afetado, prejudicando fortemente os suprimentos das cidades ao norte. Devido a esses problemas as autoridades de Petrogrado decidiram instituir os cartões de racionamento. A partir de então, durante vários dias, enormes filas formavam-se em frente as padarias e mercearias. No final do dia, com os estoques esgotados, baixavam-se as portas,

⁵ Trágico evento ocorrido em 9 de janeiro de 1905, quando centenas de manifestantes foram mortos ao chegar, em cortejo, à Praça de São Petersburgo para pedir ao Czar Nicolau II a convocação de uma Assembléia Constituinte. (Esse evento será descrito em detalhes no capítulo II).

⁶ Casa do Parlamento Russo.

quando, então, a aglomeração e a revolta causavam violentas manifestações do povo. Essas manifestações eram observadas pela *Duma* e pelas organizações ilegais, pois podiam insuflar o início de uma revolução.

Subitamente, no início de fevereiro de 1917 o clima melhorou, fazendo com que o povo saísse às ruas para desfrutar de um pouco de sol. Essa melhora climática talvez tenha estimulado os ânimos da sofrida população que voltou às ruas em marchas de protestos. O primeiro conflito enfrentado pelas autoridades nesse período foi uma manifestação relativa ao Dia Internacional Mulher, na Praça Znamenski, em Petrogrado, local onde normalmente ocorriam as manifestações populares. Nesse dia, tropas do regimento da cidade receberam instruções para atirar na multidão que não atendia às ordens de dispersar, resultando na morte de dezenas de pessoas.

A literatura aponta que não era esperado que esse ocorrido fosse o estopim para o motim da guarnição de Petrogrado que, com o apoio dos trabalhadores, acabou atingindo proporções incontroláveis. Quando os soldados nos quartéis viram o povo revoltado e souberam sobre o massacre na Praça Znamenski, não vacilaram em pegar suas armas e dirigirem-se ao local. No primeiro choque com a polícia montada os soldados amotinados voltaram para seus alojamentos decididos a não obedecer mais a nenhuma ordem dos oficiais de atirar na população.

Em 23 de fevereiro três regimentos se amotinaram e seguiram pelas ruas em manifesto, obtendo um apoio popular que resultou em pilhagens e saques em lojas e mercados. *À noite esses camponeses de uniforme já haviam se tornado os senhores de Petrogrado* (PIPES, 1995, p.88).

O governo possuía poucos policiais e soldados leais para restabelecer a ordem, isto porque, dos 160 mil soldados, quase metade aderiu ao movimento, enquanto o restante permaneceu neutro. Mesmo assim, o Czar Nicolau II continuava a ignorar os fatos, considerando essas manifestações apenas exageros para que a *Duma* aumentasse seu poder. Só depois de ter sido informado por seus oficiais da gravidade da situação o Czar decidiu tomar alguma atitude. Enquanto isso a *Duma*, aproveitando-se da revolta dos soldados,

fazia pressões cada vez maiores para que Nicolau II abdicasse, transformando essa revolta numa revolução de âmbito nacional.

Cortejos entre soldados e operários se formaram e, ao meio-dia de 27 de fevereiro, eles atravessaram a ponte do rio Neva, percorrendo toda a cidade, tomaram armas e puseram fogo no tribunal civil. Em poucas horas o caos reinou em Petrogrado. Entoando hinos revolucionários, os manifestantes marcharam para o Palácio de Inverno. Pouco tempo depois, a bandeira do império czarista era substituída por um pano vermelho e em cinco dias os manifestantes puseram fim ao reino dos Romanov.

Em 28 de fevereiro formou-se o *Soviete* de Petrogrado com a liderança dos *Mencheviques*. Os *Sovietes* eram constituídos por pessoas escolhidas de maneira aleatória nas fábricas e quartéis, sem nenhuma relação proporcional com os setores que cada membro representava. Assim sendo, pequenos comerciantes podiam enviar tantos representantes quanto as grandes fábricas e unidades do exército. Mas, na maior parte das vezes, esses *sovietes* eram constituídos mais por soldados que por civis. Esses dados demonstram que a revolução de fevereiro, pelo menos na sua fase inicial, começou com um simples motim de soldados.

Dessa maneira, o novo regime se organizou sob a direção de dois poderes: o governo, que manteria a ordem e as estruturas do estado bem como sua administração e o *Soviete*⁷ de Petrogrado que, aliado aos *sovietes* das províncias, teria o poder de contestar o governo, quando necessário.

Em março de 1917 esse novo governo tinha dois objetivos imediatos, o de ganhar a guerra e o de promover uma reforma geral na estrutura social e econômica do país. A maior parte do governo provisório que se instalou desde então tinha o desejo de instaurar na Rússia um sistema parlamentar, ao estilo de vários países do Ocidente. Ocorreu que esse governo se dividiu após a abdicação de Nicolau II. Parte achava que era necessário entrar em choque com os *Sovietes*, pois para eles, instaurar um governo socialista de uma hora para outra poderia ser catastrófico; de outro lado, havia os que achavam que a maneira de fazê-los mudar de idéia era convidá-los a participar do novo governo.

⁷ Os *sovietes* eram conselhos formados por operários e soldados, eleitos nas fábricas e nos regimentos militares, excluída a participação dos burgueses e oficiais.

Embora vissem nos *Sovietes* a esperança de solidificação de um futuro estado socialista, os *Bolcheviques*, liderados por Lenin, insistiam que pouco ou quase nada poderia ser feito para o povo por um governo provisório. Aliada à insistência de Lenin para a criação de um governo estável, as constantes frustrações que o governo instaurado vinha causando à população levaram os *Bolcheviques* à condição de único grande grupo opositor ao regime nascido em fevereiro. Após a publicação das *Teses de abril*⁸, que colocava os *Sovietes* como o futuro poder na Rússia, os *Bolcheviques* passaram a contar apoio dos *Sovietes*, o que fez com que seis meses depois os *Bolcheviques* assumissem o poder.

Às oito e trinta da manhã de 25 de outubro Lenin apresentava a seguinte declaração ao povo russo:

O governo provisório foi deposto. A autoridade passou às mãos de um órgão do Soviete dos Deputados Trabalhadores e Soldados de Petrogrado - o Comitê Militar Revolucionário - que permanece à cabeça do proletariado e da guarnição da capital. As reivindicações pelas quais o povo tem lutado - oferta imediata de uma paz democrática, fim da propriedade privada da terra, controle operário sobre a produção e a criação de um governo soviético - estão asseguradas. Vida longa à revolução dos trabalhadores, soldados e camponeses (PIPES, 1995, p.144).

Apesar dos historiadores consultados fazerem referência às duas revoluções, a de fevereiro e a de outubro, somente a primeira foi realmente uma verdadeira revolução, já que envolveu a participação das massas. Entretanto, a queda do governo provisório e a tomada do poder pelos *Bolcheviques* foi, em realidade, uma conspiração muito bem planejada, sem praticamente nenhum envolvimento popular.

Enquanto isso, as reações dos países europeus e do continente americano se dividiam entre os que se rejubilavam com uma revolução proletária e os que viam o novo regime com certo temor e desconfiança. Mas todos concordavam

⁸ Manifesto escrito por Lenin e publicado no Pravda que proclamava paz, pão, terra e todo o poder aos Sovietes.

que ela exerceria uma influência fundamental sobre o destino da guerra, que terminaria um ano depois.

A Revolução Russa ocorreu a partir de uma sequência de acontecimentos quase simultâneos: a revolta dos conservadores na relação de Rasputin com a família do Czar; os partidos ilegais em constantes revoltas contra a monarquia; a pressão da *Duma* para a abdicação de Nicolau II; o crescimento da pobreza na Rússia com a Primeira Guerra Mundial.

Apesar dos esforços da *Intelligentsia*, dos partidos e principalmente de Lenin para as mudanças radicais ocorridas na Rússia a partir de então, considerase que a revolução só foi possível graças ao descontentamento geral da população em torno da autoridade do Czar.

Lenin foi considerado o principal responsável pelas mudanças radicais pelas quais a Rússia passou. Seu radicalismo em ver apenas dois tipos de homens, os que estavam contra (os quais ele nunca vacilou em mandar para a morte) e os que estavam a seu favor, fez com que não só o partido *Bolchevique* refletisse sua própria imagem, mas também que o povo russo, após a queda do governo provisório, passasse a depositar nele todas as esperanças de um novo futuro para a Rússia.

Em 21 de janeiro de 1924 Lenin morre. Apesar da insistência de sua viúva para que ele fosse enterrado ao lado da mãe em Petrogrado, o partido decidiu embalsamá-lo, mantendo-o em exposição, com a intenção de impressionar os camponeses, dando a ele um certo ar de imortalidade. Cientistas usaram compostos químicos fazendo com que o corpo de Lenin pudesse durar décadas sem se decompor. A partir de 1930 ele se tornou um patrimônio do Estado a ser venerado pela população. *Ao contrário dos Santos da Igreja, cujos restos profanados reduziram-se a trapos e ossos, a relíquia Bolchevique era feita de álcool, glicerina e formol* (PIPES, 1995, p.354). Quatro anos depois, o então Secretário Geral do partido, Joseph Stalin, após fortes combates políticos contra Trotsky, tomou o poder.

1.3 A MÚSICA RUSSA PRÉ E PÓS REVOLUÇÃO

Uma das principais características do Romantismo foi o individualismo. Entretanto com o tempo, os povos, tomados de uma maior consciência das



características próprias de cada nação, provocaram o surgimento de uma forma de individualismo coletivo, o Nacionalismo.

Tradicionalmente a música russa foi caracterizada pela forte e estreita relação com o seu povo, mesmo influenciada por movimentos artísticos. Glinka, considerado o pai da música russa, dizia que ela era criada pelo povo e que os compositores apenas a “arranjavam”. Com esse compositor foi ouvida pela primeira vez uma música de caráter nacional, na qual percebeu-se a tentativa do compositor em escapar à influência européia. Mas essa influência acabou sendo dominante em toda a Europa, incluindo a Rússia. Foi então que, na segunda metade do século XIX, como reação a essa europeização, surgiu, sob a influência de Dargominsky, a escola nacionalista implantada pelo *Grupo dos Cinco*, formado por Mily Balakirev, Alexander Borodin, Modest Mussorgsky, Cesar Cui e Nicolay Rimsky-Korsakov. Apesar de ter sido criado e fundamentado por Balakirev, foi na figura de Rimsky-Korsakov que o grupo encontrou sua verdadeira identidade e representação. Mais tarde, no início do século XX, alguns de seus discípulos como Liadov, Arensky e Ivanov seguiram essa tradição.

Entretanto, esse grupo não tardou a ser criticado pelos revolucionários, que consideravam os nacionalistas como mais uma manifestação burguesa. Assim, curiosamente, os membros do *Grupo dos Cinco*, que no início eram considerados como a grande reação à influência européia na música russa no período entre os séculos XIX e XX, passaram a ser vistos como conservadores em relação à nova geração de compositores que surgiriam, como Stravinsky e Prokofiev, por exemplo.

Apesar das críticas por parte dos grupos revolucionários, grande parte dos compositores nacionalistas se opunham à autocracia czarista e sempre estiveram dispostos a apoiar os movimentos e rebeliões, sobretudo dos estudantes. Exemplos disso encontram-se nos protestos que se originaram como resultado do massacre ocorrido em frente ao Palácio de Inverno em São Petersburgo, em 1905 quando, numa demonstração pacífica, centenas de pessoas foram mortas no “*Domingo Sangrento*”, já citado anteriormente. Poucas semanas depois, o Jornal *Nashi Dni* publicou uma Carta Aberta, assinada pelos mais proeminentes compositores de Moscou como Rachmaninof, Gliere, Chaliapin e outros. A carta reivindicava maior liberdade de expressão em relação à posição dos artistas e do povo russo. Quando esse exemplar chegou às mãos de Rimsky-Korsakov, ele

não hesitou em tornar público seu apoio, incentivando os compositores de São Petersburgo a fazerem o mesmo.

Nesse período o Ballet Bolschoi, dirigido por Diaghilev, viajava por toda a Europa, mostrando ao mundo a música de Stravinsky e Prokofiev. Enquanto isso na Rússia, os artistas de vanguarda faziam experimentações que mais tarde influenciariam o surgimento de movimentos artísticos europeus como o Futurismo, o Surrealismo e o Construtivismo, além do surgimento da escrita politonal e polirrítmica na música de Stravinsky, que abriu as portas para a música moderna.

A Revolução de 1917 teve forte participação na evolução da música russa. De fato, Lenin apoiava e encorajava novas experimentações nas artes, pois acreditava que a Revolução deveria acontecer em todos os campos da sociedade. Até poucos anos depois de sua morte, os compositores modernistas puderam realizar explorações nesse sentido por meio das atividades da *Associação para a Música Contemporânea* que se desenvolvia em Petrogrado e Moscou, nos anos 20. É importante salientar que o cenário musical até então não sofrera nenhuma repressão estética. Após a Revolução, tanto os compositores nacionalistas quanto os anteriores ao movimento, como Glinka e Tchaikovsky, eram freqüentemente apresentados e prestigiados, apesar do partido considerá-los expressões artísticas burguesas.

Não se pode também esquecer que compositores como Stravinsky, Prokofiev e Schostakovich, apesar de serem personalidades musicais muito distintas, vinham da mesma linhagem, ou seja, os dois primeiros foram discípulos diretos de Korsakov e o último, discípulo de Glazunov e Steinberg que, por sua vez, foram alunos de Korsakov. Alguns compositores abandonaram a Rússia antes mesmo da Revolução, o que ocorreu tanto com tradicionais como Rachmaninof, como com modernistas como Stravinsky. Outros, como Prokofiev, demonstraram desde o início total indiferença diante do cenário político e outros, ainda, cresceram e acreditaram num futuro melhor para a Rússia, como Miaskovsky e Schostakovich.



1.4 A POLÍTICA CULTURAL DE LENIN

Desde o século XVII, época em que o Vaticano instituiu o *Congregatio de Propaganda Fide*⁹, a arte passou a ser usada também como meio de propagação de idéias que induzissem o povo à aceitação de dogmas sociais e religiosos. Na Rússia pós revolução isso não foi diferente. Para os *Bolcheviques* a cultura era mero instrumento de propaganda. Nos primeiros anos da Revolução criou-se o *Movimento de Cultura Proletária (Prolekult)*, que considerava toda arte produzida anteriormente como burguesa e até *feudal*, merecendo ser destruída.

O Comissário de Educação indicado por Lenin, Anatolii Lunacharsky, seguindo uma diretriz em certa medida reacionária, deu origem a uma política cultural que incentivava o novo. Sendo assim houve, nesse período, uma grande euforia por parte dos artistas de vanguarda, que viram nessa política a possibilidade de total liberdade de criação, sem barreiras. Foi uma fase muito frutífera para a arte contemporânea russa, com artistas de vanguarda como Malevich (criador do Suprematismo), Tatlin (grande arquiteto), Eisenstein (um dos grandes cineastas do século) assim como Maiakovisky, Meyerhold, Balanchine, Punin e muitos outros. Todos apoiavam totalmente o *Prolekult*, sem esquecer os artistas futuristas russos que viam nessa diretriz do Estado a possibilidade de ignorar a tradição, aliás um dos preceitos do Movimento Russo (causando inveja aos futuristas italianos).

Lenin considerava a maioria desses artistas como loucos, e sua arte como algo incompreensível, mas ainda assim, ele a considerava um forte meio de propaganda, acreditando que a arte russa também passaria por uma revolução que influenciaria o mundo. Essa seria, inclusive, a característica do pensamento revolucionário de Lenin. Para ele a revolução não deveria limitar-se à Rússia, pelo contrário, era fundamental que ela fosse um modelo a ser seguido, o que ia totalmente de encontro às idéias de Stalin que acreditava apenas na revolução interna.

É importante lembrar, entretanto, que o *Prolekult* estabelecia como ponto fundamental a idéia de que a cultura deveria assumir um caráter coletivo.

⁹ Congregação para a Propagação da Fé, destinada a criar formas de persuasão a fim de influenciar, num determinado sentido, as opiniões e os sentimentos dos fiéis.

Seguindo os preceitos do pensamento marxista concebia-se a cultura, originária das relações econômicas, capaz de refletir interesses e valores das classes dominantes, em que o individualismo era tido como conceito burguês. Apoiadas nessa premissa foram abertas oficinas culturais destinadas ao ensino do desenho, pintura e poesia. Evidentemente, essas oficinas não formaram profissionais, o máximo que puderam fazer foi desenvolver habilidades e propiciar maior preparo intelectual e artístico para o povo.

Lenin via com certas restrições a chamada “cultura proletária”, considerando absurda a idéia de jogar fora o passado e a intenção de “fabricar” artistas advindos do proletariado. Por essa razão ele apoiava os experimentos de vanguarda e tolerava o *Prolekult*. Até o início da década de XX, o *Prolekult* gozava de total liberdade e nem mesmo Lanacharsky supervisionava as atividades do movimento; mas, no momento em que Lenin percebeu a intenção dos artistas filiados ao *Prolekult* de criar uma organização cultural independente da instituição política, essa liberdade foi gradualmente ficando mais restrita até a sua total dissolução.

1.5 A POLÍTICA CULTURAL DE STALIN E AS ORIGENS DO REALISMO SOCIALISTA

O termo *realismo socialista* foi criado pelo escritor Maxim Gorki como antítese ao *realismo crítico* e, em linhas gerais, postulava o seguinte: exemplaridade da história, heróis e histórias positivas, repulsa ao individualismo e absoluta clareza sem desvios formalistas. Esses preceitos, é claro, foram cunhados por Gorki como fórmula narrativa, mas nas mãos de Stalin transformaram-se em regras a serem rigorosamente seguidas por todas as artes. As primeiras vítimas dessas novas diretrizes foram os artistas de vanguarda.

Eisenstein, por exemplo, foi obrigado a fazer filmes que mostrassem os heróis nacionais enquanto Malevich foi proibido de retratar figuras abstratas, sendo obrigado a pintar somente no estilo figurativo. Assim como nesses dois casos, em tantos outros as novas diretrizes não impediram e nem podaram os artistas de serem criativos dentro de tão estreita imposição estética, mas, em outros casos ainda, a reação foi bem diferente. Maiakovsky, não suportando tal pressão, acabou por suicidar-se.



Assim sendo, essa ditadura impôs regras que acabaram por definir uma *personalidade estética*, um *estilo*, mesmo que dentro desse estilo pudessem ser encontrados tantos outros que caíam ou não no gosto do partido, o que dependia diretamente do quanto seguissem as regras impostas.

Muitas vezes, mesmo quando o resultado estético conseguido pelo artista saía um pouco das diretrizes impostas, o Estado manifestava tolerância mas dependendo do grau de propaganda *positiva* que esse resultado alcançava, acabava sendo tolerado pelo Estado, como aconteceu com obras de Achmatova, Eisenstein, Malevich, Meyerhold, Prokofiev e Schostakovich. Entretanto, por vezes isso não impediu o Estado de forçá-los a se isolarem e cortar seus subsídios.

A partir da década de 30, Stalin passou a pressionar e restringir ainda mais esses artistas. Foi a época em que cessaram por definitivo as experimentações artísticas. O ponto culminante dessa ditadura teve início justamente com a proibição da ópera *Lady Macbeth de Mitzensky*, de Schostakovich. A partir de então Stalin usaria esta obra e este compositor como exemplo daquilo que não seria tolerado pelo partido. No decreto de fevereiro de 1948 do CC do PCUS (Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética), escrito em especial como ataque à ópera *A Grande Amizade* de Muradeli, fez-se menção a uma nova direção da arte Russa em meio às obras dos seus compositores modernos. No anexo 1 está reproduzido o texto integral do decreto, mas destaca-se aqui o trecho em que Schostakovich é mencionado:

Ainda em 1936, por ocasião do aparecimento da ópera de D. Schostakóvitch, Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk, no órgão do CC do PCUS, o Právda, foram submetidas a uma severa crítica as deturpações antipopulares e formalistas na obra de D. Schostakóvitch e foram revelados o dano e o perigo desta tendência para a lei do desenvolvimento da música soviética. O Právda, intervindo, então, com as instruções do CC do PCUS, claramente, formulou as exigências que o povo soviético faz de seus compositores.... nos trabalhos de compositores como D. Schostakóvitch, S. Prokófiev, A. Khatchaturián, V. Chebalín, G. Popóv, N. Miaskóvski e outros... estão representadas deturpações formalistas, tendências antidemocráticas em música,

estranhas ao povo soviético e a seus gostos artísticos. A pervertida tendência antipopular e formalista na música soviética produz, também, uma nefasta influência sobre a preparação e a educação de jovens compositores em nossos conservatórios e, em primeiro lugar, no Conservatório de Moscou (o diretor é o camarada Chebalín), onde a tendência formalista é dominante. Não se inculca nos estudantes o respeito pelas melhores tradições da música clássica russa e ocidental, não os educam no amor à criação popular, às formas musicais democráticas. O trabalho de muitos alunos dos conservatórios é uma cega imitação da música de D. Schostakóvitch, S. Prokófiev e outros. O CC do PCUS constata completamente o intolerável estado da crítica musical soviética. Os adversários da música realista russa ocupam uma posição condutora entre os críticos, os partidários da música decadente e formalista. Cada novo trabalho de Prokófiev, Schostakóvitch, Miaskóvski, Chebalín, estes críticos declaram como uma nova conquista da música soviética e louvam, nesta música, a subjetividade, o construtivismo, o extremo individualismo, a complexidade profissional do idioma, ou seja, exatamente o que deve ser submetido à crítica (MERCER, 1998, p.21-24).

Ao contrário do que se pensa, Stalin teve uma base intelectual sólida, apesar de vir de uma família humilde. Joseph Vissarionovich Stalin nasceu em Gori, na Georgia, em 1879, filho de um sapateiro chamado Vissarion Dzhugashvili e de Ekaterina Dzhugashvili, mulher analfabeta, profundamente religiosa, que acabou por influenciar seu filho a ingressar na carreira eclesiástica, no Seminário Teológico de Tiflis, em 1894. Foi nessa época que, pela primeira vez, Stalin tomou contato com as teorias marxistas, sendo logo depois expulso do Seminário por propagar as teorias de Marx. Em 1900 aderiu ao Partido Socialista Democrata (criado por Lenin) exercendo um cargo no setor de propaganda. Foi preso dois anos e depois enviado à Sibéria, conseguindo fugir em 1904, quando viu o partido dividido entre os Mencheviques e Bolcheviques e, influenciado pelas idéias de Lenin (que só viria a conhecer pessoalmente em 1905), ficou ao lado dos Bolcheviques.

A partir de então começou sua grande ascensão no partido. Em 1912 foi editor do Pravda, período em que passou a usar o pseudônimo de *Homem de Aço*. No período da Revolução de 1917 ficou ofuscado pela figura de Trotsky, o qual tinha conquistado total simpatia de Lenin. Após a queda do governo provisório e os problemas de saúde de Lenin, a rivalidade entre Stalin e Trotsky aumentou consideravelmente.

Em 1928, ao assumir o poder, Stalin realizou mudanças radicais na política econômica e cultural, pondo em prática sua teoria da revolução de um só país, ao defender a auto-suficiência da Rússia. Em 1929, expulsou Trotsky da União Soviética. Com o tempo Stalin esmagou toda e qualquer oposição ao seu governo, enviando aqueles que considerava inimigos políticos aos campos de trabalho na Sibéria.

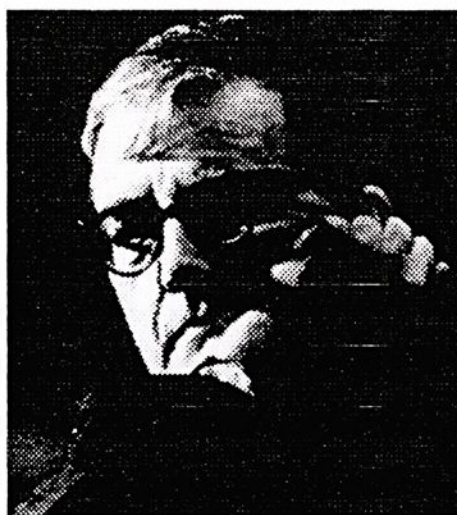
Por outro lado, sua política de industrialização intensiva transformou mais de 25 milhões de camponeses em operários, causando uma recuperação no setor industrial de cem anos de atraso. Sua atuação como parte da resistência contra os nazistas a partir de 1941, foi decisiva na vitória dos aliados e, em razão disso, após a Segunda Guerra, acabou por tornar-se quase uma lenda viva na Rússia. Ao mesmo tempo apercebia-se do temor que o Ocidente nutria em relação ao comunismo (muito mais do que ao nazismo). Sua cruel ditadura continuou até a sua morte em 1953. Três anos depois Nikita Kruchchev, no XX Congresso do Partido Comunista acusaria Stalin por suas execuções em massa e por abuso de poder, responsabilizando-o pelo aparecimento na Rússia do *culto à personalidade* que para os socialistas configurava a pior forma de individualismo burguês.



CAPÍTULO II



Dmitri Schostakovich - Incursão biográfica



Eu posso escrever música, mas certamente eu não conseguiria escrever memórias sobre outras pessoas e sobre mim mesmo (Dmitri Schostakovich em março de 1975, poucos meses antes de sua morte, citado por GLIKMAN, 1993).

Dmitri Dmitriyevich Schostakovich nasceu em São Petersburgo em 27 de setembro de 1906, filho de Sofya Vasilyevna (pianista) e Dmitri Boleslavovich Schostakovich (engenheiro). Recebeu de sua mãe suas primeiras aulas de piano até os nove anos de idade. Aos treze anos foi admitido no Conservatório de São Petersburgo, onde estudou piano com Leonid Nikolaiev e composição com Maximilian Steinberg (discípulo de Rimsky-Korsakov) e mais tarde com Alexander Glazunov. De saúde frágil e sempre tímido, Schostakovich começou a trabalhar cedo, devido à morte prematura de seu pai. Para ajudar a manter a família conseguiu emprego tocando piano em um cinema. Obviamente a prática de improvisar ao piano para descrever as imagens na tela foram fundamentais na sua formação musical.

Em 1925 formou-se no Conservatório de São Petersburgo, decidindo seguir a carreira de pianista e compositor. O sucesso foi imediato em ambos os caminhos. Sua peça de graduação, a Sinfonia nº.1, foi aclamada dentro e fora da Rússia. Como pianista o sucesso foi igualmente grande, já que, em 1927, obteve Menção Honrosa no renomado Concurso Chopin em Varsóvia. Nessa época teve um contato maior com as obras de Hindemith, Krenek, *O Grupo dos Seis* e Bartok, obtendo forte influência destes. Tanto sua Primeira Sinfonia como suas primeiras obras para piano demonstravam a tendência de Schostakovich para um idioma musical voltado para o grotesco, o satírico e o trágico com o uso de harmonias dissonantes, características que se distanciavam muito da música acadêmica de seus professores.

Pode-se dizer que a estréia da Primeira Sinfonia, em 12 de maio de 1926, transformou-se numa data histórica para a música soviética. Exatamente quatro meses antes de completar 20 anos de idade Schostakovich seria, a partir de então, considerado o grande nome da música russa pós-revolução. Raramente a primeira sinfonia de um compositor consegue chegar a tal grau de maturidade e homogeneidade, como a Primeira de Schostakovich. Pouco tempo depois, em 1928, seu nome já corria o mundo após a estréia em Berlim regida por Bruno Walter e alguns meses depois nos Estados Unidos, com a regência de Leopold Stokowski.

A estréia dessa sinfonia ocorreu dois anos antes da morte de Lenin, quando a Rússia passava por um período de transição que culminaria com Stalin no poder. Nesse período, portanto, os artistas ainda não estavam passando por



pressões e censuras, mas, ao contrário, eram incentivados a criar o *novo* e *revolucionário*.

Nesse contexto foi composta a Sinfonia nº.1 Opus 10, construída em quatro movimentos, com estruturas harmônicas e melódicas priorizando a escrita cromática. Apesar da Sinfonia se firmar na tonalidade de fá maior, Schostakovich utilizou técnicas mistas de composição, demonstrando as influências de Krenek e Hindemith mencionadas anteriormente, que incluíam paralelismo harmônico, politonalidade, harmonia de quartas e ciclos de segundas e de terças.

Embora seja uma sinfonia curta, já que sua duração é de pouco mais de 30 minutos, a Primeira Sinfonia é dotada de lógica e clareza de idéias consideradas raras para um compositor de apenas 19 anos. Entretanto, é possível notar, pela riqueza temática, que Schostakovich poderia ter desenvolvido mais esse material. Tudo é apresentado de maneira muito econômica e resumida, talvez pelo fato desta sinfonia ser resultado de um trabalho de graduação, limitando a liberdade de Schostakovich de uma maior elaboração dos desenvolvimentos temáticos.

Ao contrário do que geralmente acontece com a maioria dos compositores, em sua Primeira Sinfonia Schostakovich já revelava as características que mais tarde seriam consideradas marcas típicas do compositor, que são:

- 1) orquestração: explora de maneira genial todas as nuances da orquestra. Nota-se que, desde cedo, Schostakovich tem sede de descobrir novas combinações timbrísticas;
- 2) construção melódica: ora utiliza linhas cromáticas, ora é desenvolvida dentro de um diatonismo claro, muitas vezes baseada em escalas modais;
- 3) desenvolvimento dos temas: utilizando técnicas como a fragmentação, diminuição e sobreposição;
- 4) a reexposição de temas com bases harmônicas diferentes das apresentadas na exposição;
- 5) e por fim, a maneira como ele apresenta os contrastes de temas e harmonias.

Esta última característica é talvez a mais importante da obra de Schostakovich: sua maneira peculiar de colocar constantemente em oposição temas e harmonias contrastantes como se quisesse a todo momento afirmar que os contrários podem conviver juntos mesmo que em conflito. Geralmente ele não

prepara os ouvintes para isso. A apresentação desses contrastes não se dá gradativamente, mas sim repentinamente: harmonias de quartas para tríades, extremos de dissonâncias para consonâncias, construções melódicas diatônicas interrompidas por súbitos movimentos cromáticos e vice-versa. Essas serão características permanentes em toda sua obra, como será demonstrado mais claramente no capítulo 3.

Tendo passado toda sua adolescência vivenciando transformações sociais, políticas e culturais na Rússia pós revolução, Schostakovich mostrou desde cedo sua simpatia ao marxismo-leninismo, tendo sido considerado um dos grandes nomes da música moderna soviética, recebendo elogios e incentivos do partido que, naquele período, apoiava fortemente a arte de vanguarda. Sua primeira encomenda recebida pelo Estado em 1927 foi a Sinfonia nº2, em comemoração ao décimo aniversário da Revolução, obra que combinava a escrita harmônica moderna com a ideologia marxista-leninista. Denominada *Outubro*, numa clara homenagem à Revolução Russa, a Segunda Sinfonia, obra composta de um único movimento, acrescenta um coro na parte final com poema de Alexander Bezimensky dedicado à Revolução e à Lenin (o poema está reproduzido na íntegra no anexo 1).

Sua estréia ocorreu em 6 de novembro de 1927 pela Filarmônica de Leningrado sob a regência de Nicolai Malko. Apesar da dedicatória e a despeito de ter causado boa impressão às autoridades soviéticas presentes, a Segunda Sinfonia não gozou da mesma popularidade e aceitação que a Primeira, ao ser tocada simultaneamente em Leningrado, Moscou, Kiev e Kharkov.

O período final dos anos 20 foi marcado pelas pressões do Estado aos artistas em geral, para que suas criações estivessem voltadas aos ideais socialistas. De fato, como descrito no primeiro capítulo, o Estado incentivava as tendências modernistas, uma vez que estas fugiam da tradição que, para eles, relacionava-se a um pensamento burguês. Envolvido por essa crença difundida pelo Estado, Schostakovich passou a acreditar na possibilidade da criação de uma arte engajada no pensamento do proletariado utilizando, ao mesmo tempo, uma linguagem de vanguarda.

Em realidade, de acordo com o próprio Schostakovich, a Segunda Sinfonia é o reflexo de um jovem compositor tentando expressar suas explosões criativas

num tempo de grandes turbulências geradas pelas mudanças sociais e políticas pelas quais a Rússia passava.

Nos anos 50, no livro *História da Música Soviética* publicado pelo partido, foi escrito o seguinte a respeito da Sinfonia nº 2 :

Schostakovich estava impressionado pelas influências burguesas modernistas. Segunda Sinfonia é extremamente complexa, anti-melodista, com uma aspereza intencional de sons transformados em cacofonia e desprovida de valor artístico (SCHWARTZ, 1970, p.80).

No entanto, muitos anos depois, já na década de 60, alguns historiadores soviéticos apontavam a Segunda Sinfonia como *um grau a mais na evolução do sinfonismo soviético, sem a qual seu desenvolvimento não seria possível* (SCHWARTZ, 1970, p.81).

Essas idéias criam polêmica até na atualidade. O historiador e romancista Solomon Volkov, por exemplo, afirmou que a Segunda Sinfonia faz parte do grupo de obras que Schostakovich compôs como concessão, ou seja, no *caminho da sobrevivência*. Essa afirmação reside no fato de que a obra foi encomendada pelo Departamento de Propaganda do Governo Soviético especialmente para as comemorações dos dez anos da Revolução. Seja qual for a verdade, a obra caiu no agrado do partido e dos modernistas pelo menos durante o período anterior a Stalin. A partir de então, cairia no esquecimento.

Apesar do conteúdo ideológico por vezes ingênuo, a Segunda Sinfonia possui um grau de modernidade e liberdade composicional que não só se distancia muito de sua antecessora como também de qualquer obra composta na Rússia até então. Essa afirmação pode ser observada nas primeiras páginas da partitura, com a ousada introdução da obra, onde Schostakovich utiliza a textura das cordas em pianíssimo, numa complexa polifonia fora de qualquer centro tonal, para acompanhar o tema introdutório no trompete. Pode-se observar que a preocupação com a massa sonora dessa passagem antecipa em décadas algumas obras de vanguarda.

Figura 1: Sinfonia nº 2, Opus 14 Outubro, p.10-18

Largo

Pe dal Percussão

Proto P.ttl

Bumbo Cassa

Polaritmo constante

Cordas sempre com sordina

V-niI div.

V-niII div.

V-la

V-c.

C-b.

con sord.

ppp

CD – Faixa 1

6

Cor. *con sord. a2* *PPP*

Tr. ni
Tuba *III con sord. PPP*

P. (ti)
Cassa *PP*

V. ni I div.

V. ni II div.

V. le

V. e.

C. b. e.

Cor. *a2*

Tr. be *I volta con sord.*

Tr. ni
Tuba *III*

P. (ti)
Cassa

V. ni I div.

V. ni II div.

V. le

V. e.

C. b. e.

2

Cor.

Tr-ba

Tr-ni

Tuba

P-ttl

Cassa

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le

V-e.

C-b.

8

Cor.

Tr-ba

Tr-ni

Tuba

P-ttl

Cassa

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le

V-e.

C-b.

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left:

- Pico.
- Fl.
- Ob.
- Cl.
- Fag.
- Cor.
- Tr-be
- Tr-nl
- Tuba
- Timp.
- P-ttl
- Cassa
- V-n I div.
- V-n II div.
- V-l
- V-c
- C-b.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The Tr-be staff is highlighted in yellow. The Timp. staff has orange markings. The V-n I div. staff has a large bracket spanning across the measures. The V-n II div. staff has a large bracket spanning across the measures. The V-l staff has a large bracket spanning across the measures. The V-c staff has a large bracket spanning across the measures. The C-b. staff has a large bracket spanning across the measures.

9

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. a 2

Tr-be

Tr-ni

Tuba

Timp.

P.ttl

Cassa

9

V-nl I div.

V-nl II div.

V-la

V-c.

C-b.

10

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tuba

Timp.

P-ttl

Cassa

10

V-n I div.

V-n II div.

V-n III div.

V-l

V-o.

C-b.

J.J

Handwritten musical score for page 45. The score is divided into two systems. The first system includes woodwind and brass instruments, while the second system includes string instruments. The woodwind section consists of Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tuba), and Timp. The string section includes Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (C-b.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *dim.* (diminuendo). The Piccolo and Flute parts are highlighted with yellow. The string parts are written in a continuous, flowing manner. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Woodwind Section:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fag. (Bassoon)

Brass Section:

- Cor. (Cor Anglais)
- Tr-be (Trumpet)
- Tuba (Trombone)
- Timp. (Timp.)

String Section:

- Vn I div. (Violin I)
- Vn II div. (Violin II)
- Vle (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- C-b. (Contrabass)

11

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. *pp*

Tr-be *pp* II, III con sord. *pp*

Tr-ni *pp*

Tuba *pp*

Timp.

P-ttl

Cassa

11

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le solo

V-o. altri

a 2 soli

C-b. altri

12

Pico.

Fl.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Tuba

P-ttl

Cassa

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c. 1 solo

V-c. 2 soli

C-b.

Dois anos depois Schostakovich receberia uma outra encomenda do Estado para comemorar uma data em especial, o Primeiro de Maio, data que sempre foi de extrema importância para a União Soviética.

A Terceira Sinfonia Opus 20, intitulada *O Primeiro de Maio*, tem muito em comum com a Segunda, pois ambas foram estruturadas num único movimento, têm a inclusão de um coro na parte final e foram escritas em comemoração a datas importantes na União Soviética. O momento político em que elas foram compostas também as coloca em proximidade. O Partido ainda apoiava os artistas modernistas, mas insistia em que estes tentassem direcionar sua arte para mensagens ligadas à Revolução e ao trabalhador russo.

Sendo assim, compositores como Schostakovich tentavam, de todas as maneiras, unir criatividade e complexidade musical a uma mensagem social. No caso da Terceira Sinfonia, entretanto, Schostakovich optou por uma linguagem mais tradicional. Esse tradicionalismo fica mais evidente com o uso do texto poético que nesta Sinfonia utiliza um poema de Semion Kirsanov também encomendado pelo Estado e que, nas duas últimas estrofes, diz:

*O sol, como a bandeira erguendo-se,
Marcha, ressoa nos ouvidos.
Cada Primeiro de Maio é um passo ao socialismo.
O Primeiro de Maio é um passo
De mineiros angustiados ao fuzil
Para as praças, a revolução,
Um passo firme de um milhão (KIRSANOV, 1982;
tradução de Euro de Barros Couto Jr.).*

Um texto como esse poderia dificultar a execução fora da Rússia e talvez tenha sido essa a razão de Schostakovich indicar na partitura que o coro é '*ad libitum*'. Caso esse tenha sido o motivo, pode-se considerar que a indicação foi acertada, já que em 1932 a Terceira Sinfonia estreou nos Estados Unidos com a Filarmônica da Filadélfia regida por Stokowsky e um ano depois pela Sinfônica de Chicago, ambas as execuções sem a inclusão do coro.

A obra, apesar de ser mais longa do que a Segunda Sinfonia, não tem a complexidade desta, mas, por outro lado, destaca vários aspectos de caráter musical que se tornariam típicos do estilo do compositor, aspectos esses já descritos anteriormente. Dentro do panorama das quinze sinfonias de Schostakovich a Terceira é uma obra de menor importância. Talvez esta sim, esteja na categoria apontada por Volkov como uma obra de concessão para a própria sobrevivência do compositor.

Com o passar dos anos a popularidade de Schostakovich crescia. Até 1930 ele já havia composto três sinfonias, uma ópera (*O Nariz*), um ballet (*A Idade do Ouro*), várias peças para piano e música incidental para cinema e teatro.

Em 1932, no mesmo ano em que se casava com Nina Varsar, médica que construiu grande reputação, Schostakovich completava a partitura da ópera *Lady Macbeth de Mitzensky* que, em 1934, estreava em Leningrado, obtendo imenso sucesso, tendo 83 récita em Leningrado e 97 em Moscou e atraindo o interesse de todos os grandes teatros de ópera do mundo. Mas, antes mesmo que a partitura pudesse sair da Rússia, as récita foram interrompidas por ordem de Stalin, que após assistir a uma parte da ópera, saiu furioso do teatro, antes mesmo do seu final. O motivo de tal reação não foi somente o uso da linguagem moderna utilizada pelo compositor, mas também os temas tratados. Primeiramente, a obra revela um interesse especial em mostrar o universo feminino dentro de uma sociedade dominada pelo homem, uma temática bem nova para a Rússia daquela época. Existem, também nessa obra, menções à corrupção policial e à própria ditadura estética imposta por Stalin. Apesar da história se passar na Rússia czarista, Schostakovich, no quarto ato da ópera faz menção ao *Gulags*¹⁰ siberianos, quando o coro dos condenados canta seu lamento.

No dia seguinte, 28 de janeiro de 1936, um violento artigo publicado no *Pravda* denunciou Schostakovich como inimigo dos ideais do realismo socialista e sua música como formalista. A partir de então, sua obra passou a ser boicotada na Rússia e o compositor perdeu, inclusive, seus direitos autorais.

¹⁰ Rede de campos de trabalho soviéticos que foram descritos em detalhes no livro *Arquipélago Gulag*, de Alexander Soljenitsin (1973).



Esses graves problemas que se refletiram pelo resto da vida do compositor coincidiram com os preparativos para os ensaios e a futura estréia da Sinfonia nº4 Opus 43, em dó menor. Esta Sinfonia foi escrita no período de 1935 a 1936, antes mesmo da publicação do *Pravda* com as críticas à sua ópera. Sua estréia ocorreu apenas 25 anos depois dela ter sido composta, o que se deveu a fatos que fugiram ao controle do próprio Schostakovich. Logo após terminá-la, a partitura foi enviada à Filarmônica de Leningrado que estava sob a regência do maestro alemão Fritz Stiedry. Após dez ensaios e problemas com a reação desfavorável da orquestra, devido não só a sua dificuldade técnica como sua estrutura formal complexa, Schostakovich decidiu cancelar a estréia, pois percebeu que a obra merecia um número maior de ensaios. Isto coincidiu com os já citados problemas com sua ópera *Lady Macbeth* e o editorial do *Pravda*, ocasionando, então, o corte de subsídios e o surgimento de pressões às orquestras e maestros russos para evitar execuções das obras do compositor. Alguns anos depois, já em meio à Segunda Guerra Mundial, a partitura da Quarta Sinfonia foi extraviada, salvando-se apenas algumas partes da orquestra.

Nos anos 50 Schostakovich rescreveu a obra para dois pianos e, baseando-se no material da orquestra que restara, conseguiu refazer completamente sua partitura, que estrearia em 30 de dezembro de 1961 com a Filarmônica de Moscou sob a regência de Kiril Kondrashin. A obra é dividida em quatro grandes movimentos, sendo os dois últimos interligados. São 60 minutos de tensão, de idas a pontos culminantes que nunca chegam, de momentos de explosões orquestrais, seguidos de delicadas passagens camerísticas. Pode-se apontar aí a influência de Mahler, pela maneira como Schostakovich lida com tantos materiais temáticos, desenvolvendo-os até à exaustão e pelo uso de uma imensa massa orquestral (o maior instrumental utilizado por Schostakovich). Essa influência da obra de Mahler fica mais evidente na marcha fúnebre que inicia o terceiro movimento, quando o material temático demonstra grande semelhança com as melodias fúnebres do compositor austríaco. (SCHWARZ, 1970)

A seguir, um trecho da marcha fúnebre da canção *Der Tambour' sell* de Gustav Mahler, seguido de um trecho da marcha fúnebre da introdução do terceiro movimento da Sinfonia nº4 de Schostakovich, onde pode-se observar a semelhança nas construções melódicas.



Figura 2: *Der Tambourg' sell*, p.24.

Tempo I

Wenn Sol - da - ten vor - bei - mar - schieren, bei ...

Figura 3: Sinfonia nº 4, Opus 43, III Movimento, p.133.

152 Largo J:es

Fagotti I solo

Timpani pizz.

Contrabassi

Marcha Sombria

Cl. b.

Fag.

Timp.

C. b.

CD – Faixa 2

A Sinfonia nº4 mostra uma tentativa de Schostakovich de seguir um novo caminho na escrita sinfônica. Depois do grande sucesso da Primeira Sinfonia e da repercussão política da Segunda e Terceira, o compositor possivelmente sentiu que era chegada a hora de algo diferente, como uma espécie de procura da *maturidade musical*. O resultado foi uma obra tão complexa em sua estrutura, textura e harmonias que provocou o cancelamento da estréia como descrito anteriormente.

Somente alguns anos após sua estréia essa sinfonia passou a chamar a atenção dos estudiosos e, no entanto, para o próprio Schostakovich, a Quarta Sinfonia constituiu ainda a procura de sua maturidade musical, como ele mesmo relatou pouco tempo antes da primeira execução em 1961: *É uma pena que minha quarta sinfonia não tenha sido tocada ainda, apesar de ser uma obra imperfeita onde eu peço pela 'grandiosidade', a sinfonia contém partes que eu gosto* (SCHWARZ, 1970, p.170).

Nessa sinfonia pode-se perceber muito da personalidade musical do compositor, traços que, embora apareçam tanto em obras do passado quanto do futuro, surgem na Quarta Sinfonia como uma síntese das obras mais importantes que Schostakovich escrevera até então: suas três sinfonias, as óperas *O Nariz* e *Lady Macbeth de Mitzensky*, o ballet *A Idade do Ouro*, a trilha sonora para o filme de Leonid Trauberg *A Nova Babilônia*, a música incidental para o teatro, ou seja, tudo que fora composto até 1935 parece *resumido* nesta Sinfonia. Mas a procura da maturidade só coincidiria com a convulsão dos problemas políticos resultantes da estréia da ópera *Lady Macbeth de Mitzensky* e a criação da Quinta Sinfonia.

A Sinfonia n.º 5 em ré menor Opus 47 de Schostakovich foi escrita em 1937, alguns meses depois do Jornal *Pravda* ter publicado o editorial, mencionado anteriormente, com as violentas críticas à ópera *Lady Macbeth*. Esse editorial também propunha que esse era o momento de dar fim às *inovações pequeno-burquesas*, impondo-se, então, uma fórmula oficial a ser seguida, a exemplo do que fora feito com a pintura, a literatura e o cinema alguns anos antes. Schostakovich foi tomado como exemplo. Em realidade, mesmo antes do artigo do *Pravda*, a *União dos Compositores Soviéticos* já recebia denúncias a respeito das obras de Schostakovich por parte de outros compositores que suas obras não seguiam as diretrizes do partido. Após as críticas destrutivas do editorial, alguns de seus colegas compositores tentaram defendê-lo, mas qualquer insistência nesse sentido poderia ser perigosa também para os defensores. O partido exigia uma retratação de Schostakovich e essa era a razão das pressões.

Durante vários meses suas obras não podiam ser tocadas, ele não podia lecionar nem receber direitos autorais perdendo, inclusive subsídios do governo, que ocasionaram, assim, sérios problemas financeiros e preocupações, principalmente pelo nascimento de sua filha Galya que, na época, tinha alguns meses de vida. (VOLKOV, 2000) Foi, então, que Schostakovich concluiu que, caso

quisesse continuar a sobreviver na Rússia como compositor e professor, teria de encontrar uma maneira de produzir uma música que o satisfizesse como compositor e que, ao mesmo tempo, não contrariasse as diretrizes do partido e da União dos Compositores Soviéticos.

Em 1937 Schostakovich escreveu sua Sinfonia n.º.5, composta em apenas três meses. Toda Leningrado esteve presente à estréia, ocorrida em 21 de novembro, regida por Yeugeni Mravinsky que, aos 34 anos, já gozava de grande prestígio popular.

O público presente esperava algo ou muito grotesco e satírico como as obras anteriores de Schostakovich, ou uma obra tradicional que seguisse as diretrizes do partido. Mas, nos primeiros compassos, ouvindo as seqüências de sextas menores, em imitação entre os contrabaixos, cellos e violinos numa introdução de grande expressividade com seus sons ásperos e tensos, o público foi tomado de surpresa.

Figura 4: Sinfonia n.º. 5, Opus 47, p. 9

2 Arpe

Piano

Moderato $\text{♩} = 72$

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

CD – Faixa 3

A expressividade do primeiro movimento, o lamento do terceiro e o final com sua amarga apoteose emocionou a platéia que delirou e aplaudiu sem parar

por quase 30 minutos. Mravinsky, num gesto provocativo, ergueu a partitura acima da cabeça, levando a platéia ao delírio. (VOLKOV, 2000)

Schostakovich, tendo de justificar para as autoridades os traços *trágicos* da obra, declarou numa entrevista: *conceituei esta obra a partir do homem, com todos seus sentimentos* (SCHWARZ, 1970, p. 170).

Essa declaração foi vista por muitos de seus amigos mais íntimos como uma resposta às imposições do partido. No Ocidente a Sinfonia foi vista como um ato de *capitulação* diante do regime stalinista, que tomou inclusive o final como um triunfo do regime, mas o próprio Schostakovich afirmou: *Quem acha o final de minha Quinta Sinfonia triunfal é um idiota... isso mesmo, um triunfo dos idiotas* (VOLKOV, 1993, p. 425).

Os críticos soviéticos viram também na Quinta Sinfonia traços de horror, medo e angústia indo contra o otimismo imposto pelo partido e pelas normas do realismo socialista. Enfim, a Sinfonia n.º.5 é uma obra de extrema importância na vida de Schostakovich e da música soviética, não por *fazer as pazes* com o partido, mas por iniciar uma luta ideológica através da linguagem puramente musical, em que a sutileza das melodias, harmonias e orquestração tornaram-na uma obra de grande poder expressivo. Nela Schostakovich, consciente ou inconscientemente, utiliza uma linguagem musical crivada de simbolismo.

Pouco tempo após sua estréia, a Sinfonia n.º.5 tornou-se o símbolo da resistência de um artista diante da ditadura estética imposta na Rússia. A despeito da obra ainda não seguir as diretrizes do realismo socialista, Stalin e o partido, percebendo o alcance que a obra de Schostakovich decidiram, de maneira contraditória, utilizá-la como propaganda do partido e dos ideais stalinistas.

Um ano após a estréia da Sinfonia n.º.5, a vida de Schostakovich voltava ao normal e ele passava, então, a colher os frutos do sucesso da Quinta Sinfonia, obtendo uma posição de destaque bem maior no meio musical soviético. Nesse período (1938) Nina dava à luz o segundo filho do casal, Maxim, que se tornaria um respeitável maestro e pianista. No mesmo ano de nascimento de Maxim, Schostakovich escreveu o Quarteto n.º.1 Opus 49, iniciando assim um ciclo de quinze quartetos que se tornariam um marco na música de câmara soviética. Foi

a época em que o compositor demonstrou maior interesse pela música de câmara, provavelmente para servir de *laboratório* para as suas sinfonias.

No verão de 1939 terminava a composição da Sexta Sinfonia. Esta sinfonia foi concebida no mesmo período em que Schostakovich pensava em escrever uma obra em tributo a Lenin, idéia que foi logo abandonada. A literatura aponta que provavelmente um pouco do material temático dessa possível *Ode a Lenin* tenha sido utilizada na própria Sinfonia n.º.6.

A primeira audição da obra foi dada em 5 de novembro de 1939 e obteve grande sucesso, com o último movimento repetido a pedido do público, fato raro na execução de sinfonias. Entretanto, pouco tempo depois, a Sexta Sinfonia foi apresentada novamente no *Festival Anual da Música Soviética*, onde obteve menos sucesso além de ficar obscurecida pelas audições das cantatas *Alexandre Nevsky* de Prokofiev e *Nos Campos de Kulikovo* de Shaporin, obras que mobilizaram o fervor patriótico dos soviéticos em razão dos seus textos.

Os críticos receberam a Sexta Sinfonia com certa frieza, principalmente por sua estrutura em três movimentos, fora do padrão tradicional de quatro movimentos, e por conter um primeiro movimento (largo) extenso demais, o que, para os críticos, gerava falta de unidade, ainda mais tendo-se em conta o caráter de *galope* do último movimento. O público, apesar do sucesso da primeira audição, ficou dividido na aceitação da sinfonia. A maioria mostrou-se decepcionada, pois esperava uma obra tão profunda e expressiva em conteúdo quanto a Quinta Sinfonia.

O fato de ter sido divulgado que alguns materiais temáticos presentes na Sexta Sinfonia vinham de uma idéia para uma obra dedicada a Lenin, fizeram-na ser recebida com certa indiferença no Ocidente. Após a estréia nos Estados Unidos pela Filarmônica da Filadélfia regida por Stokowsky em 1940, o compositor e crítico Virgil Thompson escreveu:

A Sexta de Schostakovich é clara, óbvia, eficaz, tradicional... dividida entre um estilo romantizado e um neoclassicismo unido a um orientalismo moscovita, ao estilo Borodin... é uma peça divertida com movimentos bem diferenciados em caráter. Se esses sinais fossem encontrados

em um compositor norte-americano, isso seria classificado como um vendável academicismo (SCHWARTZ, 1970, P.174).

Apesar das críticas desfavoráveis, as opiniões convergiram num ponto: na Sexta Sinfonia Schostakovich foi verdadeiro consigo mesmo, seguindo seu estilo trágico-irônico que marcou sua primeira fase, demonstrando que essa marca não se apagaria com censuras e imposições.

Em 1940 estréia o Quinteto para cordas e piano Opus 57, que ganhou o Prêmio Stalin daquele ano. Em junho de 1941 a Rússia entrou em guerra com a Alemanha, fato que surpreendeu ao povo russo que passou a temer uma invasão das tropas de Hitler ao país. Um mês depois, as tropas alemãs chegaram às portas de Leningrado e em dois meses concluiriam o cerco à cidade. A decisão de Hitler foi *varrer Leningrado da face da terra*, já que o Führer temia muito mais Leningrado do que Moscou. Para ele, a capital se entregaria facilmente como ocorreu com Paris, mas o povo de Leningrado era considerado perigoso: *Eles são bons dialéticos (...), podendo persuadir qualquer um (...)* disse o Partido Nazista a seus generais (VOLKOV, 1997, p.426).

Nesse período a cidade de Leningrado passou por artilharia constante, tanto em terra como pelo ar. Cerca de 245 granadas explodiam na cidade todos os dias, resultando em 34000 feridos e 17.000 mortos por bombardeios além de 632.000 mortos pela fome (SCHWARTZ, 1970). Naquele momento, o líder do partido, Andrei Jdanov, lançou um apelo ao povo, convocando-o a resistir e a lutar contra o domínio fascista.

Foi nesse clima tenso e trágico que Schostakovich escreveu sua Sinfonia nº.7 intitulada *Leningrado*. Na realidade, a Sinfonia foi iniciada antes mesmo dos nazistas terminarem o cerco a Leningrado. Schostakovich não costumava falar sobre suas obras antes de concluí-las, nem determinar datas para terminá-las, mas dessa vez a Filarmônica de Leningrado incluía a Sétima Sinfonia em sua temporada de outono de 1941-1942 mostrando, claramente, que o compositor se dispunha a terminá-la o mais rápido possível.

Schostakovich costumava escrever em curtos espaços de tempo, mas, no caso da Sétima, até ele mesmo se surpreendeu com a rapidez que as idéias fluíram. Nesse período o compositor já gozava de grande popularidade na Rússia e fora dela. Para o partido, ele era uma personalidade importante e precisava ser

protegido. Apesar das insistências de Schostakovich em permanecer em Leningrado, uma ordem do partido exigiu que ele e sua família fossem para a cidade de Kuybishev. Esses fatos são relatados pelo próprio compositor numa carta endereçada a seu amigo Isaak Glikman, datada de 30 de novembro de 1941:

...Fico em Leningrado até 1 de outubro. No dia 3 de setembro eu terminei o primeiro movimento de minha Sétima Sinfonia. Terminei o segundo movimento no dia 17 e o terceiro no dia 29. Eu poderia ter terminado o quarto movimento também, mas as coisas fugiram ao meu controle e não pude terminá-lo, pior do que isso, eu nem comecei a escrevê-lo. Há muitas razões para isso, mas o que pesou foi ter concentrado todos meus esforços para completar os três primeiros, o que me deixou exausto... No dia 30 de setembro recebi um telefonema às 11 da noite da Camarada Kalinnikova do Comitê do Partido, em Leningrado. Ela me disse que eu deveria ir de avião a Moscou imediatamente, com minha esposa e filhos... Em 22 de outubro saímos de Moscou e viemos para Kuybishev... Por enquanto não posso sair de Kuybishev; eles querem que eu fique aqui. Financeiramente eu estou bem. Eu tenho intenção, assim que puder, ter algumas consultas com um hipnoterapeuta para me ajudar a tirar o medo de longas viagens. Eles querem que eu fique aqui por causa da possibilidade de minha visita aos EUA. Se eles deixarem que eu decida isso, eu prefiro declinar... Eu prefiro terminar minha sinfonia e ficar no meu país do que ir para um lugar estranho (GLIKMAN, 1993, p.3).

Schostakovich permaneceu em Kuybishev onde terminaria sua Sétima Sinfonia, em dezembro de 1941.

A Sétima Sinfonia Opus 60 estreou em 5 de março do ano seguinte, com a Orquestra do Teatro Bolshoi regida por Samuil Mamosud e foi transmitida por todo o país por rádio. Schostakovich dedicou-a à cidade de Leningrado, o que trouxe mais interesse ainda por parte do povo russo e principalmente de Stalin, que viu nessa sinfonia uma ótima possibilidade de propaganda, uma espécie de

símbolo de resistência à tirania nazista, por ter sido escrita durante o cerco à Leningrado idéia que poderia ser difundida inclusive na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Schostakovich não imaginava as dimensões que a estréia dessa obra tomaria. Em carta a seu amigo Isaak Glikman ele chegou a dizer: *Eles (o público) não vão gostar da sinfonia, não vão gostar* (GLIKMAN, 1993, p.4).

Stalin, astuto como sempre, começou a planejar uma estratégia para usar o nome de Schostakovich e sua Sétima Sinfonia como propaganda da resistência russa contra o nazismo. Uma foto, tirada meses antes de Schostakovich deixar Leningrado, mostrava o compositor como voluntário do corpo de bombeiros, usando um capacete prateado e com uma grande mangueira ajudando a apagar um incêndio no Conservatório de Leningrado. Essa foto foi enviada juntamente com a partitura microfilmada para a cidade de Kuybishev, após o que passou por Teerã, pelo Cairo, chegando ao Rio de Janeiro por submarino de onde seguiu até os Estados Unidos.

Muito cobiçada pelos maestros mais famosos da América, a partitura chegou às mãos de Arturo Toscanini que estreou a obra com a orquestra da NBC de Nova York, em julho de 1942. A foto com o rosto de Schostakovich usando o capacete de bombeiro chegou às mãos dos editores da revista *Time* que não hesitaram em colocá-la na capa de uma de suas edições especiais.

Figura 5: capa da Revista *Time* de julho de 1942 .



Fonte: VOLKOV, S. *Testimony: the memoirs of Dmitri Schostakovich*. USA, Harper & Row: 2000 (p.21).

Entre 1942 e 1943 a Sétima Sinfonia foi tocada mais de sessenta vezes só nos Estados Unidos, sem incluir Europa e países da América Latina. O intuito de Stalin fora conseguido: a Sinfonia nº.7 passava a ser um símbolo da resistência soviética contra Hitler.

As críticas do meio musical a respeito da obra foram bem diversificadas. Koussevitsky declarou que nenhum outro compositor, exceção feita à Beethoven, conseguiu, com uma única obra, promover tão grande apelo às massas: (...) *sua linguagem tão rica (...) sua emoção absolutamente universal* (VOLKOV, 1997, p. 435).

O compositor Virgil Thompson, por outro lado, fez muitas críticas negativas à obra dizendo que ela poderia *desqualificar* Schostakovich como um compositor sério. (SCHWARZ, 1970).

As críticas, positivas ou negativas, não foram responsáveis pela popularidade da Sinfonia. Esta responsabilidade coube primeiramente a Stalin e depois à Grã-Bretanha e Estados Unidos que também usaram-na como obra artística engajada contra o nazismo.

E Schostakovich, o que pensava de tudo isso? Em relação à foto, por exemplo, os amigos mais próximos diziam que sempre que se falava sobre ela Schostakovich baixava a cabeça, embaraçado. Chegou-se a conjecturar que ela fora preparada, ou seja, que Schostakovich posara com o capacete com a finalidade de incentivar o povo de Leningrado a servir como voluntário no período da invasão.

Quanto à Sinfonia nº.7, Solomon Volkov, que estivera muito próximo do compositor durante seus últimos anos, dizia que Schostakovich, numa de suas conversas, revelara que a concepção da Sinfonia era um protesto tanto contra a tirania de Hitler quanto a de Stalin. De fato o compositor chegou a confidenciar que a Sétima Sinfonia dizia respeito a todo o tipo de fascismo, tirania e totalitarismo, principalmente o que ocorria dentro do seu país. Talvez o fato dela ter sido iniciada antes da invasão nazista possa confirmar esse fato. Outra testemunha afirmou que Schostakovich confidenciara que o tema do primeiro movimento atribuído à invasão nazista e que fora ironizado por Bartok, era na realidade, o *tema de Stalin*, mas quando a guerra se iniciou, o próprio Schostakovich começou a denominá-lo *tema anti-Hitler*. (VOLKOV, 2000)

Volkov diz que Schostakovich, mesmo depois de passados muitos anos, só revelaria esses fatos a amigos muito íntimos. Na época, toda vez que era procurado pela imprensa para falar sobre a Sétima Sinfonia, ele evitava falar sobre o *tema anti-Hitler* ou *tema da invasão* como ficou conhecido mais tarde e chamava a atenção para a parte final desse movimento, uma marcha fúnebre, ou talvez um *requiem*, às vítimas do fascismo. (Volkov, 2000)

Seja como for, a obra foi extremamente explorada na época da guerra pela Rússia, Grã-Bretanha e Estados Unidos e, com o fim da guerra, passou a ser vista como mais uma sinfonia de um compositor soviético, desaparecendo do repertório das orquestras ocidentais por décadas. Um ano após o grande sucesso da Sétima Sinfonia Schostakovich, terminou a Sinfonia n.º.8 Opus 65, obra que impressiona por seu caráter trágico e depressivo, que será abordado no decorrer desta dissertação. (o que já pode ser notado em sua introdução exemplificada na figura 7 e ouvida na faixa 5 do CD). Sua primeira execução ocorreu no dia 4 de novembro de 1943 com a Orquestra Sinfônica de Moscou regida por Eugeny Mravinsky, a quem foi dedicada. Pouco tempo depois ela estreava nos Estados Unidos e em Londres.

Por muitos anos negligenciada na União Soviética, com o tempo acabou por ser reconhecida, primeiro no Ocidente e depois na Rússia, como uma das mais expressivas sinfonias de Schostakovich. O motivo do desprezo inicial propagado pela crítica soviética foi a ausência do caráter heróico evocado na Sétima Sinfonia. A Sinfonia n.º.8 é um retrato nítido da tragédia da guerra. O adágio do primeiro movimento e o final pouco otimista da obra chocam-se claramente contra as diretrizes do realismo socialista. De fato Schostakovich, com a Oitava Sinfonia, entrava mais uma vez em oposição com as autoridades depois de um período pacífico com o partido, conseguido com o sucesso da sinfonia anterior. Alguns anos depois da morte de Stalin, Schostakovich faria a seguinte declaração:

Eu lamento profundamente que a Oitava Sinfonia tenha ficado esquecida por tantos anos. Neste trabalho há uma tentativa de expressar a experiência emocional do povo diante da terrível tragédia da guerra. Composta em 1943 essa sinfonia é um eco desses tempos difíceis... (SCHWARZ, 1970, p.200)

Poucas obras de Schostakovich descrevem tão bem sua personalidade como a Oitava Sinfonia. Nela podem ser observados os dois traços mais marcantes de sua personalidade musical, o trágico e o irônico. Apesar de ser colocada entre as chamadas *sinfonias da guerra*, junto com as de n.º. 7 e n.º.9, a Sinfonia n.º.8 é, do ponto de vista musical, uma *parente* próxima da Quinta Sinfonia. Suas estruturas formais são muito parecidas, principalmente em relação ao extenso largo do primeiro movimento onde suas introduções e exposições do primeiro tema são muito semelhantes como pode ser observado nas duas primeiras páginas dessas sinfonias. Em primeiro lugar pode-se observar essa semelhança na introdução, que em ambos os casos é feita pelas cordas num contraponto imitativo entre os contrabaixos, cellos e violinos. Observa-se também a semelhança rítmica dos primeiros cinco compassos dessas introduções. Em seguida vê-se a outra semelhança pela maneira como os temas principais de ambas são expostos pelos primeiros violinos com o acompanhamento dos acordes expostos pelas outras cordas.

Figura 6: Sinfonia n.º. 5, Opus 47, p.9-10.

FIFTH SYMPHONY

I

Moderato 1/4 = 160

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabaixos

NA CTO

Tema Introdução

A

Introdução com cordas
em imitação / tema em fortissimo.
Ritmos pontuados.

CD - Faixa 4

Segundo tema em pianissimo (violinos I)

10

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

dim.

dim.

dim.

dim.

TEMA

com pando
cords

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

more.

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f > pp

morendo

morendo

mp depress.

dim.

mp dim.

pizz.

arco

pizz.

arco

dim.

dim.

Figura 7: Sinfonia n°. 8, Opus 65, I Movimento, p.3-4.

Eugen Mavrinsky gewidmet

Symphonie Nr. 8

für Orchester

I

Dimitrij Schostakowitsch, op. 65

Adagio

The score is written for a full orchestra. The woodwind section includes flutes (I, II, III, IV), oboes (I, II), English horn, piccolo (in E-flat), clarinets (I, II in B-flat), bassoon (I, II), and contrabassoon. The brass section includes horns (I, II, III, IV in F), trumpets (I, II, III in B-flat), trombones (I, II), and tuba. The percussion section includes timpani, snare drum, cymbals, and tam-tam. The string section includes violins (I, II), viola, violoncello, and double basses. The score is marked 'Adagio' and features a complex rhythmic pattern in the strings.

↑ Introdução com cordas e imitação
tena in fortissimo.
Ritmos pontuados.

CD – Faixa 5

No final do ano de 1945 o mundo celebrava o término da Segunda Guerra Mundial. Era um período de recomeço. Schostakovich contava com um alto grau de popularidade, tanto na Rússia quanto no resto do mundo devido, principalmente, ao sucesso da Sinfonia nº.7 *Leningrado* e ao impacto causado pela Sinfonia nº.8. Ambas ficaram conhecidas como *As Sinfonias da Guerra*. O fim da Guerra e uma crescente expectativa sobre a composição de uma *Nona Sinfonia* traziam grandes cobranças à Schostakovich. Não só o partido, mas também o povo esperavam uma sinfonia grandiosa, ao estilo da Nona de Beethoven.

O próprio compositor manifestou essa preocupação ao seu maior amigo Isaak Glikman que narrou o episódio:

No início de 1945 Schostakovich estava amadurecendo a idéia de uma nova sinfonia, a de número 9(...) Quando fui visitá-lo em abril de 1945, ficamos o dia todo juntos sem que ele mencionasse a Sinfonia No 9, até que à noite ele sentou-se ao piano e tocou para mim trechos do primeiro movimento... magnífico em várias passagens e irresistível(...) Mas ele mostrou certa preocupação com uma passagem em cânone, que poderiam querer compará-la à Nona de Beethoven. Ele não mencionou o trabalho novamente e acabou abandonando as idéias, eu nunca lhe perguntei porque, mas em 25 de setembro de 1945 eu estava presente no União dos Compositores Soviéticos em Leningrado quando a sinfonia foi tocada. Era uma obra completamente diferente (a obra que conhecemos hoje). Ela obteve uma resposta extremamente hostil (GLIKMAN,1993, p.242).

De fato essa resposta hostil repercutiu na maior crise da carreira de Schostakovich e resultou no período de maior perseguição. O fato da Sinfonia ter um caráter alegre, circense por muitos momentos, com uma estrutura simples e jocosa, ofendeu por demais o partido que queria de Schostakovich uma sinfonia grandiosa para celebrar o fim da guerra. Na reunião da União dos Compositores

Soviéticos descrita por Glikman, a Sinfonia foi atacada, suas páginas rasgadas em público e Schostakovich obrigado a se retratar.(GLIKMAN, 1993).

Em 1948 a União dos Compositores Soviéticos passou a ser presidida por Andrey Zhdanov que reorganizou totalmente suas normas. Num Decreto datado de 10 de fevereiro, um grande número de compositores, incluindo Schostakovich e Prokofiev, foram vítimas de fortes acusações (descritas no Capítulo I, página 25). Os acusados se retrataram, cada um à sua maneira. (SCHWARZ, 1970).

Num discurso histórico e polêmico Schostakovich disse que havia tentado eliminar *elementos perniciosos em sua música*, mas que a *reconstrução não estava completa*, terminando o discurso dizendo :

Eu me desviei novamente para a direção do formalismo e comecei a utilizar uma linguagem incompreensível para o povo(...) Eu sei que o Partido está certo (...) Eu estou profundamente agradecido pelo Criticismo contido na resolução¹¹ (GROVE,1980, p.265).

Mesmo com sua retratação Schostakovich foi denunciado como inimigo do povo, e sua música, mais uma vez, proibida.

Com os problemas que se seguiram a partir da polêmica gerada pela Sinfonia n°.9, Schostakovich enfrentou a maior censura de sua vida artística. Essa censura, como pode ser visto no manifesto de 1948, atingia quase todos os compositores soviéticos. Para sua própria sobrevivência, Schostakovich compôs algumas obras que seguiam rigorosamente a diretriz do realismo socialista, como as cantatas *O Canto da Floresta* e *O Sol Brilha em Nossa Pátria*.(SCHWARZ, 1970).

Enquanto isso, ele compunha privadamente obras de grande valor como o Concerto para Violino n°.1 Opus 99¹², o Quarteto para Cordas n°. 4 Opus 83 e as

¹¹ Nesta declaração pode-se perceber a personalidade irônica e por vezes sarcástica de Schostakovich que confirma a linguagem incompreensível de sua música justamente no momento em que sua Sinfonia n°.9 era o alvo do Partido, sendo esta sua sinfonia de mais fácil assimilação.

¹² O motivo deste concerto ser de um opus posterior à Sinfonia n°.10 se deve ao fato dela ter sido publicada somente após a morte de Stalin. De fato ele primeiro foi catalogado como Opus 77 e depois alterado.

10 *Canções sobre Poemas de Poetas Revolucionários* Opus 88, que seriam executadas somente após a morte de Stalin. Em verdade, em sinal de protesto às críticas destruidoras à Nona Sinfonia, Schostakovich reteve por sete anos a publicação e, por conseguinte, a estréia do Concerto para Violino n°.1, escrito em 1948 e cuja estréia ocorreu somente em 1955. Considera-se que essa obra poderia ter conseguido grande sucesso de público e crítica e que provavelmente não teria sido censurada pela ditadura estética do partido.

Mas o protesto mais evidente e silencioso de Schostakovich viria com a decisão de não escrever nenhuma sinfonia enquanto Stalin vivesse. Apenas em 1953, logo após a morte de Stalin é que surge a Décima Sinfonia e com ela uma nova fase na obra de Schostakovich.

Antes disso, porém, em março de 1949, Schostakovich foi convocado a se unir a uma delegação de cientistas soviéticos e personalidades do meio cultural para uma visita aos Estados Unidos. Tal convocação não foi surpresa, pois ele já havia sido sondado alguns anos antes, mas ainda assim a convocação o desagradou profundamente. Se já não bastasse a humilhação pública com sua retratação perante o Comitê Central, ele sabia que no momento em que entrasse nos Estados Unidos seria interpelado pelos jornalistas americanos sobre sua retratação e *crenças* no realismo socialista. Schostakovich lamentava o fato de (como realmente aconteceu), ter de responder a essas perguntas com mentiras.

Este episódio resultou na péssima impressão que Schostakovich sempre teve a respeito da imprensa norte-americana.

Após o retorno à Rússia, Schostakovich, prestes a completar 44 anos, completava seus 24 Prelúdios e Fugas para piano e as *Dez Canções sobre Poemas de Poetas Revolucionários* para canto e piano.

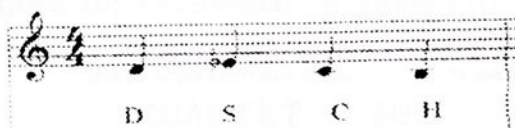
Após a morte de Stalin em 5 de março de 1953, seu substituto, Nikita Khrushchev, mostrava pelo menos no início, ser orientado por uma linha mais moderada do que seu antecessor. *Essa orientação tornou-se conhecida como degelo. Cessaram as prisões em massa, e muitas vítimas do Grande Terror foram reabilitadas. Após um longo hiato a Rússia restabeleceu débeis contatos culturais com o Ocidente (...)* (VOLKOV, 1997, p.483).

De fato Khrushchev, para demonstrar que se iniciava uma nova era na Rússia, fez sérias denúncias sobre os abusos de poder por Stalin, reabilitando

vários presos políticos. Mas não demorou muito para que voltassem as pressões por parte de Khrushchev, forçando os intelectuais a seguirem a linha do partido.

A Décima Sinfonia surgiu em meio a essas mudanças advindas do aparente *degelo*. Sua estréia se deu em 17 de dezembro de 1953. Poucos meses depois, em 1954, as críticas surgiram de todos os lados. Pessimista, obscura, histérica, formalista, esses foram alguns dos adjetivos dados pelos críticos ligados ao partido, que queriam de Schostakovich uma obra ao estilo da cantata *O Canto da Floresta*, obra que o compositor escreveu sob encomenda do Estado e que fora, de certa forma, *forçado* a aceitar. A cantata tinha um motivo nobre, a luta contra o desmatamento, mas sua linguagem se apoiava na extrema tradição, bem ao gosto de Stalin. Enquanto isso, a Sinfonia n.º.10 Opus 93 começava a germinar. Foi nessa obra que, pela primeira vez, Schostakovich citou a si próprio, utilizando um anagrama através da terminologia germânica¹³. A partir de suas iniciais *DSCH* (ré, mib, do, si), ele passou, então, a ser uma entidade viva dentro de sua própria música. Na verdade esse mesmo motivo de quatro notas já havia sido utilizado antes por Schostakovich no Scherzo do Concerto n.º.1 para Violino. Mais tarde ele utilizaria novamente esse tema no Quarteto n.º. 10, composto em 1960 e dedicado às vítimas do Fascismo.

Figura 8: O tema com o anagrama.¹⁴



¹³ Nesse sistema as notas da escala LA, Sib, DO, RÉ, MI, FA, SOL e SI correspondem às letras A, B, C, D, E, F, G e H. Esta prática de criar temas a partir das letras foi utilizada por outros compositores como Bach e Schumann.

¹⁴ A letra "S" indica qualquer nota bemol, neste caso Schostakovich optou pelo mib.

O mesmo tema aparece nas oitavas do solo de violino no Scherzo do Concerto para Violino n.º 1 Opus 99 transposto quinta diminuta acima.

Figura 9: Concerto para violino n.º 1, Opus 99, p.52 Allegro

CD – Faixa 6

No Quarteto n.º 8 Opus 110 o tema é a célula matriz de toda a obra. Abaixo vemos o início do Quarteto com o tema em fugato.

Figura 10: Quarteto n.º 8, Opus 110, p.123

Памяти жертв фашизма и войны In memory of victims of fascism and war 123

КВАРТЕТ № 8 QUARTET

Op. 110 (1960)

I

Largo $\text{♩} = 63$

CD – Faixa 7

Abaixo estão dois exemplos do aparecimento do anagrama na Décima Sinfonia.

Figura 11: Sinfonia n°. 10, Opus 93, III Movimento p.117.

Allegretto

The musical score shows measures 104 to 117. The instruments listed on the left are Pico, Fl. I, Fl. II, Ob., Cl. I, Cl. II, Fag., Timp., and Cim. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). A bracket above measures 114-117 is labeled 'D S C H', indicating a specific musical phrase or anagram.

CD – Faixa 8

No exemplo acima o tema aparece na flauta e piccolo num trecho do terceiro movimento.

Abaixo o tema é exposto num *tutti* orquestral em oitavas e uníssono no quarto movimento.

Pouco tempo após a morte de sua esposa e mãe de seus dois filhos, Nina Vasalievna em dezembro de 1954, o compositor começou a trabalhar numa revisão da ópera *Lady Macbeth de Mitzensky*, que mais tarde estrearia com o título de *Khaterina Smailova*. A intenção era conseguir uma liberação por parte do Comitê Central da ópera que ficara nos cofres da KGB durante mais de duas décadas. Com esse propósito Schostakovich *amenizou* algumas dissonâncias e modificou algumas partes do texto. Dois anos depois, com a revisão completada, não houve a desejada liberação por parte das autoridades. Essa autorização só ocorreu em 1962, mas a ópera não obteve o mesmo sucesso da versão original.

A tão desejada liberação dos originais da ópera se deu apenas alguns anos após a morte de Schostakovich. Sua primeira execução e gravação no Ocidente foi regida por Mistslav Rostropovich em 1979.

Em 1956 Schostakovich terminou seu Quarteto n°. 6 Opus 101 e o Concerto n°. 2 para piano Opus 102. Nesse mesmo ano aconteceu seu segundo casamento, com Margarita Kainova, de três anos. Em 1957 recebeu uma encomenda do Estado para compor uma nova sinfonia em comemoração aos quarenta anos da Revolução.

A estréia da Sinfonia n°. 11 Opus 103 ocorreu em 30 de outubro de 1957 em Moscou, com a Orquestra Sinfônica Russa regida por Natan Rakhlin Yevgeni. Mravinsky regeu a primeira audição em Leningrado com a orquestra daquela cidade. O maestro Malcolm Sargent, que estava numa turnê na Rússia no mesmo ano, recebeu permissão para dar a primeira audição da Sinfonia no Ocidente com a Sinfônica da BBC em Londres em 22 de janeiro de 1958. A obra recebeu o Prêmio Lenin em abril de 1958 e em maio de 1966 seria feita uma versão coreografada, que teve sua estréia em Leningrado.

A Décima Primeira Sinfonia, escrita para grande orquestra, é uma obra programática e narra o momento histórico que ficou conhecido como *Domingo Sangrento* (citado no primeiro capítulo), quando numa manifestação pacífica na Praça São Petersburgo uma multidão formou “um cortejo que apresentaria ao Czar Nicolau II uma petição, insistindo para que ele convocasse uma Assembléia Constituinte e aceitasse outras solicitações da União da Libertação” (PIPES, 1997: 51). O Czar autorizou a marcha, contanto que os manifestantes não se aproximassem do Palácio de Inverno.

Na manhã de domingo de 9 de janeiro de 1905, partindo de diferentes pontos da cidade, carregando ícones, os trabalhadores movimentaram-se em direção ao centro, sem interferência da polícia. A multidão mantinha-se calma, numa aparente procissão religiosa. Porém, ao deparar com as tropas que obstruíam o caminho do palácio, e sob pressão dos que vinham atrás, a multidão na frente não conseguiu se dispersar, conforme a ordem, em consequência os soldados abriram fogo, matando mais de duzentas pessoas e ferindo oitocentas (PIPES, 1997, p.52).

Nos dias que se seguiram houve uma grande indignação em todo o país. Schostakovich, mais uma vez em atitude controvertida, decidiu compor essa sinfonia comemorativa da Revolução de 1917 numa homenagem aos que morreram em 1905, demonstrando de maneira sutil e provocativa que a opressão dos anos de Stalin tinha muito em comum com a opressão dos anos do Czarismo e que, mesmo com as comemorações dos 40 anos da Revolução, muito havia para se chorar e mudar na Rússia pós-revolução.

Para essa homenagem o material temático da Sinfonia está repleto de temas de canções revolucionárias que ficaram esquecidas ou intencionalmente postas de lado por Stalin, que preferia as louvações ao partido expressas em canções, consideradas por muitos como frias e pomposas, ao contrário das antigas que eram mais espontâneas, além do que mantinham seu caráter reivindicatório.

A obra é dividida em quatro partes interligadas com as denominações: Praça do Palácio, O Nove de Janeiro, Memória Eterna e Alarme.

Apesar da provocação na exploração da temática da obra, Schostakovich utilizou uma linguagem bem mais acessível do que a usada na Décima Sinfonia. A Décima Primeira é uma obra mais descritiva e, de certa maneira mais otimista e de acordo com a estética do realismo socialista. Mesmo assim, é uma sinfonia de grande valor musical, sobretudo em relação à escrita orquestral e à exploração das canções revolucionárias que foram utilizadas também na obra *Dez canções sobre Poemas de Poetas Revolucionários*. Pode-se dizer que esta última foi um estudo preliminar para a Sinfonia n.º 11.

Os últimos anos da década de 50 e os primeiros anos da década de 60 foram muito produtivos para Schostakovich, destacando-se a composição do Concerto n°.1 para violoncelo Opus 107, e os Quartetos n°.7 Opus 108 e n°.8 Opus 110. Este último é considerado uma das grandes obras primas da música camerística soviética e uma das obras mais importantes de toda a produção do compositor. Dedicada às vítimas do fascismo, neste quarteto Schostakovich faz uma *autobiografia musical*, utilizando seu tema (ré, mi, do, si) como eixo central de toda a composição, além de citar as principais obras compostas por ele desde a Primeira até a Décima Sinfonia. O quarteto alcançou grande popularidade dentro e fora da Rússia, recebendo, inclusive, uma versão para orquestra de cordas com o título de *Sinfonietta Opus 110 B*, arranjada por Rudolf Barshai.

Em 1962 Schostakovich se casou pela terceira vez com Irina Sunpiskaia com quem viveria até o fim de sua vida. No mesmo ano finalizou sua Sinfonia n°. 12 Opus 112, intitulada *1917*, onde mais uma vez Schostakovich abordaria em uma sinfonia a temática da Revolução Russa.

Quando aconteceu a Revolução Russa de 1917, Schostakovich tinha 11 anos de idade e já compunha. Pouco tempo depois, ainda na sua adolescência, ele escreveu uma *Sinfonia Revolucionária* e uma *Marcha Fúnebre em Memória dos Heróis mortos na Revolução*. Em 1927 compôs a Segunda Sinfonia, *Outubro* em comemoração ao décimo aniversário da Revolução. Cinquenta anos depois, mais uma vez ele demonstrou seus ideais socialistas ao compor a Décima Segunda Sinfonia que, não por coincidência possui como um dos temas principais, o mesmo já utilizado na Sinfonia n°.2.

A seguir, o tema da revolução, tocado pelas trompas, num trecho da Sinfonia n°.2.



Abaixo observa-se o mesmo tema, também exposto pelas trompas, no último movimento da Sinfonia n.º 12.

Figura 14: Sinfonia n.º 12, 1917, Opus 112, p.156-157.

Allegro non troppo

The image displays two staves of musical notation for the Trompe section of the 12th Symphony. The first staff is labeled 'Trompe' and 'Cor.' (Cornet). It features a handwritten 'Tema' with an arrow pointing to a specific measure. The second staff is labeled 'V-ni I' (Violin I) and includes the instruction 'pizz.' (pizzicato). The third staff is labeled 'V-ni II' (Violin II) and also includes 'pizz.'. The fourth staff is labeled 'V-la' (Viola) and includes 'pizz.'. The fifth staff is labeled 'V-c' (Violoncello) and includes 'pizz.'. The sixth staff is labeled 'C-b' (Contrabaixo) and includes 'pizz.'. The seventh staff is labeled 'Cor.' (Cornet) and includes 'I solo ten.' (First solo tenor). The eighth staff is labeled 'Tr-be' (Tromba) and includes 'I solo ten.'. The ninth staff is labeled 'Tr-ni e Tuba' (Trumpet and Tuba) and includes 'I solo ten.'. The tenth staff is labeled 'V-ni I' (Violin I) and includes 'pizz.'. The eleventh staff is labeled 'V-ni II' (Violin II) and includes 'pizz.'. The twelfth staff is labeled 'V-la' (Viola) and includes 'pizz.'. The thirteenth staff is labeled 'V-c' (Violoncello) and includes 'pizz.'. The fourteenth staff is labeled 'C-b' (Contrabaixo) and includes 'pizz.'. The score is marked with 'rit.' (ritardando) and 'p' (piano). The first ending is marked with '(1)' and the second ending is marked with '(2)'. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

CD – Faixa 11

A Sinfonia n°.12 tem muito em comum com a n°.11. Em primeiro lugar por firmar, mais uma vez, as crenças ideológicas de Schostakovich no marxismo-leninismo, em segundo lugar por possuir, assim como a Sinfonia n°. 11, um conteúdo programático e em terceiro, por sua estrutura de movimentos interligados.

Mas, diferente da Sinfonia antecessora, que homenageia as vítimas do massacre de 1905, a Sinfonia n°.12, intitulada *O Ano de 1917*, foi escrita como uma homenagem à Revolução de Outubro e à Lenin, seguindo um programa com quatro movimentos assim denominados: *Petrogrado Revolucionária*, *Razliv*, *Aurora* e *Renascer da Humanidade*.

A obra foi completada em agosto de 1961. Em uma carta a Issak Glikman datada de 15 de agosto do mesmo ano, Schostakovich escreveu:

Em uma semana ou duas eu espero terminar minha Sinfonia n°.12. O primeiro movimento foi muito bem sucedido, o segundo e o terceiro bem próximo disso. O quarto não está funcionando muito bem. Estou tendo dificuldades em escreve-lo (GLIKMAN, 1993, p.97).

No final dos anos 50 havia rumores de que Schostakovich estaria trabalhando numa sinfonia coral. Até então, Schostakovich só havia utilizado vozes nas Sinfonias n°. 2 e n° 3, escritas na sua juventude. O período em que a Sinfonia n°. 13 germinou foi descrito assim por Isaak Glikman:

O sentimento entre uma política mais branda e a repressão que caracterizou a vida soviética no governo Khrushchev, continuou se alternando para estimular e minar a comunidade artística. Dentro do espaço de poucos dias entre novembro e dezembro de 1962 o livro de Solzhenitsin 'Um Dia na Vida de Ivan Denisovich' foi publicado, uma exibição de arte moderna em Moscou foi rudemente interrompida e forçada a fechar, e a Décima Terceira Sinfonia de Schostakovich, com os versos controvertidos de Yevtushenko foi, para alegria do compositor, aprovado por estreita margem de cálculo tendo

sido executada algumas vezes antes de entrar para a lista negra por 4 anos (GLIKMAN, 1993, p.85).

Muitos acontecimentos levavam a crer que o período *liberal* do governo de Khrushchhev estava chegando ao fim. A maior prova disso foi o *Caso Brodsky*. Em fevereiro de 1964 na cidade de Leningrado, teve início o julgamento de Joseph Brodsky, um poeta que aos 23 anos já era muito conhecido na Rússia e que fora acusado de *parasitismo maligno*. Enviado para uma clínica de avaliação psicológica, foi torturado. Sendo considerado *são*, voltou para ser julgado pela corte e, por insistir em dizer que era um *simples poeta*¹⁵ e não queria ser mais nada, foi condenado a cinco anos de trabalhos forçados.

Os círculos artísticos se levantaram em sua defesa, entre eles Schostakovich que considerava, como muitos, que o *Caso Brodsky* significava um retorno aos anos de Stalin. Poucos anos antes, em setembro de 1961, a *Literaturnaya Gazeta* publicou um poema chamado *Babi Yar*. O poema que narrava o anti-semitismo e o massacre de 200.000 judeus em Kiev durante a Segunda Guerra, era de autoria do jovem poeta Yevgeny Yevtushenko, que após a morte de Stalin, tornou-se um dos líderes da juventude soviética, sempre inconformado com os crimes do período stalinista. Seus poemas se caracterizam por uma linguagem simples e direta, com influência de Maiakovsky e Pasternak.

O poema *Babi Yar* seria utilizado no primeiro movimento daquela que seria a Décima Terceira Sinfonia. Inicialmente Schostakovich pretendia usá-lo numa cantata, mas decidiu reunir outros poemas de Yevtushenko e compor um ciclo, para coro masculino e baixo solo. Um desses poemas selecionados foi *A execução de Stephan Razin* que se transformaria na Cantata do mesmo nome. Finalmente Schostakovich entrou em contato com Yevtushenko e encomendou-lhe alguns poemas para compor o ciclo junto com *Babi Yar* (todos os poemas do ciclo estão traduzidos no Anexo 2).

Numa carta a Isaak Glikman, datada de 31 de maio de 1962, Schostakovich comentou sobre esse fato:

¹⁵ Na Rússia pós-revolução qualquer cidadão que escolhesse uma profissão tinha de ser listado e provar sua profissão através de cursos oficiais. Se não estivesse na lista era considerado ocioso e, portanto, *hostil à sociedade*.

Eu tenho uma coleção de poemas de Yevtushenko e isto me deu a idéia de uma sinfonia, o primeiro ou segundo movimento será o 'Babi Yar'. Quando eu me encontrar com você eu lhe mostrarei os poemas que escolhi para outros dois movimentos. Espero que Yevtushenko esteja escrevendo outro poema que lhe pedi. Assim a Décima Terceira Sinfonia esta começando à brotar. Será que dará certo? O que você acha? Nós veremos. (GLIKMAN, 1993, p.102).

A Sinfonia n°.13 Opus 113 teve sua estréia no Conservatório de Moscou, em 18 de dezembro de 1962 . Terminado o primeiro movimento o auditório lotado aplaudiu de maneira empolgada. Ao término da Sinfonia houve uma longa ovação e os gritos de *Bravo Schostakovich, Bravo Yevtushenko!* Mas o sucesso não evitaria que, pela terceira vez, Schostakovich entrasse em conflito com as autoridades. Todavia, a censura do partido não se deu em relação à música, mas aos poemas de Yevtuchenko, sobretudo o poema Babi Yar (que fala sobre o anti-semitismo na Rússia, como já dito anteriormente. Eis abaixo um fragmento do poema:

A 'Internacional' tem fama,
Quando para sempre fúnebre será
O último anti-semita na Terra.
O sangue judeu não está em meu sangue
Mas odeio a aspereza maldos
Por todos os anti-semitas, como se eu fosse um
judeu (YEVTUSCHENKO, [197-]; tradução Euro de Barros Couto Jr.)

A primeira audição na América da Sinfonia n°.13 aconteceu em janeiro de 1970 nos Estados Unidos com a Filarmônica da Filadelfia e, mais tarde, com a Filarmônica de New York, ambas regidas por Eugene Ormandy, obtendo enorme sucesso.

Nos anos que se seguiram após a estréia da Sinfonia n°.13, Schostakovich dedicou-se aos quartetos, compondo os de número 9,10,11 e aos concertos com solistas, compondo o Concerto n°.2 para Violoncelo Opus 126 e o Concerto n°.2

para Violino Opus 129. Em 1968 completou seu Quarteto n°.12 Opus 133 que tem um grande paralelo com a Sinfonia n°.14 Opus 135 por utilizar temas baseados na técnica dodecafônica e harmonizados tonalmente.

A Sinfonia n°.14 foi composta em 1969 e à dedicada Benjamin Britten, que regeu sua estréia no Ocidente durante o Festival de Aldenburg, em 1970. A obra em realidade não possui a estrutura de uma sinfonia, pois trata-se de um ciclo de 11 canções com acompanhamento orquestral, idéia claramente inspirada em Mahler. Nesse acompanhamento orquestral Schostakovich optou por uma escrita camerística, utilizando uma orquestra de cordas e percussão, incluindo vibrafone, celesta e campana para acompanhar os solos de soprano e baixo.

As 11 canções são uma coletânea de poemas dos poetas: Guillaume Apollinaire, Frederico Garcia Lorca, Wilhelm Küchelbecker e Rainer Maria Rilke. Todos os poemas têm a morte como um assunto em comum que se repetiria também como temática principal da Sinfonia n°.15. É importante mencionar que na versão original Schostakovich utilizou esses poemas na tradução em russo, feita por vários poetas russos a partir de uma antologia. Alguns anos depois o compositor autorizou uma versão em alemão e, mais tarde, uma terceira versão, na língua original de cada poema. Entretanto, as versões traduzidas perderam muito com as diferenças prosódicas, principalmente se for considerada a influência da prosódia mussorgskiana. De fato, uma das grandes inspirações de Schostakovich para a criação desse trabalho foram as *Canções e Danças da Morte* de Mussorgsky, escritas para canto e piano e que foram produzidas numa versão orquestral pelo próprio Schostakovich, em 1962.

Outra influência que se pode notar na Sinfonia n°.14 é a escrita orquestral para as cordas, inspirada em Britten e calcada, principalmente, nas *Variações sobre um tema de Frank Bridges* para cordas que foi composta pelo compositor inglês em 1938. Outro detalhe interessante quanto ao aspecto instrumental é o uso dos violinos sem a divisão entre primeiros e segundos, mas em *divisi*¹⁶ quando necessário.

A seleção dos poemas feita por Schostakovich demonstra a intenção do compositor em mostrar a visão da morte em relação aos variados estados emocionais: morte por amor, morte por suicídio, morte por motivos políticos, o

¹⁶ Termo utilizado na escrita orquestral quando um naipe de cordas se divide em duas ou mais vozes.



mito da morte e morte pela guerra. Sendo assim, o caráter das canções vai do obscuro à mais profunda tristeza, passando pelo mórbido e o irônico. No período em que essa Sinfonia foi criada, Leonid Brejnev era o Primeiro Ministro e não viu com bons olhos o clima depressivo da obra.

Do ponto de vista melódico e harmônico, Schostakovich, além de seu estilo característico, fez uso de melodias baseadas em séries dodecafônicas isoladas ou harmonizadas tonalmente, como citado anteriormente sobre o Quarteto n°.12. Esse processo de estruturação melódica baseado em séries dodecafônicas foi usado também em obras posteriores inclusive em sua Sinfonia n°. 15 Opus 141.

A última sinfonia composta por Schostakovich foi concluída em agosto de 1971, quando o compositor completava 65 anos de idade. Depois das sinfonias que celebravam a Revolução (11 e 12) e das sinfonias que incluíram vozes (13 e 14), Schostakovich se voltou mais uma vez à escrita sinfônica puramente instrumental e sem qualquer intenção de glorificar a Revolução. A Sinfonia n°. 15, assim como a Décima, é mais introspectiva, e nela, mais uma vez, o compositor volta-se para si próprio.

Assim como a Sinfonia n°.14 esta também aborda a questão da morte, optando não por um texto poético, mas por sutis citações que, de acordo com o próprio autor, são inspiradas num conto de Chekov. Schostakovich já não se encontrava em bom estado de saúde e, provavelmente, sabia que essa seria sua última sinfonia, pois o caráter de *despedida* é evidente em várias passagens como, por exemplo, na citação do tema do prenúncio da morte do *Anel dos Nibelungos* de Wagner que aparecem no quarto movimento.

A seguir um trecho do terceiro ato da ópera *O Anel dos Nibelungos* de Wagner onde aparece o tema do prenúncio da morte, tocado pelos trombones na seqüência conhecida como *O Funeral de Sigfried*.



Figura 15: Trecho da ópera "O crepúsculo dos Deuses" de R. Wagner

TEMA do Destino

(HAGEN) wendet sich ruhig zur Seite ab, und verliert sich dann über die Höhe, wo man ihn langsam durch die anbrechende Dämmerung von dannen schreiten sieht. — GUNTHER beugt sich schmerzgegriffen zu SIEGFRIED'S Seite nieder. — Die MÄNNER umstehen theilnahmlos den Sterbenden.

Em seguida, o início do quarto movimento da Sinfonia n.º 15, com o mesmo tema de Wagner exposto também nos trombones.

Figura 16: Sinfonia n.º 15, Opus 141, I Movimento, p.133.

Moderato

TEMA do Destino WAGNER

CD – Faixa 12

Deve-se destacar aqui dois elementos técnicos importantes na obra: primeiro o uso de uma grande quantidade de instrumentos de percussão (14 no total) e, assim como na Sinfonia n.º.14, o uso das já mencionadas melodias de doze sons como, por exemplo, no tema principal do terceiro movimento.

A última Sinfonia de Schostakovich estreou sob a regência de seu filho Maxim com a Orquestra da Rádio e Televisão de Moscou em 8 de janeiro de 1972 no Bolshoi Auditorium do Conservatório de Moscou. Mais de 2500 pessoas sentadas e centenas em pé estavam presentes. Uma fila se estendeu por cinco quarteirões do teatro, com pessoas esperando alguma desistência ou ingresso de última hora. Após o término do concerto o público aplaudiu de pé durante dez minutos, até que Schostakovich subisse ao palco.

Durante a opressão stalinista vários amigos de Schostakovich morreram, desapareceram ou tiveram suas carreiras interrompidas, como Sevolod Meyerhold, diretor e ator do teatro de vanguarda (desaparecido), Daniel Kharms, escritor dadaísta (desaparecido), Mikhail Zoshenko, satirista e teatrólogo (obras censuradas), Nikolay Zhilayev, compositor e musicólogo (preso e assassinado) Nikolay Miaskovsky, compositor, (obras censuradas), Vissarion Shebalin, compositor (obras censuradas), Solomon Mikhoels, ator e diretor (assassinado), Sergey Tretyakov, escritor de vanguarda (assassinado), Viktor Dilso, pianista (preso durante 20 anos na Sibéria) Nikolai Punin, historiador (morreu nos campos da Sibéria).(VOLKOV, 2000)

Após a morte de Stalin em 1953, a música de Schostakovich tomou novo rumo criativo, onde se percebe claramente uma maior liberdade harmônica e formal em suas sinfonias, quartetos e concertos. Nos últimos anos de sua vida, Schostakovich fez uso de várias combinações de técnicas harmônicas e experiências com o serialismo, como já citado anteriormente. Apesar de apontado por muitos como um dos mais poderosos e criativos sinfonistas do século XX, durante anos Schostakovich foi erroneamente considerado um compositor que cedeu às diretrizes do realismo socialista, erro que vem sendo corrigido nos últimos tempos por alguns estudiosos de sua vida e obra.

A relação da vida e obra de Schostakovich com Stalin e seu governo é fundamental para o entendimento de todo seu processo criativo. Stalin impingia em Schostakovich constantes repreensões e humilhações que paradoxalmente faziam com que a popularidade e a admiração ao compositor aumentassem cada

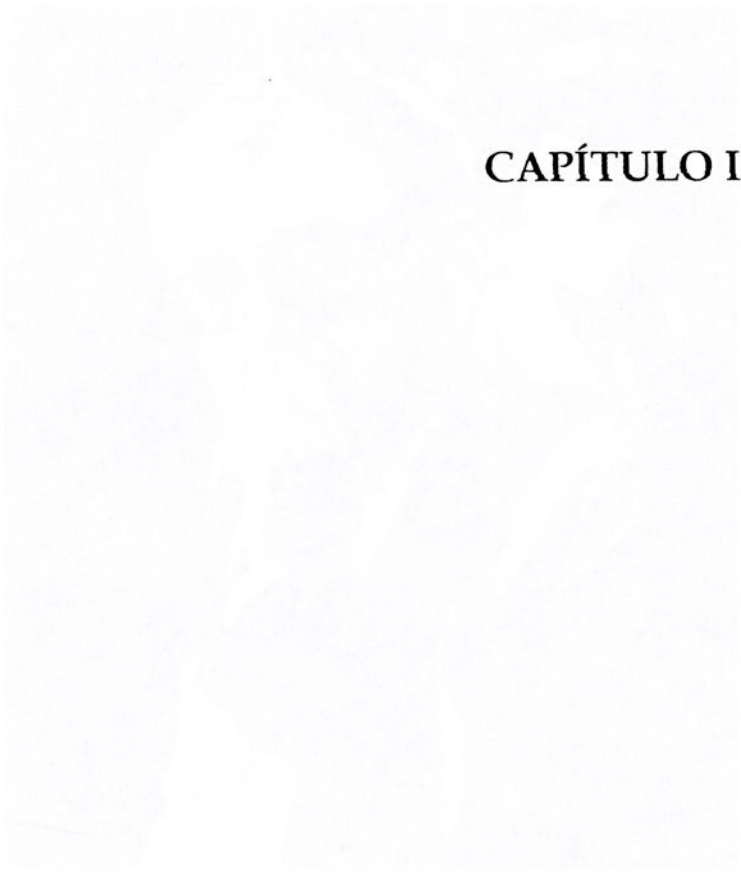
vez mais. Schostakovich morreu em 9 de agosto de 1975, em Moscou, vítima de um enfarte. Pouco tempo depois Solomon Volkov descreveu a vida artística russa na era Brejniev:

[...]Tempos mortos, inertes. Fatais para os pulmões da arte[...] 'Em Leningrado restara pouco ar, literalmente, devido à poluição industrial, isenta de qualquer fiscalização municipal. Recém saída, a neve logo ficava preta. O Rio Neva, repleto de detritos químicos, estava coberto por uma camada tóxica esverdeada[...] a atmosfera sufocante acelerou a desintegração do talento[...] lideranças intelectuais migraram para o Ocidente e muitos dos que permaneceram foram obrigados a humilhantes concessões. A censura parecia onipotente (VOLKOV, 1995, p. 524).

Dimitri Schostakovich já estava livre disso.



Asquith, John, & de Schrevel, John
Análisis de la literatura



CAPÍTULO III

El presente capítulo se refiere a la historia de la literatura
en el mundo. La literatura es una forma de arte
que se expresa a través de la palabra escrita.

As quinze Sinfonias de Schostakovich
Análise interpretativa e simbólica



Se querem saber sobre minha vida, basta ouvir minha música. (Schostakovich ao ser interpelado sobre uma autobiografia, citada por SCHWARZ, 1970).

3.1 Analisando e interpretando os símbolos

Levando em consideração as afirmações anteriores constata-se que para a pretendida análise interpretativa e simbólica da obra de Dmitri Schostakovich, é necessário abordá-la a partir de critérios especiais, relacionando-os ao pensamento estético do autor.

Com base na afirmação do próprio Schostakovich de que não há música sem ideologia, procurou-se levantar, com base nas cartas do compositor, seu desenvolvimento ideológico.

A grande polêmica que vigora até hoje no Ocidente consiste no fato de Schostakovich ter sua ideologia baseada no pensamento leninista-marxista. Ele nunca deixou de acreditar nos ideais da Revolução e lamentou pelo resto da vida a direção que a Rússia tomou com Stalin no poder.

Schostakovich costumava dizer que para conhecê-lo, bastava ouvir a sua música. É assim que, por exemplo, nas Sinfonias 5, 8 e 14 ou nos seus Quartetos 8, 9 e 12 ouve-se um Schostakovich trágico, depressivo e melancólico. Já na Sinfonia nº 9, no Quinteto Opus 57, na Sonata para Violoncelo Opus 40 e na ópera *O Nariz*, coloca-se frente a frente com um Schostakovich satírico, grotesco e irônico.

É interessante observar que as fotos que nos chegaram de Schostakovich, da adolescência à maturidade, revelam um artista que raramente sorria. Ao mesmo tempo seus amigos mais íntimos sempre comentaram sobre seu senso de humor sutil e sarcástico. São características que numa "análise interpretativa" podem ser reveladas através de sua obra.

Como foi descrito na introdução deste capítulo as análises se baseiam no trabalho de Jan LaRue (1989) e foi dividida em quatro aspectos:

3.2 Aspectos Rítmicos:

- a) ritmos marciais;
- b) ritmos de marcha fúnebre.



3.3 Aspectos Melódicos:

- a) escalas modais e sintéticas;
- b) contraponto;
- c) motivos em pêndulo;
- d) melodia de doze sons.

3.4 Aspectos Harmônicos:

- a) material harmônico tradicional;
- b) encadeamentos em segundas e terças;
- c) harmonia cromática;
- d) ostinatos;
- e) atonalismo.

3.5 Aspectos Instrumentais:

- a) a percussão;
- b) texturas nas regiões graves e agudas;
- c) efeitos.



3.2 Aspectos Rítmicos

a) Ritmos marciais

Como levantado no segundo capítulo, Schostakovich cresceu em um período de grandes mudanças na Rússia, período de conflitos e mortes durante anos até que se desse o estabelecimento de um estado organizado. Ele cresceu ouvindo e vendo a população em marcha contra a opressão czarista, sempre entoando hinos e marchas revolucionárias. Essa vivência toma forma em suas sinfonias, que se marcam pela presença de ritmos e melodias que reportam a marchas e canções de caráter revolucionário. São marchas que em geral evoluem a partir dos temas principais, como se pode observar nos casos abaixo. Aqui se observa uma seqüência do desenvolvimento do primeiro movimento da Sinfonia nº 5, onde um dos temas principais de caráter lírico, exposto na introdução, passa por uma transformação para um caráter marcial.

Figura 17: Sinfonia nº 5, Opus 47, I Movimento p.10.

Moderato

The image shows a page of a musical score for the first movement of the Fifth Symphony by Dmitri Shostakovich. The page is numbered 10 in the top left corner. The tempo is marked 'Moderato'. The score is for a symphony orchestra, with staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score shows a transition from a lyrical theme to a more martial character, indicated by a handwritten 'tem' and a bracketed section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim.' and 'p'.

Figura 18: Sinfonia nº 5, Opus 47, I Movimento p.37-38.

Allegro

27 Poco sostenuto $\text{♩} = 126$

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor. (F)

Tr.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-T.

Pti.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

o mesmo

tema com escada de marchas

pizz.

L. E. 6501

CD – Faixa 13

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Trombones (Tb.), Timpani (Timp.), Trombones (T.), and Contrabass (Cb.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the same pattern with dynamic markings (p, cresc., f) and a '2R' marking above the Flute staff.

O mesmo pode ser observado em um trecho do primeiro movimento da Sinfonia nº 4 com a metamorfose do primeiro tema.

Figura 19: Sinfonia nº 4, Opus 43, I Movimento p. 7-8.

Symphonie Nr. 4 7

I Dmitri Schostakowitsch, op. 43
Dmitri Shostakovich, Op. 43

Allegretto poco moderato 3/4

© 1962 by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

CD – Faixa 14

Fl.

Ob.

Cl. b.

Cl.

Fag.

C. fag.

Tromb.

Cor.

Tromp.

Tromb.

Tuba

Timp.

T. ro

Cassa

Archl.

H.S. 2218

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl. ptes.
 Cl.
 Cl. b.
 Fag.
 C. fag.
 Tr. b.
 Cor.
 Tr. al.
 Tuba
 Timp.
 Logg.
 T. ro.
 Caixa
 Viol.
 Viol. II
 Vle.
 V. c.
 C. b.

Já na Sinfonia nº.9 o segundo tema, exposto pelo piccolo, é logo construído com um caráter marcial no acompanhamento da caixa.

Figura 21: Sinfonia nº.9 , Opus 70, I Movimento p.5-6.

Allegro

The musical score is for the first movement of Beethoven's Symphony No. 9, Opus 70, pages 5-6. It is marked 'Allegro'. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. The score is marked with various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pp subito* (pianissimo subito). There are also markings for *pizz.* (pizzicato) and *maccha* (maccha). Handwritten annotations include 'TEMA 3' and 'maccha'. The score shows a complex texture with multiple voices and instruments playing together.

CD – Faixa 16

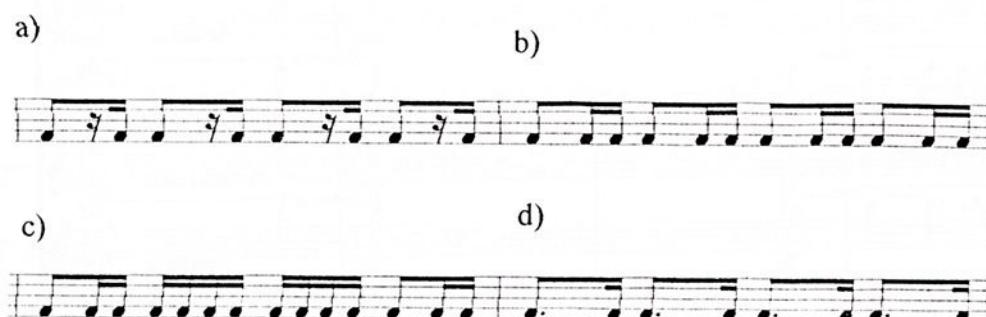
The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves of music. The top section includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass). The bottom section shows staves for brass instruments (trumpet I, trumpet II, trombone I, trombone II, tuba/euphonium). The notation is complex, with many beamed notes and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Esse caráter marcial tem uma enorme importância e destaque em suas Sinfonias, como se pôde observar nos exemplos apresentados. São ritmos que emergem em passagens de grande tensão harmônica e melódica às vezes para “organizar o caos”¹⁷, outras vezes para enfatizá-lo. Mas existem outros desenhos

¹⁷ O termo “caos musical” foi utilizado pelo Partido para denunciar esses pontos de tensão na obra de Schostakovich, que iam contra as normas do realismo socialista. A primeira vez que esse fato aconteceu foi para denunciar o “caos” na ópera *Lady Macbeth de Mitzensky*. Isso é uma prova que Schostakovich nunca abandonou seu estilo depois de tais acusações.

rítmicos constantes em suas sinfonias que são variantes desses ritmos de marchas, como por exemplo:

Figura 22: Exemplos rítmicos variantes de ritmos de marchas.



Nesses casos as variantes rítmicas são usadas normalmente para conduzir a idéia musical a pontos culminantes.

Como foi dito anteriormente, esses ritmos de marchas são freqüentes na obra de Schostakovich, e aparecem em todas as suas Sinfonias. Selecionou-se aqui dois exemplos onde são apontados as variantes rítmicas exemplificadas acima. O primeiro deles é uma passagem do primeiro movimento da Sinfonia nº 8.



Figura 23: Sinfonia nº 8, Opus 65, p. 24 – 31.

24

ritenuto Allegro non troppo ♩ = 116

VI. picc. I *mp cresc. molto*

Fl. I *mp cresc. molto*

Ob. I *mp cresc. molto*

Clar. pcc. (Es) *mp cresc. molto*

Clar. I (B) *mp cresc. molto*

Clar. b. (B) *p cresc. molto*

Fag. *p cresc. molto*

C. fag. *p cresc. molto*

Cor. I *mp cresc. molto*

Cor. II *mp cresc. molto*

Cor. III *mp cresc. molto*

Cor. IV *mp cresc. molto*

Tubo I *mp cresc. molto*

Tubo II *mp cresc. molto*

Tubo III *mp cresc. molto*

Tubo IV *mp cresc. molto*

Timp. *p cresc. molto*

Plati. *p cresc. molto*

Viol. I *mp cresc. molto*

Viol. II *mp cresc. molto*

Viola *mp cresc. molto*

Vcll. *p cresc. molto*

C. B. *p cresc. molto*

Ritmo (2)

A Allegro non troppo ♩ = 116

pizz.

pizz.

CD – Faixa 17

200

Fl. picc. I II

Fl. I II

Ob. I II

Clar. picc. (E♭)

Clar. (B♭) I II

Cor. I II

Cor. III IV

Trb. I II

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

204

Fl. picc. I II

Fl. I II

Ob. I II

Clar. picc. (E♭)

Clar. (B♭) I II

Trb. I II

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

25

26

Ritmo 6
8

208

Fl. picc. I II

Fl. I II

Ob. I II

Clar. picc. (Es)

Clar. I (B) II

Cor. I (F) II

Trbe I (B) II

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Vclli

Fl. picc. I II

Fl. I II

Ob. I II

C. ingi.

Clar. picc. (Es)

Clar. I (B) II

Cor. I (F) II III IV

Trbe I (B) II

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Vclli

Handwritten circled 'b' with a flourish in the top right corner.

216

Fl. I & II

Fl. I

Fl. II

Oboe I & II

Clarinet in E-flat

Clarinet in B-flat

Cor Anglais

Cor Anglais

Cor Anglais

Cor Anglais

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Handwritten musical notation on the page, including various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *arco*.

28

220

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cingl.

Clar. picc. (E♭)

Clar. (B)

Cor. (F)

Sil.

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Vcllo

Handwritten annotations:
- Above Cor. (F) staff: *Rit.*
- Below Cor. (F) staff: *(d)*
- Above Viol. I staff: *(b)*

Fl. piccolo I
Fl. piccolo II
Fl.
Ob.
Clarinet in G
Clarinet in E-flat
Clarinet in B-flat
Cor Anglais
Soprano
Violin I
Violin II
Viola
Cello

The musical score is for page 29 of a symphony. It features a woodwind section with Flute piccolo I and II, Flute, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in E-flat, and Clarinet in B-flat. The brass section includes Cor Anglais and Soprano. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The woodwinds and strings are playing a complex, fast-paced melody. The Soprano part has a circled '6' above it. The score is written in a major key with a 4/4 time signature. The woodwinds and strings are playing a complex, fast-paced melody. The Soprano part has a circled '6' above it.

[illegible]

O segundo exemplo é o trecho que antecede o ponto culminante do primeiro movimento da Sinfonia nº 10.

Figura 24: Sinfonia nº 10, Opus 93, I Movimento, p.35 – 45.

Allegro non troppo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piccolo (Pico.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-nl), Tuba, and Timpani (Timp.). The second system includes staves for the String section (Archi). The score features various musical notations including notes, rests, dynamic markings (e.g., *f*, *sf*, *sfz*), and articulation marks. The tempo is indicated as 'Allegro non troppo'.

CD – Faixa 18

40

Reit C

Picc.

Fl.

I, II

Ob.

III

Cl. p. co.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-bo

Tr-ni e Tuba

Timp.

40

Arch.

ff espr.

ff espr. unis.

ff espr.

ff espr. plex.

ff

Picc.

Fl.

I. II

Ob.

III

Cl. piccolo

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

Archi

arco

cresc.

p cresc.

f

40

40

a

Picc.

Fl.

I, II

Ob.

III

Cl. piccolo

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

e

Tuba

Timp.

T-ro

b

Archl

[illegible]

This musical score page, numbered 43, contains staves for the following instruments:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked with an *8va* (octave up) and *(a2)* (second octave) instruction.
- I, II** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked with an *(a2)* instruction.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- III** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Cl. picc.** (Piccolo Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked with an *(a2)* instruction.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- C-fag.** (Contrabassoon): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cor.** (Cor Anglais): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Tr-bc** (Trumpet in B-flat): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Tr-ni** (Trumpet in D): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- e** (Euphonium): Bass clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Tuba**: Bass clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- T-ro** (Tom-tom): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Archi** (Archi): Bass clef, playing a melodic line with eighth notes.

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. A *8va* instruction is present at the top of the Flute and Piccolo staves, and an *(a2)* instruction is present for the Flute, Piccolo Clarinet, and Oboe staves. A *8va* instruction is also present at the bottom of the string section.

44

44

Ploos.

Fl.

I. II

Ob.

Cl. ploo.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-bc

Tr-nl e Tuba

Timp.

T-ro

Archl.

44

Picc. *ff*

Fl. *ff*

I. II *ff*

Ob. *ff*

III *ff*

Cl. piccolo *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

C-fag. *ff*

Cor. *ff espr.*

Tr-be *mf cresc.*

Tr-ni *ff*

c *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

T-ro *fff*

Piatti *ff*

Tam tam *ff*

44

Archi *ff*

b) Ritmos de marcha fúnebre

Os ritmos com caráter de marcha *fúnebre*¹⁸ também são freqüentes na obra do compositor, pois a morte foi uma temática muito abordada por Schostakovich. Abaixo apresenta-se o quarto movimento da Sinfonia nº.9 Opus 70, um pequeno “intermezzo”¹⁹, onde o compositor introduz um solo de fagote em estilo recitativo, entremeado por uma marcha fúnebre tocada pelo naipe dos metais.

Figura 25: Sinfonia nº.9, IV Movimento, Opus 70, p.88 – 90.

CD – Faixa 19

¹⁸ Caracterizados pelo uso das notas pontuadas em andamento lento. Os melhores exemplos do uso desse desenho rítmico estão na Terceira Sinfonia “Heroica” de Beethoven e na Sonata em si b menor Opus 35 de Chopin

¹⁹ Peça instrumental utilizada geralmente em óperas para dividir uma cena de outra.

Recitativo Fagoto

I Solo *sempre* *espress.* *p* *f* *dim.* *p*

RECITATIVO Fagoto

ff *pp* *pp* *pp* *p*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Recitativo Fagoto'. The score is written on three systems of staves. The first system features a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various dynamics including 'I Solo', 'sempre', 'espress.', 'p', 'f', 'dim.', and 'p'. The second system consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'ff' dynamic. The grand staff has a bass line with a 'ff' dynamic. The bass staff has a bass line with a 'ff' dynamic. The third system also consists of three staves: a treble staff, a grand staff, and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'pp' dynamic. The grand staff has a bass line with a 'pp' dynamic. The bass staff has a bass line with a 'pp' dynamic. The score is written in ink on a piece of paper with a ruler at the bottom.

The image displays three systems of musical notation, likely from a symphony score. The first system shows a single staff with a melodic line and dynamic markings *f*, *p cresc.*, *f*, and *p*. The second system is a multi-staff arrangement (violin I, violin II, viola, cello, and double bass) with a tempo marking of *Andante* and a dynamic marking of *pp*. The third system continues the multi-staff arrangement, with a tempo marking of *Andante* and a dynamic marking of *pp*. The word *marcando* appears above the cello and double bass staves, and *Attacca* is written at the end of the system.

Outro exemplo é este trecho do quarto movimento da Sinfonia nº.8 Opus 65 em que Schostakovich introduz uma passacaglia²⁰ cujo tema,apresentado pelos violoncelos e contrabaixos, tem o caráter de marcha fúnebre.

²⁰ Dança de origem renascentista que se caracteriza pela repetição de uma linha melódica ou seqüência harmônica, geralmente tocada pelo baixo.

observar na Sinfonia nº.1 Opus 10, terceiro movimento na linha expressa pelo oboé.

Figura 27: Sinfonia nº.1, Opus 10, III Movimento, p.66.

Ob. 8 Largo $\text{♩} = 69$ 9 solo

Tr. nt. e Tuba III *Rit. Marcha fúnebre*

Archi Largo $\text{♩} = 69$

Ob. 10

Fag. II

Cor *senza bord.*

Tr. bo (B.)

Archi

CD – Faixa 21

Na Sinfonia nº.6 o segundo tema, exposto pelo corne inglês, também possui o caráter de marcha fúnebre.

Figura 28: Sinfonia nº.6, Opus 53, I Movimento, p. 14.

Largo

14 Poco più mosso e poco rubato

C.ingl. Solo

Timp.

V.le

V.c.

C.b.

pp

arco V

pp

dolce

dolce

15

14

15

A.S.M.F.3.

Ritmo
marcha
fúnebre

CD – Faixa 22

Outro exemplo desse caráter de marcha fúnebre está implícito na segunda seção do segundo movimento da Sinfonia nº.15, que se inicia com o solo de trombone.

Figura 29: Sinfonia nº.15, Opus 141, II Movimento, p.86 – 87.

ritenuto

69 Largo 69

Tz-mi

Tuba

Solo TNR

V.le

V.c.

C.b.

f

pp

p

senza cord. solo tenuto

senza cord. tuba

f

pp

p

CD – faixa 23

Handwritten musical score for a symphony, page 87. The score is written on ten staves. The first system includes staves for Trombones (Tromb.), Tuba, and Cello (c.b.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Trombones and Tuba (Tromb. e Tuba), Violoncello (v.c.), and Double Bass (c.b.). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also handwritten annotations and a circled 'FL.' in the first system.

E abaixo tem-se um fragmento do quarto movimento da Sinfonia nº.7 *Leningrado*, onde é exposto o tema da marcha fúnebre em homenagem às vítimas do cerco à Leningrado.

Figura 30: Sinfonia nº. 7, *Lenigrado*, Opus 60 , IV Movimento, p. 163.

Moderato

CD – Faixa 24

A maneira como Schostakovich trabalha esses ritmos é fundamental para o entendimento de sua obra. De fato sua escrita rítmica é um dos elementos de maior poder de atração em sua escrita composicional, motivo pelo qual sempre atraiu o interesse do público, mesmo quando utilizados em uma escrita formal e harmônica mais complexa.

3.3 Aspectos melódicos

a) Escalas Modais e Sintéticas

A escrita melódica nas Sinfonias de Schostakovich tem características peculiares possibilitando o pronto reconhecimento do seu estilo. A construção melódica apresenta, em suas composições, uma relação direta com a construção harmônica e Schostakovich faz uso freqüente de escalas modais e escalas sintéticas²¹ como matéria prima. As escalas mais freqüentes são:

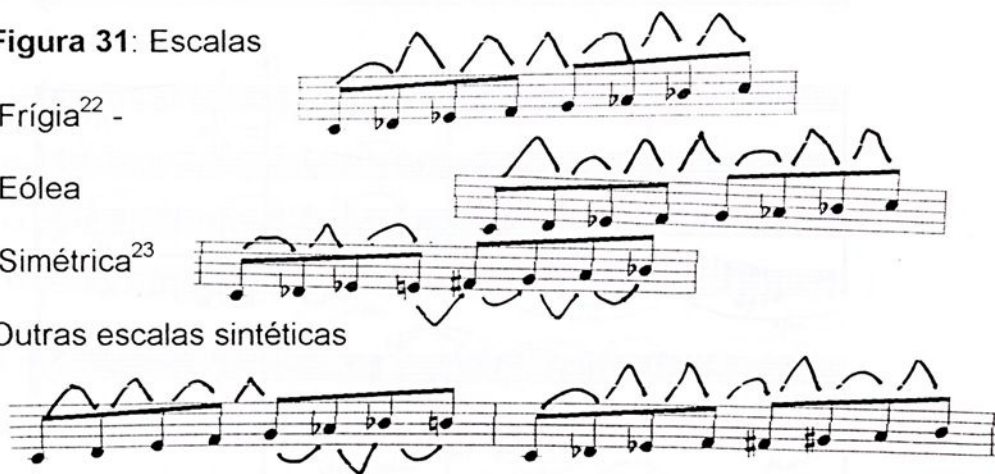
Figura 31: Escalas

Frígia²² -

Eólea

Simétrica²³

Outras escalas sintéticas



²¹ São chamadas escalas sintéticas aquelas que fogem ao padrão natural das escalas modais. Essas escalas surgiram na maioria das vezes com a música folclórica de várias partes do mundo. Algumas são variações criadas pelos próprios compositores.

²² Os exemplos apresentados estão transpostos para a nota base Dó, com a finalidade de comparação entre uma e outra.

²³ Chamada assim por causar uma simetria de intervalos a cada 4 notas (semi-tom/tom/semi-tom)

O uso dessas escalas depende do caráter que Schostakovich quer exprimir à sua obra. Na maioria das vezes as escalas modais são usadas em passagens sem grande tensão harmônica.

No exemplo abaixo observa-se o uso da escala frigia em lá, tocado pelo oboé, no início do primeiro movimento da Sinfonia nº. 5, e a seqüência nos cellos e fagotes construídas com a mesma escala.

FIGURA 32: Sinfonia nº 5, Opus 47 I Movimento, p 12

Moderato

Escala frigia em lá-



CD – Faixa 25

A seguir o tema principal do quarto movimento da mesma Sinfonia, com um tema no modo eóleo em ré, tocado pelos metais.

FIGURA 33: Sinfonia n.º 5, Opus 47 IV Movimento, p 125-126

Allegro non troppo $\text{♩} = 120$

Flauto piccolo

2 Flauti grandi

2 Oboi

Clarinetto piccolo (Es)

2 Clarinetti (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

2 Arpe

Piano

Violini I

Violini II

Viola

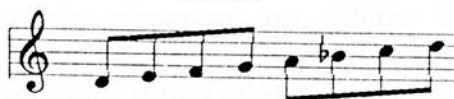
Violoncelli

Contrabassi

Eóleo Ré

Allegro non troppo $\text{♩} = 120$

Escala eólea em ré-



CD – Faixa 26

128

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor. (F)

Tr.

Tbn.

Tba.

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

sorda sord.

div.

accelerando

12 12 12 12

Como se pode observar no último compasso do exemplo acima, Schostakovich torna claro o uso dessas escalas. Muitas vezes os próprios temas são constituídos pelas escalas como no exemplo a seguir, onde o tema principal

do último movimento da Sinfonia nº. 10, tocado pelos violinos, é construído no modo mixolídio em si.

FIGURA 34: Sinfonia nº 10, Opus 93 IV Movimento, p 151

The image shows a page of a musical score for the fourth movement of Shostakovich's Symphony No. 10, Op. 93, page 151. The score is for Violins I and II, Viola, and Cello. It features a tempo marking of 'Allegro' and a key signature of one sharp (F#). A handwritten note 'mixolídio' is written above the Violin I staff. The score shows a complex melodic line with many accidentals and a strong rhythmic pattern.

CD – Faixa 27

As escalas sintéticas são freqüentes nas Sinfonias de Schostakovich, sobretudo as compostas a partir dos anos 50., na maioria das vezes elas são exploradas em passagens que exigem forte poder expressivo. Abaixo vê-se dois exemplos marcantes da construção melódica de Schostakovich com escalas sintéticas. O primeiro é a passagem do primeiro movimento da Sinfonia nº 12 intitulado *Petrogrado Revolucionária*, onde a escala é explorada nas cordas e em seguida nas madeiras, numa passagem de grande tensão para retratar o momento da Revolução de 1917.

Figura 35: Sinfonia nº 12, 1917, Opus 112 I Movimento, p. 17-18

Allegro

[H]

Picc.

Fl.

Ob.

CL

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni e Tuba

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

uso sintetico (simétrico)

CD – Faixa 28

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Trom.

Tuba

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

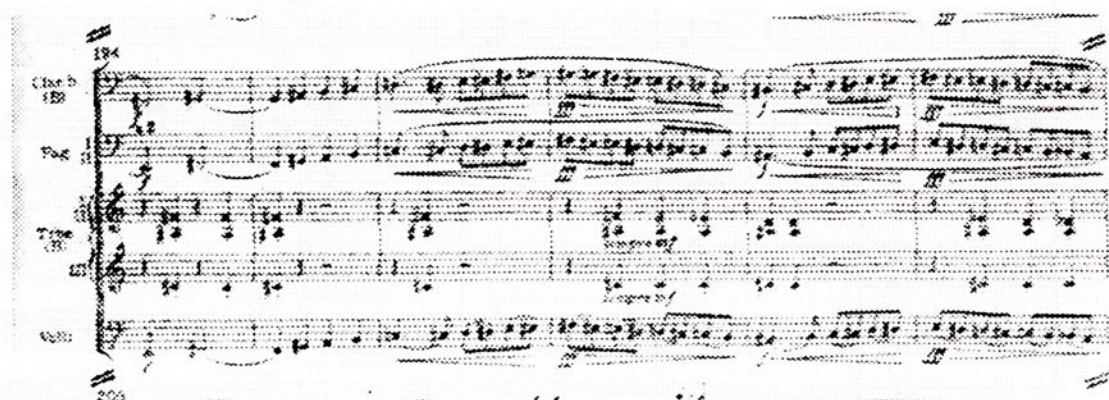
O segundo exemplo é um trecho da fuga do segundo movimento da Sinfonia nº 11 onde Schostakovich retrata o momento da tragédia do "Domingo

Uma outra característica da construção melódica de Schostakovich e talvez a mais marcante é a oposição freqüente entre linhas diatônicas e linhas cromáticas, resultando em instabilidade tonal. Um dos seus recursos musicais mais poderosos é, portanto, o choque dos contrários.

O exemplo a seguir é uma passagem do último movimento da Sinfonia nº. 8 onde a melodia dos violoncelos e contrabaixos é construída numa união do modo mixolídio em mi com a escala cromática.

Figura 37: Sinfonia nº. 8, Opus 65 IV Movimento, p.123

Allegro



CD – Faixa 30

A criação de melodias com base na escala cromática é muito comum na música de Schostakovich. Geralmente tem a intenção de exprimir o grotesco, o satírico, o irônico. O exemplo que se segue é o tema do último movimento da Sinfonia nº 9, que tem sua construção melódica baseada na escala cromática. Nota-se o caráter “circense” utilizado nesse tema, que caracteriza o tom satírico da Sinfonia, conseguido com uma escrita rítmica bem marcada e a construção melódica cromática descendente se opondo aos ostinatos do trompete e do tambor militar, chegando assim ao caráter desejado.

CD – Faixa 31

Figura 38: Sinfonia nº. 9 Opus 70 IV Movimento, p. 132-133

Allegro

Handwritten musical score for "Allegro" by Giuseppe Verdi. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The orchestration includes Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal soloists are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is marked with "Diatoni" and "Cromat." and includes dynamic markings like "f" and "p". The tempo is marked "Allegro".

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments visible include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Tuba (Tuba), and various string sections (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is arranged in a traditional format, with the woodwinds and brass sections at the top, followed by the strings at the bottom. The page number 135 is visible in the top right corner.

Essa maneira de construir temas com base cromática sempre foi peculiar a Schostakovich, como pode ser visto a seguir com o tema do último movimento da Sinfonia nº 1.

Figura 39: Sinfonia nº. 1 Opus 10 IV Movimento, p. 77

CD – Faixa 32

Em relação ao uso constante da escala simétrica, sobretudo a partir dos anos 50, chama-se a atenção aqui ao fato do anagrama DSCH, não por coincidência se encaixar perfeitamente aos intervalos da escala em questão, como mostra o exemplo, ao construir-se a escala simétrica com base na nota si.

Escala simétrica em si

b) Contraponto

Passagens contrapontísticas são freqüentes na obra de Shostakovich, tendo as *fugas* e *fugatos* um destaque especial em suas sinfonias. Abaixo vê-se a fuga que ocorre no desenvolvimento do primeiro movimento da Sinfonia nº. 4 no naipe das cordas.

Figura 40: Sinfonia nº. 4 Opus 43 I Movimento, p. 69-70

The image displays a page of a musical score for the first movement of Shostakovich's Symphony No. 4, Opus 43, pages 69-70. The score is for the string section (V-ni I, V-ni II, V-la, V-c.) and includes a timpani part (Timp.). The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 168. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score shows a complex fugue texture with multiple voices of the violin and viola parts. The fugue begins on page 69, marked with a circled '63' and 'arco'. The score continues onto page 70, marked with a circled '64' and 'arco'. The timpani part is marked 'colla bacch. di Timp.' and 'Ptti'. The string parts are marked 'unis. arco' and 'V-c.'. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The page contains measures 69, 70, and 71. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, particularly in the string sections. Dynamic markings such as 'uniss.' (unissimo) and 'f' (forte) are present. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The page number '69' is visible at the top right, and the measure numbers '69', '70', and '71' are clearly marked at the beginning of their respective systems.

A seguir a fuga do quinto movimento da Sinfonia nº 13, que utiliza o poema de Yevtushenko intitulado *Uma Carreira*, narrando a trajetória dos que foram perseguidos pelos seus talentos, a fuga surge logo após os seguintes versos:

*Por que os envolveram em calúnias?
Talento é talento: não se afere.
Esquecidos são aqueles que os amaldiçoaram.*

*Mas lembrados são os amaldiçoados.
Mas lembrados são os amaldiçoados (YEVTUSHENKO,
[197-], tradução de Euro de Barros Couto JJr.)*

Figura 41: Sinfonia nº. 13, Babi Yar, Opus 113 V Movimento, p. 202-207

Allegro

[143]

Bsn.

C. Bsn.

Hrn.

Chorus

- LI, NO POM-NYAT TEKHI, KO-VO KLYA- LI.

Vla.

A FUGA

CD- Faixa 34

VI n.

Vla.

C.

B.

Handwritten musical score for page 141. The score is written on multiple staves, with the following instruments labeled on the left:

- Picc.
- Fl.
- Obs. (1st and 2nd staves)
- Cl. (1st and 2nd staves)
- Hrn. (1st and 2nd staves)
- Vln. (Violins)
- Vla. (Violas)
- C. (Cellos)
- B. (Basses)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., ff , ff , ff). A large bracket spans across the top of the woodwind section, indicating a phrase or section. The bottom of the page features a ruler with centimeter markings and the logo for unesp.

146

Picc.
Fl.
Obs.
Cl.
Hrn.
Vln.
Vla.
C.
B.

Picc.

Fl.

Obs. 1+2

3

Cl. 1+2

3

Hrn. 1+2

3+4

Vln.

Vla.

C.

B.

This musical score page, numbered 143, contains staves for Piccolo, Flute, Oboe (1+2 and 3), Clarinet (1+2 and 3), Horn (1+2 and 3+4), Violin, Viola, Cello, and Bass. The woodwind and brass sections are active with various melodic and harmonic lines, while the string section provides a steady accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom of the page features a ruler and the 'unesp' logo.

147

Picc.

Fl.

Obs.

Cl.

Bsn.

C. Bsn.

Hrn.

Trpt.

Trmb.

Tuba

Timp.

S. Dr.

147

Vln.

Vla.

C.

B.

Muitas vezes a escrita contrapontística é construída à duas vozes, tentando caracterizar uma atmosfera desoladora ou até depressiva, caráter esse que é conseguido geralmente com as duas vozes isoladas e algumas vezes acompanhadas apenas com uma nota de pedal. No primeiro exemplo percebe-se a intenção de chegar a essa atmosfera, na introdução da Sinfonia nº 3, com o contraponto a duas vozes dada aos clarinetes.

Figura 42: Sinfonia nº. 3, *Primeiro de Maio*, Opus 20, p. 4

Largo

CD – Faixa 35

Outro exemplo encontra-se na Sinfonia nº. 10, onde o tema principal é exposto no clarinete em contraponto com os primeiros violinos, enquanto cello e contrabaixos mantêm um pedal em mi.

Figura 43: Sinfonia nº. 10. Opus 93 I Movimento, p. 9
Largo

CD – Faixa 36

Algo semelhante Schostakovich faz no início da Sinfonia nº 11 1905, onde o tema de uma canção de caráter revolucionário²⁴ é exposto pela primeira flauta em contraponto com a segunda flauta. Enquanto isso tímpanos, harpa, cellos e contrabaixos insistem no pedal de si bemol.

Figura 44: Sinfonia nº. 11, 1905, Opus 103 I Movimento, p.7
Adágio

CD – Faixa 37

²⁴ Os motivos da utilização de temas de canções revolucionárias bem como um histórico sobre a Sinfonia nº 11, estão descritas em detalhes no capítulo II p. 71 e 72.

O exemplo a seguir é o início de *O Suicida*, quarta canção da Sinfonia nº.

14. Nesta canção, com poema de Apollinaire, Schostakovich faz um contraponto a duas vozes entre soprano e solo de violoncelo. O poema, de grande poder expressivo, inicia-se assim:

*Três lírios, três lírios, os três lírios em meu túmulo sem cruz.
Três lírios, cujos brilhos dourados são soprados pelo vento
gélido²⁵.*

Esta canção merecerá um destaque maior a seguir, pois carrega consigo uma forte carga simbólica.

Figura 45: Sinfonia nº. 14, Opus 135 IV Movimento, p. 39

CD -Faixa 38

²⁵ Os poemas das 11 canções que integram a Sinfonia nº 14 estão traduzidos por Euco de Barros Couto Jr. (Anexo 1).

51 52

Sopr. solo

-ги - ле мо - ей без крес - та, три

V.c. solo

53 54

Sopr. solo

ли - ли - и, чью по - зо - ло - ту хо - лод - ны - е вет - ры слу - ва - ют, и

V.c. solo

55 56

Sopr. solo

чер но - е не - бо, про - лив - шись дождем, их по - рои о - мы - ва - ет,

V.c. solo

c) Motivos em pêndulo

“Motivos em pêndulo” ou acompanhamentos dentro desse contorno melódico é uma característica marcante na obra de Schostakovich. De fato quase todas as construções melódicas e harmônicas em suas peças possuem movimentos pendulares. No exemplo anterior isso pode ser percebido tanto no solo da soprano como no solo do violoncello.

Os motivos pendulares têm uma simbologia fundamental na obra desse compositor, a instabilidade. No exemplo da figura 44 não só percebe-se as linhas melódicas em movimentos pendulares (destacados com a letra A) como também pode-se observar todos os contornos melódicos são apoiados em três notas, relacionando-se diretamente com o texto poético que se refere aos três lírios.

Dessa maneira tanto o canto melódico da linha da soprano como o solo de violoncelo são construídos em seqüências de três notas (destacadas com a letra B)

Na sequência vê-se mais três exemplos de como Schostakovich utiliza o movimento pendular. No primeiro o motivo em pêndulo pode ser visto numa passagem do terceiro movimento da Sinfonia nº. 10, onde aparece o tema do anagrama DSCH.

Figura 46: Sinfonia nº. 10, Opus 93 III Movimento, p. 117

Allegretto

Measures 104-109. The score includes parts for Flauto I & II, Oboe, Clarinet in A, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Archi. Measure 104 features a key signature change to one sharp (F#) and a tempo marking of *Allegretto*. The woodwinds play active melodic lines, while the strings provide harmonic support.

CD – Faixa 39

440

Pêndulo

105

Flaco.

Fl. I

Ob. I

Ob. II, III

Cl. I, II

Cl. III

Fag. I, II

Fag. III

Timp.

Tr-lo

Pica.

Fl. I

Ob. I

Ob. II, III

Cl. I, II

Cl. III

Fag. I, II

Fag. III

Timp.

Tr-lo

A seguir um trecho do segundo movimento da Sinfonia nº. 7, onde o motivo pendular se agrega ao tema principal.

Figura 47: Sinfonia nº. 7, *Leningrado*, Opus 60 II Movimento, p. 80

Allegretto

CD – Faixa 40

E finalmente a sequência do desenvolvimento temático do terceiro movimento da Sinfonia nº. 11, onde a linha melódica, baseada em um movimento de pêndulo, caracteriza o estilo da construção melódica de Schostakovich.

Figura 48: Sinfonia nº. 11, 1905, Opus 103 III Movimento, p. 168

Adágio

108

senza sord

p

senza sord

p

arco

arco

arco

p

B & H 10428

109

p

109

av.

espr.

cresc.

mp dim.

cresc.

mp dim.

cresc.

mp dim.

cresc.

mp dim.

cresc.

mp dim.

R. & H. 10429

d) Melodia de doze sons

O uso de melodias desenvolvidas como séries dodecafônicas foi uma prática comum em Schostakovich, principalmente a partir dos anos 60. Sua utilização teve provavelmente a finalidade de promover uma instabilidade harmônica, apesar dessas séries, ou melhor, das “melodias” de doze sons serem, na maioria das vezes, apresentadas sem acompanhamento harmônico ou quando isso ocorre, harmonizadas tonalmente.

A seguir tem-se um exemplo de uma “melodia” de doze sons exposta isoladamente no trecho final da canção nº. 3 ,*Lorelei* de Apollinaire, da Sinfonia 14. Pode-se observar nessa sequência como Schostakovich primeiro firma a tonalidade de mi menor nas cordas, para depois expor a melodia dodecafônica no solo de violoncelo na parte final da canção, que acaba servindo de introdução para a canção seguinte, *O Suicida* (exemplificada anteriormente). Percebe-se aqui a intenção do compositor de utilizar a melodia de doze sons para sugerir um caráter desolador.



Figura 48: Sinfonia nº. 14, Opus 135 III Movimento, p. 38

Largo

50

Vcl. solo

Cel.

Basso solo

20 Koz

Vcl. div. in 3

Vcl. solo

Vcl. div. in 2

Cb. div.

Vcl. solo

7 8 9 10 11 12

4 5 6 10 11 12

cresc.

mf

dim.

p

dim.

pp

Attacca

CD – faixa 42

Essa prática de criar melodias baseadas na “técnica dodecafônica” já era explorada antes por Schostakovich como pode-se ver nesse exemplo do tema principal da Sinfonia nº. 1, exposto pelo clarinete.

Figura 50: Sinfonia nº. 1, Opus 10 I Movimento, p. 10

Allegro non troppo

8 Allegro non troppo ♩.160

Fl.

Cl. (B)

Fag.

Archi

9

CD – Faixa 43

3.4 ASPECTOS HARMÔNICOS

a) Material harmônico tradicional

O trabalho harmônico na obra de Schostakovich apresenta grande diversidade de técnicas que geralmente se fundem numa mesma obra ou mesmo em único compasso. Essa diversidade abarca desde a harmonia tradicional até o atonalismo. Existe portanto uma série de características que definem seu estilo harmônico. Cabe neste momento destacar-se essas principais características.

Do ponto de vista da harmonia tradicional levanta-se aqui duas passagens que definem a maneira de Schostakovich trabalhar a melodia acompanhada: em ambos os casos a melodia é exposta pelos primeiros violinos enquanto o restante das cordas faz o acompanhamento harmônico; também em ambos os casos Schostakovich lida com “tensões”, explorando principalmente inversões de acordes.

O primeiro exemplo diz respeito à apresentação do segundo tema, em mi bemol menor, da Sinfonia nº. 5.

Figura 51: Sinfonia nº. 5, Opus 47 I Movimento, p. 16-17

Moderato

VI. I
VI. II
Vla.
Vcl.
Cb.

M. b. m. e. o. r.

CD- Faixa 44

Arp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

465

F minor 6

sol menor

10

Arp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

LAB MA 6

la menor

Fl. piccolo

Arp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

O segundo exemplo é também a apresentação de um segundo tema, agora da Sinfonia nº 8, exposto em compasso a 5/4 em mi menor.

Figura 52: Sinfonia nº. 8, Opus 65 I Movimento, p. 8

Largo

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcl.

C. B.

mi menor

Ré maior

CD – Faixa 45

74

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll

C. B.

pp *p* *cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.*

Renova 7 *minueta* *Ren 6* *sul canto sin' ale*

76

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll

C. B.

f dim. *dim. molto* *pp* *dim.* *dim. molto* *ppp* *dim.* *dim. molto* *ppp* *dim.* *dim. molto* *ppp*

Ren 7< *Ren* *dome. 9* *Sen 9* *dim.*

81

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll

C. B.

cresc. *poco cresc.* *poco cresc.* *poco cresc.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

Lab.

b) encadeamentos por segundas e terças

Uma outra característica do trabalho harmônico de Schostakovich diz respeito ao uso que o compositor faz de encadeamentos por intervalos de segunda (maiores e menores). O exemplo abaixo compreende o trecho final da Sinfonia nº 11, 1905, onde o solo de corne inglês expõe, pela última vez, um dos temas principais da obra, que deve ser interpretado como um tributo às vítimas da tragédia de 1905 (Glikman, 1993). A melodia é acompanhada por acordes sem terça, gerando uma certa instabilidade tonal típica do compositor, sendo que toda a sequência de acordes caminha por intervalos de segunda.

Figura 53: Sinfonia nº. 11, 1905, Opus 103 IV Movimento, p. 290-291

Adágio

First system of the musical score. The staves are labeled C. I., Arpe, Vl. I, Vl. II, Vle, Vc, and Cb. The tempo is marked 'Adágio'. The key signature has one flat. The first staff (C. I.) has a handwritten 'f' above it. The second staff (Arpe) has a handwritten 'D. esp. inesteso' above it. The third staff (Vl. I) has a handwritten 'f' above it. The fourth staff (Vl. II) has a handwritten 'c. s.' above it. The fifth staff (Vle) has a handwritten 'c. s.' above it. The sixth staff (Vc) has a handwritten 'sol.' below it. The seventh staff (Cb) has a handwritten 'sol.' below it. The publisher's mark 'B. & H. 16426' is at the bottom right.

CD- Faixa 46

Second system of the musical score. The staves are labeled C. I., Arpe, Vl. I, Vl. II, Vle, Vc, and Cb. The tempo is marked 'Adágio'. The key signature has one flat. The first staff (C. I.) has a handwritten 'f' above it. The second staff (Arpe) has a handwritten 'D. esp. inesteso' above it. The third staff (Vl. I) has a handwritten 'f' above it. The fourth staff (Vl. II) has a handwritten 'c. s.' above it. The fifth staff (Vle) has a handwritten 'c. s.' above it. The sixth staff (Vc) has a handwritten 'sol.' below it. The seventh staff (Cb) has a handwritten 'sol.' below it. The publisher's mark 'B. & H. 16426' is at the bottom right.

A seguir apresenta-se um exemplo de encadeamentos em segundas e terças explorados no segundo movimento da Sinfonia nº 12 intitulado *Rasliv* (nome do local ao norte de São Petersburgo que serviu de esconderijo de Lênin na véspera da Revolução). O tema deste movimento expõe um solo de flauta em $fa\#$ menor, cujas harmonias caminham nessa relação intervalar. É importante destacar que todo esse trecho é construído tendo a escala simétrica como matéria prima, fato que é comprovado pelos contornos melódicos do solo de clarinete, em contraponto com a flauta.

Figura 54: Sinfonia nº. 12, 1917, Opus 112 II Movimento, p. 103

Adágio

CD – Faixa 47

Fl.

Cl.

Vnl I

Vnl II

Vla

V.c.

Cb.

50

60

mib m. FA# ENARMONIA FA maior D# 7 FA#

c) Harmonia cromática

Na abordagem anterior sobre o aspecto melódico falou-se do uso da melodia cromática pelo compositor. Considerando o aspecto harmônico, a escrita cromática é bastante utilizada por Schostakovich. No exemplo a seguir, da introdução do terceiro movimento, *Largo*, da Sinfonia nº 5, pode-se observar o uso que o compositor faz da harmonia cromática para conseguir atingir um clima de grande expressividade.

Figura 55: Sinfonia nº. 5, Opus 47 III Movimento, p. 100, 101 e 102.

100

III

76 Largo J:so

Flauto piccolo

2 Flauti grandi

2 Oboi

Clarinetto piccolo (Es)

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti

Contrafagotto

Timpani

2 Arpe

Celesta

Piano

76 Largo J:so

Violini I

Violini II

Violini III

Viola I

Viola II

Violoncelli I

Violoncelli II

Contrabassi

E. E. 6501



102

78

p espress.

p mf dim.

p

pp

p mf dim.

p

pp

p mf dim.

p

poco espress.

pp

p mf dim.

p

pp

p mf dim.

p

pp

p mf dim.

p

pp

Violin I (Vl.)

Violin II (Vla.)

Violoncello (Vcl.)

Contrabass (Cb.)

pp

mf express.

pp

E. E. 6501

d) Ostinatos

Os ostinatos também são muito comuns em Schostakovich. O exemplo abaixo, tirado do último movimento da Sinfonia nº. 9, representa uma passagem típica desse procedimento. O ostinato insiste aqui na tonalidade de mi bemol maior enquanto a linha melódica, numa variação do modo lícrio em lá, se move nos trombones, fagotes e contrabaixos. A passagem também é um exemplo da exploração que o compositor faz de tons e modos simultâneos, sugerindo uma politonalidade.

Figura 56: Sinfonia nº.9, Opus 70 V Movimento, p. 128-129

Allegro

The image shows a page of a musical score for the final movement of Shostakovich's Symphony No. 9, Op. 70, measures 128-129. The score is for a full orchestra. Handwritten annotations include 'mib.M' (mi bemol maior) on the right side of the first system, 'ESUB COCIN (VARIAÇÃO)' (E-sub, COCIN, variation) on the right side of the second system, and 'mib M' (mi bemol maior) on the right side of the third system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'ff'.

CD – Faixa 49

e) atonalismo

Apesar de ser um compositor primordialmente tonal, passagens atonais também são encontradas na obra de Schostakovich. Nesses casos isso ocorre sempre com o propósito de exploração de um maior poder expressivo diretamente ligado à textura, como ocorre na introdução da Sinfonia nº. 2 exemplificada no capítulo 2. Um outro exemplo desse recurso encontra-se nos dois compassos

finais da Sinfonia nº 14, onde Schostakovich faz uso de um *cluster*²⁶ repetido continuamente pelas cordas, em uma escrita rítmica que vai da colcheia pontuada à fusa.

Figura 57: Sinfonia nº. 14, Opus 135 XI Movimento, p. 98
Moderato

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Clarinet (Cl.), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), and Double Bass (Cb.). The second system includes parts for Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'f'.

CD – Faixa 50

3.5 Aspectos Instrumentais

a) a percussão

Analisando a instrumentação das Sinfonias de Schostakovich pode-se perceber o quanto o compositor valoriza a textura orquestral. Nesse aspecto os instrumentos de percussão desempenham um papel de grande relevância musical e simbólica em suas Sinfonias.

O primeiro exemplo que se apresenta diz respeito ao final da Sinfonia nº 5, na qual o aparente desfecho *triumfal*²⁷ da obra, em ré maior, é sustentado pelas batidas do bumbo em fortíssimo. Na partitura vê-se o destaque que Schostakovich dá ao instrumento colocando-o em evidencia com relação ao resto da orquestra através da dinâmica. Este destaque tem justamente a intenção de *desmascarar* o caráter triunfal, pois as batidas do bumbo sobrepõem o *tutti* da orquestra

²⁷ Ver detalhes sobre essa aparente triunfalidade no Capítulo II p. 54 e 55.



Figura 58: Sinfonia nº. 5 Opus 47 IV Movimento, p. 182-183

Moderato

182

134

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor.

(F)

Tr.

Tbn.

Tba.

Timp.

Tri.

Pti.

Pf.

8

134

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vcl.

Cb.

CD – Faixa 51

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Fl. pic., Fl., Ob., Cl., Fg., Cfg.), brass (Cor. (F), Tr., Tbn., Tba.), percussion (Timp., Tri., T., Pri., G. C.), piano (Pf.), and strings (VI. I, VI. II, Vla., Vcl., Cb.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A handwritten "3um 60" is visible on the right side of the page.

O tambor militar é o instrumento mais utilizado por Schostakovich, aparecendo em todas as suas Sinfonias. Destaca-se a seguir um exemplo do uso desse instrumento. Trata-se da exposição do "tema da invasão" ²⁸ da Sinfonia nº7, *Leningrado*, na qual Schostakovich utiliza o tambor militar em um desenho rítmico constante e crescente (idéia inspirada no *Bolero* de Maurice Ravel).

Figura 59: Sinfonia nº. 7, *Leningrado*, Opus 60 I Movimento, p. 15

Allegretto

The musical score for the first movement of Shostakovich's Symphony No. 7, 'Leningrad', Opus 60, page 15, is presented in Allegretto tempo. The score is in 2/4 time and features a constant and increasing rhythmic pattern of military drums. The score includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Percussion (Tambor Militar). The percussion part is marked with 'military drum' and 'military drum' and features a constant and increasing rhythmic pattern. The score is marked with 'Allegretto' and '15'.

CD – Faixa 52

²⁸ Ver detalhes no Capítulo II, p. 57 à 61.

O tambor militar é usado também em passagens de grande poder expressivo como ocorre no trecho do primeiro movimento da Sinfonia nº 8, exemplificado abaixo, aqui ele é acompanhado dos trinados do tímpano e do bumbo, conferindo ao trecho o impacto desejado pelo compositor.

Figura 60: Sinfonia nº. 8, Opus 65 I Movimento, p. 37

The image shows a page from a musical score, specifically page 37 of the first movement of Beethoven's Symphony No. 8, Opus 65. The tempo is marked 'Adagio' with a half note equal to 30 seconds. The score is for a full orchestra, including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violins I and II, violas, cellos, and double basses), and percussion (timpani, snare drum, and cymbals). The percussion section, including the military drum (Tambor), is circled in red, highlighting its role in the expressive passage. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

CD – Faixa 53

A campana também tem uma simbologia especial na obra de Schostakovich. Seu timbre, semelhante ao som de um sino, é utilizado por Schostakovich com certa cautela, esse instrumento normalmente aparece em passagens as quais o compositor deseja expressar um caráter depressivo premeditando, entretanto, um certo otimismo pelo futuro. Seguem-se dois exemplos: o primeiro diz respeito ao trecho inicial da Sinfonia nº. 13 no qual é utilizado o poema de Yevtuschenko intitulado *Babi Yar*, e que dá o nome à Sinfonia (descrito no capítulo II). Aqui a campana anuncia a entrada do tema principal e, logo em seguida, a entrada do coro cantando a primeira estrofe do poema que diz o seguinte:

*Em Babi yar não há monumentos.
O precipício escarpado é como um rele túmulo.
Estou aterrorizado
Como todo o povo judeu (YEVTUSCHENKO, [197-],
tradução DE Euro de Barros Couto Jr).*



Figura 61: Sinfonia nº. 13, *Babi Yar*, Opus 113 I Movimento, p. 6-7

6 Moderato

I

Obs.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bsn.

Hrns.
Trpt. 1

Timp.
Chimes

Chorus

II

Vln.
Vla.
C.
B.

Chorus

Vln.
Vla.
C.
B.

CD – Faixa 54

Handwritten musical score for "The Firebird" by Igor Stravinsky. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Obs., Cl., Bsn., C. Ben.), brass (Hrns., Trpt., Trombones, Tuba), percussion (Timp., Chimes), strings (Vln., Vla., C., B.), and vocal soloist/chorus. The music is in 3/4 time and features various dynamic markings (f, sf, p, morendo) and articulation (accents, slurs). The vocal parts include lyrics in Russian and English. The score is marked with a large '2' in a box, indicating a second ending or a specific section.

Woodwinds: Obs., Cl., Bsn., C. Ben.

Brass: Hrns., Trpt., Trombones, Tuba

Percussion: Timp., Chimes

Strings: Vln., Vla., C., B.

Vocal Soloist/Chorus: Solo, Chorus

Lyrics: -RO-TU, MADE NA-ZE-TSA VEI-CAS

Handwritten musical score for a symphony orchestra and choir. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Cl, B.Cl, Bsn., E.Bsn.), brass (Hrn., Tuba), percussion (Timp, Chimes), and strings (Vln., Vla., C., B.). The music is in 2/4 time and features various dynamics (f, mf, mp, cresc., decresc.) and articulations (acc., marc.). The lyrics are in Russian, starting with "MIT, KOG-DA NA-VE-KI PO-KHO-RO-NEN BU-JET. POS-LED-NI NA ZEM-LE AN-TI-SE-".

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring a variety of instruments. The staves are arranged vertically, with the following instruments listed on the left: Picc., Fl., Obs., E.H., Cl., B. Cl., Bsn., C. Bsn., Hrns. (1, 2, 3, 4), Trmb. 3, Tuba, Timp., Chimes, Chorus, Vln., Vla., C., and B. The score is written in a complex, modern style, with many accidentals and dynamic markings. A specific measure in the Chimes part is circled, showing a sharp sign and a note. The page number 179 is visible in the top right corner.

b) Texturas nas regiões graves e agudas

A extensão das tessituras dos instrumentos é muito explorada por Schostakovich, sempre com uma finalidade expressiva. Um dos tipos de textura orquestral mais frequentes em sua música é a sequência rápida em graus conjuntos ascendentes nos extremos agudos das madeiras e violinos, enquanto a

melodia principal transita pelas regiões graves. Para exemplificar esta concepção apresenta-se um trecho do primeiro movimento da Sinfonia nº 8, onde esse procedimento é empregado para exprimir o caráter de histeria relacionado aos horrores da Segunda Guerra²⁹.

Figura 63 : Sinfonia nº 8 Opus 65, p. 19 à 23. Allegretto

The image shows a page from a musical score for the first movement of Mahler's Symphony No. 8, Op. 65, measures 19 to 23. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is for a full orchestra. Handwritten annotations include 'Piccolo' with a circled 'Fl. piccolo' part, and 'extremas agudos' with an arrow pointing to the right. The strings are marked with 'div. pizz.' and 'f'. The woodwinds and brass parts are also visible.

CD – Faixa 56

²⁹ Detalhes no Capítulo II, p. 61 e 62.

Handwritten musical score page 181, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *ten.*, *Soli*, *ff espress.*, and *unis arco*. A handwritten note "extremos Agudos" with an arrow points to the Violin I staff. The page is numbered 186 at the top left and 19 at the top right. The bottom of the page features a ruler and the logo "unesp".



20

188 a^2

Fl. picc. I

Fl. I

Ob. II

Clar. picc. (E $\flat$)

Clar. I (B)

Clar. b. (B)

Fag. I

C-fag.

Cor. (F) II

Trp. (B) I

Trp. (B) II

Trbn. I a^2

Trbn. II a^2

Tuba

f *espress.*

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Vclli

C.B.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered 190 at the top left and 21 at the top right. The score is written for a large ensemble of instruments, including:

- Piccolo (Picc.)
- Flute (Fl.)
- Clarinet in B-flat (Clar. (B))
- Clarinet in E-flat (Clar. (Eb))
- Bassoon (Fag.)
- Cor Anglais (Cor. (F))
- Trumpet (Trbe. (B))
- Trombone (Trbni)
- Violin I (Viol. I)
- Violin II (Viol. II)
- Viola (Viole)
- Cello (Vclli)
- Double Bass (C-B)

The score features complex musical notation, including many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamics such as *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo) are indicated. A rehearsal mark '190' is present at the top left. The page is divided into two systems by a double bar line.

1924

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Clar. picc.
(Es)

Clar.
(B)

Clar. b.
(B)

Fag.

C-fag.

Cor.
(F)

Trbe
(E)

Trbai I
II

Trboe III
e Tuba

Timp.

Piatti

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcll

C.B.

G

[illegible]

Em certas passagens orquestrais de suas Sinfonias Schostakovich faz uso dos instrumentos graves também como elemento expressivo. O trecho a seguir talvez seja um dos melhores exemplos de como o compositor utiliza a linguagem musical para expressar idéias que não poderiam ser expressas em palavras. Trata-se do início do quarto movimento da Sinfonia nº. 13, o qual utiliza o poema de Yevtushenko denominado *Lágrimas*. A primeira estrofe do poema fala sobre o fim da opressão na Rússia como um fantasma do passado, e diz o seguinte:

*Secam na Rússia as lágrimas,
Como os fantasmas de anos passados.
Só no adro, como velhas,
Em algum lugar ainda pedem pão* (YEVTUSCHENKO, [197-].
Tradução; Euro de Barros Couto Jr).

Schostakovich, captando a ironia das palavras, utiliza uma instrumentação, antes da entrada do coro, constituída de tímpanos, cellos, contrabaixos, tam-tam e bumbo, unidos a um solo de tuba. Tudo é articulado em pianíssimo, como se quisesse exprimir não uma idéia de fim da opressão, mas a permanência desta.

É importante notar a ambigüidade tonal do trecho devido, principalmente ao solo de tuba, construído quase como uma série de doze sons.



Figura 64: Sinfonia nº. 13, *Babi Yar*, Opus 113 IV Movimento, p. 146-147

IV
FEARS

Largo $\text{♩} = 66$

92

Tuba *Solo*

Timp.

B. Dr.

T. Tam.

Pedal

C.

B.

93

Tuba

Timp.

B. Dr.

T. Tam.

C.

B.

94

Tuba *Solo*

Timp.

B. Dr.

T. Tam.

C.

B.

CD – Faixa 57

95 96

Tuba

Timp.

3 Dr.

Tam

Chorus

Cono no solo no

f maestoso

U-MI-RA-YUT VROJ-SI-I STRA-KHI SLEW-NO LET

C.

B.

||

||

97

Tuba

Timp.

3 Dr.

Tam

Chorus

f maestoso

LIS-NA

C.

B.

c) Efeitos

São inúmeras as passagens orquestrais em que Schostakovich explora combinações instrumentais com a finalidade de efeitos texturais. No capítulo 2 isso foi demonstrado na introdução da Sinfonia nº.2. Seguem-se mais dois exemplos dessa intenção do compositor.

O Primeiro é a passagem do final do segundo movimento da Sinfonia nº.11 que retrata o momento da entrada do exército do czar na Praça São Petersburgo provocando centenas de mortes. Para conseguir esse efeito *visual*, Shostakovich utiliza, após a percussão, um trinado nas cordas dobrado pelos acordes da celesta que acompanham o solo de trompete.

Figura 65: Sinfonia nº. 11, 1905, Opus 103 II Movimento, p. 146-151

Allegro

Fl
Ob
Cl
Cl in Sib
Cl b
1 2
Fag
3
1 2
Cor
3 4
1 2
Tr
3
1 2
Tbn
3
Tuba
Timp
T-ro
GC
T-tam
Xyl
VI I
VI II
Vle
Vc
Cb

1 2 muta in La
muta in Contrafagotto

ff

CD – Faixa 58

148

Cel.

Arpe

VI I

VI II

Vle div

Vc div

Cb div

B & H 18428

92 *1. SOLA con sord*
p

Tr

T-ro

Cel

Arpe

92

VI I

VI II

Vle div

Vc div

Cb div

1

Tr

T-ro

Cel

VI I

VI II

Vle

Vc

Cb

f *pp* *p*

sempre pp

p

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

93

C1b *len*
p *len*

C fag *p*

1 2 Cor *con sord* *p*

3 4 Cor *con sord* *p*

Tr 1 *p*
2 *con sord*

1 2 Tbn *p*
3 *con sord*

Tuba *p*

T-ro *p*

Cel *p*

Arpe *unis*

93

VI I *pp*

VI II *pp*

Vle div *pp*

Vc div *pp*

Cb div *pp*

O segundo exemplo é o início da fuga que ocorre na canção nº 7 da Sinfonia nº 14, intitulada *A prisão*, com poema de Guillaume Apollinaire. A fuga se inicia após os seguintes versos:

*Deixaram-me nu
quando me puseram na prisão.
Uma luta pelo destino desde o canto,
estou caído na escuridão.
Adeus, alegres danças,
adeus, sorriso de menina.
Aqui sobre mim está a lápide,
aqui eu morri por todos (YEVTUSCHENKO, [197-].
Tradução: Euro de Barros Couto Jr).*

Para figurar um ambiente de desolação e solidão Schostakovich constrói a fuga com uma melodia de doze sons exposta primeiramente nos cellos e contrabaixos em uma combinação de timbres com pizzicato³⁰ e legno³¹ com algumas intervenções do *wood-block*,³² toda a sequência é tocada em pianíssimo.

Figura 66: Sinfonia nº. 14, Opus 137 VII Movimento, p. 65-66

Moderato

91 solo col legno
Cello
altri pizz.
pp

92 solo senza sord col legno
Violino
altri senza sord pizz.
pp

93 senza sord col legno
Violino
altri senza sord pizz.
pp

CD – Faixa 59

³⁰ Técnica de tocas as cordas com os dedos ao invés do arco.

³¹ Técnica que consiste em bater com a parte lateral do arco ao invés da crina.

³² Instrumento de percussão que consiste numa pequena caixa de madeira e tocado com uma pequena baqueta.

Legno

pp

sola

Vln

alter

solo

Vcl

alter

solo

Cb

alter

Legno

senza sord

col legno

senza sord

pizz

pp

Vln (div) (ind)

sola

Vln

alter

solo

Vcl

alter

solo

Cb

alter

Do ponto de vista timbrístico pode-se observar nestes exemplos apresentados o perfeito domínio que Schostakovich tinha da técnica de orquestração, e de como ele explorava recursos dos instrumentos como ferramenta de expressão.

Considerações Finais

Esta dissertação teve o objetivo de investigar a posição do artista e seu processo de criação musical na ditadura estética imposta pelo realismo socialista, através das sinfonias de Dmitri Schostakovich, e de como este compositor utilizou a linguagem musical para expressar suas idéias contrárias à esta ditadura estética.

Para abordar a temática fez-se inicialmente um levantamento do panorama histórico e depois adentrou-se no processo criativo das quinze Sinfonias do compositor, relacionando-as com o momento político, histórico e social em que foram compostas.

A Dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo descreveu o momento histórico da Revolução Russa com o propósito de situar o compositor nesse contexto histórico. O segundo descreveu a vida e obra de Schostakovich, destacando o processo de criação de suas Sinfonias, finalizando com o terceiro capítulo que procurou demonstrar como o compositor utilizou as ferramentas da linguagem musical para expressar suas idéias, fazendo-o de maneira singular. Este último se caracterizou por uma abordagem analítica, simbólica e interpretativa de suas Sinfonias tendo-se como referencial teórico Jan LaRue quando pensou-se em termos de música, de análise interpretativa, e Roger Cotte, quando pensou-se em termos de simbologia.

Torna-se relevante enfatizar que esta pesquisa não defende a idéia de que uma obra musical deva *necessariamente* ser analisada dentro dos procedimentos aqui seguidos. Entretanto, no caso do compositor Dmitri Schostakovich justifica-se, esta abordagem em razão do sentido metafórico incluso na obra do compositor, caracterizando um estilo único e singular.

O material coletado, analisado e exposto criticamente nesta Dissertação possibilitou duas grandes considerações que legitimam os objetivos propostos por este trabalho-musical;

a) a primeira é a questão da posição do artista diante de uma estética imposta por uma ditadura, revelando como imposições desse teor podem estimular o processo criativo de certos artistas, possibilitando um autêntico desafio estético;

b) a segunda consideração está diretamente ligada à personalidade e obra de Dmitri Schostakovich que, como demonstrado, nunca compactuou com as normas estéticas do partido (ao contrário do que sempre se afirmou), mas sim, contradisse essa concepção, encontrando na música um meio de desafiá-las, fazendo apenas quando convinha pseudo-concessões. Pode-se, assim, afirmar que poucos artistas na história da música souberam lidar tão bem com as pressões ditatoriais, como Dmitri Schostakovich.

Seus ideais, sustentados no marxismo-leninismo, sempre levantaram certa polêmica e conclusões equivocadas por parte do Ocidente, quanto à crença em uma obediência estética do compositor aos ditames do regime. Felizmente tais equívocos vêm sendo corrigidos à medida que se pesquisa mais sobre Shostakovich e seu patrimônio musical. Uma das contribuições para que se desfizesse esses enganos foi a publicação das cartas do compositor escritas à Isaak Glikman, num intervalo de 35 anos entre 1940 e a morte do compositor em 1975. O livro foi editado por Glikman, depois de muita relutância, concluindo que sua publicação ajudaria não só a esclarecer os equívocos existentes como colocaria Schostakovich no lugar privilegiado que lhe cabe por direito.

Para encerrar este trabalho coloca-se aqui um último exemplo do conteúdo simbólico de sua obra, que também encerra esta dissertação. Trata-se da Sinfonia nº 15.

Numa conversa com o crítico Solomon Volkov, Schostakovich discorre sobre o que o inspirou na concepção da que seria sua última Sinfonia. Ao comentar seu gosto especial sobre textos de Anton Chekov disse:

Eu gostaria de ter escrito mais músicas sobre as histórias de Chekov...Eu escrevi uma obra baseada em chekov, a Sinfonia n.15. Ela não é uma música descritiva sobre "O Monge Negro", mas "variações" sobre o tema. Muito da nº15 é relativo ao "Monge Negro", mesmo sendo obras completamente independentes. (VOLKOV, 2000, p. 225)

Essa ligação com “O Monge Negro” de Chekov, apontada pelo compositor, é encontrada sobretudo no último movimento da *Sinfonia*. No conto de Chekov, o personagem principal, Andrei Kovrin, é um intelectual creditado, respeitado pela sociedade, considerado por alguns, um gênio. Ele se encontra com sérios problemas de saúde e resolve se isolar numa fazenda. Lá tem a visão do “Monge Negro”, que representa o destino (o que explica o uso do *tema do destino* do *Anel dos Nibelungos* de Wagner na introdução desse movimento) e passa a vê-lo constantemente, durante anos, até a sua morte.

No trecho final da Sinfonia exemplificado a seguir, Schostakovich nos traz mais uma vez o tema do destino de Wagner seguido pelas três primeiras notas da abertura da ópera *Tristão e Isolda* do mesmo compositor. Tudo parece ser uma reminiscência de sua vida que se extingue com os ritmos da percussão, como um prenuncio da morte do próprio compositor. Schostakovich viria a falecer quatro anos depois.



Figura 67: Sinfonia nº. 15, Opus 141 IV Movimento, p. 167-182. CD – última faixa

v

Allegretto 142

(I)

Fag. *22*

Tr-ni e *22*

Tuba *22*

Timp. *p*

am-tam *p*

V-c. *pizz.*

C-b. *pizz.*

Cor. *Tempo* *Wagner* *consord.* *concord* *p*

Tr-ni e

Tuba

Timp.

am-tam *p*

V-c. *(pizz.)*

C-b. *(pizz.)*

Handwritten musical score for "A Sexta Menor" by Carlos Gomes. The score is for a concert band and includes parts for Cor (Horn), Timp (Timpani), and Chi (Chimes). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with "Con sord." (Con sordina) and "Pizz." (Pizzicato). The lyrics are in Portuguese: "NO INÍCIO DA SINFONIA APARECE A SEXTA MENOR."

Handwritten musical score for a string quartet. The score is written on five staves, with the first four staves representing the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'arco' (arco), 'pp' (pianissimo), 'pizz.' (pizzicato), and 'p' (piano). A handwritten 'TRESTA' is visible above the Violin II staff. The score is written in a single system, with a repeat sign at the end of the first measure of the Cello/Double Bass part.



First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with a fermata over the first measure and a box containing the number '444' above the fourth measure. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The fifth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *arco* (arco) in the fourth measure.



Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a melodic line with a fermata over the first measure. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The fifth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *arco* (arco) in the fourth measure.



Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a melodic line with a fermata over the first measure. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. The fifth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, containing a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *arco* (arco) in the fourth measure.

170

Handwritten musical score for piano, measures 170-172. The music is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with a trill in measure 170, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Handwritten musical score for piano, measures 173-176. The right hand has a melodic line with a trill in measure 173, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *pizz.*, *p*, and *pp*. A handwritten note "trill" is present above the first measure.

Handwritten musical score for piano, measures 177-180. The right hand features a melodic line with a trill in measure 177, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*.

171

Handwritten musical score for a brass and woodwind ensemble. The score is written on multiple staves, with some staves containing handwritten notes and markings.

Brass Section:

- Cor.** (Cornet): *Con sord.*, *sf*, *Con sord.*
- Tr-be** (Trumpet): *Con sord.*, *sf*, *Con sord.*
- Tr-ni** (Trumpet): *sf*, *Con sord.*
- Tuba**: *sf*, *Con sord.*

Woodwind Section:

- T-z.** (Trombone): *mp*

String Section:

- Archi** (Strings): *p*, *pp*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten corrections and annotations in red ink.

ritenuto *a tempo*

picc. *sfz* *pp*

fl. *sfz* *pp*

ob. *sfz* *pp*

cl. *sfz* *pp*

sr. *sfz* *pp*

z-be *sfz* *pp*

2-ni *sfz* *pp*

e *sfz* *pp*

uba *sfz* *pp*

T-zo *mp*

amp. *p*

ritenuto *a tempo*

Archi *mf* *pp* *p*

173

Handwritten musical score for page 173. The score is written on multiple staves, including percussion and string parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes the following parts:

- Tom-tom:** Plays a rhythmic pattern starting with a *p* (piano) dynamic.
- Cassa:** Plays a rhythmic pattern starting with a *p* (piano) dynamic.
- Archi:** Includes staves for Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The strings play a melodic line with *p* (piano) dynamics. A *pizz.* (pizzicato) instruction is present for the lower strings.
- Fl. picc.:** Piccolo Flute.
- Fl.:** Flute.
- Ob.:** Oboe.
- Cl.:** Clarinet.
- Tom-tom:** Reappears with a *p* (piano) dynamic.
- Camp.:** Cymbal.
- Celesta:** Celesta.
- Archi:** Reappears with *p* (piano) dynamics.

The score is marked with a *p* (piano) dynamic throughout. A handwritten note at the bottom of the first system reads: *Prima Passacaglia di mob.*

Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for Flute, Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Percussion, and Woodwinds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is written on ten staves. The first staff is for the Violin (vic.) in treble clef, key of D major (two sharps). The second staff is for the Violoncello (vc.) in bass clef, key of D major. The third staff is for the Viola (st.) in alto clef, key of D major. The fourth staff is for the Violoncello (lon) in bass clef, key of D major. The fifth staff is for the Piano (np.) in bass clef, key of D major. The sixth staff is for the Violoncello (lon) in bass clef, key of D major. The seventh staff is for the Violoncello (lon) in bass clef, key of D major. The eighth staff is for the Violoncello (lon) in bass clef, key of D major. The ninth staff is for the Violoncello (lon) in bass clef, key of D major. The tenth staff is for the Violoncello (lon) in bass clef, key of D major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mp, p).

176

Fl. picc.

Camp.

Archi

179

Fl. picc.

Triang.

Sil.

Camp.

Celesta

Archi

177

Triang.

Sil.

Camp.

Celesta

Archi

150

Timp.

T-20

Cast.

folx.

178

Handwritten musical score for a piece numbered 178. The score is written on multiple staves. The first system includes staves for 'imp.' (improvisation), 'lo' (low), 'ro' (right), 't.' (tenor), 'z.' (bass), 'il.' (left), 'imp.' (improvisation), and 'Pesta' (Pesta). The second system includes staves for 'A' (Alto), 'vi' (violin), and 'vi' (violin). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Solo'.

179

151

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). The score is written in a system with multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation is in a standard musical format with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The notation is handwritten and appears to be a draft or a working score.

180

This musical score page contains measures 180 through 183. The notation is organized into two systems, each with five staves. The top staff of each system is for a vocal line, with lyrics 'so', 'ta', 'hi', 'so', 'ta', 'so', 'ta', 'il', and 'chi' written below it. The second staff is for a piano accompaniment, marked with a 'p' (piano) dynamic. The third staff is for a string ensemble, marked with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The fourth and fifth staves are for a woodwind ensemble, also marked with a 'mf' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '180' is in the top left corner, and the page number '212' is in the top right corner. A ruler is visible at the bottom of the page.

181

Handwritten musical score for measures 152-154. The score includes parts for Tr-blo, Tom-tom, T-ro, Cast., Holx., Sil., Camp., Celesta, and Archi. The percussion parts (Tr-blo, Tom-tom, T-ro, Cast., Holx.) feature rhythmic patterns with dynamic markings *f*, *dim.*, and *p morendo*. The Celesta part has a melodic line with *f* and *p* dynamics. The Archi part consists of sustained chords. The score is written on a system of staves with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

182

Handwritten musical score for page 182. The score is written on multiple staves, including grand staves and individual staves for various instruments or voices. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *dim.*, *p*, *pp*, and *morendo*. The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Staves and markings visible:

- Staff 1 (top): *dim.*, *morendo*
- Staff 2: *dim.*, *p*, *morendo*
- Staff 3: *dim.*, *p*, *pp*
- Staff 4: *dim.*, *p*, *morendo*
- Staff 5: *p*, *morendo*
- Staff 6: *p*, *morendo*
- Staff 7: *morendo*
- Staff 8: *morendo*
- Staff 9: *morendo*
- Staff 10: *morendo*
- Staff 11: *morendo*
- Staff 12: *morendo*

ABRAHAM, G. E. H. *Eight soviet composers*. London: Greenwood Press, 1970.

ADorno, T. *Essaia de teoria musical*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

BENTON, W. *Enciclopedia Britânica*. São Paulo: Ed. Britânica, 1970.

CAMPOS, A. *A música russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANDE, R. *História universal de la música*. Madrid: Aguilar, 1981.

CASTRO, C. M. *A prática do ensaio*. São Paulo: Makron Books, 1977.

COSELLA, A. *La música de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi, 1976.

COOTE, R. *Musica e Simbolismo*. São Paulo: Quarta, 1988.

CRAFT, R. *Shawmby*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

BIBLIOGRAFIA

DALLIN, J. *Twentieth century composition*. New York: WGB, 1974.

DALLIN, J. *Ex-Rhythmus*. Rio de Janeiro: Pórtico 79, 1997.

DAVIS, F. *A composição não verbal*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DEELY, J. *Semântica de texto*. São Paulo: Atual, 1999.

ECO, H. *Como se faz uma obra*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (1ª ed.).

FERRO, M. A. *A evolução russa de 1877*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FISCHER, E. *A necessidade de uma Música Brasileira*. Glencoe, 2002.

GLICKMAN, I. *Story of a Mendelssohn: the story of Dmitri Schostakovich's work*. Gilman, USA: Lowell University Press, 1983.

GOGOL, N. *Quarta Parte*. Alegre: L&M, 2000.

GRIFFITHS, R. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

HOBBSBAM, E. *Problemas e desafios da música russa (1914-1991)*. São Paulo: Companhia de Letras, 2002.

KAY, H. *Schostakovich*. London: Oxford University Press, 1977.

LA RUE, J. *Análisis del ensaio musical*. Madrid: Labor, 1989.

LAUREI, F. *Schostakovich e a Rússia*. London: London, 2003.

LEIBOWITZ, R. *Schostakovich and his school*. New York: Da Capo Press, 1970.

MACDONALD, M. *Musica*. São Paulo: Jogo-Jogo, 1989.



- ABRAHAM, G.E.H. *Eight soviet composers*. London: Greenwood Press Reprint, 1970.
- ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. São Paul: Ed. Perspectiva, 1974.
- BENTON, W. *Encyclopaedia Britannica*. São Paulo: Ed. Britânica, 1970
- CAMPOS, A. *A poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANDÉ, R. *Historia universal de la musica*. Madrid: Aguilar, 1981.
- CASTRO, C. M. *A prática da pesquisa*. São Paulo: Makron Books, 1977.
- COSELLA, A. *La tecnica de la orquesta contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi, 1978.
- COTTE, R. *Música e Simbolismo*. São Paulo : Cultrix, 1988.
- CRAFT, R. *Stravinsky*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.
- DALLIN, L. *Twentieth century composition*. New York: WCB, 1974.
- DAHLHAUS, C. *Estética musical*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991
- DAVIS, F. *A comunicação não verbal*. São Paulo: Summus, 1979.
- DEELY, J. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990.
- ECO, H. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (17ª Ed.)
- FERRO, M.A. *A revolução russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 2002.
- GLIKMAN, I. *Story of a friendship: the letter of Dmitri Schostakovich to Isaak Glikman*. USA: Cornell University Press, 1993.
- GOGOL, N. *O nariz*. Porto Alegre: L & M, 2000.
- GRIFFTHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- HOBSBAWN, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- KAY, N. *Schostakovich*. Londo : Oxford University Press, 1971.
- LA RUE. J. *Analisis del estilo musical*. Madrid: Labor, 1989.
- LAUREL, F. *Schostakovich: a life*. London: London, 2000
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg and his school*. New York: Da Capo Press, 1970.
- MACDONALD, M. *Brahms*, São Paulo: Jorge Zahar, 1993.



- MARX, K. ; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Cortez, 1987 (6ª Ed.).
- MERCER, A. Decreto do Politburo. Inglaterra: *Revista Schostakovich*, 1998, vol.9, p.21-24
- MICHEL, U. *Atlas de Musica*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- PAZ, J.C. *Introdução à música do nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- PEIRCE, J. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PERSICHETTI, V. *Twentieth century harmony*. USA: Faber, 1980.
- PIPES, R. *História concisa da revolução russa*. São Paulo: Record, 1995.
- POPPER, K. *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Cultrix, 2001 (16ª Ed.).
- SCHNAIDERMAN, B. *Os escombros e o mito*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.
- SCHWARTZ, B. *Musica and musical life in soviet Russia: 1917-1970*. New York: The Norton Library, 1973.
- SEKEFF, M.L. *Curso e Dis-Curso do Sistema Musical*. S.Paulo: Annablume, 1996
- SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1996 (20ª Ed.)
- SHUB, B. *Since Stalin: a photo story of our time*. USA: Swen, 1951.
- SOLJENITSIN, A. *Arquipélago Gulag*. São Paulo: Difel, 1975.
- STEHMAN, J. *História da música européia*. Lisboa: Bertrand, 1964.
- SADIES, S. (Editors). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Gove: 1995.
- TCHEKHOV, A. *O monge negro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- TOCH, E. *The shaping forces in music*. New York : Dover, 1977.
- VOLKOV, S. *São Petersburgo: uma história cultural*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. *Testimony: the memoirs of Dmitri Schostakovich*. New York: Harper & Row, 2000.
- WEBER, M. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- YEVTUSCHENKO, Y. Texts. In: SCHOSTAKOVICH, D. *Symphonies nº. 13 and nº. 14*. Moscou: EMI, 1970.



Partituras

SCHOSTAKOVICH, D. *Sinfonia Nº 1*, Hamburg: Sikorski, 2000.

_____ *Sinfonia Nº 2 -Outubro*, Hamburg; Sikorski, 2000.

_____ *Sinfonia Nº 3 -"Primeiro de Maio"*, New York : Leeds, 1978

_____ *Sinfonia Nº 4*, Hamburg, Sikorski, 2000.

_____ *Sinfonia Nº 5*, New York: Eulenburg, 1970.

_____ *Sinfonia Nº 6*, London: Boosey&Hawkes, 1983.

_____ *Sinfonia Nº 7 -Leningrado*, New York : Kalmus, 1977.

_____ *Sinfonia Nº 8*, New York: Eulenburg, 1970.

_____ *Sinfonia Nº 9*, New York : MCA., 1976.

_____ *Sinfonia Nº 10*, New York : Kalmus, 1977.

_____ *Sinfonia Nº 11 - "O ano de 1905"*, New York : MCA, 1976.

_____ *Sinfonia Nº 12 "O ano de 1917"*, New York: Kalmus, 1979.

_____ *Sinfonia Nº 13 "Baby Yar"*, Canadá: Leeds, 1980.

_____ *Sinfonia Nº 14*, New York : Kalmus, 1980.

_____ *Sinfonia Nº 15*, Canadá : Leeds, 1980.

Discografia

SCHOSTAKOVICH, D. *Sinfonia Nº 1*. Orquestra Filarmônica de Moscou, Reg. Kiril Kondrashin, Moscou: Melodya, 1975, LP.

_____ *Sinfonia Nº 2 Outubro*. Orquestra Filarmônica de Moscou, Reg. Kiril Kondrashin, Moscou: Melodya, 1975, LP.

_____ *Sinfonia Nº 3 "Primeiro de Maio"*. Orquestra Sinfônica de Londres, Reg Bernard Haitink, London : Deutsche Grammophon, 1983, LP.

_____ *Sinfonia Nº 4*. Orquestra Sinfônica de Chicago, Reg. André Previn, Chicago: Angel, 1984, LP.

_____ *Sinfonia Nº 5*. Orquestra Sinfônica Nacional de Washington, Reg Mstislav Rostropovich. New York: Deutsche Grammophon, 1988, LP.

_____ Sinfonia Nº 6 Orquestra Filarmônica de Moscou ,Reg. Kiril Kondrashin . Moscou : Melodya, 1970,LP.

_____ *Sinfonia No 7 –Leningrado*. Orquestra Filarmônica da Russia ,Reg. Yeugeny Svetlanov , Moscou: Melodya, 1976, LP.

_____ *Sinfonia Nº 8* . Orquestra Filarmônica de Mosco,Reg. Kiril Kondrashin, Moscou : Melodya, 1977, LP.

_____ *Sinfonia Nº 9*.Orquestra Filarmônica de Moscou,Reg.Kiril Kondrashin, Moscou: Melodya, 1976, LP.

_____ Sinfonia Nº10. Orquestra Sinfônica Estatal de URSS . Reg. Yegeni Svetlanov, Moscou Melodya, 1980,LP.

_____ *Sinfonia Nº 11 –“O Ano de 1905”*. Orquestra Sinfônica de Bournemouth ,Reg. Paavo Berglund , London: Angel, 1981,LP.

_____ *Sinfonia Nº 12 “O ano de 1917”* .Orquestra Filarmônica de Moscou, Reg. Kiril Kondrashin, Moscou: Melodya, 1978, LP.

_____ *Sinfonia Nº 13 “Baby Yar”* Orquestra Filarmônica de Moscou. Reg. Kiril Kondrashin, London: Angel, 1980, LP.

_____ Sinfonia Nº 14. Orquestra de Câmara de Moscou, Reg. Rudolf Barshai , Moscou: Melodya, 1980,LP.

_____ Sinfonia Nº 15 .Orquestra da Rádio de Moscou,Reg. Maxim Schostakovich, Moscou: Melodya, 1976, LP.



ANEXO I



ANEXO 1

Tradução das Sinfonias nº 2, 3, 13 e 14

Sinfonia nº 2, Opus 14 “Outubro”

Poema de Alexander Bezimensky

*Nós íamos e pedíamos trabalho e pão,
Os corações estavam apertados por morsas de
saudades,
As chaminés das fábricas estendiam-se ao céu,
e mãos enfraquecidas cerravam os punhos.
Terrível era o nome de nossas sombras:
O silêncio, o sofrimento.
Porém, ruidosamente armas irrompiam
silenciosas
palavras de nossas aflições.
Ó Lênin:
Tu forjaste a liberdade desse sofrimento
tu forjaste a liberdade dessas mãos calosas.
Nós entendemos, Lênin, que nossa união leva
um nome:
Luta!luta!
Luta! Tu nos conduziste à plena liberdade.
Luta! Tu nos deste a vitória do trabalho.
E esta vitória sobre a opressão
e sobre as trevas não será tirada de nós, nunca.
Que cada uma na luta seja jovem e corajoso.
Que o nome da vitória seja Outubro.*

*Outubro! É o sol do mensageiro da esperança.
Outubro! É a liberdade de épocas de insurreição.
Outubro! É o labor, é a felicidade e a canção.
Outubro! São os alegres prados e ferramentas.
Eis o sinal de outubro.
Eis o nome das vívidas gerações e Lênin.
A comuna e Lênin.
(tradução de Euro de Barros Couto Jr)*

Sinfonia nº 3 Opus 20 "O Primeiro de Maio"

Poema de Semion Kirzanov

*Em primeiro de maio
Lançou-se ao passado um brilho,
Uma centelha viva no fogo,
Uma chama envolveu a floresta.*

*Com os ouvidos de árvores pendidas
as florestas escutaram
os joviais sons e vozes
da nova parada de maio*

*Nosso Primeiro de Maio,
As baionetas e as armas da angústia
ao zunido de batidas de dor
a tomada do palácio do czar
foi a aurora de maio,
uma avanço à frente,
sob a luz da bandeira da dor.*



*O Primeiro de Maio nosso-
na futuro serão as velas –
está içado sobre um mar semeado
retumbantes corporações.*

*As novas corporações são um novo momento de
maio,
Seus olhos, como fogos, velho o futuro,
Fábricas e colônias
Marchando na parada de maio.*

*À terra, arrastamo-nos de joelhos –
É chegado o nosso momento.
Ouvi, proletários, a voz de nossas indústrias,
Queimando o velho, e acendendo a nova
realidade.*

*O sol, como a bandeira erguendo-se,
Marcha, ressoa nos ouvidos.
Cada Primeiro de Maio
é um passo ao socialismo.*

*O Primeiro de Maio é um passo
De mineiros angustiados ao fuzil
Para as praças, a revolução,
Um passo firme de um milhão.
(tradução Euro de Barros Couto Jr)*

Sinfonia n.º 13, Op. 113, "Bábi Iár" ¹
poema de Evguiéni Evtuchénko

I - Primeiro Movimento — Bábi Iár (Adagio)

Coro

*Em Bábi Iár não há monumentos.
O precipício escarpado é como um reles túmulo.
Estou aterrorizado
Estou hoje tão envelhecido,
Como todo o povo judeu.*

Solista

*Aqui eu fico como se fosse a nascente
Que me dá a fé em nossa irmandade.
Aqui russos jazem, e ucranianos
Jazem com os judeus em um mesmo solo.
Parece-me que Dreyfus sou eu.
A burguesia é minha delatora e julgadora.
Estou atrás das grades. Estou cercado,
Perseguido, arruinado, caluniado.
E dondocas de babados de Bruxelas,
Delatando, fincam sombrinhas em minha face.
Parece-me que eu sou um menino de Belostók.*

Coro

*O sangue flui correndo pelos prados,
Cometem os demagogos no balcão da taverna
E cheiram à vodca com cebolas.*

Solista

*Eu, repelido por uma bota, estou impotente.
Em vão, eu suplico aos devastadores.*

Coro

¹ Foram respeitadas aqui a grafia do tradutor.

Sob gargalhadas, "acaba com os judeus, salva a Rússia!"

Um mercador de cereais espanca minha mãe.

Solista

*Ó, meu povo russo! Sei que tu
És essencialmente internacional.
Mas freqüentemente aqueles cujas mãos são vis
Teus nomes puros fizeram tilintar.
Eu conheço a bondade de minha terra.
Que vil é não ter contraído uma veia,
Anti-semitas proclamam a si mesmos.*

Solista e Coro

"Com a união do povo russo!"

Solista

*Parece que eu sou a Anne Frank,
Transparente como uma vergôntea em abril,
E eu amo, e eu preciso de uma frase,
Mas preciso que fitemo-nos um ao outro.
Como alguém pode ver pouco, e cheirar!
Nos é proibido ter folhas
E nos é proibido ter o céu,
Mas pode-se ter bem mais ternamente
Sentir o cheiro um do outro em um quarto
escuro.*

Coro

Eles vêm vindo!

Solista

*Não tenha medo, são os ruídos surdos
Da própria primavera. ela vem para cá.
Venha comigo,
Dá-me rápido os lábios.*

Coro

Eles estão quebrando a porta!

Solista



Não, é o movimento do gelo...

Coro

*Em Bábi lár o murmúrio da relva selvagem,
As árvores olham temivelmente, como juízes,
Aqui silenciosamente tudo grita, tirando o
chapéu
Eu sinto que paulatinamente fico grisalho.*

Solista

*Eu penso sobre a façanha da Rússia,
Que impede seu caminho ao fascismo,
Para a mesma minúscula gota de orvalho
Está perto de mim toda a essência e o destino.
Nada em mim esquecerá isso.*

Coro

*A "Internacional" tem fama,
Quando para sempre fúnebre será
O último anti-semita na Terra.*

Solista

*O sangue judeu não está em meu sangue
Mas odeio a aspereza maldosa
Por todos os anti-semitas, como se eu fosse um
judeu.*

Coro

E por isso eu sou um russo genuíno!

II - Segundo Movimento — Humor (Allegretto)

Solista

*Czares, reis, imperadores,
Poderosos de toda a Terra
Comandaram paradas,
Mas o humor, o humor não puderam.
Aos palácios de indivíduos notáveis,
Todo dia bem tratados,
Era o vagabundo Esopo,*



E diante dele, pareciam empobrecidos.

Coro

*Era o vagabundo Esopo,
E diante dele, pareciam empobrecidos.*

Solista

*Nas casas onde um hipócrita deixou pistas
De seus mesquinhos passos
Toda esta banalidade Hadji Nasr-Ed-Din
Arrebatada para fora com suas piadas como
Alguém que limpasse um tabuleiro.
Eles queriam comprar o humor.*

Coro

Mas só tu não o compras!

Solista

Eles queriam aniquilar o humor.

Coro

Mas o humor fez fiau.

Solista

*Combatê-lo é uma coisa árdua,
Executaram-no infinitamente.*

Coro

*A cabeça dele está decepada
Fincada na ponta da baioneta.*

Solista

*Mas só os alaridos dos bufões
Começariam um conto,
Ele fortemente gritou: "Eu tô aqui."*

Coro

"Eu tô aqui."



Solista

"Eu tô aqui."

Solista e Coro

E atrevidamente caiu na dança.

Solista

*Em um casaco puído e roto,
Cabisbaixo e arrependido,
Pego como um prisioneiro político
Ele iria à sua execução.
Sua aparência mostrava obediência,
Pronto para toda a sua vida,
Quando, de repente, ele largaria seu casaco
Agitando os braços.*

Solista e Coro

E tchauzinho!

Solista

*Eles ocultaram o humor em celas,
Mas jamais eles se deram bem.*

Solista e Coro

*Barras de ferro e paredes de pedra
Ele atravessaria direto.*

Solista e Coro

*Limpando sua garganta do frio,
Como um soldado raso.
Ele marchou como diz uma simples cantiga
Com um rifle para tomar o Palácio de Inverno.*

Solista

*Ele está acostumado a dar olhadelas sombrias,
Mas isso não o prejudica,
E o humor o prestigia.
Às vezes, com humor.*

Ele é eterno.

Coro

Eterno.

Solista

Ele é astuto.

Coro

Astuto.

Solista

E esperto.

Coro

E esperto.

Solista

Ele passa por tudo e por todos.

Solista e Coro

Então, salve o humor!
Ele é um ente corajoso.

III - Na Loja (Adagio)

Solista

Quem de xale, e quem de lenço,
Como que para um feito, para o trabalho,
Para a loja, uma a uma
Silenciosamente entram as mulheres.

Coro

Ó, o tinido de suas latas,
O Ruído de garrafas e caçarolas.
O cheiro da cebola e do pepino,
O cheiro do molho "Cabul".



Solista

*Tremo quando estou no caixa,
Mas desloco-me até ele,
Do suspiro de tantas mulheres
Na loja tudo está mais morno.
Elas aguardam silenciosamente,
Os deuses bondosos da família,
E nas mãos, eles agarram.
Seu suado dinheiro.*

Coro

*Elas aguardam silenciosamente,
Os deuses bondosos da família,
E nas mãos, eles agarram.
Seu suado dinheiro.*

Solista

*São as mulheres da Rússia,
São a nossa honra e a nossa consciência.
E elas amassaram o concreto.
E araram, e colheram.
Tudo, elas aturaram,
Tudo, elas aturarão.*

Coro

*Tudo, elas aturaram,
Tudo, elas aturarão.*

Solista

*Tudo na Terra lhes é possível,
Quanta força lhes é dada.*

Solista e Coro

*É-lhes vergonhoso errar no troco,
É um pecado enganar no peso.*

Solista

*E no bolso enfiar a gorjeta,
Vejo, solenes e quietas,
Cansadas de sacar das bolsas*



As suas mãos justas.

IV - Quarto Movimento — Lágrimas (Largo)

Coro

*Secam na Rússia as lágrimas,
Como os fantasmas de anos passados.
Só no adro, como velhas,
Em algum lugar ainda pedem pão.*

Solista

*Eu os lembro do poder e da força
Na corte de mentiras triunfantes
Lágrimas, em toda parte, esgueiram-se como
sombras,
Infiltradas em todos os andares.
Gradualmente as pessoas são dominadas.
E em tudo põem um selo.
Onde haveria silêncio, domina o grito.
E o silenciar, onde se podia gritar.
Hoje, isso tornou-se distante,
É até estranho lembrar-se agora.
Uma lágrima secreta de alguém informa,
Uma lágrima secreta de uma batida na porta.
Mas, uma lágrima diz ao forasteiro
Ao forasteiro, que, à esposa,
Mas, uma lágrima minúscula resta
Depois de marchas, no silêncio, juntos.*

Coro

*Não temíamos construir sob a nevasca,
Sair sob fogo para a luta,
Mas temíamos, às vezes, a morte
Falando a todos nós.
Não nos desmoralizamos e não nos
corrompemos.
E agora não é sem razão
Que a Rússia está conseguindo tirar lágrimas
Ainda maiores de seus inimigos.*

Solista

*Novas lágrimas, vejo surgir.
Uma lágrima de falsidade para com a pátria*

*Uma lágrima de mentira degradando as idéias
Que são a pura verdade.
Uma lágrima fanfarreia até ficar tonta
Uma lágrima repete as palavras alheias
Uma lágrima semeia a descrença dos outros
E em demasia confia em si.*

Coro

Morrem, na Rússia, as lágrimas.

Solista

*Enquanto escrevo estes versos
E por vezes involuntariamente me apresso,
Não os escrevo com uma única lágrima
Mas não, com toda força, escrevo.*

*V - Quinto Movimento — Uma carreira
(Allegretto)*

Solista

*Repetiam os sacerdotes, que Galileu
É nocivo e insensato.*

Coro

*Que Galileu é insensato,
Que Galileu é insensato.*

Solista

*Mas, como mostra o tempo,
Quem é insensato, então é sábio.*

Coro

*Quem é insensato, então é sábio.
Quem é insensato, então é sábio.*

Solista

*Um cientista, contemporâneo de Galileu,
Não foi mais tolo do que Galileu.*

Coro



*Não foi mais tolo do que Galileu.
Não foi mais tolo do que Galileu.*

Solista

*Ele sabia que a Terra gira,
Mas tinha uma família.*

Coro

*Mas tinha uma família.
Mas tinha uma família.*

Solista

*E ele, tomando uma carruagem com sua esposa
Tendo entendido sua traição
Considerou que fazer uma carreira,
Entretanto, arruinaria a vida dela.*

Coro

*Entretanto, arruinaria a vida dela.
Entretanto, arruinaria a vida dela.*

Solista

*Por sua consciência sobre o planeta
Foi Galileu o único a arriscar-se
E tornou-se um grande homem.*

Coro

E tornou-se um grande homem.

Solista

É isso aí.

Solista e Coro

Eu entendo: é um carreirista.

Coro

Pois bem, salve a carreira!



Sinfonia nº 14, Op. 134

*Quando a carreira é tal
Como a de Shakespeare e Pasteur,
Newton e Tolstói,
E Tolstói.*

Solista

Liév?

Coro

Liév!

*Por que os envolveram em calúnias?
Talentos é talentos: não se afere.*

Solista

Esquecidos são aqueles que os amaldiçoaram.

Coro

*Mas lembrados são os amaldiçoados.
Mas lembrados são os amaldiçoados.*

Solista

*Todos aqueles que romperam a estratosfera,
Médicos que pereceram lutando contra a cólera,
Eis os que fizeram uma carreira!*

Solista e Coro

Tomo como exemplo suas carreiras.

Solista

*Creio em suas sagradas crenças.
Suas crenças são a minha coragem.
Faço a minha carreira
Como se não a estivesse buscando!*



Sinfonia nº 14, Opus 135

1-De profundis (baixo)
Poema de Garcia Lorca

Os cem enamorados
dormem para sempre
abaixo da terra seca
Com uma areia vermelha que cobre
os caminhos da Andaluzia.
Os ramos do verde-oliva
cobriam Córdoba.
Aqui serão colocadas cruzes
para que as pessoas não os esqueçam.
Os cem enamorados
dormem para sempre.

2. Malaguenha (soprano)
Poema de Garcia Lorca

A morte aproxima-se e afasta-se da
taverna.
Cavalos negros e almas escuras
caminham para as profundezas da
guitarra.
Exalaram o sal e o sangue quente
Inflorescências de ondas nervosas
E a morte ainda sai e entra
E ainda não se vai da taverna.

3. Lorelei (soprano e baixo)
Poema Guillaume Apollinaire

Para a bruxa loira da margem do Reno
iam homens em tropel, por amor,
agonizando.
E ordenou-a a chamar o bispo para o
tribunal,
tudo em sua alma, perdendo por sua
beleza.
"Ó, diga, Lorelei, cujos olhos são tão
belos,
quem te ensinou estes truques
perigosos?"
"A vida para mim é um estorvo, bispo, e
meu olhar amaldiçoará



quem olhar para mim, e cumprirá a minha sentença.

Ó, bispo, em meus olhos de chamas há uma fogueira,
que passa a ferro e fogo estas estranhas magias!"

"Lorelei, teu fogo é forte; até eu estou enfeitiçado por ti e não posso julgar-te!"

"Calai, bispo!" Orai e aceitai:
é vontade de Deus matar-me.
Meu amor se foi, ele está em terras distantes.

Tudo agora não tem graça para mim, tudo agora não é meu.

O coração sofreu tanto, que devo eu morrer.

Até minha aparência me sugere pensar sobre a morte.

Meu amor se foi, e deste dia
minha alva luz não tem graça, a noite está em minha alma."

E a três cavaleiros clamou o bispo:

"Rapidamente,
levem Lorelei a um desfiladeiro afastado.
Fora, louca Lora, namorada Lora!
Tu ficarás com os monges, e
empalidecerá o teu olhar!"

Três cavaleiros e a donzela irão pelo caminho.

Ela fala aos guardas sombriamente e com força:

"No penhasco bem alto, deixem-me ficar,
para poder ver meu castelo outra vez,
para eu ver meu reflexo de novo
antes de adentrar em vosso severo monastério."

O vento embaraçou o cabelo, e arde sua vista.

E os guardas gritam para ela: "Lorelei, volta!"

"À beira do Reno chega a barca.
Quanto mais Leve a alma, tanto mais límpida a água..."

E do alto penhasco ao Reno, ela caiu,
vendo o reflexo na calma e lisa torrente

seus olhos ao Reno, seus cachos
ensolarados.

4. O suicida (soprano)

Poema Guillaume Apollinaire

Três lírios, três lírios, os três lírios em
meu túmulo sem cruz.

Três lírios, cujos brilhos dourados são
soprados pelo vento gélido,

E o céu escuro, por onde derrama-se a
chuva, lava-os às vezes.

E como se fosse um terrível cetro, é a
beleza solene deles.

Um cresce da ferida, e apenas começa a
arder ao acaso,

ensangüentado, parece este aflito lírio.

Três lírios, três lírios, os três lírios em
meu túmulo sem cruz.

Três lírios, cujos brilhos dourados são
soprados pelo vento gélido,

O outro cresce de meu coração, que tão
fortemente sofre

numa miserável cama; e o terceiro, com
as raízes, escava minha boca

Eles, em meu túmulo, crescem sozinhos,
e em torno deles está a terra, e, como
minha vida, a beleza deles é maldita.

Três lírios, três lírios, os três lírios em
meu túmulo sem cruz.

5. Alerta (soprano)

Poema Guillaume Apollinaire

Na trincheira, ele morrerá, até a chegada
da noite,

meu jovem soldado, de olhar cansado
do abrigo, seguiu todos os dias a
empreitada

pela Glória, que já sem demora
desvanecerá.

Hoje, ele morrerá, até a chegada da noite,
meu jovem soldado, meu amado e irmão.

E é por isso que quero ficar bela.

Que seja a tocha brilhantemente meu
peito ardente,

que queime meu semblante num campo
nevado,

que seja um cinturão de túmulos
enroscando-se em mim.

No incesto e na morte, estar bela
quero, para aquele que tem de morrer.

O ocaso muge como uma vaca,
avermelha as rosas,
e minha aparência está enfeitiçada como
um pássaro azul.

Eis que deu a hora do Amor e a hora da
terrível febre,
eis que chegou a hora da Morte, e não há
como voltar.

Hoje, ele morrerá como morrerão as
rosas,
meu jovem soldado, meu amado e irmão.

6. Madame, olha! (soprano e baixo)
Poema de Guillaume Apollinaire

"Madame, olha!

A senhora perdeu algo..."

"Ah, não é nada! É o meu coração,
guardai-o rapidamente.

Desejo devolver. Desejo
guardá-lo outra vez, crede,
e eu estou gargalhando, gargalhando,
gargalhando
pelo amor que foi ceifado pela morte."

7. Na prisão (baixo)
Poema Guillaume Apollinaire

Deixaram-me nu
quando me puseram na prisão.
Uma luta pelo destino desde o canto,
estou caído na escuridão.

Adeus, alegres danças,
adeus, sorriso de menina.

Aqui sobre mim está a lápide,
aqui eu morri por todos.

Não, eu não sou o mesmo,
não completamente o mesmo de antes.

Agora sou um detento,
e eis o fim da esperança.

Em alguma cova, como um urso,

quero ir para frente e para trás.
 Mas o céu... melhor não olhar —
 pois aqui não sou feliz.
 Em alguma cova, como um urso,
 quero ir avante e voltar.
 Por que tu me trouxeste esta tristeza?
 Diz, Todo-poderoso Deus.
 Ó, tenha dó, tenha dó!
 Em meus olhos não há mais lágrimas,
 meu rosto parece uma máscara.
 Tu vês quantos corações infelizes
 Sob a abóbada da prisão se matam!
 Arranca de mim a coroa de espinhos,
 antes que ela alcance meu cérebro.
 O dia acabou. A lâmpada sob a cabeça
 queima na escuridão circundante.
 Tudo está quieto. Somos apenas dois na
 cela:
 Eu e minha razão.

8. Resposta dos Cossacos de Zaparóje
 ao Sultão de Constantinopla (baixo)

Tu és cem vezes mais culpado que
 Barrabás.
 Tendo Belzebu como vizinho,
 nos mesmos pecados infames tu atolaste,
 com imundícies alimenta-te desde a
 infância.
 Saia que celebras o Sabá sem nós.
 Cancro podre, lixo de Salônica,
 um sonho ruim que está proibido de
 contar!
 Torto, corrompido e sem nariz,
 tu nasceste, quando tua mãe
 se contorcia em convulsões de diarreia.
 Perverso carrasco de Podólia, veja:
 tudo em ti são chagas, úlceras e
 escamas.
 Traseiro de égua, focinho de porco.
 Mesmo que tu compres todos os
 remédios
 para tratar-te, tu és todo chagásico.

9. Ó, Delvig, Delvig (baixo)
 Poema de Wülhelm Küchelbecker

Ó Delvig, Delvig! Qual a recompensa
pelos feitos e pelos versos?
O talento que é o deleite
dos vilões e tolos?
Na mão so severo Juvenal
aos vilões zune um terrível açoite
e muda a cor de suas faces.
E fazia tremer poderosos tiranos.
Ó, Delvig, Delvig! O que é a perseguição?
A imortalidade é igual a uma sina
dos feitos corajosos e inspirados
e das doces canções!
Assim nossa união não perecerá.
livre, feliz e orgulhosa!
E na felicidade e na infelicidade uma
duradoura
união dos amantes das eternas musas.

10. A morte do poeta (soprano)
Poema de Rainer Maria Rilke

O poeta está morto. Sua face conserva
toda a palidez daquilo que foi rejeitado.
Ela às vezes sabia tudo sobre o mundo,
mas este conhecimento extinguiu-se
e retornou a um dia indiferente.
Como podem entender quão longo é este
caminho?
Ó! o mundo e ele eram todos com um só:
lagos e desfiladeiros, e a planície
compunham a essência de sua face.
Sua face também era a vastidão,
que arrastava-se até ele em vão,
mas esta máscara acanhada morrerá,
abertamente concedida aos olhares,
para a sombra condenada, um tenro fruto.

11. Conclusão (soprano e baixo)
Poema de Rainer Maria Rilke

Todo-poderosa é a morte.
Ela está de prontidão
também na hora da felicidade.
No momento de uma vida superior, ela é
nossa guardiã,
vive e está sequiosa
e chora conosco.

Anexo 2

Decreto do Politburô do CC do PCUS(b)¹ Sobre a Ópera A Grande Amizade de V. Muradiéli

10 de fevereiro de 1948

O CC do PCUS(b) considera que a ópera A Grande Amizade (música de V. Muradiéli, libreto de G. Mdiváni), produzida pelo Teatro Bolchói da URSS para marcar o 30º Aniversário da Revolução de Outubro, é perversa, tanto musicalmente, quanto em relação a seu argumento, e é uma obra anti-artística.

As principais carências da ópera estão, antes de tudo, enraizadas na música da ópera. A música da ópera é inexpressiva, pobre. Nela, não há uma única melodia ou ária que fica na memória. Ela é confusa e desarmônica, construída sobre contínuas dissonâncias, sobre combinações sonoras inaudíveis. Passagens e cenas separadas, que pretendem ser melódicas, são interrompidas, repentinamente, por barulho desafinado, completamente estranho ao ouvido humano normal e que tem um efeito opressivo sobre o ouvinte. Entre o acompanhamento musical e o desenvolvimento da ação sobre o palco não há conexão orgânica. A parte vocal da ópera — cântico, solista e de grupo — produz uma impressão deplorável. Em vista de tudo isso, as potencialidades da orquestra e dos cantores ficam inutilizadas.

O compositor não fez uso da riqueza das melodias, canções, refrões dos motivos de danças e bailes, nos quais é tão rica a criação dos povos da URSS e em particular, a criação dos povos que habitam a região norte do Cáucaso, onde desenrolam-se as ações representadas na ópera.

Na busca por um estímulo original da música, o compositor Muradiéli negligenciou as melhores tradições e a experiência da ópera clássica, em geral, e da ópera clássica russa, em particular, que se caracteriza pelo conteúdo interno, pela riqueza da melodia e extensão do diapasão, pela popularidade, pela forma musical elegante, bela e clara, que fizeram da ópera russa uma das melhores no mundo, como um gênero de música amado e acessível a amplas camadas do povo.

¹ CC do PCUS(b) significa Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética (bolchevique) e aparece, inúmeras vezes, nos documentos oficiais editados publicamente.

O enredo da ópera é historicamente falso e artificial, pretendendo representar a luta pelo estabelecimento do poder soviético e da amizade dos povos na região norte do Cáucaso, nos anos de 1918 a 1920. Da ópera, cria-se uma imagem incorreta de que os povos caucasianos, tanto georgianos como ossetianos, encontravam-se, naquela época, em hostilidade com o povo russo, o que é historicamente falso, posto que o empecilho para o estabelecimento da amizade dos povos, naquele período, no norte do Cáucaso, eram os inguches e os chechenos.

O CC do PCUS(b) considera que o malogro da ópera de Muradiéli é o resultado do errado e pernicioso caminho formalista, para a arte de um compositor soviético, pelo qual seguiu o camarada Muradiéli.

Como mostrou a conferência dos músicos soviéticos, e verificado pelo CC do PCUS(b), o malogro da ópera de Muradiéli não é um caso isolado, mas está estreitamente ligado ao estado deplorável da música soviética contemporânea, com a propagação, entre os compositores soviéticos, de uma corrente formalista.

Ainda em 1936, por ocasião do aparecimento da ópera de D. Chostakóvitch, Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk, no órgão do CC do PCUS(b), o Právda, foram submetidas a uma severa crítica as deturpações antipopulares e formalistas na obra de D. Chostakóvitch e foram revelados o dano e o perigo desta tendência para a lei do desenvolvimento da música soviética. O Právda, intervindo, então, com as instruções do CC do PCUS(b), claramente, formulou as exigências que o povo soviético faz de seus compositores.

Apesar destes avisos e também, contra aquelas indicações, as quais foram dadas pelo CC do PCUS(b), em suas decisões sobre as revistas Zvezdá e Leningrád, sobre o filme Uma Grande Vida, sobre o repertório dos teatros dramáticos, e medidas para sua melhoria, na música soviética, não foi produzida nenhuma reforma. Sucessos individuais de certos compositores soviéticos, no campo da produção de canções, que encontraram reconhecimento e larga divulgação no povo, no campo da produção de música para o cinema etc., não alteram o quadro geral da situação. Particularmente ruim está a questão no campo dos trabalhos sinfônico e operístico. É o caso dos compositores que seguiram a tendência formalista, antipopular. Esta tendência encontrou sua mais plena expressão nos trabalhos de compositores como D. Chostakóvitch, S. Prokófiev, A. Khatchaturián, V. Chebalín, G. Popóv, N. Miaskóvski e outros, na arte dos quais, particularmente de modo patente, estão representadas deturpações formalistas, tendências antidemocráticas em música, estranhas ao povo soviético e a seus gostos artísticos.

Aspectos característicos desta música são a negação dos princípios



básicos da música clássica, a propagação da atonalidade, da dissonância e da desarmonia, as quais são, pretensamente, o progresso e a inovação no desenvolvimento da forma musical, a renúncia de tão importantes bases da produção musical, como a melodia, o entusiasmo por combinações confusas e neuropáticas, que metamorfoseiam a música em cacofonia, um amontoado caótico de sons. Esta música reflete fortemente o espírito da atual música burguesa moderna da Europa e da América, que representam o marasmo da cultura burguesa, a completa negação da arte musical, seu impasse.

Um importante indicio da tendência formalista consiste, também, na renúncia da música e do canto polifônico, que estão embasados em combinações e desenvolvimentos simultâneos de uma série de linhas melódicas independentes, e a predileção pela música e pela canção unitonal e em uníssono, freqüentemente sem palavras, que representa uma quebra da construção cântico-musical polivocal, própria para nosso povo, que conduz ao empobrecimento e à decadência da música.

Pisoteando sobre as melhores tradições da música clássica russa e ocidental, rejeitando estas tradições como pretensamente antiquadas, fora de moda e conservadoras, arrogantemente maltratando os compositores, que tentam conscientemente assimilar e desenvolver as técnicas da música clássica, como adeptos de um tradicionalismo primitivo e de uma imitação, muitos compositores soviéticos, na busca por uma novidade falsamente compreensível, perderam o contato, em sua música, com as exigências e com o gosto artístico do povo soviético, isolando-se em um estreito círculo de especialistas e gananciosos, abaixaram o elevado papel social da música e estreitaram seu significado, tendo-o limitado pela satisfação de gostos deturpados de estetas individualistas.

A tendência formalista na música soviética gerou, entre uma parte de compositores soviéticos, um entusiasmo unilateral, pelas formas complexas de música sinfônica instrumental, sem texto, e uma atitude desdenhosa para com os gêneros musicais, como a ópera, a música coral, a música popular para pequenas orquestras e instrumentos nacionais, conjuntos vocais etc. Tudo isso conduz, inevitavelmente, a uma perda das bases de uma cultura vocal e de uma maestria dramática, e os compositores estão desaprendendo a escrever para o povo, evidência disso é o fato de que, ultimamente, não se produziu nenhuma única ópera soviética, que se encontre no nível de um clássico operístico russo.

O afastamento entre o povo e várias figuras da música soviética atingiu um ponto tal que, no meio deles, uma teoria viciosa se difundiu, por força da qual a incompreensão da música de muitos compositores soviéticos

contemporâneos é evidenciada pelo povo, povo este que, eles dizem, ainda não valoriza o entendimento de sua complexa música, que o povo a entenderá, em cem anos, e que não se deve ficar perturbado, se várias obras musicais não encontram um público. Esta teoria, de ponta a ponta, individualista e radicalmente antipopular, ainda em um alto grau, contribuiu para o afastamento da crítica da opinião pública soviética entre vários compositores e musicólogos e o povo, e também contribuiu para que eles se isolassem em suas cascas.

O cultivo de todos estes pontos de vista e outros similares está infligindo um dano maior à arte musical soviética. Uma atitude tolerante a estes pontos de vista denota a propagação, entre as pessoas da cultura musical soviética, de tendências estranhas a ela, que estão conduzindo a um impasse no desenvolvimento da música, à eliminação da arte musical.

A perversa tendência antipopular e formalista na música soviética produz, também, uma nefasta influência sobre a preparação e a educação de jovens compositores em nossos conservatórios, e em primeiro lugar, no Conservatório de Moscou (o diretor é o camarada Chebalín), onde a tendência formalista é dominante. Não se inculca nos estudantes o respeito pelas melhores tradições da música clássica russa e ocidental, não os educam no amor à criação popular, às formas musicais democráticas. O trabalho de muitos alunos dos conservatórios é uma cega imitação da música de D. Chostakóvitch, S. Prokófiev e outros.

O CC do PCUS(b) constata completamente o intolerável estado da crítica musical soviética. Os adversários da música realista russa ocupam uma posição condutora entre os críticos, os partidários da música decadente e formalista. Cada novo trabalho de Prokófiev, Chostakóvitch, Miaskóvski, Chebalín, estes críticos declaram como uma nova conquista da música soviética, e louvam, nesta música, a subjetividade, o construtivismo, o extremo individualismo, a complexidade profissional do idioma, ou seja, exatamente o que deve ser submetido à crítica. Em lugar disso, pontos de vista e teorias nocivas e alheias aos princípios do realismo socialista, a crítica musical está, ela mesma, contribuindo para sua disseminação, louvando e declarando como de vanguarda aqueles compositores que compartilham, em seu trabalho criador, de falsas diretrizes criadoras.

A crítica musical deixou de expressar a opinião pública soviética, a opinião do povo e reduziu-se a porta-voz de compositores individuais. Vários críticos de música, no lugar de uma objetiva crítica de princípios, através de atitudes amistosas, dispuseram-se

a agradar e rastejar-se diante desse ou daquele líder musical, por todos os meios, exaltando seu trabalho criador.

Tudo isto significa que, para uma parte dos compositores soviéticos, não está superado o que sobreviveu da ideologia burguesa, que alimenta as influências da moderna e decadente música ocidental européia e americana.

O CC do PCUS(b) considera que esta desfavorável situação no front da música soviética formou-se como o resultado daquela linha incorreta, na esfera da música soviética, linha esta conduzida pelo Comitê para Assuntos das Artes, vinculado ao Conselho de Ministros da URSS, e pelo Comitê de Organização da União dos Compositores Soviéticos.

O Comitê para Assuntos das Artes, vinculado ao Conselho de Ministros da URSS (camarada Khráptchenko), e o Comitê de Organização da União dos Compositores Soviéticos (camarada Khatchaturián), em lugar de desenvolver, na música soviética, uma tendência realista, com bases que são o reconhecimento do enorme papel progressista da herança clássica, em particular da tradição da escola musical russa, a utilização desta herança e seu desenvolvimento ulterior, a combinação, em música, de uma riqueza de conteúdo com uma perfeição artística da forma musical, a veracidade e a realidade da música, sua profunda ligação com o povo e com a sua produção musical e vocal, a elevada maestria profissional diante da simplicidade simultânea e da acessibilidade dos trabalhos musicais, no fundo, estimularam a tendência formalista, alheia ao povo soviético.

O Comitê de Organização da União de Compositores Soviéticos reduziu-se a um instrumento de um grupo de compositores formalistas, colocou-se como o principal foco das deturpações formalistas. No Comitê de Organização, criou-se uma atmosfera de estagnação e faltam discussões criativas. Os líderes do Comitê de Organização e os musicólogos que os cercam elogiam, em demasia, as produções anti-realistas e modernistas, que não são dignas de apoio, porém, os trabalhos que se distinguem por seu caráter realista, por sua aspiração em continuar e desenvolver a herança clássica, são ditos secundários, passam despercebidos e são maltratados. Os compositores que se orgulham por seu espírito de inovação, por serem arqui-revolucionários no campo da música, em sua atividade no Comitê de Organização, apresentam-se como defensores do mais atrasado e estagnado conservadorismo, revelando uma arrogante intolerância às mínimas manifestações da crítica.

O CC do PCUS(b) considera que tal situação e tal atitude para com os problemas da música soviética, que se formaram no Comitê para os Assuntos das Artes, vinculado ao Conselho de Ministros da URSS, e no Comitê de Organização da União dos Compositores Soviéticos, não podem mais ser toleradas, porquanto elas estão infligindo um dano maior ao desenvolvimento da música soviética. Durante os últimos anos, as

exigências culturais e o nível dos gostos artísticos do povo soviético aumentaram extraordinariamente. O povo soviético espera dos compositores trabalhos de alta qualidade e ideológicos, em todos os

gêneros na esfera da música operística e sinfônica, na arte do canto,

na música coral e dançante. Em nosso país, aos compositores são concedidas oportunidades criativas ilimitadas e são criadas todas as condições necessárias para um autêntico florescimento da cultura musical. Os compositores soviéticos têm uma

platéia que nunca conheceu um único compositor do passado. Seria imperdoável não aproveitar todas estas possibilidades muito ricas e não direcionar seus esforços criativos pelo correto caminho realista. O CC do PCUS(b) decreta:

- 1. Condenar a tendência formalista na música soviética como antipopular e de fato como condutora à eliminação da música.*
- 2. Propor ao Departamento de Propaganda e Agitação do CC e ao Comitê para Assuntos das Artes para proceder aos reparos da posição na música soviética, à eliminação das faltas apontadas no presente decreto do CC, às garantias ao desenvolvimento da música soviética em uma direção realista.*
- 3. Convocar os compositores soviéticos a compenetrar-se com a realização das altas exigências que o povo soviético mostra à criação musical, e tendo repellido de seu caminho tudo o que desmerece a nossa música e impede o seu desenvolvimento, assegurar a ascensão do trabalho criativo, o qual, rapidamente, avança para a cultura musical soviética e conduz à composição, em todas as esferas da arte musical, de obras genuínas e de alta qualidade, dignas do povo soviético.*
- 4. Aprovar medidas organizacionais dos órgãos soviéticos e partidários correspondentes, dirigidos para a melhoria do trabalho musical.*

ANEXO 3



Anexo 3 – Cronograma histórico

	SINFONIAS	RÚSSIA	EUA	AMÉRICA LATINA
1920 À 1927	SINFONIA n.1 OPUS 10 (1926)	Rússia entra em guerra contra a Polônia(1920). Stalin assume o poder(1923).	Voto Feminino (1920) Lindenberg faz vôo New York-Paris sem escalas(1925).	HAITI: intervenção militar pelos EUA(1922).
1927 À 1930	SINFONIA n.2 OPUS 14 Outubro (1927)	Trotsky é expulso da União soviética. (1929)	Quebra da bolsa. Crise de 1929.	NICARAGUA: Intervenção militar pelos EUA. (1927).
1931 À 1935	SINFONIA n.3 OPUS 20 O Primeiro de Maio(1931)	Pacto Franco-soviético contra a Alemanha (1934). Nova Constituição (1936).	Roosevelt eleito presidente(1932).	HAITI: Fim da ocupação militar pelos EUA.(1934).
1936	SINFONIA n.4 OPUS 43 (1936)	Nova Constituição (1936)	Chaplin estréia o filme “Tempos Modernos”.	ARGENTINA: Conferência pela Manutenção da Paz(1936).
1937 À 1938	SINFONIA n.5 OPUS 47 (1937)			
1939 À 1940	SINFONIA n.6 OPUS 54(1939)	Invasão contra a Finlândia(1939). Estônia e Lituânia Anexadas pelo governo soviético.(1940).	Primeiro teste com helicóptero de guerra(1940).	PANAMA: Conferência Pan-Americana Sobre neutralidade(1939)
1941 À 1942	SINFONIA n.7 OPUS 60 Lenigrado(1941)	Os nazistas invadem a Rússia.(1941)	O Japão ataca Pearl Harbor (1941)Os EUA entram na II Guerra.	
1943 À 1944	SINFONIA n. 8 OPUS 65 (1943)	Stalin , conferencia com Churchill e Roosevelt.(1943)		ARGENTINA: Rebelião militar Perón no poder.(1943)

	EUROPA	BRASIL	ÁSIA, AFRICA E ORIENTE MÉDIO	MÚSICA
1920 À 1927	POLÔNIA: Pilsudsky toma o poder (1926). ALEMANHA Schoenberg escreve a primeira o Quinteto de Sopros Opus 26 (1923).	Revolta dos 18 do Forte de Copacabana (1922). Formação da Coluna Prestes(1925).	JAPÃO: Hirohito imperador (1926).	Schoenberg: Quinteto para sopros Opus 26 (1923).
1927 À 1930	ITALIA: Criado o estado do Vaticano (1929).	Revolução depõe Washinton Luis Encerra-se a Primeira República (1929).	Constantinopla muda nome para Istanbul (1930).	Webern: Sinfonia opus 21 (1928) Strawinsky: Sinfonia dos Salmos(1930)
1931 À 1935	ALEMANHA: Hitler nomeado Chanceler. Início da ditadura nazista(1933)	Revolução de 1932. Ditadura Vargas. Nova constituição(1934).	IRAQUE: Fim do mandato Britânico (1932).	Ravel: Concerto para piano em Sol Maior(1931) Webern: Concerto opus 24 (1934)
1936	Hitler rematariza a Renânia. Mussolini invade a Etiópia. ESPANHA:Guerra civil(1936).	Preso Graciliano Ramos.	JAPÃO: Pacto anticomunista Com a Alemanha.	Prokofiev: Romeu e Julieta (1935)
1937 À 1938	Hitler anexa a Austria à Alemanha(1938). Pacto de Munique (1938).	Estado Novo(1937).	Japão ataca a China(1938)	Aron Copland: Sinfonia n.3(1937)
1939 À 1940	ESPANHA:Fim da guerra civil, Franco no poder (1939). Alemanha invade a Polônia.(1939) Segunda Guerra Mundial. Churchil eleito primeiro ministro da Inglaterra (1940).	Instituição da nova legislação sindical e da Justiça do Trabalho(1939).	Terremoto na Turquia. 45.000 vítimas (1939).	Strawinsky: Sinfonia em Do (1939) Messiaen: Quarteto para o Fim dos Tempos (1940)
1941 À 1942	A Alemanha invade a França.(1941).	Criada a Companhia Siderúrgica Nacional(1941). O Brasil entra na II Guerra(1942).	Japão entra na II Guerra e invade a Indonésia (1941). Inglaterra ocupa Madagascar(1942).	Schoenberg: Ode à Napoleão Bonaparte(1942)

1945 A 1952	SINFONIA n. 9 OPUS 70	Aliança Sino-soviética(1950).	Truman é eleito presidente.(1945). Fundação da ONU(1946). EUA assinam paz com Japão(1951). Eisenhower eleito presidente(1952).	Perón é reeleito e deposto pouco tempo depois(1951). GUATEMALA: É implantado governo de extrema esquerda.Conflitos com EUA.(1950)
1953 A 1956	SINFONIA n.10 OPUS 93	Morte de Stalin(1953).	Eisenhower eleito presidente.(1953) Corte suprema declara ilegal a separação racial nas escolas (1954).	PANAMÁ: Assassinato do presidente Remón.
1957 A 1960	SINFONIA n. 11 1905 (1957)	Lançamento do primeiro satélite(1957). O Partido nomeia Kruchchev como Primeiro Ministro(1958).	Lançamento do primeiro satélite norte-americano(1958). Alasca e Havai passam a ser estados americanos.	CUBA: Revolução Comunista, Fidel Castro toma o poder(1959).
1961	SINFONIA n. 12 OPUS 112 1917	Primeiros testes atômicos. Vostok I, primeira nave espacial tripulada.	Kennedy eleito presidente.	
1962 A 1968	SINFONIA n. 13 OPUS 113 Babi Yar (1962)	Instalação de base De mísseis em Cuba(1962). Exércitos russos invadem a Tchecoslováquia (1968).	Conflito com Rússia e Cuba, "Mísseis de Outubro"(1962). Assassinato de Kennedy(1963). Assassinato de Luther King (1968).	Cuba é expulsa da OEA(1963). Intervenção militar dos EUA em São Domingos(1965). Morre Che Guevara(1967).
1969 A 1970	SINFONIA n.14 OPUS 135 (1969)	Lançada a Venera 7, a primeira sonda espacial a chegar A Vênus(1970).	Lançada Apollo 11.O Homem pisa na lua (1969).	Allende eleito presidente do Chile(1970).
1971 A 1975	SINFONIA n. 15 OPUS 14 (1971)	Morre Dmitri Shostakovich (1975).	Lançada a Mariner 9, primeira sonda espacial a chegar a Marte(1971). Caso Watergate (1973). Nixon renuncia(1974).	BOLÍVIA:Golpe militar(1971). CHILE: Golpe militar derruba o governo de Salvador Allende, Pinochet no poder(1973). PERU: Golpe militar(1975).

1943 À 1944	Capitulação da Itália pelos Nazistas(1943). Aliados invadem a Normandia (1944).	Consolidação das leis trabalhistas É criada a CLT(1943).	Vietnam declara independência da França(1944).	Prokofiev: Sinfonia n.5 (1944)
1945 À 1952	Fim Da Segunda Guerra(1945). Alemanha dividida em Zona ocidental e oriental.(1949). Independência da Irlanda. (1949). Elisabeth II sobe ao trono da Inglaterra. (1952).	Queda do Estado Novo(1945). Vargas retorna ao poder (1951).	O Japão se rende após os ataques à Hiroshima e Nagasaki(1945). Independência da Índia (1947). Mahatma Gandy assassinado(1948) CHINA: Mão Tsetung Sobe ao poder.(1950). Tropas chinesas tomam o Tibet. EUA entram em guerra com a Coreia.(1950)	Schaeffer: Sinfonia para o Homem Só(1949) Cage : Concerto para Piano Preparado (1951) 4'33''(1952)
1953 À 1956	Pacto de Varsóvia (1955).	Suicídio de Vargas(1954).	Fim da guerra da Coreia. Divisão(1953). Guerra da Argélia(1954). Marrocos e Sudão declaram independência. (1956)	Xenakis: Metastasis(1953)
1957 À 1960	Criado o Mercado Comum Europeu(1957).	Eleito Jucelino Kubitschek(1956) Fundação de Brasília(1960).	Chipre e Nigéria declaram independência(1960). Começa a Guerra Civil no Vietnã(1960).	Stockhausen: Gruppen(1957) Penderecky: Dedicatória às vítimas de Hiroshima(1960)
1961	Construção do Muro de Berlim.	Jânio Quadros Renúncia.	Independência da Argélia.	Ligeti: Atmosferas
1962 À 1968	Concílio do Vaticano II(1962). FRANÇA: Manifestação estudantil em maio de 1968.	Presidente Goulart é deposto.Ditadura militar(1964). Decretação do AI-5(1968).	Intervenção dos EUA na Guerra do Vietnã(1962). Revolução Cultural Na China(1966).	Berio: Laborintus 2 (1963) Ligeti: Réquiem(1964) Berio: Sinfonia (1968)
1969 À 1970		Seqüestrado embaixador norte-americano(1969).	China faz seu primeiro teste com bomba atômica (1969).	Penderecky: Ópera Os demônios de Loudun(1969)
1971 À 1975	PORTUGAL: Revolução dos Cravos (1974).	O jornalista Vladimir Herzog morre,sob tortura, no II Quartel do exército(1975).	Paquistão Oriental Separa-se do Paquistão Ocidental e constitui República de Bangladesh(1971). Independência do Timor Leste(1975).	Penderecky: Sinfonia (1973)



