

**QUINTA SINFONÍA DE SHOSTAKOVICH**  
**TRANSFORMACIÓN DE GÉNEROS Y FORMAS TRADICIONALES DEL**  
**CICLO SINFÓNICO**

JOHANNA ROCÍO MOLANO GRANADOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA  
FACULTAD DE ARTES  
BOGOTÁ D.C

2015

**QUINTA SINFONÍA DE SHOSTAKOVICH**  
**TRANSFORMACIÓN DE GÉNEROS Y FORMAS TRADICIONALES DEL**  
**CICLO SINFÓNICO**

JOHANNA ROCÍO MOLANO GRANADOS

Tutora: Maestra ALENA KRASUTSKAYA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA  
FACULTAD DE ARTES  
BOGOTÁ D.C

2015

## **Resumen**

El presente trabajo es un análisis realizado a la Quinta Sinfonía de Shostakovich, enmarcada en un contexto de innovación en el lenguaje, dentro de los esquemas formales de la tradición sinfónica. Se aborda desde la comprensión de las estructuras formales y el tratamiento interno de éstas, el contenido armónico, material temático, análisis sobre las texturas y la orquestación. Cada movimiento contiene un cuadro de análisis con esquema formal, el material temático analizado y un resumen sobre el lenguaje que emplea Shostakovich para la composición de una obra que fuera políticamente aceptada, con la individualidad de su lenguaje. Se adjunta también las conclusiones generales sobre el análisis de la obra dentro de un contexto social y de lenguaje musical. El análisis sirve como apoyo al estudio, comprensión e interpretación de la sinfonía.

## **Abstract**

This work is an analysis of Shostakovich's Fifth Symphony, framed in a context of musical language innovation, within the formal structures of tradition. It is approached from the understanding of the formal structures and internal treatment of these, the harmonic content, thematic material, analysis of textures and orchestration. Each movement contains a table of analysis formal scheme, the thematic material analyzed and a summary of the language used by Shostakovich to compose a work that was politically acceptable, with the individuality of their language. A general conclusion on the analysis of the work within a social context and musical language is also attached. The analysis serves as support for the study, understanding and interpretation of the symphony.

## Tabla de Contenido

Contexto biográfico y antecedentes musicales de la Quinta Sinfonía.....	9
Sus primeras sinfonías enmarcadas en el contexto social.....	9
Panorama histórico y social de la Quinta Sinfonía.....	12
Análisis estructural y conclusiones sobre el lenguaje individual de Shostakovich .....	14
Primer movimiento: forma sonata .....	14
Exposición .....	14
Desarrollo.....	19
Re-exposición.....	21
Coda .....	21
Resumen sobre la estructura del primer movimiento.....	22
Segundo movimiento: Scherzo .....	23
Parte A (scherzo).....	24
Parte B (trio).....	26
Resumen sobre la estructura del segundo movimiento.....	27
Tercer movimiento: Forma sonata .....	28
Exposición .....	28
Re –exposición- Desarrollo .....	30
Coda .....	31
Resumen sobre la estructura del tercer movimiento.....	31
Cuarto movimiento: Forma sonata.....	32
Exposición .....	33
Re-exposición- Desarrollo .....	35
Coda .....	35
Resumen sobre la estructura del cuarto movimiento .....	36
Conclusiones generales sobre el análisis de la Quinta Sinfonía .....	36
Bibliografía .....	40

## Lista de tablas

Tabla 1. Estructura de la exposición .....	14
Tabla 2. Estructura del desarrollo .....	20
Tabla 3. Estructura de la re-exposición.....	21
Tabla 4. Estructura del Scherzo .....	24
Tabla 5. Estructura del tercer movimiento.....	28
Tabla 6. Estructura del cuarto movimiento.....	32

## Lista de Ilustraciones

<i>Ilustración 1. Motivo "a"</i> .....	15
<i>Ilustración 2. Motivo "b"</i> .....	15
<i>Ilustración 3. Tema A2</i> .....	16
<i>Ilustración 4. Puente melódico</i> .....	16
<i>Ilustración 5. Desarrollo de motivo "c"</i> .....	16
<i>Ilustración 6. Motivo "d"</i> .....	17
<i>Ilustración 7. Tema A1</i> .....	17
<i>Ilustración 8. Clímax de la primera área temática</i> .....	18
<i>Ilustración 9. Tema B1</i> .....	19
<i>Ilustración 10. Compás 84</i> .....	19
<i>Ilustración 11. Tema A(1)</i> .....	24
<i>Ilustración 12. Tema A (2)</i> .....	25
<i>Ilustración 13. Tema B</i> .....	25
<i>Ilustración 14. Tema C</i> .....	26
<i>Ilustración 15. Tema A del trio</i> .....	26
<i>Ilustración 16. Puente melódico</i> .....	27
<i>Ilustración 17. Tema B del trio</i> .....	27
<i>Ilustración 18. Tema A1: Un coral que evoca géneros fúnebres</i> .....	29
<i>Ilustración 19. Tema A2.</i> .....	29
<i>Ilustración 20. Tema A3</i> .....	29
<i>Ilustración 21. Tema de transición</i> .....	30
<i>Ilustración 22. Tema B</i> .....	30
<i>Ilustración 23. Motivo principal "a"</i> .....	33
<i>Ilustración 24. Motivo "b" del tema A</i> .....	33
<i>Ilustración 25. Tema B</i> .....	33
<i>Ilustración 26. Transición</i> .....	34
<i>Ilustración 27. Motivo "a" del tema C</i> .....	34
<i>Ilustración 28. Respuesta del motivo "a"</i> .....	35

## Justificación

Para abordar el estudio de una obra musical, en especial de aquellas de gran envergadura como las que pertenecen al repertorio sinfónico universal, se debe tener en cuenta la relación entre ésta y las condiciones en las que se produce este acto creativo, su contexto social, histórico, político y cultural en el que se enmarcan tanto la vida como el desempeño artístico de su compositor. Por lo que conocer, asimilar y deleitarse de la obra debe ir más allá del aprendizaje de pasajes melódicos o de la comprensión de estructuras formales para incursionar en aquellos elementos que constituyeron la génesis y el desarrollo de la propuesta musical que el autor nos ha legado para nuestra interpretación.

Con este ánimo se aborda el estudio de la Quinta Sinfonía de Dimitri Shostakovich, considerando las condiciones de intensa y profunda regulación de la vida de quienes habitaron bajo el régimen stalinista y las posibilidades de agencia del compositor en el ejercicio creativo musical. Implica el análisis de su contenido musical y la reflexión sobre el contexto político, social y cultural de un entorno en el que el miedo a la expresión individualizada era el patrón seguido por cada artista.

En ésta obra se concentran críticas diversas que dan cuenta del clima político y social, sin embargo ello no impidió su inclusión dentro del canon de la literatura musical universal como una obra maestra, en la que se transporta al oyente a un periodo importante en la historia de la humanidad y en la que se evidencia la individualidad del lenguaje del compositor.

Uno de los aspectos fascinantes de ésta sinfonía es la manera en que recoge la herencia de otros grandes compositores de diferentes épocas, y a su vez aporta elementos innovadores en los tratamientos internos que construyen motivos plenos de carga filosófica sin atentar contra las rigurosas políticas del régimen que gobernaba en su patria en el momento de concepción de la obra.

Por lo anterior se revela la necesidad de construir un análisis que abarque tanto los detalles formales del lenguaje, utilizados por Shostakovich en ésta sinfonía, como los elementos que cada

uno representa, en una relación de reciprocidad con el medio y las condiciones de producción en la que se concibió. De esta manera permite reconocer y apreciar este lenguaje generando una apropiada reflexión y cercanía con las emociones que pretende resaltar, pero sin que se busque imponer percepciones sobre el abordaje o la interpretación de la obra.

El presente análisis se realizó como apoyo en el estudio del repertorio propuesto como requisito para obtener el título de Maestría en dirección Sinfónica.

## **Quinta Sinfonía de Shostakovich**

### **Transformación de géneros y formas tradicionales del ciclo sinfónico**

#### **Contexto biográfico y antecedentes musicales de la Quinta Sinfonía**

Nacido en San Petersburgo en 1906. En el seno familiar encontró claras tendencias musicales y revolucionarias, uno de sus abuelos perteneció a la organización revolucionaria socialista “tierra y libertad”. Su familia paterna tuvo inclinaciones radicales afines a los “*narodniki*”, literalmente: “*populistas*”, quienes eran demócratas radicales opuestos al Zarismo.

Su madre provenía de una familia burguesa acomodada con tendencias liberales, estudió piano en el conservatorio de San Petersburgo. El único hijo varón de éste matrimonio nació en septiembre, Dimitri gozó de una niñez imbuida en la música, comenzó a estudiar piano con su madre a la edad de nueve años, aunque la sorprendió su talento, nunca le dio un trato preferencial.

A la corta edad de diez años compuso al piano una ópera: “*LOS GITANOS*”, basada en una historia de Pushkin y a los once tocaba los preludios y fugas de Bach. En 1919 ingresa al conservatorio de Leningrado para adelantar estudios de piano y composición. Con la muerte de su padre, Shostakovich tuvo que ayudar a su familia y lo hacía, al mismo tiempo que estudiaba, tocando en salas de cine como pianista acompañante.

Su graduación del conservatorio la hizo con la composición de su primera sinfonía, la cual dio origen a su gran popularidad en el mundo musical. Sus obras posteriores, como la ópera: “*La nariz*”, y el ballet “*La edad de oro*”, reafirmaron en el medio musical el excepcional talento del joven compositor.

#### **Sus primeras sinfonías enmarcadas en el contexto social**

Los controles, la censura y la opresión en Rusia a partir de 1917, crearon una brecha grande entre el gobierno y los artistas e intelectuales. El poeta Nikolái Gumiliov fue acusado de participar en un complot contra el gobierno, fue arrestado y fusilado en 1919 convirtiéndose así en el primero de los muchos escritores ejecutados durante la época comunista. Otros artistas, muchos de ellos

poetas, frente a su desilusión por el gobierno comunista deciden quitarse la vida y algunos optan por el exilio.

“El florecimiento de las más diversas tendencias en la música y la literatura provocaron la oposición virulenta y visceral, de los grupos de artistas proletarios, herederos del disuelto Proletkult<sup>1</sup>. Fueron creadas dos instituciones con el propósito de imponer una estricta ideología proletaria en la literatura y la música: La Asociación Rusa de Escritores (RAPP) y la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP)”. (Prieto, 2013). Lo que se pretendía con estas organizaciones era simplificar el arte para que éste no perteneciera al entendimiento solamente de una élite, sino que fuera de fácil acceso para las grandes masas proletarias. Estos movimientos fueron promotores de grandes intolerancias frente a los artistas y los diferentes estilos musicales.

Cuando Shostakovich dejó el conservatorio, se vio enfrentado a una lucha continua entre los proponentes del orientado modernismo occidental (*Westernoriented modernism*) quienes establecieron la Asociación de Música Contemporánea (ACM) en 1923, y los que creían en la música del “proletario”.

La primera sinfonía de Shostakovich (1924-1925) le dio gran fama en el medio musical y fue presentada como su obra de grado del conservatorio. El lenguaje individualizado e innovador fue destacado por la crítica. Su firma personal fue expresada en el lirismo de sus melodías, las armonías atonales, modales y el manejo de contrastes en el carácter de los movimientos y las melodías internas. Ésta sinfonía dentro de su lenguaje transformador también emplea formas tradicionales como sonata y Scherzo.

La segunda sinfonía de Shostakovich (1927) ha sido descrita como:

(...) una pieza orquestal ACM con un final RAPM” por Gerald Abraham quien señala que “el trabajo era en un principio aceptado – con reservas – por ambas partes. En esta pieza, titulada: *Para octubre, una dedicación sinfónica*, para orquesta y coro con un texto contemporáneo y revolucionario de Alexander Bezymensky, Shostakovich crea la antítesis a la Sinfonía No.I, tanto en el lenguaje como en la forma de un solo

---

<sup>1</sup> [Proletkult](#), abreviatura «Proletarskie kulturno-prosvetitelnye organizatsii» (Organizaciones proletarias de cultura e ilustración).

movimiento. En ésta obra ya no se reconoce claramente la forma sonata, aunque las divisiones del material temático son claras. Shostakovich no hace ningún intento por unificar las secciones. El lenguaje armónico también difiere mucho de la de la Primera Sinfonía, predominando la atonalidad (Huband, 1990), pág 12.

Sin embargo, la sinfonía no fue del todo aceptada ni tuvo gran relevancia, pues su lenguaje fue mucho más innovador que la primera en el manejo de las texturas. Shostakovich genera tensiones a partir del uso de *clusters* armónicos, y los contenidos temáticos son un poco más difíciles de discernir.

La influencia de Mahler se empieza a hacer evidente en su tercera sinfonía (1930), una obra orquestal con un intenso movimiento personal. Shostakovich quiere salir de las estructuras tradicionales y darle continuidad a lo que venía proponiendo desde su segunda sinfonía, componiendo una obra sin una estructura formal, y concluyendo con una parte vocal y orquestal<sup>2</sup>. Ésta sinfonía subtitulada: *Uno de Mayo*, terminó alejándose bastante del lenguaje armónico de la segunda, pues fue creada de una manera muy Tonal, incluso aportando ritmos como marchas y galopas. Ésta obra fue calificada por algunos críticos como una sinfonía “no plenamente lograda”.

Shostakovich escribió la cuarta sinfonía bajo presión y un gran sentimiento de miedo (1935-1936), pues por este entonces se promulgó la doctrina del “realismo socialista”, en la cual una de sus principales víctimas fue su segunda ópera “*Leidy Mackbet*”<sup>3</sup>. La publicación en el “*Pravda*”, fue hecha el 28 de enero de 1936. La ópera fue criticada vehementemente, y Shostakovich estuvo bajo el terror de su posible captura.

De alguna manera, ésta turbulenta época de la vida del compositor se vio plasmada en el carácter de su cuarta sinfonía, pasando a ser una obra conmovedora y trágica a la vez. Shostakovich decide cancelar su estreno y no fue interpretada hasta 1962.

---

<sup>2</sup> En ésta ocasión, Shostakovich usa un poema de *Semion Kirsanov*.

<sup>3</sup> Fue retirada de cartel tras la aparición de una crítica en el diario oficial *Pravda*, titulada “*Caos en lugar de música*”, en la que se acusaba al compositor de haber escrito un «concierto de aullidos», ajeno a los presupuestos de la música socialista, que debía ser clara y fácilmente asequible (Ruiza, 2004)

## Panorama histórico y social de la Quinta Sinfonía

Shostakovich produjo su: “Respuesta creativa práctica de un artista soviético a justa crítica” (*A Soviet artist's practical creative reply to just criticism*).

Como ya se ha citado previamente, la quinta Sinfonía fue escrita en 1937, cuando la unión soviética estaba bajo el régimen de Stalin. Los artistas estaban bajo continuo escrutinio y Shostakovich, temiendo por su vida luego de la publicación del “Pravda”, cambia radicalmente su estilo de composición dando como resultado una de las más famosas de sus sinfonías. Debía escribir una obra que fuera “políticamente correcta”.

Para el momento que Shostakovich empezó con los primeros compases de su quinta sinfonía, en Leningrado ya había sido detenido el marido de su hermana María, y ella había sido deportada a un campamento en Siberia. Sus abuelos también habían sido desterrados. Shostakovich escribió su sinfonía estando preso de una gran carga emocional. Muchos críticos y público en general afirmaron que su trabajo se vio rebajado al gusto del régimen, otros pensaron que tiene mensajes ocultos en contra de él, (se defiende la teoría de que la sinfonía esconde mensajes sobre el verdadero significado de su música) y algunos afirmaron que se trataba de una obra autobiográfica. Para Shostakovich, siempre fue una respuesta justa, en la que expresa sentimientos humanos<sup>4</sup>.

En la asamblea de compositores de Leningrado, se decidió que la sinfonía debía ser sometida a un juicio previo y así poder decidir si era apropiada para el público. La audición tuvo lugar los primeros días de otoño, cuando Shostakovich y el compositor Nikita Bogoslovsky interpretaron la obra a cuatro manos, en la sede de la Asociación de compositores (Meyer, 1995), pág 188. Teniendo gran aceptación se decide ser estrenada en “Los diez días de la música Soviética” organizados para celebrar el XX aniversario de la Revolución de Octubre.

La obra fue estrenada en 1937 por el director Yevgeny Mravinsky. Refiriéndose a su gran amigo, Shostalovich escribe en “*Jarkij talant*” en Smena, (18 de octubre de 1938):

---

<sup>4</sup> En un artículo titulado “Mi respuesta creativa”, Shostakovich dijo: El tema de mi sinfonía se basa en la *formación de la personalidad*. La idea central de esta composición, que es esencialmente lírica de principio a fin, se centra en la cornucopia de ensayos humanos y tribulaciones (Iakubov, 2003) pág 124.

Mientras trabajábamos juntos en la Sinfonía número cinco, conocí mejor a Mravinski. Debo confesar que al principio sus métodos de trabajo me asustaban bastante. Me parecía que dedicaba demasiado tiempo a los detalles y que se desentendía de la concepción global del conjunto. Cada compás, cada idea musical, constituían para él un problema; pretendía que yo le aclarase todo. Sin embargo, a los cinco días de trabajar juntos comprendí que aquel método estaba muy bien fundado. A partir de entonces abordé con más seriedad el trabajo y tomé como modelo a Mravinski. Comprendí que un director de orquesta no debe limitarse a cantar como un ruiseñor. El talento tiene que ir unido a un trabajo duro y tenaz. Citado en (Meyer, 1995), pág 190.

El triunfo fue indudable y delirante. La gente se quedó media hora aplaudiendo mientras el compositor hacía su salida varias veces, y Mravinsky alzaba la partitura dando a entender que las ovaciones eran para la gran obra.

Esta sinfonía se destaca por su gran fuerza, evidente sobre todo en su primer y cuarto movimiento. La quinta sinfonía tuvo disertaciones encontradas, razón por la que Shostakovich tuvo que dar ruedas de prensa previas y después de su estreno<sup>5</sup>.

Según análisis hechos por algunos teóricos, se perciben paralelos con compositores como Bizet, Mahler, Chaikovsky, entre otros. Shostakovich rinde homenaje a algunos de estos compositores, empleando similitudes en las construcciones melódicas de algunos temas, y algunas equivalencias en tratamientos orquestales o en la textura musical, que son afines a otras composiciones (se podría decir que con aquellos compositores que eran políticamente aceptados). También emplea elementos de la tradición sinfónica, sin embargo, los transforma.

Shostakovich anticipa de alguna manera su quinta sinfonía a partir del trabajo de la cuarta, ambas utilizan una estructura de cuatro movimientos, están en Re menor, los primeros movimientos están escritos en forma sonata, y cada una tiene un movimiento con un diseño ternario. De igual manera, la obertura de la sonata para Chelo, claramente provee un importante precedente de la textura de la segunda área temática de la quinta sinfonía. Por otra parte, el segundo movimiento de la sonata para violonchelo incluye patrones rítmicos muy relacionados con los presentes en el segundo movimiento de la quinta sinfonía.

---

<sup>5</sup> En una entrevista con *Literaturnaya gazeta* Shostakovich dijo: "Mi nueva composición puede ser llamada una sinfonía lírica heroica" (Iakubov, 2003), pag 124.

## Análisis estructural y conclusiones sobre el lenguaje individual de Shostakovich

### Primer movimiento: forma sonata

Shostakovich conserva la estructura tradicional de la forma sonata (Exposición: A-B- Desarrollo- Reexposición- Coda), sin embargo el tratamiento es mucho más complejo en su estructura interna:

#### *Exposición*

El proceso de la exposición de la primera área temática tiene varias etapas, como se explicará a continuación:

*Tabla 1. Estructura de la exposición*

Exposición						
A1		A2		B1	Pte (74) B2 (84)	B1
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>			
Compás						
1-2	3-4	6-10	20-26	50	74	106

#### Elementos temáticos: **Etapas 1**

- **A1**: Exposición del tema principal en forma de Canon (motivo “a”), el cual tiene semejanza con una serie dodecafónica pues no repite notas en el motivo principal<sup>6</sup>. Haciendo un paralelo con las quintas sinfonías de Beethoven y Mahler, Shostakovich también emplea un inicio con un llamado dramático, y al igual que en la novena sinfonía de Beethoven, la figuración rítmica con anacrusa da un carácter de gran fuerza y emoción.

<sup>6</sup> El movimiento interválico del inicio puede ser asociado con la figura retórica de “*Exclamatio*”, recurrente en el lenguaje musical del periodo Barroco.

*Ilustración 1. Motivo "a"*

Musical score for 'Motivo a' in 3/4 time, marked 'Moderato'. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, both characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Continuación del tema principal (motivo "b")

*Ilustración 2. Motivo "b"*

Musical score for 'Motivo b' in 3/4 time. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, both characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

- **A2:** Exposición de segundo tema de la primera área temática, con una melodía de carácter lírico-nostálgico, que incluye los motivos del tema anterior: "a" en el ostinato del bajo, y "b" como parte de la melodía. También contiene un motivo "c" que toma gran importancia en el desarrollo.

*Ilustración 3. Tema A2*

The image shows a musical score for Tema A2. It consists of four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are accompaniment. Three motifs are highlighted with red boxes: Motivo "c" (measures 1-4), Motivo "b" (measures 5-8), and Motivo "a" (measures 9-12). Motivo "c" starts with a first ending bracket. The score includes dynamic markings like *p* and *f*.

*Pequeño puente en los compases 11 y 12 hacia la **etapa 2**, en donde se expone al tema A1, y en la continuación aparece un desarrollo del motivo "c".*

*Ilustración 4. Puente melódico*

The image shows a short musical phrase labeled "Puente melódico". It is written on a single staff with a treble clef. The phrase consists of several eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *craso.*, *f*, and *pp*.

*Ilustración 5. Desarrollo de motivo "c"*

The image shows a musical score for the development of Motivo "c". It consists of two staves. The top staff is for Flute 1 (Fl.) and the bottom staff is for another instrument. The top staff has dynamic markings *f* and *p*, and a first ending bracket. The bottom staff has a dynamic marking *f*. The score includes articulation marks and slurs.

Al culminar la segunda etapa aparece un puente melódico con un nuevo motivo "d" que da paso a la **etapa 3**.

Ilustración 6. Motivo "d"

A partir del compás 34 se vuelve a presentar el tema A1 con el motivo "c" en contrapunto. Se destaca el gran contraste de carácter de estos elementos.

Ilustración 7. Tema A1

A continuación el desarrollo imitativo del elemento principal (a) conduce a un clímax general de la primera área temática, donde de nuevo los motivos a y b interactúan en forma contrapuntística.

Ilustración 8. Clímax de la primera área temática

.Motivo b en aumentación

Finalmente la última presentación del elemento principal (compás 47) cumple la función de puente hacia la segunda área temática.

**Segunda área temática:** Estructura ternaria con re exposición.

- **B1:** Compás 50: El ostinato rítmico-armónico subraya la **tonalidad de Mi bemol menor**, acompañando un tema expresivo de carácter vocal. La melodía presenta un contraste con la primera área temática por su estructura diatónica, la amplitud en los saltos y la extensión de las figuras rítmicas<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> "Ha sido fácil pasar por alto la evidencia de que la obra cuenta con varios programas. La primera de ellas se sugiere en el segundo tema del primer movimiento. Grandioso y tierno en su primera encarnación en los violines, y más doloroso cuando es repetido por las violas, jugando en un registro intencionadamente cruel, no solo es una variación del tema de obertura de la obra, sino también una cita de la Habanera ( " L' amour, l' amour " ) de Carmen de Bizet" (Woods, 2012).

Ilustración 9. Tema B1

Musical score for Illustración 9, Tema B1. It features four staves for string instruments (Archl.). The notation includes various dynamics such as *p*, *p' espress.*, and *p*. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some slurs.

Ilustración 10. Compás 84

Musical score for Illustración 10, Compás 84. It features four staves for woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The notation includes a triplet of eighth notes in the flute part, marked *p*. The bassoon and contrabassoon parts are marked *pp*. The woodwinds play a melodic line with some slurs and dynamics.

- **B2**: En el compás 74, comienza la transición hacia la parte central de la segunda área temática, donde se expone un nuevo motivo, inicialmente en contrapunto con el tema B1. A partir del compás 84 de este motivo se deriva un nuevo tema, en diálogo con un coral de las maderas graves.
- En el compás 106 se re expone el tema B1 en una versión reducida.

### Desarrollo

De manera casi abrupta e impactante se transforma el carácter del material temático. Empieza con un movimiento enérgico y agresivo, el cual se va intensificando hacia el clímax grotesco y antihumano. La sección del desarrollo abre con el motivo temático de B2, anunciado por la cuerda baja y el piano. Ésta sección de la sinfonía se divide en nueve pequeños segmentos con algunos puentes:

Tabla 2. Estructura del desarrollo

Desarrollo										
I	II	III	IV	V	VI		VII	VIII		IX
A2/B2	A2 (c- d)	B1-A1(b) (disminución)	A2 (c)- A1 (a)	B1-A2 (d)	A2 (c)	Puente	A2 (c) puente melódico	A2 (d)- A1	Puente	A1-B1
Compás										
120	140- 156	157	163	168- 172	176	180	188	202	211	217

**I:** Comp 120-134: Inicio del desarrollo con una melodía presentada por los cornos, basada en el tema A2 presentado en aumentación rítmica. El acompañamiento rítmico de la cuerda baja y el piano, siguen reiterando el motivo sobre el cual se construyó el tema B2.

**II:** Comp 140: En un juego contrapuntístico, se desarrollan los motivos “c” y “d” (primera área temática), haciendo una remembranza del motivo b antes de pasar al tercer segmento.

**III:** Se basa en el desarrollo de B1 y A1 (comp 157-158) con motivo temático “b” (comp 159-162), transformado en su carácter, ritmo y tempo.

**IV:** Aumentando cada vez más la energía e intensidad del desarrollo, aparece con una variación rítmica el tema A2 (comp 163), y en canon el motivo principal de la obra (A2 “a”) comp 165.

**V:** (Comp 168) Continúa el desarrollo sobre tema B1 por disminución y el motivo “d” del tema A2, con un acompañamiento rítmico por parte de las trompetas. Entre los compases 173 y 175, aparece un puente de carácter enérgico que conecta hacia el segmento seis, manteniendo el ostinato rítmico ahora presentado por las cuerdas.

**VI:** Un canon presentado entre las maderas y la cuerda baja desarrolla el motivo c de A2.

El primer puente refuerza el carácter enérgico del desarrollo y aumenta la intensidad y el ritmo, hasta llegar a un segmento de un carácter evidentemente militar.

**VII:** La percusión tiene un papel relevante, reiterando el ostinato rítmico del compás 169 ahora en el redoblante y dando un carácter de marcha al séptimo segmento. El tema destacado en ésta parte es A2, motivo “c”, presentado por las trompetas, retomando también la aparición del puente melódico expuesto en los compases 11 y 12.

**VIII:** A2 motivo “d” abre esta sección en los instrumentos de viento y cuerda al unísono, seguido de un tratamiento prolongado del tema A1 (a) por encima del ostinato rítmico de marcha de la sección anterior. El tema conserva su estructura canónica.

**IX:** Manteniendo el ostinato rítmico, un puente conecta al segmento nueve basado en los motivos principales de A1 (apoyado y enriquecido por la cuerda y la madera conservando la forma canónica) y B1 también en canon, manteniendo una gran fuerza de carácter con los metales.

### ***Re-exposición***

Un gran momento de clímax producto de un desarrollo gradualmente enérgico, es basado en el motivo “b” del tema A1 (unísono de maderas, cuerdas y metales). En éste momento se sobreponen el final del desarrollo y el comienzo de la re-exposición. Como es característico en las sinfonías románticas, la aparición del segundo tema ahora se encuentra en modo Mayor. El motivo temático de carácter lírico es ahora canónico entre flauta y corno. Se hace un cambio drástico en el carácter, evocando elevación o esperanza (Re exposición no literal).

*Tabla 3. Estructura de la re-exposición*

Re-Exposición							CODA
A1		A2		B1		B2	
<i>Fin de desarrollo</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>d-a</i>		<i>A2 (d) expansión</i>	<i>B2</i>	
Compás							
241	243	245	252	259	276	283	300

### ***Coda***

Un final casi etéreo con un acompañamiento que trae a la memoria el motivo “a”, una melodía basada en el motivo “c” en espejo y el motivo “d” las cuales suman un carácter lúgubre (Apoyado con el registro grave de la flauta). Un nuevo timbre de celesta, da un poco de fragilidad y misterio al final del movimiento.

### ***Resumen sobre la estructura del primer movimiento***

- Con base en el esquema tradicional de la forma sonata, Shostakovich usa los dos elementos temáticos principales (A-B) en tonalidades menores (Re menor y Mi bemol menor respectivamente). La construcción del primer movimiento en general maneja un carácter dramático.
- El desarrollo genera un gran cambio de carácter con respecto a la exposición lenta. También muestra los temas jugando con la superposición de motivos.
- La re-exposición es reducida y no es literal. Inicia empalmado con el final del desarrollo y sus temas varían en el orden de aparición.
- En la orquestación se destacan: Los formatos de cámara para la presentación de los temas, los *tutti* orquestales para enfatizar el drama del punto culminante, así como los grandes unísonos y acordes que proporcionan mucha fuerza emocional.
- La coda, de una manera fascinante, aparece haciendo alusión a un momento casi espectral el cual es consecuencia de los temas “antihumanos” que ya se han mencionado anteriormente. Es una reminiscencia los motivos “a”, “c” y “d”.

Una vez más Shostakovich demuestra su afinidad con el lenguaje neo Barroco<sup>8</sup>. Hasta éste punto las texturas y los elementos que se manejan demuestran esa tendencia:

- Uso de imitaciones canónicas, y contrapuntos de temas contrastantes especialmente en los puntos de clímax.
- En el transcurso del desarrollo de cada uno de los temas, se van adicionando nuevos elementos temáticos, generando continuidad en el discurso musical.
- En la exposición se conserva el formato de cámara: cada presentación del tema tiene una composición diferente en el ensamble, y en cada una se juega con los timbres según el carácter de cada área temática. Por ejemplo, en el motivo principal de la primera área temática (a) se usa la fuerza de los unísonos del quinteto de cuerdas en sus registros graves y se construye una textura imitativa.

Se destaca también el uso de elementos de la forma sonata características del periodo clásico:

---

<sup>8</sup> Muestra de ello fueron los 24 preludios y fugas que Shostakovich compuso años después de la muerte de Stalin, como un homenaje a Bach.

- En la exposición, Shostakovich propone varios motivos temáticos, haciendo una presentación de ésta sección de la obra en diferentes etapas. Si bien no se crean contrastes fuertes entre los temas y el tempo se maneja siempre lento, estos son de carácter complementario. Ésta unificación de carácter tranquilo y tempos lentos son típicos para el clasicismo.

Shostakovich también usa elementos de la tradición del estilo Romántico, demostrado en el tratamiento de la textura, el desarrollo melódico:

- El tema B1 conserva el mismo formato, sin embargo la textura es por contraste homofónica y el carácter es delicado y vocal, originado de géneros vocales del romanticismo tales como la *Romanza*.
- Si bien el desarrollo está basado en la transformación de los temas principales, lo que más se destaca es el contraste abrupto con la exposición. Tampoco presenta contrastes de velocidad entre los temas desarrollados ni indicación de cambios de carácter.
- El punto de clímax es el empalme entre el final del desarrollo y el comienzo de la re-exposición.
- La modificación de la re-exposición consiste en la compresión y variación en la textura de los temas. Los temas no se vuelven a presentar de manera completa, por ejemplo, la segunda área temática ya no se maneja en forma ternaria, sino binaria.
- Así como lo usaron compositores como Tchaikovsky y Liszt, el carácter de la coda es totalmente contrastante al resto del movimiento.
- La relación tonal es cromática (característica de finales del siglo XIX y XX).
- Por las dimensiones de los temas, los contrastes y la forma, se puede hacer un paralelo con el poema sinfónico (cada segmento es otro tipo de movimiento).

### **Segundo movimiento: Scherzo**

El Scherzo del segundo movimiento tiene una estructura general tradicional, pero el tratamiento interno presenta múltiples motivos temáticos con sus reiteraciones. Es una danza que evoca los bailes de máscaras, en los que se presentan diferentes personajes, que en el caso del segundo movimiento, se relacionan a través de los constantes cambios de timbre y de formatos orquestales; se expone un carácter que confunde entre lo divertido y lo irónico. ...”Es un

homenaje a uno de sus compositores favoritos: Mahler, como alguno de los Scherzos de Mahler, está escrito para ser casi como una broma...” (Thomas, 2011).

Tabla 4. Estructura del Scherzo

A (Scherzo)					B (Trio)			A (Scherzo)					CODA
A	B	C	B	C	A	A'/B	A'/B	A	B	C	D	E	
COMPÁS													
1	45	56	64	75	87	127	146	157	169	201	212	220	243

### Parte A (scherzo)

Shostakovich emplea motivos intencionalmente triviales que de alguna manera lo protegieron del régimen, haciendo alusión a la música que escribía para cine, la cual era del gusto común y en especial de Stalin<sup>9</sup>. En el segundo movimiento, empleó melodías no complejas y con humor en una forma tri-partita. “Sin embargo la estructura tripartita se representa únicamente en el marco en cuyo interior se acomoda todo un haz de temas diversos, de ideas musicales y de motivos no relacionados entre sí; de este modo la forma adquiere varios niveles y resulta no convencional” (Meyer, 1995), p 197.

**A:** El motivo con el que inicia la primera área temática (A) es presentado por cellos y contrabajos generando gran fuerza con el doblaje de octavas.

Ilustración 11. Tema A(1)

<sup>9</sup> La música de la película “Counterplan” fue escrita por Shostakovich, y se convirtió no solo en una de las canciones preferidas de Stalin, sino casi en un himno representativo para Rusia.

**Segundo motivo temático de A:** Un llamado de los cuernos abre paso a una melodía satírica, expuesta por las maderas en un registro agudo y al unísono, en la que se plantean algunos elementos melódicos encaminados hacia lo popular (melodía sencilla con una textura fácil de escuchar), los cuales son aceptados por el discurso del sistema, y a su vez se están mezclando con un sentido que se burla subversivamente del él, así como lo hiciera Tchaikovsky en la obertura de 1812, cuando presenta y desarrolla el tema de la “Marsellesa”.

Ilustración 12. Tema A (2)

**B:** Se consolida el movimiento de la danza en el compás 45, con un vals acompañado por las cuerdas en *pizzicato* y metales, mientras que el motivo temático (una melodía enérgica e intencionalmente trivial) lo llevan las maderas.

Ilustración 13. Tema B

**C:** Con una entrada majestuosa de los cuernos acompañados por la percusión (Timbal, redoblante) se abre paso al tema C, con una breve aparición antes de re-exponer B ahora con las cuerdas.

*Ilustración 14. Tema C*

**Parte B (trio)**

**Tema A** del trio: “Shostakovich parece citar la melodía de una canción muy popular en la década de 1930 en la Unión Soviética, con muy pequeños pero muy importantes cambios para fines de camuflaje, de la opereta de Carl Zeller: el vendedor de aves, sobre la frase: "Date prisa, ruiseñor, cántame una canción de amor de nuevo" (Iakubov, 2003), pag 126”.

*Ilustración 15. Tema A del trio*

**Puente melódico:** Antecediendo la exposición de un nuevo tema. (Su textura da la misma fuerza que se presentó en el inicio del movimiento).

Ilustración 16. Puente melódico

**Tema B** del trio: Tema presentado en la cuerda, con un carácter lírico y ligero. Sobre éste tema se superpone la melodía del tema A (A'/B).

Ilustración 17. Tema B del trio

### Resumen sobre la estructura del segundo movimiento

Shostakovich emplea la forma tradicional del minuet o el Scherzo clásico. Es decir que el carácter se asemeja más a la danza, mientras que los Scherzos románticos manejan una velocidad más rápida y mayor drama en el carácter de las melodías.

Hay una gran similitud en cuanto al manejo de los temas y la textura con el *Minueto* de la “Primera sinfonía de Mahler”. Al igual que en éste movimiento, el tema inicia con la cuerda baja y la melodía de danza es presentada por las maderas, además, el carácter de las melodías de éstas dos obras tienen gran semejanza.

Aunque el estilo del Scherzo de Shostakovich tiene bastante inclinación en el lenguaje musical hacia los Minuet de Haydn, la innovación en el caso de la “Quinta sinfonía” se basa en el modelo del multi-tematismo, con melodías de carácter complementario (no contrastante). De

igual manera, los temas se combinan y se alternan de una forma más libre, no tan rígida como en la forma tradicional. No hace re exposición o repeticiones exactas de los temas (la re exposición se hace en el orden: *a-b-c-d-e*, mientras en la exposición se había hecho en *a-b-c-b-c-a*. La estructura tradicional del Scherzo era *a-b* o *a-b-a* (*forma Lied*). El trío también maneja el enlace de diferentes temas con diferentes tipos de carácter (similitud a un baile o un carnaval, en el que se pueden encontrar diferentes personajes en un mismo sitio).

### **Tercer movimiento: Forma sonata**

Un inicio lento hecho por la cuerda frotada es presentado con un carácter de un gran dolor interno, posiblemente para rendir un homenaje a las víctimas de las ejecuciones que Stalin ordenó entre 1935 y 1941. Las melodías expuestas son largas y cada momento en el que se expone una de ellas, lo hace imprimiendo un poco más de drama e intensidad emocional. Genera picos climáticos entre las melodías incrementando el dolor de cada una de ellas. La aparición del arpa evoca un llanto de lamento acompañando la melodía de la flauta.

*Tabla 5. Estructura del tercer movimiento*

<b>A</b>				<b>B</b>		<b>Re-exposición</b>				<b>CODA</b>
A1	A2	A3	A1	Transición	B	A1	A2	B	A3	Sobre B
<b>Compás</b>										
1	24	33	45	62	70	103	121	132	168	181

### ***Exposición***

Exposición de carácter fúnebre, melodías que evocan ritos funerarios y ciertas formas dramáticas que incluso ya hacen parte de algunos códigos estéticos cinematográficos en los que la música representaba estados particulares de la narración.

Ilustración 18. Tema A1: Un coral que evoca géneros fúnebres

Violini I  
Violini II  
Violini III  
Viole I  
Viole II  
Violoncelli I  
Violoncelli II  
Contrabassi

Ilustración 19. Tema A2.<sup>10</sup>

Ilustración 20. Tema A3

Fl.  
Arpe

<sup>10</sup> Motivo con semejanza a uno de los temas de la Fuga en Do sostenido menor de Bach.

Ilustración 21. Tema de transición

Ilustración 22. Tema B

### *Re-exposición- Desarrollo*

Si bien el desarrollo en la forma sonata no tiene un diseño estándar, cada compositor marca su estilo personal. En el caso del tercer movimiento de la quinta sinfonía, Shostakovich emplea un desarrollo de cada tema justo en el momento en que se re-expone.

En la re exposición del **tema A1**, los clarinetes y fagots aportan una sonoridad más oscura y un carácter aún más lúgubre que al comienzo de la obra. Paulatinamente se incorpora el oboe también en un registro grave, y cada vez que se integra un instrumento de la familia de las cuerdas, la intensidad dramática de éste fragmento va aumentando.

El paso a la re exposición –desarrollo- del **tema A2**, podría considerarse el clímax de éste movimiento. El punto con mayor drama y mayor intensidad de sonido es apoyado con el piano y el xilófono, dando una sensación de martilleo o golpe.

Una pausa, una respiración, un silencio muy breve abre paso al **tema B**, ahora re expuesto por los violonchelos; el lamento que había hecho el oboe en la exposición, desemboca en una explosión emocional de gran fuerza dramática. Un acompañamiento que evoca el caos es hecho por los clarinetes; un “*Sforzato*” de los contrabajos apoya la energía del fragmento en los tiempos fuertes del compás. Éste segmento muestra en la orquestación el uso excepcional de instrumentos de maderas y cuerdas graves no sólo en un papel de acompañamiento, sino también melódico.

Nuevamente emerge el **tema A3**, conservando el mismo carácter y la misma sensación de soledad que evoca el arpa ahora con el violín 1.

### *Coda*

Los instrumentos protagónicos del final de éste movimiento son la celesta y el arpa, haciendo una remembranza (casi espectral) del tema A2. Al finalizar se oye un acorde mayor hecho por las cuerdas, que evoca una sensación de esperanza.

### *Resumen sobre la estructura del tercer movimiento*

Así como lo hiciera Beethoven en algunas de sus sonatas para piano<sup>11</sup>, Shostakovich usa en éste movimiento la estructura de forma sonata sin desarrollo. Como la re-exposición igualmente cumple el papel de desarrollo, se transforma y modifica el orden de la presentación de los temas (a diferencia del estilo tradicional clásico), desarrollandolos de una manera muy libre. Cada tema se re-expone también con cambios en la textura y la orquestación. El orden que elige en la estructura, genera gran emoción dentro del movimiento.

Al igual que los compositores románticos, Shostakovich escribe un movimiento con una gran carga filosófica, de carácter lírico y con mucho dramatismo.

---

<sup>11</sup> Opus 31 #2 (II mov), Opus 10 #1 (II mov), incluso en su Sinfonía 8 opus 93 (II mov).

#### Cuarto movimiento: Forma sonata

(...)”Un movimiento descrito por Volokov como: Quizás la música más perturbadora y ambivalente del siglo 20. Revela de inmediato un importante lazo estructural con el primer movimiento(...)” (Woods, 2012).

Abre el final un acorde de todos los vientos en re menor, y un llamado brioso de los timbales. Éste movimiento genera un gran impacto por su carácter enérgico y activo, luego de la reflexión con la que venía del tercer movimiento.

La estructura del final se presenta en forma sonata sin desarrollo.

Tabla 6. Estructura del cuarto movimiento

Exposición					
A			B		Puente
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>A</i> <i>desarrollado</i>	<i>B</i>	<i>B'</i>	<i>Con elementos de “a”</i>
<b>Compás</b>					
3	12	20	81	110	112

Re exposición de B			Transición			Pte
<i>En Aumentación</i>	<i>Variación y desarrollo</i>	<i>Reminiscencia de primer movimiento</i>	<i>Transición</i>	<i>Tema “a” modificado</i>	<i>Reminiscencia de primer movimiento</i>	
<b>Compás</b>						
126	144	165	176	212	233	239

Re exposición A		Transición a la Coda		Coda
A (variaiones)				
<b>Compás</b>				
251	263	287	290	

### Exposición

**A:** El motivo principal (*a*) es presentado por los metales, dando énfasis al carácter de furia de este movimiento. Es una marcha violenta y brutal cercana en su composición melódica a la melodía de su obra “Renacimiento” (op 46#1) basada en poemas de *Alexander Pushkin*, escrita en 1936.

*Ilustración 23. Motivo principal "a"*

*Ilustración 24. Motivo "b" del tema A*

**B:** Tema expuesto por un solo de trompeta, en medio de la cuerda y las maderas altas, las cuales evocan en el acompañamiento, el caos y la desesperanza. El clímax del segmento tiene un carácter explosivo y emocionante, es una variación del mismo tema, ahora presentado por la cuerda y la madera.

*Ilustración 25. Tema B*

La transición al momento de calma del movimiento es, por contraste, una de las partes con mayor fuerza ésta sinfonía, la cual recuerda el tema principal también asumido por los metales y el timbal, pero en una figuración rítmica variada, la cual da mayor peso sonoro a éste segmento.

*Ilustración 26. Transición*

El momento de calma de éste movimiento está construido sobre el tema B presentado en aumentación rítmica, con una línea melódica lírica hecha con la nobleza del color del *Corno Francés*. En respuesta a ésta melodía, los violines añaden un momento más dramático abriendo paso a lo que pasaría a ser la reminiscencia del motivo “d” del primer movimiento.

**Reminiscencia primer movimiento:** Continuando con el momento de calma del movimiento, un nuevo tema es presentado por la flauta con pequeñas contra melodías hechas por oboe y clarinete.

*Ilustración 27. Motivo "a" del tema C*

*Ilustración 28. Respuesta del motivo "a"*



### ***Re-exposición- Desarrollo***

El inicio de la re-exposición lo abre el tema B (re-exposición en orden invertido), haciendo un desarrollo por aumentación y variación de los elementos motívicos y de acompañamiento. De igual manera se siente la continuidad con el primer movimiento, pues usa elementos de éste y evoca sucesos ya acontecidos.

Cuando se re exponen los tema principales de “A” hay un cambio grande de carácter con respecto al ímpetu la exposición. Ahora son los clarinetes y fagot quienes presentan el motivo temático “a”, preparando nuevamente el crecimiento de la intensidad sonora hasta el final del movimiento. Cada vez que se presenta éste tema se hace con variación orquestal y diferentes tipos de textura en el acompañamiento. Sobre el compás 278 se hace más evidente el desarrollo de éste motivo temático, aumentando igualmente su energía y emoción. Se debe resaltar el gran contraste que genera la re-exposición de éste movimiento, pues es el único segmento de calma entre la exposición y la coda.

En el compás 291 comienza el crecimiento o transición hacia el clímax de la coda, en un compás de  $\frac{3}{4}$  y haciendo un gran contraste con el compás binario con el que se venía estructurando el movimiento.

### ***Coda***

Es un gran final (comp 324) en un apoteósico acorde de Re mayor. Acordes de inmensa sonoridad y acentos hechos por los metales y la percusión aumentan la energía con la que termina la obra. La participación de los timbales y el gran casa imprimen toda la fuerza de éste segmento, como si se consolidara todo el frenesí de la sinfonía.

### ***Resumen sobre la estructura del cuarto movimiento***

La exposición del segundo tema es un fragmento de doble función, pues sobrepone el material del primer tema con la exposición de éste. El tema se percibe plenamente en el compás 98.

El orden de los temas en la re-exposición es invertido, inicia por el tema B y no lo hace de manera literal, cambia drásticamente el carácter.

Desde el inicio del final de la sinfonía, los temas se presentan como un frenesí el cual se ve interrumpido en el punto culminante del movimiento. La re-exposición se basa en los elementos del tema A, presentándolo con variaciones orquestales y ofreciendo nuevamente un gran final lleno de mucha fuerza y energía. Pese a que los acordes del final son en tonalidad mayor, no se percibe un carácter de esperanza sino que se magnifica la fuerza que venía desarrollando. El cuarto movimiento crea un gran contraste con respecto al tercero, pero también se siente como si fuera la instensificación del primero, generando una continuación demostrada en el uso de algunos elementos de éste.

El paralelo entre el acompañamiento de uno de los temas de transición, con una parte del acompañamiento de la obra “Renacimiento”, sin duda alguna tiene relación directa con la opera “*Lady Macbeth of the Mtsensk District*”. El poema de Pushkin sobre el cual está basado, trata de las “Creaciones imperecederas del genio y la victoria del artista sobre la lentitud y la barbarie” (Iakubov, 2003), pag 129.

### **Conclusiones generales sobre el análisis de la Quinta Sinfonía**

Existe una amplia discusión en torno a las etapas y transformaciones del estilo musical de Shostakovich. Su periodo temprano insinuaba el desarrollo de su lenguaje hacia la innovación y el vanguardismo.

Shostakovich inauguró su más repentino cambio de estilo con el Octeto para cuerdas op. 1; la Sonata para piano, op.12 ('octubre Sonata'); y los Aforismos, op. 13. Se afianza el desafío a los principios de las formas tradicionales, a menudo dominan las texturas lineales, e incisivamente, la armonía frecuentemente caracterizada por pasajes disonantes (acercándose en algunos momentos a la cacofonía). Maximiliano Steinberg,

el profesor que guió a Shostakovich en la Primera Sinfonía, expresó su consternación por el nuevo estilo instaurado por Dimitri (Huband, 1990), pág 11.

El clima político y social en que Shostakovich desarrolla su obra definen límites en su producción, sin embargo como creador encuentra la agencia en sus obras. Al respecto, algunos historiadores de la música valoran La Quinta Sinfonía como una respuesta musical apológica al ataque Pravda<sup>12</sup>.

(...) En la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*, no presenta un cambio tan drástico en el estilo musical como se cree comúnmente (...). Un análisis de las cuatro sinfonías anteriores revela una función importante en la evolución del compositor como sinfonista; Shostakovich refina varias técnicas compositivas empleadas en estas obras y las incorpora en la Quinta Sinfonía (...); los principios de la forma sonata guían los movimientos externos, mientras que los diseños ternarios forman los interiores. Los temas principales de la sinfonía evolucionan desde los primeros compases del inicio, por tanto son motivos atractivos como agentes unificadores de todo el trabajo. Ciertamente, para 1925 el lenguaje armónico parece conservador, con los principios que rigen los procesos tonales. La orquestación sigue siendo imaginativa y colorida, sin embargo, el compositor evita conspicuamente cualquier atisbo de orquestación pesada. Sonoridades de 'Música de cámara' caracterizan gran parte de la composición ya que se evitan las texturas densas (Huband, 1990), pág 16.

Aunque no se ha considerado innovador el lenguaje de Shostakovich en ésta sinfonía, es claro que por la presión política y social en la que se encontraba, no podía continuar la evolución musical que venía construyendo. Sin embargo, la innovación y el aporte que hizo en su quinta sinfonía se encuentran en la propuesta y la construcción de las estructuras musicales, enmarcadas en un contexto de tradición.

---

<sup>12</sup> "...En 1936 terminó la dicha para Shostakóvich cuando Pravda publicó una serie de ataques contra su música. En un famoso artículo titulado *Caos en vez de música*, cuya autoría ha sido atribuida a Stalin, se condenó a *Lady Macbeth* en términos drásticos, acusándola de esnobismo antipopular, pornofonía y formalismo. Las representaciones de la ópera, que estaban teniendo lugar simultáneamente en varios teatros, fueron suspendidas y el compositor vio desplomarse sus ingresos y su prestigio, en un contexto en el que la represión política estaba haciendo estragos. Era la época de las grandes purgas, en las que amigos y conocidos del compositor fueron enviados a prisión o ejecutados (Dmitri Shostakóvich).

El lenguaje individualizado se fundamentó en el lirismo de sus melodías y la fuerza que imprime en el primer y último movimiento, Shostakovich no revela de manera evidente si el proceso de la sinfonía concluye en un final feliz y triunfante o por el contrario lo lleva hacia la ira.

Shostakovich escribió una sinfonía basada en el modelo promovido por uno de los pocos compositores permitidos: Beethoven. Así como Beethoven, Shostakovich escribió su sinfonía con un movimiento en forma de sonata, pero la sonata de Shostakovich tiene una sensación incierta: No importa como empiece la música siempre llega a un punto muerto, casi siempre con la implacable repetición de tres notas. En el transcurso de la sinfonía la música llega una y otra vez al mismo punto muerto...” (Thomas, 2011)

De acuerdo a lo expuesto puede decirse que Shostakovich utiliza la estructura típica del ciclo sinfónico: Primer movimiento en forma sonata, Scherzo para el segundo movimiento, tercer movimiento lento y cuarto movimiento como final heroico. Sin embargo, a cada uno de los movimientos les da una solución particular de la forma.

El primer movimiento se caracteriza por la exposición de los temas en tempo lento, y el mayor contraste se desplaza hacia el desarrollo. El Scherzo es multi-temático y la estructura interna de las partes es libre en el orden de enlace de los temas. En el movimiento lento Shostakovich da una nueva versión de la forma sonata, fusionando en la segunda parte la función del desarrollo con la re-exposición.

Una modificación similar surge en el cuarto movimiento, con diferencia que en la re-exposición transforma por completo el carácter de los temas en relación con la exposición y la coda. La innovación de las formas siempre es justificada con los procesos del desarrollo temático y con la dramaturgia general de la sinfonía.

Para corresponder a las exigencias políticas compone la obra evidenciando su carácter tonal, podría considerarse una nueva tonalidad del siglo XX, en tanto incluye gran variedad de recursos cromáticos, amplio espectro de estructuras interválicas de los acordes (incluyendo acordes con tonos agregados y con estructuras cuartales), movimientos cromáticos lineales y nueva modalidad. Sin que el lenguaje dejara de ser innovador, Shostakovich pudo evitar generar

distorsiones sonoras, las cuales fueron detonantes en el juicio de valor que se le dio a la ópera *Lady Macbeth* e incluso a su segunda sinfonía.

El manejo de las texturas involucra varias tradiciones: La polifonía del Barroco, la homofonía de la Romanza lírica del Romanticismo y los formatos orquestales transparentes y despejados del clasicismo.

El uso de la orquestación apoya cada momento según el carácter, sin embargo, algunos tratamientos orquestales no son del todo convencionales: El constante uso del arpa como acompañamiento solista, el uso de la flauta y el oboe en registros graves, el empleo de instrumentos graves para acompañamientos y melodías, el uso del piano como un instrumento de percusión, entre otros.

A pesar de ser el compositor de dos de las óperas más importantes, numerosos cuartetos de cuerda, conciertos, sonatas, ballets, música para cine, siempre será recordado como el último gran sinfonista. En el contexto de la música Rusa combina el carácter en escritura de “Los cinco”, y en particular la agudeza extraña de Moussorgsky con la amplitud sinfónica y la insistencia temática de Tchaikovsky. Éstos modelos románticos parecen naturales para Shostakovich quién mostraba un profundo apego a la noción de arte como expresión emocional autobiográfica; sin embargo también se acomodó según las exigencias de una sociedad en la que él creía, pero que al mismo tiempo tenía que dar una forma personal y no de sentimientos masivos (Griffiths, 1975), pág 903.

## Bibliografía

- Dmitri Shostakóvich*. (s.f.). Obtenido de Wikipedia:  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Dmitri\\_Shostak%C3%B3vich](http://es.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Shostak%C3%B3vich)
- Green, D. M. (1979). The sonata form. En *Form in tonal music* (pág. 324). Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Griffiths, P. (1975). *Dmitri Shostakovich*. Obtenido de Musical Times Publications Ltd.:  
<http://www.jstor.org/stable/959242>
- Huband, J. D. (1990). Shostakovich's Fifth Symphony: A Soviet Artist's Reply...? *Tempo, New Series, No 173*, 11-16.
- Iakubov, M. (2003). *Shostakovich's Fifth Symphony. Assessment by the composer and His Critics. Comments*. Moscú: DSCH Publishers.
- Meyer, K. (1995). 1937. En K. Meyer, *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*. (pág. 482). Madrid: Alianza Editorial.
- Prieto, C. (2013). Las artes en Rusia en 1917-1924. En C. Prieto, *Dimitri Shostakovich, Genio y Drama* (pág. 331). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiza, M. (2004). *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado el 06 de Mayo de 2015, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shostakovich.htm>
- Stedman, P. (1992). *The Symphony*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Thomas, M. T. (Dirección). (2011). *Keeping Score. Revealing classical music* [Película]. Estados Unidos.
- Woods, K. (15 de marzo de 2012). *Kenneth Woods- conductor*. Recuperado el 24 de mayo de 2015, de EXPLORE THE SCORE: SHOSTAKOVICH- SYMPHONY NO. 5 IN D MINOR: <http://kennethwoods.net/blog1/2012/03/15/explore-the-score-shostakovich-symphony-no-5-in-d-minor/>