ELS CONCERTS PER A VIOLÍ DE DMITRI XOSTAKÓVITX

Apropament i proposta analítica

Autora: Aina Yunmei Blanes Pérez
Tutor: Nigel Carter
Títol Superior de Música, especialitat violí
Primera convocatòria, maig 2023

RESUM

El present treball versa sobre els dos concerts per a violí que van ser dedicats pel compositor rus Dmitri Xostakóvitx al violinista David Oistrakh. S'ofereix una recopilació d'informació relativa a les circumstàncies que van envoltar la composició d'aquestes obres, tant de la biografia de l'autor, com del context polític i social de l'època. Així mateix, s'inclou una introducció a la història dels concerts en qüestió. A més a més, hi figura una proposta analítica dels motius que apareixen als concerts, així com de l'orquestració i dels *tempi* que s'utilitzen, i es defineixen els conceptes amb què es designen cada un dels moviments del primer concert: *nocturne, scherzo, passacaglia* i *burlesque*.

Paraules clau: Xostakóvitx, Oistrakh, concerts violí

ABSTRACT

The present text deals with the two violin concertos dedicated by the Russian composer Dmitri Shostakovich to the violinist David Oistrakh. It provides a compilation of information regarding the circumstances surrounding the composition of these works, examining both the author's biography and the political and social context of the time. In addition, an introduction to the history of the concertos in question is included. Furthermore, there is an analysis of the motifs that appear in the concertos, as well as the orchestration and *tempi* used, and the concepts that designate each movement of the first concert are defined: *nocturne*, *scherzo*, *passacaglia*, and *burlesque*.

Keywords: Shostakovich, Oistrakh, violin concertos

ÍNDEX

Introducció..... 5

1. Dmitri Xostakóvitx i David Oistrakh.....7

1.1. Xostakóvitx: biografia..... 7

1.2. Oistrakh: biografia..... 11

1.3. Relació David Oistrakh - Dmitri Xostakóvitx.....14

2. Concert per a violí núm. 1, Op. 77/99.....16

2.1. Context històric-musical.....16

2.2. Història del concert.....18

2.3. Instrumentació.....19

2.4. Anàlisi.....19

2.4.1. Primer moviment: *Nocturne* (*Moderato*).....20

2.4.2. Segon moviment: *Scherzo* (*Allegro)*.....23

2.4.3. Tercer moviment: *Passacaglia* (*Andante*)..... 30

2.4.4. Quart moviment: *Burlesque* (*Allegro con brio*).....33

3. Concert per a violí núm. 2, Op. 129..... 38

3.1. Context històric-cultural.....38

3.2. Història del concert.....39

3.3. Instrumentació.....40

3.4. Anàlisi.....40

3.4.1. Primer moviment: *Moderato*..... 41

3.4.2. Segon moviment: *Adagio*..... 45

3.4.3. Tercer moviment: *Adagio-Allegro*..... 47

4. Conclusions.....51

5. Bibliografia..... 53

6. Annex I..... 57

INTRODUCCIÓ

L'obra musical de Dmitri Xostakóvitx ha estat objecte de nombrosos estudis i anàlisis, i els seus concerts per a violí no en són una excepció. Descobrir com han estat composts musicalment aquests concerts i de quina manera va influir, suposadament, el context en la seva creació, han estat els motius principals del tema d'aquest treball. Si bé és cert que ja s'han dut a terme alguns estudis sobre determinats elements característics presents en aquests concerts, en cap d'ells s'ha recopilat informació tan extensa, ni s'ha fet una proposta analítica tan detallada com la que es proposa en aquest treball. Per tant, aquesta investigació pot aportar informació que ajudi a l'intèrpret a tenir una concepció més precisa i acurada a l'hora d'abordar aquest repertori.

La informació aportada ha estat extreta principalment de fonts bibliogràfiques, tant en línia com físiques, tot i que també s'ha emprat suport auditiu i visual per a l'estudi i anàlisi de les obres. El primer apartat del treball presenta un resum biogràfic de Dmitri Xostakóvitx i David Oistrakh, dos dels músics més reconeguts del segle XX, i a més, es fa un repàs a la seva relació, per contextualitzar el fet que el compositor li dediqués les tres obres que va escriure per a violí justament a aquest violinista. També es contextualitza el moment històric, polític, social i musical de Rússia en el qual es van compondre cadascun dels concerts, atès que l'obra d'un compositor possiblement estigui marcada per les vivències de l'entorn i els moviments cultural de l'època, i en aquest cas, especialment condicionat per l'estament polític que incideix en la temàtica i estructura dels continguts de la composició. A més a més, es defineixen els conceptes que donen títol a cada un dels moviments del primer concert. Finalment, s'elabora una anàlisi de les dues obres, la qual cosa implica la revisió dels elements musicals que les conformen, incloent-hi els motius, l'orquestració i els *tempi*.

L'objectiu principal d'aquest treball és aprofundir en la comprensió d'aquestes obres a través d'una proposta analítica. Aquesta versa principalment en l'estudi dels motius temàtics que apareixen en cada un dels moviments i les seves respectives modificacions, tot i que també es menciona l'orquestració i els *tempi*. D'aquesta manera, es proporciona a l'intèrpret una base fomentada per al desenvolupament de la seva proposta interpretativa, coherent i en consonància amb les intencions del compositor. No obstant això, el que no hi figura és una anàlisi harmònica, ja que això requeriria un estudi meticulós de cada compàs, idea rebutjada pel mateix compositor:

No tinc cap intenció de fer una anàlisi compàs per compàs de les meves partitures. Això no és gens interessant en les Memòries de Stravinski. I si us informo que en la meva Vuitena Simfonia, en el quart moviment, a la quarta variació en les mesures quatre a sis, el tema està harmonitzat amb set tríades menors descendents? A qui li importa?[1]

[1] S. Volkov, *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich,* p. 151.

1. DMITRI XOSTAKÓVITX I DAVID OISTRAKH

1.1. XOSTAKÓVITX: BIOGRAFIA

Infància - 1926

Dmitri Dmitrievitx Xostakóvitx (San Petersburg, 1906 – Moscou, 1975) és considerat un dels compositors més rellevants del segle XX. Les seves obres es caracteritzen per transmetre una gran varietat d'estats d'ànims i reflectir el context polític i social que va viure. Un gran nombre de les seves composicions simfòniques, cambrístiques, concerts per a solista i vocals són considerades com a obres de referència dins el repertori. A més, també va compondre música de teatre incidental, música per a pel·lícules i tres ballets.

El seu pare era enginyer, i la seva mare, pianista. Envoltat de música des de la seva infància, va començar els seus estudis musicals amb la seva mare, qui tot d'una es va adonar del talent del seu fill, i el va inscriure a l'escola del mestre Ignaty Glasser. Durant la seva infantesa també va compondre la seva primera obra, Солдат (Soldat).

Dos anys després de la Revolució Russa, l'any 1919, Xostakóvitx es va matricular al conservatori de la seva ciutat natal, San Petersburg, on estudià piano i composició, amb reconeguts compositors russos com Maximilian Steinberg i Nikolai Sokolov. A més, començà a treballar com a pianista a les sales de cinema, acompanyant pel·lícules mudes en les quals interpretava tant obres del repertori pianístic com composicions pròpies. Malauradament, durant la seva etapa com a estudiant, Xostakóvitx va ser diagnosticat de tuberculosi, i es va haver d'operar. Malgrat tot, va realitzar els seus exàmens finals de piano amb un embenat al coll. Després, es va traslladar a un sanatori a Crimea, on va conèixer a Tatyana Glivenko, l'amor vertader de la seva vida,[2] a qui li va dedicar el seu Piano Trio, Op.8.

1926 - Segona Guerra Mundial

En finalitzar els seus estudis, Xostakóvitx va presentar la seva primera simfonia com a obra de graduació, dedicada al seu amic Mikhail Kvadri. L'estrena de l'obra, interpretada per l'Orquestra Filharmònica de Leningrad sota la direcció de Nikolai Malko el 1926, va ser un gran èxit, tant en l'àmbit nacional com internacional, i va marcar el començament de la seva carrera com a compositor.

[2] E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered.* p. 8.

Posteriorment, Xostakóvitx va explorar l'estil avantguardista, però el rebuig per part dels teatres a les obres d'aquest tipus, juntament amb la necessitat de guanyar diners, el van fer retornar a una música més conservadora. A més, després de participar en el Concurs de piano de Frédéric Chopin, on no fou guardonat amb cap premi, es va centrar en la seva carrera com a compositor, i només va continuar tocant el piano en públic amb la música de cambra i amb les seves pròpies composicions.

Durant el seu primer període com a compositor graduat, una de les seves obres més rellevants fou la seva òpera *Нос* (*El nas*), estrenada el 1930. Aquesta destacava per la seva complexitat rítmica i harmònica, i per l'originalitat del tractament de la veu, on el text reflectia la vida quotidiana, utilitzant el concepte de *realisme musical* però amb noves tècniques. Malgrat això, aquesta obra no va comptar amb l'aprovació del règim, tot i que no va patir la persecució soferta en altres obres seves. Un dels casos més destacats fou el de la seva segona òpera *Леди Макбет Миценского уезда* (*Lady Macbeth de Mtsensk*), denunciada públicament el 1936 pel Partit Comunista al diari Pravda, acusant-la de formalista i decaient. En opinió de Stalin, no seguia els tres principis operístics estipulats pel dictador:

- El personatge ha de ser socialista.
- El llenguatge musical ha de ser realista.
- L'heroi ha de representar la nova era socialista.

СУМБУР ВМЕСТО МУЗЫКИ

Об опере «Леди Макбет Мценского уезда»

Columna del Pravda, 28 de gener del 1936.

Poc després, va tornar a aparèixer al Pravda una denúncia al seu ballet *Светлый ручей* (*Corrent de llum*). Aquestes demandes afectaren Xostakóvitx, que va decidir abandonar la seva Quarta Simfonia, per compondre obres que fossin ideològicament acceptades, com és el cas de la seva Cinquena Simfonia, estrenada el 1937. En aquesta obra, va decidir no experimentar, optant per exemple per la utilització de melodies extenses que garantissin l'acceptació del públic, i sobretot, de les autoritats. Així, la simfonia fou ben rebuda i considerada més accessible i patriòtica respecte a les seves obres anteriors, obtenint novament el favor del règim. No obstant això, el mateix compositor la considerava un rèquiem per a totes les persones que van patir i morir, i estava

convençut que els assistents a l'estrena no van entendre realment de què es tractava, malgrat els seus aplaudiments.[3]

En aquesta etapa, Xostakóvitx també va viure importants esdeveniments en la seva vida personal. Es va casar per segona vegada amb Nina, després d'haver-se divorciat anteriorment, ja que van adonar-se que es necessitaven mútuament i, per tant, es van donar una segona oportunitat. El naixement dels seus dos fills, Galina el 1936 i Maxim el 1938, fou l'únic succés favorable que va experimentar en aquest període.

Segona Guerra Mundial - 1960

En el període de la Segona Guerra Mundial, el compositor va oferir els seus serveis a l'estat soviètic. Inicialment, va intentar allistar-se a l'exèrcit, però la seva importància com a artista el va mantenir allunyat del servei militar. En conseqüència, va decidir col·laborar com a bomber voluntari. Durant aquest període, va compondre la Setena Simfonia, dedicada a Leningrad i als seus habitants. El mateix compositor la va descriure com «una simfonia del nostre temps, sobre la nostra gent, sobre la nostra guerra sacra, sobre la nostra victòria» (Latham 2008, p. 1387). L'obra fou estrenada el 1942 a Leningrad, durant el setge dels nazis a la ciutat, esdevenint símbol de resistència per als ciutadans. Així mateix, Xostakóvitx fou elevat a l'estatus d'heroi de l'URSS. Malgrat això, les seves dues simfonies posteriors no van ser ben rebudes pel règim: la Vuitena Simfonia va ser considerada pel règim com una provocació i un desafiament, mentre que la Novena Simfonia no va ser vista com una representació adequada del triomf soviètic sobre els nazis.

Amb el Decret Zhdanov (el qual es detalla posteriorment a l'apartat 2.1), es va posar en pràctica una política de censura en l'àmbit cultural que va afectar nombrosos artistes soviètics, entre ells Xostakóvitx. Com a conseqüència, va haver de modificar les seves composicions adaptant-les a un estil més patriòtic, i ajornant l'estrena d'algunes obres que el règim pogués considerar «formalistes», com és el cas del seu Concert per a Violí núm. 1. No obstant això, amb la mort de Stalin l'any 1953, la cultura soviètica va experimentar un alliberament progressiu, el que va permetre als artistes publicar obres que anteriorment havien estat amagades per por. Així mateix, els artistes van gaudir d'una major llibertat artística, la qual cosa va permetre a Xostakóvitx estrenar la Desena Simfonia, malgrat les crítiques d'un grup de compositors.

[3] S. Volkov, *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich,* p. 102.

1960 - 1975

El 1960, set anys després de la mort de Stalin, Xostakóvitx es va unir al Partit Comunista i, a canvi, fou nomenat secretari general del Sindicat de Compositors de la U.R.S.S. En aquest període va compondre la Tretzena Simfonia, també coneguda com a *Babi Yar*. Aquesta obra coral, basada en versos del poeta de Yevgueni Yevtushenko que abordaven una temàtica antisemita, va generar controvèrsia, tot i que no fou censurada. Així, el poeta va haver d'afegir una estrofa que recordés també als russos i ucraïnesos que moriren junt amb els jueus a Babi Yar. En referència a la seva vida personal, es va casar per tercera vegada el 1962 (la seva dona Nina va morir cinc anys abans), amb Irina Antonina Supinskaya de la qual esmentava: «El seu únic defecte és que té vint-i-set anys. En tots els altres aspectes és esplèndida: intel·ligent, alegre, franca i molt agradable. Ve a veure'm cada dia i això em proporciona plaer. És molt amable amb mi. Crec que ens entendrem molt bé vivint junts» (Glikman 2001, p.102).

Al final de la seva vida s'agreujaren els seus problemes de salut, havent estat diagnosticat de poliomielitis el 1965. A més, les morts recents d'amics van desencadenar en ell una obsessió al voltant d'aquest tema «(sobre la mort) ... No és un inici, és el veritable final, i després no hi haurà res, absolutament res» (Volkov 2005, p. 139). Aquesta preocupació es manifesta a les seves obres, les quals adopten un caràcter més introspectiu, més íntim, i de reminiscència, com és el cas de la seva Sonata per a Violí, alguns dels seus darrers quartets i les seves últimes simfonies.

Finalment, el 1975 Xostakóvitx va morir a Moscou. Les experiències i la situació política que va viure li generaren una visió pessimista de la seva pròpia vida: «No hi va haver moments especialment feliços a la meva vida, cap gran alegria. Era gris i avorrida, i em posa trist pensar-hi. Em sap greu admetre-ho, però és la veritat, la trista veritat» (Volkov 2005, p. 214).

A pesar de les desavinences amb el règim soviètic, Xostakóvitx, va ser distingit en reiterades ocasions amb importants reconeixements estatals: el Premi Stalin i l'Ordre de Lenin. Tot i això, va haver de continuar enfrontant-se a la crítica i la censura de les autoritats, qui consideraven algunes de les seves obres políticament inacceptables.

1.2. OISTRAKH: BIOGRAFIA

David Fyodorovich Oistrakh (Odessa, 1908 – Amsterdam, 1975) va estar envoltat de la música des de la seva infància: el seu pare fou músic aficionat, i la seva mare, cantant solista al teatre de l'òpera local. Des que va començar fins a la seva graduació, el 1926 al Conservatori d'Odessa, Oistrakh només va tenir un professor de violí, Piotr Stolyarsky, amb qui també va estudiar viola. A partir de la seva etapa com estudiant al conservatori, va destacar, i fou arran de l'èxit del seu primer recital que se li presentaren moltes oportunitats com a solista. Poc després de graduar-se, Glazunov el va convidar a interpretar el seu concert per a violí a Kíev, dirigit pel mateix compositor i també va debutar amb l'Orquestra Filharmònica de Leningrad, dirigida per Nikolai Malko, amb el Concert per a violí de Txaikovski:

> *Recordo el dia perfectament - dia 10 d'octubre. Fou l'obertura de la temporada allà, i la ciutat estava arrebossada de músics reconeguts - Szigeti, Walter, Petri, Albert Coates. En aquell temps, Malko era el director de l'orquestra. Ell havia sentit parlar de mi a Odessa i em va convidar a tocar amb ells per aquest primer concert de la temporada. L'orquestra fou molt escèptica, inclús sorpresa - per què Malko ha convidat aquest jove de les províncies a tocar amb ells? El concert era el Txaikovski, i estic orgullós de dir que, si bé no estava encara molt madur, la meva interpretació fou ben rebuda. Un mes després vaig ser convidat a tocar el Glazunov amb ell com a director. Desafortunadament, va haver de deixar el país aquell any, per tant, vaig tocar amb un altre director.*[4]

Durant la dècada dels trenta, Oistrakh es traslladà a Moscou i va experimentar un notable creixement a escala internacional. Va aconseguir diversos guardons en concursos nacionals, com ara el d'Ucraïna i el de la Unió Soviètica, a més de ser reconegut en els concursos internacionals, tot i estar sotmès a una gran pressió per part del govern soviètic: segon premi al Concurs de Wieniawski, i primer premi al Concurs d'Eugène Ysaÿe, sent considerat el millor violinista de l'U.R.S.S. gràcies a aquesta darrera participació. En relació amb la seva vida privada, durant aquests anys es casà amb Tamara Rotareva i va néixer el seu fill, Ígor.

El 1942, Oistrakh es va afiliar al Partit Comunista com molts altres artistes ho van fer per poder sobreviure en el règim soviètic. En canvi, Xostakóvitx no es va afiliar al Partit fins set anys després de la mort de Stalin, ja que era requisit indispensable per poder ser secretari general de la Unió de Compositors Soviètics. Aquest càrrec li proposà Nikita Khrusxov, qui havia pres el lideratge de la Unió Soviètica després de la mort de Stalin (Wilson 1995, p. 219).

---

[4] A. Blyth, *Classic interview: David Oistrakh.*

Malgrat el seu èxit internacional, el desenvolupament de la seva carrera es va veure interromput a causa de l'esclat de la Segona Guerra Mundial. En aquesta situació, Oistrakh va portar la seva música a àmbits més socials, com hospitals i fàbriques, sobretot de Leningrad, ciutat que es trobava sota assetjament. A més a més, va oferir concerts a altres ciutats de tot el país i al front. Durant aquest període, també es va dedicar a la música de cambra, formant un trio estable amb el pianista Lev Oborin i el violoncel·lista Svatioslav Knushevitsky, així com un quartet de corda amb Piotr Bondarenko al segon violí, Mikhail Terian a la viola i S. Knushevitzky. Un dels esdeveniments més recordats de la carrera d'Oistrakh va ocórrer el 1942, quan va interpretar el Concert de Txaikovski a l'auditori de Stalingrad mentre la ciutat era bombardejada.

Poc després de la finalització de la guerra, el Partit va tornar a permetre als ciutadans soviètics viatjar internacionalment, tot i que l'entrada al país per als estrangers no era tan accessible. Així mateix, el 1945 les autoritats soviètiques li permeteren al violinista estatunidenc Yehudi Menuhin poder interpretar el Doble Concert de Bach a Moscou amb Oistrakh, essent el primer artista estranger des de la guerra en actuar a Rússia. Durant aquests anys de postguerra, Oistrakh no va deixar d'oferir concerts per tota Rússia. Va presentar un cicle que constava de cinc concerts per a violí, anomenat *Development of the Violin Concerto*, i va estrenar obres de compositors coetanis a ell, com les obres de Xostakóvitx per a violí (dedicades totes al violinista). A més, va enregistrar quasi tot el repertori per a violí.

A banda de ser reconegut com a intèrpret, destacà també com a professor. A partir de l'any 1934, va impartir classes al Conservatori de Moscou, on va formar a alguns alumnes destacats, entre els quals es troben Oleg Kagan, Gidon Kremer, i el seu fill, Ígor Oistrakh, entre altres. Així mateix, va exercir com a director d'orquestra, i es va dedicar a l'edició d'obres del repertori per a violí.

La consideració i el respecte que Oistrakh es va guanyar entre els altres músics es va reflectir en nombroses dedicatòries que va rebre, entre les quals destaquen la Sonata per a Violí de Xostakóvitx, oferida com a regal per al 60è aniversari del violinista, la Primera Sonata per a Violí de Prokófiev i el Concert per a Violí de Myaskovsky, entre altres. També va ser distingit per múltiples institucions, que li atorgaren diversos guardons i honors, entre els quals destaquen el títol d'Artista del Poble de l'U.R.S.S. el 1954, el Premi Lenin el 1960, i el reconeixement de la Royal Academy of Music, London, i el Conservatorio di Santa Cecilia, Roma.

Tots els violinistes contemporanis i posteriors a Oistrakh consideren que el seu llegat musical és únic, reconeixent-lo com un dels millors violinistes de la història. Tal com va afirmar el violinista Isaac Stern:

(Oistrakh) era l'home més gentil d'entre els éssers humans, i un gran violinista. A la seva manera de tocar hi havia un control preciós durant tota l'estona, tant als passatges ràpids o a les frases llargues, lentes. Un esclat sobtat de força viril i la suau carícia d'un matís suau, el to suau i dolç produït indefectiblement a totes les parts de l'arc, a tots els nivells de so, mai forçat, mai lleig. I sempre aquella meravellosa entonació pura que també era invariablement harmònicament precisa. Aquestes eren les característiques distintives de la seva manera de tocar el violí. Pel que fa a ell com a persona, es podia esperar que la seva vida a la Unió Soviètica l'amargués, però mai no el vaig sentir dir una paraula desagradable contra un col·lega, ni xafardejar sobre els defectes i les debilitats de ningú. Era realment un home d'or.[5]

De la mateixa manera, Yehudi Menuhin expressava:

He conegut pocs artistes com ell. Alguns s'han pres moltes llibertats perquè eren molt indulgents amb ells mateixos. Altres mancaven d'imaginació, però eren molt calculadors; observaven l'efecte que produïen en l'audiència, i a la seva manera eren fantàstics. Aconseguien el mateix efecte una vegada i una altra. Eren previsibles, com els eclipsis de sol i les lleis de la natura. Hi ha dues escoles: una que és completament previsible i una altra que s'enfonsa en el més absolut abandonament. Oistrakh va compaginar les dues.[6]

El 1974, amb seixanta-sis anys, va morir durant una gira per Amsterdam a causa d'un segon atac al cor.

Respecte als seus violins, Oistrakh manifestava predilecció per dos violins Stradivarius, el *Conte di Fontana* del 1702 i el *Marsick* del 1705. No obstant això, va tenir l'oportunitat de tocar amb set Stradivarius diferents.[7] Pel que fa als arcs, solia fer servir els d'Albert Nürenberger i André Richaume, dos fabricants destacats en la confecció d'arcs.

La seva obra preferida era la Desena Simfonia de Xostakóvitx, ja que el commovia profundament i hi trobava certa versemblança filosòfica amb el Primer Concert per a Violí del mateix compositor. A més, també tenia especial apreciació pels concerts per a violí de Txaikovski i Sibelius així com per a les obres de Brahms. Com a director d'orquestra principalment programava als seus concerts composicions del període clàssic i romàntic, i dels compositors russos contemporanis, particularment de Prokófiev i Xostakóvitx.[8]

---

[5] I. Stern, *My First 79 Years*, p. 230.
[6] R. Fernández de Larrinoa, *Dibujar en el aire: Esplendor y declive del violín romántico*, p. 71.
[7] A. Blyth, *Classic interview: David Oistrakh.*
[8] V. Yusefovich, *David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh*, p. 109.

1.3. RELACIÓ DAVID OISTRAKH - DMITRI XOSTAKÓVITX

Oistrakh i Xostakóvitx van establir una relació duradora de respecte i amistat, treballant plegats en diverses ocasions. Aquest vincle va començar després que el violinista participés en el Segon Concurs de la Unió Soviètica a Leningrad, on el compositor el va escoltar tocar el violí per primera vegada, quedant impressionat per la seva interpretació:

> *El jove violinista va fascinar els membres del jurat, l'audiència, i també a mi, amb la seva interpretació magistral. Va tocar de manera virtuosa, amb una facilitat increïble... i tothom a la sala sabia que assistia al naixement d'un gran 'mestre'.*[9]

Alguns mesos després de la seva primera trobada, la relació entre els dos artistes es va consolidar. Ambdós, juntament amb altres artistes soviètics, van ser convidats a realitzar una gira de concerts a Turquia per invitació del mateix president turc. El 1948, Xostakóvitx va finalitzar el seu primer concert per a violí, l'Op. 77, i va decidir atorgar a Oistrakh l'honor d'estrenar-lo. El violinista va acceptar i, tot i que no el va interpretar en públic fins al 1955, el va estar estudiant durant aquest període. El mateix privilegi va tenir amb les posteriors composicions per a violí de Xostakóvitx, el Segon Concert i la Sonata. A més d'aquestes tres obres, Oistrakh va estar implicat en altres creacions d'aquest compositor, inclosos els seus quartets de corda, les seves simfonies (quan es dedicava a la direcció) i un cicle de set cançons per a soprano, violí, violoncel i piano basades en poemes d'Alexander Blok.

L'admiració que es tenien mútuament es reflecteix no només en el fet que Xostakóvitx li va dedicar totes les seves obres per a violí a Oistrakh, qui les va interpretar arreu del món, sinó també en la documentació que s'ha conservat. En una carta al violinista, Xostakóvitx va escriure: «Pel que fa a mi, podria omplir milers de tones de paper amb elogis per a tu».[10] Així mateix, Oistrakh també li va expressar en reiterades ocasions la seva admiració cap a ell: «Estic orgullós del teu geni suprem».[11]

---

[9] V. Yusefovich, *David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh*, p. 26.
[10] *Ibid*., p. 173.
[11] *Ibid*., p. 179.

Xostakóvitx (esquerra) i Oistrakh (dreta). Praga, 1947

2. CONCERT PER A VIOLÍ NÚM. 1, Op. 77/99

2.1. CONTEXT HISTÒRIC-MUSICAL

Després de la revolució del 1917, l'avantguarda artística russa tenia com a objectiu principal un canvi. Aquest, segons els avantguardistes, sols es podria aconseguir vinculant l'art amb la política revolucionària, i creant nous estils i formes d'expressió artística que reflectissin la nova societat. No obstant això, es van produir dos episodis polítics que van impedir aquest canvi:

- El primer esdeveniment succeí el 1932, quan el Comitè Central del Partit Soviètic va imposar la dissolució de totes les associacions artístiques del país. Això va significar que les reunions dels artistes, des d'aquest moment, s'havien de dur a terme a través dels sindicats, que s'encarregarien de controlar l'activitat cultural. Amb aquesta mesura, el Partit va obtenir el control total de l'art, imposant les directrius que havien de complir les obres soviètiques. En conseqüència, els avantguardistes van veure interrompudes les seves aspiracions al canvi artístic.

- El segon esdeveniment, el més rellevant per a la cultura soviètica, va tenir lloc el 1934 durant el primer Congrés d'Escriptors Soviètics de la Unió Soviètica. En aquest acte, el polític Andrei Zhdanov, amb el suport de l'escriptor Màxim Gorki, va establir el realisme socialista com a l'únic model artístic permès. Aquest estil havia de representar fidelment la realitat de la societat soviètica, i els valors ideològics del Partit. Això va relegar l'art a ser una eina més per als propòsits polítics del Partit. D'acord amb els estatuts de la Unió Soviètica d'Escriptors, establerts després del I Congrés d'Escriptors Soviètics del 1934:

  El realisme socialista és el mètode fonamental de la literatura i de la crítica literària soviètiques. Exigeix de l'artista una representació verídica, històricament concreta, de la realitat en el seu desenvolupament revolucionari. A més, ha de contribuir a la transformació ideològica i a l'educació dels treballadors segons l'esperit del socialisme.[12]

A més, es condemnava qualsevol manifestació artística que tingués traces de burgesia:

> *L'estat actual de la literatura burgesa és tal que ja no pot crear grans obres d'art. La decadència i la desintegració de la literatura burgesa, resultant del col·lapse i la decadència del sistema capitalista, representen un tret característic, una peculiaritat de l'estat de la cultura i la literatura burgesa en l'actualitat. Se n'han anat per no tornar mai*

[12] A. Terz, *¿Qué es el realismo socialista?*, p. 75.

més aquells temps en què la literatura burgesa, que reflectia la victòria del sistema burgès sobre el feudalisme, podia crear grans obres del període en què el capitalisme floria. Tot ara està cada vegada més atrofiat – temes, talents, autors, herois.[13]

Mentre la literatura soviètica era perseguida, la música va continuar gaudint d'una certa llibertat, fins al 1948, any en què Xostakóvitx va compondre el seu primer concert per a violí. A principis d'aquest any, Zhdanov convocà una reunió de la Unió de Compositors Soviètics i publicà el Decret del comitè central del C.P.S.U.[14] el 1948. Aquesta resolució fou emesa arran d'haver vist l'òpera de Muradeli *La gran amistad*, acusada de ser: «una obra desproveïda d'art, defectuosa tant des del punt de vista musical com pel que fa al seu contingut».[15] En aquest decret també es van condemnar obres de destacats compositors soviètics per ser considerades formalistes i antipopulars.

La situació és particularment insatisfactòria dins l'àmbit simfònic i operístic. Es tracta d'un cas de compositors que segueixen una tendència formalista i antipopular. Aquesta ha trobat la seva màxima expressió a les obres de compositors com D. Xostakóvitx, S. Prokófiev, A. Khatxaturian, V. Shebalin, G. Popov, N. Myaskovsky i altres, en les quals les distorsions formalistes i les tendències antidemocràtiques a la música, alienes al poble soviètic i als seus gustos artístics, estan clarament representades.[16]

D'acord amb el règim, les característiques de la música formalista eren l'atonalitat, les dissonàncies i la disharmonia, que contravenien un dels principis fonamentals de la música clàssica: la melodia. La complexitat del seu llenguatge musical recordava a la música burgesa modernista contemporània considerada «la negació total de l'art musical».[17] Per tant, la música realista soviètica havia de tornar als estils dels grans artistes del segle passat i les composicions havien de representar la realitat del poble.

Malgrat això, tot i que aquest decret va enfortir la persecució contra els compositors soviètics acusats de formalistes, aquesta ja havia estat present anteriorment. El cas de Xostakóvitx n'és un exemple, ja que va ser criticat i denunciat a causa d'algunes de les seves obres. Els dos casos més destacats foren la seva òpera *Lady Macbeth de Mtsensk*, i el seu ballet *Corrent de llum*, ambdós del 1936. Tot i que les crítiques el van afectar, no va deixar de compondre, i un any després va estrenar la seva Cinquena Simfonia, amb la qual es va guanyar altra vegada el favor del règim. A partir del 1948, tanmateix, va evitar estrenar obres que considerava que podrien ser censurades, com fou el cas del seu primer Concert per a Violí.

---

[13] M. Gorky, K. Radek, N. Bukharin, et al, *Soviet Writers' Congress 1934, The debate on Socialist Realism and Modernism*, p. 15 - 26.
[14] Partit Comunista de la Unió Soviètica.
[15] A. Mercer, *The Zhdanov decree 1948*, p. 21.
[16] *Loc. cit.*
[17] *Loc. cit.*

2.2. HISTÒRIA DEL CONCERT

El Decret de Zhdanov del 1948, publicat al capvespre mentre Xostakóvitx estava acabant el darrer moviment del Concert per a Violí núm. 1, va tenir un efecte significatiu en aquesta obra i en la seva producció posterior. Malgrat que la primera presentació pública del concert fou aquell mateix any en la classe de composició del Conservatori de Leningrad, amb el seu alumne Venyamin Basner com a primer intèrpret solista, la seva estrena oficial va ser ajornada per por de què les autoritats soviètiques la consideressin 'formalista'. Això va portar a David Oistrakh, a qui li va ser dedicat el concert, a estudiar-lo d'amagat fins a la seva estrena set anys després, el 29 d'octubre del 1955, amb l'Orquestra Filharmònica de Leningrad dirigida per Eugeni Mravinsky.[18] Per contra, el violoncel·lista Mstislav Rostropovich considera que la demora en l'estrena fou deguda a la covardia del violinista, afirmant en una entrevista: «Jo menyspreava a Oistrakh perquè el brillant concert per a violí escrit per a ell el 1948 va haver d'esperar per la seva primera interpretació... Segons la meva opinió, això va ser vergonyós i covard».[19]

En tot cas, durant aquest període, Xostakóvitx va revisar del seu concert i va presentar-ne una segona versió, amb només lleugeres modificacions. Aquesta segona versió va ser estrenada l'any 1955, dos després de la mort de Stalin i amb la conseqüent finalització de les persecucions als artistes. El mateix compositor la considerava una obra seriosa i profunda en què havia creat alguna cosa nova, essent conscient de les dificultats tècniques que havia d'afrontar el solista.[20] Tant Oistrakh com l'orquestra es van preparar meticulosament per a la presentació de l'obra, que tingué una bona recepció per part del públic. No obstant això, el compositor no va quedar del tot satisfet, tal com s'expressa en una carta destinada al violinista: «Estimat Dodik, t'envio la partitura que he editat, però no et puc garantir un alt estàndard de treball. En tot cas, he millorat els punts que havia anotat».[21]

Malgrat les dificultats inicials amb l'estrena del concert, l'obra va tenir gran èxit a altres ciutats arreu del món. A més, gràcies a les seves freqüents programacions per part d'Oistrakh, el concert es va popularitzar i avui en dia continua sent una composició molt interpretada. Segons les estadístiques de Bachtrack, el concert és el vuitè més interpretat per a violí durant el 2022 (dades recollides a partir de 27.124 concerts, òperes i representacions de dansa).[22] Una

---

[18] D. Shostakovich i I. Glikman, *Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941-1975,* p. 61.
[19] E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered.* p. 218.
[20] D. Xostakóvitx, *La música bajo el terror: Cartas a Iván Sollertinski (1927-1944)*.
[21] V. Yusefovich, *David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh*, p. 173.
[22] Bachtrack, *Classical music in 2022.*

de les interpretacions més recordades fou l'estrena al Regne Unit el 1956, en què Oistrakh va haver d'abandonar la sala durant el tercer moviment per ajustar el seu violí, però va tornar per acabar el concert sense més incidències, amb una recepció tan eufòrica del públic que van haver de repetir el final.

El retard en la presentació i publicació (la partitura es va fer pública el 1956) del concert ha causat confusions amb relació a dues qüestions. La primera està vinculada amb el motiu del segon moviment, el qual s'explica a l'apartat 2.4.2, i la segona fa referència a la catalogació de l'obra: algunes edicions la classifiquen com a Op. 77 (Edició Sikorski), mentre que altres la cataloguen com a Op.99 (Boosey & Hawkes). Tot i això, la voluntat de Xostakóvitx era que s'identifiqués com a Op. 77.

2.3. INSTRUMENTACIÓ

La instrumentació requerida per al Concert per a Violí núm. 1 és la següent: piccolo o flauta III, 2 flautes, 2 oboès, corn anglès o oboè III, 2 clarinets en *Sib*, clarinet baix o clarinet III, 2 fagots, contrafagot, 4 trompes en *Fa*, tuba, timpani, tam-tam, xilòfon, celesta, 2 arpes i cordes. Destaca la decisió del compositor de no fer ús de trompetes ni de trombons. Sobretot és notori el cas de la trompeta, instrument que sol ser recurrent en els concerts per a instrument solista, i que a més, Xostakóvitx li proposa un paper quasi de solista en el seu primer concert per a piano del 1933.

2.4. ANÀLISI

«Una simfonia per a violí solista i orquestra».[23] Així és com Xostakóvitx concebia aquest concert, en La menor. Consta de quatre moviments: lent – ràpid – lent – ràpid, fugint de l'esquema tradicional dels concerts amb solista, i seguint, en canvi, el tradicional d'una simfonia. Oistrakh manifestava:

> *En el Concert per a violí, com a moltes altres obres de Xostakóvitx, m'atreu la increïble serietat i profunditat de la idea, el pensament realment simfònic. No hi ha res accidental a la partitura del concert, res que s'utilitzi per al seu efecte exterior i no estigui sostingut per la lògica interna. Darrere del pensament simfònic de Xostakóvitx sempre es pot intuir la meditació més profunda sobre la vida, sobre el destí de la humanitat* (Rodda 2022, p.10).

[23] T. Judd, *Shostakovich's First Violin Concerto Dangerous Music for the "Desk Drawer"*.

2.4.1 Primer moviment: *Nocturne* (*Moderato*)

Introducció al concepte *Nocturne*

El concepte *Nocturne*, títol d'aquest moviment, deriva del llatí *nocturnus*, traduït com «pertanyent a la nit». En el camp de la música, un *nocturne* fa referència a una peça nocturna o una serenata instrumental, generalment de caràcter tranquil i líric. No obstant això, eventualment, com ocorre als *Nocturnes* de Chopin, poden incloure una secció intermèdia més agitada.[24]

És cert que les primeres obres amb el títol *Nocturne* pertanyen al pianista i compositor irlandès John Field (Dublín, 1782 - Moscou, 1837), publicades el 1814. Abans d'això, el terme ja s'havia utilitzat en alemany (*Nachtmusiken*) i en italià (*Notturni*), tanmateix, aquestes obres prèvies tenen poques similituds amb l'estil compositiu de Field. Per tant, es pot afirmar que aquest darrer fou qui popularitzà el gènere del *Nocturne*, a més de crear d'un nou estil d'escriptura per a piano.[25] No obstant això, el gènere del *Nocturne* arriba a la seva màxima expressió amb Frédéric Chopin, qui va canviar la concepció del *Nocturne*, així com ho va fer amb els *études*. Encara que inicialment era considerat com a música de saló, Chopin va convertir el *Nocturne* en peces més complexes musicalment i amb una major dificultat tècnica.

Des de l'època de John Field fins a finals del segle XIX, un considerable nombre de pianistes compositors van incloure el gènere del *Nocturne* a les seves composicions. Entre aquests es troben músics de renom com Glinka, Liszt, Schumann, o Falla, entre altres. Aquest gènere, inicialment només practicat en obres per a piano, a finals del segle XIX, es va començar a incloure en composicions orquestrals. Un dels pioners fou Claude Debussy amb la seva obra *Nocturnes*, un tríptic simfònic per a orquestra i cor femení, compost entre 1897 i 1899. Posteriorment, a principis del segle XX, Béla Bartók va proposar una concepció més fosca i macabre del *Nocturne*, representada per exemple al *Notturno* del seu *Mikrokosmos*.

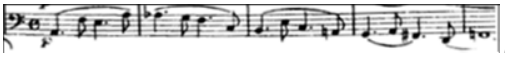
Anàlisi musical

El primer moviment del primer concert per a violí de Xostakóvitx és el més complex de tota l'obra, tant estructuralment com de contingut musical. Posseeix el caràcter íntim i meditatiu característic del *Nocturne*, introduït pels violoncels i contrabaixos mitjançant un motiu de negra amb punt i corxera en un

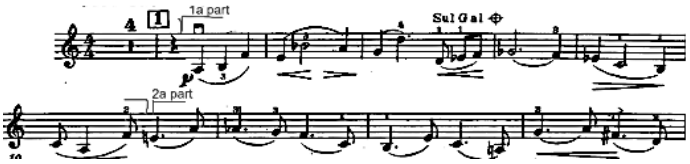
---

[24] Davis, M. H., The nocturnes of Chopin, 1957, p. 3.
[25] P. Piggott, *The life and music of John Field, 1782-1837, creator of the nocturne*, p. 115.

registre greu (Ex. 1). Aquest element transmet una sensació d'estàtic, que serà recurrent al llarg del moviment.

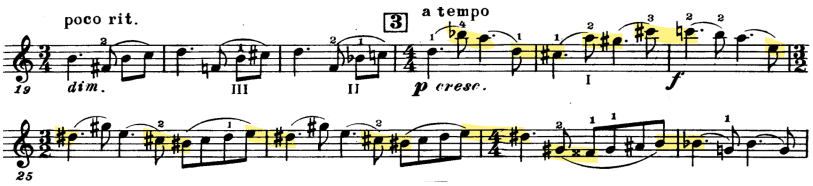

Ex. 1.

La primera aparició del violí es produeix al compàs 5, presentant dues seccions: una frase de cinc compassos que condueix al motiu principal i al tema. Aquest primer fragment s'empra posteriorment com a element secundari.



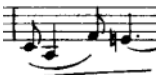
Ex. 2. 1a intervenció del solista.

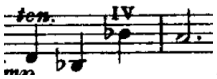
L'altre tret més recurrent dins aquest moviment és el cromatisme descendent que apareix des del motiu principal.



Ex. 3.

A continuació, es destaca l'element que consta d'un dibuix melòdic compost per un interval descendent, seguit d'un de més gran ascendent, i després d'un de 2a descendent. Aquesta figura es presenta en nombrosos moments al llarg del moviment, manifestant-se també amb rítmiques variades, com es pot apreciar als següents exemples:


Ex. 4. 6è compàs, motiu original


Ex. 5. Variació de l'Ex 4.

A la meitat del moviment, l'arpa i la celesta introdueixen un nou motiu de caràcter enigmàtic. Finalment, a la recapitulació del moviment, el solista recorda els motius exposats prèviament. A mesura que s'apropen als compassos finals, la sonoritat és més gèlida, reproduïda amb la celesta i l'arpa, les quals repeteixen un motiu molt semblant a l'anterior, acompanyades per un *pp* de les cordes que s'esvaeix progressivament fins a arribar al *morendo*. Aquesta transició permet establir un gran contrast rítmic i sonor amb el següent moviment.

En relació amb l'orquestració, el compositor busca crear un ambient lúgubre mitjançant l'ús persistent dels registres més greus de l'orquestra. S'utilitzen els instruments de vent amb la sonoritat més fosca, com són el clarinet, el clarinet baix, el fagot, el contrafagot i la tuba; i respecte a la corda, es

fa un ús freqüent del registre greu, aportant una major profunditat sonora. D'altra banda, la part de solista comença en el registre greu de l'instrument, però a mesura que el moviment avança, es desenvolupa progressivament fins a arribar a un *Do 6*, quatre compassos abans de la xifra 13. Aquest conjunt de factors aporten l'ambient i la intensitat emocional que buscava el compositor per aquest primer moviment.

Un altre aspecte que destaca són els *tempi*. El *Moderato* és el *tempo* inicial i el principal de tot el moviment, i totes les modificacions posteriors són a velocitats més lentes. El primer canvi, a *Poco meno mosso*, es troba a la xifra 7, quan el solista és acompanyat només per la secció de cordes. Aquest canvi de caràcter és fàcilment reconeixible, ja que la fluïdesa aconseguida prèviament amb les corxeres i les síncopes de les violes i els clarinets es transforma en la sensació lúgubre del principi. Sis compassos després de la xifra 10, es torna al *Tempo I* i, en aquesta secció, l'arpa i la celesta fan la seva primera aparició, mentre el solista es troba en el registre més agut de tot aquest primer moviment, interpretant una línia descendent amb tresets de corxera, fins a arribar al proper *Moderato*. Aquesta figura de tresets és introduïda en aquest fragment per primera vegada, creant un efecte de major dinamisme en la música, encara que en aquest moment la indicació de *tempo* sigui *Meno mosso*. Tot i això, és a la xifra 15, al darrer *Meno mosso*, quan es produeix el canvi més gran: es passa d'una melodia acompanyada de blanques i negres a un contrapunt entre el solista i la secció de corda, que s'estén fins a la xifra 17. Al final del moviment destaca que el *tempo* augmenta lleugerament, encara que la sensació és d'alentir, per la figuració rítmica escrita. La varietat dels *tempi* present en aquest moviment, és, per tant, un altre element que el compositor utilitza per emfatitzar els diferents caràcters i emocions del moviment.

Per a Oistrakh, aquest moviment representava «una supressió de sentiments, de la tragèdia en el millor sentit de la purificació».[26]

[26] V. Yusefovich, *David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh*, p. 173.

2.4.2 Segon moviment: *Scherzo* (*Allegro)*

Introducció al concepte *Scherzo*

El terme *Scherzo*, d'origen italià, es tradueix com a «broma». És per això que, dins l'àmbit musical, el terme s'aplica a composicions de caràcter jocós humorístic:

> *Un moviment d'una sonata, d'una composició, generalment en temps ternari, a vegades en temps binari, introduït sobretot com a contrast amb moviments més lents, i en conseqüència de caràcter brillant, vivaç i sovint humorístic, amb un ritme marcat i fortament accentuat i contrastos rítmics i harmònics inesperats, que requereixen uns fraseigs i matisos delicats.*[27]

La primera aparició de *scherzo* a una obra fou al segle XVII, a unes peces de Monteverdi titulades *Scherzi musicali* (bromes musicals). Durant aquest període, el terme era entès com una descripció del caràcter de l'obra, més que com una forma musical. A partir del barroc, va evolucionar cap al *minuet*, forma ternària que solia ser el penúltim moviment d'una sonata o una simfonia. Haydn fou el primer a utilitzar aquest terme com a títol d'un moviment, en lloc del tradicional *minuet*, als seus quartets de corda de l'op. 33 del 1781. No obstant això, va ser amb Beethoven quan la concepció de *scherzo* esdevingué en una forma més complexa. L'únic que es va mantenir del *minuet* en la majoria dels casos fou el temps ternari, i també l'estructura. De fet, el caràcter humorístic es va anar difuminant, perdent-se així l'essència original de l'*scherzo*. Finalment, l'*scherzo* fou tractat en certes ocasions com una obra independent. Alguns exemples són els *Quatre Scherzos per a piano* de Chopin, *L'Apprenti sorcier* de Dukas, i *Scherzo fantastique* de Stravinski.[28]

Generalment, l'*scherzo* de Xostakóvitx solen tenir un caràcter grotesc, influenciats pels de Mahler, un dels seus compositors preferits.[29] Aquesta influència es fa evident en el seu primer concert per a violí, en què s'utilitzen tècniques semblants a les de Mahler, però amb una major incidència en la correlació entre la violència i l'horror. En aquesta obra empra una figuració banal superposada amb distorsions en altres elements musicals. (Sheinberg 1998, p. 98).

---

[27] T. Baker, *A Dictionary of Musical Terms*, p. 172.
[28] A. Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 1348.
[29] E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered.* p. 233.

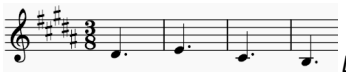
Anàlisi musical

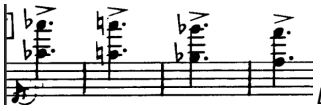
El segon moviment d'aquest concert presenta el característic caràcter sarcàstic, grotesc, dels *scherzos* de Xostakóvitx, introduint el seu motiu distintiu. Aquest es forma combinant la notació anglesa i alemanya: la inicial del seu nom *D* seguida del principi del seu llinatge *S-C-H*):

> *És una música molt energètica on s'introdueix per primera vegada el motiu D-S-C-H (equivalent de les notes alemanyes a «re-mib-do-sib»). D'aquesta manera, el compositor per primera vegada es va adonar en la seva música, de les seves reflexions i experiències, del seu propi destí (Sollertinsky 1980, p. 128).*

Tot i que al fragment anterior s'afirma que fou en el Concert per a Violí quan el compositor va incloure per primera vegada el seu motiu, hi ha certes discrepàncies al respecte. Algunes fonts asseguren que fou a la seva Desena Simfonia on el va esmentar primer, la qual tot i que va ser composta *a posteriori*, es va estrenar dos anys abans que el concert. D'altra banda, es té constància que el motiu va ser una conseqüència de la transposició del que apareix a l'òpera del compositor rus Veniamin Fleishman *Rothschild's Violin*.[30]

El motiu en qüestió apareix per primera vegada al concert a la xifra 33, però transportat a un semitò ascendent.[31] Cap al final del moviment, es torna a mencionar, però aquest cop una 4a justa ascendent respecte a la seva primera aparició, i és interpretat només pel solista, al contrari que abans, on primer el realitza l'orquestra i després el solista. Per tant, el motiu no es presenta en cap moment amb les notes que li corresponen originalment (*re - mib - do - si*).


Ex. 6. Motiu D-S-C-H, 1a aparició.


Ex. 7. Motiu D-S-C-H, 2a aparició.

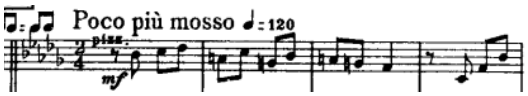
Encara que aquest és el motiu del concert del qual més estudis s'han dut a terme, és el menys recurrent. El moviment es desenvolupa a partir de dos temes principals (T1 i T2), si bé és cert que també s'hi inclou en dues ocasions un tercer tema (T3).

Ex. 8. T1.

[30] Òpera composta entre el 1939-41 per Fleishman (1913, Bezhetsk - 1941, Krasnoye), però que va acabar el seu mestre D. Xostakóvitx el 1944.

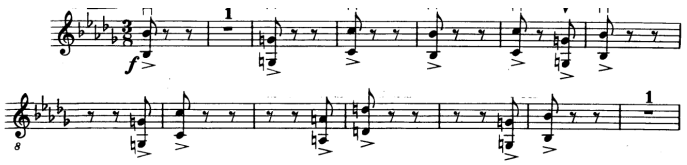
[31] Cada cop que es mencioni el motiu D-S-C-H en aquest apartat, fa referència al de la xifra 33.

En aquest segon moviment, el vent adopta un paper més rellevant respecte l'anterior moviment, que es manifesta des del començament. La flauta I i el clarinet baix interpreten el T1, i al llarg del moviment, tots els instruments de vent fusta, així com les cordes i el solista, arriben a realitzar aquest tema, o bé sencer o bé una part. A més, a certs punts del moviment, el tema experimenta modificacions. Un exemple es troba a la xifra 37 (Ex. 9), on l'orquestra l'executa en ritme de corxeres, en certa manera degut al canvi de compàs: el 3/8 esdevé en 2/4.



Ex. 9.

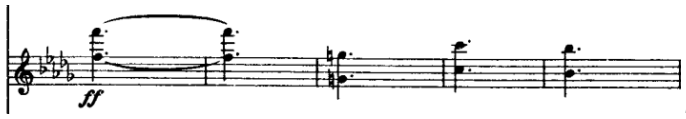
El motiu principal (subratllat a l'Ex. 8), tal com ocorre amb el del D-S-C-H, també es manifesta a altres obres de Xostakóvitx, com la Simfonia Núm. 10 i el Quartet per a Corda Núm. 5. Aquesta coincidència pot reforçar la teoria que defensa que els motius d'aquest concert foren compostos prèviament (Brown 2006, 71).



Ex. 10. T2.

Aquest segon tema del principi el presenta el solista, i és el que es manifesta de maneres més diverses:

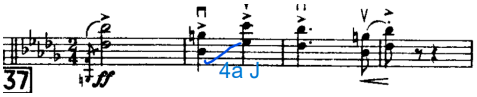
- Una de les modificacions que es produeix es troba a la xifra 30, a la part del solista i els oboès (Ex. 11). En aquest cas, només s'utilitza el motiu principal (els cinc primers compassos del T2) convertit en negres, produint una major densitat sonora respecte a l'inici. L'altra diferència és que el motiu el comença una 5a superior respecte a la seva forma original.



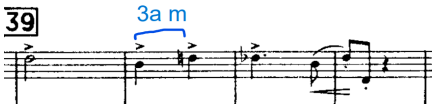
Ex. 11.

- Una altra variació és a la xifra 37. En aquest cas, el solista interpreta el motiu principal amb la tècnica de doble corda (sisenes) per aconseguir més volum, i la rítmica s'assembla més a la de l'exemple anterior que a l'original, ja que la duració de les notes és llarga i sense silencis, si bé és cert que hi ha el canvi de compàs a 2/4 (Ex. 12). El que també destaca és que s'afegeixen dues notes addicionals del T2 amb ritme de corxera. Posteriorment, reapareix el motiu, aquesta vegada l'executa l'orquestra,

transposat a una sisena inferior, i amb un interval de 3a menor en lloc del de 4a justa tradicional (Ex. 13).



Ex. 12.



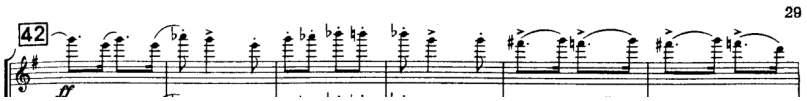
Ex. 13.

A partir de la xifra 49, el tema es presenta d'alguna forma de les ja esmentades, però transportat a diferents tonalitats.

Un altre element recurrent és la figuració rítmica representada amb ♩ ♪, que també es troba com ♩♪♪, ♪♪♪ o fins i tot com ♪♪♪. Les dues primeres figures s'utilitzen principalment després del T1, mentre que les dues darreres apareixen com a patró d'acompanyament sobretot a la secció en què es presenta el motiu D-S-C-H.

Finalment, un altre tema a destacar és el que es troba a la xifra 42. Aquest està inspirat en el *Klezmer*,[32] un gènere de la música jueva. Tot i que Xostakóvitx no era jueu, tenia certa simpatia cap a ells i s'oposava rotundament a la seva persecució:

> *Xostakóvitx, que avorria totes les formes d'injustícia i racisme, va haver de callar en públic, però en la seva música i en les seves accions privades va mostrar la seva fibra moral. La seva resposta immediata va ser ajudar els reprimits independentment de la raça o el credo. Per fer-ho, calia una gran abnegació i coratge. (Wilson 1995, 227)*



Ex. 14. Tema klezmer.

A l'exemple anterior es poden observar alguns dels trets característics del *klezmer*[33] com ara el ritme puntejat i sincopat de la melodia, que s'avança sis compassos abans al tema, i l'acompanyament *um-pa*, que consisteix en una secció realitzant negres i, una altra, silenci de corxera seguit de corxera.

L'orquestra, dins aquest moviment, tal com s'ha esmentat prèviament, assumeix un paper més rellevant, sobretot el vent fusta, que des del principi interpreta el tema i, al llarg del moviment, executen els mateixos temes que els del solista. El segon moment en què sobresurt aquesta secció és a la xifra 33 fins

---

[32] El **Klezmer** ('kli zemer' en hebreu que es tradueix com a instruments de cant) és una música jueva de caràcter festiu, alegre. Aquest gènere sobretot s'interpretava a les bodes i festivitats religioses alegres i comprèn tant melodies populars i com música profana de sinagoga (H. Roten, *El klezmer: música de ayer y hoy*).

[33] J. Braun, *Shostakovich's Jewish Songs, p. 20.*

a la 35, on realitzen el motiu D-S-C-H mentre el solista té el patró d'acompanyament de ♪♪♪. Quan s'introdueix la melodia del *klezmer* a la xifra 42, el vent fusta, juntament amb el xilòfon[34] tenen el tema o bé el ritme del tema, mentre que la corda fa el patró d'acompanyament. No obstant això, la darrera aparició d'aquest tema a la xifra 65, només interpreta la melodia, escurçada en aquest cas, el solista. A la xifra 49, s'inicia una reexposició amb moltes variacions:

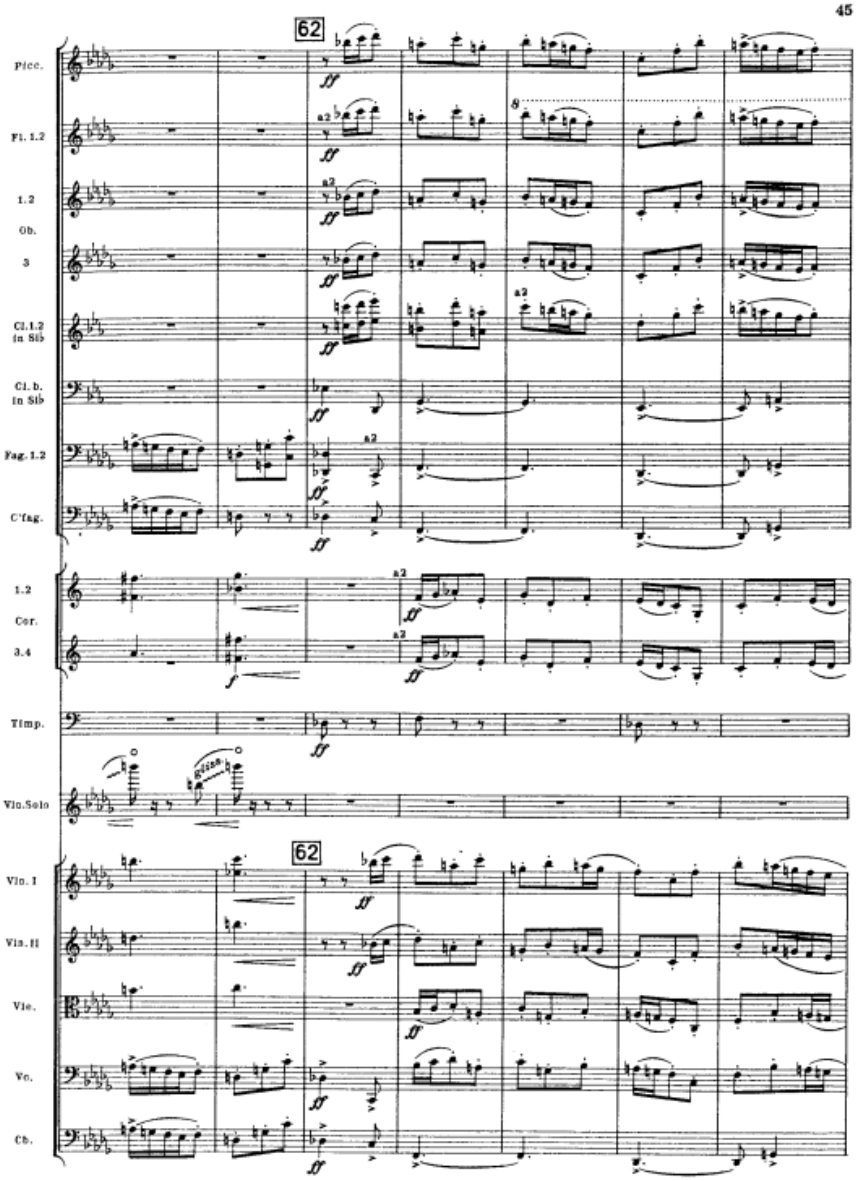
- Es fa al·lusió al principi del moviment, però alterant l'orquestració. El solista interpreta el T1 i el fagot i contrafagot duen a terme un acompanyament, basat en una nota mantinguda i dues intervencions breus del fagot. A partir de la xifra 50 aquest acompanyament passa a la primera variació del T2, executada per l'oboè I.

- A partir de la xifra 50 afegeix els violoncels i les violes amb el T1 transportat una quarta descendent (a l'inici no apareixen fins a cinc xifres després).

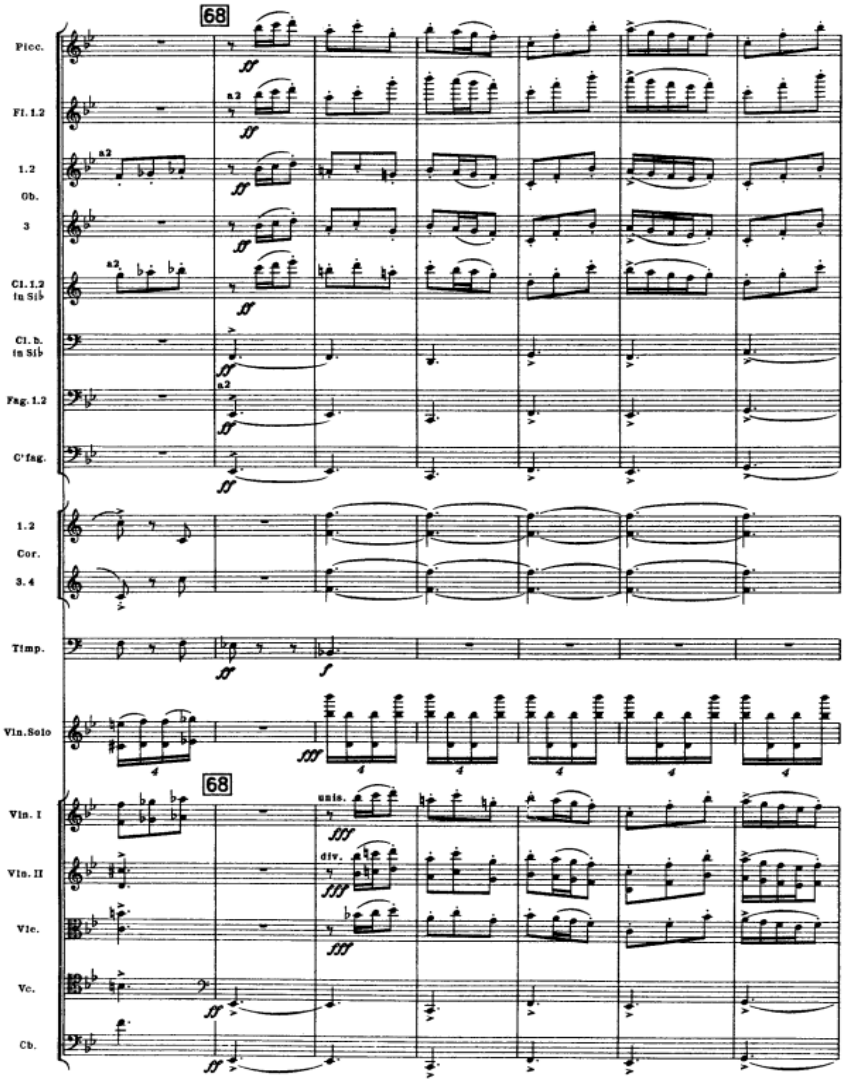
- Per primera vegada les trompes interpreten un dels motius principals, la primera variació del T2, a la xifra 51.

A més, és peculiar l'ús orquestral que en fa del T1. Mentre que, al començament, aquest s'exposa per un, o fins a dos, instruments alhora, a la xifra 37 apareix per primera vegada amb gairebé tota l'orquestra executant-lo, i el solista interpretant el T2 modificat. A la xifra 62 s'inicia un *fugato*: els registres més greus de l'orquestra estableixen l'harmonia amb notes llargues, mentre que el piccolo, les flautes, els oboès i els clarinets (1 i 2) exposen el T1. A continuació, els violins comencen el T1 una corxera després i els violoncels, les violes i les trompes, dues respecte del vent fusta. El final del moviment també inclou un *fugato* del T1, però amb certes diferències. El solista s'incorpora fent un pedal de *si* i *re*, s'afegeix el T2 modificat dels registres greus de l'orquestra (els violoncels, a diferència d'abans, ara també el realitzen), les trompes intercanvien el T1 amb un pedal de *si* i només hi ha dos grups executant el T1: el piccolo, les flautes, els oboès i els clarinets (1 i 2) i els violins i les violes, que comencen un compàs després del primer grup. A més, aquest final, juntament amb els dos fragments del *klezmer*, són els moments en què l'orquestra és més completa (sols es deixen cinc instruments).

[34] Instrument que emfatitza el caràcter grotesc, i a més, tal com ocorre amb el timpani, és la seva primera aparició en tot el moviment.



Ex. 15. 1r fugato.



Ex. 16. 2n fugato.

En relació amb els *tempi*, els canvis de compàs són l'element principal amb el qual es modifica la percepció del *tempo*. El compàs general del moviment és el 3/8, però hi ha dos punts on s'utilitza un 2/4. El primer es produeix a la xifra 37, on el canvi principal és el de la percepció del *tempo*, la subdivisió ternària (3/8) prèvia muta en binària (2/4), i per tant sembla que s'alenteix el temps, tot i la indicació de *Poco più mosso*, i al contrari, quan es canvia de binari a ternari. La segona ocasió en què apareix el 2/4 és a la darrera aparició de la melodia del *klezmer*, a la xifra 65.

2.4.3. Tercer moviment: *Passacaglia* (*Andante*)

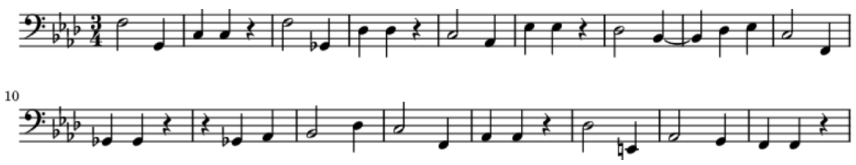
Introducció al concepte *Passacaglia*

L'origen de la *Passacaglia* prové del *pasacalle* (derivat de l'espanyol *pasar* i *calle*), una dansa espanyola de carrer. A principis del segle XVII, *Passacaglia* feia referència al *ritornello* instrumental (generalment per a guitarra) que s'interpretava entre els versos, a l'inici i al final de certes cançons. Posteriorment, es va convertir en una forma de dansa independent practicada sobretot pels compositors italians, francesos i alemanys. Tot i que durant els segles XVIII i XIX no se'n van compondre gaire, al segle XX va ressorgir prenent com a model per a les variacions sobre un baix obstinat, les passacaglies de Bach, amb qui es considera que s'arriba a la culminació d'aquesta forma musical amb la seva *Passacaglia en Do m*, BWV 582.[35]

Aquesta forma musical es caracteritza per ser un conjunt de variacions sobre un baix obstinat que normalment segueix la progressió harmònica I-IV-V(-I). Majoritàriament, està escrita en un compàs ternari, el 3/4, amb el segon temps del compàs com a temps fort. El *tempo* és moderat i solemne, i predomina l'ús del mode menor. Així mateix, aquests trets es poden trobar a una altra forma musical també molt popular durant el segle XVII, la *xacona*, que excepte per la diferent progressió harmònica (I-V-VI-V o I-V-VI-III-IV-V), en alguns casos es va arribar a associar ambdues composicions musicals. [36]

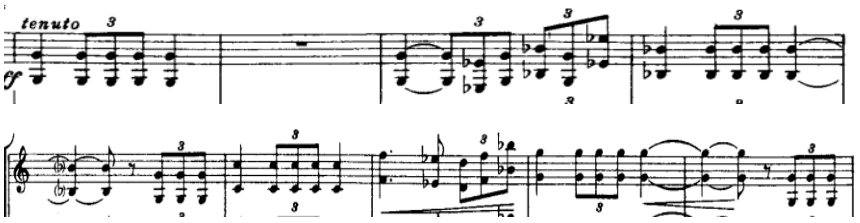
Anàlisi musical

El tercer moviment del concert és un dels exemples de l'interès de Xostakóvitx per les formes barroques, en aquest cas, la *passacaglia*. A conseqüència d'això, està compost pels elements tradicionals d'aquesta forma musical. El tema principal (T1) sobre el qual es desenvolupa el moviment és presentat primer pels violoncels, els contrabaixos i el timpani (aquest darrer sols fa les quatre primeres notes), aportant el color obscur. Mentre que les trompes fan un segon tema (T2), possiblement basat en el «motiu del destí» de la Cinquena Simfonia de Beethoven, amb el timpani que reforça la rítmica d'aquest.



Ex. 17. T1.

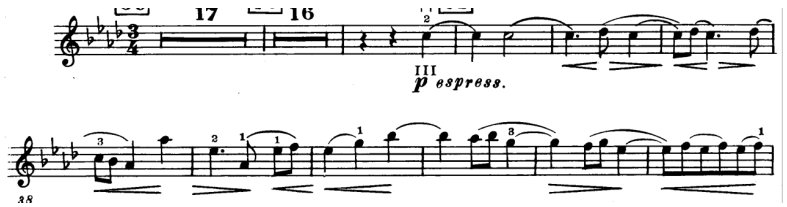
[35] A. Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 1165.
[36] *Ibid*, p. 410.



Ex. 18. T2.

El T1 es manifesta fins a nou vegades al llarg del moviment amb els instruments de registre més greu de l'orquestra.

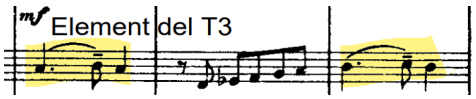
La segona vegada que es manifesta el tema és a la xifra 70. S'afegeix un coral que reforça el caràcter melancòlic característic d'aquest moviment. A la tercera aparició del T1, el solista fa la seva primera intervenció en aquest moviment, amb una melodia melancòlica (el tercer tema, T3) acompanyada pel coral anterior del vent fusta, però en aquesta ocasió realitzat pels violins i les violes. Aquesta melodia es va intensificant fins a arribar al punt àlgid a la xifra 75.



Ex. 19. T3.

L'únic que s'introdueix a la quarta repetició del T1 és la imitació del T3 per part dels fagots i del corn anglès, mentre que a la xifra 73 es produeix el canvi més significatiu a l'orquestració. Les trompes interpreten el T1, mentre que els violoncels i els contrabaixos duen a terme un fragment del T3. A més, la resta de cordes i el vent fusta desenvolupen un coral. A aquestes característiques s'afegeix el solista, que executa octaves en el registre més agut en tot el moviment. Els dos primers compassos de la sisena aparició del T1 és el moment de màxima intensitat sonora d'aquest tema, ja que l'executen 4 seccions simultàniament: les trompes, la tuba, els violoncels i els contrabaixos (tot i que aquestes dues darreres amb *pizzicato*). A més, el vent fusta i les cordes fan el coral amb la rítmica de l'inici del T1 (𝅗𝅥 𝅗𝅥).

Després aquesta intensitat, l'orquestra redueix la seva sonoritat i és el solista qui, amb la figuració de tresets, aporta la força necessària per arribar al clímax. Finalment, a la xifra 75 s'arriba al punt culminant del moviment, on el solista interpreta el tema en octaves per sobre del coral de les cordes. A més, els violoncels i contrabaixos introdueixen un contra tema, compost per un element del T3, aportant major dramatisme.

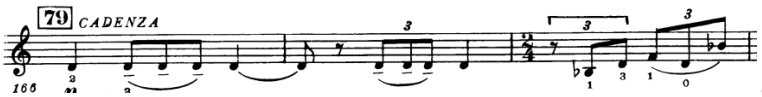


Ex. 20. Contra tema

Acabada aquesta secció, el moviment retorna progressivament a l'ambient nostàlgic de l'entrada inicial del solista, introduint per primer cop en aquest moviment, el registre més greu del violí per interpretar el T3. L'acompanyament orquestral és semblant al de la segona aparició del T1, però més reduït, permetent que el solista sobresurti amb facilitat. El coral el realitzen els tres clarinets, i el T1 sols 1 fagot i la tuba. Finalment, a la xifra 77 apareix la darrera manifestació del T1 al timpani i a la secció de cordes amb *pizzicato*, essent la primera vegada per a les violes i els violins. El solista, alhora, evoca el T2 amb el seu registre més greu aportant el caràcter melancòlic. D'aquesta manera, mitjançant aquesta darrera intervenció, es recorda l'inici del moviment, ja que, a més dels elements esmentats anteriorment, és l'única vegada (excepte la primera) on no apareix el coral.[37]

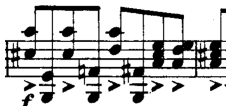
La cadència és introduïda amb un passatge de transició, en què el solista, acompanyat d'un trino del timpani i d'un pedal de *Fa* del registre greu de la secció de corda, fa breus comentaris del T1 intercalats amb arpegis. A continuació, s'inicia la cadència mantenint el caràcter melancòlic de la *passacaglia*, que gradualment es va animant, tant de caràcter com de tempo, fins a arribar a un final frenètic, que dona pas al darrer moviment. Com és habitual a totes les cadències, s'esmenten els diversos motius que han anat apareixent al llarg del concert; en aquest cas, predominen els del segon moviment:

- T2 de la *passacaglia*:

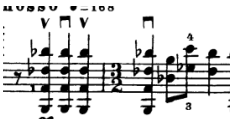


Ex. 21.

- Motiu del *burlesque*

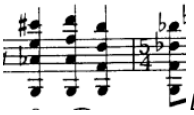

Ex. 22.

- T2 de l'*scherzo*

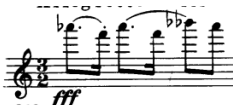

Ex. 23.

[37] A l'Annex 1 es troba un resum de les intervencions dels temes.

- Motiu D-S-C-H


Ex. 24.

- Tema *klezmer*


Ex. 25.

Excepte el motiu del tercer moviment, aquesta cadència es caracteritza per ser molt rítmica, emfatitzada amb accents, els canvis de compàs i les dobles cordes (generalment apareixen junt amb els accents), així com grans contrastos dinàmics. Tot i que aquesta secció majoritàriament no conté els tradicionals passatges virtuosístics i lluïdors de les cadències, es requereix una bona tècnica per poder-la interpretar.

2.4.4. Quart moviment: *Burlesque* (*Allegro con brio*)

Introducció al concepte *Burlesque*

El terme *burlesque* deriva de *burlesco*, traduït de l'italià com broma, mofa. En un principi fou una forma d'entreteniment amb música, que evolucionà convertint-se en paròdies satíriques sobre obres més serioses. En el camp de la música, es desenvolupà a Anglaterra a partir del segle XIX. El procés era el següent: a partir d'una òpera important, es componia una altra obra parodiant la primera, tot i que posteriorment es van compondre obres originals per a aquests espectacles. Al mateix temps, als Estats Units, es va consolidar com un espectacle de varietats, com és el cas de l'*striptease*. Aquest tipus de música solia presentar dos estats diferents, intercanviant-se sobtadament transmetent certa ironia.

Uns dels pioners d'aquest gènere foren J. R. Planché, amb el seu *Olympic Revels*, i el productor J. Hollingshead. D'altra banda, Meyer Lutz fou un dels primers compositors que van crear obres originals per al *burlesque*, encara que l'obra *burlesque* més coneguda és el *Burleske en Re menor* de Richard Strauss (1885).

Anàlisi musical

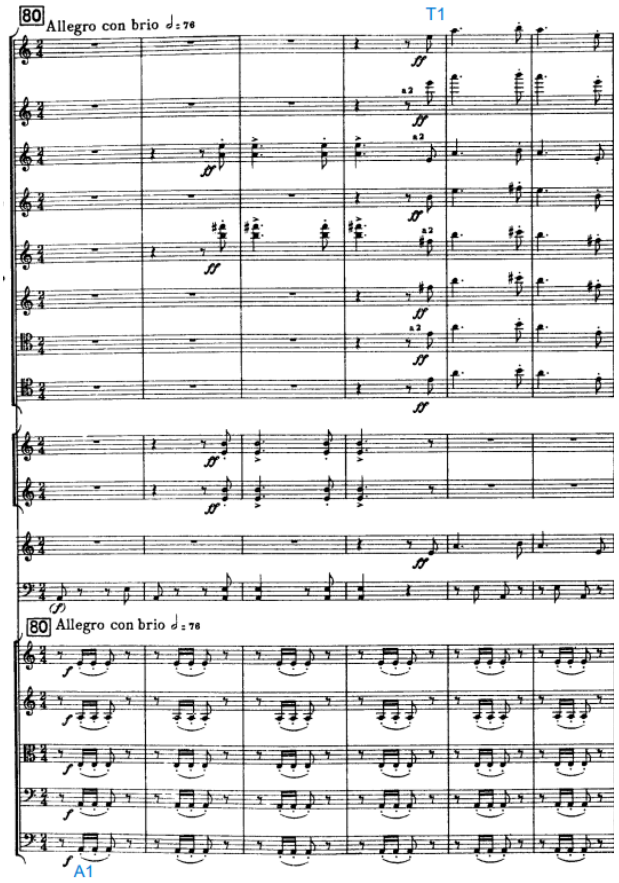
Aquest moviment s'assembla al segon d'aquest mateix concert, atès que comparteixen el caràcter irònic i alhora festiu. Reapareixen elements del *klezmer*,

el solista recupera el virtuosisme present a l'anterior *Allegro,* i es torna a utilitzar el xilòfon per reforçar el caràcter grotesc.

Finalitzada la cadència del solista, l'orquestra comença el darrer moviment del concert, encara que, a la primera versió, el compositor proposava que fos el solista que introduís el primer tema just acabar la cadència. No obstant això, Oistrakh li demanà al compositor: «Dmitri Dmitriyevich, si us plau, consideri permetre que l'orquestra prengui el relleu durant els primers vuit compassos del final per donar-me un respir, així podré almenys netejar-me la suor del front».[38]

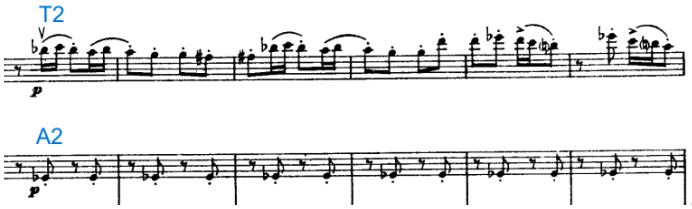
El moviment presenta diversos temes, la majoria basats en la música *klezmer*. El tema principal (T1) està format pel tradicional ritme puntejat d'aquest gènere, presentat alguns compassos abans per una part de la secció de vent i el timpani, amb començament anacrúsic que emfatitza el temps fort del compàs. Posteriorment, aquest tema apareix de diverses maneres, sigui en un registre diferent, o combinant-se amb tècniques diferents (com el *pizzicato* o les dobles cordes), tot i que la seva estructura rítmica no es modifica. La secció de cordes, mentrestant, fa un acompanyament obstinat (A1) a contratemps amb la rítmica ♫ ♪, que omple de so les notes llargues del T1 reforçant així el caràcter vívid i enèrgic del moviment. Aquest acompanyament també emfatitza el temps fort de la pulsació i, en conseqüència, l'anacrusi del T1. Cal esmentar que, al llarg del moviment, quan reapareix el motiu rítmic inicial del T1 (♩. ♪), l'acompanyament A1 es manifesta de nou.

[38] E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered.* p. 207.



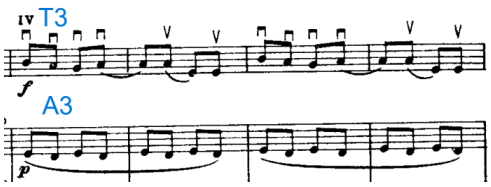
Ex. 26. T1 i A1.

El tema 2 (T2) es presenta a la primera entrada del solista, tot i que contrasta amb el T1 pels motius següents: té una figuració rítmica més breu, derivada de l'A1, una articulació més lleugera i un acompanyament (A2) amb menys volum, i manté un caràcter animat. A aquest T2, a diferència de l'anterior, es crea un cànon (fins a la xifra 83) entre el solista i el clarinet, qui entra un compàs després.



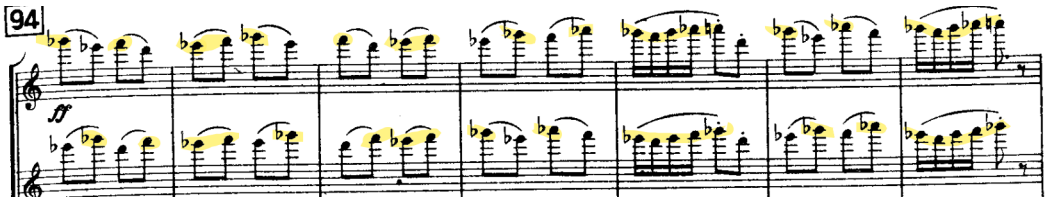
Ex. 27. T2 i A2.

Amb el tercer tema (T3), es produeix un gran contrast amb el caràcter anterior. Aquest tema és més pesant, ja que fa ús d'un registre més greu, i l'articulació deixa de ser *staccato*. Encara això, es manté el ritme sincopat, que emfatitza els temps febles i evita qualsevol pèrdua d'intensitat. En aquest cas, en canvi, el seu acompanyament (A3) es converteix en un *legato* que omple de so tots els temps dels compassos.



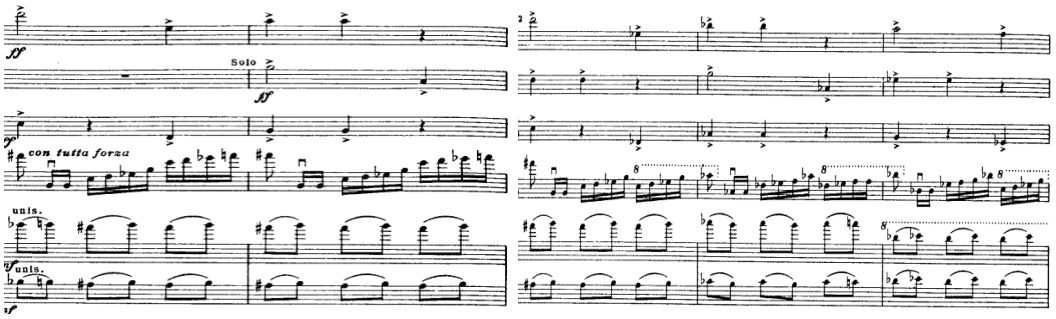
Ex. 28. T3 i A3.

A partir de la xifra 94, comença un extens *tutti* dominat pels vents, fins a la xifra 98, mantenint el mateix caràcter que el T3. Aquesta secció està basada en l'A3, combinada amb escales que aporten un impuls a la melodia d'aquest nou tema (T4). Aquesta melodia és creada per l'efecte sonor que es produeix quan dues notes d'igual ritme i altura es combinen, una en una veu ascendent i l'altra en una descendent, resultant en el fet que la nota més aguda sobresurt en una articulació semblant a la del *tenuto*. Això també permet, que quan el compositor necessita destacar un element de la melodia, sigui suficient amb fer-ho a uníson.



Ex. 29. Melodia de la xifra 94 subratllada.

Finalment, el darrer tema que destaca és el de la *passacaglia* (T5), el qual ha perdut tota la serenitat del moviment anterior, convertint-se en un tema grotesc. El *tempo* és més ràpid, es crea un cànon entre els dos clarinets (en un registre agut) i el xilòfon, i les trompes, que comencen un compàs després. A més, l'acompanyament també es troba en un registre agut, i el solista executa arpegis ascendents a una alta velocitat.



Ex. 30. T5 i A5.

Aquest moviment, tal com ocorre amb el segon, requereix una sonoritat brillant, sobretot als *tutti*, en els quals gairebé tota la secció de vent interpreta els temes, mentre que la secció de corda realitza l'acompanyament. A les aparicions del solista, com és comú, l'orquestració es torna més transparent i, en la majoria dels casos, només les cordes (sigui la secció completa o una part) acompanyen el

solista, o bé algun instrument de vent du a terme elements temàtics o d'acompanyament. No obstant això, també hi ha fragments de diàleg, entre la secció de vent i el solista (com a la xifra 88, on el vent imita el que ha fet el violí), o entre el vent i les cordes (com a la xifra 94, on les cordes respon al que ha presentat el vent).

3. CONCERT PER A VIOLÍ NÚM. 2, Op. 129

3.1. CONTEXT HISTÒRIC-MUSICAL

Després de la mort de Stalin l'any 1953, Rússia va afrontar un conjunt de problemes que conduïren a la dissolució de les U.R.S.S. el 1990. Malgrat les reformes proposades pels presidents posteriors, Nikita Jruschov i Leonid Brezhnev, en àmbits socials, econòmics, culturals i polítics, aquestes no van ser suficients per a evitar la dissolució del país. Jruschov, el president del 1953, fou qui denuncià a Stalin el 1956 pels seus crims durant els anys 1937 i 1938 contra els membres del Comitè Central del PCUS, demostrant al poble la seva voluntat de condemnar el mandat de Stalin i canviar la societat a una més moderna i liberal. Tot i això, encara hi havia repressió cultural. En són un exemple el cas del *Procés de Pasternak*[39] o la Simfonia núm. 13 de Xostakóvitx, aquesta darrera no fou prohibida, però va generar controvèrsia.

Durant la dècada dels anys 60 i 70, es va desenvolupar una cultura *no oficial*, aquella que no era permesa oficialment i que, per tant, havia de ser representada a teatres petits. En conseqüència, els compositors *no oficials* s'enfrontaren als conservadors de la Unió de Compositors. En el cas de Xostakóvitx, el 1960, poc abans de la seva afiliació al Partit, va publicar al *Pravda* un article en què criticava tota aquella música que no transmetés cap personalitat, com per exemple el dodecafonisme, un dels corrents avantguardistes més destacats en aquell moment. D'altra banda, lloava a certs artistes que s'oposaven al modernisme:

> *El Modernisme, amb les seves idees mortíferes i els seus dogmes tècnics formalistes, intenta situar tot l'esforç artístic en un únic pla i elimina la personalitat individual de l'artista. Consegüentment, respectem encara més aquells compositors moderns de l'Occident que, davant d'aquestes tendències cacofòniques, defensen els principis de l'art veritable, un art capaç de despertar una resposta en el cor del receptor. Responem a aquest art amb les millors obres, clares en la concepció i la forma, d'aquests músics com Béla Bartók, Benjamin Britten, Arthur Honegger, Villa-Lobos, Dàrius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Carl Orff, Samuel Barber i altres. En la meva opinió, aquests són la veritable avantguarda de la música estrangera contemporània.*[40]

Una vegada dins el Partit, Xostakóvitx va haver de mantenir públicament la seva lleialtat cap aquest, d'ideologia conservadora respecte a la música. No obstant això, les seves obres no representaven fidelment els cànons oficials i, a

[39] Persecució i censura contra Boris Pasternak i la seva obra *Doctor Zhivago*, la qual va ser un dels principals al·licients que li propiciaren l'honor de rebre el Premi Nobel l'ay 1958, que no obstant va haver de rebutjar a causa de les pressions polítiques. (A.S. Rodríguez. *Pasternak: 60 años del Nobel que no fue*).

[40] D. Xostakóvitx. *Musical Modernism and Individuality*, p. 45.

més, en privat, recolzava a alguns dels joves compositors, com al seu alumne Denísov. Tanmateix, aquesta disputa entre conservadors i innovadors dins la U.R.S.S. era una representació del que succeïa a la resta d'Europa.

3.2. HISTÒRIA DEL CONCERT

Abans de compondre aquest concert, Xostakóvitx ja n'havia escrit cinc: dos per a piano (1933, 1957), un per a violí (1948), i dos per a violoncel (1959, 1966). En el moment en què escriure el seu segon concert per a violí, coincideix amb la seva darrera etapa compositiva, una més intimista, que alhora està lligada a una necessitat de treballar envoltat del seu cercle íntim d'intèrprets, al qual pertanyen Oistrakh, la soprano Galina Vishnevskaya o el violoncel·lista Mstislav Rostropovich. A més, la seva salut era cada cop més dèbil, i inclús va patir un atac al cor el 1966. De fet, la seva darrera obra de caràcter grandiós fou la seva tretzena simfonia Babi Yar (1962). A partir d'aquest moment, les seves composicions posteriors, com el seu segon concert per a violoncel o els seus quartets de corda tardans, eren un vehicle per a l'autodescobriment i la confessió privada. (Wilson 1995, 408).

La història d'aquest concert guarda dues peculiaritats. La més coneguda és l'errata de càlcul que va cometre Xostakóvitx avançant un any l'estrena d'aquest concert, dedicat a Oistrakh, que se suposava seria un regal per als seixanta anys del violinista. Al final va coincidir amb el 61è aniversari, no del violinista, sinó del compositor (Xostakóvitx neix el 25 de setembre i l'estrena oficial fou un dia després). Finalment, commemorant els seixanta anys d'Oistrakh, el compositor li va dedicar la seva única sonata per a piano i violí. L'altra curiositat és que Xostakóvitx, a diferència de les altres obres, li va avançar a Oistrakh i a Isaak Glikman aquesta nova creació abans d'haver-la acabada, cosa que mai feia, però que en aquesta ocasió fins i tot s'ha conservat una carta a I. Glikman: «Lentament i amb gran dificultat, esprement nota rere nota, estic component el concert per a violí».[41]

La primera interpretació del concert, acabat a mitjan maig del 1967, fou el 13 de setembre del mateix any a Bolshevo, un suburbi prop de Moscou, amb Oistrakh com a solista i l'Orquestra Filharmònica de Moscou dirigida per Kirill Kondrashin. Dues setmanes després, el 26 de setembre el van presentar a l'auditori del Conservatori de Moscou. Aquest concert també va incloure, a la primera part, la desena simfonia de Xostakóvitx, dirigida en aquest cas pel

[41] D. Xostakóvitx i I. Glikman, *Story of a Friendship: The Letters of Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975*, p. 145.

violinista. L'enregistrament d'aquest concert a Bolshevo fou enviat al compositor, que no hi va poder assistir perquè estava a l'hospital, i per tant va haver d'aclarir alguns aspectes interpretatius per telèfon (es pot trobar l'enllaç de la gravació d'una d'aquestes converses a la bibliografia).

Després de l'estrena oficial del concert, Oistrakh va realitzar una gira als Estats Units, la qual va contribuir a la difusió de l'obra, on va interpretar el concert amb gran èxit:

> *Estimat Dmitri Dmitriyevich, estic molt content de dir-te de nou que el teu segon concert ha tingut un enorme i entusiasta èxit i espero que hagis sentit a la ràdio com va ser acollit entusiàsticament pel públic. L'orquestra va tocar amb gran sentit i molta comprensió per a la composició. Ormandy estava absolutament en la seva millor forma…* (Yusefovich 1979, p. 177).

En comparació amb el primer concert de violí de Xostakóvitx, es pot afirmar que aquest segon és menys popular avui dia, ja que estadísticament no es programa amb tanta freqüència. Oistrakh aporta el que podria ser un dels motius: «Alguns músics que estimen el primer concert encara el consideren més interessant i important. És difícil no estar d'acord amb això, però, no obstant això, estimo el segon de tot cor i el toco amb plaer» (Yusefovich 1979, p. 177).

3.3. INSTRUMENTACIÓ

La instrumentació requerida per al concert és: Piccolo, flauta, 2 oboès, 2 clarinets, 2 fagots, contrafagot, 4 trompes en *Fa*, timpani, tom-tom i cordes amb contrabaixos de cinc cordes. Així com succeeix als seus anteriors concerts, excepte el primer concert per a piano i trompeta, destaca que Xostakóvitx tampoc inclou ni trompetes ni trombons en aquesta obra.

3.4. ANÀLISI

La composició d'aquest concert va estar inspirada en Oistrakh, tal com li escriu Xostakóvitx al violinista:

> *Ja he acabat el nou concert per a violí. L'he escrit amb tu en ment. Tinc moltes ganes d'ensenyar-te'l, tot i que em resulta increïblement difícil de tocar al piano. Si el Concert no et desagrada, em farà molt feliç. I si el toques, les paraules no podrien descriure la*

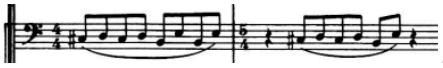
felicitat que sentiria. I si no hi tens inconvenient, m'agradaria molt dedicar-te el Concert.[42]

La tonalitat d'aquest concert, Do# menor, incòmoda per als intèrprets de corda, potser fa al·lusió al quartet de corda núm. 14, Op. 131, també en do# menor, de Beethoven, un dels referents per a Xostakóvitx. A més, altres elements que justifiquen la concepció de «concert complicat» són les dobles cordes que per a Oistrakh inicialment semblaven insuperables, no obstant això, després es va adonar que Xostakóvitx sabia exactament el que volia, i que tenia una comprensió precisa de les possibilitats del violí (Wilson 1995, p. 408).

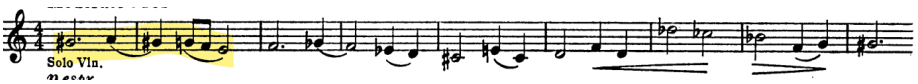
A diferència del primer concert per a violí, aquest segon segueix l'esquema estructural d'un concert tradicional, consta de 3 moviments: *Moderato - Adagio - Adagio-Allegro*, amb una cadència a cada moviment. Aquesta estructura pot haver estat influïda pel seu segon concert per a violoncel, que també respecta una estructura de 3 moviments.

3.4.1. Primer moviment: *Moderato*

El primer moviment del concert s'inicia amb el motiu d'acompanyament dels violoncels i contrabaixos al registre greu, a ritme de corxera i en octaves, que apareix cada cop que el solista interpreta el tema principal (T1). D'aquesta manera s'aconsegueix un ambient fosc, i fluïdesa, facilitant així l'entrada del solista. Un detall d'aquest patró és que al segon compàs, el 4/4 esdevé en 5/4 i el patró d'acompanyament es redueix en un temps; de fet, al tercer compàs (torna al 4/4) el motiu es torna a reduir en un altre temps, i en la quarta intervenció, només hi ha un temps.


Ex 31. Patró d'acompanyament

Després de dos compassos, el solista realitza la seva primera intervenció, presentant el T1. Aquest és de caràcter reflexiu, caracteritzat pels seus intervals cromàtics, i la majoria dels seus intervals consisteixen en un to o un semitò. Per tant, el primer interval que apareix de 3a menor en el compàs 5, destaca clarament.



Ex. 32. T1.

Sobre el motiu principal d'aquest tema (subratllat a l'exemple anterior), es desenvolupa el T1. Els dos compassos següents al motiu principal són una

[42] H. Robinson, *Violin Concerto No. 2.*

consecució d'aquest: el dibuix melòdic és quasi el mateix, només varien dos intervals: el primer, en la repetició, és major i el segon menor, al contrari que abans. El ritme també és similar, les corxeres esdevenen negres i la segona negra es converteix en blanca. D'aquest primer fragment destaca la part del solista. Mentre l'orquestra realitza elements del T1, el violinista desenvolupa una frase inspirada en el motiu inicial de l'acompanyament, que va guanyant intensitat fins a culminar a la xifra 7. El motiu interpretat pel solista té certa relació amb l'inici del concert, comparteixen el ritme i el model de repetir el mateix interval en la figura rítmica de corxera (com es mostra a l'exemple següent). En canvi, la principal diferència que es presenta és que cada inici d'aquest motiu és anacrúsic, mentre que a l'inici és tètric.

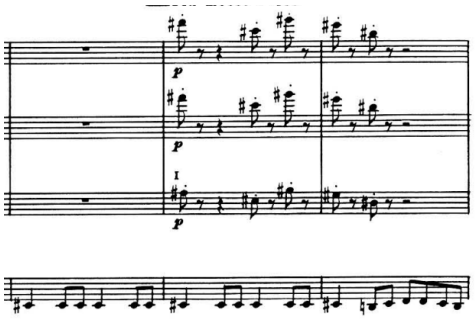
Ex. 33. Motiu del solista.

El motiu rítmic presentat a la xifra 5 (Ex. 34) és més insistent i enèrgic. La seva figuració rítmica és més curta en comparació amb l'anterior, i es repeteix la mateixa nota. Aquest motiu és seguit d'unes escales, que també apareixen després del motiu anterior, però en aquest cas també amb una figura rítmica més breu.

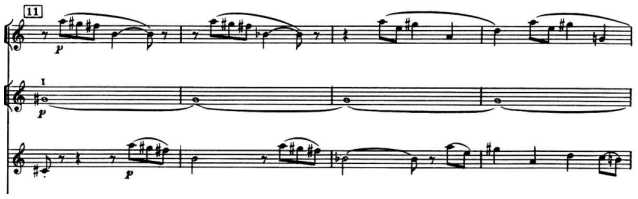
Ex. 34.

Aquest moviment es desenvolupa mitjançant els dos temes principals: el T1, que ja exposat prèviament, i un tema contrastant, el segon tema (T2), que s'introdueix a la xifra 10, marcant l'inici de la secció B.

El T2 exhibeix un caràcter més vívid, tant en la part del solista com en l'acompanyament, contrastant amb l'anterior. Aquesta transformació és reforçada pel canvi de tempo (duplicant la velocitat) i el patró rítmic del motiu: ♩ ♫. Un altre element que contribueix al contrast és l'articulació: en aquest tema, és curta, mentre que en l'anterior era legato. A més, quan sorgeix la frase melòdica d'aquest fragment (T2.1.), tot i ser legato, el canvi de tempo, la utilització d'un registre més agut i el cànon entre el piccolo i el solista creen una sensació més amable i fluida, allunyant-se de qualsevol percepció de foscor per a l'oient.



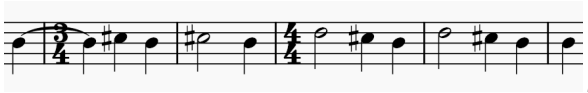
Ex. 35. T2.



Ex. 36. T2.1.

No obstant això, en aquest fragment, la música es desenvolupa mitjançant la utilització de fragments d'aquests dos temes, incrementant gradualment la seva intensitat fins a arribar a un *ff* a la xifra 22, que es manté gairebé en tot moment fins a la cadència del solista. Entre aquests dos punts, es troben diferents motius presentats prèviament, tant de la primera part com d'aquesta segona, però escrits de manera que mantinguin el caràcter ferotge: amb una dinàmica *ff*, s'hi afegeixen per primera vegada accents a notes específiques i s'utilitzen de les dobles cordes per part del solista. La igualtat del caràcter dels motius permet la combinació motívica, com en el cas de la xifra 24, en què el motiu de la xifra 5 té com a acompanyament el dels vents a la xifra 39.

El tema que destaca principalment en aquest fragment (xifra 22 - cadència) és el manifestat a la xifra 30 (T3). La melodia d'aquest tema està extreta d'una melodia popular feta servir pels venedors d'Odessa (*Kupite bublichki!*, vine a comprar els meus bagels!), en honor a Oistrakh. El tema el realitza l'orquestra, amb una prevalença dels instruments de vent sobre la secció de corda, que fa *pizzicato*, mentrestant, el solista interpreta un pedal de si al registre agut. A més s'eviten les dissonàncies, a diferència del que s'havia escoltat fins al moment. La melodia té un ritme menys enèrgic (de blanca i dues negres), el començament és anacrúsic, i hi ha canvi de compàs (de 3/4 a 4/4), resultant així en el fragment de caràcter més festiu de tot el moviment. No obstant això, com ocorre amb els altres motius, el caràcter d'aquest tema, posteriorment (a la xifra 34), es veu transformat en consonància amb el conjunt del fragment.



Ex. 37. T3.

A la cadència, es retorna a l'ambient fosc del principi. Mitjançant les dobles cordes, el solista realitza un contrapunt entre el T1 i l'acompanyament inicial, marcant d'aquesta manera, l'inici de la reexposició.

Respecte a l'orquestració, Xostakóvitx atorga a la trompa un major protagonisme, en comparació amb el seu primer concert per a violí, heretat tal vegada del seu Concert per a Violoncel núm. 2. En aquest primer moviment, l'orquestra no es limita únicament a acompanyar, sinó que en certs moments adopta un paper rellevant. Un exemple d'això és a la xifra 3, on es genera un contrapunt amb la part del solista, en què els vents i l'orquestra (amb *pizzicato*) duen a terme el T1 mentre que el solista fa un contra tema. O bé quan manté un diàleg amb el solista, com ocorre a la xifra 11. En relació amb l'acompanyament, destaca el paper dels violoncels i contrabaixos, els quals es troben en gairebé tot el moviment a distància d'octava, ja que el compositor els utilitza a cada manifestació del tema en què requereix el color obscur del principi. Un altre instrument que té un paper rellevant és el tom-tom:

- Les intervencions d'aquest instrument solen ser breus i només es manifesten quan l'acompanyament de la resta de l'orquestra té un silenci, coincidint, a vegades, amb els temps que necessiten ser emfatitzats de la part solista, com per exemple dos compassos abans de la xifra 25, en què el tom-tom recolza cada inici de cada grup de 3 corxeres del solista.

- Apareix per primera vegada tres compassos abans de la xifra 20, amb la finalitat d'incrementar progressivament la intensitat de la música. De fet, en cada aparició, sovint es col·loca o bé abans d'un *ff* o bé en un fragment que condueix cap a un moment més enèrgic. No obstant això, també s'empra per concloure el moviment, on el caràcter és totalment el contrari.

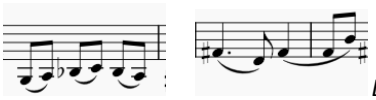
Per a la conclusió del moviment, Xostakóvitx va reduint progressivament els instruments fins a deixar, als darrers compassos, únicament el solista, la corda i el tom-tom, alternant-se el patró rítmic ♩♫. Tot i que el moviment acaba en una sonoritat feble, el seu caràcter no s'assembla al del principi, ja que en aquest moment, a causa de la manifestació d'aquest ritme, encara es percep cert dinamisme.

En relació amb els *tempi*, el primer canvi que es troba és a un *più mosso* a la xifra 10, a una marca de metrònom el doble de ràpida que a l'inici, generant un

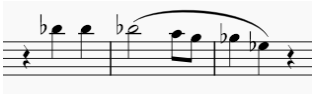
contrast evident de caràcter entre la primera part i aquesta nova secció. El següent canvi de *tempo* es presenta a la xifra 19, on s'indica un *tempo* subtilment més àgil, coincidint amb un canvi de compàs a 3/4. Després, a l'inici de la cadència, es torna al *Tempo I*, ja que es realitza el tema inicial amb el seu acompanyament, i el caràcter torna a ser fosc. L'últim canvi de *tempo* és al darrer *più mosso*, a la xifra 38, amb la reexposició del segon tema, però en aquest cas, el *tempo* indicat no és tan animat, i en conseqüència, el caràcter sembla més abatut respecte al de l'anterior *più mosso*. A més, els canvis de compàs també influeixen en la percepció del *tempo*. El compàs predominant és el 4/4; no obstant això, també es presenten altres indicacions de compàs diferents, com és el cas del 5/4, on en alguns casos (excepte a l'inici) el compositor afegeix un temps del mateix motiu que es fa dins el compàs, incitant certa percepció d'insistència a l'oient. A més, també es manifesta el canvi a un 3/4, on s'aconsegueix l'efecte d'escurçament del temps, o bé el canvi a un 3/2, en què succeeix el mateix efecte que en el 5/4.

3.4.2. Segon moviment: *Adagio*

El segon moviment es basa en dos temes principals: el T1, presentat a l'inici pel solista, i el T2, introduït per les flautes per primera vegada a la xifra 49. Del primer tema s'extreuen diversos motius que són recurrents, com el ritme de negra amb punt i corxera, o les dues corxeres lligades que es manifesten al començament. Aquest darrer cas és el més present, ja que s'utilitza com a element sobre el qual es desenvolupa el T1, sigui com a motiu d'acompanyament (com en el cas de la xifra 49), o sigui per a desenvolupar altres melodies. D'altra banda, el T2 presenta certes modificacions al llarg del moviment, com per exemple a la xifra 50, quan el solista respon a la flauta amb el mateix tema, però amb certes diferències: fa servir una altura diferent, inverteix el final del motiu (en lloc de fer-lo descendent, el fa ascendent), i a més, l'allarga una corxera.



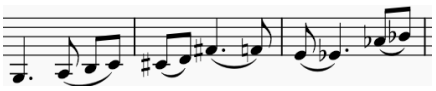
Ex. 38. Motius T1.



Ex. 39. Motiu T2.

A la meitat del moviment, s'introdueix un nou tema (T3), derivat d'elements tant del T1 com del T2. Els arpegis ascendents provenen del T1, mentre que el fragment que comença a partir de la xifra 54 s'assembla a l'escala descendent del T2.

El tret del moviment que més repercussió ha tingut, és el fragment que apareix a la part del solista de la xifra 55, en el qual es manifesta, per primera vegada en una obra de Xostakóvitx, el dodecafonisme. Aquesta tècnica també es troba en el seu cicle *Set Romances sobre Poemes d'Alexander Blok*, Op. 127, tot i que fou estrenat un mes després respecte al concert en qüestió. El fragment dodecafònic està extret dels elements del T1, tant del motiu inicial (l'articulació de dues corxeres lligades i les quatre primeres, excepte el *Si,* que ara és ♮), com de la rítmica de negra amb punt i corxera.


Ex 40. Part del solista

Un altre motiu destacable es presenta a la xifra 50, on els clarinets actuant com a contra tema mentre el solista realitza el T2. Aquest consisteix en una frase que es desenvolupa amb un seguit de corxeres lligades amb una notable presència d'intervals cromàtics, que aporta un moviment contrastant davant la melodia més reposada interpretada pel solista.

La cadència d'aquest moviment, tal com ocorre amb la de l'anterior moviment, contrasta amb el caràcter previ. Si bé en el primer moviment, el caràcter enèrgic esdevenia en un caràcter fosc, ara succeeix el contrari. El solista du a terme acords potents, i predomina la dinàmica *ff*. En aquest fragment de la cadència es manifesten elements d'aquest segon moviment, com per exemple el del motiu d'acompanyament inicial.

Respecte a l'orquestració, generalment es presenta un diàleg entre el solista i l'orquestra. Quan un dels dos temes (T1 i T2) és interpretat per una part, l'altre respon amb el mateix, com per exemple a la ja esmentada xifra 50, on el solista respon a la flauta fent el mateix tema (T2). En certs fragments també es poden presentar els dos temes simultàniament, com a la xifra 51, en què els violoncels i contrabaixos interpreten tant el T1 com el T2. A la xifra 53 es produeix un contrast considerable respecte al fragment anterior, arribant a la màxima intensitat de tot el moviment, i per tant és el moment de major orquestració. En aquest punt, el solista realitza el T3 als seus registres més aguts, emfatitzant el sentiment de dolor, acompanyat només per la secció de corda. Després de la cadència, a la xifra 63, les violes acompanyen amb *glissando* tant el T1 com el T2, destacant per ser la primera vegada que aquesta tècnica s'utilitza en aquest concert. Finalment, per concloure el moviment, Xostakóvitx fa servir la corda com acompanyament de la trompa, que evoca el T1 per darrera vegada, i als darrers compassos usa el *bouché*.[43] Així, l'orquestració d'aquest moviment

[43] Tècnica que consisteix a tapar la campana amb la mà dreta, produint un so nasal.

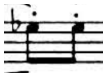
permet un diàleg i una interacció musical interessants entre el solista i l'orquestra, emprant diferents combinacions de temes i seccions instrumentals per crear diversitat i expressivitat.

En aquest moviment, a diferència de l'anterior, no s'indica cap canvi de *tempo* específic, i a més, tampoc es manifesten canvis de compàs llevat d'algun breu fragment en el qual es canvia a un 4/4 (el compàs predominant és el 3/4). Aquesta estabilitat en el tempo i el compàs durant tot el moviment proporciona una sensació de cohesió i continuïtat en la música.

3.4.3. Tercer moviment: *Adagio-Allegro*

El darrer moviment del concert segueix l'estructura d'un rondó, amb tres seccions contrastades que es presenten a les xifres 74, 83 i 90.

El moviment comença amb una introducció de caràcter graciós per part del solista, en contrast amb el *morendo* del final del segon moviment. A continuació, s'estableix un diàleg amb les trompes, que utilitzen sordina, aportant un timbre diferent. En aquest fragment inicial es presenten dos motius recurrents en tot el moviment. El primer consisteix en dues corxeres d'articulació breu, i el segon, del ritme 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮. Del segon és d'on deriva principalment tota la música de l'*Allegro*, i de vegades pot aparèixer modificat, com ocorre a la xifra 87, en què la darrera nota és una negra, en lloc d'una corxera.


Ex. 41. Motiu 1.

Ex. 42. Motiu 2.

El T1 està compost pels dos elements esmentats anteriorment, és a dir, combina el motiu 1 i el motiu 2. Aquest tema introdueix la síncope, que a més està accentuada i, junt amb l'acompanyament dels violins i les violes (semicorxeres repetint la mateixa nota), aporta un major dinamisme. Un patró d'acompanyament d'aquest és el de la figuració rítmica ♪ 𝅘𝅥, o a l'inrevés. El tercer element d'acompanyament és el sincopat ♪ 𝅗𝅥., que aporta el caràcter grotesc al moviment.

Ex. 43. T1.

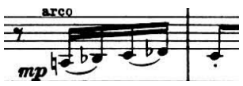
A la xifra 71, les trompes adquireixen protagonisme amb la seva intervenció següent, basada en la reiteració rítmica del motiu 1, però aquesta vegada, en forma d'escala descendent.

La primera part contrastant del moviment s'inicia a la xifra 74. En aquest punt, l'articulació canvia considerablement, ja que les cordes acompanyen amb un seguit de corxeres, inicialment *tenuto*, que posteriorment esdevenen *legato*. Aquesta articulació es combina amb la melodia *legato* del fagot i les trompes. A la xifra 75, es presenta un element destacat que guarda certa similitud amb el primer motiu del concert, pel fet que manté els intervals, i el ritme és semblant, tot i que no és idèntic.

Poc abans d'aquest moment, s'introdueix un nou tema al violí (T2), el qual es diferencia per ser més melòdic i expressiu. L'element fonamental d'aquest tema és l'articulació de tres corxeres lligades.

A partir de la xifra 82, es prepara el següent tema (T3), que es presenta a la xifra 83. Aquest és més semblant al caràcter del T1 que del T2, i es caracteritza pels seus canvis de compàs, passant d'un compàs binari (2/4) a un ternari (3/8). A més, el tema el repeteix una segona vegada, però modificant el compàs. Mentre que en la primera aparició es manté el compàs binari durant dos compassos, en la repetició, el segon compàs ja és ternari, amb l'ornamentació afegida corresponent al compàs binari. La resta del tema es manté en compàs ternari, tal com en la primera aparició. L'acompanyament més rellevant d'aquest fragment l'introdueix el solista a la xifra 82. Es caracteritza per una sensació més *pesante* en comparació amb l'acompanyament del T1, tant per l'articulació utilitzada com per l'ús de la doble corda. Un tret peculiar és el *glissando* que es manifesta al tercer compàs. A partir de la xifra 84, deixa de ser l'acompanyament i esdevé en la part principal, mentre que un dels elements del T3 es converteix en un patró rítmic d'acompanyament. També apareix un acompanyament diferent, que posteriorment el solista farà servir en una escala ascendent (Ex. 45), donant lloc al *tutti*.

Ex. 44. Patró rítmic del T3.



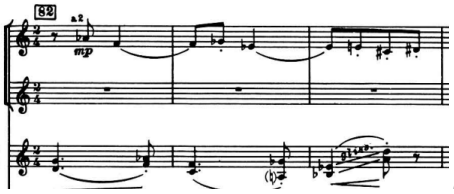
Ex. 45.

Al final del *tutti*, el tom-tom dona pas a la cadència del solista. Aquesta és la més extensa de les tres i la més complexa. Malgrat això, el seu caràcter no contrasta amb la secció anterior, a diferència de les cadències anteriors. El solista

fa referència als elements ja presentats al llarg del moviment, incloent-hi els quan apareixen a la introducció.

La darrera secció contrastant es manifesta a la xifra 90, recordant el T2. En aquesta ocasió, s'estableix un diàleg entre el violí i el clarinet i l'oboè. A mesura que aquest diàleg es desenvolupa, sorgeix un canvi cap al final de la secció, ja que s'introdueix el motiu 2, anticipant la repetició del T1.

Dins aquest moviment, l'orquestra generalment manté un diàleg amb el solista, present des de la mateixa introducció. Un exemple es troba a les trompes i el solista, que es van alternant el motiu 2, fins abans de cada entrada del T1. La primera entrada del T1 per part del solista coincideix amb l'entrada de l'acompanyament, marcant així l'inici del moviment en si mateix. A la primera entrada del clarinet i dels fagots, a la xifra 69, sorgeix el primer contrast dinàmic, en què el *p* es transforma en *f*, emfatitzant així el caràcter grotesc de la música. A la xifra 74, es produeix un canvi evident, ja que a més de l'articulació, també destaca el fet que tota la corda interpreta el mateix motiu en *ff*, mentre que fins aquest punt (excepte al *pizzicato*), la secció de corda estava dividida en dues (violí I i viola, i violoncels i contrabaixos). No obstant això, quan el solista entra, la corda és menys densa. A la xifra 82, es genera un contrapunt entre les trompes i el solista, en el qual cadascú realitza una frase diferent, amb l'element compartit de la síncope, però a diferent temps. Aquest mateix fet succeeix posteriorment entre el solista i l'oboè.



Ex. 46. Xifra 82.

El moment de major densitat sonora es produeix a la xifra 87, en el *tutti*. En aquest punt, la secció de corda interpreta el mateix motiu que el fagot i contrafagot, de caràcter pesant, mentre que el motiu realitzat per la resta dels instruments de vent fusta és més animat. A més, les trompes duen a terme síncopes, afegint un altre element rítmic dins aquesta secció.

A la tercera aparició del T1, el motiu introductori és iniciat pel tom-tom, seguit pel timpani, essent aquesta la primera intervenció d'ambdós instruments en tot el moviment. Per acabar, destaca el final del concert, ja que és l'únic moment en què apareixen tots els instruments, incloent-hi el solista. En el penúltim compàs tota l'orquestra excepte la percussió interpreta el mateix motiu, seguit de la resposta del tom-tom, sobre la qual es du a terme el motiu final per

part de l'orquestra completa excepte el flautí i el tom-tom. Aquesta culminació amb la participació plena de tots els instruments crea una sensació de clausura poderosa i impactant al final del concert.

En relació amb els canvis de *tempo*, no es proporcionen indicacions de metrònom específiques, excepte un compàs abans de la xifra 68, on comença l'*Allegro*. No obstant això, es fan servir constantment indicacions de compàs, ja que canvien sovint. Un d'aquests s'ha explicat prèviament (a la pàgina anterior), però hi ha molts més exemples al llarg del moviment. En el segon compàs, ja hi ha un canvi de 3/4 a 2/4. Tot i això, el canvi que més destaca es produeix al següent 2/4, uns compassos després, en el qual es repeteix el primer fragment una octava més aguda, però ara ja des de l'inici en un 2/4, escurçant en un temps la durada de la nota inicial de la melodia. Al llarg del moviment es van combinant aquestes dues indicacions de compàs. A la cadència, apareix per primera vegada el 5/8, derivat d'un 2/4, i s'utilitza per afegir una repetició addicional del motiu precedent, i així poder reduir-ne en una posteriorment, amb un canvi al 2/4.

4. CONCLUSIONS

Després d'haver realitzat l'estudi dels dos concerts per a violí de Xostakóvitx, s'ha comprovat que aquestes obres són un exemple clar de l'estil musical de Xostakóvitx en dues de les seves etapes compositives: la darrera, manifestada al seu segon concert, de caràcter més introspectiu, i l'anterior, la del primer concert, més enèrgica. Això es veu reforçat per l'interval de temps de quasi dues dècades entre la composició del primer i del segon, que evidencia les diferències estilístiques entre les dues composicions. No obstant això, els trets principals que caracteritzen la música de Xostakóvitx es manifesten en ambdós concerts, com és el cas dels canvis abruptes de caràcter, el folklorisme, i els elements grotescs, entre altres. A més, incorpora al seu primer concert el distintiu de la seva música, el motiu de la seva firma (les notes D-S-C-H). D'aquesta manera, es pot deduir que Xostakóvitx té un estil propi, que es fa evident en els seus dos concerts per a violí, per totes les característiques esmentades amb anterioritat.

En relació amb la dificultat d'aquests concerts, Oistrakh va manifestar que les obres presentaven certes dificultats tècniques per al solista, com són els passatges de dobles cordes, els acords, les escales, entre altres. Malgrat tot, la complexitat dels concerts no es limita només a l'aspecte tècnic, ja que també requereixen una interpretació musical exigent. El solista ha de ser capaç de produir un ampli ventall de matisos i dinàmiques, així com de crear sonoritats que representin adequadament els diferents caràcters de cada fragment, que de vegades, pot ser necessari canviar abruptament. A més, és necessària una resistència física per afrontar la profunda intensitat emocional d'aquestes obres, la qual només es pot comprendre completament tenint en compte les circumstàncies en què foren escrites. Així doncs, aquesta combinació de la dificultat tècnica amb l'expressiva fa que la interpretació dels concerts suposi un repte complex per a qualsevol violinista. Cal una preparació meticulosa, habilitats tècniques i una comprensió de la intenció musical del compositor per poder interpretar aquestes obres adequadament.

Resulta interessant reflexionar sobre l'enorme influència del règim de Stalin, i la política artística promoguda per Zhdanov, en la producció musical de Xostakóvitx, incloent-hi els dos concerts per a violí. És evident que aquestes circumstàncies van condicionar de manera significativa el seu estil i les temàtiques que abordava en les seves obres. La persecució artística que va experimentar una gran quantitat d'artistes soviètics durant aquell període va tenir un impacte directe en la música de Xostakóvitx. Així mateix, resulta fascinant especular sobre les possibilitats musicals i els camins que Dmitri

Xostakóvitx hauria pogut explorar en altres circumstàncies, en un context lliure de restriccions i censura. Si hagués tingut l'oportunitat de treballar en aquest entorn, tal vegada hauria desenvolupat nous estils compositius i explorat noves sonoritats, i a més, la seva expressió artística podria haver adquirit un caràcter diferent, amb una experimentació més lliure. No obstant això, les obres de Xostakóvitx són testimonis de la seva capacitat per abordar temes complexos, tot i les limitacions imposades pel règim al qual estava sotmès. Tot i les dificultats, el compositor va desenvolupar un llenguatge musical amb la seva pròpia identitat, amb l'evident influència del context polític i social, malgrat haver tingut, en les seves pròpies paraules, «una vida gris i avorrida, sense grans alegries».

En conclusió, els concerts per a violí de Xostakóvitx són un exemple de la seva genialitat com a compositor. Són obres d'una profunda expressió artística que recorden el poder intrínsec de la música per connectar amb les nostres emocions.

5. BIBLIOGRAFIA

Bachtrack. Classical music in 2022. *Bachtrack Ltd*. 2023.

Baker, Theodore. *A Dictionary of Musical Terms*. Nova York: G. Schirmer. 1907.

Bielecki, Artur. *Nocturnes* [en línia]. Varsòvia, [Consulta: 11 d'abril de 2023]. https://chopin.nifc.pl/en/chopin/gatunki/11_nokturny#:~:text=They%20are%20typified%20by%20a,a%20great%20admirer%20of%20Bellini

Blyth, Alan. Classic interview: David Oistrakh. *The gramophone newsletter.* 2017.

Braun, Joachim. The Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovch's Music. *The Musical Quarterly* 1985, Vol. 71. No.1.

Braun, Joachim. *Shostakovich's Jewish Songs.* Tel-Aviv: World Council for Yiddish and Jewish Culture Institute Yad Lezlilei Hashoa. 1989. ISBN: 965392009X.

Brown, S. C. Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto. *Intégral, 20*. 2006.

Davis, Monte Hill. *The nocturnes of Chopin*. Texas. 1957.

Encyclopaedia Britannica. *Nocturne* [en línia]. Regne Unit, 2022. [Consulta: 13 d'abril de 2023]. https://www.britannica.com/art/nocturne

Fay, Laurel i Fanning, David. *Shostakovich, Dmitry (Dmitriyevich)* [en línia]. Oxford, 2001. [Consulta: 21 d'abril de 2023]. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052560#omo-9781561592630-e-0000052560

Fernández de Larrinoa, Rafael. Dibujar en el aire: Esplendor y declive del violín romántico. *Revista Audio Clásica.* 1972.

Freeze, Gregory L. *Russia A History.* 2a edició. Oxford: Oxford University Press, 2002. ISBN: 0198605119.

Gran enciclopèdia de la música. *Xacona* [en línia]. Catalunya. [Consulta: 17 d'abril de 2023]. https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/xacona

Gran enciclopèdia de la música. *Passacaglia* [en línia]. Catalunya. [Consulta: 17 d'abril de 2023]. https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/passacaglia

Gran enciclopèdia de la música. *Burlesque* [en línia]. Catalunya. [Consulta: 21 d'abril de 2023].
https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/burlesque

Gorky, Maxim, Radek, Karl, Bukharin, Nikolai, et al. *Soviet Writers' Congress 1934, The debate on Socialist Realism and Modernism*. Londres: Lawrence & Wishart, 1997. ISBN: 853154014.

Judd, Timothy. *Shostakovich's First Violin Concerto: Dangerous Music for the "Desk Drawer"* [en línia]. Richmond, 2023. [Consulta: 11 d'abril de 2023]. https://thelistenersclub.com/2023/03/10/shostakovichs-first-violin-concerto-dangerous-music-for-the-desk-drawer/

Kallberg, Jeffrey. The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne. *Representations*. 2016, Núm. 39.

La Scena Musicale. *Variations on a Theme: Beethoven's Symphony No. 5* [en línia]. Montreal 2011. [Consulta: 19 d'abril de 2023].
http://www.scena.org/lsm/sm17-2/sm17-2_theme_EN.html

Laki, Peter. *Veniamin Fleishman, Rothschild's Violin* [en línia]. Estats Units. [Consulta: 15 d'abril de 2023].
https://americansymphony.org/concert-notes/veniamin-fleishman-rothschilds-violin/

Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música.* Mèxic D. F.: Fondo de Cultura Económica. 2008. ISBN: 9786971600202.

Mercer, Alan. The Zhdanov decree 1948. *The DSCH Journal Team*. 1998, Núm. 9.

Monsaingeon, Bruno. *David Oistrakh, Artist of the People?* França: Euripide productions / IMALYRE Groupe France Télécom / La Sept-ARTE, 1994.

Online etymology dictionary. *Nocturne (n.)* [en línia]. 2019. [Consulta: 13 d'abril de 2023] https://www.etymonline.com/word/nocturne

Online etymology dictionary. *Burlesque (n.)* [en línia]. 2019. [Consulta: 20 d'abril de 2023] https://www.etymonline.com/word/burlesque

Piggott, Patrick. *The life and music of John Field, 1782-1837, creator of the nocturne*. California: University of California Press, 1973. ISBN: 0520024125.

Potter, Tully. *Shostakovich Violin Concerto No. 1* [en línia]. [Consulta: 17 d'abril de 2023]. https://tarisio.com/lso-digital-exhibition/shostakovich-oistrakh-kavakos/

Predota, Georg. *Violin Masterworks Inspired by David Oistrakh* [en línia]. 2022. [Consulta: 11 d'abril de 2023]. https://interlude.hk/violin-masterworks-inspired-by-david-oistrakh/

Robinson, Harlow. *Violin Concerto No. 2* [en línia]. Boston. [Consulta: 27 d'abril de 2023]. https://www.bso.org/works/violin-concerto-no-2-shostakovich

Rodda, Richard E. Dmitri Shostakovich. Concerto No.1 in A minor for Violin and Orchestra, Opus 99. *Pittsburgh Symphony Orchestra*. 2022.

Rodríguez, Ana Sofía. *Pasternak: 60 años del Nobel que no fue* [en línia]. Mèxic, 2018. [Consulta: 30 d'abril de 2023]. *https://www.milenio.com/cultura/pasternak-60-anos-del-nobel-que-no-fue*

Roten, Hervé. *El klezmer: música de ayer y hoy* [en línia]. París. [Consulta: 18 d'abril de 2023]. https://www.iemj.org/es/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourdhui/#:~:text=El%20klezmer%20es%20una%20m%C3%BAsica,inauguraci%C3%B3n%20de%20una%20nueva%20sinagoga

Seventeen moments in soviet history. *Gorky speaks at the congress (1934)* [en línia]. Rússia, 2000. [Consulta: 11 d'abril de 2023]. https://soviethistory.msu.edu/1934-2/writers-congress/writers-congress-video/gorky-speaks-at-the-congress-1934/

Sheinberg, Esti. *Irony, Satire, Parody and The Grotesque in The Music of D. D. Shostakovich*. Edimburg: The University of Edinburgh. 1998.

Xostakóvitx, Dmitri. *La música bajo el terror. Cartas a Iván Sollertinski (1927-1944*). Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021. ISBN: 9788413402000.

Xostakóvitx, Dmitri. Musical Modernism and Individuality. *Soviet Review*. 1960.

Xostakóvitx, Dmitri i Glikman, Isaak. *Story of a Friendship: The Letters of Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975*. Nova York: Cornell University Press, 2001. ISBN: 0801439795.

Sitarski, Stephen. *Oistrakh and Shostakovich discuss upcoming world premiere performance of Shostakovich 2nd concerto* [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Ny2cfIpg_PE

Sollertinsky, Dmitri i Ludmilla. *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1980. ISBN: 0151707308.

Stern, Isaac. *My First 79 Years.* New York: Da capo Press, 2000. ISBN: 9780306810060.

Terz, Abram. ¿Qué es el realismo socialista?. *Convivium*. 1966, Núm. 22.

Volkov, Solomon. *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich*. Londres: Faber & Faber. 2005. ISBN: 9780571227921.

Wilson, Elisabeth. *Shostakovich. A Life Remembered*. 3a edició. Nova Jersey: Princeton University Press,1995. ISBN : 0691029717.

Yusefovich, Victor. *David Oistrakh: Conversations with Igor Oistrakh.* Londres: Cassell, 1979. ISBN: 0304302392.

6. ANNEX I

Annex I: *Taula resum de les manifestacions dels diferents temes del Passacaglia.*

	T1	**T2**	**T3**	**Coral**
1a (69)	Violoncels, contrabaixos	4 trompes	-	-
2a (70)	Fagot III, tuba	-	-	Corn anglès, 3 clarinets, fagots I i II
3a (71)	Violoncels, contrabaixos	-	Solista	Violins, violes
4a (72)	Violoncels, contrabaixos	-	Corn anglès, fagots I i II	Violins, violes
5a (73)	Trompa I	-	Violoncels, contrabaixos	Violins, violes
6a (74)	Trompes II i IV, tuba, violoncels, contrabaixos	-	-	Violins, violes
7a (75)	Solista	-	-	Violins, violes
8a (76)	Fagot, tuba	-	Solista	3 clarinets
9a (77)	Tota la corda i timpani	Solista	-	-