

LA FORMA EN LAS OBRAS INSTRUMENTALES DE SHOSTAKOVICH *

Yuri Kholopov

Dimitri Shostakovich se encuentra entre los que representan una línea claramente definida y necesaria del flujo evolutivo de la música del siglo XX. La esencia de esta tendencia artística está unida a su encarnación en las formas musicales de la tradición clásica. Esta circunstancia revela una relación –al menos superficial– con el Neoclasicismo. La influencia del Neoclasicismo en Shostakovich se manifiesta en su cita de algunos giros del lenguaje musical de los autores clásicos barrocos o vieneses, especialmente sus rasgos melódicos y sus fórmulas estilísticas –por ejemplo, en el Primer Concierto para piano y en el primer movimiento de la Sexta Sinfonía–; y el segundo movimiento del Segundo cuarteto de cuerda termina con una cita de una fórmula típica de cadencia de un recitativo barroco. Dicha influencia se revela también en su tratamiento de las formas polifónicas características del estilo preclásico, en particular la fuga y la *passacaglia*.¹

Hablando rigurosamente, no se trataría de una actitud neoclásica sino neobarroca; pero a menudo no se distingue bien entre ambas. Además, la influencia del Neoclasicismo no queda contradicha por el hecho de que el pensamiento de Shostakovich se base firmemente en formas que se desarrollaron entre los grandes clásicos vieneses, como Haydn, Mozart y Beethoven, lo que en el contexto de la música del siglo XX parece propio no tanto del Neoclasicismo como del Clasicismo o de la tradición (clásica). Muchos compositores

* *Form in Shostakovich's instrumental works*, perteneciente a *Shostakovich Studies* (David Fanning, ed.). © Cambridge University Press (1995).

¹ Se deduce de ciertas manifestaciones de Shostakovich que consideraba las formas polifónicas como la tradición por antonomasia. Así, por ejemplo, en cierta ocasión en que hablaba de “fugas y cánones”, se estaba refiriendo a Chaikovski. Véase la obra de Sofía Khentova, *Shostakovich: Tridtsatitlatye 1945-1975* (Leningrado, 1982); pág. 159.

del siglo XX han desplegado su línea creativa en esta dirección de la tradición.² El camino que tomaron después fue cuestión de destino personal. Shostakovich, que había paladeado las tentaciones de la nueva música en los años veinte, giró deliberadamente después de ello al mundo de las formas tradicionales. El objetivo de esta nueva vía era “ser antiguo de una manera nueva”. Muchas de las composiciones de Shostakovich son obras maestras de la música moderna vertida en formas clásicas.

Tipos formales

Los compositores clásicos se han considerado siempre sagrados. Sin embargo, en la encrucijada del siglo XX se había perdido en gran medida una noción adecuada de lo que suponía el lenguaje de la forma clásica, en especial por lo que respecta al papel del proceso armónico en la construcción de la forma. En consecuencia, no está de más que recordemos algo acerca de los orígenes comunes de estas formas.

Las formas musicales clásicas, autónomas y seculares en su espíritu, se basan en el ritmo de la canción y de la danza populares, aunque están profundamente invadidas y transformadas, con la aparición del sinfonismo, por la noción del desarrollo dialéctico, que deriva las ideas musicales secundarias de las principales. De aquí la oposición estructural básica que tiene lugar en la forma clásica: entre la canción³ y el pasaje de transición (en alemán, *Gang*). Constituye con respecto a la forma lo que la oposición consonancia-disonancia con respecto a la armonía. La canción (o la forma canción, ABA, la forma *lied*) es un tipo de estructura estable (en alemán, *fest*) que se basa en una célula métrica de ocho compases estrictamente en la misma tonalidad, sin modulación. El pasaje de transición se opone a la canción en su carácter

² El problema del “clasicismo” fue planteado por Klaus Niemöller en el discurso de apertura del simposio internacional en honor de Shostakovich, que se encuentra recogido en la publicación *Internationales Dimitri-Schostakowitsch-Symposion Köln 1985*, ed. por Klaus Niemöller y Vsevolod Zaderatsky (Regensburg, 1986); págs. 1-15. [N. del traductor]: El autor, lo mismo que el citado K. Niemöller, utilizan un neologismo que podríamos traducir por ‘clasicidad’ con el fin de distinguir el fenómeno que ellos consideran de los sentidos habituales del término “clasicismo”. Sin embargo, no nos parece necesario violentar el castellano, toda vez que hace mucho tiempo ya que, en contextos de historia y crítica del arte, lo mismo que en los de la crítica y la historia de la música, se utiliza “clasicismo” precisamente en referencia a dicho fenómeno. Por otra parte, el contexto del artículo es suficientemente claro al respecto.

³ [N. del traductor]: El término utilizado aquí por el autor, *song*, (canción), no debe llevar a confusión: no se refiere obviamente a la canción como género, sino a los elementos de toda composición tonal que están configurados desde el punto de vista de su sintaxis armónica y su estructura métrica y rítmica como unidades estables, homogéneas, equilibradas y relativamente cerradas. Aunque tiene mucho que ver con el concepto de “tema”, no debe confundirse con él, pues “canción” se refiere a una estructura más general que, a cierta escala y en ciertas ocasiones puede coincidir con el tema, pero que puede existir a escalas más reducidas y sobre todo más amplias -incluso en el nivel de la forma global-. Véanse más abajo las explicaciones que aparecen en el texto del artículo.

laxo y fluido, en la ausencia de periodos o de estructuras más amplias del tipo de la canción;⁴ las modulaciones pertenecen a la categoría de los pasajes de transición (los dos términos se derivan de las teorías de Adolf Bernhard Marx -véase más abajo-).

Sobre esta base se edifican tres tipos principales de forma: la forma canción, el rondó (o el tipo rondó) y el *allegro* de sonata.

La forma de canción no tiene pasajes de transición ni modulaciones. Subcategorías derivadas de ella son la forma de canción simple (sobre un único tema), la canción compuesta (por ejemplo un minueto con trío o con dos tríos; más tarde la forma del vals vienés), la canción con coplas y el tema con variaciones, que es semejante a ella. La forma canción (periodo de 4+4, gran frase de 2+2+1+1+2 o la forma compuesta por un único tema con tres o dos partes) también es característica de los temas principales de las formas mayores, como los rondós o la forma sonata.

El rondó clásico⁵ presupone la existencia de transiciones moduladoras como puentes entre el tema principal y otros diferentes. Hay tres tipos: el rondó breve (por ejemplo, el segundo movimiento de la Sonata op. 31, núm. 2 de Beethoven), cuando tiene sólo un tema secundario; el gran rondó, con dos o más temas secundarios (como en los finales de las Sonatas op. 2 núm. 2 y núm. 3 de Beethoven); y el rondó sonata, si en lugar del segundo tema secundario hay un desarrollo (como en el finale de la Sonata op. 90 de Beethoven).

La forma sonata se basa en el desarrollo de una única idea musical, por lo cual se produce el predominio de los pasajes de transición y de las estructuras moduladoras; la parte más característica de la forma sonata es el desarrollo.

Para una designación más breve y precisa de las partes y los elementos de las formas tipo clásicas vamos a adoptar las abreviaturas siguientes:

TP = tema principal, Tr = transición, TS = tema secundario, Retr = retransición,⁶ T = tonalidad de la tónica, Mod = modulación, D = tonalidad de la dominante, Int = introducción, Con = conclusión o coda, Des = desarrollo.

Y para los temas (o canciones):

Fr = frase, Per = periodo, Med = punto medio del tema (armónicamente inestable), Int = introducción.

⁴ [N. de David Fanning, editor del libro al que pertenece este artículo]: Los periodos son patrones convencionales de frase equilibrados y que se basan en el contraste inmediato seguido por una repetición variada, mientras que las frases proceden por medio de la repetición inmediata seguida de una extensión variada. Véase, de Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition* (Londres, 1967); capítulos 5 a 8.

⁵ Históricamente hay tres formas completamente diferentes que han sido designadas con este mismo nombre: el *rondeau* poético del siglo XIV, el *rondeau* con coplas de los clavecinistas franceses y el rondo clásico (Mozart, Beethoven). Aquí me refiero exclusivamente a este tercer significado.

⁶ [N. del traductor]: Con el término "retransición" el autor se refiere a un pasaje de transición de vuelta a la tonalidad original -la tónica propia del contexto o de toda la pieza- a partir de otra distinta.

Estas abreviaturas son tan necesarias para trabajar con los conceptos de las formas clásicas como los signos que indican las funciones armónicas lo son para la armonía, y las utilizaremos con frecuencia en las tablas y en los ejemplos subsiguientes (véase también la nt. 10, infra).

Principios generales

Los principios generales de la forma en Shostakovich (en el periodo principal o central de su obra creativa) pueden describirse por medio de las formas clásicas, elaboradas con los recursos de la armonía moderna y con un tratamiento estilístico muy personal. La oposición de canción y pasaje de transición adquiere un nuevo aspecto en su relación con la armonía de Shostakovich muy diferente al que tiene en los clásicos; sin embargo, los principios que afectan a las relaciones fundamentales se mantienen intactos. En el *finale* de la Quinta Sinfonía, por ejemplo, el extenso tema principal se encuentra sometido a la supremacía absoluta de la tonalidad de re menor y presenta una sólida forma de canción que consta de tres unidades estróficas. En intenso contraste se encuentra el pasaje moduladorio, en el número 102 de la partitura, en el que no hay ni frases ni otras formas de canción; el núcleo principal es una estructura de dos compases.

El esquema de la forma y la modulación original a re bemol mayor (el comienzo del ejemplo 1)⁷ es como sigue (además de las abreviaturas mencionadas más arriba, utilizamos las letras m y M en su significado convencional de tonalidad menor y mayor respectivamente):

TP	Tr	TS1
Per., Med.; Fr.	Pas.	Fr.
9 8 11	2 2 1 1	1 + 4
re m	Mod.	reb M

Shostakovich, Sinfonía núm. 5. Cuarto movimiento.

Ejemplo 1

re bemol M lidio

⁷ La originalidad resulta evidente en la elección de la armonía que contradice en un primer momento la tonalidad de re menor en el número 102. ¿Por qué si bemol menor? La lógica resulta patente: en el tema principal han aparecido ya la menor, re menor, sol menor, do menor y fa menor; la siguiente tonalidad que no ha aparecido todavía tiene que ser precisamente si bemol menor. Y siguiendo el mismo encadenamiento, es la tonalidad de mi bemol menor la que inicia la reexposición del tema en el número 104.

El tratamiento de la armonía, tan peculiar desde un punto de vista funcional, permite que salga a la luz la belleza de las proporciones: un fugaz primer tema secundario en una tonalidad remota aunque articulada en torno a una tercera compartida (en ruso *odnotertsovïy*, en alemán *Terzgleiche* -la nota *fa* es compartida por las tonalidades de re menor y de re bemol mayor-) se opone al tema principal de carácter expansivo y con una tónica claramente marcada. Las elaboraciones de los temas, en forma de canción, surgen de entre las corrientes modulatorias que las rodean. Las formas de canción son estables (*fest*) estructuralmente, mientras que los pasajes de transición son inestables o laxos (*locker*).

Formas de canción

Las formas de canción poseen la fuerza de cohesión que les proporcionan las simetrías bien definidas basadas en ocho compases métricos (= 1 estrofa); Además, a menudo se componen de un número determinado de tales estrofas: 8+8+8, etc. La energía de la extrapolación métrica que origina las cadencias da fuerza también a la gravitación tonal. Las digresiones, que en la armonía de Shostakovich alcanzan las tonalidades más remotas (por ejemplo, el polo tritonal, designado con la abreviatura "Tri."), sin embargo, en relación con las formas de canción, tienen el efecto de reforzar el sentido de la monotonalidad (por ejemplo en el tema principal del tercer movimiento de la Sinfonía núm. 5, de 12+12 compases).⁸ La forma de canción se constituye de acuerdo con la ley yámbica de la sucesión de unidades "no acentuada-acentuada" en varios niveles de la pulsación métrica. De ella se derivan las funciones de los compases métricos de dicha forma:⁹ 1 2 3 4 5 6 7 8 (con varias transformaciones). La peculiaridad de la métrica de Shostakovich es su tendencia a complicar el sistema de las repeticiones (de la simetría); véase al respecto el comienzo del último movimiento de la Segunda Sonata para piano, ejemplo 2.

Shostakovich, Sonata para piano núm.2. Finale.

Ejemplo 2

Moderato (con moto) ♩ = 120

⁸ Igor V. Sposobin llamaba a tales digresiones "subsistemas".

⁹ Por lo que respecta a los compases métricos (que se distinguen de los anotados), véase la obra de Ebenezer Prout *Musical Form* (Londres, 1893), capítulo 8; también sus *Applied Forms*, tercera edición (Londres, 1895). En el cuarto movimiento del Octavo Cuarteto de cuerda de Shostakovich, en el que se encuentra entre otras citas una de la popular canción revolucionaria soviética *Zamuchon tyazholoy nevoley* (Atormentado por la dura cautividad), un compás métrico equivale a cuatro compases anotados. Véanse los números 58-60.

En este punto, el tema todavía no ha comenzado, y sin embargo su metro es trastornado por el motivo introductorio cuyo efecto corresponde a un 3/2. La síncopa resultante desplaza todos los motivos restantes en medio compás (véanse los corchetes bajo el pentagrama); sólo en la repetición, a partir del c. 22, aparecen recolocados en sus lugares métricamente correctos. La canción en tres partes se encuentra estrictamente en una única tonalidad, sin modulaciones, sin embargo con digresiones intratonales a regiones tan remotas como fa mayor y si bemol mayor. La repetición propia de la forma de canción se inicia con el acorde de esta última tonalidad (después de su introducción).¹⁰ La canción de tres estrofas se encuentra en el ejemplo 3 esquematizada en su totalidad desde un punto de vista analítico y está medida en compases métricos.

Ejemplo 3

	Int.	Per.	Int.	Med.		Fr. 1	Fr. 2
	01	1-8	01	1-4, 5, 6, 6 ^a , 7-8,	01, 02, 1 ^a , 1-2-3,	5-6-6 ^a ,	7-8
	si m	T_T	T_	°N D→S D_D, N←S	AT→T_T,	T_	T_T
	do m:		TAtT				
	fa M:				D - T, S		
	si b M:				D, T		

Otros logrados ejemplos de la forma de canción en Shostakovich son los temas del segundo movimiento de la Sinfonía núm. 7 (32 compases) o del cuarto movimiento de la Sinfonía núm. 8. Shostakovich utiliza formas de canción simples en la mayor parte de sus preludios para piano (la pieza melódica en do sostenido menor de la op. 34, la pieza en fa sostenido mayor, de carácter humorístico o la pieza en la bemol mayor, por ejemplo).¹¹ Entre sus series de variaciones mencionaría el segundo movimiento del Cuarteto de cuerda núm.1; curiosamente, algunas de las variaciones del tema no modulante suenan como si estuvieran en otra tonalidad.

Una combinación extraordinariamente original de formas de canción es el *Scherzo* de la Quinta Sinfonía. En lugar de un único tema principal, Shostakovich utiliza un bloque de dos temas (véase el ejemplo 4).¹²

¹⁰ Los signos que se utilizan para la moderna tonalidad cromática son: como el correspondiente a las medianas mayor y menor -MED, med-, las submedianas (superdominantes) mayor y menor -SUBM, subm-; el polo tritonal -Tri-°N = armonía napolitana menor; los acordes con función de sensible superior o inferior (*Atakta*): At (suele estar un semitono por debajo de la tónica) y AT (suele estar un semitono por encima de la tónica). *Atakta* es un término especial introducido por el teórico polaco Tadeusz Zielinsky. Véanse sus *Problemy harmoniki nowoszesnej* (Cracovia, 1983); pág.116.

¹¹ Nikolay Zhilyayev ha sugerido un humorístico programa para el preludio en la bemol mayor: se trataría de una declaración de amor de la cual no se puede creer ni una palabra.

¹² Una concentración de formas similar es la responsable del efecto inusual del segundo movimiento de la Séptima Sinfonía; cada una de las tres secciones principales se encuentra realizada en forma de canción con un trío (en tres amplias secciones en si menor, do sostenido menor y si menor). La poco frecuente relación tonal de segunda podría deberse a que circunscribe a la tonalidad de do, que es la tónica de la sinfonía. La misma idea se encuentra en la arquitectura tonal de la sinfonía en su conjunto.

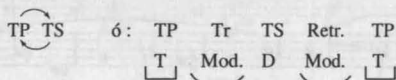
Ejemplo 4

	TP	TS1	TS2	TP	TS1	Con.
número de compases:	44	42	70	44	42	8
	la m	do m	do M	la m	do#m-do m	la m

Rondó

Un nuevo principio formal (con respecto a la forma canción) aparece bajo el término general de "rondó". Esta forma se basa en los enlaces entre los temas por medio de la modulación y presupone el desarrollo de las ideas musicales, y no sólo su exposición o su contraste, como sucede en la forma de canción compuesta del último ejemplo. Por eso, los puentes entre una idea musical y otra tienen la forma de pasajes de transición con sus propias modulaciones. Una característica típica de la forma rondó es la recurrencia de ciertas secciones. El término básico rondó (una vuelta) está tomado del nombre de los finales de las sonatas y los conciertos clásicos. El efecto de vueltas en círculo ocurre realmente en la exposición de los rondós clásicos (véase el ejemplo 5).

Ejemplo 5



Como alternativa, el tema secundario puede aparecer en la tonalidad de la tónica, e incluso pueden reaparecer el secundario y el principal. Con un solo tema secundario hay una única modulación: de la tónica a la dominante y de nuevo de vuelta a la tónica. En Shostakovich el problema del contraste de una sola tonalidad en los temas y del carácter modulador de los pasajes de transición es todavía más agudo. Los temas están contruidos de forma más o menos definida sobre la base de células métricas con sus funciones métricas (véase la sección previa) y una estructura motívica.

Un buen ejemplo de los problemas compositivos que plantea la forma rondó en Shostakovich es el largo de la Segunda Sonata para piano. De este caso particular están representados los dos pasajes de transición: el que va al tema secundario y el que vuelve a partir de él. En este último se repite el primer pasaje y el tema principal se abrevia (lo mismo que sucede con la parte lírica del primer movimiento de la Sexta Sinfonía). La forma general aparece esquematizada en el ejemplo 6.

Ejemplo 6

TP	Tr	TS	Retr.	TP	Con. (tp)
a	b	b		a	b b mod. fr.
12,	9,	12	11	8+8	8+9
17,	9,	12	8,	9	
labM		Mod. do M	Mod.	labM	labM

En el tema principal hay un inusual tipo de periodo con metro trocaico en el que los compases impares son compases fuertes. Como consecuencia, los compases cadenciales no son el cuarto y el octavo, como en los periodos yámbricos usuales, sino el tercero (véase el ejemplo 7) y el séptimo; pero con las expansiones (compases 5º y 8º) la anomalía queda corregida.

Shostakovich, Sonata para piano núm. 2 Segundo movimiento.

Ejemplo 7

Largo $\text{♩} = 72$

Chord analysis for Example 7:

- Measures 1-4: La b M
- Measure 5: Re M
- Measure 6: 4 D/D
- Measure 7: D
- Measure 8: #5 D
- Measure 9: D
- Measure 5a: Tri
- Measure 6a: T7
- Measure 7a: D
- Measure 8a: T

La dominante alterada de la b mayor resuelve con facilidad a re mayor (se trata de una desviación al polo tritonal sin cambiar la tonalidad general). Esta tonalidad, tan rigurosamente definida, determina también la forma del tema en toda su extensión.

La fuerza de la masa tonal en la tonalidad principal hace que su destrucción resulte todavía más efectiva en el pasaje siguiente. El pensamiento del Shostakovich sinfonista se revela en la intensidad del desarrollo temático, que tiene tanta fuerza como en una forma sonata. Los motivos *fa-fa b-mi b* y *la-b-la-si b* presentes en el tema principal preparan también mediante transformación el tema secundario (véase el ejemplo 8).

Ejemplo 8

Annotations for Example 8:

- Dux - sol₁
- Comes - do₁
- MED

Las formas de canción carecen de una fuerza tal de desarrollo. Aquí la modulación expresa el maravilloso efecto de una elevación del sentimiento musical que no puede expresarse en palabras. En este pasaje es donde se encuentra la disonancia estructural. Por otra parte, la sutileza particular de esta forma consiste en los afectos opuestos que se producen con el alejamiento de la tónica y con la vuelta a ella.

Shostakovich inventa en cada caso una solución nueva, adaptada al contexto y siempre brillante. Aquí Shostakovich se sirve de un principio que puede describirse muy bien con una metáfora proveniente de la física: el principio de la caja negra -no se trata, como en los clásicos vieneses, del paso de una tonalidad a otra, sino del obscurecimiento progresivo de todo sentimiento de tonalidad, tras lo cual cualquier tonalidad, a veces incluso una nueva tónica absolutamente anómala (aun que sea disonante) podría resultar convincente-.

En el movimiento en cuestión, después de repetir una frase del tema principal tiene lugar un pasaje de transición dominado por un movimiento de sextas que nos lleva progresivamente a una total incertidumbre tonal en el c. 41. Y súbitamente esta niebla tonal se disipa e irrumpe la luz de la tonalidad "blanca" de do mayor (véase el ejemplo 9).

Ejemplo 9

The musical score for Example 9 consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals, including a prominent tritone. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords. Measure numbers 33, 37, 39, 40, 41, 44, and 45 are indicated above the staves. Below the staves, a tonal diagram is presented, showing a sequence of tonalities and their relationships: La b M, Fa # M, Do M, SUBM., T, [Tri.], [MED], D/D, D, T. A dashed line connects the first 'T' to the 'D' at the end of the diagram.

El ejemplo citado corresponde a la forma de "rondó breve", esto es, con una única "vuelta" (y un único tema secundario) con independencia de si contamos o no las repeticiones de las diversas secciones.

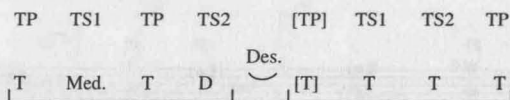
Los problemas que plantea el "gran rondó" incluyen un nuevo desafío para el maestro: la interrelación de dos (o más) temas secundarios, el contraste que debe existir entre ellos y las diferentes relaciones que han de guardar con el tema principal y su tónica. Shostakovich sigue el prototipo clásico con extraordinaria fidelidad, pero piensa con las categorías de la armonía moderna. Así, en el largo de la Quinta Sinfonía el tema principal (de 24 compases) que se encuentra en la tonalidad estable de fa sostenido menor se opone a otros dos temas subordinados. El primer tema secundario (a partir del número 79) ocupa junto con su retorno

al tema principal 4+8 compases; su tonalidad resulta frágil e inestable y fluctúa entre si menor y sol menor. El segundo tema secundario es similar a un trío más bien extenso que presenta la forma desarrollada de una canción en tres partes (33 compases). Con todo, se somete al tema principal por su firmeza tonal -tiene diferentes tonalidades (do menor y do sostenido menor) y además su exposición fluctúa entre fa menor y do menor-. La belleza de la forma global del largo se revela en las estéticas proporciones de las relaciones entre los temas.

En el rondó sonata de Shostakovich el desarrollo normalmente no es largo. En la sección que se encuentra entre la exposición y la reexposición introduce con frecuencia, además del desarrollo, otro tema episódico (como en el *finale* de la Sexta Sinfonía) o una reminiscencia de un tema de alguno de los movimientos previos (como en los finales de los cuartetos de cuerda tercero, quinto y sexto).

No sería exagerado decir que Shostakovich creó una combinación especial de las propiedades del rondó y de la forma sonata basada en el principio del rondó sonata. Como diagrama general podría valer el siguiente (no se indican las transiciones; las funciones tonales son sólo aproximadas; véase el ejemplo 10).

Ejemplo 10



Ninguno de los manuales de formas musicales describe un rondó sonata de esta clase.¹³ En Shostakovich se encuentra esta variedad en los finales de varias composiciones importantes de los años cuarenta y cincuenta: las Sinfonías 8ª, 9ª y 10ª y el Segundo trío con piano. Por analogía con los típicos “modos de Shostakovich” (el modo menor con ciertos grados rebajados) descubiertos por Alexander Dolzhansky, esta forma podría llamarse “rondó Shostakovich”. Un buen modelo de él es el *finale* de la Octava Sinfonía (en el ejemplo 11 se da un diagrama simplificado de este movimiento -las secciones de transición no aparecen-).

¹³ Si tomamos TP TS1 TP como un tema principal tripartito, la forma coincide con la de la sonata. En contra de esta idea está el hecho de que los dos temas secundarios son muy independientes del tema principal y presentan un gran contraste con él (lo cual resulta especialmente notable en la reexposición). También es significativo el tratamiento que da Shostakovich al primer tema secundario del Segundo Trío con piano cuando lo cita en el Octavo Cuarteto: pues es el tema secundario el que toma para la cita y no el principal (resulta evidente, por tanto, que no se trata de la parte media de una gran tema unitario) y es precisamente a este tema secundario al que concede importancia conceptual, como si se tratara de un elemento independiente (véanse los números 21 y 33 de la partitura). En ambas ocasiones la tonalidad es la de do menor, tonalidad que contradice fuertemente la tonalidad del final del trío -mi mayor-. David Fanning hace la siguiente observación acerca del *finale* de la Décima Sinfonía: “se trata de la exposición de una sonata pero con pronunciadas características de rondó”, *The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*, Royal Musical Association Monographs 4 (Londres, 1989); pág. 64.

Ejemplo 11

	B	C ¹⁰	D	F	H	I	K	L ⁹	M	¹⁵ N	O
124	129 ²	132	136	141	151	154	159	162	166	167 ¹⁰	172
TP	TS1	TP	TS2	Des.	TP	Des.	Rem	TS2	TS1	TP	Con.
do M	la m	do M	mi M	Mod.	[do M]	Mod.		mi m	la M	do M	do M

Para entender mejor la lógica de las formas de Shostakovich hay que tener en mente que durante la época en que se formó dominaba en Rusia el sistema clásico de formas de Adolf Bernhard Marx.¹⁴ Este sistema era muy bien conocido por los colegas de Shostakovich de más edad, Prokofiev y Miaskovsky. Shostakovich, aunque se consideraba a sí mismo como esencialmente no teórico,¹⁵ indudablemente conocía bien esta teoría y se orientaba de acuerdo con este sistema, en particular por las llamadas “cinco formas de rondó”.¹⁶ Evidentemente, el compositor siguió el sistema incluso en situaciones que planteaban problemas especiales. Así, resulta obvio que el rondó del finale de la Séptima Sinfonía corresponde al quinto tipo de forma rondó. Su exposición incluye un retorno al tema principal después del primer tema secundario, lo que es típico de un rondó; a continuación hay un extenso episodio y al final una conclusión basada en el material del tema principal en contrapunto con el material de la introducción (la sustitución del tema principal por una sección conclusiva se consideraba característica del quinto tipo de rondó, como hemos visto en la nota 16).

Se proporciona a continuación un breve diagrama de la exposición (ejemplo 12).

Ejemplo 12

147	152	155	157	159	166 ²		175-7
Int.	TP	Tr	TS1	TP	TS2	Tr	Con.
do mV	do m	dom mod.	la M	do m	fa# m	mod.	mi# M

seguido del episodio central de la *Zarabanda*, en los números 179-189 de la partitura.

A continuación de todo este pasaje sigue el tema desarrollado del episodio central en un rondó reminiscente de cierta clase de trío.

¹⁴ Por ejemplo, su obra *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1ª edición en Leipzig, 1837-47.

¹⁵ En una respuesta al autor en 1975, dijo que “no entendía nada de teoría”.

¹⁶ Las cinco formas rondó pueden representarse por medio de los diagramas abreviados que siguen:

1/	TP	Pas	TP (y repeticiones)		
2/	TP	Pas	TS	Pas	TP (y repeticiones)
3/	TP	TS1	TP	TS2	- TP
4/	TP	TS1	TP	TS2	- TP TS1
5/	TP	TS1	Con	TS2	- TP TS1 Con

Forma sonata

En su tratamiento de la forma sonata Shostakovich procede a partir del prototipo clásico con la mediación del sinfonismo dramático del periodo romántico. Entre otros fenómenos relacionados tipológicamente podríamos señalar al Chaikovski de la Sexta Sinfonía (con el que el sinfonismo de Shostakovich tiene mucho en común) y al Alexander Scriabin de la Novena Sonata para piano (como compositor Scriabin resulta completamente extraño a Shostakovich, pero sus últimas sonatas contienen ciertos problemas armónicos similares). A diferencia de la juvenil escritura sonatística de los clásicos vieneses, que tenía un rico fondo de contrastes dialécticos basados en la armonía funcional, el compositor moderno padece la falta de energía armónica que requiere el mecanismo propulsor de las formas a gran escala. En esta situación es de gran ayuda la acción conjunta de los poderosos medios de intensificación emocional que son los contrastes de *tempo*, textura (incluyendo la instrumentación) y de dinámicas.

Shostakovich, siguiendo las tradiciones de Chaikovski y Mahler, presenta la forma sonata como un poderoso drama. En un importante número de casos característicos, sus contornos vienen definidos por una fluctuación refrenada en las fases de la exposición y la conclusión, y una acumulación gradual y constante en la sección de desarrollo que conduce al comienzo de la reexposición -véase, por ejemplo, el primer movimiento de las Sinfonías 5ª, 7ª, 8ª y 10ª-.

Shostakovich hace uso exhaustivo en la exposición de los recursos que ofrece una armonía claramente definida desde un punto de vista tonal, distribuyéndolos en las cinco secciones de la típica exposición de sonata de la tradición beethoveniana. Respeta la jerarquía de contrastes armónicos en esas secciones: una firme y enérgica tónica para el tema principal, una tonalidad suavizada aunque bien definida para el tema secundario, una modulación breve y bien dirigida en el primer pasaje de transición (a veces muy lacónico en la formulación del elemento de conexión con la sección siguiente), un pasaje con carácter de fantasía libre en la segunda transición (entre el tema secundario y la conclusión de la exposición). La sección que funciona a modo de conclusión se construye de forma diversa; exhibe la definición tonal propia del final de la exposición y a la vez permite que el despliegue musical fluya en la sección de desarrollo sin las dilaciones que suponen las formulas cadenciales. Podemos expresar todo esto por medio del diagrama del ejemplo 13.

Ejemplo 13

1	2	3	4	5
TP	Tr	TS	Pas.	Con.
T	Mod.	D	Pas.	D

Un ejemplo típico se encuentra en el primer movimiento *-moderato-* de la Sexta Sinfonía. La envergadura de la sección principal, que es extremadamente compleja y minuciosa, se basa en una sólida tonalidad de re menor (véase el ejemplo 14; TI significa tema introductorio).

<i>Ejemplo 14</i>	núm. de la partitura:	1	3	6	7	8 ²
		TI	[ti]	TI	Med.	TI
		fr.	Med.			
		T	⁰ D	T	mod+T	Pa.
	re m	—————				Mod.

El tema secundario, por otra parte, comienza con una tonalidad algo laxa (*rikkbli*) (mi bemol menor = ⁰N; esta tonalidad de mi bemol menor ha sido extraída de la nervadura del tema principal; véase el n° 1, cc. 2-4, de la partitura). Sólo el periodo inicial del tema secundario comienza en una tonalidad de mi bemol menor claramente definida (n° 9 de la partitura) y finaliza con su armonía napolitana (n° 11 de la partitura); el retorno comienza sobre una tonalidad de sol *frigio* y termina en un mi bemol mayor muy débilmente establecido (n° 3-213).

La transición se aleja abruptamente de la tonalidad de re menor (n° 8) a una clara tonalidad de mi bemol menor (n° 9). El segundo pasaje de transición (n° 13-15) pasa con aire meditativo por tonalidades remotas (alejadas de todo centro tonal): si bemol menor-fa sostenido menor-si bemol menor- mi mayor-mi bemol mayor.

En ausencia de un centro tonal firme tampoco la tonalidad principal de la sección secundaria (n° 14) suena como su base tonal. En lugar de una sección conclusiva tiene lugar el retorno del tema secundario que recupera la tónica de mi bemol mayor (o menor).

La sutil diferenciación estructural de cada una de las secciones de la exposición da testimonio de la claridad de ideas del compositor y de su maestría técnica.

Todo lo descrito constituye tan sólo la exposición de un movimiento de sonata con una poderosa modulación de re menor a mi bemol menor. A continuación comienza la parte más importante de una forma sonata: el desarrollo. Pero si ya se han agotado los recursos más efectivos, ¿sobre qué base se puede construir el desarrollo, toda vez que de acuerdo con las reglas de la forma, debe ser de un orden de magnitud superior al de la exposición? Recordemos que en los clásicos, en primera instancia, se introduce en el desarrollo toda una masa de nuevo material tonal cuyo nivel de tensión excede en una medida muy alta todo lo desplegado en la exposición. Si se consideran todas las armonías que desempeñan un papel prominente en la exposición de un movimiento de sonata de Shostakovich, casi se tiene un encadenamiento de las doce tonalidades posibles, e incluso los puntales principales de la construcción suelen ser armonías que distan cinco o más pasos en el círculo de quintas. Armónicamente parece que no queda nada para el desarrollo.

La solución que aporta Shostakovich –que al fin y al cabo es un compositor del siglo XX– consiste en buscar nuevos modos todavía más efectivos de contraste, es decir, un orden todavía mayor de disonancia. En la sección de desarrollo comienza a superponer estratos sonoros contrastados uno sobre otro. Se rompe la unidad de la armonía en sentido vertical. Los estratos de poliarmonías se contradicen entre sí por su carácter recíprocamente disonante, como si las voces no se escucharan unas a otras; en algunos lugares parece como si intentaran imponerse a gritos unas a otras, para ver cuál de ellas es capaz de hacer más ruido. En otros lugares resulta imposible percibir ninguna estructura tonal. La sobrecarga de las masas disonantes de sonidos conducen a una descomunal “proclamación” al comienzo de la reexposición, cuando el griterío descoordinado de las líneas se funde súbitamente en un poderoso unísono.

Esta clase de soluciones da nueva vida a la forma sonata y a otras formas sinfónicas gracias al desarrollo. Los ejemplos más logrados de esto quizás sean también los primeros movimientos de la Octava y de la Décima Sinfonías.

Además de estos principios generales característicos de la forma sonata, también son importantes las soluciones particulares, todavía más en el caso de esta forma estricta y predefinida. Mencionaré un único ejemplo: la reexposición del primer movimiento de la Décima Sinfonía. De forma más bien inusual en las formas de sonata de Shostakovich, la reexposición de esta Sinfonía en mi menor comienza con una armonía frígida de fa menor, es decir, un semitono por encima de mi menor, pero sobre el bajo de la dominante de esta última tonalidad (véase el ejemplo 15 a y b). Esta idea de importantes consecuencias permite alcanzar de manera sorprendente la mayor cohesión en la reexposición. La cuestión esencial aquí es que la concepción original del compositor consistía en la oposición de los temas de la exposición: la masa armónica del tema principal con su tonalidad bien establecida contra la inusual ambigüedad tonal del tema secundario –que se encuentra a la vez en sol sostenido menor y sol mayor–. Esto significa que en el tema secundario las dos tónicas se encuentran en conflicto constante entre sí. El compositor retiene la armadura de sol mayor, pero termina la exposición con un acorde de la bemol mayor, que tiene la misma tónica que sol sostenido menor (“al modo de Bach”; n° 429).¹⁷ En la reexposición Shostakovich transfiere la relación entre las tónicas con tercera común a la tonalidad de mi mayor, sinónima de la tonalidad principal de la pieza. Las relaciones que se imponen en esta superposición entre el tema principal de la reexposición en fa menor y el mi mayor del tema secundario son:

fa - la \flat - do (sobre sí)
mi - sol \sharp - si

¹⁷ Para un análisis más detallado del fenómeno véase el destacado libro de David Fanning, *The Breath of the Symphonist*, págs. 7, 9, 14-15 y 26-28. Este autor se refiere a la armonía inicial de la reexposición como “el acorde de la crisis” (*ibid.*, pág. 26).

La aparición de estas relaciones tiene otra consecuencia en la forma del primer movimiento de un modo que sólo puede ser fruto de un talento genial: en la introducción de la reexposición del tema secundario dos clarinetes, “con aire pensativo”, convergen en un melódico intervalo de tercera de una tonalidad oscuramente remota (ejemplo 15 c). Y repentinamente se produce una metamorfosis: esa tercera –que se mantiene– se funde con una delicada pero a la vez brillante, inesperada, generosa y bendita armonía de mi mayor (ejemplo 15 d).

Shostakovich, Sinfonía núm. 10. Primer movimiento.

Ejemplo 15

Re^{b6} — b5 *ff* °N

fa m:
mi m:

mi♭ m: Re⁷
mi M: [?Tri] T

(♩ = 120)

57

pp

La creatividad musical siempre está en proceso de investigación y de descubrimiento de nuevos tesoros artísticos. No cabe duda de que el momento culminante del primer movimiento de la Décima Sinfonía, su reexposición, es la revelación de un verdadero artista.¹⁸

¹⁸ Una curiosidad: en una breve introducción, durante las primeras declaraciones acerca de la recién compuesta Décima Sinfonía (1953), dijo Shostakovich: “de nuevo me ha sido imposible componer un verdadero *allegro* de sonata”. Es cierto que el primer movimiento no es un *allegro*, pero indudablemente también se trata de una de las mejores formas de sonata del maestro.

Ciclos de sonata

Los ciclos de sonata de Shostakovich reflejan la evolución estilística de su obra. En su periodo maduro son los típicos movimientos y formas del ciclo clásico de la sonata beethoviana –el primer movimiento de sonata, *largo*, *scherzo* y *finale*– los que constituyen la base de la forma total. Pero Shostakovich no escribe con un patrón fijo. Escribe como si cada vez estuviera inventando un nuevo conjunto de movimientos, aunque siempre seleccionándolos de este abanico tradicional. También intenta variar ligeramente la composición del conjunto instrumental o de la orquesta. Es como si hubiera establecido como su modelo básico su propia Primera Sinfonía; esta sinfonía es la que le proyectó a la fama como miembro del círculo de compositores importantes del siglo XX. Más tarde, en el periodo de las búsquedas vanguardistas, compuso ciclos individualizados –como la Segunda o la Tercera Sinfonía–. Ni siquiera la Cuarta Sinfonía se ceñía del todo al modelo de los clásicos vieneses.¹⁹

Ejemplos de ciclos de movimientos de Shostakovich

Quinta Sinfonía: I. Primer movimiento de sonata; II. Scherzo; III. Largo; IV. Finale (un gran rondó con un desarrollo dramático y una conclusión apoteósica).

Sexta Sinfonía: I. Largo de sonata (típico rondó breve); II. Scherzo gracioso; III. Rondó finale.

Séptima Sinfonía: I. Allegro de sonata (en torno a una única idea: la representación de la guerra); II. Moderato (un original Scherzo lento); III. Adagio (forma de canción del tipo ABACABA); IV. Un dramático rondó finale con una conclusión apoteósica sobre la idea de victoria.

Octava Sinfonía: I. Trágico adagio de sonata; II. Scherzo sarcástico; III. Tocata (con un trío escrito prácticamente para una formación de banda sólo); IV. Passacaglia (reacción a la severa tensión provocada por los dos movimientos anteriores); un rondó final de carácter pastoral y catárticamente lícido.

La mayor parte de los cuartetos de cuerda (cuyo valor no es inferior al de las más celebres sinfonías) y de las sonatas para formaciones de cámara son análogos. E incluso el concierto instrumental evoca el tipo tradicional.

En los finales polifónicos del Séptimo y del Octavo Cuarteto, la invención de Shostakovich resulta muy original. La orientación neoclásica del compositor se revela en la recuperación de ciertas formas barrocas. A este respecto, son notables algunas de sus variaciones

¹⁹ En conversaciones con personas cercanas a Shostakovich pude saber lo que había dicho en privado acerca de su Cuarta Sinfonía: había querido escribirla sin seguir ningún modelo, con libertad, obedeciendo tan sólo las ideas que le interesaban (informe de la segunda mitad de los años 60).

sobre un *basso ostinato*: en el Primer Concierto para violín, el Sexto Cuarteto, el Segundo Trío con piano, en el *entr'acte* que precede a la escena 5ª de su ópera *Katerina Izmaylova*, y otras composiciones. En el Quinteto con piano (1940), Shostakovich rinde tributo a la tradición barroca de la agrupación de un preludio y una fuga en los dos primeros movimientos. Pero veinte años más tarde, en el Séptimo y el Octavo Cuarteto, llevó a cabo una inversión del sentido de esta agrupación: situó esta pareja de formas al final del ciclo y en orden inverso. Obtuvo de esta manera un subciclo formado por una fuga y un postludio, en ambos casos incorporados a un *finale* -el tercer movimiento del Séptimo Cuarteto (con ciertas reminiscencias de carácter conclusivo) y el quinto movimiento del Octavo Cuarteto (también con ciertas reminiscencias de la reexposición del primer movimiento; como ya sabemos, el cuarteto consiste en gran medida en reminiscencias de otras composiciones de Shostakovich)-. Hay que añadir que en ambos cuartetos los movimientos se interpretan sin interrupción.²⁰

Evolución de las formas

Un examen de la evolución de las formas musicales de Shostakovich revela un cierto número de características interesantes y a veces sorprendentes. El periodo temprano de Shostakovich es un momento de osadas búsquedas, en especial por lo que se refiere a las formas instrumentales durante los años veinte y principios de los treinta.

El compositor recurrió a las técnicas de vanguardia en su Segunda Sinfonía (*Octubre, dedicatoria sinfónica*, de 1927, compuesta para el décimo aniversario de la Revolución Bolchevique), que desde el punto de vista formal es una mixtura de pieza sinfónica y de cantata coral. La sinfonía consiste en una serie de episodios descriptivos. El primero de ellos, apoyado en la sonora masa de las cuerdas en rotación, que crece como una bola de nieve, es como la imagen sonora de una vasta multitud en movimiento desordenado en una plaza. En uno de los episodios siguientes (nº 30-48 de ensayo en la partitura), una suerte de *fugato* sin fin con

²⁰ Shostakovich dijo en una ocasión que tenía la intención de escribir veinticuatro cuartetos y es por eso por lo que no se repite ninguna tonalidad en ellos. Hay indicios evidentes de que los cuartetos forman parte de un ciclo:

1. Seis tonalidades mayores por terceras descendentes:

núms.	1	2	3	4	5	6
	do M	la M	fa M	re M	si bemol M	sol M

2. Una tonalidad menor suelta (en relación de tritono con la primera de do mayor): fa sostenido menor, del cuarteto núm.7.

3. Cuatro pares de tonalidades paralelas: los núms. 8 y 9, do menor y mi bemol mayor; los 10 y 11, la bemol mayor y fa menor; los 12 y 13, re bemol mayor y si bemol menor; los 14 y 15, fa sostenido mayor (sol bemol mayor) y mi bemol menor.

varios temas, las familias de las maderas y las cuerdas –cada una de ellas con su propia melodía– tocan como si no se escucharan entre sí, hasta que finalmente con la entrada de los metales confluyen en corrientes de masas sonoras que se sobrepasan las unas a las otras (nº 48-53). Tales pasajes anticipan las sonoridades de vanguardia del Otoño de Varsovia.

Una de las atrevidas obras maestras de esta clase es la sonora fuga para nueve instrumentos de percusión de altura indeterminada del *entr'acte* de la ópera *La nariz* (1928, véase el ejemplo 16).

Ejemplo 16

Shostakovich, *La nariz*. Entr'acte de la escena 4ª.

Allegro molto ♩ = 132-144

The musical score for Example 16 is for three percussion instruments: Platillos (Cymbals), Bombo (Drum), and Tam tam. The time signature is 2/4. The score begins at measure 66 and continues to measure 67. The Platillos part consists of a series of rests. The Bombo part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *f* (forte) in measure 66, *mf* (mezzo-forte) in measure 67, and *p* (piano) in measure 67. The Tam tam part consists of a series of rests.

Pudiera parecer que para el cambio de la escena que ha de crear la “oscuridad absoluta” (como en *Petrushka* de Stravinsky) no se necesitaría más que el oscuro golpeteo de la percusión. Pero en esta ópera incluso los absurdos se presentan con deliberada seriedad.²¹ Y Shostakovich, con total seriedad, con la máxima tensión de la imaginación artística y con una enorme habilidad técnica, escribe esta fantástica fuga a nueve partes. En ella se intercalan las apariciones del sujeto con *intermezzos* o episodios (como en “al modo de Bach”). En algunos de ellos los *stretti-ostinati* a cinco partes forman una textura polimétrica intensamente humorística –por ejemplo, 5/8 contra 3/4; en otros, los metros de 3/4 y 4/4 polemizan con sucesiones del *stretto* en 13/16, 21/16, 26/16, 31/16, mientras que el canon-ostinato polimétrico a ocho partes se convierte en una especie de pantalla estruendosa a través de cuyo ruido cadencial los agudos golpes de los platillos recortan el sujeto de la fuga en cuádruple aumentación (nº 93)–.

No tan provocativa, pero de escritura igualmente innovadora, es la fuga lineal “atonal” del nº 10 de la ópera, el *entr'acte* de la 6ª escena.

El maestro que creó semejantes fugas tan atrevidas y modernas, despojadas completamente de todo “sirope” neoclásico o de los clichés escolares, rechazó sin embargo posteriormente todo radicalismo y fue aproximándose cada vez más a un estilo más equilibrado y “respetable”, y la vez también a una polifonía más ordinaria y a una forma de fuga más académica.

²¹ “Gogol plantea todos los acontecimientos cómicos en un tono serio”. D. Shostakovich, *Pochemu Nos?* (¿Por qué la nariz?), *Rabochiy i teatr* (3/1930), 11.

Algunas características del estilo del Shostakovich temprano que tomaron forma en las composiciones vanguardistas de los años veinte (elementos de la técnica de las series dodecafonicas, el puntillismo, etc.) fueron dejadas de lado, aunque fueron recuperadas en su último periodo creativo. A partir de 1967 las series dodecafonicas se convirtieron cada vez más en una característica notable de la técnica de Shostakovich. En todo caso, su papel era más bien melódico que determinante de la estructura general.²² Ejemplos típicos del uso de series dodecafonicas en Shostakovich son el primer movimiento de la Sonata para violín (1968), los Cuartetos de cuerda núm. 12 y núm. 13 (1968-1970) y la Sinfonía núm. 15 (1971). Shostakovich construye a veces una textura polifónica a partir de series de doce sonidos (que no son estrictamente del tipo dodecafonico), por ejemplo en el canon del séptimo movimiento de la Sinfonía núm. 14, (nº 91 y ss. de la partitura). Paradójicamente, a causa de la prohibición de repetir las alturas en las series de doce sonidos, la acumulación de cromatismos parece ser mayor aquí que en la polifonía serial.

A pesar de la notable renovación de la expresividad de su lenguaje melódico y armónico que aportaron las series de doce sonidos, los principios generales de la concepción formal de Shostakovich se mantuvieron sin alteración.

Conclusión

“Cualquier obra musical es una forma de la expresión personal de su compositor”.²³ La fuerza de la individualidad artística de Shostakovich es extremadamente grande; en la mayor parte de los casos escuchamos la voz de su personalidad artística, su entonación, simplemente en la manera como suena su obra. Esto también se aplica a las relaciones entre los tipos estructurales de las formas musicales que tomó prestadas de los periodos clásico y barroco y las obras concretas que él efectivamente creó. El principio estético de “ser antiguo de nuevas maneras” dio a Shostakovich la oportunidad de crear obras de valor artístico perenne, gracias al trabajo con formas musicales de significación general pero imbuidas a la vez de una “expresión personal”. ■

Traducción: Juan Carlos Lores

²² De las palabras que Shostakovich pronunció en una conversación privada con su antiguo discípulo Boris Tishchenko se puede deducir que durante su propio proceso evolutivo se estaba aproximando al método serial dodecafonico de composición durante los últimos años, pero, pensando que no quedaban ya tantos años de vida, supuso que no estaba destinado a llegar a él.

²³ Shostakovich, citado en Khentova, *Shostakovich: Tridtsatiletiye 1945-75*; pág. 317.