

RESUMEN

Con la invasión alemana a la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial, el compositor soviético Dimitri Dmitrievich Shostakovich inicia un nuevo proyecto de composición que se consolidaría como su Sinfonía N° 7 en Do mayor op. 60, llamada "Sinfonía Leningrado"; obra trágica y tormentosa dedicada a su ciudad natal, y cuyo marco histórico de creación y recepción no tiene parangón en la historia universal de la música.

Palabras clave: Shostakovich, Sinfonía, Leningrado, Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

Whit the German invasion to the Soviet Union in the Second World War, the soviet composer Dmitry Shostakovich began a new composition's project which will consolidated as the Seventh Symphony in C major op. 60, called "The Leningrad Symphony". The story of creation and reception of this tragic and stormy work, dedicated to his native city, has not paragon in the universal history of music.

Keywords: Shostakovich, Symphony, Leningrad, Second World War.

Profecía Musical
marco histórico de creación y recepción de la séptima sinfonía "Leningrado" de
Dmitri Dmitrievich Shostakovich
Pp. 96 a 115

**PROFECÍA MUSICAL
MARCO HISTÓRICO DE CREACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA
SÉPTIMA SINFONÍA "LENINGRADO" DE DMITRI DMITRIEVICH
SHOSTAKOVICH**

MUSICAL PROPHECY
HISTORICAL FRAMEWORK FOR CREATION AND RECEPTION
OF THE SEVENTH SYMPHONY "LENINGRADO"
OF DMITRI DMITRIEVICH SHOSTAKOVICH

*Dr. Arturo García Gómez**
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,
México

Creación y recepción de la obra

Durante la invasión a la Unión Soviética por el ejército Nazi alemán, iniciada el 22 de junio de 1941, la ciudad de Leningrado permaneció sitiada por 900 días. En los meses de julio y agosto, una comenzada la invasión en territorio soviético, entre 200 mil y 300 mil personas fueron evacuadas de Leningrado a través del río Neva hacia el lago Ladoga, situado al noreste de la ciudad. En agosto, el contingente de profesores del Conservatorio "Rimskij-Korsakov" fue evacuado a la ciudad de Tashkent, capital de Uzbekistán (Asia central), en donde continuaron con su trabajo pedagógico. No obstante, algunos profesores y alumnos decidieron defender la ciudad y seguir trabajando en sus proyectos artísticos. Entre los profesores más célebres que permanecieron en Leningrado, se encontraban Dimitri D. Shostakovich, y el musicólogo y compositor Boris V. Asaf'ev.

D. Shostakovich participó en la defensa civil de la ciudad con la brigada de bomberos del Conservatorio, que posteriormente describió así él mismo:

"En el Conservatorio de Leningrado, donde yo era jefe del departamento de piano, las vacaciones iniciaban el primero de julio. Pero estas no fueron unas vacaciones usuales. Profesores y alumnos se quedaron para formar

* Correo electrónico arturchik@yahoo.com Artículo recibido el 9/9/2016 y aceptado por el comité editorial el 25/10/2016

una unidad local de defensa aérea. Yo serví como bombero. También me había enlistado como voluntario en la armada, pero a pesar de que mi solicitud fue aceptada, no me llamaron al frente. En lugar de eso, se me invitó a unirme a la sección teatral de Voluntarios de la Armada... Mientras tanto, en los primeros calurosos días de julio comencé mi Séptima Sinfonía, concebida como un personificación musical del ideal supremo de la guerra patriótica”¹.

A la par con sus tareas en la brigada de defensa aérea de la ciudad, Dmitri Shostakovich inicia la composición de una gran obra, en donde crea y desarrolla un nuevo prototipo entonativo del “mal”: el retrato psicológico del enemigo que avanza y se convierte en una monstruosa bestia asesina. Los dos primeros movimientos estaban ya listos para septiembre, que Shostakovich había compuesto en la *Casa Benois* en Leningrado. El 8 de septiembre de 1941 se cerró el cerco militar a la ciudad, y ocho días después, el 16 de septiembre, D. Shostakovich se dirige por radio a la población de Leningrado, que en esos momentos era la única fuente de información. El breve comunicado decía:

“Hace una hora he terminado la partitura de dos partes de una composición sinfónica de gran tamaño. De tener éxito en escribir bien esta composición, y de tener éxito en completar la tercera y cuarta parte, entonces se hará posible llamar a esta composición la sinfonía séptima. ¿Por qué les anuncio esto? Para que los radioescuchas ahora sepan que la vida en nuestra ciudad prosigue como de costumbre. Todos estamos haciendo nuestro deber militar. ¡Músicos soviéticos, queridos amigos y hermanos de armas mías, mis amigos! Recuerden que nuestro arte está ahora en gran peligro. ¡Defendamos nuestra música, trabajemos honesta y desinteresadamente!”².

En este comunicado, D. Shostakovich declaraba la guerra a Hitler con su trabajo artístico, y su música nuevamente se nutría de la abominable realidad de su época. Su arte musical, siendo un testimonio y a la vez una protesta, proseguía la lucha en una serie de sinfonías de guerra iniciada contra Stalin y su régimen; ahora, dirigida contra el fascismo.

Dos semanas después de su declaración por radio, D. Shostakovich completó el tercer movimiento de la sinfonía. Al día siguiente, el 30 de septiembre, fueron llevados él y su familia a un campo de refugiados a 800 km. al este de Leningrado, y de ahí a Moscú por avión. Días después, el 15 de octubre, son trasladados por tren a Kujbishev (ahora Samara, sobre el río Volga). La decisión de evacuarlo esa ciudad fue tomada en Moscú por el comité para asuntos artísticos, con el objeto que Shostakovich concluyera su obra, que en esos momentos recobraba un valor propagandístico vital en la colaboración con los países aliados, a través de la *Asociación de Relaciones Culturales de toda la Unión*, VOKS.

¹ Slonimsky, Nicolas (1942). “Dmitri Dmitrievitch Shostakovitch”, *The Musical Quarterly*, Vol. 28, Nº 4, pp. 433-34.

² Радио Перебьпр, **Файл: Shostakovich**, Radio1941.ogg, <http://www.5-tv.ru/radio/>

Se estima que durante el primer año del sitio a Leningrado murieron de hambre y de frío más de 2 millones de personas. El proceso de aniquilación de la población comenzó hacia finales del mes de noviembre. Durante el primer invierno, las temperaturas alcanzaron 40 grados centígrados bajo cero. Interminables procesiones de trineos para niños eran usados para transportar los cadáveres por las calles.

En términos médicos, el proceso de muerte por hambre se denomina distrofia, que consiste de tres etapas. La tercera etapa ya es irreversible. La población de Leningrado moría repentinamente de distrofia caminando por las calles, haciendo fila por las raciones de pan, en el trabajo, o en casa. Ya en los primeros días de diciembre de 1941, gran parte de la población de Leningrado se encontraba en la segunda fase de la distrofia.

La distribución del alimento era insignificante, y los trabajadores recibían un racionamiento de 200 gr. de pan al día; el resto de la población aún menos. Las papas se distribuyeron por última vez en el mes de septiembre. Los profesores de Universidades e Institutos recibían un bono de racionamiento igual que los trabajadores (primera categoría), pero sólo a partir de enero de 1942. Durante el invierno las personas se comían a los gatos, perros, palomas y ratas. Hubo casos extremos de canibalismo.

Hacia finales de diciembre y en enero de 1942 la situación era catastrófica. El número de muertes ascendió repentinamente hasta 30 mil personas diarias, debido al periodo crítico de la distrofia y sus inevitables consecuencias. Las raciones de alimentos escaseaban. Las personas morían en las calles haciendo fila por las raciones, bajo temperaturas extremas por varias horas. En febrero mejoró la distribución de alimentos. La norma de pan ascendió a 500 gr. por trabajador, la segunda categoría a 400 gr., y para los dependientes a 300 gr.

Durante el primer invierno sólo un pequeño número de personas pudo ser evacuada de la ciudad a través del llamado *camino de la vida*, una espesa capa de hielo sobre el lago Ladoga por la cual Leningrado recibía los alimentos en camiones de cinco toneladas, que ocasionalmente caían bajo el bombardeo aéreo Nazi rompiendo el camino de hielo.

A Moscú y al frente de guerra llegaban las noticias por documentales fílmicos sobre el bloqueo Nazi a Leningrado. En uno de éstos documentales titulado: *Leningrado en lucha*, se mostraba a Shostakovich componiendo su Séptima Sinfonía, y a B. Asaf'ev escribiendo y componiendo en la ciudad sitiada.

³ Cf. Krypton, C. (1954). "The Siege of Leningrad", *Russian Review*, Vol. 13, Nº 4, pp. 255-65.

La *Asociación de Relaciones Culturales de toda la Unión* era la única organización oficial que durante la guerra mantuvo relaciones, más o menos regulares, con organizaciones culturales y artísticas en el extranjero. Día tras día la sección de música de la *Asociación de Relaciones Culturales* recibía pedidos de envío de obras de compositores soviéticos y materiales informativos, libros y revistas sobre la vida musical en la Unión Soviética. Este aumento inusitado en el interés del público de occidente hacia la cultura musical soviética, iniciado por la política de guerra de los aliados en contra de Alemania, propició el gran éxito de la Séptima Sinfonía de Shostakovich.

La obra se concluyó el 27 de diciembre de 1941 en Kujbishev. En el manuscrito de la sinfonía Shostakovich escribió: “(...) a nuestra lucha contra el fascismo, a nuestra próxima victoria sobre el enemigo, y a mi ciudad natal, Leningrado”. El 26 de febrero de 1942, Shostakovich hace pública esta dedicatoria en el Nº 88 del diario oficial *Pravda*.

El estreno de la sinfonía se realizó el 5 de marzo de 1942 en el teatro de ópera y ballet de Kujbishev, bajo la dirección de Samuil Samosud y la orquesta del Teatro *Bolshoi* de Moscú, que se encontraba evacuada en esa ciudad tras un ataque aéreo en el que cayó una bomba sobre la cuadriga de caballos de bronce a través de la fachada, destruyendo el vestíbulo principal del teatro. El concierto se transmitió por radio a toda la Unión Soviética y al extranjero, con gran aclamación del público.

El escritor y musicólogo Aleksei Tolstoi (sobrino-nieto de Lev Tolstoi) describía la música como “El Séptimo Cielo de Sinfonía”⁴, y la prensa occidental publicaba la historia de la creación de la Séptima Sinfonía en el sitiado Leningrado, y las declaraciones de D. Shostakovich sobre el papel del arte en la guerra. En el estreno estuvo presente un periodista del diario *The London Times*, quien afirma:

“Esta obra es de una enorme expresividad, en la cual el acostumbrado estilo nervioso y apretado del compositor adquiere un diapasón aún más amplio... La nueva sinfonía fue recibida con gran entusiasmo. Esperemos escucharla muy pronto en Inglaterra, ya que es una obra de gran significado”⁵.

El 29 de marzo, la sinfonía se estrenó en Moscú, en donde Shostakovich fue ovacionado. El 11 de abril se anuncia que Shostakovich recibiría el Premio Stalin (primera categoría) por su obra y contribución a la guerra; una de las

⁴ Slonimsky, Nicolas (1942). “Dmitri Dmitrievitch Shostakovitch”, *The Musical Quarterly*, Vol. 28, Nº 4, pp. 415-444.

⁵ *The London Times*, March 12th, 1942.

formas de motivación, y a la vez de control de la intelectualidad soviética por el estalinismo. D. Shostakovich escribe el 12 de abril de 1942 en el diario *Izvestia*:

"La música no cesa en el sitiado Leningrado. El arte, que en cualquier otro país sería relegada a un segundo plano en estos tiempos, en nuestra tierra se ha convertido en un arma contra el enemigo. De los sonidos inspiradores de sinfonías, canciones, oratorios, y marchas, el pueblo soviético traza una nueva fuerza para la batalla"⁶.

Al mes siguiente se envió la partitura de la sinfonía en una carga aérea con medicamentos, directamente de Kujbishev a Leningrado, atravesando el cerco Nazi. El 9 de agosto la sinfonía se estrena en el sitiado Leningrado con la Orquesta del Comité de la Radio Estatal, bajo la dirección de Karl Ilych Eliasberg.

El proceso de organización de ensayos y estreno de la obra se llevó cabo bajo circunstancias materiales y sociales inimaginables. La mayor parte de los músicos ya habían sido evacuados, o se habían enlistado en el frente de guerra. La única orquesta que permanecía en Leningrado era la del Comité de la Radio, con cuarenta miembros aproximadamente. Se distribuyeron raciones especiales de alimento a los miembros de la orquesta durante el proceso de ensayos y el concierto, ya que éstos se prolongaban tan solo 15 minutos, debido a la debilidad física de los músicos y del director, quienes perdían el conocimiento camino a casa.

Para completar la orquesta a ochenta miembros se tuvo que convocar a todos aquellos músicos que se había enlistado en el frente de guerra, y en las calles se convocaba a otros músicos mediante un afiche: "El director Eliasberg reúne músicos". El día del concierto, por orden del general Govorov, se abrió fuego preventivo sobre los alemanes para no interrumpir la interpretación de la sinfonía por el fuego enemigo. Los candiles de cristal en la Gran Sala de la Filarmonía se encendieron, y el concierto se transmitió por radio reproduciéndose en altavoces por toda la ciudad.

El significado de la fecha del estreno de la sinfonía era enorme, ya que Hitler había planeado ese mismo día celebrar la victoria sobre Leningrado, y en lugar de eso, las tropas alemanas escuchaban por la radio y los altavoces la transmisión del concierto. La Séptima Sinfonía de Shostakovich se convirtió desde ese momento en el símbolo musical de lucha contra el fascismo en la Unión Soviética y los países aliados.

La sinfonía fue interpretada por primera vez fuera de Rusia en una

⁶ Slonimsky, Nicolas (1942). "Dmitri Dmitrievitch...", p. 435.

transmisión de radio de la BBC de Londres, el 22 de junio de 1942, con *The London Philharmonic Orchestra* bajo la dirección de Sir Henry Wood. Siete días después, el 29 de junio, la sinfonía se repitió en el Royal Albert Hall ante cinco mil espectadores, dentro del ciclo *The Henry Wood Promenade Concerts*, presentados por la BBC.

El interés en los Estados Unidos por estrenar la sinfonía de Shostakovich era enorme. El director Leopold Stokowski propuso a la cadena de radio NBC adquirir los derechos de la sinfonía. No obstante el director italiano Arturo Toscanini ganó la batalla por el estreno de la sinfonía, argumentando en una condescendiente carta dirigida a Leopold Stokowski, que: "...sería más apropiado para 'un viejo director italiano' dirigir la obra de 'un joven compositor ruso anti-nazi'". Toscanini dirigió el estreno estadounidense en New York el domingo 19 de julio de 1942, en una transmisión de la NBC Radio City Studios que escucharon millones de personas.

Al día siguiente la revista *Time* publicó un artículo editorial sobre Shostakovich y su Séptima Sinfonía, titulado: *Shostakovich & the Guns*. En la portada de la revista aparecía un dibujo de Shostakovich en casco, realizado en base a una fotografía suya en la brigada de defensa aérea sobre el tejado del Conservatorio "Rimskij-Korsakov" de Leningrado. Bajo el dibujo de la portada se escribió: *Fireman Shostakovich. Amid bombs burning in Leningrad he heated the chords of victory*. El artículo editorial anunciaba la retransmisión del concierto:

"Este domingo, en una transmisión especial de la NBC Symphony (de 4:15 a 6 p. m. Tiempo del Este) se ofrecerá en el Hemisferio Este la oportunidad de escuchar lo que el marxista Shostakovich, de 25 años [35] de edad, tiene que decir en su Séptima Sinfonía, su más grande y más ambicioso trabajo orquestal hasta la fecha — el trabajo que ha escrito este último año entre sus obligaciones de cavar trincheras y de bombero en los techos del Conservatorio"⁷.

Sobre Shostakovich y su obra, el autor del artículo editorial escribe:

"Cuando las armas hablan, las musas callan, dice un viejo proverbio ruso. El pasado invierno, al escuchar el avance de la artillería alemana y observar el crepitar de los incendiarios desde el techo del Conservatorio de Música de Leningrado, el vigía bombero Shostakovich dijo entre dientes: "Aquí las musas hablan junto a las armas". Este domingo por la tarde los Estados Unidos escucharán la prueba de esta aserción, pero la prueba es ya vieja: La sangre brota como el agua y se congela como el hielo sobre la escalinata del Palacio de Invierno de Petrograd (...) Ahora esta deformidad musical es expresión de la masa amorfa de la Rusia en guerra. Sus temas

⁷ Editorial (1942). "Shostakovich & the Guns", *Time. The weekly newsmagazine*, Vol. XL, N° 3, July 20, p. 53.

son exaltación y agonía. Muerte y sufrimiento la asaltan. Pero entre las bombas que revientan en Leningrado, Shostakovich también ha escuchado el acorde de la victoria. En el último movimiento de la sinfonía los metales triunfantes profetizan lo que Shostakovich describe como la "victoria de la luz sobre la oscuridad, de la humanidad sobre la barbarie"⁸.

La Séptima Sinfonía de Shostakovich tuvo un enorme éxito en los Estados Unidos, y hasta 1943 se mantuvo en los escenarios norteamericanos con 62 interpretaciones, dirigidas por las celebridades del momento: Arturo Toscanini; Sergei Koussevitzky; Leopold Stokowski; Artur Rodzinski; Dmitri Mitropoulos; John Ormandy; y el compositor mexicano Carlos Chávez.

La sección de música de la *Asociación de Relaciones Culturales de la Unión Soviética* estaba presidida por el compositor Nikolai Miaskovsky, con tres compositores suplentes: Sergei Prokof'ev, Dmitri Shostakovich, y Aram Xachaturian. El compositor Boris Asaf'ev se incorporó al trabajo de la *Asociación* hasta 1943. Gregory Schneerson, director en ese momento de la sección musical de la *Asociación de Relaciones Culturales*, relata sobre su primer encuentro con Boris Asaf'ev en el hotel El Nacional, al poco tiempo de haber llegado a Moscú del sitiado Leningrado. Gregory Schneerson escribe:

"(...) inmediatamente después de abandonar el tema del bloqueo de Leningrado, en donde él por mucho tiempo estuvo aislado de las noticias de la vida musical del extranjero, con mucho interés quería saber más de lo que sucede hoy en Inglaterra y América, cual es el interés del público y las críticas sobre las obras de los compositores soviéticos. (...) Resultó que yo hablaba y Boris Vladimirovich escuchaba, y escuchaba con una atención inusual, interesado, captando de inmediato la esencia del asunto, de vez en cuando formulando preguntas. Le interesaba todo, los últimos años de Rachmaninov, las circunstancias de su muerte, su Tercera Sinfonía (acabábamos de recibir la partitura), las últimas obras de Stravinsky, la interpretación de las novedades de la música soviética en el extranjero. Recuerdo como insistentemente exigía que le contara sobre el estreno neoyorquino de la Séptima Sinfonía de Shostakovich, el cual con mucho detalle nos había descrito nuestro apoderado de la *Asociación de Relaciones Culturales de toda la Unión* en USA, Vladimir Ivanovich Bazzykin (...) En la siguiente ocasión le traje una carta de V. I. Bazzykin que contenía no sólo las circunstancias sobre la primera interpretación de la Séptima Sinfonía de Shostakovich en Estados Unidos, sino la historia de la preparación de este evento, comenzando con el relato sobre cómo y por qué caminos se hizo llegar una pequeña caja metálica con el microfilm de la partitura y las partes orquestales (de Moscú a New York rodeando las zonas militares peligrosas — a través de Irán, África, Latinoamérica)"⁹.

⁸ Editorial (1942). "Shostakovich &...", p. 53.

⁹ Шнеерсон, Г. (1974). "Асафьев в ВОКСе", в: А. Крюков. *Воспоминания о Б. В. Асафьеве*. Ленинград, "Музыка", p. 288-89.

Este mismo relato sobre la caja metálica con el microfilm de la partitura había sido publicado en el mismo artículo editorial *Shostakovich & the Guns* de la revista *Time*.

“El mes pasado una pequeña caja metálica, de no más de cinco pulgadas, llegó a los Estados Unidos. En ella, había 100 pies de microfilm – el score fotografiado de la Séptima Sinfonía. Fue llevada por avión desde Kuibyshev a Teherán, por auto desde Teherán al Cairo, y por avión del Cairo a New York. Fotógrafos estuvieron trabajando para imprimir el film. En diez días produjeron cuatro gruesos volúmenes, 252 páginas del score orquestal”¹⁰.

El estreno de la Séptima Sinfonía en los Estados Unidos se realizó a solo seis meses de iniciar la guerra con Japón, y el gobierno norteamericano promovía activamente la alianza con la Unión Soviética, dejando de lado sus críticas al régimen estalinista. En muchos sentidos, la Séptima Sinfonía fue un regalo a la propaganda de occidente, y muchas cuestiones sobre sus méritos artísticos fueron opacados por la figura casi mitológica del artista solitario luchando en contra las fuerzas del mal.

Una vez terminada la guerra, la sinfonía cayó bajo el ataque de los críticos de occidente, y desapareció totalmente de los programas de conciertos durante la Guerra Fría. El crítico inglés Ernst Newman predijo burlescamente en *The Sunday Times* que “(...) la posición de la sinfonía en el mapa musical del futuro estará localizada entre muchos grados de longitud, y muchas banalidades”¹¹. E. Newman se refería posiblemente al “tema de la invasión” en el desarrollo del primer movimiento de la sinfonía. El tema es sin duda banal y vulgar, tomado expresamente por Shostakovich para representar al grotesco e impersonal fascismo.

Ciertamente el primer movimiento describe en lenguaje musical lo que un niño no podría confundir: la invasión Nazi mediante una insistente repetición del tema, que sacrifica la coherencia formal del desarrollo por el efecto inmediato. Esto fue en parte lo que ocasionó el éxito inmediato de la obra, pero al mismo tiempo su repentino desinterés como una pieza de ocasión, al menos fuera de la Unión Soviética.

La caricaturización del “mal”, en la característica sátira musical de Shostakovich, sirvió en parte como pretexto a la crítica de la posguerra para descalificar a la totalidad de su obra. No obstante, afirmar que esta sinfonía expresa sólo banalidades, entre ellas, el sufrimiento y exterminio de millones de personas, revela tan sólo la banalidad del propio Ernst Newman. Este lamentable comentario, refleja claramente el ambiente anti-soviético de la posguerra, en el

¹⁰ Editorial. (1942). “Shostakovich &...”, p. 53.

¹¹ Mishra, Michael (2008). *A Shostakovich Companion*, Praeger, p. 135.

que la imagen del enemigo era dibujada en todos los frentes de la Guerra Fría. Musicólogos y compositores formaron parte de esta campaña anti-soviética de desprestigio del arte musical soviético, básicamente a través del financiamiento de las vanguardias musicales de occidente, que conscientemente se aislaron en el olimpo del buen gusto, lejos del sentimentalismo, la vulgaridad y todo aquello que reflejara la realidad de la posguerra.

En Norteamérica por ejemplo, el musicólogo Gerard McBurney afirmaba que en particular la obra sinfónica de Shostakovich es "derivativa, de pacotilla, vacía y de segunda mano"¹². Para MacBurney las extensivas citas de su obra, tanto de compositores "serios" como Mahler, hasta la vulgaridad de la música más "baja" (la del pueblo obviamente), según él, son la técnica deliberada de Shostakovich que le permite crear "patrones de contraste, repetición y exageración", que brindan a su música la estructura a gran escala requerida.

Otro ejemplo de crítica y "buen gusto" es la del director y compositor finlandés Esa-Pekka Salonen, quien en 1987 se reusó a dirigir la música de Shostakovich, argumentando que:

"Shostakovich en muchos sentidos es el polo opuesto de Stravinsky (...)
Cuando he dicho que la 7ª sinfonía de Shostakovich es una composición tonta y desagradable, la gente me ha respondido: "Si, si, pero piensa en el trasfondo de esa sinfonía". Esta actitud no es buena para nadie"¹³.

Más recientemente Pierre Boulez, el padrino de la vanguardia francesa, expresó en el *London Times* su creciente irritación por el éxito del compositor ruso, afirmando:

"Bueno, Shostakovich se toca con los cliché de su tiempo, yo creo. Él es como el aceite de olivo, puedes obtener una segunda e incluso una tercera extracción, y creo que de Shostakovich obtienes la segunda, o incluso la tercera extracción de Mahler. Creo que con Shostakovich el público ha sido influenciado por la dimensión autobiográfica de su música"¹⁴.

Ciertamente Shostakovich era un admirador, y en parte seguidor de Gustav Mahler. Su amigo, el crítico Iván Sollertinsky le había inducido a su música. No obstante el mismo Sollertinsky había caracterizado con ironía las sinfonías de Mahler, afirmando que éstas eran como narrar a Fedor Dostoevsky en el lenguaje de Charlie Chaplin, anticipándose por muchos años a la fobia de Pierre Boulez por la música de Mahler.

¹² McBurney, Gerard (2002). "Whose Shostakovich?", in: Malcolm Hamrick Brown Ed. **A Shostakovich Casebook**, Indiana University Press, p. 283.

¹³ Salonen, Esa-Pekka & Lauri Otonkoski (1987). **Kirja-puhetta musiikista**, Helsinki: Tammi, p. 73.

¹⁴ McBurney, Gerard (2000). "Whose Shostakovich?", in: Malcolm Hamrick Brown Ed. **A. Shostakovich Casebook**, Indiana University Press, p. 288.

En el prefacio al libro de Bruno Walter, *Gustav Mahler et Vienne*, Pierre Boulez afirma: “en el noble terreno sinfónico [Mahler] sembró a montones la mala semilla teatral: el sentimentalismo, la vulgaridad, el desorden insolente e insoportable hicieron su aparición con estrépito y largueza en este coto reservado”¹⁵.

Pierre Boulez ha criticado a medio mundo, y ciertamente no ha dejado “títere con cabeza”, al grado de decir, a medio año del fallecimiento de Arnold Schoenberg: “¿Ustedes creen que Schoenberg murió hace poco? Pues esto sucedió mucho antes del 13 de julio de 1951”¹⁶. Su desprecio por la música lo asemeja al Rey Midas, quien todo lo que toca muere aunque lo convierta en oro, ya que con su frío y calculador raciocinio, Pierre Boulez destruye todo lo vivo y espiritual de la música, a través de su exacto y vacío cálculo matemático de simetría visual sobre el compás, alejado completamente del sentimentalismo y la vulgaridad que tanto le preocupan.

Análisis de la obra

La mayor parte de la obra de Shostakovich contiene una estética fundamental y conductora, que es la lucha del hombre contra el mal. En muchas de sus obras, y no solamente en aquellas en donde claramente hay un programa, Shostakovich relata como el hombre en su mundo ideal y cotidiano, en sus alegrías, tristezas y reflexiones, se inmiscuye la fuerza humana de la rivalidad, y la reacción del hombre ante este mal. Este tema fundamental de su obra se revela claramente en sus grandes sinfonías, en donde Shostakovich crea un nuevo prototipo del “mal”, como el “Episodio de la Invasión” de su Séptima Sinfonía.

A este nuevo modelo del “mal”, cuya fuerza y profundidad de impacto no es menor a los más terribles y fatales modelos creados por el sinfonismo, se añade la representación grotesca que provoca la sensación de un dimensión fantástica del mal. Un mal inimaginable y al mismo tiempo monstruosamente real, al que se une la estupidez en una terrible y primitiva combinación.

El efecto que provoca esta combinación en su música produce un agudo rechazo del espectador hacia el fenómeno vivencial revelado, y a la vez, el placer estético en la percepción del modelo artístico y la satisfacción moral del desenmascaramiento de este mal. Tras la denuncia de las “fuerzas del mal”, le sigue la poderosa reacción de odio hacia esta fuerza maligna. Una reacción de protesta, de amargura y de aflicción. Después aparece el episodio lírico que recuerda a la belleza y al valor de la vida, en un ideal positivo.

¹⁵ Boulez, Pierre (2008). “¿Mahler Actual?” En: **Puntos de referencia**. Gedisa, Barcelona, p. 245.

¹⁶ Boulez, Pierre (1952). “Schoenberg est mort”, *Score*, Vol. 6, février, p. 20.

Esta concepción artística produjo no solamente innovaciones en el ámbito del lenguaje musical, sino también en una nueva interpretación de las formas instrumentales superiores, como la forma *sonata* y el ciclo *sonata-sinfónico*. En su artículo: *Sobre la Interpretación de la Forma Sonata y el Ciclo Sonata en las Grandes Sinfonías de Shostakovich*, el musicólogo soviético Lev Mazel afirma:

"Es fácil convencerse de que una de las divisiones de la forma sonata que más se adaptan para la creación de los modelos desarrollados del mal, y que se insertan en el mundo ideal, es la parte central de la forma, es decir, el desarrollo o sus episodios sustitutos. Esta parte puede ser bastante significativa por su volumen, pero por su estructura, en menor medida reglamentada, permite una gran libertad de las transformaciones temáticas y diversidad de métodos de desarrollo. Pero de aquí surge inmediatamente una nueva interpretación de la forma sonata en su totalidad: su principal contraste es ahora no entre los dos temas de la exposición, como esto era anteriormente, sino el contraste entre la parte central de la forma y sus divisiones extremas. Además de que el contraste entre el tema principal y el secundario al interior de la exposición, y de la reprise, se mantienen intactos en toda su fuerza"¹⁷.

La Séptima Sinfonía de Shostakovich es una de las más grandes de su repertorio, cuya interpretación de sus cuatro movimientos dura aproximadamente una hora con quince minutos. Nicolas Slonimsky afirma que la Séptima Sinfonía lleva el inconfundible sello del estilo y técnica de Shostakovich, pero en un plano más suave:

"La armonía es purificada; las triadas mayores son empleadas con un impenable candor, libre de texturas extrañas. Hay entonaciones de solemnidad que, en la música de otro sinfonista podrían llamarse religiosas"¹⁸.

Esta afirmación de Slonimsky concuerda al parecer con el plan original de Shostakovich para esta obra, que consistía de un solo movimiento con coro, en una especie de réquiem con textos de los salmos de David, inspirado evidentemente en la *Sinfonía de los Salmos* de Igor Stravinsky. Shostakovich mismo había transcrito para piano a cuatro manos esta obra, y sobre su idea original, nos dice: "Comencé a escribirla profundamente inspirado por los Salmos de David; la sinfonía fue más allá, pero los Salmos fueron el ímpetu"¹⁹.

Nicolas Slonimsky hace una interesante comparación de la Séptima Sinfonía con la música de la *Leyenda de la Ciudad Invisible de Kitezh* [Сказания о невидимом

¹⁷ Мазель, Лев. (1986). "О трактовке сонатной формы и сонатной цикла в больших симфониях Шостаковича", в: *Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakovitsch-Symposion, Köln*, 1985. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, p. 390.

¹⁸ Slonimsky, Nicolas (1942). "Dmitri Dmitrievitch...", p. 435.

¹⁹ Volkov, Solomon (1979). *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, New York: Harper & Row, p. 184.

опера Кумеже], ópera de Nikolai Rimskij-Korsakov, haciendo un paralelo entre la imagen de la legendaria ciudad sumergida en el lago, con la ciudad de Leningrado, sumergida bajo las hordas nazis.

El primer movimiento, *Allegretto*, en forma sonata, inicia con un vigoroso tema en *C-Dur* en unísonos poderosos remarcados con la rítmica de las trompetas y los timbales. Este es el tema de los ciudadanos de Leningrado, héroes del bloqueo.

The image shows a page of a musical score for the first movement of the opera 'Kumeghe' by Rimsky-Korsakov. The score is for a full orchestra and includes parts for Bassoon I-II, Trumpet I-II in Bb, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of quarter note = 116. The key signature is one sharp (F#). The score shows the beginning of the piece with a strong, rhythmic theme in unison. Dynamics include 'f marc.' and 'marc.'.

La tonalidad se oscurece cuando un *E bemol* es introducido en la melodía ascendente. La música se suaviza y hay un momento de relajación lírica en el tema secundario tocado por la flauta. Esta exposición claramente se divide en dos esferas contrastantes y ampliamente enunciadas, que son la esfera del tema principal junto con el tema transitorio, y la esfera del tema secundario junto con el conclusivo.

El tema principal, es en un tempo moderado y majestuoso, interpretado por las cuerdas y posteriormente por los alientos, en el que predomina una activa y tensa reflexión que determina el carácter de la sinfonía y su concepción. En la parte central, que sustituye en esta sinfonía al desarrollo, el “episodio de la invasión”, inicia con una marcha en un redoble ostinato del tambor que viene a lo lejos, acompañando el tema de la invasión en *pianissimo* con *pizzicato* y *col legno* en las cuerdas.

The image displays a musical score for the 'March' from Shostakovich's Seventh Symphony. It is organized into four systems. The first system features a string part with 'ppp' dynamics and woodwind parts with 'pp' dynamics. The second system continues the march. The third and fourth systems show the final part of the march, characterized by a 'crescendo continuo' and 'fortísimo' dynamics. The score includes parts for strings, woodwinds, and brass.

El tempo se acelera poco a poco, y alcanza su clímax hacia el final de esta parte central, poco antes de la reprise. Esta marcha, que es “la irrupción en la vida pacífica de la ciudad”, representa el avance de los invasores nazis, en donde predominan las entonaciones siniestras que contrastan agudamente con la exposición. Es el retrato psicológico del enemigo que avanza y se convierte en una monstruosa bestia asesina.

El tema se repite en doce variaciones instrumentales. Cada repetición es acompañada por el tambor en un *crescendo* continuo, a la manera del *Bolero* de Maurice Ravel. Al final de la doceava repetición las trompetas introducen otro frenético tema en *fortísimo*, anunciando el arribo de los invasores. El pasaje con escalas ascendentes y descendentes una tras otra en los metales, que recuerda a las sirenas de alerta de la ciudad de Leningrado, conducen a un clímax más lento, fuerte y caótico entre los metales y las frenéticas cuerdas.

La fuente del tema de la invasión parece incierta. El musicólogo Ian MacDonald, afirma que esta marcha es de hecho un pastiche, compuesto del aria “Da geh’ ich zu Maxim” de la opereta *La Viuda Casada* de Franz Lehár, obra favorita de Adolf Hitler, y una ingeniosa distorsión del *Deutschland Über Alles*²⁰.

²⁰ MacDonald, Ian (1990). *The New Shostakovich*, Boston: Northeastern University Press, pp. 159-60.

El *Deutschlandlied*, conocido también como *Das Lied der Deutschen* (El canto de los alemanes), ha sido como un himno nacional alemán desde 1922. La pieza, escrita por Joseph Haydn en 1797 (2º movimiento *Poco adagio* del cuarteto para cuerdas N° 3 opus 76, llamado “Kaiser”), fue dedicada para el cumpleaños del emperador austriaco Francisco II del Sacro Imperio Romano.

En 1841 el poeta August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, escribió la letra del *Das Lied der Deutschen* para la melodía de Haydn, considerada revolucionaria en su época. La letra, que inicia con “Deutschland, Deutschland über alles” (Alemania, Alemania sobre todo), fue interpretada como símbolo y lema musical del fascismo durante la guerra.

En la reprise del primer movimiento de la sinfonía (recapitulación), de nuevo el tema del ciudadano héroe que lucha contra el fascismo. Éste se presenta en fortísimo y en un tempo aún más moderado, como reacción a las entonaciones del desarrollo. Después del tema principal de la reprise, que es la culminación patética de la forma sonata, inicia el tema secundario nuevamente con la flauta, y posteriormente inicia el monólogo fúnebre del fagot, que representa las víctimas de la destrucción de la monstruosa bestia asesina de la marcha.



La iluminación lírica de la esperanza se presenta de nuevo con el tema principal, al inicio de la gran coda (*Meno mosso*, N° 66). El movimiento termina suavemente con sombras del tema de la invasión en las maliciosas trompetas y la percusión.

La forma antes descrita, surge de la concepción artística de la vida misma, que se despliega a gran escala y se percibe como una ola única que crece y se desvanece, propiciado por los cambios de tempo. Su concepción artística esta relacionada con una determinada sucesión de modelos artísticos que expresan la intromisión al mundo de la vida afectiva, del horror, de la rivalidad, del odio, y finalmente, del ideal lúgubre-lírico y sereno sobre la belleza y los valores de la vida. En este primer movimiento, llamado “La Invasión”, se ve reflejada la tragedia de la guerra y se despliega el modelo artístico-entonativo del “mal”. En los restantes tres movimientos se representa la reacción y comprensión de la consciencia ante la tragedia expuesta en este primer movimiento.

El segundo movimiento, *Moderato (poco Allegretto)*, titulado "Recuerdos", es un *Scherzo* inusual en Shostakovich. El movimiento inicia con un tema simple en los violines segundos en cuatro cuartos, que evocan una fuga.



Más adelante el oboe, solo toca una variación del tema acompañado de las cuerdas, que lo retoman las cuerdas mismas. La parte central del movimiento inicia con un estridente tema en el clarinete piccolo en *E bemol*, contrastando con el acompañamiento rítmico de las maderas, seguido después de los metales, cuerdas y maderas. El movimiento eventualmente regresa al tema inicial en los violines segundos, e inicia un pasaje en el clarinete bajo con un acompañamiento ostinato de las maderas, similar al tamborileo del primer movimiento. El movimiento culmina con una breve recapitulación del primer tema. Shostakovich describe el *Scherzo* como el "recuerdo de episodios de un reciente pasado".

El tercer movimiento, *Adagio*, titulado "Campos Queridos", representa según Shostakovich "el encanto de la vida y lo maravilloso de la naturaleza". El movimiento está estructurado, como el segundo, con un tema lento inicial, una sección media más rápida que evoca el primer movimiento, y una breve recapitulación del tema inicial. La introducción es una especie de coral en los alientos, seguido de un tema declaratorio en los violines. Maderas y metales repiten el tema de las cuerdas, que retoman más tarde en una breve variación que conduce a la parte central más rápida y frenética, en una especie de danza nerviosa que evoca el primer tema del primer movimiento. En la recapitulación, de nuevo los alientos traen de vuelta el tema original, seguido de las cuerdas en lo que sería una recolección de despreocupada alegría, y el movimiento culmina con una optimista claridad.

El final, *Allegro non troppo*, titulado "La Victoria", está ligado al *Adagio*, y comienza con una amplia y descriptiva melodía en las cuerdas.



De manera casi imperceptible, la música comienza a revivir rítmicamente en una especie de marcha, e incrementa su energía dinámica hasta el frenesí, regresando a la idea sobre la lucha y la victoria ya próxima. Después de un breve pasaje de transición, inicia la parte lenta con melodías de los movimientos previos, particularmente del primero. Las maderas toman una de estas melodías, hasta que los violines, con otra melodía del *Adagio*, conducen hacia el feroz clímax. Hacia el final aparece una penetrante interrupción repetitiva, como demoliendo las esperanzas de un “final feliz”. Previos temas son traídos de vuelta, y el colosal final en Do mayor (C-Dur) es completamente ambiguo, si no ostensiblemente irónico. Es la victoria final. Sí, pero ¡a qué precio!

Nicolas Slonimsky afirma que “si el tema de la guerra del primer movimiento crece por adición aritmética, el último es por expansión esférica”²¹. El primer movimiento describe la lucha mortal; el cuarto la voluntad hacia la victoria. Para lograr esta determinación, el final suma todos los recursos orquestales, culminando en un demoledor Do mayor (C-Dur).

Conclusiones

Dmitri Shostakovich fue un compositor de su tiempo. Su obra emerge como testimonio de este triste periodo histórico de la humanidad, reflejando fielmente el horror de la brutal masacre física y espiritual del pueblo soviético, implementada por el estalinismo. Su música es el testimonio sonoro de la tragedia humana del siglo XX. Es la representación entonativa del genocidio de *lesa humanidad*, del estalinismo, del fascismo, y atrocidades de la guerra. Su obra es la antítesis beethoveniana del mal sobre el espíritu humano.

D. Shostakovich nos muestra en su obra la tragedia de la persona en un mundo cruel, en un mundo que amenaza a la existencia misma de la humanidad. Y es precisamente la contundencia de este testimonio musical en donde reside la importancia de su obra, es decir, en las entonaciones que revelan la voz de su tiempo, y no en el aspecto de su innovación formal. Todo modelo artístico es emocionalmente esbozado, y en este sentido, cuando Shostakovich dibuja su prototipo entonativo del “mal”, lo toma de la realidad, de aquella realidad que provoca en el público su correspondiente reacción ante estas mismas entonaciones.

Lev Mazel afirma que en la música de Shostakovich no se expresa directamente el estado espiritual de la persona, sino su reacción, que al contrario, resulta la expresión directa de las emociones del autor que contagia al oyente.

²¹ Slonimsky, Nicolas (1942). “Dmitri Dmitrievitch...”, p. 438.

“Precisamente me refiero, en este sentido, a la contraposición de dos tipos de música. La música que provoca en el público la emoción por medio de la imagen de determinadas vivencias reales, y la música que transmite al público la emoción del autor. La contraposición de estos dos tipos hace de la música algo más impactante, relevante, como estereoscópica. El primer tipo es cercano a los rasgos del teatro de la representación, del teatro de Meyerhold y Bertolt Brecht, el segundo, a los rasgos del teatro de la vivencia y el contagio, es decir, del teatro de Stanislavsky²².

En este sentido, la Séptima Sinfonía no es una obra descriptiva y cruda. Su programa tiene que ver más con los sentimientos que con los eventos, y del segundo al cuarto movimiento el programa es expresado en términos puramente musicales. Shostakovich mismo afirma:

“El primer movimiento nos dice cómo nuestra pacífica vida fue interrumpida por la ominosa fuerza de la guerra. Yo no intenté describir la guerra de una manera naturalista... Yo no escribí una batalla musical. Yo traté de presentar el espíritu y la esencia de aquellos terribles eventos”²³.

Sobre la Séptima Sinfonía de Shostakovich, el director titular del Teatro *Mariinsky* de St. Petersburgo, Valery Gergiev, afirma:

“El mensaje es que la esperanza prevalece, que no es posible destruir el espíritu humano. En el espíritu de nuestro tiempo, todos tienen fuerza y voz. El pueblo resistirá y nunca permitirá a nadie — a aquellos que representan las fuerzas del mal — tener la mayor fuerza. Podremos todos estar en desacuerdo sobre lo que sería un mundo perfecto, pero esta gran obra fue compuesta para recordarnos que las tragedias del pasado no deben repetirse”²⁴.

El 31 de enero de 2005 se estrenó una versión fílmica de la Séptima Sinfonía en St. Petersburgo, con la *Akademicheskaja Simfoničeskaja Orkestra* bajo la dirección de Maxim Shostakovich, hijo del compositor, acompañando el film documental sobre el bloqueo de Leningrado del cineasta Gregory Paradzhdanov. Varios sobrevivientes del bloqueo fueron invitados al concierto. El film y la interpretación de la sinfonía se repitieron en el Royal Albert Hall de Londres el 9 de mayo de 2005; el mismo lugar de su estreno fuera de la Unión Soviética 63 años antes.

En 2015 la BBC de Londres realizó un documental sobre este concierto, titulado: *Leningrad and the Orchestra that Defied Hitler*, en el que Maxim Shostakovich afirma:

²² Мазель, Лев (1986). “О трактовке...”, p. 390.

²³ Шостакович, Дмитрий (1980). Д. Д. Шостакович о времени и о себе 1926-1975. Москва: p. 96.

²⁴ Gergiev, Valery (1997). Interview in the Film: *The War Symphonies*. Rhombus Media ID TV Cultur, ZDF & Arte.

“Usted sabe, pienso a veces que las profecías se escribieron con palabras, pero los grandes compositores también escribieron profecías, con sonidos, con música. Y esta sinfonía contiene una asombrosa profecía de victoria. Esto simplemente (...) imagínese usted que esto era imposible, ya que cuando se escribió esta sinfonía no había la menor esperanza de salvación de las hordas fascistas. Que todo esto sería destruido, aniquilado en un río de sangre. Y él escribe. Escribe esta profecía. Y esta profecía se cumplió! La victoria, sí, ciertamente a un costo enorme, pero la victoria finalmente”²⁵.

Bibliografía

- Boulez, Pierre (2008). “¿Mahler Actual?”, **Puntos de referencia**. Barcelona: Gedisa.
- Boulez, Pierre (1952). “Schoenberg est mort”, *Score*, Vol. 6, février.
- Editorial (1942). “Shostakovich & the Guns”, *Time. The weekly newsmagazine*, Vol. XL, N° 3, July 20.
- Gergiev, Valery (1997). Interview in the Film: **The War Symphonies**. Rhombus Media ID TV Cultur, ZDF & Arte.
- Krypton, C. (1954). “The Siege of Leningrad”, *Russian Review*, Vol. 13, N° 4.
- Мазель, Лев (1986). “О трактовке сонатной формы и сонатной цикла в больших симфониях Шостаковича”, в: Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakovitsch-Symposium, Köln: Gustav Bosse Verlag, Regensburg, S.
- McBurney, Gerard (2000). “Whose Shostakovich?”, in: Malcolm Hamrick Brown Ed. A **Shostakovich Casebook**, Indiana University Press.
- MacDonald, Ian (1990). **The New Shostakovich**, Boston: Northeastern University Press.
- Радио, Петербург. **Файл: Shostakovich**, Radio1941.ogg, <http://www.5-tv.ru/radio/>
- Salonen, Esa-Pekka & Lauri Otonkoski (1987). **Kirja-puhetta** musiikitta, Helsinki: Tammi.
- Slonimsky, Nicolas (1942). “Dmitri Dmitrievitch Shostakovitch”, *The Musical Quarterly*, Vol. 28, N° 4.

²⁵ Shostakovich, Maxim (2015). Interview in the Film: **Leningrad and the Orchestra that Defied Hitler**. Produced and Directed by Tim Kirby, Reef Television for BBC.

- Volkov, Solomon (1979). **Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich**,
Tran. Antonina W. Bouis, New York: Harper & Row.
- Шнеерсон, Г. (1974). "Асафьев в ВОКСе", в: А. Крюков. **Воспоминания о Б.
В. Асафьеве**. Ленинград, "Музыка".
- Шостакович, Дмитрий (1980). Д. Д. **Шостакович о времени и о себе
1926-1975**. Москва.
- Shostakovich, Maxim (2015). Interview in the Film: **Leningrad and the
Orchestra that Defied Hitler**. Produced and Directed by Tim Kirby,
Reef Television for BBC.