

## Ironia e Decoro na *Sinfonia n° 10* de Chostakóvitch

Luciano de Freitas Camargo<sup>1</sup>

ECA/USP – Doutorado – PPGM – Departamento de Música

SIMPOM: *Musicologia*

luciano.camargo@usp.br

**Resumo:** As sinfonias de Chostakóvitch alcançaram notável sucesso internacional, desde o momento de suas estreias até os dias atuais. Sua música sempre suscitou paixões e polêmicas intrinsecamente ligadas ao momento político de sua concepção. Entre todas as sinfonias, a *Sinfonia n° 10* op. 93 provavelmente é a obra que carrega signos musicais mais intrigantes, e sua investigação pode revelar aspectos fundamentais do discurso musical de Chostakóvitch, em especial com relação aos elementos passíveis de uma interpretação semiótica onde a ironia e o decoro discursivo são incorporados enquanto proposta poética.

**Palavras-chave:** Chostakóvitch; Música Soviética; Música do século XX; Semiótica Musical.

### Irony and Decorum in Shostakovich's 10th Symphony

**Abstract:** The Symphonies of Shostakovich have reached a remarkable international success since their premieres up to the present days. His music always raised passions and polemics intrinsically linked to the political background at the moment of its conception. Among all symphonies the 10th Symphony op. 93 is probably the one that carries the most controversial musical signs, and its investigation may reveal fundamental aspects of the musical discourse of Shostakovich, in special regarding the elements amenable to semiotic interpretation in which irony and discursive decorum are embodied as a poetic proposition.

**Keywords:** Shostakovich; Soviet Music; Music of the 20th century; Musical Semiotics.

### 1. Realismo socialista e perseguição política

Quando Dmitri Chostakóvitch decidiu escrever a *Sinfonia n° 10* op. 93 em 1953 ele parecia conhecer as expectativas de sua plateia. Depois de nove sinfonias, que alternaram entre aclamados sucessos e terríveis expurgos, o compositor estava consciente dos efeitos de sua música e suas decorrentes consequências. A história das sinfonias de Chostakóvitch mostra de maneira bastante evidente as disparidades entre a expectativa do público frente à recepção de

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles.

uma nova obra e sua efetiva realização em um determinado contexto social. Mesmo tratando-se de uma música exclusivamente instrumental, cuja significação deveria ser menos passível a censuras de conteúdo, as sinfonias de Chostakóvitch carregam a expressão de uma época, com suas contradições e anseios, e sua presença tornou-se um símbolo desse espírito.

Até o início dos anos 30 considerava-se entre os círculos musicais russos que Chostakóvitch se tornaria o compositor oficial do regime soviético. O surgimento das *Sinfonias n<sup>os</sup> 2 e 3*, de caráter textualmente militante (são obras escritas para coro e orquestra, sobre textos de caráter revolucionário), reforçou essa expectativa. Porém a publicação do artigo “Caos em vez de música” no *Pravda* em janeiro de 1936, que condenava publicamente a música do compositor, ameaçou sua própria sobrevivência. O idealismo manifesto em suas obras da juventude não era compatível com as práticas do regime instaurado por Stálin - seguir as diretrizes estabelecidas pelo realismo socialista não era mais uma opção poética, mas uma imposição de uma política de estado que utilizava a violência como coerção. O assassinato e a prisão de inúmeros artistas acusados de serem inimigos do povo serviam de punição exemplar e tinham a notável capacidade de silenciar oposições.

Depois de ver sua *Quarta Sinfonia* rejeitada supostamente por seu caráter experimental, Chostakóvitch procurou um campo seguro na inspiração neoclássica das *Sinfonias n<sup>os</sup> 5 e 6*, de forma que seu espírito questionador estivesse protegido nas sutis entrelinhas da música instrumental, que na mesma proporção que se alinhava às diretrizes do realismo socialista, apresentava elementos de uma ambiguidade latente. Toda a grandiosidade do gênero epidítico de seu discurso musical, ao mesmo tempo em que denota louvor e magnificência, também carrega algum elemento que remete à crítica e à reflexão, tal qual observado por Walter Benjamin no fragmento 7 *Sobre o conceito de história* onde propõe uma leitura de dupla perspectiva das artes, que identifica nos monumentos de cultura o subtexto da barbárie – na materialidade do que é exaltado, os apelos do que é reprimido (BENJAMIN, 1994, p. 225). A perplexidade provocada pela dualidade do discurso muitas vezes é manifesta pela oposição de uma expressão musical melancólica a tópicos marciais eloquentes.

Com o início da 2ª Guerra Mundial, em especial após a invasão da Rússia pelo exército nazista, o regime de Stálin concentrou-se nos movimentos de resistência, de forma que as perseguições políticas pareciam não ter uma prioridade especial na agenda governamental (HURWITZ, 2006, p. 96). O país precisava de heróis, e a música de Chostakóvitch poderia preencher uma lacuna nesse momento de grande tensão. Foi neste ambiente que surgiu a *Sinfonia n<sup>o</sup> 7 "Leningrado"* e a *Sinfonia n<sup>o</sup> 8*, obras que trazem diferentes expressões musicais associadas ao espírito do momento de guerra. Enquanto a

*Sinfonia n° 7 "Leningrado"* evoca elementos heroicos relacionados com a resistência ao cerco da cidade de Leningrado (que ocasionou a associação da sinfonia com o nome da cidade) a *Sinfonia n° 8* evoca os sentimentos pesarosos que remetem ao sofrimento do povo frente à guerra. É a primeira sinfonia de Chostakóvitch que termina na quietude de um pianíssimo (excetuando-se a *Sinfonia n° 4*, que devido às perseguições à música do compositor só viria a ser executada em 1965). A inclusão de expressões melancólicas relacionadas ao efeito emocional da guerra não estava incluída nas diretrizes do realismo socialista, que incentivava uma representação positiva e otimista da "realidade". Porém, a expressão pesarosa da *Sinfonia n° 8* foi encarada com benevolência pelo governo devido ao decoro com o momento de um país arrasado pela guerra de resistência. Esta correspondência entre o caráter da música e seu momento social resultou em uma bem-sucedida estreia para as duas obras, bastante valorizadas pelo governo e amplamente aclamadas pelo público.

## **2. A vitória na guerra e a *Sinfonia n° 9***

Elogiado e reconhecido pelo sucesso de suas duas últimas sinfonias, cujo tom foi acertado com o decoro do momento, era esperado de Chostakóvitch após a vitória na guerra uma grande sinfonia triunfal (FEUCHTNER, 2002, p. 152), a exemplo do que fizera Prokófiev ao compor a *Ode pelo encerramento da guerra*, Vano Muradéli na *Sinfonia dedicada à vitória do povo soviético sobre o fascismo* e Glière na *Abertura "Vitória"* op. 85. Krzystof Meyer, um dos mais importantes biógrafos de Chostakóvitch, reúne relatos do próprio compositor em 1944 onde ele se refere à possibilidade de escrever sua próxima sinfonia em homenagem à vitória soviética na guerra, em uma grandiosa composição para coro e solistas. Em uma destas citações Chostakóvitch menciona de forma humorística que teme uma analogia às grandes "*Nonas Sinfonias*" da história, em uma alusão aos compositores que morreram após a composição de nove sinfonias, tais como Schubert, Beethoven, Bruckner e Mahler (MEYER, 1995, p. 294). Porém, era exatamente uma analogia com a grandiosidade da *Nona Sinfonia* de Beethoven que os círculos musicais dominantes esperavam, uma espécie de *Nona Sinfonia Soviética*.

A expectativa pela obra de Chostakóvitch cresceu quando foi anunciado no inverno de 1944/45 que a obra estava sendo escrita. Uma sinfonia sobre a vitória completaria a trilogia iniciada na *Sinfonia n° 7*, que fecharia o ciclo: luta - dor - vitória. Porém a música que soou na estreia em 3 de novembro de 1945 em Leningrado foi uma surpreendente sinfonia *leggiera*, quase uma miniatura, ao estilo de Haydn, com uma orquestra de formação reduzida, clássica. A duração próxima a 25 minutos da obra integral aproxima-se à duração unicamente do primeiro movimento da *Sinfonia n° 7*, tamanha é a desproporção entre o peso das obras. Mas foi o estilo

mesmo que pareceu não corresponder ao decoro do momento, pelo menos em relação à expectativa do Comissariado Governamental para as Artes. Joseph Haydn foi um mestre na associação das ideias de cômico, humor e agudeza com a música, em especial através das combinações do alto estilo da forma sonata com expressões musicais oriundas do baixo estilo popular (LUCAS, 2008, p. 128). Chostakóvitch mostra-se um notável continuador do trabalho de Haydn, incluindo elementos de ímpeto juvenil que incitam o furor dos sentidos, uma expressão deliberadamente divergente da expectativa dos círculos musicais soviéticos que tratavam a música sinfônica como política de estado, e como tal deveriam resguardar o seu decoro com o momento do pós-guerra.

O humor e a agudeza presentes na *Sinfonia n° 9* não constituíram novidades na música de Chostakóvitch. Em várias de suas obras encontra-se essa identidade com a poética de Haydn, desde a *Sinfonia n° 1*, composta quando o compositor tinha apenas 19 anos e ainda era um estudante do Conservatório de Leningrado, mas principalmente no *Concerto para piano n° 1* de 1933, onde uma série de citações de obras de outros compositores e uma escrita caracterizada pela leveza de estilo compõe um quadro de evidente paródia. Porém, é surpreendente observar que estas obras foram escritas em momentos essencialmente diversos da *Sinfonia n° 9*. Nos anos 20 e início dos anos 30 a Rússia passava por um momento de florescimento - novas ideias surgiam das vanguardas, enquanto outros compositores seguiam a tradição do Grupo dos Cinco (ou Poderoso Punhado) trazendo a expressão musical da raiz popular russa para a música de concerto. A admiração de Chostakóvitch pela música dos mestres do passado sempre constituiu uma fonte de inspiração para seus projetos composicionais, de forma que sua tendência neoclássica independia das diretrizes do realismo socialista. Mas a agudeza da escrita da *Sinfonia n° 9* ultrapassava seu gosto pela expressão impetuosa e jovial haydniana. A expectativa de algo grandioso e majestoso, com um desfecho surpreendentemente pueril resultou em um impensável efeito psicológico - uma dura crítica incrustada em uma ironia, disfarçada através de uma expressão ingênua, quase *naïf*. A atitude que a composição e execução da *Sinfonia n° 9* representou naquele momento constitui o típico comportamento de um *yuródivy*<sup>2</sup> moderno, uma espécie de "bobo da corte" que faz piadas ingênuas com os assuntos mais sérios, de forma que a crítica, ainda que velada, seja devidamente pronunciada (VOLKOV, 1979, p. xxvi).

---

<sup>2</sup> "O *yuródivy* é a versão russa do "tolo sagrado", uma forma peculiar de ceticismo ortodoxo, muito presente nas manifestações artísticas russas, desde o bobo de *Borís Godunóv* - peça homônima de Púshkin e a ópera de Mussorgski - passando pela mãe de Pável em *Os Irmãos Karamázovi* e o Príncipe Mýshkin em *O Idiota*, ambos de Dostoiévski. O *yuródivy*, personagem sempre de comportamento ambíguo, apresenta um quê de insanidade, real ou dissimulada, que lhe permite dizer as verdades mais cáusticas, que outros não diriam, seja através de alusões diretas, seja através de parábolas." (BUENO, 2010, p. 81).

Evidentemente a ironia e a crítica estão mais presentes na **atitude** da *Sinfonia n° 9*, em seu contexto histórico, do que na obra em si, circunstância que não diminui a qualidade musical da obra. E a sinfonia, enquanto uma atitude histórica, teve decorrências sérias. O fim da guerra proporcionou ao governo soviético a tranquilidade necessária para voltar a cuidar dos assuntos internos, cuidados estes que muitas vezes representaram a eliminação dos opositores. Vano Muradéli foi o primeiro a ser censurado pelo Comitê Central, em uma resolução que condenava a ópera *A grande amizade*. Em 1948 foi organizado o 1° Congresso da União dos Compositores Soviéticos, liderado pelo Comissário Jdánov, onde a música de Chostakóvitch, Prokófiev, Khatchaturian e Chebalín foi formalmente banida das salas de concerto do país. A acusação de formalismo na música representava uma condenação iminente, que limitou seriamente o trabalho destes compositores nos anos que se seguiram.

### **3. A morte de Stálin e o decoro da *Sinfonia n° 10***

Após o decreto Jdánov de 1948 Chostakóvitch escreveu poucas obras até 1953. Além de algumas trilhas sonoras para filmes (que constituíam uma importante ajuda financeira ao compositor), foram escritas duas obras para coro e orquestra: o oratório *A Canção das Florestas* op. 81 e a cantata *O sol brilha sobre nossa pátria* op. 90. Estas obras têm em comum uma apologia textual da revolução e um louvor desmesurado à figura de Stálin, elementos que se tornaram uma marca das obras criadas após o decreto de 1948, tanto por Chostakóvitch como por outros compositores. Ao mesmo tempo em que eram obras oportunamente incitadas pelo estado (a *Canção das Florestas* recebeu o Prêmio Stálin de 1950), representavam também uma possibilidade de reabilitação dos compositores frente aos expurgos decretados (FEUCHTNER, 2002, p. 160). Alguns musicólogos desqualificam o teor musical destas obras, associando uma suposta baixa qualidade musical ao fato de serem obras panfletárias de propaganda política. Certamente trata-se de obras de menor complexidade musical quando comparadas às sinfonias, mas não deixam de apresentar as notáveis singularidades da poética de Chostakóvitch.

Este período, considerado um período de "depressão criativa", durou até o ano de 1953, o ano da morte de Josef Stálin. O terror instaurado em seu regime foi em tal medida violento, que mesmo sua morte não parecia colocar um fim nos traumas e vícios instaurados na vida soviética. A primeira reação de muitos grupos conservadores era preservar a memória do líder; como exemplo deste movimento destaca-se a publicação de um artigo no periódico *Sovietskaia Muzyka* em abril de 1953, intitulado "As sábias diretrizes do partido de Lênin e Stálin devem ser seguidas", incluindo declarações de diversos compositores (incluindo Chostakóvitch, provavelmente não de forma voluntária) reiterando a importância das ações de

Stálin para a música e para o futuro do país. A "desestalinização" da União Soviética foi um processo lento, pois os principais comissários governamentais eram todos leais à Stálin e a seus princípios – um fato notório, considerando todos os opositores que foram banidos e assassinados. Um exemplo importante destes continuadores foi Tikhon Khrennikov, que sendo homem de confiança de Stálin e um dos principais opositores de Chostakóvitch, permaneceu no cargo de Secretário Geral da União dos Compositores Soviéticos até o fim da União Soviética em 1991.

Impactada pela morte de Stálin, a sociedade soviética guardava o silêncio. A maioria das pessoas parecia estar aliviada com a morte do ditador, mas pairava a dúvida sobre a continuidade do regime. Neste ambiente de insegurança não eram esperadas manifestações por uma nova ordem da URSS. Foi exatamente neste momento que Chostakóvitch decide escrever sua *Sinfonia n.º 10*. A revolta sufocada por tantos anos de terror, por dois expurgos e humilhação pública poderia agora encontrar sua expressão.

Naquele momento em que a sociedade ainda estava abalada pela morte do ditador a obra surgia aos olhos governamentais como uma espécie de tributo à morte do líder, uma espécie de *Requiem* sem palavras. A obra começa em uma expressão grave e reflexiva, transmitindo um sofrimento adequado ao decoro do momento de luto. Mas os elementos de denúncia, ainda que sutis, não tardam a aparecer. Já no primeiro movimento o compositor retoma mais uma vez o motivo Отец наш ("Otets nash", o "Nosso Pai") da aclamação do povo ao "Pai" Czar do primeiro ato da ópera *Boris Godunov* de Modest Mussorgski, que já tinha tido um papel preponderante na construção da *Sinfonia n.º 4* (que não por coincidência havia sido banida, permanecendo ainda inédita). A referência ao "Nosso Pai", maneira como Stálin gostava de ser saudado, não passaria despercebida pela plateia (Ex. 1).

The image displays three musical staves. The top staff contains two excerpts: the first is from Chostakóvitch's Symphony No. 4, Movement I, measures 308 and 437-440, marked 'cresc.'; the second is from Modest Mussorgski's Prologue to Boris Godunov, measure 8, marked 'mf', with the lyrics 'O - - - тец наш!'. The bottom staff shows Chostakóvitch's Symphony No. 10, Movement I, marked 'p'. The motif 'O - - - тец наш!' is clearly visible in the Mussorgski excerpt and is repeated in the Chostakóvitch excerpts.

**Exemplo 1:** A recorrência do motivo Отец наш ("Otets nash", o "Nosso Pai") nas *Sinfonias n.º 4 e n.º 10* de Chostakóvitch e o motivo original no Prólogo da ópera *Boris Godunov* de Mussorgski.

O segundo movimento constitui um grande contraste em relação ao primeiro caracterizando-se por um movimento enérgico e muito rápido, em compasso  $2_4$ . A indicação de andamento é de mínima =176. Um ritmo inicialmente com expressão de marcha rápida logo adquire um caráter de galope ou dança rústica devido ao contínuo acompanhamento em contratempos, em uma alusão às danças de tradição cossaca. A rusticidade impetuosa do movimento em contraste com o caráter lúgubre do primeiro movimento denota uma agressividade latente, reiterada por intervenções pontuais de caixa clara. A ampla utilização da escala octatônica resulta em uma sonoridade inquietante, impedindo que a expressão seja meramente popularesca. Seu principal motivo melódico também constitui uma alusão à ópera *Boris Godunov*, desta vez, de forma ainda mais evidente, em relação ao principal tema da abertura da ópera (Ex. 2).



**Exemplo 2: Comparação entre o tema principal da abertura da ópera *Boris Godunov* de Modest Mussorgski e o motivo principal do II. movimento da *Sinfonia n.º10* de Chostakóvitch.**

Krzysztof Meyer afirma que, segundo declarações do próprio compositor, o segundo movimento da *Sinfonia n.º10* deveria ser "considerado um retrato musical do tirano assassino" (MEYER, 1995, p. 345). Sem dúvida, as constantes citações da ópera *Boris Godunov* constituem referências claras ao seu conteúdo político, considerando que o libreto da ópera apresenta Boris como um czar extremamente sanguinário e opressor, autoproclamado "o pai do povo", tal qual Stálin se autoproclamava. A expressão da música rústica faz uma referência às raízes humildes de Stálin na Geórgia, raízes estas que o ditador sempre procurou esconder, inclusive com a alteração de seu nome original Ioseb Besarionis Dze Jugashvili para a versão "autenticamente" russa Josef Vissarionovitch Stálin. Ao incluir um motivo com um anagrama musical composto pelas iniciais de seu próprio nome<sup>3</sup>, Chostakóvitch parece fazer um apelo à autenticidade de sua raiz, em uma luta pela própria individualidade. Este motivo se faz extremamente marcante durante o terceiro e o quinto movimentos, em uma espécie de assinatura, uma tomada de posse da vitória sobre o terror instaurado por Stálin.

<sup>3</sup> Na escrita musical alemã, obtém-se com as letras D (e) S C H a sequência de notas Ré - Mi bemol - Dó e Si natural.

A sinfonia encerra-se com um movimento rápido e alegre, com alternâncias modais que conferem certa ambiguidade de caráter, contrariando ironicamente o decoro do suposto “réquiem sem palavras”. Após um intermezzo lento, onde o compositor reapresenta o motivo do anagrama musical de seu nome, o epílogo conclui a obra de forma brilhante e grandiosa, curiosamente retomando elementos do segundo movimento, o "retrato musical de Stálin", invertendo sua expressão musical, substituindo o motivo de *Boris Godunóv* pelo motivo do anagrama de seu nome.

A partir destas observações primárias acerca da *Sinfonia n°10*, e considerando os elementos apresentados das sinfonias anteriores, pode-se concluir que a música apresenta elementos consistentes de um discurso expressivo, com referências internas e externas ao próprio discurso. Ao dialogar com a ópera *Boris Godunóv*, Chostakóvitch faz uso das associações psicológicas decorrentes da narrativa operística para a construção de um discurso carregado de atributos semióticos. O emprego de estilos de dança, de diferentes representações do tópico militar e de marcha completam um quadro de referências musicais que apresenta também uma dimensão além do universo musical, por esta mesma razão passível de uma análise discursiva. Assim como em qualquer discurso, os elementos da retórica tradicional estão presentes, consciente ou inconscientemente, de forma obscura ou evidente. Os efeitos da música, analisados no momento específico do contexto de sua estreia, multiplicam os fatores interpretativos, criando elementos que não obrigatoriamente perduram na execução das obras nos tempos atuais, mas mostram-se muito importantes na compreensão do espírito da obra, e auxiliam a revelar as dimensões do fascínio que a obra exerce ainda hoje, decorridas várias décadas de sua estreia. A ironia e agudeza surgem do entrecruzamento de oposições, de inversões inesperadas de sentido; a compreensão de fatores históricos da concepção da obra auxiliará o intérprete a compreender a ironia e as agudezas que emanam da partitura para uma nova realização, que pode eventualmente adquirir uma ressignificação, considerando as contradições e mazelas dos novos tempos, que em essência não diferem daquelas que entremearam a concepção da *Sinfonia n°10*. Mudam-se os estados, mas os diferentes tipos de tirania e opressão permanecem; mas não se deve esquecer que a música também permanece.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1ª ed. 1985 – Título original: *Auswahl in Drei Bänden*].

BUENO, Marco Aurélio Scarpinella. *Círculos de influência: a música na União Soviética: da Revolução Bolchevique às gerações pós-Schostakóvitch*. São Paulo: Algor, 2010.

FEUCHTNER, Bernd. *Dmitri Schostakowitsch "und Kunst geknebelt von der groben Macht": Künstlerische Identität und staatliche Repression*. Kassel: Bärenreiter, 2002.

HURWITZ, David. *Shostakovich Symphonies and Concertos. An Owner's Manual*. New Jersey: Amadeus Press, 2006.

LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e agudeza em Joseph Haydn: quartetos de cordas op. 33 / Mônica Isabel Lucas*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MEYER, Krzysztof. *Schostakowitsch – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Überarbeitete Neuauflage. Aus dem Polnischen von Nina Kozlowsky. Mainz: Schott, 2008.