

Escala Dual: uma coleção singular da música de Dmitri Chostakóvitch

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Luciano de Freitas Camargo
Universidade de São Paulo - luciano.camargo@usp.br

Resumo: Este trabalho apresenta o reconhecimento de uma coleção de notas singular nas obras do compositor Dmitri Chostakóvitch que caracteriza sua poética pós-tonal de forma marcante. Trata-se de uma escala de sete notas com simetria inversional, que reúne um pentacorde comum com o modo maior (I^o ao V^o graus) e um pentacorde comum com o modo menor (IV^o ao VIII^o graus). Por esta dupla aproximação com os modos maior e menor denominamos a coleção como **escala dual** e seu uso sistemático revela uma expressão de ambiguidade de sentido característica da música do compositor russo.

Palavras-chave: Chostakóvitch – Análise Musical – Escala Dual

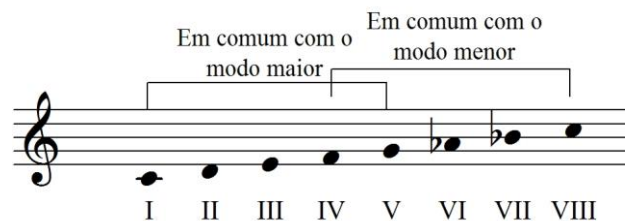
Title of the Paper in English: *Dual Scale:* a singular collection in the music of Dmitri Shostakovich

Abstract: This work presents the recognition of a particular collection of notes in the Works of the composer Dmitri Shostakovich which constitutes, for its frequent occurrence, a paradigm of singularity which characterizes his post-tonal poietic. It consists of a seven-note scale with inversional symmetry, which combines a pentachord in common with the major scale (Ist to Vth degree) and a pentachord in common with the minor scale (IVth to VIIIth degree). For this double modal pattern we called this collection **Dual Scale**, and its systematic use reveals itself as an expression of ambiguity that distinguishes the music of the Russian composer.

Keywords: Shostakovich – Musical Analysis – Dual Scale

1. A Escala Dual


A observação da obra musical de Dmitri Chostakóvitch (1906-1975), em especial das obras escritas a partir dos anos 30¹, revela a recorrência de uma escala que constitui um material típico de sua linguagem musical e que, a despeito da lógica diatônica de sua estrutura, diverge da coleção referencial diatônica (7-35²). O exemplo 1 apresenta esta escala em sua estrutura prototípica.



Exemplo 1: Estrutura prototípica da Escala Dual.

Como se pode observar no exemplo 1, a escala é constituída por um pentacorde em comum com o modo maior (I^o ao V^o graus) e um pentacorde em comum com o modo menor (IV^o ao VIII^o graus). A similaridade do pentacorde superior pode ser desdobrada em

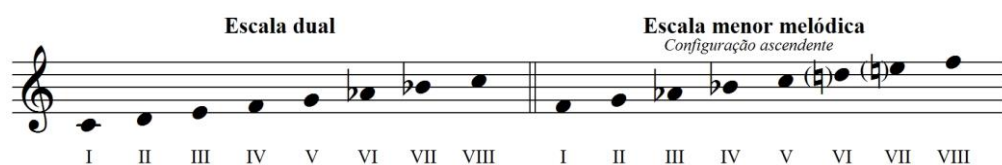
dois aspectos em comum com o modo menor – tanto com o pentacorde inferior (I° ao V° graus do modo menor) como também do pentacorde superior (IV° ao VIII° graus do modo menor), conforme indica o exemplo 2.



The image shows three musical scales on a single staff. The first scale is labeled 'Escala dual' and has a bracket above it labeled 'Em comum com o modo menor'. The second scale is labeled 'Modo menor' and has a bracket above it labeled 'Pentacorde inferior'. The third scale is labeled 'Modo menor' and has a bracket above it labeled 'Pentacorde superior'. Each scale is marked with degree numbers I through VIII below the notes.

Exemplo 2 – Similaridades do pentacorde superior da escala dual com ambos os pentacordes do modo menor.

Também é possível verificar que a escala dual coincide com uma rotação da configuração ascendente da escala menor melódica do sistema tonal, também conhecida como *escala bachiana*, e guarda com esta a particularidade de uma ambiguidade tonal maior/menor, que motivou a atribuição da designação *escala dual* para esta coleção. Porém, por sua característica centralização³, este conceito aplica-se de forma específica para a ordenação apresentada, e não nas demais rotações possíveis para a mesma escala.



The image shows two musical scales on a single staff. The first scale is labeled 'Escala dual' and the second is labeled 'Escala menor melódica' with the subtitle 'Configuração ascendente'. Both scales are marked with degree numbers I through VIII below the notes.

Exemplo 3 – A escala dual e sua relação rotacional com a configuração ascendente da escala menor melódica.

Analisando-se o conjunto das notas pertencentes à coleção, observa-se, portanto, que a escala dual representa uma ordenação específica da forma primária [0,1,3,4,6,8,10], denominada 7-34 na designação de Allen Forte (1973, p. 80). Uma das rotações desta forma primária também é conhecida como *escala acústica* ou *modo lídio-mixolídio*, por conter o IV° grau elevado e o VII° rebaixado, à maneira da série harmônica (PERSICHETTI, 1961, p. 44), quando atribuído o I° grau à nota Si bemol (exemplo 4).



The image shows a single musical scale on a staff labeled 'Escala acústica'. The scale is marked with degree numbers I through VIII below the notes.

Exemplo 4 – Escala acústica (ou modo lídio-mixolídio) – uma das possíveis rotações da forma primária 7-34, em comum com a escala dual.

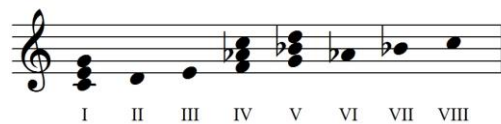
Esta escala acústica pode ser encontrada em obras de diversos compositores como Heitor Villa-Lobos, Edgard Varèse e Igor Stravinski. Porém, a ordenação específica da escala dual não parece ter sido utilizada sistematicamente por nenhum compositor até então, tendo sido encontrada somente na música de Bártok (ANTOKOLETZ, 1992, p. 122).

Analisando-se especificamente a estrutura da escala dual, verifica-se uma propriedade importante de sua configuração: trata-se de uma escala que apresenta **simetria inversional**, cujo eixo de simetria não pertence à coleção, mas permanece oculto.



Exemplo 5 – Simetria inversional da escala dual com a indicação de seu eixo de simetria oculto. Sequência de tons e semitons na estrutura da escala.

Um dos principais aspectos da sonoridade da escala dual consiste na estrutura de tríades resultantes dos graus I, IV e V. Chostakóvitch, após vivenciar uma fase experimental em suas composições dos anos 20 que inclui a *Sinfonia nº 2 (Ao outubro)* e nº 3 (*Primeiro de Maio*), passa a seguir tendências neoclássicas em suas obras, utilizando tríades perfeitas e coleções diatônicas. Neste contexto, a montagem de tríades sobre a escala dual, que passou a ser cada vez mais presente na obra do compositor, revela um importante elemento significativo de instabilidade maior/menor: o acorde construído sobre o Iº grau constitui um acorde maior, enquanto os acordes construídos sobre os graus IVº e Vº constituirão acordes menores. Esta correlação de acordes evidencia a ambiguidade inerente à sonoridade deste material musical.



Exemplo 6 – Tríades construídas sobre os graus I, IV e V da escala dual – ambiguidade maior/menor.

2. Recorrências marcantes da *Escala Dual* na obra de Chostakóvitch

Já nos compassos iniciais da *Sinfonia nº 4 op. 43* pode-se observar uma ocorrência preliminar da escala dual, não obstante a ausência da nota correspondente ao VIIº grau.

Allegretto poco moderato ♩ = 92



Fl/Ob/Cl
xilo

ff

Tpa surdina
Vln/Vla/Vlc

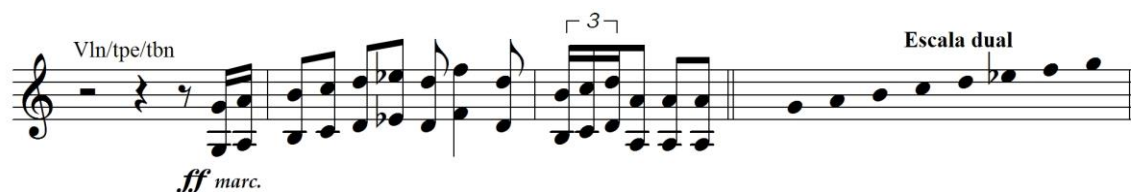
ff *sf*

Escala dual

Exemplo 7 – *Sinfonia nº 4 op. 43* – 1º movimento – compassos 1 a 3 e a escala dual correspondente.

A ocorrência do Ré bemol (VIº grau da escala dual) juntamente com o Dó nas cordas e trompas, além de produzir um efeito dissonante, sugere o VIº grau do modo menor em relação ao Fá, sentido como nota centralizadora. Esta sonoridade coloca-se em evidente oposição ao movimento melódico formado pelas madeiras, perfazendo o pentacorde em comum com o modo maior. Esta oposição cria uma ambiguidade de sentido, que não permite uma definição de caráter peculiar aos modos maior e menor.

Na mesma obra, logo em seguida, é apresentado o tema principal do 1º movimento pelos violinos, trompetes e trombones, que também utiliza a mesma escala, centralizada na nota Sol (exemplo 8).



The image shows a musical score for Example 8. It features a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. The notation includes a rest followed by a series of eighth and quarter notes. A dynamic marking of *ff marc.* is present. A triplet of eighth notes is indicated with a bracket and the number '3'. To the right, a scale labeled 'Escala dual' is shown, consisting of a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.

Exemplo 8 – *Sinfonia nº 4 op. 43* – 1º movimento – compassos 6 a 8 e a escala dual correspondente.

O segundo grupo temático principal do mesmo 1º movimento é iniciado por um longo solo de fagote lírico, integralmente baseado em uma escala dual (exemplo 9).



The image shows a musical score for Example 9. It consists of two staves in bass clef with a 3/8 time signature. The tempo is marked as *p espress.* and the tempo indicator is $(\text{♩} = 108)$. The notation includes a long melodic line for the Bassoon I (Fagote I) with various ornaments and slurs. A scale labeled 'Escala dual' is shown at the bottom right, consisting of a sequence of notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

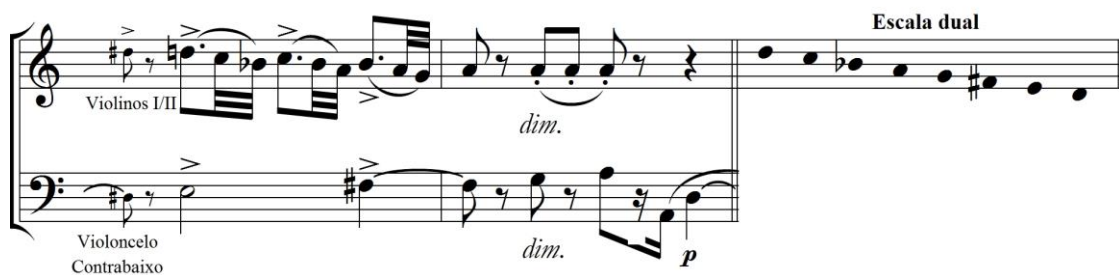
Exemplo 9 – *Sinfonia nº 4 op. 43* – 1º movimento – compassos 263 a 283. Início do segundo grupo temático pelo fagote solo e a escala dual correspondente.

Esta sinfonia foi composta em 1935 e 1936 e marcou o início da perseguição política ao compositor, coincidindo com o período do terror stalinista. Durante o período de sua composição, Chostakóvitch vivia o sucesso internacional de sua ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*. Após a visita de Stálin a uma das récitas da ópera, foi publicado um artigo sem assinatura no jornal Pravda em 28 de janeiro de 1936, intitulado *Caos em vez de música*, que fazia uma censura implacável à sua música além de uma ameaça latente à sua vida (CAMARGO, 2012, p. 169). Esta censura impediu a execução pública da obra, que só veio ocorrer em 1961, cerca de 25 anos depois de sua composição. Esta sinfonia ainda apresenta traços da escrita experimental de Chostakóvitch, sendo que a partir de então o compositor passou a seguir a tendência neoclássica ditada pelo realismo socialista, provavelmente na tentativa de reverter a censura infligida à sua obra, ou mesmo para tentar

continuar a salvo das ameaças que o cercavam. Nesta mesma época importantes artistas como Vladímir Maiakóvski e Serguei Kirov foram assassinados e exilados pelo regime de Stálin, em circunstâncias nunca esclarecidas.

A *Sinfonia n.º 5 op. 47* foi escrita em 1937 como uma reação do compositor às perseguições sofridas a partir da publicação do artigo no Pravda (FEUCHTNER, 2002, p. 59). Mesmo seguindo a tendência neoclássica, Chostakóvitch continuou a utilizar a escala dual, que a partir deste momento parece representar um signo musical do posicionamento do compositor em relação ao regime soviético. O jovem entusiasta dos ideais revolucionários exaltados nas sinfonias corais (*Sinfonias n.ºs 2 e 3*) agora manifesta uma ambiguidade expressiva que permeará toda a sua produção até sua morte em 1975. Essa ambiguidade de caráter será o centro de muitas polêmicas entre os estudiosos de musicologia histórica, que até os dias atuais não concordam a respeito do teor ideológico da música de Chostakóvitch.

Logo no início do 1º movimento da *Sinfonia n.º 5* o compositor emprega, em um dos motivos mais marcantes da obra, a escala dual (exemplo 10).



The image shows a musical score for the first movement of the Fifth Symphony. It consists of two staves: Violinos I/II (top) and Violoncello/Contrabaixo (bottom). The top staff begins with a melodic line that transitions into a section labeled 'Escala dual'. The bottom staff provides harmonic support. Dynamic markings include 'dim.' and 'p'.

Exemplo 10 - *Sinfonia n.º 5 op. 47* – 1º movimento – compassos 3e 4 e escala dual correspondente.

No 2º movimento surge uma figura melódica recorrente que, indicando inicialmente a tonalidade de Dó menor, transforma-se em seu material musical na escala dual com o centro em Sol (exemplo 11).

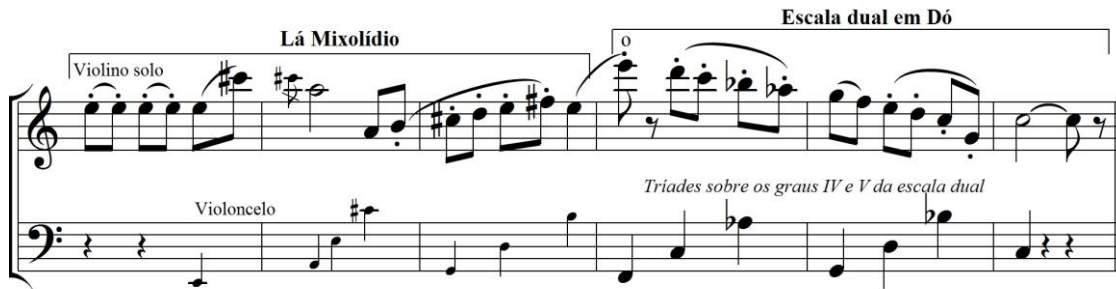


The image shows a musical score for the second movement of the Fifth Symphony. It consists of three staves: Fl / Ob / Cl (top), Trompete (middle), and Cordas (bottom). The tempo is marked '(Allegretto)' with a quarter note equal to 138. The top staff features a melodic line that transitions into a section labeled 'Escala dual'. The middle and bottom staves provide harmonic support. Dynamic markings include 'f'.

Exemplo 11 - *Sinfonia n.º 5 op. 47* – 2º movimento – compassos 45 a 48 – mutação gradual do modo de Dó menor para escala dual em Sol.

Ainda no 2º movimento observa-se novamente o processo de mutação modal, agora partindo de Lá mixolídio para escala dual em Dó, localizado solo de violino do *Trio*

(exemplo 12). No mesmo exemplo verifica-se uma progressão dos acordes menores típicos sobre os graus IV e V da escala dual nos violoncelos em direção à nota central Dó, perfazendo o que se poderia chamar de *cadência no modo dual*.



Lá Mixolídio Escala dual em Dó

Violino solo

Violoncelo

Triades sobre os graus IV e V da escala dual

Exemplo 12 - *Sinfonia n° 5 op. 47* – 2º movimento – compassos 97 a 102 – mutação gradual do modo de Lá mixolídio para escala dual em Dó.

Provavelmente a ocorrência mais célebre da escala dual na música de Chostakóvitch seja exatamente o final da *Sinfonia n° 5*. Sua grandiosidade sonora foi um dos fatores mais importantes para sua boa recepção na época conturbada de sua composição. O realismo socialista pregava que as músicas deveriam ter finais “otimistas e grandiosos” (FEUCHTNER, 2002, p. 121).



Cordas e madeiras

fff

Trombones, Trompas e Trompetes (8va acima)

Exemplo 13- *Sinfonia n° 5 op. 47* – 4º movimento (*Finale*) – compassos 324 a 347. O *finale* grandioso da sinfonia subitamente adquire um caráter ambíguo com a progressão melódica e harmônica sobre a escala dual.

Realmente a sonoridade é grandiosa – 15 compassos da tônica de Ré maior, em *tutti fff*. Porém, o caminho melódico desenvolve-se não completando o modo maior, mas a escala dual em Ré (exemplo 14). Subitamente, toda a grandiosidade da música adquire uma expressão inesperada, questionadora por sua dubiedade, a partir do surgimento do acorde de Sol menor no compasso 239. A resolução no acorde de Ré maior reforça o caráter majestoso, mas uma expressão ambígua sempre deixará marcada a monumentalidade da obra.



Exemplo 14 – Escala dual sobre a qual foi escrito o final da *Sinfonia n° 5* e seus acordes característicos.

A *Sinfonia n° 6 op. 54* foi escrita em 1939, e apesar de sua forma pouco convencional de três movimentos, sua expressão está intimamente ligada à linguagem do romantismo tardio de Mahler e Bruckner (MEYER, 2008, p. 250), seguindo a tendência neoclássica adotada a partir da *Sinfonia n° 5*. Em seu tema inicial, apresentado em uníssono por cordas e madeiras graves, apresenta uma melodia inteiramente construída sobre a escala dual (exemplo 15).



Exemplo 15 - *Sinfonia n° 6 op. 54* – 1º movimento – compassos 1 e 2 e sua escala dual correspondente.

Após a guerra, Chostakóvitch continuou sendo perseguido pelo regime de Stálin. Jdánov, comissário geral das artes e homem forte de Stálin, promoveu uma perseguição implacável que culminou com a publicação de um decreto em 1948 que proibia a execução pública das obras de vários compositores, entre eles Prokófiev, Chebalín, Khatchaturian e Chostakóvitch (FEUCHTNER, 2002, p. 156). O difícil momento na vida do compositor refletiu-se em suas poucas obras escritas neste período, que só foi interrompido com a morte de Stálin em 1952. Nesse momento Chostakóvitch decide escrever sua *Sinfonia n° 10 op. 93*, que deveria ser compreendida como um “acerto de contas com o stalinismo” (MEYER, 2008, p. 344). Porém, a morte de Stálin não representava uma morte imediata do stalinismo. O governo estava aparelhado com seus aliados, pois a maioria de seus opositores estava exterminada ou exilada. Uma música crítica deveria ser sutil – e a ambiguidade da escala dual continuou servindo aos interesses expressivos de Chostakóvitch.

O 3º movimento da *Sinfonia nº 10* constitui um *scherzo* típico de Chostakovitch, repleto de agudezas que instigam a ironia e a crítica a partir de elementos burlescos e ambíguos. A escala dual está presente em seu motivo principal (exemplo 16).

Allegretto ♩ = 136

Vln I

Escala dual em Sol



p dolce

Exemplo 16 - *Sinfonia nº 10 op. 93* – 3º movimento – compassos 1 a 3 e sua escala dual correspondente.

Muitos outros exemplos da recorrência da escala dual nas obras de Chostakovitch poderiam ser citados, corroborando as observações feitas até aqui. A cantata *A execução de Stepán Rázin op. 119*, composta em 1962, é um dos exemplos mais emblemáticos de sua utilização na fase mais tardia do compositor, e caracteriza-se pela mesma natureza ambígua e questionadora da expressão musical resultante do emprego da escala dual.

Considerando a carga significativa da dualidade maior/menor, verifica-se que o emprego desta escala dual representa um elemento fundamental na poética de Chostakovitch e uma possível chave de leitura para questões de semiótica musical, uma vez que a leitura ideológica de suas obras é assunto de grandes controvérsias entre os estudiosos do assunto. A identificação dos elementos musicais que conferem ambiguidade ao discurso musical, juntamente com os demais elementos passíveis de interpretação semântica, podem ser consideradas um caminho seguro para o estudo da expressão musical na música de Chostakovitch e sua relação com as questões políticas e ideológicas de seu tempo, além de enfatizar sua importância para a renovação da linguagem musical do século XX.

Referências:

- ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- CAMARGO, Luciano de Freitas. *O Discurso Sinfônico de Chostakovitch*. Dissertação de mestrado (ECA/USP). São Paulo: L. F. Camargo, 2012.
- FEUCHTNER, Bernd. *Dmitri Schostakowitsch "und Kunst geknebelt von der groben Macht": Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Kassel: Bärenreiter, 2002.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale U. Press, 1973.
- MEYER, Krzysztof. *Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Überarbeitete Neuausgabe. Aus dem Polnischen von Nina Kozlowsky. Mainz: Schott, 2008.
- PERSICHETTI, Vincent *Twentieth-Century Harmony*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- STRAUS, Joseph Natan. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora da Unesp, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

¹ Observado pela primeira vez em CAMARGO (2012, p. 64)

² Segundo a classificação de Allen Forte (1973, p. 80)

³ O conceito de centralização (ou *centricidade* sic.) pode delimitar a característica de uma coleção de notas de uma rotação específica, mesmo em um contexto pós-tonal (cf. STRAUS, 2013, p. 153).