

CONSERVATORIO PIETRO MASCAGNI - LIVORNO

Diploma Accademico di Primo Livello in Pianoforte
Anno accademico 2022-2023, sessione estiva

Šostakovič e i *24 Preludi e Fughe*

Tesi di Diploma

Candidato:
Alessandro Sferlazza

Relatore:
Prof. **Paolo Sullo**
Docente principale:
Prof. **Giovanni Nesi**

Capitolo 1

Šostakovič nel contesto storico-politico

1.1 Studi su Šostakovič: stato dell'arte

Nel corso dei quasi cinquanta anni trascorsi dalla morte di Dmitri Dmitrievič Šostakovič, gli studi di carattere analitico e musicologico sulle opere del compositore russo hanno attraversato cambi di orientamento e di prospettiva piuttosto radicali.

Già mentre il compositore era in vita, le composizioni di Šostakovič sono state oggetto di attenta analisi prima ancora di essere pubblicate, a causa del sistema di censura sovietico attivo sotto il regime di Stalin. Le analisi dei critici-censori erano spesso volte ad identificare la presenza nelle composizioni di messaggi nascosti contrari ai valori ufficiali sovietici.

Lo stesso obiettivo – l'identificazione di sottotesti dissidenti celati tra le righe dal compositore – ha mosso, nei decenni seguenti alla morte di Šostakovič, anche molti critici sia in Unione Sovietica che fuori. Lo spirito con cui agivano questi ultimi tuttavia era ben diverso, in quanto cercava di dipingere Šostakovič come un eroe sovietico contrario al regime. La pubblicazione nel 1979 di una biografia del compositore redatta da Solomon Volkov¹ ha dato una forte spinta a questa corrente revisionista nell'approccio alla musica di Šostakovič. Infatti, vi si trovano attribuiti al compositore pensieri e parole

¹SOLOMON VOLKOV, *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Sostakovic. Traduzione di Francesco Saba Sardi*, Milano, Mondadori, 1979.

che ben si adattano al personaggio di Šostakovič-dissidente. Tuttavia, tale biografia è ad oggi considerata da alcuni studiosi² come un documento iper-revisionista per lo più inaffidabile nei suoi racconti.

Scrivono David Fanning nel suo articolo di apertura alla raccolta saggistica *Shostakovich Studies* del 1995³ che fino a quell'anno la letteratura su Šostakovič è stata «dominata da esecutori, amici personali o allievi del compositore, e sporadici entusiasti»⁴, pertanto non risulta abbastanza obiettiva nelle sue valutazioni. Anche questa letteratura non è stata immune dal tentativo di trovare ed attribuire al compositore significati programmatici sovversivi celati tra le note.

Fanning tenta di risalire all'origine di questo atteggiamento. In Russia, non solo chi si occupava di musica, ma la società tutta aveva attraversato esperienze tragiche, su cui non era permesso esprimersi. Dunque la tendenza revisionista in ambito russo, probabilmente, si sarebbe originata dal trasformare la critica musicale specifica sulle composizioni di Šostakovič in una valvola di sfogo emotiva per elaborare tutte quelle esperienze tragiche. Per gli occidentali, invece, si presentava l'opportunità di dipingere Šostakovič come un eroe silenziosamente ostile al controllo di Stalin, opposto al personaggio di “compositore del regime” che prima il potere sovietico aveva provato a costruire.

La critica degli anni seguenti, notando la parzialità degli studi precedenti, ha tentato di rovesciare la prospettiva. Sono emersi allora studi antirevisionisti, volti a smantellare la mitologia che aveva avvolto il personaggio di Šostakovič e le interpretazioni arbitrarie e spesso banalizzanti cui era stata sottoposta la sua musica. L'attenzione della ricerca ha smesso di soffermarsi a decidere quali opere fossero “contro” il regime, quali “con”. Invece, si è provato a costruire un corpus di studi che trattassero da un punto di vista puramente analitico la musica di Šostakovič, estrapolandola dal contesto storico-politico per esaminarne la forma ed il linguaggio armonico-tonale su basi puramente musicali.

²LAUREL E. FAY, *Shostakovich Versus Volkov: Whose Testimony?*, in «The Russian Review» XXXIX/1980 n.39, pp. 484-493.

³DAVID FANNING, *Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 1-16.

⁴Nello stesso testo di FANNING, a p. 2.

Gli aspetti compositivi su cui si è mossa la ricerca analitica su Šostakovič allora si sono ampliati, ma in direzioni diverse in base all'area geografica: la barriera linguistica tra i ricercatori russi e gli occidentali ha mosso su binari separati gli interessi di studio. Se in Russia c'era una particolare attenzione alla posizione di Šostakovič nel sistema modale russo⁵ ed una comprensione più organica del linguaggio armonico in questo contesto, fuori dalla Russia l'indagine è stata focalizzata sugli aspetti più prettamente formali delle composizioni. Ad oggi, tuttavia, il contributo degli studiosi occidentali in questa ricerca ha fatto tesoro delle lezioni russe – e viceversa – e gli interessi in entrambi gli ambienti si sono ampliati ed uniformati.

Ad oggi, l'interesse interpretativo negli studi su Šostakovič non è scomparso, in una via di mezzo tra il primo revisionismo ed un radicale antirevisionismo: le opere d'arte di Šostakovič compositore, in quanto tali, sono comunque considerate immerse nel loro contesto sociale e non totalmente separate dalla sfera emotiva più intima di Šostakovič persona.⁶ In ogni caso, un ruolo primario è ricoperto dal problema di svelare le tecniche adottate e le innovazioni apportate da Šostakovič, per comprendere il linguaggio di un poliedrico artista tra i più influenti del suo tempo.

1.2 Contesto storico

La carriera artistica di Šostakovič si colloca nei due quarti centrali del ventesimo secolo. Cerchiamo di tracciarne il percorso in parallelo con gli eventi storici occorsi attorno a Šostakovič in Unione Sovietica. Per far ciò ed avere un quadro completo, ci baseremo su un saggio di Robert Stradling cronologicamente vicino a Šostakovič⁷ e ad alcune fonti posteriori.⁸

⁵Se ne parlerà più in dettaglio in §3.2.

⁶Per un lavoro recente che fonde l'aspetto analitico a quello biografico, citiamo ad esempio ALEXANDER ROSENBLATT, *Red insight: Socio-tonal battles of Dmitri Shostakovich*, in «Min-ad: Israel studies in musicology online» XVII/2020, pp. 77-92.

⁷ROBERT STRADLING, *Shostakovich and the Soviet System, 1 925-1 975*, in CHRISTOPHER NORRIS, *Shostakovich : the Man and his Music*, Salem, Marion Boyars, 1982, pp. 189-218.

⁸RICHARD TARUSKIN, *Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 17-56;

DAVID FANNING, *Shostakovich: The Present-Day Master of the C Major Key*, in «Acta

L'inizio dell'attività compositiva di Šostakovič risale già agli anni Venti, appena dopo la fine della Guerra civile russa. Si tratta di un periodo animato da un clima di pluralismo culturale e relativa tolleranza, in parte dovuta allo spirito della Rivoluzione russa e alla sua conseguente messa in discussione dell'autorità, in parte alla rottura degli equilibri politico-sociali dell'Europa al termine della Prima Guerra Mondiale. La città di Pietrogrado – ribattezzata Leningrado nel 1924 – si caratterizza come uno dei centri culturali della Russia, si fa ospite delle avanguardie (si registrano esibizioni di Stravinsky, Hindemith, Berg tra gli altri) e presenta aperti contatti con l'Occidente. Lì Šostakovič frequenta il Conservatorio ed entra a far parte dell'ASM (*Assoziatsija Sovremennoj Muziki*, Associazione della Musica Contemporanea), fondata dal compositore Boris Asaf'ev, insieme a molti dei colleghi. Questa associazione porta avanti un atteggiamento di apertura verso le nuove tendenze europee, che presto Šostakovič fa proprie.

La graduale ascesa al potere di Stalin – cominciata dalla morte di Lenin nel 1924, sostanzialmente completa nel 1928 – cambia la situazione. A livello economico, viene messo in atto un programma di collettivizzazione dell'agricoltura, modernizzazione industriale ed urbanizzazione, noto come il Primo Piano quinquennale (1928–1932), con l'obiettivo di realizzare in Unione Sovietica uno Stato socialista libero da ogni residuo di borghesia occidentale, che ponesse l'interesse della collettività al di sopra dell'interesse del singolo.

Per raggiungere una piena attuazione di questa politica, tuttavia, Stalin trova necessario intervenire anche sulla sfera delle arti e della cultura. Si formano a Mosca varie associazioni culturali 'proletarie'. Tra queste, in ambito musicale, il RAPM (*Rossyskaja Associatsija Proletarskich Muzikantov*, Associazione Russa dei Musicisti Proletari), che presto si configura come un'organizzazione rivale all'ASM. Il fine del RAPM era quello di trasformare la musica russa per metterla servizio della collettività sovietica. I suoi musicisti cercavano di produrre composizioni che risultassero immediatamente comprensibili alle masse, e desideravano che tutta la musica russa facesse lo stesso. Agli occhi dei musicisti di Leningrado, ciò risultava in produzioni mu-

Musicologica» LXXIII/2001, n. 2, pp. 101-140;

LEVON HAKOBIAN, *Shostakovich, Proletkul't and RAPM*, in PAULINE FAIRCLOUGH, *Shostakovich Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 263-271.

Nel complesso, le varie fonti offrono visioni abbastanza concordi le une con le altre e con quella citata sopra.

sicali generalmente di dubbio valore artistico, mentre viceversa i moscoviti guardavano all'ASM come ad un'élite di intellettuali colpevoli di tenere la cultura lontana dalla fruizione delle masse, e di essere fin troppo aperti ad influenze "borghesi".

Con il consolidamento del potere di Stalin, il RAPM viene ufficialmente riconosciuto dal Partito Comunista ed elevato ad arbitro della cultura musicale sovietica. Non appena il RAPM ascende al potere, i musicisti del gruppo guidato da Asaf'ev – già da prima non visti di buon occhio dal gruppo moscovita – assumono quasi uno status di criminali a causa delle loro evidenti influenze occidentali. Tuttavia, all'inizio di questo processo nessuno ha davvero in mente una chiara idea della direzione verso cui far volgere le arti, per cui si registra un periodo iniziale di tolleranza. Agli uomini al potere viene dato il tempo di elaborare direttive coerenti con i dettami del socialismo, e agli artisti si concede un margine per auto-censurarsi, per espungere dalle loro creazioni qualunque tratto sia riconducibile a residui di "cultura borghese".

In musica, la riforma cambia anche l'assetto dei Conservatori. Compositori della vecchia guardia rivoluzionaria al Conservatorio di Mosca, tra cui Mjaskovskij, vengono licenziati, voti ed esami vengono aboliti.⁹ Le opere di Rimskij-Korsakov, Saint Saëns, Kabalevskij assurgono a modello per la loro semplicità e immediatezza comunicativa.¹⁰ Dei compositori del passato, viene salvato forse solo Beethoven, per la sua mitizzata figura di eroe rivoluzionario capace di comporre per l'umanità intera, e Mussorgskij visto come un «radicale democratico proto-bolscevico».¹¹ Čaikovskij, in quanto compositore di corte dello zar Alessandro III, diviene per un periodo oggetto di disdegno, insieme a tutti quei generi musicali che avessero conosciuto un certo successo al tempo degli zar. Il principale genere degno di essere ancora praticato è il genere proletario per eccellenza, la *massovaja pesnja* (canzone di massa), che avendo a disposizione un testo e dei semplici ritmi di marcia

⁹PAULINE FAIRCLOUGH, *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*, Londra, Routledge, 2006, p. 2.

¹⁰ROBERT STRADLING, *Shostakovich and the Soviet System, 1925-1975*, in CHRISTOPHER NORRIS, *Shostakovich: the Man and his Music*, Salem, Marion Boyars, 1982, pp. 189-218, p. 195.

¹¹RICHARD TARUSKIN, *Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 17-56, p. 19.

risulta un ottimo strumento di propaganda per l'ideologia socialista.

La situazione cambia ancora poco dopo. Al termine del Primo Piano quinquennale, chiuso nel 1932, il controllo della cultura subisce un ulteriore processo di centralizzazione. Il RAPM stesso viene disciolto, come altre associazioni, in favore delle Unioni dei lavoratori delle arti. Tra queste, quella nota come Unione dei Compositori Sovietici nasce prima a Mosca e Leningrado, per poi diffondersi capillarmente sul resto del territorio nazionale. Una sua funzione era quella di forum di discussione paritetica, tra musicisti, sui generi della musica sovietica (opera, sinfonismo) e sulla critica musicale. Un'altra sua funzione era quella di organo di controllo: l'Unione gestiva le pubblicazioni sulla rivista *Sovetskaja Muzika*, e sottoponeva a revisione le opere dei soci prima di autorizzarne la pubblicazione.

Nel 1934, al Congresso degli Scrittori e degli Artisti Sovietici tenutosi a Mosca, viene finalmente coniata una definizione, per quanto vaga, dei requisiti richiesti alle opere d'arte perché risultino accettabili secondo le intenzioni del regime. Il concetto che viene definito è quello di "Realismo socialista". Il termine sarebbe comparso un paio d'anni prima, presto attribuito a Stalin, per poi venir meglio elaborato durante tale congresso, soprattutto ad opera dello scrittore Maksim Gorkij.¹² Secondo i dettami del Realismo Socialista, ogni artista doveva dare con le proprie creazioni una «rappresentazione verace, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario».¹³ L'arte avrebbe trasmesso un messaggio di ottimismo e speranza, ogni antagonista, ogni evento tragico sarebbe stato infine sconfitto. Nonostante la sua vaghezza, notiamo che questa definizione costringeva ad un'uniformità di scopo e di carattere nell'opera di tutti gli artisti, e di fatto metteva la parola fine a sperimentazioni e ricerca di nuove idee. Il "realismo socialista" diventava uno strumento rigido di controllo sulla produzione artistica: premi per chi ne seguisse alla lettera le indicazioni, punizioni per chi se ne allontanasse. D'altra parte, proprio a causa della sua vaghezza,¹⁴ tale definizione permetteva di essere interpretata a piacimento dalle autorità politiche,

¹²MICHAEL KELLY, *Gorky, Aragon and Socialist Realism*, in «The Crane Bag» VII/1983, n. 1, pp. 108-111.

¹³JEFFREY BROOKS, *Socialist Realism in Pravda: Read All about It!*, in «Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies» LIII/1994, n. 4, pp. 973-991, p. 977. Si veda questa fonte per una trattazione più approfondita del concetto di realismo socialista.

¹⁴L'articolo di KELLY citato sopra, p. 108, si riferisce alla nozione di realismo socialista come un «termine-ombrello».

Stalin in particolare: i confini da non oltrepassare risultavano molto labili, abbastanza da permettere di punire chiunque fosse in viso al potere.

Nel corso di tutti gli anni Trenta, le fila del potere attraversano un processo di epurazione sempre più violenta. Gli oppositori politici vengono deposti, sottoposti a processi-farsa con accuse non più specifiche di “influenze borghesi”, a volte semplicemente fatti sparire. In questo contesto, Šostakovič non si trova in un’ottima situazione. La sua opera *Ledi Makbet Mtsenskovo uezda* (Lady Macbeth del distretto di Mtsensk), pubblicata nel 1934 e inizialmente accolta da un buon successo, nel 1936 viene attaccata da un articolo apparso sul quotidiano *Pravda* dopo che Stalin stesso assiste ad una messa in scena dell’opera, e viene definita “confusione piuttosto che musica”. L’articolo costituisce di fatto un’accusa politica per Šostakovič, ed una minaccia alla sua stessa incolumità.

L’accentramento del controllo sulla cultura arriva ad un culmine con la cosiddetta *Ždanovščina*, ovvero “epurazione di Ždanov”. Questi, l’allora ministro della cultura sovietico, nel 1948 convoca i membri dell’Organizzazione dei Compositori Sovietici per un processo-farsa ai danni di vari musicisti — soprattutto quelli acclamati in Occidente — tra cui Šostakovič, Prokof’ev, Chačaturjan, Mjaskovskij che, secondo Ždanov, dal 1936 non erano riusciti a riformarsi secondo i canoni del Realismo socialista. Con questo processo, egli mise l’ambiziosa gioventù sovietica fedele al regime contro i compositori più apprezzati in Occidente. Questi ultimi, con un decreto emanato da Ždanov poco dopo, diventano ufficialmente nemici pubblici. Le conseguenze per gli accusati e chi li aveva difesi al processo, sancite dal decreto, includono sospensioni dagli incarichi ufficiali e continui attacchi da parte della stampa. Šostakovič, da parte sua, dopo il decreto si scusa pubblicamente. La sua reputazione viene reintegrata ben presto, anche grazie alla pubblicazione di alcuni lavori che mostrano il suo asservimento al potere, come *Pezn o lesach* (Canto delle foreste) o la colonna sonora per il film *L’indimenticabile 1919*, sostanzialmente un’agiografia di Stalin.

Alla morte di Stalin nel 1953, una sorta di “disgelo” rilassa le tensioni degli anni precedenti. Vengono denunciate la burocratizzazione delle arti e l’insensatezza dei decreti di Ždanov. Sebbene non scompaia mai del tutto, il controllo ideologico sulle arti viene allentato. Paradossalmente, è in questi anni che Šostakovič compone e pubblica le sue opere più rappresentative del Realismo socialista, tra cui esemplari modello del “sinfonismo sovietico” come

l'*Undicesima Sinfonia* e la *Dodicesima*.

Negli anni seguenti, l'autorevolezza assunta da Šostakovič nella società russa gli permette di scansare in gran parte la censura ed il controllo dell'Unione. Šostakovič va ritirandosi dalla vita pubblica per motivi di salute, fino all'anno della morte avvenuta nel 1975.

1.3 Scelte compositive e risvolti politici

Nel contesto politico delineato nel paragrafo precedente, vi è un rapporto dialettico piuttosto forte tra la musica ed il potere. Ne è un esempio il fatto che la definizione di Realismo socialista proposta al Congresso del 1934 venne subito pubblicata, appena coniata, su *Pravda*, il quotidiano ufficiale del Partito.¹⁵ Da subito, fu utilizzata per sancire direttive sulle caratteristiche desiderabili dalle composizioni musicali degli artisti sovietici, ma non vi era solo un rapporto normativo unidirezionale. Gli artisti stessi partecipavano ad un dialogo con le autorità e con l'ambiente culturale circostante, attingendo alle immagini e convenzioni della tradizione artistica e letteraria e talvolta facendo valere anche la propria individualità.¹⁶

Un'idea di fondo del Realismo socialista era, come si diceva, di condividere un messaggio di speranza con la popolazione sovietica del tempo, che allora attraversava un periodo dalle condizioni non rosee. Il presente difficile sarebbe stato solo un passo intermedio da sopportare per il raggiungimento di un luminoso avvenire. L'arte doveva mostrare realisticamente non la vita del tempo, ma il benessere che si sarebbe raggiunto in futuro, con lo sforzo della collettività che dunque andava dipinta come un personaggio strenuo ed eroico. In questo senso, si trattava di un realismo "socialista", indirizzato alla comunità, e non di un realismo obiettivo.

Per trasferire in musica una tale narrazione, i compositori necessitavano di elaborare degli strumenti comunicativi che trasmettessero al pubblico queste idee senza possibilità di equivoco. In questo senso, uno degli strumenti più efficaci è il ricorso alla parola stessa accanto alla musica. Ed effettivamente, tra i generi "socialisti" più adottati, elogiati dal potere e dall'Unione dei

¹⁵JEFFREY BROOKS, *Socialist Realism in Pravda: Read All about It!*, in «Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies» LIII/1994, n. 4, pp. 973-991, p. 977.

¹⁶JUDITH KUHN, *Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1-7*, Londra, Routledge, 2010, pp. 4-5.

Compositori, spiccavano infatti alcuni generi vocali: cantate, opere, il nuovo genere della *canzone di massa*.¹⁷ Soprattutto in quest'ultimo caso, la musica era concepita per essere più accessibile alla fruizione delle masse (ed in ciò la presenza di un testo, soprattutto se ideologicamente connotato, aiutava), causando spesso un rapporto testo-musica piuttosto sbilanciato a favore del primo.

Un altro strumento è l'utilizzo di forme di ampio respiro e generi che ben si prestassero ad uno sviluppo "narrativo". Nell'ambito della produzione letteraria, secondo un'analisi dei romanzi sovietici approvati ufficialmente al loro tempo,¹⁸ una fetta consistente delle opere seguiva una traiettoria narrativa stereotipata ben definita, una "trama fondamentale" (*master-plot*). Tipicamente, il protagonista-eroe attraversa un'evoluzione, a partire da uno stato di "spontaneità" priva di ordine, guidata dagli impulsi e dall'emotività, attraverso una serie di avversità da affrontare, fino al raggiungimento di uno stato socialmente disciplinato e consapevole.

Per trasporre in musica un percorso drammatico simile, si è ritrovato come genere d'elezione la Sinfonia. In essa, per esempio, i compositori potevano giocare sui contrasti tra primo e secondo tema (come codificati dal modello scolastico della forma-sonata),¹⁹ e sul carattere dei singoli movimenti. Introduzioni e finali erano i principali momenti su cui il pubblico aveva delle aspettative ben definite, che potevano essere confermate o disattese dal compositore. La tradizione sinfonica, sia in Russia che fuori, aveva sviluppato una propria "drammaturgia", con cui Šostakovič stesso si è confrontato variamente, dando alla luce ben quindici sinfonie.

Nel 1935, un congresso dell'Unione dei Compositori sovietici si riunì per discutere delle caratteristiche desiderabili per una sinfonia affinché potesse rispondere ad una ragionevole definizione di "sinfonismo sovietico", adatto alle convenzioni del Realismo socialista. Al tempo, Šostakovič era alle prese con la composizione della sua *Quarta Sinfonia*, la cui composizione sarebbe stata completata l'anno seguente. Questa sinfonia ha una storia peculiare,

¹⁷PAULINE FAIRCLOUGH, *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*, Londra, Routledge, 2006, p. 2.

¹⁸KATERINA CLARK, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, (Chicago Original Paperback Series).

¹⁹JAMES WEBSTER, *Sonata Form*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197>, 2001.

essendo stata bruscamente ritirata alla vigilia della (prevista) prima esecuzione a Leningrado al termine del 1936, per essere poi eseguita soltanto nel 1961. In molti hanno offerto ipotesi sulle motivazioni del ritiro, cercando di spiegare perché le caratteristiche di quest'opera la rendessero inadatta ad un'esecuzione pubblica nel contesto in cui ci si trovava al tempo. Le fonti sull'argomento sono piuttosto discordanti tra loro e con gli studi successivi, ma testimoniano quanto facilmente nelle scelte compositive si potesse interpretare un significato ed una narrazione.

Nella sua monografia sulla *Quarta Sinfonia*, Pauline Fairclough studia come quest'opera potesse in realtà porsi non come un'opera ribelle, bensì persino come un modello per l'agognata 'sinfonia socialista'.²⁰ Šostakovič si pone in modo critico rispetto al contesto del sinfonismo sovietico a lui contemporaneo. In contrasto con il linguaggio convenzionale e artificioso del tempo, egli si rifà all'utilizzo di valzer, ariosi, marce, attingendo ad un bacino di cultura realmente popolare. In ciò pone le premesse per uno stile personale ma coerente con il progetto di creare una sinfonia socialista, in cui l'apporto di cultura popolare permette un sentore di nazionalismo.

A volte i motivi popolari sono però impiegati in modo inaspettato: vengono dotati ora di carattere lirico, ora grottesco, i loro contorni straniati dalle armonie o dal contesto in cui sono posizionati, la leggerezza smentita da ripetizioni ossessive dei motivi.

Questo è un esempio di una conseguenza apparentemente paradossale di usi così consistenti di strutture convenzionali (la drammaturgia della sinfonia, la "trama fondamentale" del romanzo sovietico). Plasmando la materia musicale all'interno di forme convenzionali, le possibilità espressive non vengono inibite, ma anzi moltiplicate. Queste forme portano con sé un ordine prestabilito, un rituale, cui il pubblico è ben abituato e su cui ha maturato certe aspettative. Le minime sfumature, i minimi spostamenti ed enfaticizzazioni che si discostano dall'ordine prestabilito, impercettibili a un occhio esterno, diventano scelte espressive potenti per un pubblico siffatto.

Allora, se Šostakovič utilizza forme popolari ben conosciute, ma il punto in cui le pone, o il modo in cui le usa, non sono qualcosa che il pubblico non si aspetta, queste diventano piuttosto pregni di significato. Nel conflitto tra la forma ed il contenuto, la forma, con i propri mezzi espressivi, diventa in

²⁰PAULINE FAIRCLOUGH, *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*, Londra, Routledge, 2006.

grado di raccontare una storia tanto quanto ne è capace il contenuto. Forse per questo, l'attenzione eccessiva alla forma era effettivamente malvista nella Russia sovietica, al punto che nella *Ždanovščina* del 1948 un'accusa lanciata ai compositori "occidentalizzati" era quella di "formalismo".²¹ Tenendo conto di tutto questo, gli studi interpretativi sull'arte sotto Stalin hanno cercato spesso di trovare "sottotesti" nascosti tra le righe nelle scelte compositive.²² Anche se le opere erano sottoposte a censura, il pubblico sapeva che l'individualità dell'artista doveva provare ad emergere, e poteva farlo manipolando sottilmente certi dettagli.

In realtà il contrasto tra l'aspetto "pubblico" delle opere, la facciata da mostrare alla comunità, e l'aspetto "privato", relativo alla propria individualità, è in genere piuttosto problematico.²³ Immaginare che i compositori ponessero sempre nella propria musica elementi dissidenti non esprimibili pubblicamente appare riduttivo, in una cultura come quella sovietica in cui la collettività aveva un ruolo così importante. Šostakovič non fa eccezione. Per mostrarlo con un esempio, poco dopo il ritiro della *Quarta Sinfonia* egli pubblicò la *Quinta* – sottotitolandola "la risposta di un artista sovietico a giuste critiche" – che lo sollevò verso la popolarità e, grazie al suo sottotitolo, lo riammise le grazie del regime. Si può ragionevolmente affermare che, per tutta la sua vita, egli si impegnò a servire sinceramente la sua società con la musica, senza rinunciare alla sua creatività.²⁴ Cionondimeno, accanto alla strada della vita pubblica c'era un'altra strada percorribile, più "privata": porre le proprie creazioni nel cassetto ed aspettare a pubblicarle, o ad eseguirle in pubblico, fino a dopo la morte di Stalin. Ciò in effetti vale anche

²¹La parola "formalismo" era un attributo sostanzialmente peggiorativo utilizzato nella critica artistica nell'Unione Sovietica degli anni Trenta. Il termine era inizialmente riferito ad un gruppo letterario russo attivo ai primi anni dell'Unione Sovietica, e riferito al fare *arte per l'arte*. Più tardi, il termine cominciò ad essere usato in senso dispregiativo, poiché la sola attenzione alla forma senza contenuti implicava un disinteresse verso le masse e la collettività. Per una discussione più dettagliata si veda PAULINE FAIRCLOUGH, *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*, Londra, Routledge, 2006, pp. 55-60.

²²Si veda §1.1.

²³MARK MAZULLO, CHLOE KIRITZ e ADAM NELSON, *Shostakovich's Preludes and Fugues: Fashioning Identities, Representing Relationships*, in «College Music Symposium» XLVI/2006, pp. 77-104, p. 83.

²⁴Si veda ad esempio ROBERT DEARLING, *The First Twelve Symphonies: portrait of the artist as citizen-composer*, in CHRISTOPHER NORRIS, *Shostakovich: the Man and his Music*, Salem, Marion Boyars, 1982, pp. 47-80.

Esempio 1.1



(a) Canto delle Foreste (incipit)



(b) Fuga Op. 87 n. 1 in Do maggiore (incipit)

per certe composizioni di Šostakovič.²⁵

È possibile ritrovare alcuni elementi di questo dualismo pubblico-privato e della ricerca del proprio sé nella musica di Šostakovič. Il musicologo Mark Mazullo in un suo saggio sull'argomento²⁶ trova degli esempi tra i *24 Preludi e Fughe* dell'Op. 87. Innanzitutto, in essa vediamo motivi tratti da sue opere precedenti. L'esempio 1.1 mostra come la prima Fuga tragga il suo soggetto dal *Canto delle Foreste*, inno patriottico composto l'anno precedente, mentre l'esempio 1.2 evidenzia un prestito motivico dalla *Quarta Sinfonia* – brano controverso di cui si è parlato in §1.2 – al soggetto della Fuga in La minore della raccolta.

Delle autocitazioni in Šostakovič si trovano anche altrove, e verranno utilizzate con una certa consistenza più avanti, nel 1960, con l'*Ottavo Quartetto*. In quest'ultima composizione, l'autocitazionismo di Šostakovič raggiunge un suo culmine, tanto da permettere una lettura autobiografica dell'opera, dati i suoi continui rimandi alla carriera precedente del compositore.²⁷

²⁵PAULINE FAIRCLOUGH, *Slava! The 'official compositions'*, in PAULINE FAIRCLOUGH e DAVID FANNING, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 259-284, p. 267

²⁶MARK MAZULLO, CHLOE KIRITZ e ADAM NELSON, *Shostakovich's Preludes and Fugues: Fashioning Identities, Representing Relationships*, in «College Music Symposium» XLVI/2006, pp. 77-104.

²⁷Per una tra le prime analisi in tal senso si rimanda a YURIJ KELDYSH, *An Autobiographical Quartet*, in «Musical Times Publications Ltd.» CII/1961, n. 1418, pp. 226-228. In generale, l'opinione è largamente accettata, come mostrano STEPHEN C. BROWN, *Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto*, in «Intégral» XX/2006, pp. 69-103, p. 69; e JUDITH KUHN, *Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1-7*, Londra, Routledge, 2010, p. 274.

Esempio 1.2



(a) Sinfonia n. 4 Op. 43 (incipit)

(b) Fuga Op. 87 n. 2 in La minore (incipit)

Si incontrano poi somiglianze melodiche con il *Clavicembalo ben temperato* – ovvio modello per una raccolta di preludi e fughe in tutte le tonalità – che saranno esaminate nel capitolo seguente. Se si considera Bach come più che un modello, cioè quasi un co-compositore,²⁸ allora questi rimandi diventano un ritorno alle proprie radici compositive, quindi ancora una ricerca della propria identità di compositore.

Ancora, molti dei soggetti presentano un profilo comune, caratterizzato dalla sequenza di intervalli 1^a-5^a-6^a-5^a, che risalta all'ascolto tornando a più riprese durante il ciclo (come mostrato dall'esempio 1.3), ancora interpretabile come la ricerca di un'unità di fondo, un'essenza.²⁹

Come si diceva sopra, il potere espressivo della manipolazione formale gioca però sui contrasti più che sulle somiglianze, e anche i contrasti non mancano nell'Op. 87. Ad esempio, nella coppia di Preludio e Fuga n. 9 in Mi maggiore, la scrittura del Preludio alterna i registri estremi del pianoforte, e muove le linee melodiche affidate alle due mani alla distanza di due ottave, senza alcun suono in mezzo, il che generando un senso di dualità e di conflitto. L'armonia è ambigua o spesso assente, e la melodia oscilla tra modo maggiore

²⁸LEE JOHNSON, *The 'haunted' Shostakovich and the co-presence of Bach*, in «Tempo» LXIII/2009, n. 249, pp. 41-50.

²⁹MARK MAZULLO, CHLOE KIRITZ e ADAM NELSON, *Shostakovich's Preludes and Fugues: Fashioning Identities, Representing Relationships*, in «College Music Symposium» XLVI/2006, pp. 77-104, p. 87.

Esempio 1.3



(a) Fuga in Do maggiore (incipit)



(b) Preludio in Mi minore (incipit)



(c) Fuga in Mi minore (incipit)



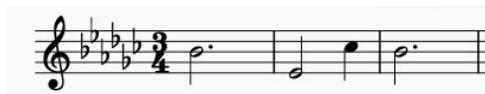
(d) Fuga in Re maggiore (incipit)



(e) Preludio in Mi maggiore (incipit)



(f) Fuga in Do# minore (incipit)



(g) Fuga in Mi# minore (incipit)



(h) Preludio in Sib minore (incipit)



(i) Fuga in Sib minore (mis. 4)



(j) Fuga in Lab maggiore (incipit)



(k) Fuga in Sol minore (incipit)

e minore. La dualità è poi confermata dalla Fuga, già per il fatto che è l'unica a sole due voci.

In generale, ci sono diversi modi per costruire contrasti con la scrittura musicale, e persino generare dell'umorismo. Rob Ainsley in un suo articolo³⁰ elenca l'*esagerazione*, la *giustapposizione* di elementi contrastanti che non ci si aspetterebbe vicini, e *slapstick* (traducibile con *farsa*), cioè quegli elementi comici poco elaborati provenienti dalla commedia – colpi improvvisi, scivoloni. La prima fuga dell'Op. 87, in Do maggiore, perfettamente diatonica (la fuga si muove per intero sui tasti bianchi del pianoforte), è subito seguita da (giustapposta a) una fuga in La minore che invece continua a inciampare irrimediabilmente verso tonalità lontane, quasi come su “bucce di banana tonali”³¹ su cui la fuga scivola. O ancora, tra le esagerazioni, portiamo ad esempio il *Preludio e Fuga* in Fa♯ minore, con gli staccati ostinati del Preludio ed il lamento insistente della Fuga.

La presenza di elementi di umorismo e ironia nelle composizioni era naturalmente qualcosa di socialmente pericoloso per Šostakovič, ed effettivamente gli è valsa non poche critiche. Tuttavia, dà un ulteriore indizio della potenza espressiva del suo linguaggio musicale, su cui si concentrerà l'attenzione nei capitoli seguenti della presente tesi.

³⁰ROB AINSLEY, *Humour: A serious business*, <https://www.siue.edu/~aho/musov/rob.html>.

³¹Ancora AINSLEY.

Capitolo 2

I 24 *Preludi e Fughe*: confronto con il passato

2.1 Composizione del ciclo

Nell'ottobre del 1950, Šostakovič cominciò la stesura del suo ciclo di Preludi e Fughe. L'interesse verso un tale progetto non nacque senza motivo. Nell'estate appena precedente, infatti, Šostakovič si era recato in Germania, in occasione della commemorazione del bicentenario dalla morte di Johann Sebastian Bach. A Lipsia, la Thomaskirche ospitò numerosi eventi, tra cui il Concorso Internazionale Bach dove Šostakovič fece parte della giuria. Lì la pianista Tatiana Nikolaeva si distinse essendo pronta ad eseguire l'intero *Clavicembalo ben temperato*, cosa che le valse il primo premio e l'attenzione della giuria. In occasione di questo stesso festival, lei e Šostakovič si ritrovarono insieme ad eseguire il Triplo Concerto di Bach, insieme al pianista Pavel Serebryakov, e da quel momento strinsero una collaborazione duratura.¹

Non appena rientrato a Mosca, Šostakovič iniziò la composizione del ciclo, seguendo nella stesura lo stesso ordine con cui i brani appaiono nella raccolta. Vi si dedicò quasi ogni giorno, per circa quattro mesi, e con la stessa costanza mostrava i suoi progressi giornalieri alla Nikolaeva, ed ascoltava lei suonarne

¹MARK MAZULLO, *Shostakovich's preludes and fugues: Contexts, style, performance*, Yale, Yale University Press, 2010, pp. 21-24. Il libro citato è la fonte principale per la discussione storica sull'Op. 87 del presente paragrafo, insieme a TETJANA URSOVA, *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, dissertazione di dottorato, University of London, Department of Music, PHD in Performance Practice, 2009, rel. Alexander Ivashkin.

le parti che man mano imparava.

Alla fine di marzo dell'anno seguente, il compositore era pronto a presentare la prima metà del ciclo per la revisione dell'Unione dei Compositori. Dopo l'esecuzione da parte di Šostakovič stesso, seguì una discussione valutativa da cui fu prodotto un articolo, apparso poche settimane dopo su *Sovetskaja Muzika*,² che ne dava una recensione nello stile tipico della burocrazia del tempo,³ a cui si è accennato nel primo capitolo. Šostakovič viene ritenuto ancora colpevole delle sue precedenti posizioni creative erranee, ancora legato ai suoi sbagli passati. Nel suo ciclo di Preludi e Fughe si trova un'atmosfera tetra e morbosa, incapace di rappresentare «i grandi temi della vita contemporanea» se non in sporadiche occasioni. La recensione vede nel ciclo «immagini di tragico distacco o esaltazione nervosa», che sicuramente non si confanno al mondo interiore dei buoni cittadini sovietici. Rispetto al modello del *Clavicembalo ben temperato*, che rappresenta la varietà di sfaccettature della vita, il ciclo di Šostakovič è visto invece come narratore di una gamma molto ristretta di emozioni umane, peraltro piuttosto oscure.

Nel resoconto della discussione valutativa sopra citata, viene a stento menzionato in un paio di righe il fatto che alcuni musicisti in quella sede presentarono invece reazioni positive alla raccolta. Tra questi, la stessa Nikolaeva, il cui contributo appare determinante: poco più di un anno dopo, lei stessa ripresentò la composizione al Comitato degli Affari Artistici, eseguendola lei stessa, richiedendo e ottenendo l'autorizzazione a pubblicare ed eseguire in concerto l'opera. Stavolta però l'esito fu positivo: nel dicembre del 1952 ebbe luogo la prima esecuzione del ciclo a Leningrado, con Nikolaeva al pianoforte.⁴

²*K obsuzdeniyu 24 Preludi i Fug Šostakovicha*, in «Sovetskaja Muzika» VI/1951, pp. 55-58.

³Si tratta di uno stile caratterizzato lodi alle opere e ai rispettivi autori se le composizioni erano esplicitamente rivolte alle masse, attacchi piuttosto stereotipati in caso qualche dettaglio desse segno del contrario. I riferimenti puntuali sono pressoché assenti, si veda MAZULLO, *Contexts, style, performance* cit., p. 24. Per gli aggettivi qualificativi stereotipati tipici di questo stile, si veda JUDITH KUHN, *Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1-7*, Londra, Routledge, 2010, p. 8.

⁴TETJANA URSOVA, *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, dissertazione di dottorato, University of London, Department of Music, PHD in Performance Practice, 2009, rel. Alexander Ivashkin, p. 46.

Per analizzare la ricezione di questa raccolta, vale la pena ricordare il contesto in cui si colloca. Appena due anni prima della stesura, il ministro Ždanov aveva puntato il dito verso Šostakovič ed altri compositori sovietici con l'accusa di "formalismo". Aveva dato loro la colpa di fare arte troppo complessa per il popolo, vicina alle avanguardie borghesi e al gusto occidentale.

In quest'ottica, una raccolta di Preludi e Fughe sembra una mossa rischiosa. L'ispirazione per quest'opera era emersa da un viaggio in Europa, e il genere affonda le sue radici nella tradizione occidentale. Scrivere una fuga, o ascoltarne una, è un'operazione senz'altro cerebrale, non immediatamente "accessibile alle masse". Secondo alcuni, per Šostakovič comporre delle Fughe sarebbe stato un po' come un rifugio da una realtà in cui anche l'arte doveva essere utile: un mondo di musica "pura" e astratta, governato dalle ferree regole del contrappunto, solido sulle stabili fondamenta dei procedimenti fugali.⁵

D'altra parte, altri segnali lasciano intravedere nei *24 Preludi e Fughe Op. 87* un genuino sforzo di seguire le direttive del Realismo Socialista e ritrarre la società sovietica, incarnato ad esempio dal linguaggio modale-tonale piuttosto accessibile (su cui ci soffermeremo in §3.2), o dalla forte presenza di melodie popolari russe.⁶ Un posto di rilievo tra è occupato dal soggetto della *Fuga n.1 in Do maggiore*, di cui abbiamo notato la notevole somiglianza con l'incipit del *Canto delle Foreste*: un oratorio patriottico composto da Šostakovič nel 1949 su testo di Dolmatovskij, in onore di un piano di riforestazione annunciato da Stalin. L'oratorio celebrativo, valso a Šostakovič un *Premio Stalin* nel 1949, intonava sulle note iniziali le parole "La guerra è giunta alla fine con la vittoria". Un tale rimando melodico, se riconosciuto dal pubblico, poteva avere un forte impatto all'ascolto. Per contro, se questo rimando è ad una composizione "istituzionale", è interessante notare come invece la Fuga seguente, in La minore, abbia il motivo del soggetto in comune con la *Quarta Sinfonia*, dal ruolo politico ben più controverso (ricordiamo, tuttavia, che al tempo non era stata ancora eseguita in pubblico). (Esempi 1.1, 1.2).

⁵MARK MAZULLO, CHLOE KIRITZ e ADAM NELSON, *Shostakovich's Preludes and Fugues: Fashioning Identities, Representing Relationships*, in «College Music Symposium» XLVI/2006, pp. 77-104, p. 81; MARK MAZULLO, *Shostakovich's preludes and fugues: Contexts, style, performance*, Yale, Yale University Press, 2010, p. 8.

⁶MAZULLO, *Fashioning Identities* cit., p. 78

Subito dopo la pubblicazione, le reazioni del pubblico all'*Op. 87* furono piuttosto divise tra chi seguiva la linea dell'Unione dei Compositori ed alcuni pareri entusiasti. Venne criticata la deviazione di Šostakovič dalle posizioni di Realismo in cui si era posto con le sue opere "ufficiali" precedenti (ad esempio proprio il *Canto delle Foreste* e alcune colonne sonore). La varietà stilistica dei preludi venne vista come un "pasticcio" privo di particolare carattere. D'altra parte, grazie alle successive esecuzioni della Nikolaeva e soprattutto dopo la morte di Stalin, l'*Op. 87* ha invece acquistato popolarità. La stessa varietà stilistica e di carattere è stata apprezzata in quanto saggio delle capacità espressive di Šostakovič, e il ciclo è entrato nel repertorio di importanti pianisti sovietici.⁷

2.2 Modelli precedenti di preludi e fughe

La scelta di Šostakovič di comporre una raccolta di preludi e fughe non è una scelta isolata, ma si colloca all'interno di una tradizione contrappuntistica piuttosto attiva in area russa per tutto il Novecento.

Nei primi anni Venti, quando Šostakovič avviò la sua formazione al Conservatorio dell'allora Pietrogrado, il direttore di quel Conservatorio Alexander Glazunov si dedicò a comporre i suoi *Quattro Preludi e Fughe Op. 101*, un ciclo di ampio respiro e non banale livello tecnico, con cui certamente Šostakovič entrò in contatto.⁸ Glazunov aveva già scritto brani contrappuntistici in passato, sia come brani autonomi, ad esempio coppie di preludi e fughe pubblicate indipendentemente (più noto del ciclo appena citato è il *Preludio e Fuga in Re minore Op. 62*), sia come parti di brani più ampi, ad esempio una consistente fuga nell'ultimo movimento della sua *Sonata per Pianoforte Op. 75*. Con il virtuosismo di questa fuga l'autore mostra al giovane Šostakovič le potenzialità ancora valide del genere preludio-fuga per tastiera, e lo pone a raccogliere i frutti di una lunga tradizione di pianisti-compositori in cui Šostakovič stesso stava per inserirsi.

In questa stessa tradizione si colloca una scia di compositori che legano contrappunto e virtuosismo romantico, tra i quali si possono citare anche Max

⁷TERENCE R. KROETSCH, *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, tesi di laurea, University of Western Ontario, Faculty of Music Master of Arts, 1996, rel. Jack Behrens, pp. 12-13.

⁸MAZULLO, *Contexts, style, performance* cit., p. 37.

Reger con le sue *Variazioni su un tema di J.S. Bach Op. 81*, del 1904, e poco più indietro Ferruccio Busoni con le sue numerose trascrizioni da Bach. O ancora, per tornare alla Russia del tempo, Sergei Taneev con il suo *Preludio e Fuga in Sol \sharp minore*, composto nel 1910.

Bisogna notare però che Šostakovič in realtà con i suoi *24 Preludi e Fughe* non si lega davvero a una tale tradizione: lo stile dei brani della sua raccolta rispetto a questi è uno stile piuttosto scarno e “intimo”, e i suoi strumenti espressivi si allontanano dal virtuosismo romantico per approdare su altri lidi.⁹

Un interesse diffuso per i procedimenti fugali si riscontra comunque in generale nel primo Novecento. In parte, si tratta della tendenza del cosiddetto “Neoclassicismo”¹⁰ a far rivivere forme e stilemi del diciottesimo secolo.¹¹ Ravel e Stravinsky vengono spesso citati a tal proposito come portatori di questa corrente, mentre tra i compositori antichi presi a modello per riprenderne lo stile contrappuntistico, Bach è certamente tra quelli che figurano più spesso.

D'altra parte, la motivazione per l'interesse al contrappunto si può ricondurre a una tendenza più generale novecentesca a disinteressarsi del linguaggio armonico tipico della scrittura omofonica verticale: se la struttura accordale dei brani perdeva di importanza, tornavano ad occupare un posto di rilievo lo sviluppo melodico e gli intrecci polifonici dei generi contrappuntistici.

In Russia, altri compositori di cui si registrano composizioni polifoniche sono Stravinsky, Mjaskovskij. Anche Leonid Nikolaev, maestro di pianoforte di Šostakovič ed autore di una *Fuga per organo*, ebbe sicuramente un influsso sulla formazione contrappuntistica del suo allievo. Più in generale, più generazioni in Unione Sovietica hanno subito il fascino dei processi compositivi fugali, e non a caso. In conservatorio, infatti, gli studenti erano

⁹Si veda ancora MAZULLO, *Contexts, style, performance* cit. per una discussione approfondita.

¹⁰J. PETER BURKHOLDER, DONALD JAY GROUT, CLAUDE V. PALISCA, *A History of Western Music*, New York, W. W. Norton and company, 2014, ed. 9, p. 798.

¹¹Oggi, a differenza del periodo in cui il termine “Neoclassicismo” fu coniato, ci si riferisce alla prima metà del diciottesimo secolo come “Barocco”, il che renderebbe “Neobarocco” un termine più adeguato ai lavori più collegati al contrappunto e alla tradizione clavicembalistica.

sottoposti ad uno studio rigoroso della scrittura di fughe, e l'insegnamento del contrappunto era tra le discipline più importanti.¹²

Fuori dalla Russia, invece, alcuni anni prima della composizione dell'*Op. 87* viene pubblicato un altro ciclo di preludi e fughe di una certa rilevanza. Si tratta del *Ludus Tonalis* di Paul Hindemith. Questi, pressoché contemporaneo di Šostakovič, con il suo ciclo offre un saggio di un originale sistema, una gerarchia dei suoni della scala cromatica e degli intervalli tra di essi, in sostituzione dell'ormai superato sistema tonale. Anche in questo caso, si tratta di una concezione piuttosto diversa da quella di Šostakovič, che invece resta abbastanza legato al sistema tonale, sebbene con le novità del proprio linguaggio, come vedremo più avanti.

Praticamente tutta la vasta gamma di opere contrappuntistiche citate sopra poggia su una tradizione ben più antica. Come si notava sopra, punto di riferimento per chi si cimenta nella scrittura di una fuga nel ventesimo secolo resta sempre il *Clavicembalo ben temperato* (*Wohltemperierte Clavier*, WTC) di Johann Sebastian Bach. Né Šostakovič né Hindemith, i cui cicli di preludi e fughe sono pur molto diversi nella concezione compositiva, fanno eccezione. In effetti vedremo come il modello formale bachiano è tenuto ben presente da Šostakovič: un confronto tra i *24 Preludi e Fughe* di Šostakovič con il WTC sarà oggetto di studio del prossimo paragrafo.

Bisogna naturalmente notare che, nonostante la sua importanza nel ventesimo secolo, la raccolta di Bach non è il primo ciclo di preludi e fughe in tutte le tonalità ad essere apparso. Degli esempi sono *Ariadne Musica* di J.C.F. Fischer (1702), esso stesso un modello per Bach, e l'*Exemplarische Organisten-Probe* (1719).¹³

Nella seconda metà del Novecento, in Unione sovietica, invece è stato Šostakovič stesso (insieme a Bach) a fare da modello ispiratore per molti compositori. Dopo di lui, si registra un grande numero di cicli di Preludi e Fughe da parte di musicisti di provenienza russa, sicuramente più che in qualunque altra cultura musicale del secolo scorso. Tetyana Ursova nel suo studio¹⁴ afferma che tra il 1950 e il 2000 il ciclo preludi e fughe si è configurato in ambito sovietico come un vero e proprio genere "accettato" dalla

¹²URSOVA, *Interpreting cycles* cit., p. 29.

¹³Per una panoramica si rimanda a KROETSCH, *A baroque model* cit., pp. 19-20.

¹⁴URSOVA, *Interpreting cycles* cit.

collettività e dalle autorità del tempo (ricordiamo il rigido controllo a cui i musicisti sovietici erano sottoposti dall'Unione dei Compositori, per cui i brani composti dovevano rifarsi a “generi” ufficialmente riconosciuti come validi secondo i canoni del Realismo Socialista e non passibili di accuse di “formalismo”). Senza il successo dell'*Op. 87* di Šostakovič (e le insistenze della Nikolaeva per la sua pubblicazione), il consolidamento di questo genere sarebbe stato praticamente impossibile.

Da Šostakovič in poi, la scrittura di un ciclo polifonico di lunga durata ha costituito praticamente un “rito di passaggio” per i compositori. Uno dei primi, ma meno significativi, è Dmitri Kabalevskij, che nel biennio 1958-59 compone un ciclo di *Sei Preludi e Fughe Op. 61*, in cui si registrano molte somiglianze (al punto da avvicinarsi al plagio, secondo alcuni)¹⁵ con l'*Op. 87* di Šostakovič. Successivi cicli più rilevanti attraversano più generazioni: per citarne solo alcuni, si passa da Šcedrin (1964, 1970), Skoryk (1989), Slonimskij (1994), Kapustin (1997), Smirnov (1968-2000).

2.3 Aspetti formali del ciclo

Come osservato nei paragrafi precedenti, la scelta di realizzare di un ciclo di Preludi e Fughe da parte di Šostakovič comporta un legame con il passato, in particolare con la tradizione contrappuntistica settecentesca. Campeggia sempre sullo sfondo la figura di Johann Sebastian Bach, considerato – già dal XIX secolo, in tutta Europa – come indiscusso maestro nelle creazioni polifoniche. Le sue raccolte *Die Kunst der Fuge* (L'Arte della Fuga) e il *Wohltemperierte Clavier* (Clavicembalo ben temperato) sono considerati intramontabili esempi di creazione polifonica.¹⁶ Dopotutto, non bisogna dimenticare che vi è un rapporto diretto di ispirazione dal WTC all'*Op. 87*, considerando che Šostakovič cominciò a stendere l'*Op. 87* subito dopo la sua partecipazione al festival in onore di Bach tenutosi nel 1950 a Lipsia.

Vogliamo dunque esaminare in che termini quest'ispirazione ha generato il ciclo di Šostakovič da quelli di Bach. Esamineremo alcune caratteristiche strutturali dell'*Op. 87* di Šostakovič confrontandole con il modello bachiano, al fine di osservare quanto del modello viene preservato e quali elementi

¹⁵Si veda MAZULLO, *Contexts, style, performance* cit., p. 40.

¹⁶Per un'analisi della notorietà di Bach negli ultimi secoli, si veda CLAUDE FERNANDEZ, *Is Johann Sebastian Bach a great composer?*, <https://www.critique-musicale.com/bachen.htm>.

formali vengono invece manipolati da Šostakovič. Le fonti principali a cui ci rifaremo sono alcune analisi comparate che offrono una panoramica delle due raccolte¹⁷ ed alcune analisi del ciclo di Šostakovič più in dettaglio.¹⁸ Cominciamo con alcune osservazioni proprio sul *WTC*.

Il *Wohltemperierte Clavier* si compone di due parti, la prima delle quali (BWV 846-869) composta da Bach nel 1722, durante la sua permanenza alla corte tedesca di Köthen, mentre la seconda (BWV 870-893) fu composta più tardi, nel 1744, a Lipsia. I due volumi si compongono ciascuno di 24 coppie preludio-fuga, in tutte le tonalità. Il percorso tonale comincia con Do maggiore, subito seguita da Do minore, per poi proseguire con le successive coppie tonalità maggiore-tonalità minore ascendendo di un semitono alla volta, fino all'ultima coppia in Si minore. La motivazione per la scelta di comporre brevi brani in tutte le tonalità si ritrova nella parola "Wohltemperierte" contenuta nel nome stesso della raccolta: con l'espressione "buon temperamento" si intendevano dei sistemi di accordatura escogitati all'epoca di Bach - e realizzati soprattutto negli strumenti a tastiera ("Clavier") - al fine di risolvere alcuni problemi delle accordature allora in uso, come il *temperamento mesotonico*. L'obiettivo era permettere di suonare in tutte le tonalità senza che alcune note risultassero troppo stonate rispetto alla scala in cui si trovavano, e tali temperamenti - diversi dall'attuale temperamento equabile - raggiungevano questo obiettivo.¹⁹

Il *Wohltemperierte Clavier* quindi si propone di dare un saggio di questo innovativo sistema. Innanzitutto, mostra le peculiarità espressive di ogni tonalità: dopotutto, nel temperamento del tempo, non ancora quello equabile, diverse tonalità avevano intonazioni leggermente differenti l'una dall'altra).

¹⁷ROBERT M. ADAMS, *Dmitri Shostakovich and the fugues of Op. 87: a Bach Bicentennial Tribute*, tesi di laurea, North Texas State University, Master of Music, 1996, TERENCE R. KROETSCH, *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, tesi di laurea, University of Western Ontario, Faculty of Music Master of Arts, 1996, rel. Jack Behrens.

¹⁸YUN-JIN SEO, *Three Cycles of 24 Preludes and Fugues by Russian Composers: D. Shostakovich, R. Shchedrin and S. Slonimsky*, dissertazione di dottorato, University of Texas, PhD of Musical Arts, 2003, rel. David Neumeyer, MARK MAZULLO, *Shostakovich's preludes and fugues: Contexts, style, performance*, Yale, Yale University Press, 2010.

¹⁹Per una discussione dettagliata, si rimanda a DIETRICH BARTEL, *Andreas Werckmeister's final tuning: the path to equal temperament*, in «Early Music» XLIII/1985 n.3, pp. 503-512; DAVID LEDBETTER, *Bach's Well-tempered Clavier - The 48 Preludes and Fugues*, Yale, Yale University Press, 2002, cap. 2.

In secondo luogo, permette a chi si cimentasse nell'esecuzione di questa raccolta di fare esperienza con le armonie tipiche di ogni tonalità, accordi e progressioni, e di acquisire familiarità con esse. In questo modo, la raccolta si configura come un'opera didattica rivolta ai suonatori di strumento a tastiera, che dava una dimostrazione pratica della bontà di una certa organizzazione dei suoni. Facendo un parallelo fino al tempo di Šostakovič, la motivazione creativa è la stessa che anima il *Ludus Tonalis* di Hindemith: dimostrare la solidità di un sistema armonico (nel caso di Hindemith, ben distinto da quello tonale) esplorandone tutti i suoni attraverso un ciclo di brevi brani.²⁰

Anche il piano tonale dell'Op. 87 segue una successione ordinata, ma secondo un altro criterio. La sequenza delle tonalità seguita da Šostakovič, infatti, è quella seguita da Chopin nei suoi *24 Preludi* Op. 28. La prima coppia preludio-fuga a presentarsi è quella in Do maggiore, proprio come in Bach, seguita però dalla relativa minore La. Subito dopo, anziché ascendere per semitono, i brani seguono il circolo delle quinte: proseguono con Sol maggiore e Mi minore, da uno a sei diesis, poi da sei a un solo bemolle fino a concludere con una fuga in Re minore.

L'Op. 87 è guidata da una costruzione "narrativa", le tonalità definiscono un percorso dal Do maggiore al Re minore. In effetti, più che nel *Wohltemperierte Clavier*, qui due tonalità adiacenti nel piano tonale hanno anche una relazione di vicinanza armonica, che contribuisce a rendere la sequenza tonale un percorso unico. L'opera si apre con la purezza del Do maggiore: ne è testimone il Preludio, memore della lezione di Bach tanto da ricalcarne esattamente le altezze iniziali (vedi esempio 2.8); la Fuga, poi, addirittura si svolge interamente su tasti bianchi. Da lì la raccolta definisce un viaggio attraverso le tonalità prima con i diesis, poi con i bemolli, diretto verso la densa Fuga in Re minore – una densa fuga a due soggetti e di ampie dimensioni, posta in chiusura. L'ultima fuga rilascia l'energia che via via si è accumulata nel ciclo, attraverso l'ascesa nel circolo delle quinte, tramite una progressiva intensificazione dei contrasti agogici e dinamici all'interno dei brani, ed una trasformazione nel carattere, a poco a poco più incerto e cupo, specialmente nelle tonalità con i bemolli che occupano la parte finale del ciclo.²¹

L'intento di Šostakovič nel suo ciclo, quindi, è certamente diverso da quello di Bach. Innanzitutto, questi aveva pensato un'opera didascalico-didattica.

²⁰MAZULLO, *Contexts, style, performances* cit., p. 43.

²¹MAZULLO, *Contexts, style, performance* cit., pp. 194-199.

Voleva insegnare che ogni nota della scala cromatica poteva fare da tonica per una composizione, e per questo ogni preludio e fuga doveva creare un proprio mondo espressivo, indipendentemente dagli altri. Il fine didattico è poi testimoniato dallo stile dei preludi, spesso focalizzati su un unico aspetto tecnico, così da poter essere pensati a tutti gli effetti come *studi*.²²

Un'altra differenza d'impostazione tra Šostakovič e il modello bachiano si osserva nel rapporto tra le due componenti di ogni coppia preludio-fuga. Come indica il nome stesso, un *pre-ludio* era originariamente concepito come un preambolo, un'introduzione alla composizione seguente. In generale, un preludio doveva servire a preparare l'ascolto alle armonie che sarebbero state poi esplorate rigorosamente nella fuga seguente. A tale scopo, già nel WTC, in certi casi non molto frequenti, si notano delle connessioni motiviche tra una fuga e il preludio che la precede. In Šostakovič, queste connessioni si fanno molto più presenti. I preludi si fanno più complessi, per cui il rapporto tra preludio e fuga delineato sopra – unidirezionale, dal preludio verso la fuga – si fa bidirezionale: le fughe hanno l'ulteriore compito di rispondere a quanto trasmesso da chi le ha anticipate.²³

A volte, le connessioni sono figurazioni ritmiche del preludio che ritornano identiche nella fuga: ad esempio, l'intero *Preludio n. 4 in Mi minore* è caratterizzato da ottavi legati a due a due, e la Fuga seguente presenta un legato a due nel controsoggetto (Esempio 2.1); o ancora, il *Preludio e la Fuga n. 8 in Fa# minore* hanno un motivo iniziale che comincia in anacrusi con due semicrome seguite da una nota più lunga (Esempio 2.2).

In altri casi, il soggetto della fuga ha in comune con il preludio il profilo melodico – si veda la coppia n. 2 in La minore, dove le misure iniziali sia del preludio che della fuga mostrano in evidenza una linea discendente Mi-Re-Do-Si; qualcosa di simile avviene nel n. 9 in Mi maggiore (Esempi 2.3, 2.4) – oppure un intervallo rilevante, come i salti di quarta nella coppia n. 11 in Si maggiore e nella n. 21 in Fa maggiore.

Più spesso, il soggetto scaturisce da un elemento melodico anticipato nel preludio, solitamente verso la fine di quest'ultimo. Vedremo ad esempio che questo avviene in maniera piuttosto intensa nel Preludio e Fuga n. 24,

²²J. PETER BURKHOLDER, DONALD JAY GROUT, CLAUDE V. PALISCA, *A History of Western Music*, New York, W. W. Norton and company, 2014, ed. 9, p. 441.

²³ANDREW GROBENGIESER, *Twenty-four Preludes and Fugues, op. 87: Structural Model and Manipulation*, in MICHAEL MISHRA, *A Shostakovich Companion*, Westport, Praeger, 2008, pp. 377-408, p. 380.

Esempio 2.1

(a) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 4 in Mi minore (incipit).

(b) Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 4 in Mi minore (incipit).

Esempio 2.2

(a) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 8 in Fa# minore (incipit).

(b) Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 8 in Fa# minore (incipit).

Esempio 2.3

(a) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 2 in La minore (incipit).

(b) Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 2 in La minore (incipit).

Esempio 2.4

(a) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 9 in Mi maggiore (incipit).

(b) Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 9 in Mi maggiore (incipit).

Esempio 2.5

(a) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 12 in Sol# minore (miss. 107-119).

(b) Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 12 in Sol# minore (incipit).

che esamineremo nell'ultimo capitolo. Per altri esempi, il Preludio n. 12 è una passacaglia la cui ultima variazione contrappunta sul basso ostinato una melodia che subito dopo si trasforma nel soggetto della Fuga. La *Fuga n. 16 in Sib maggiore* ha invece un soggetto ricavato tramite fioriture dalle prime misure del Preludio. (Esempi 2.5, 2.6)

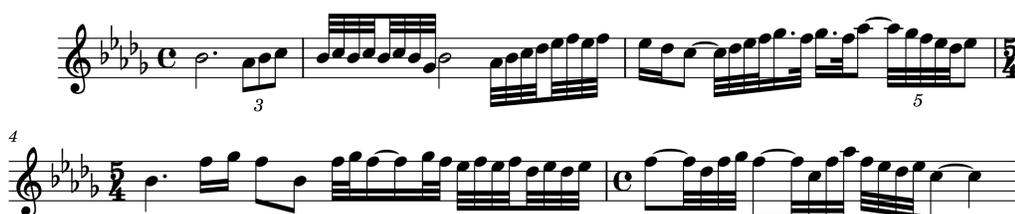
A tal proposito, è importante notare che al termine di ogni preludio della raccolta è posta l'indicazione *attacca*, che indica un'intenzione esplicita di conferire unitarietà alla coppia preludio-fuga, unendo il preludio alla fuga seguente senza soluzione di continuità. Questo artificio è stato utilizzato similmente anche in molti dei cicli sovietici di preludi e fughe posteriori a Šostakovič (Ščedrin, Slonimskij e altri)²⁴ mentre nel *Wohltemperierte Clavier* non viene indicato esplicitamente.

²⁴TETJANA URSOVA, *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, dissertazione di dottorato, University of London, Department of Music, PHD in Performance Practice, 2009, rel. Alexander Ivashkin, p. 64.

Esempio 2.6



(a) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 16 in Sib minore (incipit).



(b) Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 16 in Sib minore (incipit).

Se nel collegamento tra preludi e rispettive fughe Šostakovič non si comporta come Bach, invece si notano alcune somiglianze nella composizione dei Preludi stessi: entrambi ricercano un'ampia varietà formale e caratteriale tra un esemplare e l'altro. Nell'Op. 87 ne troviamo alcuni che corrispondono a forme già codificate: abbiamo già menzionato il n. 12 in forma di passacaglia, ad esempio, e aggiungiamo il n. 16, un tema e variazioni. Diversi sono in stile di danza (ad es. i nn. 11 e 15). Troviamo preludi dal sapore più "russo", con melodie spoglie, quasi declamate, e linguaggio prevalentemente modale: ad esempio i nn. 3, 9 e 14. Altri ancora sono caratterizzati da movimenti incessanti di quartine, come i nn. 2 e 21, assumendo l'aspetto di uno "studio" ed avvicinandosi così alla concezione tecnico-pedagogica bachiana.

Nonostante la loro varietà, lo schema formale di molti dei preludi di Šostakovič è riconducibile ad un unico "modello" fondamentale manipolato in vario grado. Seguendo un'analisi di Andrew Grobengieser,²⁵ il modello fondamentale adottato da Šostakovič è il seguente: esposizione iniziale di materiale melodico-armonico, poi ripetuto più volte, più o meno variato nel corso del brano. La versione di base di questo modello è rappresentata proprio dai nn. 12 e 16, variazioni su un tema. Un'altra classe di preludi si ottiene cominciando a manipolare un po' questo modello: al posto della mera ripetizione

²⁵ ANDREW GROBENGIESER, *Twenty-four Preludes and Fugues, op. 87: Structural Model and Manipulation*, in MICHAEL MISHRA, *A Shostakovich Companion*, Westport, Praeger, 2008, pp. 377-408.

del materiale iniziale, alcune ripetizioni possono allungarsi e deviare verso una elaborazione temporanea. I motivi iniziali possono essere trasformati o frammentati, le armonie perdere la propria stabilità. Compiendo un ulteriore passo nella manipolazione del modello, le elaborazioni intermedie vengono sostituite da materiale distinto da quello iniziale e più compatto, ovvero a tutti gli effetti una sezione contrastante con quella iniziale. Vedremo nell'analisi dell'ultimo capitolo che la struttura formale del Preludio n. 24 è riconducibile a quest'ultima versione del modello.

Riguardo agli aspetti formali delle fughe, esistono alcune differenze d'impostazione a separare Šostakovič dal maestro tedesco. La tradizione bachiana testimonia grandemente che la fuga, di fatto, non è una vera e propria forma, ma più un processo compositivo che fa proprio della *varietà* formale uno dei suoi punti di forza. L'esigenza didattica otto-novecentesca di classificare ogni opera musicale in una struttura formale ben definita ha invece portato alla codifica di una sorta di forma standard, secondo cui ogni fuga sarebbe composta da tre parti – “Esposizione” del soggetto da parte di tutte le voci, “Elaborazione” del materiale dell'esposizione tramite “divertimenti”, infine una “Ricapitolazione” in cui il soggetto ritorna con eventuale uso di stretti.²⁶

Le fughe bachiane si inseriscono in questo schema con molte difficoltà, e tendono a diversificare le trasformazioni formali e gli artifici contrappuntistici con cui le fughe si sviluppano. Le fughe dell'Op. 87 di Šostakovič, invece, si versano molto più facilmente ad essere classificate all'interno di una struttura più rigida: è possibile individuare praticamente sempre una suddivisione nelle tre sezioni di cui sopra. Se la concezione della fuga barocca rispondeva a un'idea di dialogo tra le voci, a volte quasi una sfida retorica, in Šostakovič la concezione del discorso musicale è diversa, ancora una volta più *narrativa*. Una fuga comincia con l'espone un'idea all'inizio, poi attraversa uno sviluppo toccando aree tonali lontane da quelle di partenza, ed accumula tensione per giungere poco a poco verso un culmine, invariabilmente rappresentato dalle entrate ravvicinate del soggetto nello stretto finale. Nel primo volume del *Wohltemperierte Clavier* la procedura dello stretto è utilizzata in otto fughe, mentre sono addirittura tutte ad utilizzarla nell'Op. 87.

²⁶PAUL M. WALKER, *Fugue*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678>, 2001.

Similmente, un altro strumento contrappuntistico di cui Šostakovič fa un uso consistente (e quasi invariabile in tutta la raccolta) è il controsoggetto, inteso come materiale ricorrente in contrappunto al soggetto che viene ripetuto e sviluppato coerentemente nel corso della fuga. In Bach il controsoggetto è un elemento utilizzato spesso ma non costantemente. In particolare, nel WTC è molte volte assente nelle fughe contenenti stretti. Ciò è giustificato dall'osservazione che il processo fugale si basa sull'elaborazione del materiale motivico iniziale (soggetto e/o controsoggetto), i cui frammenti motivici e ritmici sono gli elementi che danno unitarietà ad una fuga. Se una fuga presenta uno stretto, per una sezione più o meno lunga sviluppa il materiale del soggetto con esclusività, dovendo quindi abbandonare lo sviluppo del controsoggetto.

In Šostakovič, invece, tutte le fughe tranne la n. 22 ne hanno uno. La rilevanza del controsoggetto a cantare insieme al soggetto è tale che alcune fughe della raccolta potrebbero essere viste come dei «duetti lirici». ²⁷ L'avvicinarsi melodico dei due elementi è favorito dal fatto che, generalmente, i soggetti e controsoggetti di Šostakovič risultano più lunghi di quelli bachiani. ²⁸

La prima risposta subito dopo la prima enunciazione del soggetto è reale nella maggior parte dei casi nell'Op. 87, a differenza del WTC in cui si trovava più frequentemente una risposta tonale. Ciò non stupisce, innanzitutto a causa della lunghezza dei soggetti, ma soprattutto perché, anche se Šostakovič con il suo ciclo si pone in un contesto tonale, ha comunque un linguaggio in cui dissonanze e ambiguità armonica sono molto più frequenti che in Bach. ²⁹

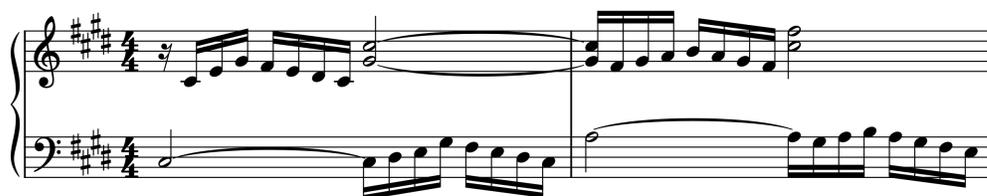
Infine, notiamo l'uso di artifici contrappuntistici: l'Op. 87 utilizza spesso il soggetto in inversione, aumentazione o diminuzione (metà delle fughe utilizzano almeno uno dei tre procedimenti) e quasi tutte hanno un pedale nella parte finale (di tonica, di dominante, e in certi casi anche pedali "anomali": ad esempio la *Fuga n.2* ha un pedale sul secondo grado abbassato, la n. 11 sulla sottodominante, la 7 e la 10 sul sesto grado).

²⁷MAZULLO, *Contexts, style, performance* cit., pag 80.

²⁸Per una visione d'insieme sui soggetti si veda ADAMS, *A Bach bicentennial tribute* cit., pp. 15-17, 211-213.

²⁹Ci occuperemo di esaminare tale linguaggio armonico in §3.2.

Esempio 2.7

(a) Bach, *Das Wohltemperierte Clavier*, Libro I: Preludio in Mib maggiore (incipit).

(b) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 10 in Do♯ minore (incipit).

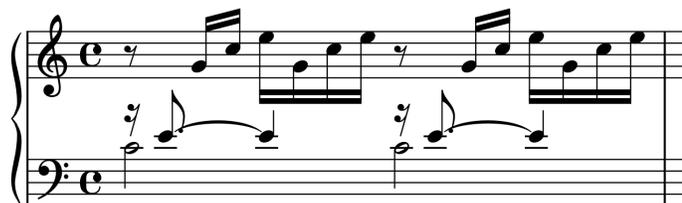
In altri fattori invece Šostakovič si avvicina al suo modello. L'entrata delle voci avviene quasi sempre a coppie di voci adiacenti, come in Bach. La prima e l'ultima nota del soggetto sono quasi sempre la tonica o la dominante.³⁰ La scelta di Šostakovič di terminare alcune delle sue fughe con la “terza piccarda” si può vedere come un ulteriore omaggio al WTC.

Per quanto riguarda citazioni letterali a testimonianza della diretta discendenza dell'Op. 87 dal WTC, in realtà non se ne osservano molte nel corso del ciclo. Nelle prime misure del *Preludio n. 10 in Do♯ minore*, le figurazioni alternate tra le due mani sono modellate sul *Preludio in Mib maggiore* del primo volume del WTC (Esempio 2.7). Ad occupare una posizione molto più rilevante, l'accordo iniziale del *Preludio n. 1 in Do maggiore* di Šostakovič contiene, eseguite contemporaneamente, esattamente le note della misura iniziale del WTC (Esempio 2.8).

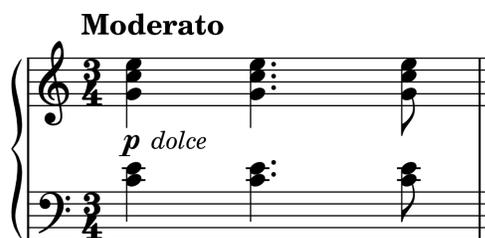
Infine, per concludere il confronto tra Šostakovič e il maestro tedesco, notiamo un interessante parallelo. Nelle *Fughe* nn. 8 e 13 (Esempi 2.9, 2.10), si intravede il motivo DSCH (Re-Mib-Do-Si) – di cui parleremo più in dettaglio in §3.3. Si tratta di una sorta di “firma musicale” di Šostakovič (le sue iniziali in notazione alfabetica tedesca). La sua costruzione è esattamente

³⁰ADAMS, *A Bach bicentennial tribute* cit., *passim*.

Esempio 2.8

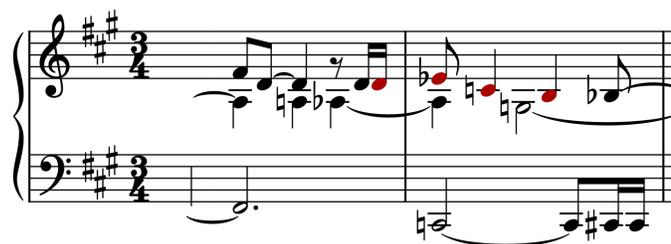


(a) Bach, *Das Wohltemperierte Clavier*, Libro I: Preludio in Do maggiore (incipit).

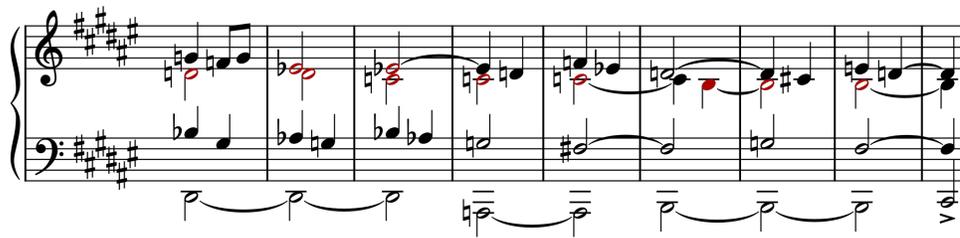


(b) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 1 in Do maggiore (incipit).

la stessa del noto motivo BACH, che invece il compositore tedesco aveva utilizzato nella sua *Arte della Fuga*.



Esempio 2.9: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 8 in Fa \sharp minore (miss. 123-124).



Esempio 2.10: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 13 in Fa# maggiore (miss. 98-106).

Capitolo 3

Il linguaggio di Šostakovič

3.1 Melos popolare ebraico

Nello scorso capitolo, è stato analizzato il modo in cui Šostakovič, nel comporre secondo un modello formale preesistente (e antecedente di ben due secoli), si sia rapportato a tale modello, e come abbia reinterpretato la forma adattandola al proprio modo di comporre e alle proprie intenzioni.

Il presente capitolo intende invece discutere di alcuni dei tratti stilistici che contraddistinguono il linguaggio compositivo di Šostakovič, ancora con particolare attenzione ai *24 Preludi e Fughe Op. 87*. Tra questi, un tratto che si incontra più volte nel corso della produzione musicale di Šostakovič è la presenza di stilemi tipici della musica popolare, sia propriamente russa sia di matrice ebraica. Ci baseremo su uno studio di Joachim Braun sull'argomento.¹

L'esposizione di Šostakovič a stimoli dalla cultura ebraica è dovuta soprattutto a certe persone con cui egli entrò in contatto intorno agli anni Quaranta. Venjamin Fleischmann (1913-41), uno dei suoi primi studenti di composizione, portò quasi a compimento prima della guerra un'opera su testo di un racconto breve di Čechov, *Il violino di Rothschild*, facendo uso di alcune inflessioni musicali ebraiche. Šostakovič apprezzava molto tale opera, e dopo la morte dell'allievo decise di completarla, orchestrarla, e assimilare queste inflessioni nelle proprie composizioni. In effetti, nel frattempo, Šostakovič si stava dedicando alla stesura del *Trio con Pianoforte n. 2, Op. 67*, il

¹JOACHIM BRAUN, *The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music*, in «The Musical Quarterly» LXXI/1985 n.1, pp. 68-80.

cui ultimo movimento presenta anch'esso un famoso motivo ebraico. Un'altra amicizia del compositore rilevante in quest'ambito è quella con Mieczysław Weinberg, le cui *Canzoni ebraiche, Op. 17* rappresentano un modello per Šostakovič nella loro capacità di incorporare idiomi ebraici popolari in un contesto di musica seria. Ancora, un'altra fonte è Moisej Beregovskij, etnomusicologo che trascorse vent'anni a registrare e trascrivere melodie popolari ebraiche, poi studiate a fondo, commentate ed analizzate in una sua dissertazione che circolava per il Conservatorio di Mosca sempre mentre Šostakovič componeva il Trio Op. 67.²

Il musicologo Joachim Braun elenca nel suo articolo le varie vesti in cui si possono identificare elementi “ebraici” all'interno delle composizioni di Šostakovič:

- poesia popolare ebraica;
- un *melos* basato su melodie ebraiche ben note, liturgiche o profane;
- soggetti definiti come “ebraici” dal compositore stesso;
- idiomi musicali che mostrano affinità modale, metro-ritmica, strutturale con la musica popolare ebraica dell'Europa orientale ed è comunemente recepita come ebraica dall'ascoltatore sovietico, professionista o meno.

Appartiene sicuramente al primo tipo la raccolta *Dalla poesia popolare ebraica, Op. 79*: un ciclo di canzoni per soli e orchestra ricavate da canti popolari tramandati nelle famiglie di ebrei russi. Alcuni dei *24 Preludi e Fughe* sono invece riconducibili al secondo tipo, ed in particolare all'elaborazione di melodie sacre. Secondo Braun, la complessità della scrittura in una raccolta polifonica, piuttosto avanzata per il pubblico sovietico degli anni Cinquanta, esige infatti un elemento della tradizione ebraica altrettanto “elevato”: per questo il compositore ha utilizzato in questo caso melodie *hazzanut*, canti liturgici da sinagoga.³ Un esempio è il soggetto della *Fuga n. 8 in Fa# minore*, mostrato nell'Esempio 3.1.⁴

Volendo identificare concretamente in cosa consistono le inflessioni ebraiche di cui si è detto, alcune caratteristiche distintive sono:

²JUDITH KUHN, *Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1-7*, Londra, Routledge, 2010, pp. 45-46.

³BRAUN, *The Double Meaning* cit., p. 80.

⁴JUDITH KAPLAN EISENSTEIN, *Heritage of Music*, New York, Union of American Hebrew Congregations, 1972, ex. 14.

Esempio 3.1

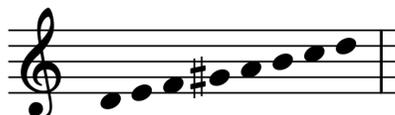


(a) Liturgia settimanale mattutina.



(b) Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 8 in Fa# minore (incipit).

- accompagnamento in stile di danza, tipico della musica *klezmer* – musica strumentale folk ebraica;
- uno stile melodico vicino al parlato, che ricorda la *cantillazione* liturgica ebraica;
- *Modalità*: accanto al prevalente modo minore, si trovano due scale tipiche: la “frigia alterata”, in ebraico *freygish*, consistente in un modo frigio con il terzo grado innalzato di un semitono, e la “dorica alterata”, o “dorica ucraina”, ovvero una scala minore naturale con il quarto grado innalzato (Esempi 3.2, 3.3. Questi due modi presentano caratteristiche ben distinguibili all’udito per via dell’intervallo di seconda aumentata che contengono, e per questo vengono percepite come ebraiche o più semplicemente provenienti dall’Est europeo.
- “*Prime giambiche*”: una figurazione ritmica regolare costituita da note legate a coppie, in cui ogni nota che compare in una suddivisione debole (la fine della legatura) viene ripetuta nella suddivisione forte appena seguente.
- *non coincidenza tra la forma e il carattere*: i due punti appena sopra spesso si ritrovano insieme nella musica ebraica. Modi minori alterati dal carattere cupo coesistono con le forme di danza tipiche del *klezmer*, causando una discordanza emotiva quasi grottesca.

Esempio 3.2: Scala *freygish*.Esempio 3.3: Scala *dorica ucraina*.

L'interesse di Šostakovič verso la cultura ebraica e la sua musica procede lungo più fronti. Innanzitutto Šostakovič, offrendo un posto di rilievo alla cultura ebraica con le sue composizioni, si pone in una posizione contraria (seppur implicitamente) all'antisemitismo crescente che affliggeva l'Unione Sovietica sotto il regime di Stalin.⁵ Gli ebrei russi venivano spesso discriminati più o meno tacitamente, spesso allontanati dalle cariche amministrative in quanto "non russi". L'opinione ufficiale diffusa era però che il concetto di un "popolo ebraico" ben distinto non fosse un concetto scientificamente valido: dunque tutta la cultura ebraica stava sul limite di ciò che, sebbene indesiderato, era ufficialmente permesso.

L'utilizzo di tratti ebraici nelle composizioni di Šostakovič è stato visto allora come un elemento di dissidenza, che sfrutta proprio questa contraddizione: l'apprezzamento della cultura ebraica andava contro l'amministrazione sovietica del tempo, ma non poteva essere esplicitamente censurato.

Per contro, nella Russia del ventesimo secolo, solitamente, l'interesse verso la musica ebraica era prevalentemente volto a dare alle composizioni un generico sapore est-europeo. Abbiamo osservato, infatti, come i modi tipici percepiti come "ebraici" siano in realtà non esclusivamente riconducibili alla cultura ebraica: anzi, fanno spesso parte della tradizione folk dell'Europa orientale in generale, Russia compresa. Nella produzione di Šostakovič, questa motivazione non è quella dominante, ma è comunque presente alla radice. Infatti, la produzione di Šostakovič era pur sempre rivolta alla collettività sovietica e di questa doveva rappresentare la vita e la realtà. Che fosse per

⁵KUHN, *Shostakovich in Dialogue* cit., p. 47.

i dettami dell'Unione dei Compositori o per volontà del compositore stesso, l'utilizzo di inflessioni ebraice riesce a rappresentare in musica le tradizioni popolari delle famiglie russe.⁶

In alcuni dei Preludi e Fughe dell'Op. 87, si riscontra la presenza di motivi popolari (ad esempio la Fuga in Do♯ minore, il Preludio e Fuga in Lab maggiore, Fuga in Sol minore⁷). Per riprendere i parallelismi di §2.3, notiamo che il carattere popolare dei Preludi e Fughe è un ulteriore punto di coincidenza con il modello bachiano.

Infine, l'interesse di Šostakovič verso la cultura ebraica è dato dalle contraddizioni di cui si è parlato sopra. Un ruolo è giocato dall'ambiguità tonale-modale delle scale est-europee, che si inserisce più in generale in un contesto di ambiguità armonica tipico in Šostakovič. A questa si aggiunge una discordanza tra l'energica forma di danza e il carattere triste dei brani, generatrice di un senso di straniamento che è stato definito dalla musicologa Esti Sheinberg come "risata attraverso le lacrime"⁸. Secondo la studiosa, tale contraddizione rappresenta un forte elemento di ironia, tanto da parlare di «ironia esistenziale». Il contrasto tra l'euforia della danza e la disforia del carattere oscuro che pervade il suo accompagnamento è un modo per l'individuo per tenere conto delle avversità della vita ma ignorarle, o sfidarle con coraggio.

Tale straniamento grottesco si riscontra osservando alcuni brani dell'Op. 87, ed è probabilmente alla base delle critiche che vennero mosse alla raccolta la prima volta che Šostakovič la presentò all'Unione dei Compositori.⁹ Nel Preludio n.8 in Fa♯ minore, si trovano molte delle caratteristiche elencate sopra: prime giambiche nel Preludio, modo minore con gradi alterati,¹⁰ e l'accompagnamento di danza che Braun chiama «um-pa»¹¹, il carattere beffardo e il

⁶MAZULLO, *Contexts, style, performance* cit., p. 24.

⁷Per la discussione degli aspetti *folk* di queste melodie, si rimanda alle singole analisi di MAZULLO cit.

⁸ESTI SHEINBERG, *Jewish existential irony as musical ethos in the music of Shostakovich*, in PAULINE FAIRCLOUGH e DAVID FANNING, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 350-367

⁹«Tragico distacco», «esaltazione nervosa», dal rapporto valutativo dell'Unione dei Compositori già citato.

¹⁰Questi li ritroveremo anche nel Preludio e Fuga n. 24, come si vedrà nell'ultimo capitolo.

¹¹JOACHIM BRAUN, *The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music*, in «The Musical Quarterly» LXXI/1985 n.1, pp. 68-80, p. 72

ritmo incalzante del Preludio che procedono inesorabili verso la tormentata Fuga seguente.

3.2 Modalità e tonalità

Nel corso della produzione musicale di Šostakovič, il suo stile ha subito dei cambiamenti radicali, per più di una volta. Negli anni Venti, agli inizi della sua attività compositiva, il suo stile era figlio della Leningrado modernista del tempo. Dissonanze, cromatismo, un linguaggio piuttosto atonale riempiono le pagine delle opere dello Šostakovič di quel periodo, tra cui spiccano la *Prima Sonata* per pianoforte, gli *Aforismi*, o ancora l'opera satirica *Il Naso*.¹²

Risale a non molto tempo dopo un'altra opera, la *Ledi Makbet Mtsenskogo uzeda*, in cui il linguaggio comincia già a trasformarsi. Se il contrappunto di *Nots* (Il Naso) evitava completamente sovrapposizioni verticali per terze, delle armonizzazioni triadiche ricompaiono in *Ledi Makbet*, insieme ad alcune sporadiche armature di chiave. Un linguaggio fortemente dissonante, dalla pesante ambiguità armonica, colloca comunque l'opera in un contesto non distante dalle produzioni precedenti.

La stessa *Ledi Makbet*, tuttavia, come detto nel primo capitolo, è stata presto oggetto di critiche da parte dei revisori sovietici, causando quasi una caduta in disgrazia di Šostakovič. Il motivo era proprio il controverso linguaggio armonico, poco accessibile, tanto che l'opera era stata definita «un pasticcio piuttosto che musica». ¹³ Da quel momento in poi, i tratti stilistici delle sue composizioni cambiano: con i *24 Preludi* Op. 34, il *Primo concerto per pianoforte e orchestra* Op. 35 e la *Sonata per violoncello* Op. 40, le tonalità sono sempre indicate, cadenze e strutture formali sono molto più vicine alla tradizione accademica.

Un'analisi più attenta¹⁴ rivela tuttavia come in realtà la questione sia più difficile che in apparenza. Le indicazioni di tonalità, gli *incipit* e le cadenze, sotto una maschera dall'aspetto perfettamente tonale, incornicia-

¹²Per questa e le osservazioni seguenti, si veda una discussione in DAVID HAAS, *The rough guide to Shostakovich's harmonic language*, in PAULINE FAIRCLOUGH e DAVID FANNING, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 298-324, da p. 304.

¹³KUHN, *Shostakovich in Dialogue* cit., p. 7,

¹⁴HAAS, *A rough guide* cit.

no procedimenti armonici che non risultano troppo rispettosi delle norme tradizionali.

Un procedimento a cui si assiste spesso (si fa l'esempio del *Preludio n. 5* dell'Op.34) è l'utilizzo di una *texture* a due parti, in cui le voci si muovono linearmente, e la loro semplice condotta melodico-lineare genera delle modulazioni improvvise che non è facile far risalire ad un piccolo insieme di regole armoniche predefinite. Il fatto che solo due parti siano presenti e attive in una modulazione del genere fa sì che venga a mancare un riferimento armonico, che altrove darebbero le voci aggiuntive, e questo genera ambiguità tonale. Sul preludio appena citato, se si volessero seguire in che tonalità ci si trova nota per nota, in poche misure si troverebbe una decina di scale diverse giustapposte l'una all'altra.

I *24 Preludi e Fughe* dell'Op. 87 risalgono ad una quindicina di anni dopo rispetto alle opere citate sopra. La creatività di Šostakovič ha a quel punto già partorito lavori come le *Sinfonie* dalla *Quinta* alla *Nona*, i primi *Quartetti*, o altri lavori maturi come la *Seconda Sonata* per pianoforte. Con il linguaggio sviluppato da Šostakovič in queste opere, si è ormai formata una “voce” caratteristica del compositore, un insieme di tratti melodici e armonici capaci di far riconoscere l'autore al primo ascolto.

Di questi, molti si ritrovano nell'Op. 87, a cominciare dal *melos* ebraico di cui si è parlato nel capitolo precedente. In generale, la raccolta risulta abbastanza variegata dal punto di vista della vicinanza melodico-armonica al linguaggio tonale. Se certi preludi e fughe risultano (almeno a prima vista) armonicamente poco innovativi, altri sfiorano la dodecafonia. Si cita spesso a tal proposito il soggetto del *Preludio e Fuga n. 15* in Re^b maggiore, che conta 11 delle 12 altezze della scala cromatica in successione, realizzando quasi completamente una serie dodecafonica.¹⁵

Nel già citato studio di Andrew Grobengieser¹⁶ vengono studiate alcune caratteristiche determinanti del linguaggio armonico dell'Op. 87. In generale, si osserva che anche in contesti particolarmente dissonanti, il modo di comporre di Šostakovič è orientato verso un ascoltatore “tonale”. Ad esempio, nella *Fuga in Re^b maggiore* appena menzionata, nonostante il cromatismo

¹⁵MAZULLO, *Contexts, style, performances* cit.; SEO, *Three cycles* cit., p. 21; KROETSCH, *A baroque model* cit., p. 98.

¹⁶GROBENGIESER, *Structural model and manipulation* cit.



Esempio 3.4: Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 20 (miss. 20-24).

spinto del soggetto, non appena il controsoggetto entra in contrappunto sul soggetto, gli intervalli verticali rimangono prevalentemente consonanti.

Tuttavia, l'armonia in Šostakovič cambia basi logiche: nelle modulazioni e nelle cadenze, il meccanismo di tensione e risoluzione non è dato dalla relazione armonica tra le tonalità che si susseguono, o tra diverse triadi nel caso della cadenza, ma dagli intervalli melodici lungo ciascuna voce. Il procedimento di creazione di modulazioni improvvise a toni lontani grazie alla semplice condotta lineare delle parti si era già osservato nei *Preludi Op. 34*. Nell'Op. 87, Šostakovič lo utilizza piuttosto frequentemente.

Per cominciare con qualche esempio, si veda il *Preludio n. 20* alle miss. 21-23 o la *Fuga n. 22* alle miss. 59-60 (Esempi 3.4, 3.5). Il *Preludio n. 23* è interamente costruito su quest'idea: si potrebbe suddividere in frammenti, ognuno lungo non più di un paio di misure, in modo che ogni frammento e il successivo siano in tonalità distanti ma siano collegati da un movimento delle voci per grado congiunto. In certi casi, il movimento delle parti estreme è per moto contrario, il che genera una "espansione" o una "contrazione" della *texture* delle parti. In questo modo, viene a crearsi nel corso del brano un evento strutturale significativo – una modulazione importante – connesso con una modifica "spaziale" dell'intervallo tra le voci estreme, ma senza alcuna soluzione di continuità nel movimento orizzontale delle voci.

Un fenomeno simile a quello appena discusso è stato ritrovato, in altri studi,¹⁷ in Prokof'ev e definito come «chromatic displacement» (dislocamento cromatico). Il compositore, dopo aver fatto udire un certo *pattern* melodico, ad un certo punto inserisce delle sostituzioni cromatiche che, fatta salva la modifica alle altezze, lascia invariate le aspettative basate sulle note udite fino a questo punto e la logica della frase musicale. Nel *Preludio n. 6* in Si

¹⁷RICHARD BASS, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, in «Music Analysis» VII/1988, n. 2, pp. 197-214.



Esempio 3.5: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 22 (miss. 59-60).

minore, alla mis. 13, l'intero assetto iniziale del preludio viene traslato su di un semitono per mezzo di una sostituzione cromatica che porta alla tonalità di Do minore. Poco più avanti, alla mis. 26, al momento di una cadenza rilevante che sta per affermare la tonalità di Do minore, la speranza della tonica di Do viene disattesa per ritornare ad affermare il Si minore, carico dell'energia della cadenza appena avvenuta, quasi come se la temporanea traslazione non fosse mai avvenuta.

Per rendere completa una trattazione degli aspetti relativi alla tonalità in Šostakovič, è necessario fare un riferimento al sistema modale. L'uso della modalità nelle composizioni di Šostakovič è stato uno dei maggiori oggetti di studio analitico sull'autore, soprattutto tra gli studiosi di ambito russo.¹⁸ Nella cultura russa, la modalità è più che un mero sistema di scale, come invece viene spesso concepito ad esempio il sistema dei modi gregoriani in Occidente. Un *modo*, afferma Kholopov,¹⁹ accanto all'elemento scalare, è caratterizzato dalle «funzioni» dei gradi della scala – una gerarchia delle connessioni tra i diversi gradi in base alla loro stabilità o instabilità nella scala – e dall'«intonazione» – ovvero un “carattere”, un'atmosfera generale intrinsecamente connessa con gli altri elementi del modo e con connotazioni emotive e sociali.

I primi studi sugli aspetti modali in Šostakovič risalgono già agli anni Sessanta, con i teorici russi Dolžanskij e Mazel'.²⁰ Nei loro studi, loro si

¹⁸Per un quadro generale su questi studi, ELLON CARPENTER, *Russian theorists on modality in Shostakovich's music*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 76-112. Seguiremo questa fonte nella trattazione che segue.

¹⁹YURIJ KHOLOPOV, *Lad*, in *Sovetskaya muzikal'naya entsiklopediya*, cit. in CARPENTER, *Russian theorists on modality in Shostakovich's music*

²⁰Dolžanskij, tra l'altro, ha prodotto proprio una monografia sui *24 Preludi e Fughe*



Esempio 3.6: Scala eolia doppiamente abbassata.

concentrano principalmente sugli aspetti scalari delle composizioni di Šostakovič: cercano di analizzare i brani come se fossero ascrivibili per intero ad un certo “modo”, che quindi cercano di codificare. Tra i modi più caratteristici di Šostakovič, uno è il *freygish* descritto nel paragrafo precedente. Un altro, usato ad esempio nell’ultimo movimento della *Seconda Sonata per pianoforte*, è il modo “Eolio doppiamente abbassato”: una scala minore naturale a cui sono stati abbassati la quarta e l’ottava, generando un intervallo di seconda aumentata tra quarto e quinto grado.²¹ (Esempio 3.6.) In entrambi i casi, si tratta di modi diatonici in cui certi gradi della scala sono stati abbassati di semitono (si parla di *modal lowering*, abbassamento modale, in Brown²²): questa è stata riconosciuta come una cifra stilistica propria di Šostakovič, ed effettivamente tra i “modi di Šostakovič” catalogati dagli studiosi la maggioranza è ottenibile con questo procedimento.

Nell’Op. 87, una evidente uso della modalità si ha nella *Fuga n.1*. Il soggetto, presentato nella tonalità di Do maggiore, viene ripresentato alla risposta mantenendo la stessa scala diatonica di Do maggiore usata all’inizio (ANDREW GROBENGIESER, *Twenty-four Preludes and Fugues, op. 87: Structural Model and Manipulation*, in MICHAEL MISHRA, *A Shostakovich Companion*, Westport, Praeger, 2008, pp. 377-408 parla di «preservazione pandiatonica»), contro l’aspettativa di una risposta alla dominante. Da quel momento in poi, la fuga prosegue senza mai toccare i tasti neri del pianoforte: si conserva per tutta la fuga lo stesso “modo dei tasti bianchi”, sebbene ogni volta su una tonica diversa nelle varie enunciazioni del soggetto.

Fatto salvo quest’esempio, Šostakovič nell’Op. 87 dà ad alcuni preludi

di Šostakovič: ALEXANDER DOLŽANSKIJ, *24 preludii i fugi D. Šostakoviča*, Leningrado, Sov’etskij Kompozitor, 1963, cit. in MAZULLO, *Contexts, style, performance*.

²¹Dolžanskij poi argomenta l’inserimento nella scala di una nota intermedia tra le due, che formerebbe un tritono con la tonica. Le prime sei note della scala così fatta, compresa tale aggiunta, formano il cosiddetto “Pentacordo alessandrino”, che è stato in effetti ritrovato in varie composizioni mature di Šostakovič

²²STEPHEN C. BROWN, *Tracing the Origins of Shostakovich’s Musical Motto*, in «Intégral» XX/2006, pp. 69-103.



Esempio 3.7: Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 18 (incipit).

una certa coloratura modale. Un tratto tipico è l'assenza di una sensibile, che provoca un senso di staticità e di ambiguità tonale. Nel *Preludio n.9*, ufficialmente in Mi maggiore, le prime battute non affermano mai la tonalità principale, e soprattutto non escludono mai che ci si possa trovare alla relativa minore. La *Fuga n. 19* si svolge proprio sui suoni del modo *freygish*. Il *Preludio n. 18* invece si può analizzare come in modo eolio, ovvero con la scala minore naturale: anche in questo caso, l'assenza di una sensibile fa sì che il motivo iniziale alle prime misure sia privo della spinta verso l'alto che darebbe una sensibile: la sua sostituzione con la settima minore Mi \flat fa invece precipitare ancor di più la melodia seguente in basso (Esempio 3.7).

3.3 Il motivo DSCH

Nello scorso capitolo abbiamo delineato un po' di paralleli che collegano Šostakovič all'autore del *Wohltemperierte Clavier*, per scoprire quanto il compositore russo avesse accolto da Bach nel proprio stile. Qui osserviamo in dettaglio un altro filo che collega i due compositori, più profondamente legato all'identità stessa dei due musicisti.

Bach aveva utilizzato, in alcune sue opere, il motivo Sib-La-Do-Si \sharp , anche noto come “motivo BACH”, dal nome di queste note in notazione alfabetica tedesca. Tale motivo è il soggetto su cui è costruito il *Contrapunctus XIV* dell'*Arte della Fuga* di Bach. Trattandosi di una rappresentazione musicale delle iniziali del compositore, ne costituisce una “firma musicale”. Il motivo BACH era ben noto al tempo di Šostakovič, dato che già nell'Ottocento compositori del calibro di Liszt, Schumann, Rimsky-Korsakov avevano composto brani basati su di esso.²³

²³MALCOLM BOYD, *B-A-C-H*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001688>, 2001.

Facendo propria questa tradizione, Šostakovič fa uso di un motivo simile, il “motivo DSCH”, costituito dalle note Re-Mib-Do-Si \flat – D-Es-C-H in notazione alfabetica tedesca – corrispondenti alle iniziali del suo nome nella traslitterazione tedesca *Dimitri Schostakowitsch*. Tale motivo – con queste note in quest’ordine – compare distintamente nel terzo movimento della sua *Decima Sinfonia* Op. 93. Poco più tardi, diventa il soggetto delle sezioni fugali con cui inizia e finisce l’*Ottavo Quartetto per archi* Op. 110, considerato il “quartetto autobiografico” di Šostakovič, per la presenza di continue allusioni e citazioni a brani precedenti della sua carriera di compositore, nonché per il ruolo coesivo del motivo stesso.

Per la sua presenza nell’*Ottavo Quartetto* e per la sua essenza stessa di firma musicale, l’utilizzo di un tale motto è stato interpretato come un tentativo di affermare la propria identità di compositore.²⁴ All’interno di una società devota alla collettività, in cui ogni creazione artistica doveva essere rivolta alle masse, con questo motto il compositore decide invece di incidere le tracce della propria individualità, e dar loro un profilo musicale ben definito. Si tratta certamente di un gesto importante, tanto più se visto nel contesto della vita travagliata di Šostakovič.

Bisogna però osservare che, nel linguaggio di Šostakovič, l’impiego del motivo DSCH non appare mai forzato, o fuori contesto. Uno studio di Stephen Brown²⁵ cerca di ritrovare le origini del motto percorrendone a ritroso le tracce, arrivando persino agli inizi della carriera di Šostakovič (sebbene la sua prima apparizione ufficiale sia, come si diceva, nella *Decima Sinfonia* del 1953).

In diverse composizioni precedenti di Šostakovič, si ritrovano molte occorrenze della *interval class set* [0134], i cui intervalli sono quelli che compongono il motivo DSCH a partire dal Si. Un esempio è il *Primo Concerto per Violino* Op. 77, in cui DSCH si trova trasposto e nello stesso ordine. Utilizzi di questo tetracordo, con un diverso ordine di altezze rispetto al motivo DSCH, si riscontrano già in composizioni giovanili come la *Prima Sinfonia*. In generale, i tetracordi [0134] emergono in Šostakovič per via del ricorso al sistema modale, di cui si è parlato nel capitolo precedente. Se si osserva l’aspetto

²⁴MARK MAZULLO, CHLOE KIRITZ e ADAM NELSON, *Shostakovich’s Preludes and Fugues: Fashioning Identities, Representing Relationships*, in «College Music Symposium» XLVI/2006, pp. 77-104.

²⁵STEPHEN C. BROWN, *Tracing the Origins of Shostakovich’s Musical Motto*, in «Intégral» XX/2006, pp. 69-103. Seguiremo quest’articolo nel seguito.



Esempio 3.8: Scala frigia doppiamente abbassata.

scalare di tali modi, si può notare che nella maggioranza di essi la successione intervallare delle prime quattro note forma un [0134].²⁶ Šostakovič usa spesso addirittura un modo²⁷ composto da due di questi tetracordi separati da un intervallo di seconda aumentata (Esempio 3.8). Per questo che il motivo DSCH emerge naturalmente dal *modal lowering* e dal contesto modale in cui si trova, e non viceversa: non è l'introduzione del motivo DSCH a spingere verso tali aspetti intervallari.

Un'altra manifestazione dell'abbassamento di gradi delle scale modali, in cui, secondo lo studio di Brown, questo tetracordo può emergere, è un fenomeno di «*scalar tightening*» (restringimento scalare): ad esempio, una cellula melodica dell'estensione di una quarta giusta, diciamo Si-Do-Re-Mi, che si restringe a Si-Do-Re-Mib. Si osserva una combinazione dei due fenomeni anche nell'Op. 87. Nella *Fuga n. 8*, miss. 29-34, un breve passaggio di collegamento tra due enunciazioni del soggetto è basato sul frammento iniziale del soggetto, in cui però l'intervallo iniziale di tono si restringe ad un semitono tramite l'abbassamento della nota superiore. Un passaggio simile ritorna più tardi, verso la fine della fuga, tanto che si presenta il motivo DSCH stesso alle miss. 122-123 (visto nell'Esempio 2.9), seppur immerso in una cellula melodica più estesa.

Riportiamo un'altra occorrenza in evidenza del tetracordo [0134] nell'Op. 87, accanto alle presentazioni già viste del motivo DSCH: nel Preludio n. 9, appare come Mib-Re-Do-Si alle miss. 49-51, in uno dei punti più in evidenza di tutto il preludio – in corrispondenza dell'unica indicazione *espressivo*, a valori larghi rispetto al resto del brano, unica dinamica *mf* in una distesa di *p* e *pp* (Esempio 3.9). Vedremo un'altra occorrenza rilevante del tetracordo nella Fuga n. 24 in Re minore, che analizzeremo nel prossimo capitolo.

²⁶CARPENTER, *Russian theorists on modality in Shostakovich's music* cit., pp. 91-92.

²⁷Un modo frigio con il quarto e l'ottavo grado abbassati, che Dolžanskij chiama “frigio doppiamente abbassato”.

46

p *cresc.* *mf* *espressivo*

Esempio 3.9: Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 9 (miss. 46-52).

Capitolo 4

Un'applicazione: analisi del Preludio e Fuga n. 24 in Re minore

Nel presente capitolo condurremo una breve analisi del Preludio e della Fuga in Re minore che chiudono l'Op. 87. Troveremo realizzate alcune delle considerazioni armoniche e formali osservate nei capitoli precedenti.

L'esame della fuga in questione sarà principalmente condotto, per quanto riguarda gli aspetti formali, sulla base dello studio di Grobengieser già citato.¹ Per gli aspetti relativi all'armonia e all'uso della modalità, seguiremo gli studi di Haas,² Carpenter,³ Brown.⁴ già incontrati nel corso della tesi. Come guida per questo studio vanno menzionate anche le precedenti analisi

¹ANDREW GROBENGIESER, *Twenty-four Preludes and Fugues, op. 87: Structural Model and Manipulation*, in MICHAEL MISHRA, *A Shostakovich Companion*, Westport, Praeger, 2008, pp. 377-408.

²DAVID HAAS, *The rough guide to Shostakovich's harmonic language*, in PAULINE FAIRCLOUGH e DAVID FANNING, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 298-324.

³ELLON CARPENTER, *Russian theorists on modality in Shostakovich's music*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 76-112.

⁴STEPHEN C. BROWN, *Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto*, in «Intégral» XX/2006, pp. 69-103.

dell'Op. 87⁵ e più in genere analisi di brani di Šostakovič⁶ per i loro utili commenti sul linguaggio di Šostakovič, per le loro osservazioni analitiche – in parte esposte nei capitoli precedenti – e per lo stile stesso con cui sono condotte le analisi, al quale ci ispireremo.

Il Preludio e Fuga in Re minore, trovandosi a conclusione nella raccolta, risiede in un posto di rilievo nell'Op. 87. La sua importanza è segnalata innanzitutto dal punto in cui si trova, ma anche dalle sue proporzioni piuttosto ampie – la Fuga, infatti, consta di ben 296 misure, oltre il doppio della media della raccolta – sia perché la Fuga è l'unica del ciclo, insieme a quella in Mi minore, a due soggetti. A ciò si collega un'importanza “drammatica”. Il ciclo, percorrendo il circolo delle quinte a partire dal do maggiore, ha attraversato una progressiva trasformazione. Energia e tensione sono state accumulate, un preludio e fuga dopo l'altro, e giunge adesso alla coppia finale, incaricata di mettere un punto all'arco narrativo e rilasciare infine questa tensione.

4.1 Preludio

Il Preludio in Re minore consta di 82 misure, su un'indicazione di tempo *Andante*. Strutturalmente, è riconducibile ad uno dei modelli esaminati da

⁵ROBERT M. ADAMS, *Dmitri Shostakovich and the fugues of Op. 87: a Bach Bicentennial Tribute*, tesi di laurea, North Texas State University, Master of Music, 1996; TERENCE R. KROETSCH, *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, tesi di laurea, University of Western Ontario, Faculty of Music Master of Arts, 1996, rel. Jack Behrens; YUN-JIN SEO, *Three Cycles of 24 Preludes and Fugues by Russian Composers: D. Shostakovich, R. Shchedrin and S. Slonimsky*, dissertazione di dottorato, University of Texas, PhD of Musical Arts, 2003, rel. David Neumeyer; DENIS V. PLUTALOV, *Dmitry Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues op. 87: An Analysis and Critical Evaluation of the Printed Edition Based on the Composer's Recorded Performance*, dissertazione di dottorato, University of Nebraska, PhD of Musical Arts, 2010, rel. Mark Clinton; MARK MAZULLO, *Shostakovich's preludes and fugues: Contexts, style, performance*, Yale, Yale University Press, 2010; JIHONG PARK, *Historical and Analytical overviews on Dimitri Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues*, tesi di laurea, Florida Atlantic University, Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, Master of Arts, 2012, rel. Stuart Glazer.

⁶YURIJ KHOLOPOV, *Form in Shostakovich's instrumental works*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 57-75; JUDITH KUHN, *Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1-7*, Londra, Routledge, 2010.

Esempio 4.1: Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 24 (miss. 1-10).

Grobengieser⁷ di cui abbiamo parlato in §2.3: un modello bitematico con ripetizioni variate di un “tema” iniziale intervallate da un secondo “tema”, contrastante con il primo e introdotto da episodi modulatori.⁸

La *texture* con cui si apre il Preludio è quella di un duetto polifonico tra le due voci superiori affidate alla mano destra, che si muovono sopra un basso a valori più larghi alla mano sinistra.

La prima enunciazione del tema iniziale occupa le miss. 1-10 (Esempio 4.1). Il primo tema, nel corso del Preludio, viene enunciato tre volte: dopo la sua prima comparsa a mis. 1 come motto d’apertura, ritorna alle miss. 11 e 51.

Dal punto di vista motivico, il primo tema è costruito sull’imitazione tra le due voci superiori: alle miss. 2-4 le voci eseguono delle figure melodiche a campana (in blu nell’Esempio 4.1), e dalla mis. 5 in poi l’elemento melodico di base è costituito da frammenti scalari discendenti nell’ambito di una quarta (in rosso nell’Esempio 4.1), che chiameremo motivo *a*. Un movimento scalare ben più ampio si ricava invece da un approccio schenkeriano: evidenziando le note più importanti di questa prima sezione in entrambe le voci della mano

⁷GROBENGIESER, *Structural model and manipulation*.

⁸Indichiamo come “tema” una sezione più o meno distinta dal materiale circostante, che viene ripetuta nel corso del brano e presenta un’idea musicale coerente nelle sue caratteristiche melodiche e armoniche.

destra, è possibile tracciare un percorso che, partendo dal $\text{La}^3\text{-Fa}^3$ di mis. 1, scende percorrendo i gradi della scala di Re minore naturale fino ad arrivare al Sol^2 un'ottava più giù (la voce inferiore scende al Do^2 ancora una quinta più in basso), raggiungendo il punto estremo a mis. 8, per poi risalire nuovamente fino al La^2 (in realtà solo suggerito dalla risalita melodica di mis. 10, bisognerà aspettare la battuta seguente per sentirlo). Questo movimento ampio alla mano destra è bilanciato dalla sinistra, i cui valori larghi salgono in altezza mentre la destra scende e viceversa. C'è corrispondenza anche con l'aspetto dinamico: dal *f* iniziale parte a mis. 7 un *crescendo* fino al *ff* di mis. 11, in concomitanza con la risalita melodica.

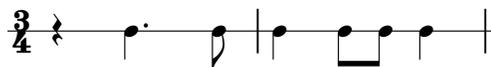
Armonicamente, il Re minore potentemente affermato dalla triade della mis. 1 perde centralità appena dopo. L'ascesa di semitono Mi-Fa al basso alle mis. 2-3 fa sì che il centro tonale si sposti stabilmente sul Fa maggiore, dove effettivamente resta fino alla mis. 10. Lì il Do basso, che preannuncia una cadenza dominante-tonica verso il Fa maggiore, si trasforma nella sottotonica di Re minore tramite al movimento di semitono discendente Sib-La, che avrà una certa rilevanza armonica per il resto del preludio.

Alla mis. 11, la seconda enunciazione del primo tema ha in comune con la prima soltanto la prima misura. Melodicamente, la voce superiore continua un percorso scalare ascendente, che arriva fin su al Sol^4 per poi riscendere fino al Re^2 : il percorso è coerente con quanto già avviato alla prima enunciazione, ma stavolta la parabola ha la direzione opposta.

Dal punto di vista armonico la seconda presentazione ha un aspetto piuttosto interessante. Inizialmente riafferma il Re minore, esattamente come all'inizio, per poi spostare il baricentro verso la sottodominante parallela Sib maggiore. Una volta raggiunto il Sib a mis. 15, fino a mis. 25 si ha una parentesi di elaborazione armonica che tocca tonalità lontane, mentre la *texture* del tema si interrompe. Il Sib maggiore diventa subito dominante di Mib maggiore; poi si prosegue oltre trasformando questa triade (tramite movimenti delle parti per grado congiunto)⁹ in quella di Do maggiore, poi ancora di La maggiore, distantissimo dal Mib maggiore di appena due misure prima.

Con il Mi^4 della triade di La maggiore si raggiunge un culmine melodico importante, ma che risulta abbastanza instabile: appena un quarto dopo, un Sib al basso riporta subito indietro verso una nuova affermazione del Mib

⁹Si ricordino le modulazioni per moto lineare trattate in GROBENGESER, *Structural model and manipulation* cit., di cui si è parlato nel capitolo precedente.



Esempio 4.2: Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 24, cellula ritmica miss. 1-2.

Esempio 4.3: Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 24 (miss. 19-30).

maggiore, che acquisisce così un ruolo di rilievo, piuttosto inaspettato rispetto alla tonalità di partenza. La discesa da Mi a Mi bemolle dà origine nelle misure seguenti a moti scalari discendenti che fanno infine precipitare il preludio verso il registro grave, tanto da arrivare ad un Re distribuito sulle quattro ottave più gravi del pianoforte a mis. 30. Il percorso armonico dal Mi \flat maggiore al Re minore della cadenza alle miss. 29-30, tuttavia, non è per nulla banale: il Mi \flat maggiore si perde lentamente, passando per armonie ambigue e sospese come quella di Sol \flat maggiore: da lì, la cadenza riparte dalla dominante di Re minore senza un vero collegamento con l'area precedente di Mi \flat affermata in precedenza.

L'elaborazione alle miss. 15-20 riprende la cellula ritmica delle prime due battute (Esempio 4.2). Dal punto di vista motivico, si ritrova una certa unitarietà generata dall'onnipresenza dei frammenti scalari del motivo *a* (Esempio 4.3). In effetti, tutto il primo tema è costruito su questi frammenti scalari, ascendenti durante la risalita melodica, discendenti quando il registro scende.



Esempio 4.4: Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 24 (miss. 31-39).

Il successivo evento strutturalmente rilevante avviene con l'arrivo del secondo tema alle miss. 31-32 (Esempio 4.4). L'indicazione dinamica *pp* (ben distante dalla sezione precedente, per buona parte in *f* e *ff*) è accompagnata dall'indicazione espressiva *maestoso*. Viene introdotto un nuovo motivo *b*, che si rivelerà essere il primo soggetto della Fuga. Il fatto che il soggetto della Fuga venga fatto ascoltare così presto (non siamo ancora a metà del Preludio) genera innanzitutto una stretta connessione tra le due componenti della coppia preludio-fuga. Inoltre, rende tale motivo una presenza fissa all'ascolto per un lasso di tempo notevole.

Il soggetto si muove solo sui tasti bianchi del pianoforte fino alla mis. 38. Assegnando al Sol il ruolo di tonica (suggerito dall'analogia con il soggetto della Fuga), e facendo riferimento ai modi gregoriani, le note appartenerebbero al modo misolidio: con gli intervalli del modo maggiore, eccetto che per il settimo grado che forma una settima minore con la tonica. Il ruolo di affermazione della tonica dato dalla sensibile – che qui manca – viene svolto dagli intervalli di quarta ascendente Re-Sol. Alla mis. 39 l'abbassamento di terzo e settimo grado sembra suggerire che la tonalità sia passata ad un Sol minore, di cui la tonica e la terza minore rimangono ferme per tre misure intere. Tuttavia si nota una certa insistenza del Mi bemolle, che oscilla con il Re un semitono più in basso. Ciò dà ulteriore rilevanza a questo semitono di distanza. La sua sovrapposizione verticale con il Sol e il Si bemolle genera una triade di Mib maggiore che, inaspettatamente, poi parte con gli stessi movimenti armonici delle miss. 15-17 (triadi maggiori di Mib, Do, La) per poi proseguire e rendere La maggiore la dominante di Mi maggiore, con cui si chiude l'episodio aperto dal motivo *b*.

La mis. 51 vede un nuovo ritorno – l'ultimo – del motivo *a*, poco variato rispetto alla prima enunciazione. Tra i cambiamenti rilevanti, la dinamica *f*

iniziale è adesso uno stentato *pp*, che però subito torna verso il *f* atteso. Al basso, il Mi sorprendentemente tonicizzato alla fine dell'episodio precedente resta legato (in ottava Mi^1-Mi^2) e non permette che risuoni il Re iniziale: la potente affermazione iniziale della tonica di Re minore stavolta è vietata. Alla mis. 55, alla voce superiore il moto per grado discendente Re-Do della miss. 5 viene sostituito da un semitono ascendente Re-Mib, su cui Šostakovič insiste ancora una volta. Da questo punto in poi, il Mi bemolle è entrato a far parte della scala di Re minore, il secondo grado è definitivamente abbassato. La scala minore naturale sulla tonica Re, insomma, è stata trasformata in una scala frigia.

Alla mis. 64, torna il motivo *b* al basso, in Do minore. Con un movimento cromatico – simile a quanto visto alle miss. 38-39 e 41-42 – la nuova sezione si sposta in una nuova area modale interpretabile come un Do frigio (il che garantirebbe coerenza con le interpretazioni precedenti), e vi resta enunciando nuovamente il motivo *b*.

Il movimento cromatico alla mis. 73, che alla prima presentazione di *b* aveva comportato lo scivolamento da Sol maggiore a Sol minore, qui invece genera un cambio improvviso di armonia (Esempio 4.5). Al posto del semitono discendente Mib-Re della prima volta, qui il La bemolle estraneo alla scala resta fermo e si configura come nuova tonica. Si intravede il procedimento del *dislocamento cromatico* cui si è accennato nel capitolo precedente: le miss. 73-75 potrebbero essere trasposte un semitono in giù e mantenere perfetta coerenza con il percorso circostante. Tuttavia, imponendo a forza una triade di Lab maggiore in un contesto di Re minore, questi suoni (quelli della scala di Re minore, ma bemollizzati) guadagnano il loro posto nella scala sul Re rispetto alle loro controparti non abbassate: ecco dunque un esempio del *modal lowering* di Brown visto in §3.3. Con interventi sempre più decisi, il modo “abbassato” sul Re si è sostituito al modo minore dichiarato in chiave e previsto dalla struttura del ciclo di Preludi e Fughe.

Nelle ultime misure, infine, viene ribadito il modo frigio sul Re con un frammento scalare discendente Sib^3-Re^3 (ultimo contributo del motivo *a*). Il Re oscilla nelle ultime misure con il La^2 . La quarta giusta ripetuta in queste misure prepara all'arrivo del soggetto della Fuga, che proprio con questo intervallo si apre. L'indicazione *espress.* e la dinamica, precipitata al *p* e ancora in diminuendo, fanno da ulteriore collegamento con il soggetto che sta per arrivare.

Esempio 4.5



(a) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 24 (miss. 38-40).



(b) Šostakovič, Preludio Op. 87 n. 24 (miss. 72-74).

Riassumiamo nella Tabella 4.1 uno schema formale generale di questo preludio. Per tirare le somme del commento al Preludio, vogliamo evidenziare il contrasto tra i due temi. Il primo è melodicamente dinamico, ha un'estensione piuttosto ampia (si estende su circa due ottave) e si basa su una cellula motivica i cui intervalli sono tono e semitono. Il secondo invece è statico, confinato (per quanto riguarda la voce superiore) nell'ambito di una quinta giusta; nel motivo *b* è fondamentale l'intervallo di quarta giusta. La *texture* è differente: se il primo tema si basa, alla mano destra, sull'imitazione costante tra due voci, i ritorni del secondo coincidono con le parentesi omofoniche nel brano. Infine, le dinamiche di *b* tra *pp* e *mp* accentuano la sua staticità, e confliggono con l'impeto di *a*, che occupa invece la metà superiore della gamma di volume.

| | | | | | | | | | |
|----------|--------|-------|-------------------------|-------|-----------|--------------------|------|-------|--------|
| Sezione: | Tema I | | Tema I' (intermezzo) | | | Tema I' (continua) | | | |
| Armonia: | Re m | Fa M | Re m | Sib M | (ambigua) | Re m | | | |
| Misura: | 1 | 3 | 11 | 13 | 15 | 26 | | | |
| S: | T. II | | | | T. I' | T. II' | | | |
| A: | Sol M | Sol m | Do M \rightsquigarrow | Mi M | Re m | Re frigio | Do m | Lab M | Re fr. |
| M: | 32 | 39 | 42 | 46 | 51 | 55 | 66 | 73 | 76 |

Tabella 4.1: Schema armonico-formale del preludio.

4.2 Fuga

La Fuga in Re minore è una fuga a quattro voci e a due soggetti. I due soggetti ne determinano una suddivisione formale in tre grandi sezioni: la prima alle mis. 0-110 è costituita da un'esposizione e un successivo sviluppo sul primo soggetto; da mis. 111 a 217 si ha l'esposizione del secondo soggetto e una elaborazione con motivi derivanti da questo; infine, l'ultima sezione dalla mis. 217 alla fine mette insieme i due soggetti, operando su di essi una progressiva trasformazione e frammentazione fino alla fine del brano.

4.2.1 Sezione I: Primo soggetto

La quasi totalità della prima sezione (fino alla mis. 98) è dal punto di vista formale la più regolare e rispettosa delle norme fugali convenzionali. La schematizzeremo nella Tabella 4.2).¹⁰

Le mis. 0-36 contengono l'esposizione del primo soggetto. Quattro entrate, una per voce, in ordine ascendente dal basso al soprano. Le entrate sono suddivise a coppie contigue (soggetto-risposta), ed ogni coppia di entrate è seguita da un breve episodio di collegamento. Alla prima (nell'Esempio 4.6 e la terza entrata il soggetto è enunciato alla tonalità d'impianto, ovvero sulla scala di Re minore naturale. La seconda e la quarta sono risposte tonali (di conseguenza, il profilo intervallare leggermente alterato) alla dominante. Sin da subito, il soggetto (a cui per brevità ci riferiremo anche come S1) è regolarmente accompagnato da due controsoggetti (Esempi 4.7, 4.8). Il primo (CS1a) compare alla seconda entrata, il secondo (CS2b) alla terza. Da lì in

¹⁰Per comodità indichiamo le

| | Esposizione | | | | | |
|--------------|-------------|------|---------|------|------|---------------|
| Sezione: | S1 | Risp | Codetta | S1 | Risp | Cod.-Episodio |
| Area modale: | Re m | La m | Re m | Re m | La m | |
| Misura: | 0 | 6 | 13 | 16 | 22 | 29 |

| | | | | | | | | |
|----|------|------|----------|------|------|-------|------|-------|
| S: | S1 | Risp | Episodio | S1 | Risp | Epis. | | |
| A: | Re m | La m | Re m | Fa M | Do M | Sol m | Fa m | Sib M |
| M: | 37 | 43 | 50 | 60 | 66 | 72 | 74 | 79 |

| | | | | | |
|----|-------|-------|----------|-----------|-------------|
| S: | S1 | Risp | Episodio | framm. S1 | framm. CS1a |
| A: | Sib M | Mib M | Sib m | Mi M | ambiguo |
| M: | 80 | 86 | 93 94 | 99 | 106 |

Tabella 4.2: Schema armonico-formale della fuga, prima sezione.



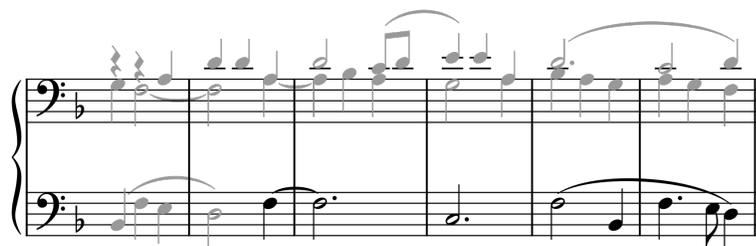
Esempio 4.6: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24, primo soggetto.

poi, per tutta la prima sezione, i due controsoggetti non mancano un'entrata, fatta eccezione per quella di mis. 61, in cui la fuga resta temporaneamente a sole due voci per cui il secondo controsoggetto tace.

Successivamente all'esposizione, una sottosezione che potremmo identificare come "sviluppo" continua seguendo lo stesso schema formale: coppie di entrate (enunciazione del soggetto, poi risposta una quarta o una quinta sopra) seguite da episodi di collegamento armonico. Per la loro regolarità e la coerenza motivica, tali episodi potrebbero essere considerati come una



Esempio 4.7: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24, primo controsoggetto di S1.



Esempio 4.8: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24, secondo controsoggetto di S1.

“codetta” alla risposta,¹¹ il cui ruolo è quello di ristabilire temporaneamente la tonica per poi modulare verso la tonalità dell’entrata seguente.

Il primo soggetto della fuga è stato già introdotto come motivo *b* nel preludio. Si svolge nell’ambito di una quinta giusta (nella prima entrata, dal La^1 al Mi^2), sulla scala di Re minore naturale. Si può scomporre in tre incisi (*a-a’-b* nell’Esempio 4.6). Il profilo del primo inciso è caratterizzato da due quarte giuste ascendenti dominante-tonica, e dal ribattuto tra la seconda e la terza nota, con cui la tonica viene fortemente affermata. Il secondo inciso ha un profilo quasi identico al primo. Una figura anapestica iniziale tenta un’ascesa verso la sopratonica. La quarta giusta $\hat{V} - \hat{I}$ tuttavia riassume il soggetto sulla tonica e arresta subito l’ascesa. L’ultimo inciso discende stancamente dalla tonica al sesto grado. Alla prima entrata, questo fa sì il Mi^2 di mis. 3 e il La^1 della risposta a mis. 7 siano collegati per grado congiunto, con un suono per ogni misura che li separa.

In S1, la quarta giusta dell’inciso *a* risulta l’intervallo che più caratterizza il soggetto; per il modo in cui il soggetto gravita insistentemente intorno alla tonica e per la sua estensione confinata, il suo profilo risulta abbastanza statico. Il carattere pesante e solenne è sottolineato infine dall’indicazione espressiva *tenuto* che Šostakovič tiene a sottolineare sotto ogni singola entrata del soggetto per tutta la prima sezione.

Il primo controsoggetto ha invece un diverso *pattern* melodico, basato su un movimento graduale ondulante, per grado congiunto nell’arco di una quarta. Si riconosce qui l’elemento motivico *a* già osservato nel preludio, base costruttiva del primo tema. Sul materiale motivico del primo controsoggetto,

¹¹La definizione originale è in ROGER BULLIVANT, *Fugue*, Londra, Hutchinson University Library, 1971; è stata utilizzata anche per Šostakovič in ADAMS, *A Bach bicentennial tribute* cit.

inoltre, si basano quasi per intero le codette e gli episodi di collegamento. Il secondo controsoggetto riprende il movimento oscillante delle prime note del soggetto, allargandone la durata, per poi concludersi con una figura ritmica in evidenza rispetto alla *texture* circostante, quasi sospirante; il suo moto discendente finale sembra rinunciare all'ascesa tentata con la quinta appena precedente.

Dal punto di vista armonico, l'esposizione del primo soggetto è piuttosto regolare. Le entrate dello "sviluppo", che tradizionalmente allontanano la fuga dall'ambito armonico dell'esposizione, in questo caso rinunciano il soggetto alla tonica e alla dominante, tenendo legato l'ascoltatore sulla stessa area armonica con una certa insistenza, per poi spostarsi soltanto alla terza entrata dopo l'esposizione (miss. 60-61) alla relativa maggiore Fa (poi alla dominante Do). Qui, pur su una diversa armonizzazione, il soggetto mantiene i suoi rapporti intervallari: in particolare, il settimo grado resta abbassato, per cui viene preservata l'assenza della sensibile, e si mantiene un certo sapore modale (misolidio, in questo caso).

Da mis. 72, l'abbassamento progressivo di alcuni gradi della scala muove verso tonalità con più bemolli per poi enunciare il soggetto sul Si bemolle, Mi bemolle, ancora in modo misolidio. Dopo una codetta relativamente stabile, a mis. 99 una mossa cromatica del tutto inaspettata tonicizza il Mi maggiore (ritroviamo un esempio delle modulazioni lontane tramite moto lineare delle parti di cui parla Grobengieser, cfr. §3.2) ripetendovi ben tre volte la figura ritmico-intervallare dell'inciso *a* del soggetto, mentre al tenore una linea tenta di muoversi con il movimento oscillante del primo controsoggetto. Ad ogni ripetizione del frammento, il frammento di CS1a riesce a muoversi sempre di più, finché alla mis. 107 resta il solo a muoversi mentre le altre voci tacciono. Ripete più volte la figura del frammento scalare di terza discendente generando un momento di tensione e ambiguità tonale, che sfocia nell'arrivo del secondo soggetto. Tramite una sostituzione enarmonica (Sol \sharp -La \flat) il Mi lascia il posto ad un La bemolle distante addirittura un tritono, che dà inizio alla seconda sezione.

4.2.2 Sezione II: secondo soggetto

La seconda sezione ha un disegno formale (Tabella 4.3) suddivisibile in una esposizione, un conseguente sviluppo (in cui comincia a venir meno molta

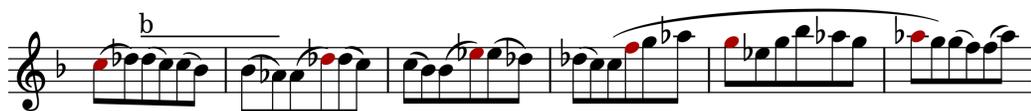
| | | Esposizione | | | | | |
|--------------|-------------------|-------------------|-------|-----------------|---------------------------|---------------|-------------------|
| Sezione: | S2 | Risp | Cod. | S2 | Risp | Cod.-Episodio | |
| Area modale: | Lab M | Mib M | Lab M | Lab M | Mib M | Sol frigio | Sib m |
| Misura: | 111 | 117 | 123 | 128 | 134 | 140 | 144 |
| S: | S2 ⁻ | Risp | Cod. | S2 ⁺ | Risp | Cod. | |
| A: | Do | Sol | Sib | Solb M | Do ^b M | Do fr. | Fa fr. cromatismi |
| M: | 148 | 154 | 160 | 167 | 173 | 179 | 183 187 |
| S: | S2 | Epis. (framm. S2) | | Epis. | Coda (pedale su Do) | | |
| A: | Re ^b M | La M | | Re ^b | Do frigio - Do m (pedale) | | |
| M: | 191 | 197 | | 201 | 206 | | |

Tabella 4.3: Schema armonico-formale della fuga, seconda sezione.

della regolarità precedente) ed una coda che prepara alla terza sezione. L'esposizione iniziale del soggetto è ancora conforme al modello: soggetto alla tonica (La bemolle), risposta alla dominante (stavolta reale, non tonale) e breve episodio di collegamento, il tutto per due volte al fine di permettere l'entrata di tutte e quattro le voci. Le entrate si verificano in ordine inverso rispetto all'esposizione di S1, ovvero stavolta dall'alto verso il basso. Tuttavia, l'agogica e la dinamica segnalano qualcosa di atipico per un'esposizione. La dinamica cresce costantemente da *pp* a *f* durante l'esposizione. Riguardo l'agogica, l'indicazione *accelerando poco a poco* alla comparsa del secondo soggetto porta il *Moderato* iniziale della prima entrata a trasformarsi progressivamente in un *Più mosso* (raggiunto alla quarta entrata del soggetto) che, stando alle indicazioni metronomiche dell'autore, sarebbe circa il doppio più veloce del tempo di partenza.

Il *pattern* ritmico del secondo soggetto (S2, Esempio 4.9) è un moto costante di ottavi legati a due a due, prevalentemente discendenti per grado congiunto, in cui la seconda nota di ogni coppia, alla suddivisione debole, anticipa la prima della coppia successiva. Si tratta di uno schema ritmico-melodico tipico della musica ebraica, denominata da Dolžanskij come “prime giambiche”, in riferimento alle note ribattute (unisoni, o *prime*) di cui la prima debole e la seconda forte.¹² Introdotto con il secondo soggetto, il *pattern*

¹²Con il *giambo* si denota un *piede* – un raggruppamento minimale di sillabe all'interno



Esempio 4.9: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24, secondo soggetto.

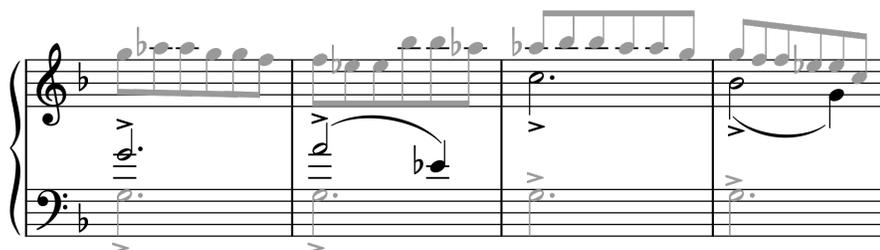
delle prime giambiche genera un movimento incessante di ottavi, costantemente attivo nella fuga, che parte con la prima enunciazione di S2 e non è mai più fermato se non nelle ultime tre misure del brano. Quanto a estensione, il secondo soggetto risulta decisamente più ampio e dinamico del primo, estendendosi nell'ambito di una nona maggiore a partire dalla tonica.

Nel soggetto S2, l'intervallo di quarta ascendente ha il ruolo di generare l'ascesa melodica e contrastare la discesa generata dalle prime giambiche. A differenza del primo soggetto, qui però l'ascesa melodica funziona. L'inciso *b* dell'Esempio 4.9 appare tre volte di seguito, risalendo un grado alla volta. In questo modo, nel soggetto è possibile tracciare un percorso ascendente (con una nota rilevante per misura, si veda l'Esempio 4.9) che tocca i suoni della scala di Lab maggiore dal Do^4 al Lab^4 . La condotta delle parti risente di questo movimento in su di S2: tutte le parti tendono a spostarsi verso l'alto, e ogni volta che una voce si aggiunge lo fa al basso – ne è testimone l'ordine delle entrate nell'esposizione.

Ad accompagnare il soggetto, un controsoggetto (CS2) dall'aspetto intervallare e ritmico inedito. Si apre infatti con un ampio movimento di sesta discendente, intervallo non ancora ritrovato finora nel preludio né nella fuga in posizioni rilevanti. Anche dal punto di vista ritmico, la figura di una minima sul battere che chiude su un quarto più debole non era ancora emersa.

Nel corso dell'esposizione, la parte libera che contrappunta il soggetto e il controsoggetto (miss. 123-139) ricorda ancora gli aspetti melodici del controsoggetto CS1a, con frammenti scalari oscillanti nell'estensione di una terza e ritmo regolare. Dopo l'esposizione, tale movimento compare più di rado (si vede ancora alle miss. 158-159, 187-188), e al suo posto la parte libera tende all'omofonia con il controsoggetto, rendendo la fuga sostanzialmente a due voci: una con il soggetto o suoi frammenti in un moto perpetuo di prime giambiche; un'altra accordale, che armonizza – in modo mai scontato,

di un verso – usato in metrica classica e costituito proprio da una coppia di sillabe di cui la prima breve e la seconda lunga



Esempio 4.10: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24 (miss. 140-143).

vedremo – il movimento della prima.

L'episodio di collegamento a mis. 140 mette in evidenza un motivo nuovo (Esempio 4.10), ritmicamente basato su CS2. Viene ripreso poi negli episodi alle miss. 179, 183, 197. Nel motivo, risulta sottolineata la relazione cromatica che intercorre tra le prime due note, non solo melodicamente ma anche armonicamente dalla nona minore che si forma alla seconda misura del motivo. Da questo momento, certe coppie di semitoni vicini rafforzano la loro relazione cromatica, in particolare Do-Reb (miss. 146-147, 179-180, 186, 189-190) e Fa-Solb (miss. 146-147, 181-185, 191-192).

La relazione appena evidenziata acquisisce importanza per un altro motivo. Esaminiamo infatti la prima entrata del soggetto nello sviluppo della seconda sezione, a mis. 148. I rapporti intervallari di S2 risultano alterati in modo inaspettato (Esempio 4.11): al posto del Do bemolle che ci si sarebbe aspettati come tonica, si trova adesso un Do naturale. La tonica è stata innalzata di un semitono in relazione a tutte le altre altezze del soggetto o, rovesciando la prospettiva, ci troviamo adesso in un modo in cui tutti i gradi della scala sono abbassati di semitono rispetto alla tonica, quello definito come «maximally lowered», *massimamente abbassato*, in Carpenter¹³ (Esempio 4.12). Viene evidenziato ancor più, in questo modo, il semitono Do-Reb di cui si parlava sopra, che diventa adesso una relazione cromatica tra la tonica e la sopratonica, e acquisisce notevole importanza. Quanto era già avvenuto nel Preludio comincia a succedere adesso nella Fuga, e porta con sé una certa quantità di problemi nell'analisi armonica.

Notiamo che con l'alterazione di un singolo intervallo appena osservata, si assiste anche al fenomeno del *restringimento scalare* (*scalar tightening* in

¹³CARPENTER, *Russian theorists on modality* cit.



Esempio 4.11: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24, S2⁻ (miss. 148-153).



Esempio 4.12: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24, altezze di S2⁻.

Brown¹⁴ che pone le prime quattro note del soggetto modificato nella classe di intervalli del tetracordo [0134], lo stesso del motivo DSCH.

Prima di continuare con l'analisi, conviene vagliare un'ipotesi alternativa al modo *maximally lowered*, e cioè che questa manifestazione del soggetto S2⁻ possa essere dovuta invece al fenomeno che Brown chiama «modal clash», scontro modale: la scala si può pensare come costruita sul La^b minore naturale – il che giustificherebbe il Sol naturale di miss 148-149 come sensibile, e sposterebbe il centro tonale di S2 sul suo ultimo inciso – con un terzo grado innalzato proveniente dal modo maggiore. L'innalzamento del terzo grado, vedremo, sarà effettivamente enfatizzato da Šostakovič una volta messi insieme i due soggetti.

Dopo l'entrata appena vista, ne segue una alla dominante, a cui si applicano le stesse considerazioni. La coppia di entrate successiva subisce ancora una volta una modificazione intervallare (S2⁺). Rispetto all'ultima esaminata, adesso la tonica si è inequivocabilmente spostata: adesso la gravitazione è sulla prima nota, e sembra ristabilito temporaneamente il modo maggiore. Dopo un'entrata che quindi diremo in Sol^b maggiore, ed una subito dopo in Do^b maggiore, un breve episodio di collegamento con del cromatismo sfocia nell'enunciazione di S2 nella sua forma iniziale, con esattamente gli stessi intervalli dell'inizio, in Re^b maggiore. Dopo quest'entrata (la prima entrata non a coppie!), il soggetto non tornerà più nella sua veste originale. Ne resteranno solo frammenti, sotto forma del canto continuo delle prime giambiche.

Che quest'ultima entrata in Re^b sia strutturalmente rilevante è segnalato dall'indicazione espressiva *tenuto* (come per il primo soggetto!) e da un rad-

¹⁴BROWN, *Tracing the origins* cit.

doppio all'ottava della seconda metà delle note che compongono il soggetto. Assieme alla continua crescita in altezza, dinamica e agogica di cui si parlava sopra, adesso anche la *texture* viene appesantita grazie a questo raddoppio. Tutto ciò contribuisce a un costante aumento di tensione: se la prima sezione era rimasta pressoché statica e sommessa, la seconda invece vede un accumulo costante di energia, dagli abissi da cui era partita verso la violenza della terza sezione.

Alle miss. 197-200, si nota un breve *dislocamento cromatico*: sfruttando l'énarmonia il Re bemolle si trasforma in Do diesis – se prima il semitono in evidenza era Do-Re \flat , ora è Do \sharp -Re \natural – e un'intera frase appare trasposta un semitono sopra rispetto a dove ci si aspetterebbe di trovarla. Alla mis. 201 ritornano i bemolli, con cui si afferma l'area tonale di Mi \flat maggiore: ancora una volta, la melodia ascende e la tensione aumenta.

Il crescendo delle miss. 201-205 porta verso la coda della sezione: in Do minore – ma su cui resta l'ombra del semitono Do-Re \flat da prima – e basata sul primo soggetto. Su una dinamica di *ff* che cresce a *fff*, pesanti accordi accentati alla sinistra ed un insistente Do basso a pedale, le *prime giambiche* della mano destra vengono raddoppiate in ottave, e per poche misure (miss. 210-213) addirittura estese su tre ottave. Queste misure appaiono stabili armonicamente, concentrate sulla triade di Do minore, eppure la scrittura dice il contrario: la Fuga viene travolta avanti verso la sezione successiva, in cui finalmente si trovano i due soggetti insieme e il carattere sofferente della fuga riesce a sfogare tutto il suo potenziale.

4.2.3 Sezione III: i soggetti insieme

Alla mis. 217 prende avvio l'ultima sezione della Fuga: il primo soggetto ed il secondo vengono sovrapposti. Abbiamo visto come nella seconda sezione certe regole fugali siano venute meno: la scrittura verticale ha cominciato a prendere il sopravvento su quella orizzontale, l'identità delle voci è andata perduta. Nella terza, a venir meno è l'identità stessa dei soggetti, che si presentano sempre più frammentati; inoltre, fatta eccezione per l'esposizione, le entrate dei soggetti non sono mai a coppie. Lo schema formale (Tabella 4.4) include un'esposizione congiunta di S1 e S2, episodi, una sezione in stretto e una coda.

| Sezione: | Esposizione | | Epis. | Entrata |
|--------------|---------------------|------|----------------|-------------|
| Materiale: | S1+S2 | Risp | framm. S2+CS1a | S1+S2 |
| Area modale: | Re m ($\sharp 3$) | La | Sol M | Si m + Re M |
| Misura: | 217 | 223 | 228 | 234 |

| | | | | |
|----|------------------|----------------|----------------------------------|--|
| S: | Epis. | Entrata | Falsa entr. + inizio Ped. tonica | |
| M: | framm. S2+CS2 | S1 + framm. S2 | S1+S2 | |
| A: | ascesa cromatica | Sol fr. | Re m ($\sharp 3$) | |
| M: | 241 | 254 | 260 | |

| | | | | |
|----|---------------------|--------------|--------------|-------------|
| S: | Entr. | Stretto | Stretto | Coda |
| M: | S1+S2 | S1+framm. S2 | S1+framm. S2 | Framm S1+S2 |
| A: | Re m ($\sharp 3$) | Re M | Re fr. | Re freygish |
| M: | 262 | 268 | 274 | 282 |

Tabella 4.4: Schema armonico-formale della fuga, seconda sezione.

In questa esposizione, le entrate sono soltanto due, non quattro come in precedenza. Coerentemente con le esposizioni precedenti, l'ordine di entrata delle voci a cui è affidato S1 è ascendente, quello di S2 discendente. Sia S1 che S2 sono raddoppiati in ottava e con almeno un altro suono sulle suddivisioni forti, in genere la tonica o la dominante della scala relativa a S1: come si diceva nella seconda sezione, la condotta delle parti si fa omofonica e le voci si riducono a due, ecco perché due entrate bastano a completare l'esposizione.

Il primo soggetto viene esposto in Re, con risposta tonale alla dominante. La scala è ancora quella di Re minore naturale, ma stavolta alle altre parti il terzo grado viene innalzato come nel modo maggiore. Ciò lascia inalterato il primo soggetto, in cui il terzo grado non compare. Il secondo soggetto, invece, non si trova nella sua forma originale, bensì nella forma $S2^-$ (Esempio 4.11). Riprendendo le considerazioni della sezione precedente, questa forma si può considerare costruito sulla scala di Re minore di S1; la nota che era originariamente la tonica in S2 è adesso il terzo grado della scala (si tratta dell'ipotesi alternativa esaminata sopra). La risposta di S2, stavolta, è anch'essa tonale. Nello scontro tra i due soggetti, armonicamente sembra S1 ad avere la meglio.

Sia la seconda entrata dei soggetti che la successiva codetta sono accompagnate da frammenti motivici affini a quelli della prima sezione (quelli che costituiscono il controsoggetto CS1a), che continuano nell'entrata successiva.

Dopo l'esposizione, un'altra entrata simultanea dei soggetti rovescia però la gerarchia armonica. S2 appare nella sua terza versione S2⁺ già enunciata a mis. 167, adesso in Re maggiore. S1 è invece nella sua forma minore originaria, alla relativa minore Si. Dopo quest'entrata isolata, un episodio con frammenti di S2 e del suo controsoggetto genera alla voce superiore una lunga ascesa melodica che dura dodici misure, simile a quelle osservate nel preludio, da Sol⁴ al culmine Mib⁶: la tendenza di S2 verso il registro alto è qui portata all'estremo.

Segue un'entrata di S1 (accompagnato da un S2 modificato e incompleto), che cresce verso il **fff** di mis. 260, corrispondente anche a un cambio di agogica, *Maestoso*, e ad una falsa entrata dei due soggetti. Quella vera arriva a 262, in Re sulla scala minore con $\sharp\text{III}$. La tonica, affermata pesantemente con un'ottava Re¹-Re², verrà riaffermata ogni due battute con un Re¹ accentato. Tale pedale di tonica dura dalla mis. 260 fino alla fine, attraversando sia la sezione in stretto che la coda.

Alle miss. 268-282, si assiste all'arrivo dello stretto, applicato solo al primo soggetto: dopo l'entrata simultanea di mis. 262, il secondo soggetto non si ode più per intero, ed appare solo in frammenti in prime giambiche. Il primo soggetto invece viene enunciato in stretto, con due coppie parallele di entrate ravvicinate. In ogni coppia, la voce superiore è in Re, la voce inferiore parte invece una terza sotto e una misura in ritardo. Tuttavia, gli intervalli cambiano: dalla prima alla seconda coppia, quelli che la prima volta sono sostanzialmente gli intervalli del Re maggiore (eccetto sempre per il settimo grado, invariabilmente un tono sotto la tonica in S1) la seconda volta si spostano sul modo minore, ma con il secondo grado abbassato (e occasionalmente l'abbassamento di altri gradi con una certa dose di cromatismo). Notiamo che il modo minore col secondo grado abbassato è il modo frigio con cui si era concluso il preludio. Di fatto, si assiste ad un cozzare violento tra il modo maggiore e il frigio (il *modal clash* di Brown), e alla fusione di questi due nel modo *freygish*, che sarà consolidato nella coda.

Con questo stretto e il contrasto cromatico appena detto, viene esasperato il carattere della Fuga, ormai piuttosto violenta: dinamica in **ff**, tutti i battiti accentati (sia forti che deboli), il Re basso che tuona regolarmente come un gong.

Infine, nelle sedici misure conclusive, la fuga al culmine della sua energia



Esempio 4.13: Šostakovič, Fuga Op. 87 n. 24 (miss. 290-291).

si conclude in una coda che ribadisce in modo inequivocabile il Re *freygish*. Qui, sia del primo che del secondo soggetto restano solo frammenti. Di S1, l'inciso iniziale con le quarte ascendenti dominante-tonica si alterna ad un inciso in cui queste quarte si trasformano in quinte diminuite. Come nel preludio, ciò evidenzia il semitono Re-Mib, ribadito più e più volte (Esempio 4.13), come anche il semitono La-Sib una quinta più sopra. Il Fa#, nel frattempo, sottolinea la persistenza del modo *freygish*. L'energia accumulata finora continua a crescere: gli intervalli tra due note consecutive nelle prime giambiche arrivano addirittura ad un'ottava, con cui si raggiunge perfino il La⁶, nota più alta di tutta la Fuga. Le ultime tre misure ribadiscono la quarta La-Re una volta per tutte, tornando circolarmente alla primissima misura della Fuga (viene declamato lo stesso inciso, stesse note, ma raddoppiate su ben quattro ottave). Soltanto qui le prime giambiche si interrompono: si udivano costantemente sin dall'inizio della seconda sezione. L'ultima ripetizione dell'inciso *a* mette un punto con solennità allo sviluppo drammatico della Fuga. Scende sul registro grave fino al La più basso del pianoforte, e mantiene la violenza degli accenti su ogni nota. Su un ultimo Re raddoppiato in ottave, senza alcuna armonizzazione, Šostakovič chiude il suo ciclo. Il carattere sofferente ma maestoso del Preludio e Fuga in Re minore ha sostituito la purezza del Do maggiore, e il lungo percorso dell'Op. 87 viene finalmente a chiudersi.

Riferimenti bibliografici

ADAMS, ROBERT M., *Dmitri Shostakovich and the fugues of Op. 87: a Bach Bicentennial Tribute*, tesi di laurea, North Texas State University, Master of Music, 1996.

AINSLY, ROB, *Humour: A serious business*, <https://www.siue.edu/~aho/musov/rob.html>.

BARTEL, DIETRICH, *Andreas Werckmeister's final tuning: the path to equal temperament*, in «Early Music» XLIII/1985 n.3, pp. 503-512.

BASS, RICHARD, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, in «Music Analysis» VII/1988, n. 2, pp. 197-214.

BOYD, MALCOLM, *B-A-C-H*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001688>, 2001.

BRAUN, JOACHIM, *The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich's Music*, in «The Musical Quarterly» LXXI/1985 n.1, pp. 68-80.

BROOKS, JEFFREY, *Socialist Realism in Pravda: Read All about It!*, in «Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies» LIII/1994, n. 4, pp. 973-991.

BROWN, STEPHEN C., *Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto*, in «Intégral» XX/2006, pp. 69-103.

BULLIVANT, ROGER, *Fugue*, Londra, Hutchinson University Library, 1971.

BURKHOLDER, J. PETER, GROUT, DONALD J., PALISCA, CLAUDE V., *A History of Western Music*, New York, W. W. Norton and company, 2014, ed. 9.

CARPENTER, ELLON, *Russian theorists on modality in Shostakovich's music*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 76-112.

CLARK, KATERINA, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, (Chicago Original Paperback Series).

DEARLING, ROBERT, *The First Twelve Symphonies: portrait of the artist as citizen-composer*, in CHRISTOPHER NORRIS, *Shostakovich : the Man and his Music*, Salem, Marion Boyars, 1982, pp. 47-80.

DOLŽANSKIJ, ALEXANDER, *24 preludii i fugi D. Šostakoviča*, Leningrado, Sov’etskij Kompozitor, 1963, cit. in MAZULLO, *Contexts, style, performance*.

EISENSTEIN, JUDITH K., *Heritage of Music*, New York, Union of American Hebrew Congregations, 1972.

FAIRCLOUGH, PAULINE, *A Soviet Credo: Shostakovich’s Fourth Symphony*, Londra, Routledge, 2006.

FAIRCLOUGH, PAULINE, *Slava! The ‘official compositions’*, in PAULINE FAIRCLOUGH e DAVID FANNING, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 259-284.

FANNING, DAVID, *Introduction. Talking about eggs: musicology and Shostakovich*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 1-16.

FANNING, DAVID, *Shostakovich: The Present-Day Master of the C Major Key*, in «Acta Musicologica» LXXIII/2001, n. 2, pp. 101-140.

FAY, LAUREL E., *Shostakovich Versus Volkov: Whose Testimony?*, in «The Russian Review» XXXIX/1980 n.39, pp. 484-493.

FERNANDEZ, CLAUDE, *Is Johann Sebastian Bach a great composer?*, <https://www.critique-musicale.com/bachen.htm>.

GROBENGIESER, ANDREW, *Twenty-four Preludes and Fugues, op. 87: Structural Model and Manipulation*, in MICHAEL MISHRA, *A Shostakovich Companion*, Westport, Praeger, 2008, pp. 377-408.

HAAS, DAVID, *The rough guide to Shostakovich’s harmonic language*, in PAULINE FAIRCLOUGH e DAVID FANNING, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 298-324.

HAKOBIAN, LEVON, *Shostakovich, Proletkul’t and RAPM*, in PAULINE FAIRCLOUGH, *Shostakovich Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 263-271.

JOHNSON, LEE, *The 'haunted' Shostakovich and the co-presence of Bach*, in «Tempo» LXIII/2009, n. 249, pp. 41-50.

KELDYSH, YURIJ, *An Autobiographical Quartet*, in «Musical Times Publications Ltd.» CII/1961, n. 1418, pp. 226-228.

KELLY, MICHAEL, *Gorky, Aragon and Socialist Realism*, in «The Crane Bag» VII/1983, n. 1, pp. 108-111.

KHOLOPOV, YURIJ, *Lad*, in *Sovetskaya muzikal'naya entsiklopediya*, cit. in CARPENTER, *Russian theorists on modality in Shostakovich's music*

KHOLOPOV, YURIJ, *Form in Shostakovich's instrumental works*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 57-75.

KROETSCH, TERENCE R., *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, tesi di laurea, University of Western Ontario, Faculty of Music Master of Arts, 1996, rel. Jack Behrens.

KUHN, JUDITH, *Shostakovich in Dialogue: Form, Imagery and Ideas in Quartets 1-7*, Londra, Routledge, 2010.

LEDBETTER, DAVID, *Bach's Well-tempered Clavier - The 48 Preludes and Fugues*, Yale, Yale University Press, 2002.

MAZULLO, MARK & KIRITZ, CHLOE & NELSON, ADAM, *Shostakovich's Preludes and Fugues: Fashioning Identities, Representing Relationships*, in «College Music Symposium» XLVI/2006, pp. 77-104.

MAZULLO, MARK, *Shostakovich's preludes and fugues: Contexts, style, performance*, Yale, Yale University Press, 2010.

PARK, JIHONG, *Historical and Analytical overviews on Dimitri Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues*, tesi di laurea, Florida Atlantic University, Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, Master of Arts, 2012, rel. Stuart Glazer.

PLUTALOV, DENIS V., *Dmitry Shostakovich's Twenty-Four Preludes and Fugues op. 87: An Analysis and Critical Evaluation of the Printed Edition*

Based on the Composer's Recorded Performance, dissertazione di dottorato, University of Nebraska, PhD of Musical Arts, 2010, rel. Mark Clinton.

ROSENBLATT, ALEXANDER, *Red insight: Socio-tonal battles of Dmitri Shostakovich*, in «Min-ad: Israel studies in musicology online» XVII/2020, pp. 77-92.

SEO, YUN-JIN, *Three Cycles of 24 Preludes and Fugues by Russian Composers: D. Shostakovich, R. Shchedrin and S. Slonimsky*, dissertazione di dottorato, University of Texas, PhD of Musical Arts, 2003, rel. David Neumeyer.

SHEINBERG, ESTI, *Jewish existential irony as musical ethos in the music of Shostakovich*, in PAULINE FAIRCLOUGH & DAVID FANNING, *The Cambridge Companion to Shostakovich*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 350-367.

K obsuzdeniyu 24 Preludi i Fug Shostakovicha, in «Sovetskaja Muzika» VI/1951, pp. 55-58.

STRADLING, ROBERT, *Shostakovich and the Soviet System, 1 925-1 975*, in CHRISTOPHER NORRIS, *Shostakovich : the Man and his Music*, Salem, Marion Boyars, 1982, pp. 189-218.

TARUSKIN, RICHARD, *Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony*, in DAVID FANNING, *Shostakovich Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 17-56.

URSOVA, TETJANA, *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception*, dissertazione di dottorato, University of London, Department of Music, PHD in Performance Practice, 2009, rel. Alexander Ivashkin.

VOLKOV, SOLOMON, *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Sostakovic. Traduzione di Francesco Saba Sardi*, Milano, Mondadori, 1979.

WALKER, PAUL M., *Fugue*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678>, 2001.

WEBSTER, JAMES, *Sonata Form*, in *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197>, 2001.

Indice

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Contesto storico-politico | 1 |
| 1.1 | Studi su Šostakovič: stato dell'arte | 1 |
| 1.2 | Contesto storico | 3 |
| 1.3 | Scelte compositive e risvolti politici | 8 |
| 2 | I 24 Preludi e Fughe | 17 |
| 2.1 | Composizione del ciclo | 17 |
| 2.2 | Modelli precedenti di preludi e fughe | 20 |
| 2.3 | Aspetti formali del ciclo | 23 |
| 3 | Il linguaggio di Šostakovič | 37 |
| 3.1 | Melos popolare ebraico | 37 |
| 3.2 | Modalità e tonalità | 42 |
| 3.3 | Il motivo DSCH | 47 |
| 4 | Analisi P. e F. in Re minore | 51 |
| 4.1 | Preludio | 52 |
| 4.2 | Fuga | 59 |
| 4.2.1 | Sezione I: Primo soggetto | 59 |
| 4.2.2 | Sezione II: secondo soggetto | 62 |
| 4.2.3 | Sezione III: i soggetti insieme | 67 |
| | Riferimenti bibliografici | 71 |