Dimitri Shostakovich, *24 Preludios y Fugas*, op. 87: Modalidad y Tonalidad, dos razones históricas (II)

Dimitri Shostakovich, *24 Preludes and Fugues*, op. 87: Modality and Tonality, two historical reasons (II)

Luciano González Sarmiento•

QUODLIBET

V. Coherencia histórica

A diferencia del documento de carácter sistémico que Johann Sebastian Bach construyó con *El clave bien temperado,* o del manifiesto doctrinario que Paul Hindemith se propuso en su *Ludus tonalis,* de los *24 Preludios y Fugas*, op. 87, de Dimitri Shostakovich no se desprende intención alguna ni sistémica, ni doctrinal, e incluso me atrevería a afirmar que ni siquiera hubo intenciones pedagógicas en su construcción, aunque él mismo insinuara un "propósito inicial de escribir ejercicios de polifonía destinados a los alumnos de composición", según describe Krzysztof Meyer en su libro sobre la vida, obra y época de Shostakovich[1]. Lo que sí se evidencia en ellos es una coherencia discursiva formal y sintáctica que, por un lado, cohesiona la relación entre preludio y fuga como un díptico unitario y, por otro, despliega un curso dramático de indudable congruencia entre cada uno de sus dípticos. Y aunque fuera el propio Shostakovich quien, en un principio, no considerara esta obra como un "ciclo continuo, sino como una serie de obras no relacionadas entre sí"[2], la evidencia supera la intención, no solo por la relación armónica de los dípticos sucesivos, según el ordenamiento geométricamente armónico basado en el círculo de quintas del que parte Shostakovich para su elaboración, sino por la fluidez agógica y dinámica con la que se produce el paso de un díptico a otro.

Personalmente consideraría un error la interpretación de estos *24 Preludios y Fugas* como una suma de veinticuatro episodios aislados e independientes, porque ya desde un análisis somero se evidencia la unidad tanto formal como dramática de su discurso, desarrollado a través de una ambigüedad tonal y modal que le permite al compositor no solo la creación de un documento de síntesis musical, sino el desarrollo de un discurso filosófico capaz de ser dialéctico en su totalidad y en el curso de sus componentes organizados sobre el más dialéctico de los discursos: el contrapunto. Es precisamente la ambigüedad aludida

---

• Músico, pianista y pedagogo, miembro del Trío Mompou. [Nota del Director: este artículo es continuación del publicado con el mismo título en *Quodlibet* n.º 59 (mayo-agosto 2015), pp. 8-31].

Recepción del artículo: 15.05.2015. Aceptación de su publicación: 10.07.2015.

[1] Meyer, Krzysztof, *Shostakovich*, *Su vida, su obra, su época,* Madrid, Alianza Editorial, 1997.

[2] *Ibid*, p. 281.

respecto a los procedimientos tonales y modales lo que va a permitir al compositor ruso proponer respuestas originales, desde la perspectiva dialéctica de la historia, a la recalcitrante confrontación entre tonalidad y atonalidad que mantuvo en vilo a casi todo el siglo XX.

Muchos son los elementos que vertebran el curso de estos *24 Preludios y Fugas*, op. 87, unos estructurales, otros formales y otros de carácter agógico o dinámico, siendo cada uno de ellos elementos vertebradores de un discurso que debe ser interpretado como una unidad dramática y dialéctica coherente en sí misma y no como una serie de ejercicios de carácter pedagógico.

VI. El diseño unitario de Preludio y Fuga

La descripción *attacca* que Shostakovich propone al final de todos sus preludios, como nexo de unión entre cada preludio y fuga consecuente, revela la intención del compositor acerca de una relación formal entre el preludio y la fuga, no solo como la sucesión de dos episodios complementarios, como Bach planteó en *El clave bien temperado,* sino como una unidad biforme enlazada sin solución de continuidad y, en algunos casos, fundidas temáticamente procediendo a la fuga como una prolongación del preludio. El preludio se aleja así del carácter lúdico *non mesuré* que imprimieron los clavecinistas franceses (Louis Couperin y Jean Philippe Rameau, especialmente) estimulando la fantasía del intérprete, y se acerca al proyecto formal que los organistas alemanes habían venido diseñando desde el siglo XVII con Dietrich Buxtehude y Johann Pachelbel hasta Johann Sebastian Bach quien, con su *Clave bien temperado*, en plena luminosidad del barroco tardío, logra el punto culminante en el arte de combinar el preludio y la fuga como una unidad formal.

Esta unidad formal, que en Bach es complementaria y determinada metodológicamente por un cromatismo basado en la hegemonía de la tonalidad, en Shostakovich se hace fundamental en su estructura, definida por el ordenamiento geométrico derivado del círculo de quintas, arquetipo armónico más coherente que el derivado de la sucesión cromática, es decir, de la división de la octava en doce semitonos por el sistema del temperamento igual. Pero el objetivo de Bach al componer sus cuarenta y ocho preludios y fugas de *El clave bien temperado* no era otro que el de determinar los parámetros definitivos que habrían de definir el temperamento o la afinación de los instrumentos igual para todos. Por tanto, el carácter improvisatorio del preludio cedía ante el diseño de otro contexto formal diferente, determinado por funciones más musicales que instrumentales, transformándose el preludio en el umbral de la tonalidad que la fuga había de elevar a categoría.

El propio Shostakovich había compuesto el año 1934 sus *24 Preludios*, op. 34, para piano ordenados armónicamente con el mismo criterio que sus veinticuatro preludios y fugas posteriores, quizás emulando el orden análogo elegido por otros ilustres compositores, como Chopin (op. 28) o Scriabin (op. 11), entre otros, pero en aquellos preludios shostakovichianos la definición tonal deja de ser hegemónica para convertirse en mera referencia o pretexto de inicio con el que desplegar

a continuación un desarrollo en el que la tonalidad se va diluyendo sutilmente en los evanescentes tornasoles de la modalidad. Con Shostakovich, el rigor del sistema tonal se desvanece en brazos de quien lo gestó a lo largo de los siglos: el sistema de modos que históricamente fue expresión de pueblos y culturas, y del que se nutrió el lenguaje musical para crecer como lenguaje artístico.

En aquellos veinticuatro preludios de juventud ya se reflejaban algunos rasgos característicos de la personalidad de Dimitri Shostakovich que el hombre tuvo que esgrimir para luchar contra las circunstancias que atentaban inclementes contra el equilibrio de su razón vital: una ironía crítica con la que observar la realidad que le circundaba, un humor mordaz para interpretarla y una profunda afectividad con la que nutrir su intimidad como último reducto frente a un entorno siempre beligerante. Tales rasgos ya habían sido enunciados en su primera incursión pianística de valor creativo, las adolescentes *Tres danzas fantásticas*, op. 5 (1922), donde Shostakovich se muestra tan insolente como irónico y seductor.

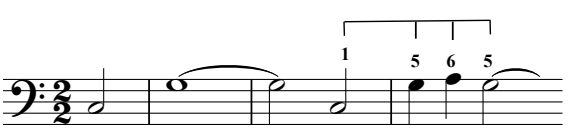
Pero fue el espacio de su intimidad el que Shostakovich supo defender a ultranza a lo largo de su obra, y en el que siempre se refugió para regenerar su identidad. Este espacio de intimidad es el que explica la razón y el valor artístico de sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87, síntesis expresiva y discursiva que define su razón vital y desarrolla la razón histórica de su existencia.

Me permito describir a continuación las líneas maestras sobre las que Shostakovich fundamenta la unidad de su discurso, sin pretender por mi parte análisis exhaustivo alguno acerca de su contenido formal, pero acentuando los rasgos sintácticos de su coherencia narrativa.

VI.1. "Preludio y Fuga I"

La vivencia de lo íntimo y su marco quedan bien reflejados en el primero de los veinticuatro dípticos con el que el autor parece invitarnos a la reflexión desde la profunda vivencia de la meditación que, desde la religiosidad, lleva al recogimiento. El preludio, con el que Shostakovich propone una poética de la intimidad a través del aire de Zarabanda, es no solo una referencia histórica, sino un preámbulo estético y filosófico, es decir, una hipótesis o predicción sobre la que se verificará el discurso desplegado.

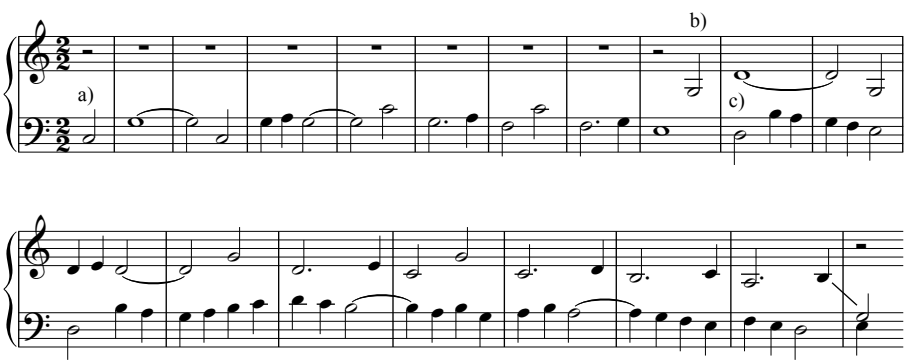
Tras el último acorde del preludio, sin solución de continuidad, se descubre uno de los motivos formales vertebradores de la obra: el movimiento interválico formado por el primero, quinto y sexto grados del hexacordio de la escala de cuya referencia tonal parte Shostakovich para elaborar la segunda fuga.



Ejemplo 1. Shostakovich, 24 Preludios y Fugas, *op. 87, "Fuga I", cc. 1-4.*

Este motivo cefálico, con el que el bajo solista iniciaba el oratorio *El canto de los bosques*, op. 81, que Shostakovich fechó un año antes de sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87, es el mismo con el que construye el sujeto de la fuga, que aparecerá con frecuencia y según variables diferentes a lo largo de toda la obra, atribuyéndose un papel conductor y vertebrador que conviene tener en cuenta, no como un *leit motiv,* sino como un sintagma o núcleo sintáctico que genera y vertebra muchos de sus preludios y fugas.

Sobre este sintagma sonoro 1-5-6-5 construye Shostakovich su primera fuga a 4 voces, cuya tonalidad inicial se diluye en el modo jónico del sujeto (a), el modo mixolidio de la primera respuesta (b), diluyendo la función tonal de dominante del sujeto, y el modo frigio del contrasujeto (c):



Ejemplo 2. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga I", cc. 1-19.*

Este motivo o agrupamiento interválico ha sido destacado con rigor científico por William Andrew Burnson en su tesis doctoral de la Bucknell University del Estado de Pensylvania de EE. UU.[3] , y a él se han referido numerosos autores con más o menos precisión, pero siempre con intención significativa respecto a su existencia, ya que su aparición a lo largo de la obra es notoria y su significado evidente. Se trata del sintagma sobre el que el canto gregoriano construyó muchas de sus salmodias y antífonas basadas en los Modos I y VII, *Protus authenticus* y *Tetrardus authenticus,* como fórmula incoativa. Sintagma, por otro lado, ya vigente en el octoecos bizantino, del que el canto gregoriano se nutre para el desarrollo de sus ocho modos que, con la tonalización, fueron deviniendo en las dos modalidades mayor y menor del sistema tonal occidental.

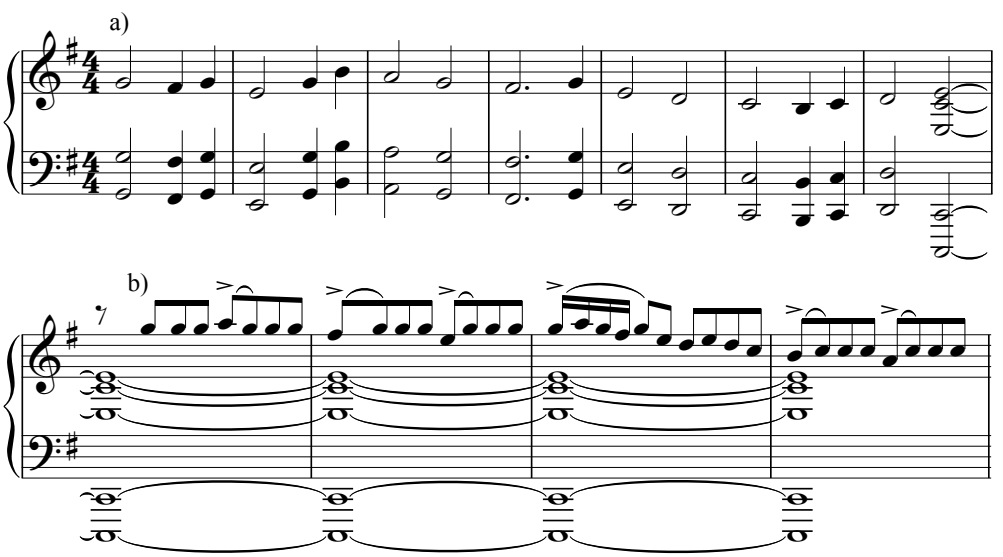
[3]Burnson, William Andrew, *Dimitri Shostakovich and 1-5-6-5. The History of a Motive 1950-1967*, Bucknell University, 2007.

VI.2. "Preludio y Fuga II"

Como si de una suite se tratara, Shostakovich aborda el segundo díptico en el relativo menor del primero, ya comentado por sus analogías con su correspondiente bachiano del primer libro, con criterios agógicos y dinámicos para su equilibrio formal y narrativo. Un preludio en forma de toccata-estudio de obstinada vivacidad precediendo a una fuga a 3 voces, en lúdica inversión prosódica a la propuesta por Bach en su segunda fuga en Do menor de *El clave bien temperado* y a través de un ingenioso juego de anapestos y dáctilos de configuración rítmica binaria semejante al preludio.

VI.3. "Preludio y Fuga III"

En el preludio del tercer díptico hace su aparición el espíritu ruso majestuoso y resonante de los cantos ortodoxos en salmódica combinación de graves y agudos. El modo eólico para la voz grave (a) y el modo lidio para la voz aguda (b) se suceden en diálogo alternativo,

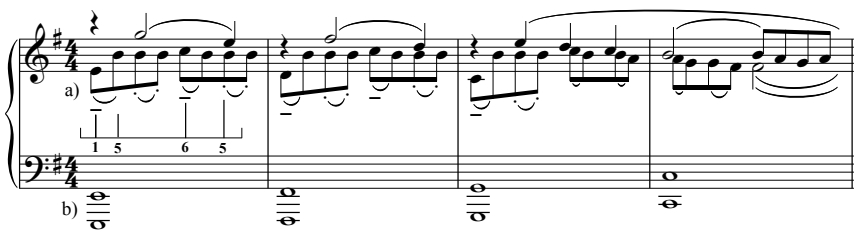


Ejemplo 3. Shostakovich, 24 Preludios…, *op. 87, "Preludio III", cc. 1-11.*

fundiéndose en armónica avenencia a partir del compás 37, hasta llegar a la insistencia del paeon primus o coreopírrico (– ∪∪∪) mezcla de troqueo o coreo (– ∪) y pirriquio) con el que se inicia la fuga a 3 voces con aire de giga, ya comentada anteriormente, como uno de los tributos de Shostakovich a la razón histórica.

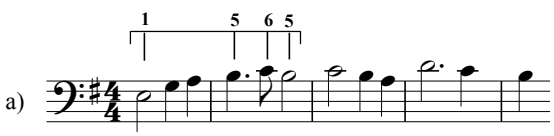
VI.4. "Preludio y Fuga IV"

El mismo pie métrico tetrasílabo coreopírrico del preludio anterior (– ∪∪∪) sustenta la métrica del P*reludio IV* que, en coherencia con el círculo armónico establecido, está en Mi menor, aunque de inmediato Shostakovich lo diluye en el modo eólico con el que construye el obstinado lamento que, en una variable del sintagma 1-5-6-5 (a), acompaña al tema melódico en modo frigio sobre el *cantus firmus* del bajo (b):

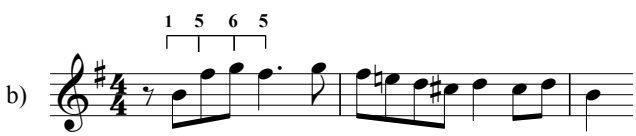


Ejemplo 4. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio IV", cc. 1-4.*

La doble fuga, enlazada al preludio sin solución de continuidad, como todas las fugas, se nutre de la modalidad del motivo cefálico del preludio para integrarse esencial en el díptico tanto en la configuración 1-5-6-5 del primer sujeto (a), como del segundo (b), ambos en el modo eólico que diluye la tonalidad de referencia en Mi menor:



Ejemplo 5. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga IV", cc. 1-4.*



Ejemplo 6. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga IV", cc. 47-48.*

Con esta fuga, Shostakovich nos regala una de sus obras maestras, no solo por su profundidad conceptual polifónica sino por el desarrollo dialéctico del contrapunto que logra puntos álgidos incomparables en la fusión de los dos temas de la fuga[4] y en el tramo final[5] con los dos sujetos en *stretto*.

VI.5. "Preludio y Fuga V"

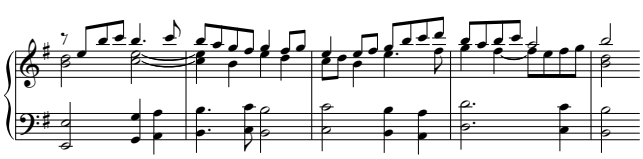
Quizás fuera la propia poética narrativa la que exigiera ese acorde final para enlazar el siguiente díptico cuya referencia tonal inicial es la de Re mayor. Un díptico que surge como equilibrio homeoestático, mitigando la reflexiva gravedad del anterior con la ligereza del nuevo, cuyo preludio fantasea la lira de Orfeo, con su *arpeggiato,* sosteniendo las dos voces delineadas en el soprano (Eurídice) y el bajo (Orfeo) en amorosa y dialogante alegoría, enlazando sin solución de continuidad con una dionisíaca fuga a 3 voces en contraste con el apolíneo preludio.

Irrumpe la fuga como una danza de componentes métricos elementales: pirriquio doble ♫♫♫ para el primer motivo cefálico del sujeto, ♫♫ troqueo también duplicado para el segundo, y el dáctilo ♩♫♫ que aparece en el contrapunto doble iniciado en el compás 17 y sobre el que se va a soportar prácticamente todo el desarrollo contrapuntístico de esta fuga, vertebrada modalmente por el sintagma 1-5-6-5 interválicamente invertido (1-6-5-6).

VI.6. "Preludio y Fuga VI"

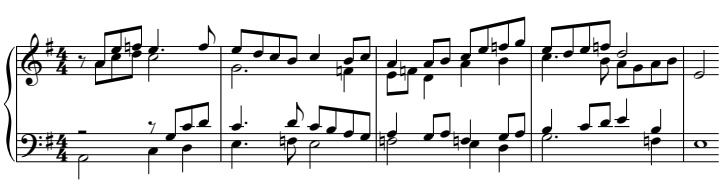
Con el ritmo yámbico típico de la obertura francesa que Jean Baptiste Lully (1632-1687) configuró en la corte luminosa del rey Luis XIV, y con tanta profusión ilustró muchas obras del Barroco tardío, emprende Shostakovich su sexto preludio. El mismo pie métrico yámbico sobre el que su colega Sergei Prokofiev compuso la danza de los caballeros de *Romeo y Julieta*, es el que sirve a Shostakovich para construir la base rítmica del sexto preludio.

4

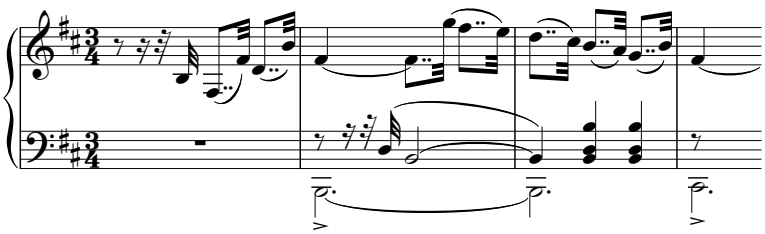


Shostakovich, 24 Preludios y Fugas, *op. 87, "Fuga IV", cc. 88-92.*

5



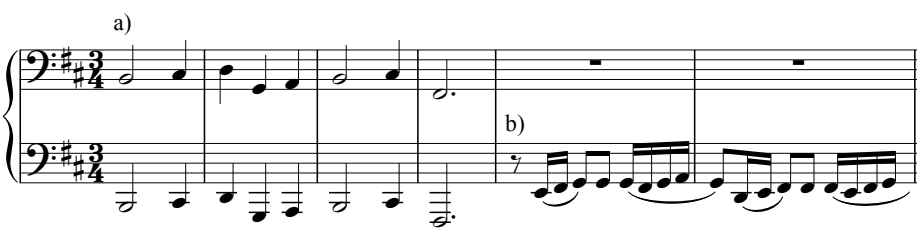
Shostakovich, 24 Preludios…, *op. 87, "Fuga IV", cc. 107-111.*



Ejemplo 7. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio VI", cc. 1-4.*

Se trata de un ritmo de marcha, frecuentemente empleado por Shostakovich, que será precursor de una nueva andadura, como si el compositor Shostakovich quisiera proponer un nuevo episodio dentro de la totalidad narrativa de sus *24 Preludios y Fugas*, op. 87. Posee este preludio el carácter y el formato de una obertura que ha de enlazar indefectiblemente con la fuga, como prefacio o mero antecedente narrativo.

Por tanto, es la fuga en Si menor a 4 voces la que se propone en este díptico como el centro de su interés. Está construida con un sujeto de doble configuración sintáctica: una semifrase lenta y premonitoria (a) precediendo a otra semifrase misteriosa en la que el pie métrico anapesto de inicio genera una inquietud manifiesta que el desarrollo contrapuntístico habrá de desvelar (b).



Ejemplo 8. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga VI", cc. 1-6.*

Parece evidente que la segunda semifrase del sujeto está configurada como un contrasujeto, que actuará como tal hasta que el auténtico contrasujeto aparezca en el compás 14 y desaparezca en el *stretto* que se inicia en el compás 96, para facilitar la conjugación contrapuntística en estrecho hasta el final de los dos elementos sintácticos que componen el sujeto propiamente dicho.

VI.7. "Preludio y Fuga VII"

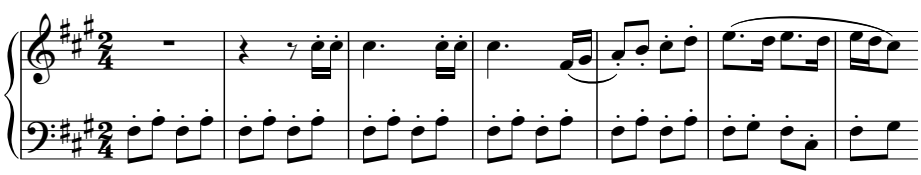
La unidad narrativa que se evidencia a lo largo de estos veinticuatro dípticos no solo es una constante entre cada preludio y fuga de la misma tonalidad, sino en la sucesión de muchos de los

dípticos que Shostakovich construye sobre elementos formales o sintácticos del díptico precedente, como es el caso de este séptimo preludio que emerge desde la referencia rítmica del segundo motivo de 4 semicorcheas de la segunda semifrase del sujeto anterior. Sobre este elemento, agógicamente acelerado, construye Shostakovich el preludio en La mayor, ya descrito en sus analogías con su equivalente bachiano: V en Re mayor del libro II de *El clave bien temperado.*

La fuga es un modelo de diseños armónicos que se suceden desglosando las tríadas sucesivas y sus inversiones, de tal manera que cada sujeto, respuesta y contrasujeto se integran en núcleos armónicos sin alteración alguna enriqueciéndose todos de los mismos nutrientes armónicos como si de un pedal se tratara.

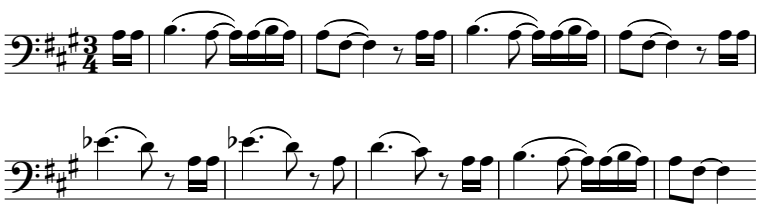
VI.8. "Preludio y Fuga VIII"

De nuevo un ostinato rítmico de pie pirriquio sostiene el tema protagonista del preludio octavo, que suscita ciertas analogías con los *Cuadros* de Mussorgski (*Schmuyle):*



Ejemplo 9. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio VIII", cc. 1-7.*

Y de nuevo el pie anapéstico jugando y conjugando la plañidera melopea que ensombrece de nostalgia todo el preludio. El mismo pie anapéstico inicia la fuga a 3 voces que, al disminuir su tensión agógica, aumenta la tensión dinámica, aún más sombría que la que se filtra en el preludio. El motivo principal del sujeto, que se repite de forma premonitoria sobre un tetracordio pentatónico, insiste en el anapesto sobre un tritono de gran dramatismo para concluir como un oráculo fatídico que perdurará a lo largo de toda la fuga:

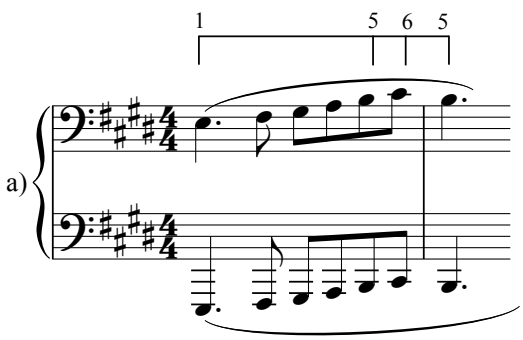


Ejemplo10. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga VIII", cc. 1-10.*

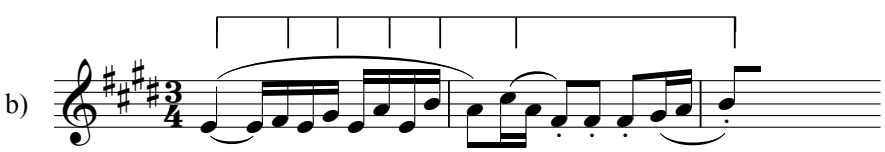
VI.9. "Preludio y Fuga IX"

Una vez más, el sintagma 1-5-6-5 vuelve a vertebrar este díptico, tanto en el preludio como en la fuga consecuente. Un preludio en unísono de octavas donde las voces graves alternan un diálogo de preguntas y repuestas en hexacordios modales, como ya fue esbozado en el preludio n.º 3.

El motivo cefálico del preludio (a) es análogo al del sujeto de la fuga (b), la única fuga de esta obra escrita a 2 voces, basado en la fórmula interválica 1-5-6-5 del *Protus authenticus* y conjugando de nuevo a lo largo de toda la fuga el pie métrico anapesto en sus dos versiones prosódicas, anacrúsico y tético, y su inversión métrica con el dáctilo:



Ejemplo 11. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio IX", cc. 1-2.*

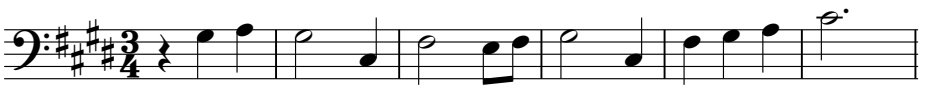


Ejemplo 12. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga IX", cc. 1-3.*

VI.10. "Preludio y Fuga X"

Con la referencia al séptimo preludio del primer libro de Johann Sebastian Bach, ya comentada anteriormente, Shostakovich se recrea en la imitación canónica de un diseño melismático que desarrolla en cuatro episodios interrumpidos por sendas incrustaciones corales que otorgan al preludio un carácter salmódico, para adentrarse en la fuga consecuente escrita a 4 voces y coherente

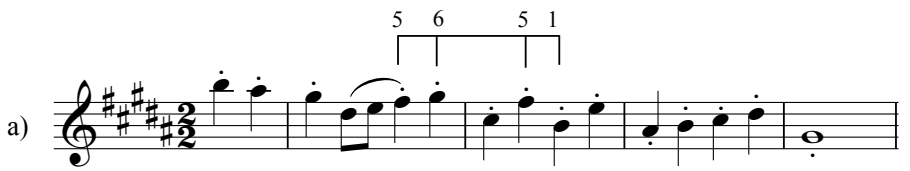
con ese espíritu. El sujeto de la fuga está enunciado en el motivo desinencial del preludio[6] y basado en el sintagma 1-5-6-5 invertido (5-6-5-1), que imprime un sesgo religioso típico de los rituales rusos a este preludio y acentúa el valor vertebrador de esta fórmula interválica dando consistencia al criterio de unidad narrativa de la obra en su totalidad.



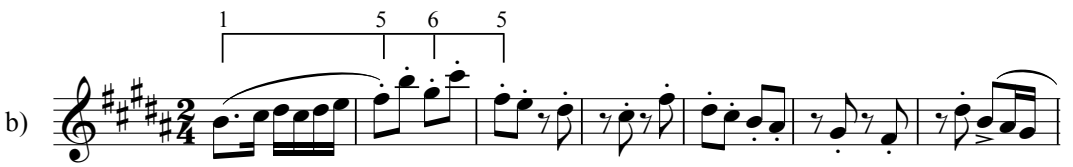
Ejemplo 13. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga X", cc. 1-6.*

VI.11. "Preludio y Fuga XI"

Un preludio de lúdica frescura sucede al tono grave del díptico anterior, en dinámico contraste agógico para afirmar la coherencia narrativa del discurso y, sobre todo, la relación formal y sintáctica de cada preludio con su fuga consecuente. Tanto el preludio como la fuga están construidos armónicamente sobre la estela del sintagma 1-5-6-5, tejido sutilmente en el tema del preludio (a) y en el sujeto de la fuga (b),



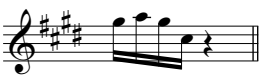
Ejemplo 14. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XI", cc. 1-5.*



Ejemplo 15. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XI", cc. 1-7.*

a la vez que se integran en un mismo pulso, siendo la 𝅗𝅥 del preludio igual agógicamente a la ♩ de la fuga.

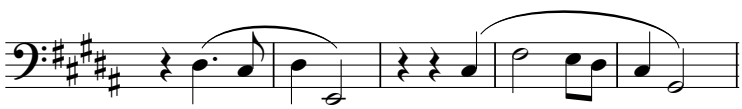
6



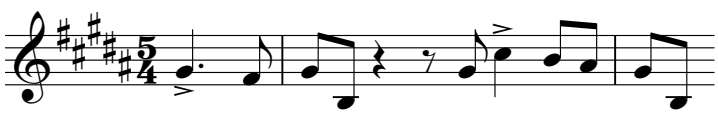
Shostakovich, 24 Preludios…, *op. 87, "Preludio X", c. 54.*

VI.12. "Preludio y Fuga XII"

El preludio en forma de chacona, ya comentado anteriormente, acentúa la intención del autor de establecer elementos vertebradores entre el preludio y la fuga. En este caso, el preludio va anunciando a lo largo de sus variantes melódicas el motivo cefálico del sujeto de la fuga consecuente[7] desplegándolo con claridad y en toda su dimensión al término del preludio:



Ejemplo 16. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XII", cc. 107-111.*



Ejemplo 17. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XII", cc. 1-3.*

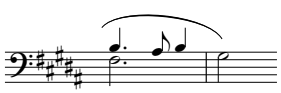
Es una fuga compleja por su estructura contrapuntística y especialmente por su configuración métrica (5/4) que otorga a su rítmica motórica un carácter de *motu perpetuo* de ininterrumpida intensidad.

El motivo cefálico del sujeto responde a la fomulación interválica 1-5-6-5 invertida y es el modo eólico el que prevalece para diluir la tonalidad original de Sol sostenido menor, concluyendo la fuga con la luminosidad del acorde en modo mayor, que Shostakovich incorpora en alguna ocasión como elemento sintáctico de unión entre los dípticos.

VI.13. "Preludio y Fuga XIII"

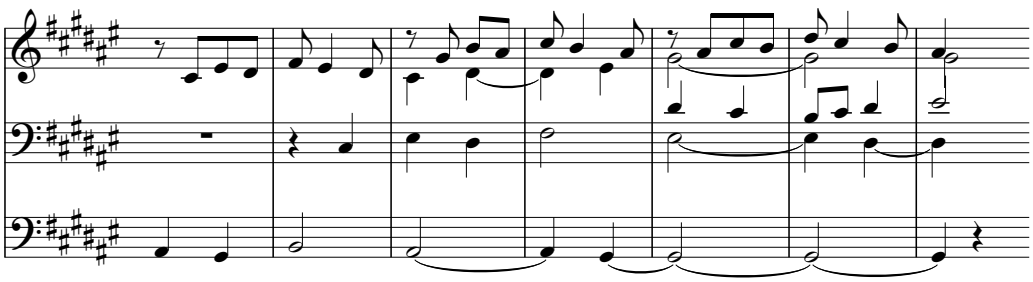
Un tema melismático se insinúa sobre un ritmo de Barcarola con el que Shostakovich se sumerge en un clima de ensoñación para desarrollar un preludio de neto carácter improvisatorio, como los preludios barrocos. Y en la estela de sosiego del preludio surge la única fuga a 5 voces que acredita la maestría de Shostakovich en el arte del contrapunto. Es una fuga construida con materiales muy elementales, desde el sujeto diseñado sobre un tetracordio modal hipolidio, típico del modo sexto (*Tritus plagal)* del canto gregoriano*,* hasta su contrapunto de mínima arquitectura, pero de magistrales

7



Shostakovich, 24 Preludios y Fugas *op. 87, "Preludio XI"I, cc. 93-94.*

procedimientos como los que se desarrollan a partir del *stretto* iniciado en el compás 118, con el sujeto en disminución actuando como contrasujeto.

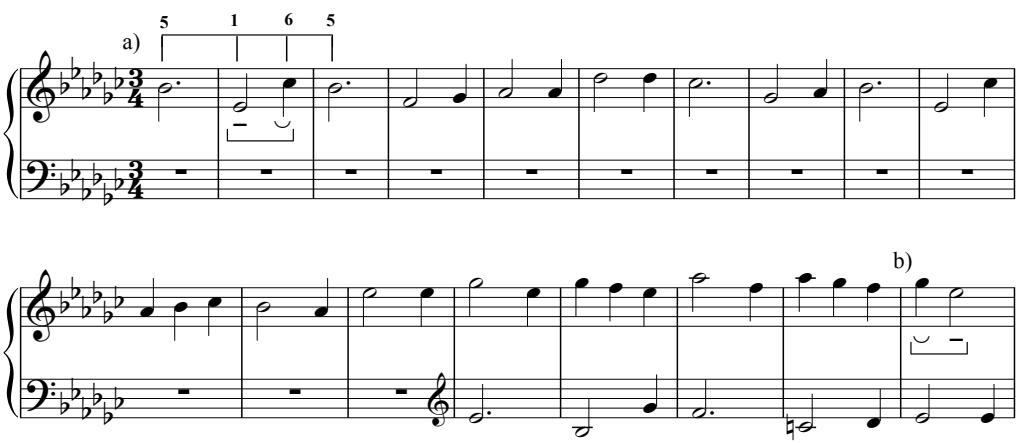


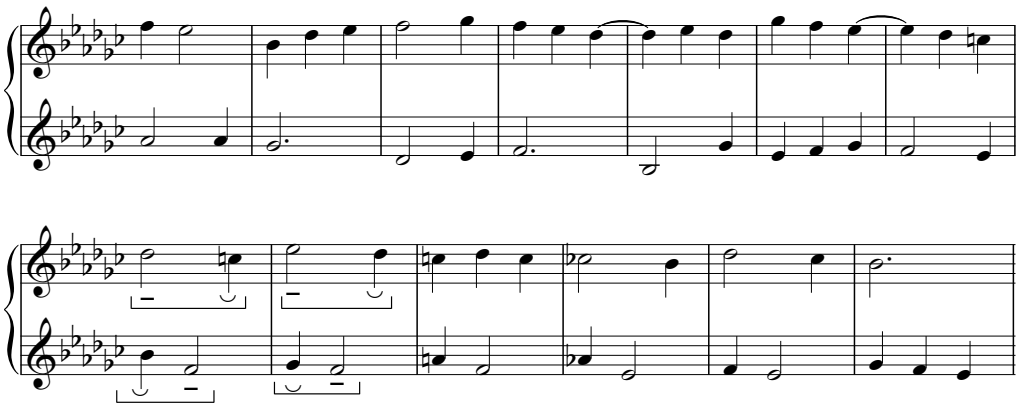
Ejemplo 18. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XIII", cc. 118-124.*

VI.14. "Preludio y Fuga XIV"

Con la enarmonización del Re sostenido menor al Mi bemol menor se inicia la serie descendente del ciclo de quintas sobre el que Shostakovich construye su discurso, sin que ello altere el sentido unitario de los veinticuatro dípticos. La referencia insoslayable a la cultura rusa se filtra en este preludio como reflejo de las melopeas ortodoxas desarrolladas salmódicamente por grados conjuntos y sostenidas por un pedal armónico, que en este caso resalta sus características tímbricas articulándose en trémolos típicos de la balalaika rusa.

La fuga a 3 voces se plantea una vez más desde la impronta del sintagma 1-5-6-5, en una nueva variable 5-1-6-5, que imprime un carácter de danza cortesana de ritmo ternario impulsada por el pie métrico troqueo del sujeto (a) y el lúdico contraste métrico del yambo que ornamenta el contrasujeto (b).



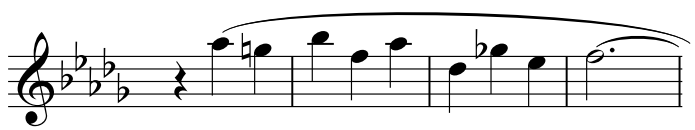


Ejemplo 19. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XIV", cc. 1-33.*

VI.15. "Preludio y Fuga XV"

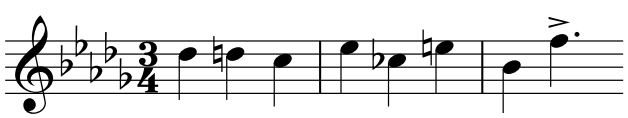
Un vals de marcialidad cercana a lo grotesco es la imagen en la que se reflejará la fuga a 4 voces que irrumpe como un torbellino y desconcertará tanto al intérprete, por sus complejidades rítmicas, y al oyente, por su sorprendente desarrollo motórico. En su forma tripartita de scherzo A-B-A se ciernen los elementos que subyacen en la fuga, elementos rítmicos que en la fuga protagonizarán una polirritmia generada por las combinaciones métricas (3/4, 4/4, 5/4) y la conjugación rítmica binaria y ternaria que tanto gusta a Shostakovich, y elementos sintácticos, como el motivo temático de la parte B (compás 86) del scherzo (a), sustrato del sujeto de la fuga (b):

a)



Ejemplo 20. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XV", cc. 87-90.*

b)



Ejemplo 21. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XV", cc. 1-3.*

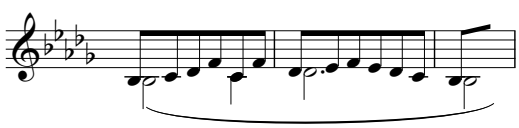
La presencia del motivo interválico 1-5-6-5 en el compás 30 del preludio[8] insiste en la vertebración del discurso a través de este elemento modal.

VI.16. "Preludio y Fuga XVI"

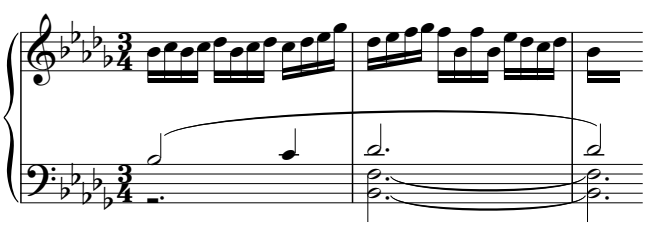
Las razones históricas a las que Shostakovich se pliega como antecedente necesario se manifiestan en el decimosexto preludio, reflejo del arte de la variación clásica, desglosando el tema en sucesivas y correlativas variantes agógicas:

Motivo temático

Ejemplo 22. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XVI", cc. 1-3.*

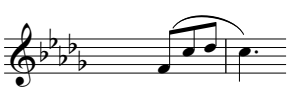
Primera variación: 

Ejemplo 23. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XVI", cc. 21-23.*

Segunda variación: 

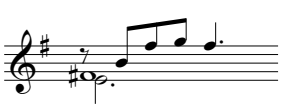
Ejemplo 24. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XVI", cc. 40-42.*

8



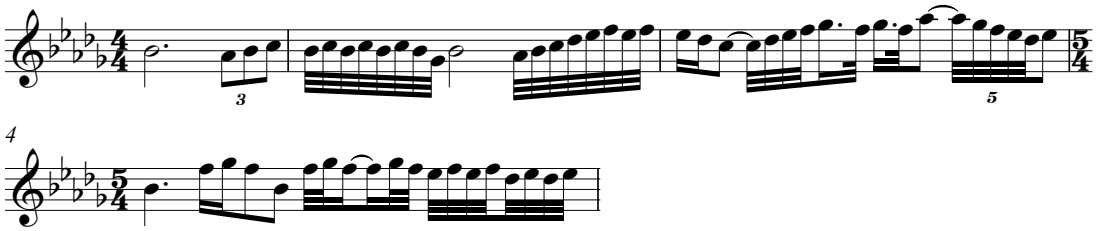
Shostakovich, 24 Preludios y Fugas *op. 87, "Preludio XV", cc. 30-31.*

Recuerdo al lector que este motivo, recurrente en Shostakovich, dio origen al segundo sujeto de la doble fuga n. 4 en Mi menor.



Shostakovich, 24 Preludios y Fugas *op. 87, "Fuga IV", c. 47.*

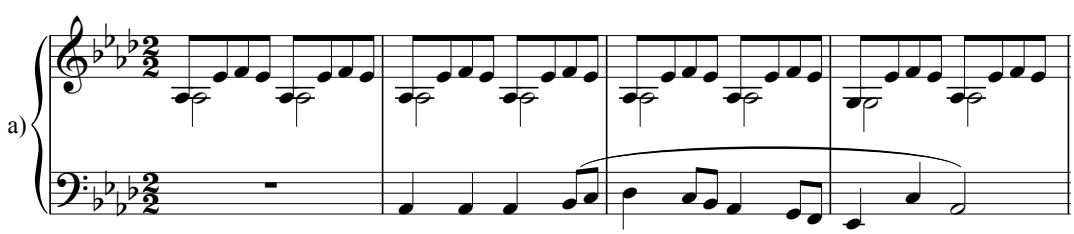
Estos elementos agógicos serán protagonistas también en la fuga a 3 voces cuya referencia tonal es Si bemol menor, aunque el desarrollo sea preferentemente modal dórico y mixolidio. Un sujeto profundamente extendido, combinando esquemas rítmicos muy variados en desarrollo melismático, y vertebrando sintácticamente la frase con el sintagma 1-5-6-5 al inicio del cuarto compás[9], otorga a la fuga el papel improvisatorio que no se perfiló en el preludio y lo desarrolla como un recitativo de gran intensidad expresiva a lo largo de toda la fuga con un resultado más ornamental que arquitectónico, en un estilo cercano al barroco francés de Couperin o de Rameau:



Ejemplo 25. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XVI", cc. 1-4.*

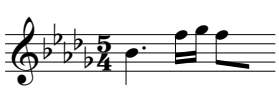
VI.17. "Preludio y Fuga XVII"

El sintagma 1-5-6-5 es en este preludio decimosexto el elemento modal, rítmico y sintáctico que vertebra todo el preludio, desde el ostinato naif del inicio (a), que da lugar al primer episodio A, hasta el equivalente motivo invertido (b) (6-5-6-1) que anuncia el segundo episodio B de este preludio tripartito:

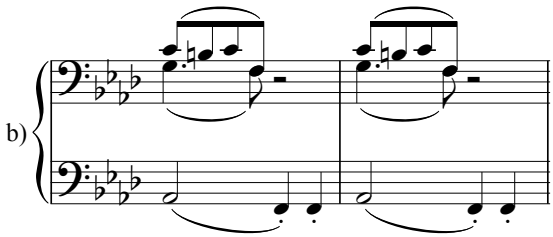


Ejemplo 26. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XVII", cc. 1-4.*

9



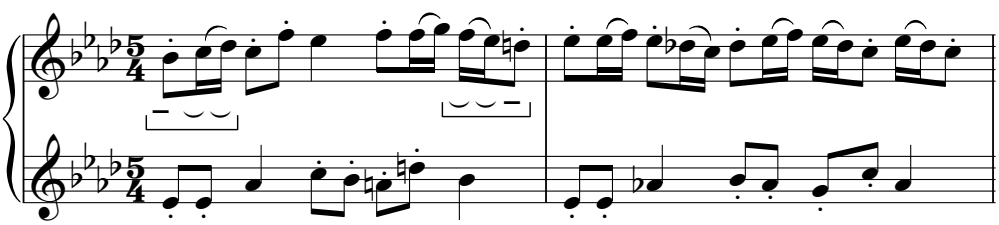
Shostakovich, 24 Preludios y Fugas *op. 87, "Fuga XVI", c. 4.*



Ejemplo 27. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XVII", cc. 30-31.*

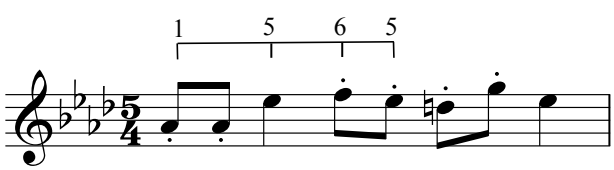
El pulso de la fuga es consecuente con el del preludio, ya que ambas formas están escritas en *Allegretto,* aunque los parámetros métricos sean diferentes en el preludio (2/2) y en la fuga (5/4).

Es de destacar el juego métrico y prosódico del contrasujeto, combinando el pie métrico dáctilo (–∪∪) con su invertido anapesto (∪∪–):



Ejemplo 28. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XVII", cc. 5-6.*

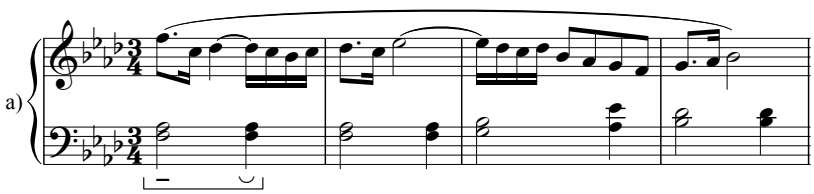
Esta dimensión rítmica, unida a la dimensión armónica que subyace en el motivo interválico 1-5-6-5 generador del sujeto de la fuga, dan coherencia al díptico como unidad formal y a la totalidad de la obra como discurso:



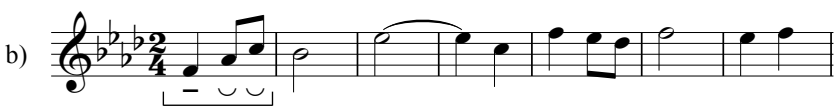
Ejemplo 29. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XVII", c. 1.*

VI.18. "Preludio y Fuga XVIII"

Un nuevo preludio tripartito en forma de Zarabanda sostenida por un acompañamiento trocaico (– ∪) y una tonalidad de referencia en Fa menor, diluida en el modo dórico que impregna su tema principal (a), sirve de pórtico al dactílico metro (b) que fluye a través de la fuga a 4 voces de ortodoxa mesura como contrapunto dinámico al lúdico *Allegretto* precedente.



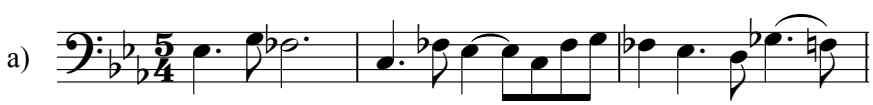
Ejemplo 30. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XVIII", cc. 1-4.*



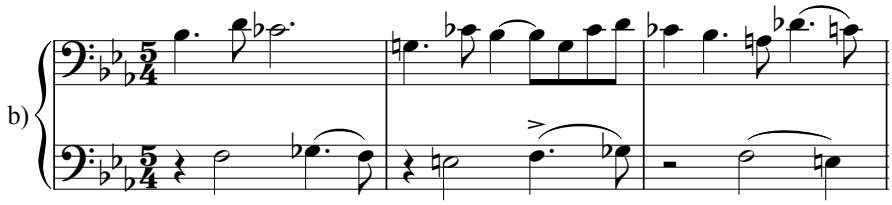
Ejemplo 31. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XVII"I, cc. 1-7.*

VI.19. "Preludio y Fuga XIX"

La alternancia sintáctica de dos episodios contrastados entre sí, el primero como un coral a la rusa, solemne y severo, y el segundo "scherzando", configuran el preludio que anuncia una fuga anhelante y sombría, construida con parquedad de medios: un sujeto diseñado sobre el primer pentacordio del modo frigio (a) y un contrasujeto más sombrío aún por su cromatismo y más parco por el espacio sonoro del tricordio en el que se desarrolla (b):



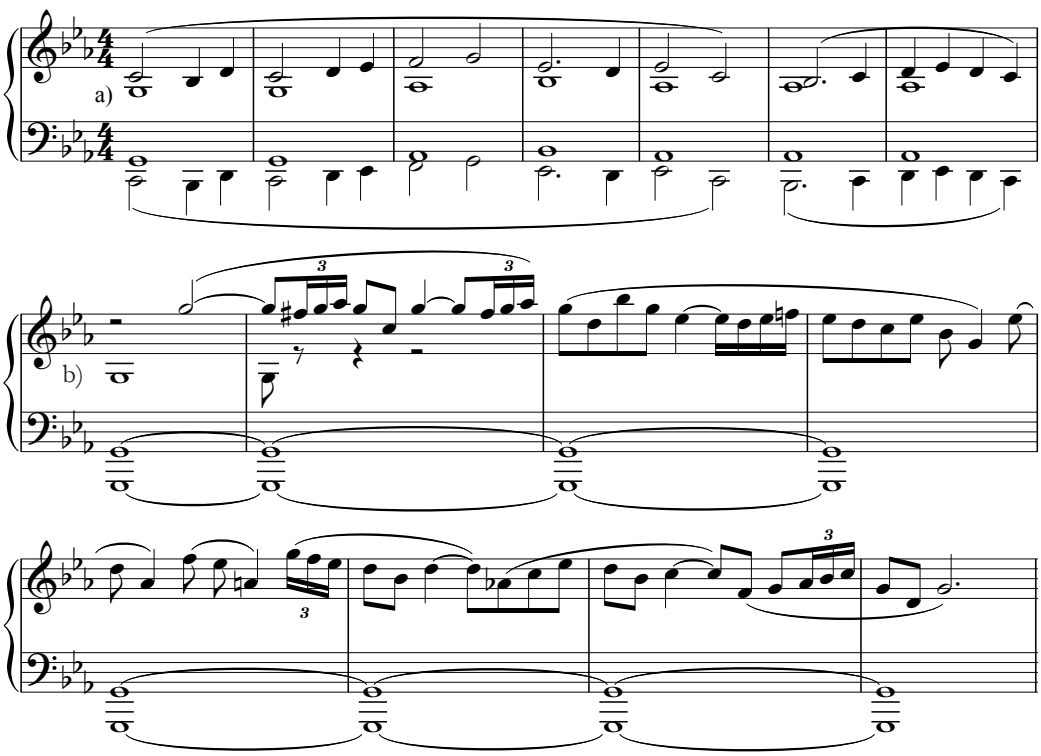
Ejemplo 32. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XIX", cc. 1-3.*



Ejemplo 33. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XIX", cc. 4-6.*

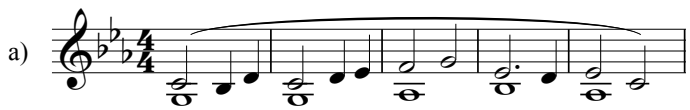
VI.20. "Preludio y Fuga XX"

Insiste Shostakovich en el formato de "coral" en octavas y al unísono en el registro grave (a), y un "discantus" salmódico en la voz aguda (b) en diálogo conventual, como ya lo hiciera en los preludios 3 y 9, incidiendo en esta ocasión en el sintagma 1-5-6-5 que orienta la salmodia del soprano:

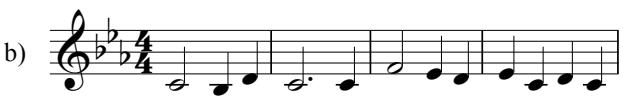


Ejemplo 34. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XX", cc. 1-15.*

La unidad formal viene determinada por el tema coral del preludio (a) y el sujeto de la fuga (b), de evidente equivalencia:

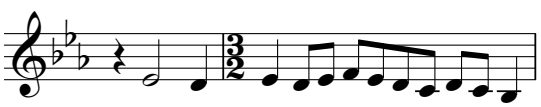


Ejemplo 35. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XX", cc. 1-5.*



Ejemplo 36. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XX", cc. 1-4.*

Un contrapunto de doble contrasujeto,

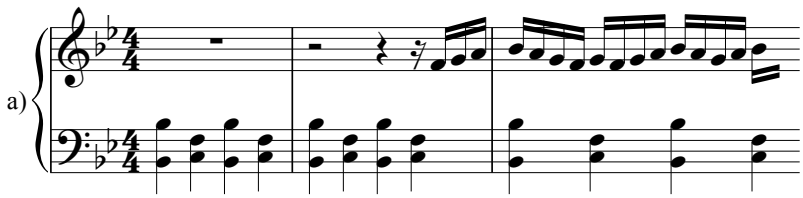


Ejemplo 37. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XX", cc. 9-10.*

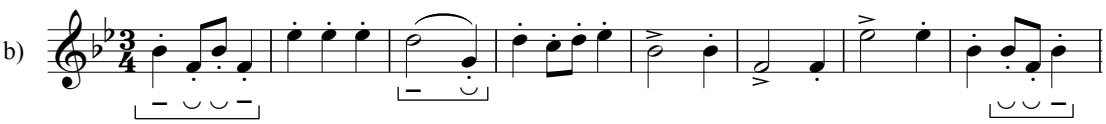
acentúa el modo eólico del sujeto que impregnará toda la fuga y, con su configuración melismática, aumentará el carácter salmódico de toda su narrativa hasta un final en modo mayor que Shostakovich emplea con frecuencia en esta obra para unir el siguiente preludio de carácter festivo.

VI.21. "Preludio y Fuga XXI"

Sobre un bajo ostinato de tónica y cuarto grado descendente irrumpe el preludio número 21 como una toccata-estudio desarrollada según el esquema del *motu perpetuo*. Este bajo ostinato será el germen del tema que origina el preludio y la fuga consecuente. En el preludio desglosa en semicorcheas el tetracordio correspondiente (a), y en la fuga combina el pie métrico coriambo (–∪∪–) con el troqueo (–∪) (b), para configurar un contrapunto a 3 voces y terminar con un contundente anapesto (∪∪–):



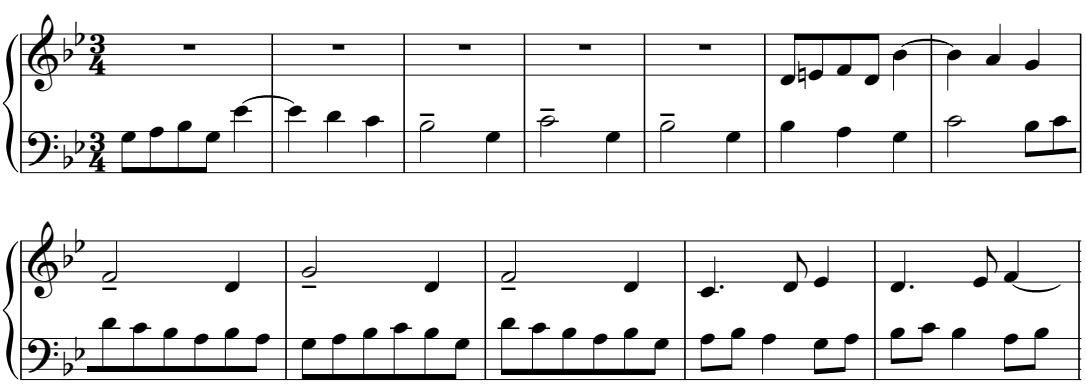
Ejemplo 38. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XXI", cc. 1-3.*



Ejemplo 39. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XXI", cc. 1-8.*

VI.22. "Preludio y Fuga XXII"

La irresistible estela que Johann Sebastian Bach deja con su coral *O Mensch bewein dein Sünde gross* de su *Pasión según San Juan*, ya comentada anteriormente, es la referencia que Shostakovich propone para su preludio vigesimosegundo, cuyo componente armónico alimenta el espíritu del sintagma 1-5-6-5 con el que Shostakovich construye el sujeto que orienta la fuga a 4 voces del díptico. Tanto el sujeto como el contrasujeto no precisan más que el ámbito de un hexacordio para desarrollarse, con lo que la fuga se expande estructuralmente en espacios armónicos reducidos por los grados conjuntos de sus componentes, lo cual genera un estado de intimidad y de mística reflexiva que revelan la sensibilidad del autor.



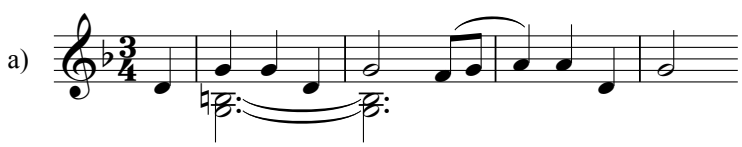
Ejemplo 40. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XXII", cc. 1-12.*

VI.23. "Preludio y Fuga XXIII"

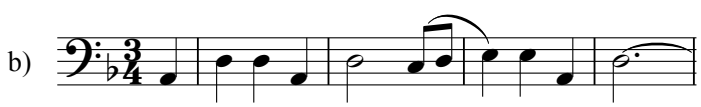
Antes de abordar la compleja e intensa doble fuga que cierra la aventura narrativa de estos veinticuatro dípticos, Shostakovich se toma un respiro para solazarse en el espacio sosegado de su vida interior a través de un preludio que, cual un aria de bellísimo recogimiento, enlaza con un coral optimista y desenfadado con el que construye la fuga a 3 voces de este vigesimotercer díptico.

VI.24. "Preludio y Fuga XXIV"

He aquí un final digno de un pensamiento humanista exigente y comprometido. El preludio reúne todas las características de una formulación previa o esbozo para un punto culminante dialéctico y vivencial que se alcanzará a través de la doble fuga final. El segundo tema del preludio (a) gesta el primer sujeto de la doble fuga, construido sobre el primer pentacordio del modo frigio (b):

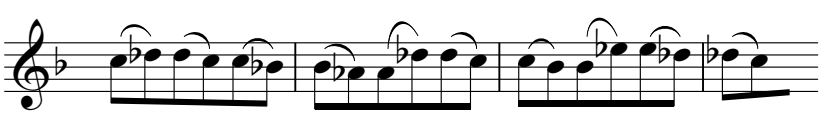


Ejemplo 41. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Preludio XXIV", cc. 31-35.*



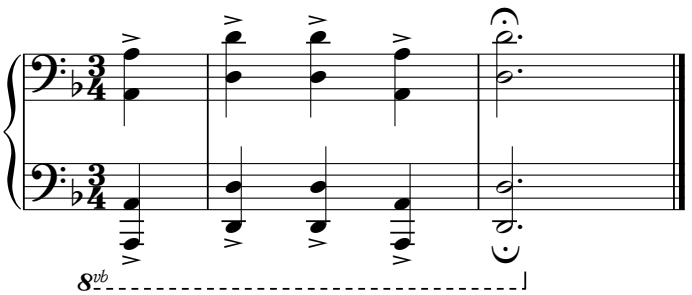
Ejemplo 42. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XIV", cc. 1-5.*

El segundo sujeto de la fuga retoma el espíritu bachiano expresado en el preludio vigesimosegundo:



Ejemplo 43. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XXIV", cc. 112-118.*

Ambos sujetos se funden en exultante simbiosis (compás 218 y ss.) que les conducirá hasta el final de la fuga culminada con la reafirmación del motivo sobre el que se construyó el sujeto:



Ejemplo 44. Shostakovich, 24 Preludios …, *op. 87, "Fuga XXIV", cc. 295-296.*

De esta forma concluye Dimitri Shostakovich la última fuga y la totalidad de un documento histórico que, por su versatilidad y profundidad humanística, enriquece el patrimonio de la música universal con todo merecimiento. ■