
DIMITRI SHOSTAKOVICH, 24 PRELUDIOS Y FUGAS, OP. 87: MODALIDAD Y TONALIDAD, DOS RAZONES HISTÓRICAS (I)

DIMITRI SHOSTAKOVICH, 24 PRELUDES AND FUGUES, OP. 87: MODALITY AND TONALITY, TWO HISTORICAL REASONS (I)

Luciano González Sarmiento

Es imposible decir dónde acaban las fuerzas de la historia y dónde comienzan las nuestras.
[It is impossible to confirm where the forces of the history terminate and where ours begin].
(Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*)¹

RESUMEN

La tonalidad abolida o la tonalidad diluida, tal fue el dilema que condicionó la creación musical del siglo xx. Dimitri Shostakovich nos legó un documento de alto valor musical e histórico: los 24 *Preludios y Fugas*, opus 87, escritos para piano en homenaje a Johann Sebastian Bach entre 1950 y 1951, optando por la senda de la evolución y no por la encrucijada de la ruptura. Sin renunciar a sus credos estéticos, Shostakovich propone un discurso de singular actualidad en el que la tonalidad y la modalidad no se producen como antinomias, sino como aglutinantes de un discurso renovado desde los paradigmas de la razón histórica hasta las nuevas hipótesis de un lenguaje musical de libre expresión.

Este trabajo se centra en la reflexión acerca de la coherencia estética y discursiva de los 24 *Preludios y Fugas*, op. 87, un documento expresivo y no doctrinario, y establece como referencias la edición de *Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co.*² y la grabación discográfica de la integral de estos *Preludios y Fugas* realizada por la pianista española Marisa Blanes³.

* Músico, pianista y pedagogo, miembro del Trío Mompou, grupo con el que ha desarrollado una carrera internacional con más de un centenar de estrenos de música contemporánea. Profesor de la Universidad Politécnica de Madrid (1972-2002). En la actualidad es director del Centro de Alto Rendimiento Artístico de la Institución Educativa SEK y asesor musical de la Fundación Botín de Santander. Autor de trabajos de investigación psicopedagógica (*Psicomotricidad profunda*, Valladolid, 1982), de divulgación musical (*Joaquín Achúcarro, desde el piano*, Madrid, 2002) y de poesía (*Sonatina del aire y del viento*, Santander, 2010).

Recepción del artículo: 06.02.2015. Aceptación de su publicación: 30.03.2015.

¹Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975, p. 189.

²Shostakovich, Dimitri, *24 Preludes and Fugues*, op. 87, vols. 1-2, Hamburg, Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co., (www.sikorski.de). Todos los ejemplos de Dimitri Shostakovich que aparecen en este trabajo se publican con autorización de Ed. Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co.

³Shostakovich, Dimitri, *24 Preludes and Fugues*, op. 87. Blanes, Marisa (piano), www.marisablanes.com, IBS CLASSICAL N. Cat. IBS62015. www.ibsclassical.com.

Palabras clave: Razón histórica; Tonalidad; Modalidad; Rítmica; Métrica.

ABSTRACT

Obliterated tonality or diluted tonality; such was the dilemma that marked music-making in the 20th century. Dimitri Shostakovich, opting for the path of evolution as opposed to the crossroads of rupture, bestowed us a highly valuable document –musically and historically– called the *24 Preludes and Fugues*, opus 87, which was written for piano, from 1950 to 1951, as a tribute to Johann Sebastian Bach. Without compromising his aesthetic credo, Shostakovich proposed a singularly up-to-date approach in which tonality and modality are produced not as antinomies but rather as the bonding agents of a renewed discourse ranging from the paradigms of historical reason to the new hypotheses regarding a musical language of free expression.

This essay focuses on a consideration of the aesthetic and discursive coherence of those *24 Preludes and Fugues*, op. 87 –an expressive, as opposed to a doctrinaire, musical document– and it takes its references from the edition printed by *Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co.*⁴ and the complete recording of these *Preludes and Fugues* by the Spanish pianist Marisa Blanes⁵.

Keywords: Historic reason; Tonality; Modality; Rhythmic; Meter.

I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cuando Dimitri Shostakovich compone sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87 (1950-1951), las aguas musicales que, revueltas por las controversias del último impulso romántico centroeuropeo, se habían tornado turbulentas ante la confluencia secular del XIX al XX, como si el nuevo siglo se resistiera a aceptar la contaminación de los torrentes decimonónicos, se remansaban paulatinamente más por las inercias de una evolución integradora que por las beligerancias revolucionarias procedentes del centro de Europa, interesadas en seguir alimentando la hegemonía que desde hacía tiempo ostentaba la música de alemanes y austriacos.

⁴Shostakovich, Dimitri, *24 Preludes and Fugues*, op. 87, vols. 1-2, Hamburg, Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co., (www.sikorski.de). All the examples of Dimitri Shostakovich that appear in this work are published with the permission of the Ed. Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co.

⁵Shostakovich, Dimitri, *24 Preludes and Fugues*, op. 87. Blanes, Marisa (piano), www.marisablanes.com, IBS CLASSICAL N. Cat. IBS62015. www.ibsclassical.com.

El paso del XVIII al XIX ya había sido un precedente ideal en este sentido, configurando una “Primera Escuela de Viena” llamada a iluminar la senda discursiva de la música en Europa. Los adalides de aquella confluencia secular, Haydn, Mozart y Beethoven, fueron erigidos protagonistas del universal “clasicismo vienés”, foco insoslayable de la cultura europea fraguada desde la Viena imperial, y será el mismo Beethoven el prototipo sobre el que se construiría el edificio del idealismo romántico que, desde Alemania y Austria, iluminaría el discurso musical de la Europa restaurada desde los salones y los bosques vieneses (1815), tras los sueños prometeicos desvanecidos de Napoleón.

Esculpido el paradigma de la primera escuela de Viena en la memoria de los europeos, fácil resultó construir un sucedáneo similar en la confluencia del XIX al XX para prolongar aquella hegemonía consolidada con una “Segunda Escuela de Viena”. Y de hecho así se fraguó el intento, aunque el resultado no respondiera a los propósitos de sus protagonistas. El mismo Arnold Schoenberg, que lideró, junto a sus discípulos y correligionarios Alban Berg y Anton Webern, aquella pretendida segunda escuela vienesa, lo expresa con claridad en sus escritos al declararse un “elegido” en posesión de una luz cuyo brillo iluminaría los caminos del hombre: “Nosotros, los inspirados, debemos tener fe; los hombres simpatizarán con nuestro ardor, los hombres verán el brillo de nuestra luz”⁶ y al afirmar que su “método de composición con doce sonidos aseguraría la hegemonía de la música alemana en el próximo siglo”⁷.

El paso del tiempo y la contumaz ley evolutiva fueron factores suficientes para deconstruir aquel artificio histórico y poder abordar una interpretación de la historia más acorde con la realidad que se fraguaba desde otras latitudes estéticas sin pretensiones hegemónicas e impulsadas por múltiples y diferenciadas sinergias lejos de la dramaturgia de la controversia y de la monotonía del dictado.

El espíritu alemán, que había proclamado el paradigma de la “música universal” durante el clasicismo vienés y que se fue configurando como nacionalismo bajo el manto y a la sombra del Romanticismo decimonónico, no consiguió apagar el ardor de los nacionalismos periféricos que prendía en la Moravia de Leoš Janáček (1854-1928), o en la Hungría de Béla Bartók (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1967), o en la Rusia de Modest Moussorgski (1839-1881) e Igor Stravinsky (1882-1971), o en la España de Isaac Albéniz (1860-1909) y Manuel de Falla (1876-1946), ni pudo impedir la *estética del misterio*⁸ que el simbolismo pantonal de Claude Debussy (1862-1918) ofrecía al mundo sin las pretensiones hegemónicas ni los sistemas beligerantes que el eje centroeuropeo fraguaba contra la tonalidad, en clara violación de la razón histórica de uno de los más grandes logros de la humanidad.

⁶Schoenberg, Arnold, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, New York, Philosophical Library, 1950. Traducción española de Ramón Barce: *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, p. 29

⁷Carta de Arnold Schoenberg a su discípulo Josef Rufer (1921) cit. en Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Arnold Schoenberg*, Madrid, Rialp, 1964, p. 107.

⁸Jankélévitch, Vladimir, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949.

Este es, a grandes rasgos, el panorama musical que ilumina y ensombrece el tiempo histórico del que Shostakovich debe partir hacia su aventura equinoccial, cuyo Dorado de luces y sombras ha suscitado tanta literatura. Un tiempo musical tan controvertido y beligerante como el político y el social; Shostakovich no solo debe asumir una razón histórica que le determina, sino una razón vital cuya circunstancia condicionará su yo sin lugar a dudas. El yo de Shostakovich está inundado de música desde su infancia, sobre todo de un alimento musical procedente de su madre Sonia Vassilievna, en cuya identificación se alimentaría su creatividad, en el sentido freudiano. Pero si sus vivencias maternas y familiares fueron nutrientes para la configuración de un yo creativo, las circunstancias sociales y políticas que rodearon su vida, desde la edad temprana de su infancia hasta el desarrollo de su pubertad y posteriormente en su madurez, no serían arbotantes sólidos sobre los que sustentar un desarrollo equilibrado.

A Dimitri Shostakovich le tocó ser testigo de un tiempo revolucionario y beligerante, terrible y enigmático. “Su música refleja las tremendas épocas que vivió”⁹. Un año antes de nacer en San Petersburgo, la capital del Imperio ruso fundado por Pedro el Grande el año 1703, los clarines bélicos anunciaban en el Palacio de Invierno, residencia del Zar Nicolás II, la transformación inexorable del tiempo. Aquel “domingo sangriento” del 9 de enero de 1905, según el calendario juliano, que los bolcheviques se encargaron de abolir tras la Revolución de octubre de 1917, sería preludio de la circunstancia política que condicionaría y determinaría la razón vital de nuestro héroe a lo largo de su vida (1906-1975): el Imperio soviético, inspirado en aquellos primeros “soviets” de la revolución de 1905, a los que Shostakovich rinde homenaje con su *Sinfonía n. 11* (1957), y sobrevenido tras la guerra civil rusa (1917-1923), sería el manto cuya temperatura abrigaría las venturas y desventuras del hombre que hubo de esgrimir una versatilidad sin límites ante los embates de un mundo complicado.

Bajo el victorioso color rojo de los bolcheviques, una vez superada la peripecia rusa de la “Entente” durante la primera guerra mundial del 14 al 18, Shostakovich tuvo que sufrir el purgatorio de Iósif Stalin (1878-1953) y tuvo que desplegar todo el arsenal psicológico e inteligente que sostenía su yo para convertirlo en mera anécdota. El mismo año en que Alemania invade Polonia (1939) y se desata la segunda conflagración bélica en la que el nacionalismo alemán obliga a todas las naciones del mundo a enfrentarse a sus afanes hegemónicos incubados en sus ensoñaciones románticas, Shostakovich escribe su *Quinteto con piano*, op. 57, la obra maestra con la que el compositor recobra el prestigio que el dictador Stalin había pretendido purgar tras el éxito de su *Lady Macbeth del distrito de Mzensk*. Aquella “purga” no fue más que un pretexto para enarbolar la bandera del realismo socialista que Stalin urdía con Maxim Gorki para que los artistas se convirtieran en “ingenieros de las almas humanas”¹⁰. Aquel *Quinteto* venía a reflejar el yo musical de Shostakovich que, ante las agresiones a su equilibrio, respondía siempre con modelos de la más pura ortodoxia musical.

⁹ Prieto, Carlos, *Dimitri Shostakovich. Genio y drama*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 7.

¹⁰ Ross, Alex, *El ruido eterno* (cap. 7, *El arte del miedo*), Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 287.

Dos años más tarde, el domingo 22 de junio de 1941, las tropas alemanas profanaban con un ejército de más de cuatro millones de soldados las fronteras de Rusia a través de un frente de 1.600 kilómetros entre el mar Báltico y el mar Negro, perforando el corazón de los soviéticos. Shostakovich, cuyo corazón latía al ritmo de su Rusia herida, sintió la agresión como propia y decidió responder con su música “oficial” (*Sinfonía n. 7 “Leningrado”* (1941) al heroísmo de los que defendieron su ciudad natal. Mucha literatura se ha vertido sobre esta sinfonía y sobre la mayor parte de la obra creada por Shostakovich, reduciéndola a mera expresión del “alienante” realismo socialista, pero poco se ha escrito sobre el valor musical de su discurso y, en el caso de su *Sinfonía n. 7*, sobre uno de los desarrollos sinfónicos más espectaculares que jamás se hayan escrito en un discurso orquestal, modelo de expresión dialéctica, musical y programática iluminando un pensamiento de la mayor pureza humanística: “cuando componía esta sinfonía, pensaba (son palabras escritas por el propio Shostakovich) en la grandeza de nuestro pueblo, en su heroísmo, en las maravillosas ideas humanistas, en los valores humanos, en nuestra espléndida naturaleza, en la humanidad, en la belleza...”¹¹. Dimitri Shostakovich fue capaz de construir un yo sólido y original fundamentado en la razón histórica que le fue legada, junto a un yo versátil que le permitió transformar positivamente su circunstancia desde los parámetros de un yo musical que supo mantener a salvo su originalidad por encima de las exigencias del dictado.

No es mi intención la glosa biográfica de Dimitri Shostakovich, sino la reflexión preambular acerca del tiempo histórico que el compositor ruso hereda como “razón histórica” y las circunstancias sociales y políticas que rodearon su vida, determinando la “razón vital” que habría de sustentar su yo musical. Porque no es su vida, ni las circunstancias que la entornaron, lo que interesa en este trabajo, sino la música creada por el compositor que tuvo que vivir en un tiempo determinado, que él no eligió, y en unas circunstancias concretas, que él no generó. En este sentido quizás sea Shostakovich una de las figuras sobre las que más tinta se haya vertido en torno a su circunstancia y tan poca acerca de su música, aunque desde una mínima y elemental observación de su catálogo, fácil sería colegir que la obra del compositor nacido en San Petersburgo se inserta de forma coherente en la evolución crítica de la historia, como obra del “hombre individual”¹², desde una perspectiva del “hombre como historia y no como naturaleza”¹³.

El devenir de la historia, ese fluido enmarcado por Heráclito en el universo del “logos”, sitúa a Dimitri Shostakovich en un tiempo que él debe asimilar para reconstruirlo, deconstruirlo o transformarlo, y al curso de este fluido se incorpora ya desde su *Primera Sinfonía en fa menor* (1919), no solo como aceptación explícita de las referencias históricas que prefijan las razones de su realidad heredada (el espíritu, e incluso alguno de los procedimientos formales y discursivos, de Stravinsky, Prokofiev, Bartók, Strauss, Berg, además de su profesor y mentor Glazunov, están presentes a lo largo de esta sinfonía), sino como respuesta comprometida con la historia misma, proponiendo un

¹¹Meyer, Krzystof, *Shostakovich, su vida, su obra, su época*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 219.

¹²Dilthey, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

¹³Ortega y Gasset, José, *Historia como sistema*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

acercamiento al expresionismo posimpresionista mahleriano y a las armonías de “doble sentido”¹⁴ de Schoenberg e incluso con sus citas wagnerianas en el tercero y cuarto movimiento, no solo para mostrar sus modelos preferentes en ese momento de su vida, sino para afirmar su punto de partida desde una perspectiva de la historia y anunciar un proyecto creativo, como síntesis creadora y no como un nuevo proyecto desgajado de la tradición. A partir de esta su primera obra sinfónica relevante, Shostakovich crea un extenso catálogo de obras musicales que reclaman la reflexión musical, tan escasa hasta el momento en comparación con la reflexión política que, desde la glosa literaria, tan abundantemente se ha prodigado y se prodiga.

Shostakovich nunca ignoró las proclamas del dodecafonismo, ni del serialismo, como tampoco lo ignoraron otros (léase Stravinsky), pero su interpretación de la realidad se centró más en los nutrientes de la *tonalidad extendida*, propuesta por el mismo Schoenberg en su *Sinfonía de cámara*, op. 9, escrita el mismo año en que nació el compositor ruso, y en las razones históricas de los sistemas modales y tonales, que en las esencias de la *Nueva Música* cultivadas exclusivamente, según los paladines de la Escuela de Frankfurt (Theodor W. Adorno, 1903-1969), en los vergeles de la *Vieja Viena*.

II. LOS 24 PRELUDIOS Y FUGAS, OP. 87, Y EL ESPÍRITU DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Quizás la obra que sintetiza mejor la íntima relación entre originalidad y razón histórica sea la que Shostakovich escribe entre 1950 y 1951 con el título de *24 Preludios y Fugas*, op. 87. Fue compuesta a raíz de la conmemoración del bicentenario de la muerte de Johann Sebastian Bach (1685-1750), cuya efemérides quiso el gobierno de la entonces República Democrática Alemana conmemorar en la ciudad de Leipzig el año 1950. Shostakovich participó como miembro de la delegación soviética y fue testigo activo de los numerosos conciertos desarrollados en honor del cantor de Santo Tomás, así como miembro del jurado en el concurso internacional convocado para jóvenes pianistas, violinistas, clavecinistas, organistas y cantantes, en torno a la obra de J. S. Bach.

Tras aquella breve estancia en la ciudad que vio nacer a Gottfried Leibniz y a Richard Wagner, y con la imagen en su memoria de *El clave bien temperado* interpretado por la ganadora del concurso, la pianista rusa Tatiana Nikolayeva, Shostakovich se recluye en su casa moscovita y entre octubre de 1950 y febrero de 1951 compone los 24 dípticos que conformarían su opus 87.

Bach fue el estímulo para que el compositor ruso, tan zaherido por tirios y troyanos en aquel tiempo, se recluyera en la intimidad de su yo musical más profundo, donde el compositor se podía encontrar solo frente a sus enigmas glosando sus misterios en un espacio de absoluta libertad y entrega. De este espacio de intimidad, que el compositor cultivaba como solaz expresivo frente a las circunstancias que atentaban constantemente contra su razón vital, brotaron las obras más genuinas

¹⁴Gould, Glenn, *Escritos críticos. Arnold Schoenberg: una perspectiva (1964)*, Madrid, Turner, 1989.

y originales que han jalonado su extenso catálogo, desde los quince Cuartetos para instrumentos de cuerda, y el *Quinteto con piano*, op. 57, hasta sus emocionantes canciones judías de 1955.

Parece evidente que Shostakovich se sintió especialmente atraído por la serie de preludios y fugas que Johann Sebastian Bach había compuesto bajo el expresivo título de *El clave bien temperado*, y lo convierte en estímulo para sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87. Pero esta aparente evidencia no refleja mimetismo alguno, sino que se filtra como vínculo entre dos tiempos diferentes de la historia: el tiempo que impulsa a Bach a zanjar una controversia inveterada en torno a la afinación adecuada de los sonidos enarmónicos, conjugando a través del preludio como expresión de la fantasía y de la fuga como expresión del rigor, un sólido y renovado universo formal de gran repercusión histórica, reafirmando a la par los paradigmas del sistema tonal, y el tiempo que exigió a Shostakovich una interpretación de la historia desde la perspectiva de la realidad que le tocó vivir.

Bach había insistido doblemente en su objetivo de determinar de una vez por todas los parámetros de la “buena afinación” con la publicación de un primer libro el año 1722, un año después de haber contraído matrimonio con Anna Magdalena Wilcke durante su estancia en Anhalt-Köthen, y un segundo libro publicado el año 1744, ya en su residencia de Leipzig como Cantor en la Escuela de Santo Tomás, con la intención de ordenar definitivamente la relación entre cada uno de los doce intervalos cromáticos del sistema tonal vigente, según la relación del círculo cromático de tonalidades en sus dimensiones modales “mayor y menor”.

Analizando, o simplemente escuchando con atención, los *24 Preludios y Fugas* de Shostakovich, no parece que el compositor ruso haya pretendido glosar o desglosar musicalmente la obra del compositor alemán sino, más bien, haya querido incorporarla como razón de su existencia para elaborar un discurso, más expresivo que pedagógico, utilizando el paradigma de la tonalidad que Bach había fijado con tanto rigor en sus cuarenta y ocho dípticos, y desplegar desde aquellas venturas nuevas aventuras en busca de la coherencia histórica asentada en el fluido de la evolución. Con los *24 Preludios y Fugas*, op. 87, Shostakovich trasciende históricamente el rigor de la tonalidad que Bach había sintetizado en su *Clave bien temperado*, incorporando otros precedentes paradigmáticos que se habían constituido como razón de la historia de otros tiempos, sin necesidad de ignorar los nuevos recursos que su tiempo le ofrecía, de tal modo que la tonalidad se incorpora al discurso de Shostakovich no como un paradigma, sino sencillamente como una razón histórica consecuente con otras razones precedentes en el tiempo, tales como el sistema de modos musicales que, desde los griegos, seis siglos antes de Cristo, hasta el Ars Nova promulgada en el siglo XIV por Philippe de Vitry (1291-1361), fue manantial y curso expresivo de cuantos países compendiaban la cultura europea.

Así propongo que se interpreten las alusiones que Shostakovich hace de Bach en algunos de sus episodios, no como citas o puntos de partida para un hipotético desarrollo, sino como una forma de incardinar su obra al marco de la historia. Con sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87, Shostakovich rinde

homenaje explícito al autor de *El Clave bien temperado* como muestra de admiración hacia “un genio que me resulta especialmente próximo”¹⁵ –eran sus palabras en la conferencia pronunciada durante su estancia en Leipzig– pero las analogías entre una y otra obra distan mucho de ser equivalencias. La obra de Bach es un documento sistémico que, por un lado resuelve de forma práctica el inveterado conflicto de la “buena” afinación a causa de los sonidos enarmónicos y, por otro, sintetiza de forma práctica también, los parámetros definitorios del sistema tonal jerárquico e intervalar. El documento de Shostakovich, en cambio, es un documento narrativo, de íntima poiesis, cercano más a la intimidad expresiva que a la construcción formal, sin intención sistémica alguna, ni doctrinal, como parece fue el estímulo que llevó a Paul Hindemith a componer el año 1942 su *Ludus tonalis*, construido a partir de una serie (*Reihe*) propia de 12 sonidos ordenados en espiral con 12 fugas y 11 interludios con un preludio de inicio y un postludio como colofón.

El aura de Johann Sebastian Bach flota sobre esta obra pianística ya desde el primer preludio, propuesto en la tonalidad de do mayor como eje y punto de partida del paradigmático “círculo de quintas”. Pero la tonalidad de do mayor es más aparente y testimonial que real, porque su desarrollo responde más a rasgos modales arcaicos que a precisiones tonales de un modo mayor tonalizado, que ya en el séptimo compás del primer preludio se transforma en menor de su homónimo mayor, no como respuesta lúdica sino para acentuar el carácter elegíaco de su diseño melódico por medio de uno de los rasgos típicos del modo frigio-dominante de la escala andaluza. Es un giro modal, no tonal, ni siquiera enarmónico, que Shostakovich empleará constantemente en su obra. De la misma forma que en los compases 11 y 12 incorpora un giro modal lidio¹⁶ para una aparente modulación hacia mi bemol, que no es tal, sino un procedimiento para evadirse de la tonalidad de origen, e ir hacia un motivo de carácter frigio, procedimiento que Shostakovich prodiga a lo largo de sus *24 Preludios y Fugas* para diluir el rigor de la tonalidad en el irisado y evanescente jardín de la modalidad.

En este primer modelo, la relación inmediata, como en todos los dípticos, es la que concuerda con la tonalidad propuesta como punto de partida estructural, aunque de inmediato se percibe una tendencia casi irrefrenable al desarrollo modal de la propuesta tonal en cada pieza. Incluso en este primer preludio, Shostakovich transforma de entrada el modo menor tradicional de la folía proponiéndolo en modo mayor, mas solo como pretexto y no como punto de partida, ya que su

¹⁵Shostakovich, Dimitri, “Sed’maja Simfonija”, *Pravda*, 19-III-1942. Citado también en Meyer, Krzystof, p. 219.

¹⁶



Shostakovich, 24 Preludios y Fugas, op. 87,
“Preludio I”, cc. 11-12.



Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87,
“Preludio I”, cc. 13-14.

propuesta es transformada inmediatamente en el plano metodológico, sin proceder a un desarrollo tonal ortodoxo e incluso rehuyéndolo para orientar su discurso libremente desde retrospectivas modales, a veces arcaicas, o perspectivas de un neomodalismo renovador, como se verá con claridad en la fuga que complementa este primer díptico. Es al inicio de esta *Fuga en do mayor* cuando, por primera vez, aparece el motivo interválico 1-5-6-5 que, cual espíritu espectral, irá desplegándose a lo largo de estos veinticuatro dípticos como un irresistible numen cuya estela podría desvelar el misterio encerrado en esta intensa narración shostakovichiana.

No hay duda de que el espíritu de Johann Sebastian Bach está latiendo incesante en el fluido de estos *24 Preludios y Fugas*, apareciendo unas veces de forma explícita, como en el motivo temático del “Preludio VII”, en alusión al motivo bachiano del “Preludio V” del libro II de *El clave bien temperado*:



*Ejemplo 1. Shostakovich, 24 Preludios...,
op. 87, “Preludio VII”, c. 1.*



*Ejemplo 2. Bach, El clave bien temperado II,
“Preludio V”, c. 1.*

Asimismo, observamos en el diseño temático del “Preludio X”, una referencia al que Bach emplea para su “Preludio VII” del libro I de *El clave bien temperado*:



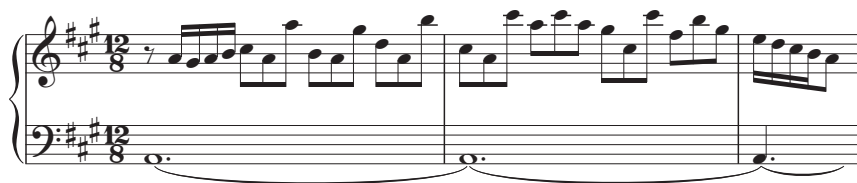
*Ejemplo 3. Shostakovich, 24 Preludios...,
op. 87, “Preludio X”, c. 1.*



*Ejemplo 4. Bach, El clave bien temperado I,
BWV 846-869, “Preludio VII”, c. 1.*

Son citas testimoniales, más que referencias formales, con las que Shostakovich está evocando la obra que fue estímulo para su creatividad. En ambos ejemplos citados, la alusión se hace puntual al inicio, para diluirse en el desarrollo, que en ambos casos difieren uno de otro.

El diseño temático del “Preludio VII” de Shostakovich, y concretamente el modo rítmico tribraquio, dinámicamente dáctilo por la acentuación tética de la primera sílaba, con su pie métrico $\cup\cup\cup$, tan habitual para el desarrollo de la Giga, le sirve al compositor ruso para esbozar un aire de Pastoral desarrollado sobre el “tonos” lidio griego, en su versión de “Tritus authenticus” (lidio) o Tritus plagalis (hipolidio) medievales, mientras que Bach lo enuncia como un aire de fanfarria y sobre la tonalidad rigurosa de Re mayor.



Ejemplo 5. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, “Preludio VII”, cc. 1-3.

Pero, tras esa cita casi textual, Shostakovich no recrea la forma bachiana, sino que la diluye formal y tonalmente en un polícromo curso modal donde logra, por un lado, evadir el rigor de la tonalidad y, por otro, construir un discurso de libre expresividad que le permite conjugar diseños modales puros con diseños cromáticos (compás 13 y ss.) articulados eufónicamente sin el rigor sistémico de la tonalidad.

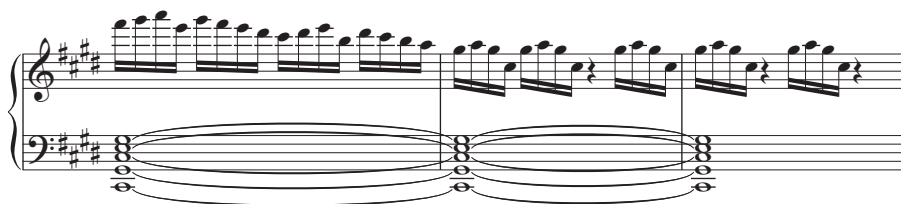
De forma análoga desarrolla Shostakovich el “Preludio X”, cuya cabeza temática es cita expresa del correspondiente bachiano “Preludio VII” del libro II de *El clave bien temperado*. El motivo temático sirve a Shostakovich para elaborar un discurso de transiciones modales que nada tienen que ver con la tonalidad de do sostenido menor, establecida como punto de partida tonal, a diferencia de la tonalidad de mi bemol mayor que Bach emplea para su “Preludio VII”, y que somete al riguroso proceso de la modulación a través de la función armónica de las dominantes con sus séptimas.

Las transiciones modales que Shostakovich describe en su preludio diluyen de inmediato la tonalidad propuesta, enunciándose el primer motivo en modo eólico, o hipodórico, según se prefiera su denominación, con el que diseña una secuencia de transiciones modales sobre formatos imitativos: modo locrio, modo dórico:



Ejemplo 6. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Preludio X", cc. 1-4.

Así, transitando por una colorista gama modal, retoma la tonalidad inicialmente propuesta, según el orden geométrico del círculo de quintas usado por Shostakovich para la coherencia tonal de sus *Preludios y Fugas*. Esta relativa reafirmación de la tonalidad en Do sostenido menor, aparecerá en el compás 52, antepenúltimo del preludio, como tríada pedal para anunciar la fuga consecuente, derivada del motivo desinencial con el que culmina el preludio y que no es otro sino el motivo interválico 1-5-6-5 al que he aludido anteriormente y al que me referiré a lo largo de este trabajo no solo como motivo conductor de esta obra pianística, sino como espíritu inductor de su dramaturgia.



Ejemplo 7. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Preludio X", cc. 52-54.

Al lector dejo la curiosidad de entrever el espíritu bachiano impulsando muchos de los episodios de esta obra shostakovichiana. Pero más que espectro, Bach es razón, razón histórica que sostiene la razón vital de Shostakovich para convertirla a su vez en razón histórica. Solo la mención de algunos rasgos sería suficiente estímulo para satisfacer esta curiosidad.

III. MÉTRICA POÉTICA

Así como *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach es un reflejo de las razones históricas que generaron y sostuvieron durante siglos la poética griega y latina construida rítmicamente sobre elementos métricos derivados de los rasgos prosódicos contenidos en cada verso, la construcción rítmica de los *24 Preludios y Fugas op. 87* de Dimitri Shostakovich fundamenta su desarrollo en aquellos elementos arquitectónicos que, con la denominación de “pies métricos”, constituyeron el armazón de un orgánico poético cuya naturaleza sigue vigente hoy para el análisis y el conocimiento de la creación poética y musical.

Desde que los griegos crearon la ciencia (ἐπιστήμη) de la métrica para llegar a conocer los principios de la versificación y el arte (τέχνη) de combinar las sílabas largas (–) y breves (∪) como células generatrices de los pies métricos que determinaban el ritmo de los versos, la poesía y la música occidentales no solo no han ignorado tales parámetros para conocer y crear sino que los han incorporado como arquetipo para su comprensión. Aquellos pies métricos, o “agrupamientos rítmicos básicos”¹⁷, denominados yambos, troqueos, anapestos, dáctilos y anfíbracos, fruto de la combinación del valor prosódico atribuido a cada sílaba, constituyeron el núcleo de los grupos rítmicos que habrían de sistematizar la creación poética y musical y codificar el valor del conocimiento, no solo de aquellos tiempos pretéritos, sino de los más cercanos a nuestra existencia. Bach no rehuyó nunca el valor de los pies métricos para organizar rítmicamente su obra en general y no solo en su *Clave bien temperado*, ni tampoco ignoró el valor isorrítmico que Guillaume de Machaut (1300-1377) ya había incorporado como modelo estructural del contrapunto imitativo. Y lo que en Bach y en sus contemporáneos la métrica prosódica fuera un elemento de arquitectura rítmica y contrapuntística, en sus sucesores clásicos y románticos se transformaría en elemento sintáctico o hilo conductor para organizar el discurso musical. Y en este sentido el halo de Johann Sebastian Bach vuelve a estimular analogías que Dimitri Shostakovich desarrolla y transforma conforme a su propia ortodoxia creativa.

La fuga en Do menor de J. S. Bach (segunda del libro I) y la segunda fuga en La menor de Shostakovich son un buen ejemplo de estas analogías. Es el pie *anapesto* (∪∪–) el que origina y sostiene la arquitectura rítmica de ambas fugas, mas con rasgos que las hacen peculiares. Ambas están escritas a 3 voces y en modo menor, relativo del modo mayor del preludio y fuga precedentes, aunque, dado el orden elegido por cada uno de los autores (lineal-cromático en Bach y geométrico según el círculo de quintas en Shostakovich) no sean coincidentes en la tonalidad inicial. En Bach, la tonalidad descrita es norma para su desarrollo tonal y armónico, pero en Shostakovich esta tonalidad inicial es más una declaración de intenciones que una referencia normativa, ya que, como es habitual en todos los dípticos de su opus 87, el compositor ruso tiende a diluir la tonalidad en el evanescente tejido modal con el que elabora su discurso expresivo. En este caso, la tonalidad de La menor se diluye en el modo

¹⁷ Cooper, Grosvenor & Meyer, Leonard, *Estructura rítmica de la música*, Madrid, Mundimúsica, 2011.

eólico que subyace en el sujeto y en todas sus respuestas y se reafirma tanto en las escalas descendentes y fundamentalmente en la última escala conclusiva, como en las escalas ascendentes.

Pero donde las analogías se suscitan con claridad es en la construcción rítmica en la que el pie anapesto juega un papel protagonista tanto en el diseño del sujeto y sus respuestas, como en los contrasujetos, conjugando el pie anapesto desde sus dos dimensiones prosódicas: la anacrúsica y la tética.

En la fuga en Do menor de Bach el anapesto se produce siempre de forma anacrúsica (a), excepto en la conclusión del sujeto (b) y en el contrapunto doble a la 10.^a menor de los compases 5 y 6 (c).

Ejemplo 8. Bach, El clave bien temperado I, BWV 846-869, "Fuga II", cc. 1-6.

El pie métrico se perfila en Bach como un elemento arquitectónico invariable de valor estructural tanto morfológico como sintáctico, y este anapesto citado aparece tan profusamente en el *Clave bien temperado* que bien podría catalogarse como un *leit motiv* de coherencia dramática en su desarrollo. Su presencia es protagonista principal en muchos de los preludios y fugas que conforman los cuarenta y ocho dípticos bachianos (*Preludios* 17, 19, 20, 22 y *Fugas* 2, 3, 4, 8, 12, 16, 18, 20, 23 y 24 del primer libro, más las *Fugas* 1, 2, 3, 7, 8, 17 del segundo libro).

A lo largo del desarrollo de los 24 *Preludios y Fugas*, op. 87, de Shostakovich, el pie métrico anapesto es también frecuente protagonista, aunque no aparezca con tanta profusión como en Bach, pero su presencia es muy significativa en muchos de ellos (*Preludios* 8, 11, 17 y *Fugas* 2, 6, 8, 9, 10, 17, 18, 21 y 24) y su tratamiento diferente.

En la fuga en La menor de Shostakovich, el anapesto es fundamentalmente tético (T), sobre todo cuando es parte del sujeto y, alternativamente, anacrúsico (A) como parte de alguno de los contrasujetos.

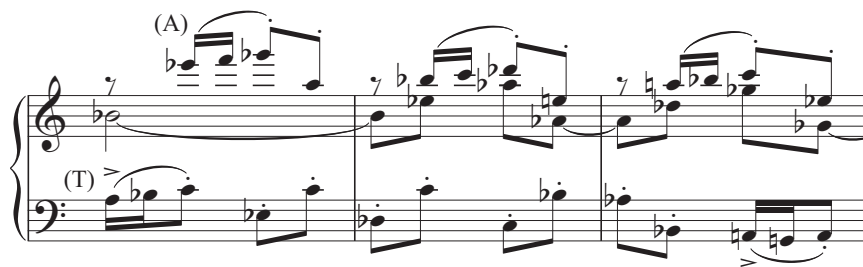


Ejemplo 9. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga II", cc. 1-4.



Ejemplo 10. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga II", cc. 12-14.

Shostakovich conjuga ambas dimensiones prosódicas (téticas y anacrúsicas) en un contexto rítmico de lúdicas inversiones, generando un tejido contrapuntístico basado en el juego de la inversión métrica: motivo del sujeto en pie métrico "anapesto tético" (T) en contraste con el mismo motivo del contrasujeto invertido en "anapesto anacrúsico" (A), como se puede observar en la combinación de sujeto y contrasujeto de los compases 44 y ss:



Ejemplo 11. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga II", cc. 44-46.

Esta insistencia lúdica se acentúa doblemente en el "stretto" que se inicia en el último octavo del compás 55 con carácter anacrúsico y sigue a la distancia de un octavo en el compás siguiente con carácter tético.



Ejemplo 12. *Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga II", cc. 56-59.*

Es un juego que Shostakovich prodiga en muchos de los preludios y fugas de su opus 87, en unos (*Preludios* 11 y 17 y *Fugas* 6 y 8) con la insistencia del anapesto anacrúsico y en otros con la combinación prosódica ya mencionada (*Preludio* 8 y *Fugas* 9, 10, 17, 18 y 21). En Shostakovich, como en Bach, el motivo anapéstico aparece con una frecuencia evidente en sus dos dimensiones prosódicas, acentuando de esta forma el color del contrapunto melódico desde su conjugación rítmica y logrando así un tejido sonoro polícromo.

Resultaría fácil colegir que el juego de la inversión prosódica se verifica asimismo en el consecuente juego de la inversión métrica, como bien se puede observar en la transformación que Shostakovich conjuga del anapesto (UU-) y el dáctilo (-UU) en esta y en otras fugas o preludios, en los que el pie métrico dáctilo protagoniza el inicio de cuantas escalas descendentes no solo confirman la terminación del contrasujeto y la conclusión de la fuga, sino que reafirman el carácter modal que subyace en toda la obra:

Dáctilo en modo eólico



Ejemplo 13. *D. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga II", cc. 9-10.*

Dáctilo en modo lidio



Ejemplo 14. *Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga II", c. 19.*

Dáctilo escala final conclusiva



Ejemplo 15. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga II", cc. 79-80.

No es mi intención el análisis exhaustivo de los componentes métricos que se suceden a lo largo de los *24 Preludios y Fugas*, op. 87, sino la constancia de su uso como testimonio de vinculación con la historia. Shostakovich no participó de la beligerancia contra la tonalidad promovida desde el centro de Europa; no ignoró, aunque tampoco siguió, los procedimientos y métodos que propugnaban un nuevo lenguaje desgajado de la razón histórica que, desde Pitágoras y Aristógeno de Tarento, había fertilizado la cultura occidental evolucionada sin pausa hasta nuestros días; ni siquiera esbozó propuesta alguna para modificar los paradigmas vigentes, sino que formula su discurso en el contexto histórico que él considera evolucionado desde la perspectiva de unos hechos (razones) que fueron causa y efecto al mismo tiempo de la razón histórica que él percibe e incorpora como herencia.

Es este contexto de la historia el que intento destacar como rasgo singular de uno de los compositores más contradictoriamente vituperados y ensalzados de nuestro tiempo, sobre el cual más tinta se ha vertido para describir y enjuiciar los avatares personales, sociales y políticos de su existencia, y menos para comprender y conocer su música.

IV. LAS RAZONES DE LA HISTORIA

De la misma forma que Shostakovich juega con los parámetros tonales y modales y los conjuga con una ambigüedad sutil que le permite una total autonomía compositiva, así lo hace también con la incorporación de materiales procedentes de las formas históricas que, sin desvirtuarlas, se transforman en elementos vertebradores de su discurso. Shostakovich apela a la razón histórica con frecuencia para afianzar su discurso, frecuentemente alejado de sus detractores soviéticos e, incluso, de sus críticos emigrados al área capitalista, entre los que se contaban Schoenberg, Hindemith y hasta el mismo Stravinsky. Se ha escrito que Hindemith compuso su *Ludus tonalis* para "mostrar a los que no han sucumbido sin remedio lo que son la música y la composición"¹⁸, en clara alusión al compositor ruso tras el estreno de su *Sinfonía n. 7 "Leningrado"* en Nueva York, el 19 de julio de 1942, con la Orquesta Sinfónica de la NBC bajo la dirección de Arturo Toscanini.

¹⁸ Ross, Alex, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 377.

Ocho años después de que Hindemith escribiera su *Ludus tonalis*, Shostakovich dio a luz sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87, mas no como reacción doctrinaria o exhibicionista ante las “boutades” del compositor alemán de Hanau, sino como un modelo expresivo iluminado por el documento que el cantor de la *Thomaskirche* de Leipzig denominó *El clave bien temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, ambos con la tercera mayor o do, re, mi y con la tercera menor o re, mi fa, están compuestos para la práctica y el provecho de los jóvenes músicos deseosos de aprender y para el entretenimiento de aquellos que ya conocen este arte*, según el propio Johann Sebastian Bach escribe como prólogo de una obra que, sin pretenderlo, conmovió en su tiempo los cimientos del lenguaje musical, como formulación sistemática y como razón evolucionada de sus precedentes históricos.

Shostakovich cita a Bach en sus *24 Preludios y Fugas op. 87* no solo como testimonio, sino como precedente histórico. Y es en este sentido como habría que entender la referencia a formas musicales históricas que Shostakovich incorpora con cierta frecuencia a su discurso. Son referencias simbólicas no solo a la razón histórica que sustentará su creatividad, sino afirmación filosófica que orientará prácticamente toda la obra del compositor ruso: la valoración de los logros históricos como paradigma de los logros propios, es decir, que su presente es inevitablemente una consecuencia del pasado que se proyectará transformado hacia la construcción del futuro.

IV.1. “Preludio I”. *Tiempo de Zarabanda*

Ya desde el primero de los preludios se percibe una refrescante brisa procedente de la Europa renacentista y barroca, impregnando de coherencia histórica el curso de los *24 Preludios y Fugas*. La referencia que Shostakovich incorpora a su “Preludio I” procede de la Zarabanda de metro yámbico y estructura ternaria que sustentó durante mucho tiempo uno de los temas más afamados y recurrentes de la música europea: la Folía, y más concretamente la que Jean Baptiste Lully (1632-1687) propuso como danza cortesana en su *Aria para oboe*, LWV 48, el año 1672 con la denominación de *Les folies d'Espagne*, una Zarabanda que hoy se conoce como “folía tardía”, distinguiéndose de la “folía temprana” de los siglos xv y xvi de carácter y ritmo más vivo y tumultuoso.

Es bien significativo que Shostakovich proponga esta referencia como el primer eslabón que engarzará la cadena de íntimas y sugerentes vivencias con las que el compositor ruso articula su opus 87. Era un hombre culto y, sobre todo, exigente con la interpretación de la historia, de tal manera que cabe suponer su conocimiento acerca del origen y el desarrollo de la Folía en sus múltiples y versátiles manifestaciones, como forma musical y poética, cuyo origen se remonta al siglo xv en la Península Ibérica y cuyo desarrollo impregna Europa a lo largo de los siglos xvi, xvii y xviii.

Ya manifiesta el compositor ruso en este su primer bosquejo una indudable inclinación por el juego con los elementos de la métrica poética antigua, que glosará y desglosará a lo largo de sus 24 dípticos. De la estructura de la Folía extrae Shostakovich fundamentalmente su dimensión métrica,

es decir, el parámetro básico de la forma poética que, en este caso, es de carácter yámbico en los dos primeros compases, aunque diferenciados entre sí por su configuración silábica¹⁹, equivalente al pie jónico mayor (– – ∪∪), con un carácter tético en el primer compás y anacrúsico en el segundo.

Esta configuración métrica es el germen de la configuración prosódica con la que Shostakovich construye sintácticamente todo su preludio, protagonizado por una sola frase que repite con variantes dinámicas concatenadas por nexos cadenciales de carácter melismático²⁰, y acentúa su tensión dramática mediante la insistencia repetitiva del motivo yámbico que estructura la frase, con un punto álgido resuelto con el pie inverso: el troqueo (– ∪), enfatizando el carácter elegíaco que impregna el preludio:



Ejemplo 16. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Preludio I", cc. 47-52.

De la misma forma que Shostakovich se sumerge en el universo modal para diluir el rigor del sistema tonal y ensanchar las posibilidades dramáticas de su discurso, asimismo se deleita en el valor de la métrica antigua para poder resaltar la expresividad poética que pretende en todos sus dípticos.

En este caso, es la desinencia yámbica la que tiñe de nostalgia la forma expresiva de este preludio, no solo por la semejanza métrica entre el dáctilo (– ∪∪) del díptico elegíaco, precedente prosódico del jónico mayor (– – ∪∪) y el metro yámbico, sino por las significaciones expresivas de

19



Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Preludio I", cc. 1-2.

20



Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Preludio I", cc. 15-16 y 31-32.

su estructura melódica que propende más a la nostalgia que a la melancolía. En este preludio y en numerosos episodios de los 24 dípticos que configuran esta obra monumental de Dimitri Shostakovich se desprenden halos de nostalgia, de dolor ante la pérdida que bien podrían ser considerados hilos conductores de la acción dramática que sustenta el discurso de esta obra.

Es la historia heredada la que Shostakovich reconstruye e interpreta en sus *24 Preludios y Fugas* sin disolver sus formatos ni alterar sus orígenes. Las formas antiguas a las que Shostakovich hace referencia no se configuran como modelos, sino como vínculos para ligar su discurso al de la historia misma, valorando la originalidad en el ámbito de la evolución y no en el marco de la ruptura.

IV.2. “Fuga III”. *Tiempo de Giga*

En la “Fuga III”, el sujeto que perfila el aire de Giga está construido sobre los dos pies métricos definidos en sus orígenes: el yambo (U–) (a) y el tribraquio (UUU) (b).



Ejemplo 17. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, “Fuga”, cc. 1-4.

La combinación elemental de ambos pies métricos se mantendrá inalterada a lo largo de toda la fuga con la repetición constante del sujeto y los contrastes procedentes del diseño sincopado en el contrasujeto²¹, así como las escalas siempre ascendentes que impulsan cada aparición del sujeto²².

Es este impulso escalístico con el que Shostakovich conjuga el modo lidio (a) y sus repercusiones: hipolidio (b), mixolidio (c), hipomixolidio (d), tal como fueron entendidos en el Renacimiento y fueron divulgados por los teóricos del siglo XIX, procedimientos modales a los que habría que añadir las escalas en modo frigio (e) y eólico (f) para, una vez más, eludir el rigor de la tonalidad en beneficio de la policromía modal.





Ejemplo 18. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga III", c. 17.



Ejemplo 19. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga III", c. 5.



Ejemplo 20. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga III", c. 10.



Ejemplo 21. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga III", c. 32.



Ejemplo 22. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga III", c. 18.



Ejemplo 23. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga III", c. 26.

IV.3. “Preludio XII”. *Chacona*

Otro de los numerosos tributos que Shostakovich rinde a la historia de las formas musicales es el ostinato con el que construye la chacona, o pasacalle (ambas formas de origen español) del “Preludio XII”.



Ejemplo 24. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, “Preludio XII”, cc. 1-12.

Este extenso ostinato de doce compases sostiene no solo el espíritu rítmico de la chacona, sino el carácter modal que impregna todo el preludio. Tanto el ostinato como el primer diseño temático reflejan el modo eólico (o locrio) con sus dos tetracordios asimétricos, desarrollando el segundo tema o variante en el modo dórico con sus dos tetracordios simétricos.

Al lector dejó la curiosidad de analizar otras formas que Shostakovich extrae de la historia para configurar muchos de sus preludios y fugas, como la Barcarola que fecunda el “Preludio XIII”, el vals desarrollado cual picaresco scherzo tripartito en el “Preludio XV”, forma ya enunciada por Shostakovich en sus *Preludios* op. 34 (“Preludio n.º 15”), o la Toccata que, en forma de estudio o movimiento perpetuo, rutila sobre el “Preludio XXI”, por citar algunas formas antiguas a modo de sugerencia para estimular la reflexión del estudioso.

Más la síntesis que Shostakovich hace de la historia no solo se centra en las formas antiguas, o en el nombre de Bach, sino en numerosas y significativas referencias que definen con claridad su actitud ante la herencia histórica y ante su entorno más contemporáneo, revelando con su conducta creativa una coherencia que para sí había que haber reclamado a los “elegidos” del primer cuarto del siglo XX, cuya luz estaba destinada a ser guía del resto de los humanos.

La síntesis que Shostakovich hace de la historia comienza por conocer y desarrollar la singularidad de la cultura rusa en la que está inserto, incorporando a su discurso los modos y los rasgos de las canciones religiosas y profanas que, desde sus antecedentes bizantinos, habían ido fraguando un corpus musical bien significativo. Los *24 Preludios y Fugas*, op. 87 están impregnados de aquellos giros melódicos y modales propios de la cultura popular rusa, religiosa y profana, y enriquecidos con referencias de aquellos llamados “dilettantes” (grupo ruso de los “cinco”) que, como Alexander Borodin (1833-1887) y Modest Mussorgski (1839-1881), lo reclamaron desde San Petersburgo en la segunda mitad del siglo XIX, reafirmando un patrimonio musical ruso con el que construir una identidad propia sin depender de los dictados que fluían desde el centro de Europa.

Citaré, aunque sea anecdóticamente, el clima conventual que Borodin describe en su *Petite Suite* para piano y que Shostakovich invoca en su “Preludio IX”, tanto en el ámbito de lo modal (ambas en modo eólico) como en sus dimensiones tímbricas protagonizadas por las voces graves y agudas en diálogo salmódico. O en el “Preludio VIII” la sombra del plañidero *Schmyle* quejándose ante el poderoso *Samuel Goldenberg* de los *Cuadros* de Mussorgski o a los miserables del *Boris Godunov* en la “Fuga IV” protagonizando el contrasujeto del primer tema de la doble fuga. El espíritu de Modest Mussorgski se desliza a lo largo de estos 24 dípticos tanto como la sombra de Bach cubre sus venturas, y no solo desde *El clave bien temperado*, sino desde las *Cantatas* o *Pasiones* que tanto impresionaban al compositor ruso, como la estructura trocaica que sustenta el Coral de la *Pasión según San Juan*, “O Mensch bewein dein Sünde gross”, y que Shostakovich transforma en barroca lamentación de similar insistencia trocaica y combinada modalidad eólica y frígida para diluir la tonalidad de sol menor que propone su “Preludio XXII”.

Muchas razones históricas incorpora Shostakovich en sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87, y entre ellas no podía faltar el arte de la variación, que fluye indeleble a lo largo de todo su curso, pero también se manifiesta testimonial en alguno de sus dípticos, como en el “Preludio XVI”, auténtica referencia al arte del clasicismo vienés.

En la “Fuga XV” no parece que Shostakovich pretenda hacer referencia a Schoenberg, a quien conocía pero no admiraba especialmente, pero sí jugar (conjuguar) con una serie de once sonidos ordenados cromáticamente; en el sujeto de forma geométrica por movimiento contrario sobre dos tetracordos equivalentes, uno ascendente y otro descendente (a); en el contrasujeto, en cambio, linealmente sobre un tetracordo ordenado asimismo de forma cromática y con un desarrollo sutilmente sincopado (b):



Ejemplo 25. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, “Fuga XV”, cc. 1-6.



Ejemplo 26. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, “Fuga XV”, cc. 7-12.

Con estos elementos contrapuntísticos y sintácticos elabora Shostakovich una de sus fugas más complejas y, a la vez, más difíciles para el intérprete, que debe poner a prueba toda su capacidad

psicomotriz para abordar con garantía las amalgamas métricas que, junto a los cambios de subdivisión binaria y ternaria que Shostakovich introduce combinando los acentos prosódicos y dinámicos del sujeto, generan una inquietud rítmica de gran tensión motórica.

a)

b)

c)

d)

e)

Ejemplo 27. Shostakovich, 24 Preludios..., op. 87, "Fuga XV", cc. 90-118.

a) Sujeto en mano izquierda. Contrapunto rítmico de subdivisión binaria en mano derecha (sujeto variado), cc. 90-95.

b) Sujeto en mano derecha. Contrapunto rítmico de subdivisión binaria en mano izquierda (sujeto variado), cc. 96-101.

c) Contrapunto de subdivisión ternaria en mano derecha (sujeto variado), cc. 102-109.

d) Sujeto en subdivisión binaria por aumentación en mano izquierda, cc. 102-115.

e) Referencia del ritmo del preludio e inicio de *stretto*, c. 116.

Numerosas alusiones históricas, estilísticas y personales, aparecen a lo largo de los 24 dípticos del opus 87 y a lo largo de toda la obra de Shostakovich. Es una constante que refleja la actitud del compositor ruso como parte de la historia misma, integrado en ella y capaz de transformarla, siendo las referencias temáticas siempre testimoniales y nunca motivo de paráfrasis.

[Nota de la Redacción: la parte II de este artículo se publicará en un número posterior de *Quodlibet*]. ■