

Fundación Juan March

*S*hostakovich:  
*I*ntegral  
*de los cuartetos*  
*de cuerda*

MAYO-JUNIO 2001

Fundación Juan March

**CICLO**

**SHOSTAKOVICH:  
INTEGRAL  
DE LOS CUARTETOS  
DE CUERDA**

**MAYO-JUNIO 2001**

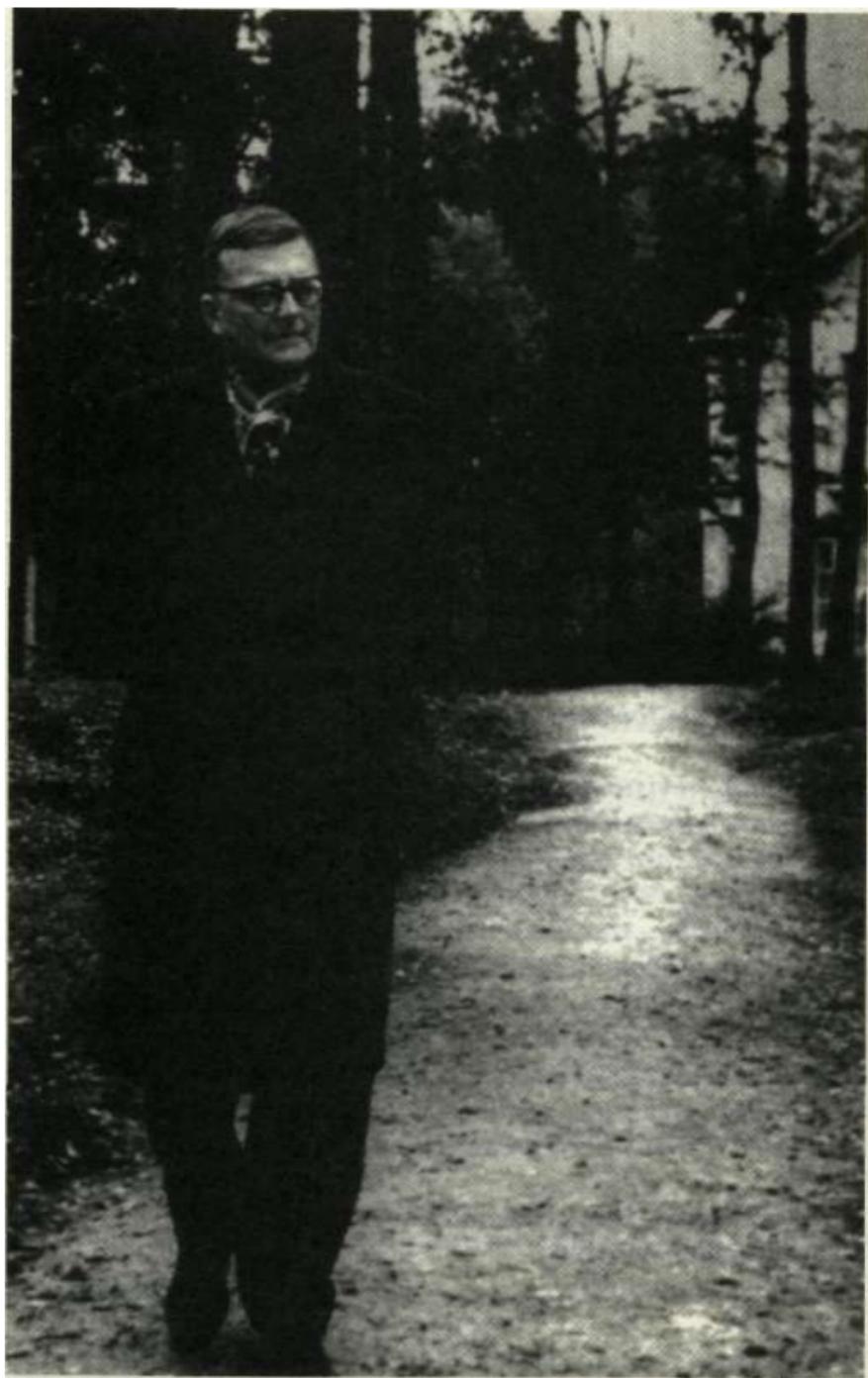
## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Pedro González Mira.....	13
Notas al programa:	
Cuarteto n° 1, Op. 49.....	18
Cuarteto n° 2, Op. 68.....	19
Cuarteto n° 3, Op. 73.....	21
Cuarteto n° 4, Op. 83.....	22
Cuarteto n° 5, Op. 92.....	24
Cuarteto n° 6, Op. 101.....	25
Cuarteto n° 7, Op. 108.....	26
Cuarteto n° 8, Op. 110.....	27
Cuarteto n° 9, Op. 117.....	29
Cuarteto n° 10, Op. 118.....	30
Cuarteto n° 11, Op. 122.....	31
Cuarteto n° 12, Op. 133.....	32
Cuarteto n° 13, Op. 138.....	33
Cuarteto n° 14, Op. 142.....	35
Cuarteto n° 15, Op. 144.....	36
Notas.....	38
Participantes.....	40

*Desde 1938, con su primer Cuarteto Op. 49, hasta 1974, año en que compone su Cuarteto nº 15, Dmitri Shostakovich abordó una de las más amplias series de cuartetos de cuerda del siglo XX, además de una de las más bellas y emotivas. El formidable compositor sinfónico y teatral apenas se había interesado hasta entonces por la música de cámara y nada hacía sospechar un trabajo tan constante y tan laborioso en medio de las penalidades de la segunda gran guerra y de la no menos calamitosa posguerra: No era la Rusia soviética de aquellos años el mejor sitio para tejer unas obras tan aparentemente formalistas y abstractas.*

*Pero lo no previsto ocurrió, y hace ya tiempo que algunos de estos cuartetos han entrado en el repertorio con normalidad. Sigue siendo raro y adquiere carácter de acontecimiento musical oír la serie íntegra, y mucho más si la abordan -como en esta ocasión- tres cuartetos formados por músicos residentes en España. En Madrid, sin embargo, hemos podido escucharla ya dos veces en la última década, ambas por el mítico Cuarteto Borodin: en el XIII Ciclo de Cámara y Polifonía (1991), y en el VI Liceo de Cámara (1997-98). No está de más una nueva escucha, ahora que ya se ha convertido en una de las más hermosas series del siglo pasado.*

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Shostakovich en los años 60.

## **PROGRAMA GENERAL**

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

I

Cuarteto n° 2 en La mayor, Op. 68 (1944)

*Obertura: Moderato con moto*

*Recitativo y Romanza: Adagio, en Si bemol mayor*

*Vals: Allegretto, en Mi bemol mayor*

*Tema con Variaciones: Adagio-Moderato con moto, en La menor*

II

Cuarteto n° 3 en Fa mayor, Op. 73 (1946)

*Allegretto*

*Moderato con moto, en Mi menor*

*Allegro non troppo, en Sol sostenido menor*

*Adagio, en Do sostenido menor*

*Moderato*

*Intérpretes:* CUARTETO DE CUERDA CONCERTINO  
(Alexander Vassiliev, violín 1°  
Alexander Guelfat, violín 2°  
Oleg Lev, viola  
Vladimir Atapin, violonchelo)

Miércoles, 23 de Mayo de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

I

Cuarteto n° 6 en Sol mayor, Op. 101 (1956)

*Allegretto*

*Moderato con moto, en Mi bemol mayor*

*Lento, en Si bemol menor*

*Lento-Allegretto*

II

Cuarteto n° 5 en Si bemol mayor, Op. 92 (1952)

*Allegro non troppo*

*Andante, en Si menor*

*Moderato-Allegretto*

*Intérpretes:* CUARTETO DE CUERDA CONCERTINO  
(Alexander Vassiliev, violín 1°  
Alexander Guelfat, violín 2°  
Oleg Lev, viola  
Vladimir Atapin, violonchelo)

Miércoles, 30 de Mayo de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

I

Cuarteto n° 1 en Do mayor, Op. 49 (1938)

*Moderato*

*Moderato, en La menor*

*Allegro molto, en Do sostenido menor-Fa sostenido menor*

*Allegro*

Cuarteto n° 7 en Fa sostenido menor, Op. 108 (1960)

*Allegretto*

*Lento, en Re menor*

*Allegro-Allegretto*

II

Cuarteto n° 9 en Mi bemol mayor, Op. 117 (1964)

*Moderato con moto*

*Adagio, en Fa sostenido menor*

*Allegretto, en Fa sostenido menor*

*Adagio, en Mi bemol menor*

*Allegro, en Mi bemol menor*

*Intérpretes:* CUARTETO GLINKA  
(Ala Voronkova, violín  
Guerassim Voronkov, violín  
Eric Koontz, viola  
José Mor Caballero, violonchelo)

Miércoles, 6 de Junio de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

**Dimitri Shostakovich (1906-1975)**

I

Cuarteto n° 10 en La bemol mayor, Op. 118 (1964)

*Andante*

*Allegretto furioso, en Mi menor*

*Adagio, en La menor*

*Allegretto-Andante*

Cuarteto n° 11 en Fa menor, Op. 122 (1965-1966)

*Introducción: Andantino*

*Scherzo: Allegretto, en Do menor*

*Recitativo: Adagio, en La menor*

*Estudio: Allegro, en Re bemol mayor-Re sostenido menor*

*Humoresque: Allegro, en Sol mayor-menor*

*Elegía: Adagio, en Fa sostenido menor-Do sostenido menor*

*Finale: Moderato, en Do mayor-menor y Fa menor*

II

Cuarteto n° 12 en Re bemol mayor, Op. 133 (1968)

*Moderato-Allegretto*

*Allegretto-Adagio-Moderato-Allegretto,  
en Fa sostenido menor-Re bemol mayor*

*Intérpretes:* CUARTETO PICASSO

(David Mata, violín

Ángel Ruiz, violín

Elizabeth Gex, viola

John Stokes, violonchelo)

Miércoles, 13 de Junio de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

I

Cuarteto n° 4 en Re mayor, Op. 83 (1949)

*Allegretto*

*Andantino, en Fa menor*

*Allegretto, en Do menor*

*Allegretto*

Cuarteto n° 13 en Si bemol menor, Op. 138 (1970)

*Adagio-Doppio movimento-Tempo primo*

II

Cuarteto n° 8 en Do menor, Op. 110 (1960)

*Largo*

*Allegro molto, en Sol sostenido menor*

*Allegretto, en Sol menor*

*Largo, en Do sostenido menor*

*Largo*

*Intérpretes:* CUARTETO GLINKA  
(Ala Voronkova, violín  
Guerásim Voronkov, violín  
Eric Koontz, viola  
José Mor Caballero, violonchelo)

Miércoles, 20 de Junio de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEXTO CONCIERTO

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

I

Cuarteto n° 14 en Fa sostenido mayor, Op. 142 (1972-1973)

*Allegretto*

*Adagio, en Re menor*

*Allegretto-Adagio*

II

Cuarteto n° 15 en Mi bemol menor, Op. 144 (1974)

*Elegía: Adagio*

*Serenata: Adagio*

*Intermezzo: Adagio*

*Nocturno: Adagio*

*Marcha fúnebre: Adagio molto*

*Epílogo: Adagio*

*Intérpretes:* CUARTETO PICASSO  
(David Mata, violín  
Ángel Ruiz, violín  
Elizabeth Gex, viola  
John Stokes, violonchelo)

Miércoles, 27 de Junio de 2001. 19,30 horas.

Handwritten musical score for the final of Quartet No. 15. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system begins with the tempo marking "Allegro" and a boxed measure number "74". The second system begins with a boxed measure number "75". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "ppa" (pianissimo). The tempo marking "Allegro" is repeated at the beginning of the second system. The notation is dense and characteristic of a composer's working draft.

Autógrafo del final del Cuarteto n.º 15.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### Los Cuartetos de Cuerda de Shostakovich

Crónica de una época en 15 entregas

Salvo error u omisión, me parece que ésta es la tercera vez que se toca en Madrid (¿en España?) el ciclo completo de los 75 *Cuartetos de cuerda* de Dmitri Shostakovich. Esas dos anteriores versiones se pudieron escuchar en el Auditorio Nacional de Música los años 1991 y entre finales de 1997 y principios del siguiente. Se debieron, además, al mismo grupo, el Cuareto Borodin, aunque en la segunda ocasión Mijail Kopelman, ya "fichado" por el Cuarteto de Tokio para sustituir al insustituible Peter Oundjian, había sido a su vez reemplazado por Ruben Aharonian, y el histórico viola Dmitri Shebalin, ya jubilado, por Igor Naidin. En ambos casos, las extensas notas al programa se debieron a José Luis Pérez de Arteaga (1).

Estamos, pues, ante un verdadero acontecimiento musical. Por dos razones. La primera, por el hecho en sí: Se trata -junto con las seis partituras para el género de Béla Bartók- del corpus cuartetístico más importante, significativo y es probable que mejor del siglo XX. Y la segunda, porque cada día que pasa el nombre de Shostakovich es más popular en las salas de concierto, pero de su producción camerística, singular desde todos los puntos de vista, siempre atractiva y de una impresionante altura musical, poco se sigue sabiendo. No digamos de la serie de sus *Cuartetos*, del que sólo un par o tres se suelen escuchar y grabar en disco. Traer, en suma, un ciclo como éste a una institución como la Fundación Juan March constituye un sano atrevimiento, que sin duda contribuirá a que esta música se contemple con la naturalidad y el distanciamiento que siempre necesita una aproximación musical real (hecha sonido, quiero decir) para salir de su "gueto", o sea, de la especialización.

### Shostakovich y el cuarteto de cuerda

Dmitri Dmitrievich Shostakovich nació en 1906, en San Petersburgo, y murió en 1975, en Moscú. Escribió su primer cuarteto de cuerda a los 32 años, y el decimoquinto a los 68, un año antes de fallecer. En principio y si entrar en matices, parece que estas quince obras jalonan la vida de su autor de forma paralela a su evolución como compositor. No es del todo así.

Haydn inició la publicación de su colección de la Op. 9 -su primer ciclo relevante- a los 37 años y redactó su última página cuartetística, la Op. 103, con 71; Mozart, su integral de los dedicados a Haydn a los 26 y su último "Prusiano" en 1790, o sea,

un año antes de morir; Beethoven, la primera pieza de la Op. 18, a los 28, y la Op. 135, igualmente el año anterior a su desaparición; y Bartók compone sus seis cuartetos entre 1908 y 1941, o lo que es lo mismo entre los 27 y los 60 años. Una lectura paciente de estos ejemplos (y pido perdón por comenzar dando tantos y prolijos datos) revela que para los grandes autores de cuartetos (he querido manejar casos muy significativos para el desarrollo del género) el camino es largo y progresivo. Y comparando esas cifras con las expuestas al principio para nuestro autor, parece que la serie de sus cuartetos ve la luz bajo semejantes coordenadas temporales relativas: el trabajo de toda una vida, un logro lento y madurado a través de toda una producción musical. Tampoco es así exactamente.

No estaría mal matizar esas cifras, fijándonos en la situación temporal del resto de la producción de cada uno de esos autores en relación a la de sus respectivos cuartetos de cuerda. Más datos.

*Las bodas de Fígaro*, de Mozart, por ejemplo, data de cuatro años después del primer cuarteto dedicado a Haydn; una obra tan celebrada como la *Sinfonía núm. 94* de este último, la llamada "Sorpresa", segunda del ciclo de las "Sinfonías de Londres", de ¡20 años más tarde que la primera partitura de la Op. 91; entre el primer cuarteto de la serie Op. 18 del de Bonn, una obra de juventud casi en sentido estricto, y su *Sinfonía "Heroica"* hay una diferencia de cinco años; y desde que Bartók escribe su primer cuarteto hasta que aparece su, pongo por caso, *Primer Concierto para piano* transcurren 18 años. Sí, sigo dando datos, y sigo pidiendo perdón, pero me parecen aleccionadores: cuando Shostakovich compone el primer cuarteto ya han visto la luz sus primeras cinco sinfonías, la estupenda *Suite para orquesta de jazz núm. 1* o sus óperas *La nariz* y *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, esta última una de las creaciones dramáticas absolutas del siglo XX..., lo que parece ya ir alejándonos de la idea de que su primer cuarteto sea precisamente una obra novel.

Efectivamente, la primera singularidad de este ciclo empieza a saltar a la vista. Todo él debe de ser considerado como una gran producción de madurez, al contrario de lo que fue sucediendo con las grandes series de sus antepasados o contemporáneos (similar análisis se podría hacer con los 18 cuartetos de Darius Milhaud, los seis de Paul Hindemith o los 13 de Ernst Toch, aunque claro, salvando las distancias de calidad con el ciclo bartokiano), conjuntos nacidos no sólo de forma progresiva sino guardando una evolución similar a la que corría el resto de los géneros dentro de la producción total de cada autor. Pero no se acaba ahí la cosa, porque tal particularidad, que sin duda debe ser resaltada lo que merece, nos llevaría -casi sin querer- a la otra gran cuestión que casi sin excepción suele suscitarse al tratar de situar los cuartetos de Shostakovich en el contexto de la obra de su autor: ¿hay dos Shostakovich, el de los cuartetos y el "otro"? (2)

## Significación política

Un cuarto de siglo después de la desaparición de Shostakovich, cuya obra es lícito reconocer como una de las producciones más emblemáticas del régimen soviético, se sigue adornando esta idea con toda clase de dudas políticas. Dudas que generan una buena parte de sus obras al ser escuchadas con mentalidad crítica; dudas que nacen de la propia biografía "oficial" del compositor; y dudas, todavía más contundentes, que, con mejores o peores intenciones, se han ido urdiendo en Occidente en torno a su figura desde tiempos anteriores a la Guerra Fría. Sin embargo, el análisis y comprensión del personaje y su arte se hace más fácil hoy, porque, sencillamente, sabemos más -y sin mediatización política, por la simple vía de los hechos objetivos- de su Rusia natal. Porque: ¿cómo se puede acusar a un creador -y más a un creador que ha dejado una obra tan enorme- de oportunista o de "esquizofrénico", sin más matices, en un contexto como la Rusia post-revolucionaria? No hay más que echar una mirada a lo que ha sucedido allí desde la caída de Gorbachov hasta el ascenso al poder de Putin para hacerse una idea de lo que pudo ser la Rusia leninista, transformada después en estalinista, más tarde reciclada por Kruschov y "rebautizada" luego por Brezhnev... o lo que es lo mismo la Rusia que "asumió" Shostakovich, y no Stravinsky, por citar un nombre crucial de la música "no soviética".

Como es lógico, la crítica occidental, y particularmente la norteamericana, acogió entre algodones en todo momento la música de Shostakovich, pero gustó de construir alrededor de su figura un resbaladizo mito: el del músico dual, que trabaja para el régimen que le da de comer, pero que llena de "claves" políticas ocultas su música como mensajes enviados al mundo libre de la única manera que se puede hacer desde el mundo oprimido, es decir, a través de una creación críptica, simbólica y altamente intelectualizada (3). Este discurso prevalece todavía, y así, frente al declarado "mastodontismo" de la obra sinfónica de Shostakovich, patriotrera y vociferadora de los logros revolucionarios unas veces, antibélica y antifascista otras, enloquecidamente decibélica siempre, el ciclo de los *Cuartetos* nos mostraría no sólo al Shostakovich más íntimo sino también al más sincero y creíble; desde luego bastante amargado por no poder dar rienda suelta a su vocación democrática en su propio país.

No es mi deseo, claro está, pretender desmontar todo este estereotipo, pero sí plantear algunas reflexiones que inciten a la polémica, que sigo creyendo válida y necesaria para comprender la música de un compositor todavía en una buena parte desconocido. No acabo de ver, efectivamente, a un Shostakovich en el que se enfrenten sus sinfonías a sus cuartetos, como si del mal y el bien se tratara, entre otras cosas porque -salvo un veinte por ciento- el ciclo sinfónico encierra una música extraordinaria y menos maniquea políticamente de lo que se ha querido ver. Sí a un "trabajador" de la música en el más esquemático y simplista sen-

tido socialista del término que, enfrentado a una clase política altamente burocratizada e insoportablemente dirigista, se traga el sapo de hacer de vez en cuando algún "bodrio" musical para satisfacción del dictador ideológico de turno. Lo cual, musicalmente, no determina más que el por otro lado corriente "modus operandi" del que para oponerse al sistema desde dentro hace concesiones, y a veces inteligentes concesiones. Por otro lado, no hay más que fijarse en los conjuntos de las grandes obras de los grandes compositores de otros tiempos, si no muchas veces sujetas a dictaduras políticas sí a circunstancias creativas con, como mínimo, similares limitaciones. O de otra manera: ¿deja de ser Beethoven el inconmensurable autor del *Cuarteto op.132*, por decir algo, por el hecho de haber escrito *La batalla de Vitoria*? Políticamente Shostakovich pudo ser un personaje discutible (desde luego ni tan "bueno" para unos como "malo" para otros), pero musicalmente eso dio, afortunadamente, menos nefastos resultados de los que, interesadamente, algunos han querido resaltar. Musicalmente, en mi opinión, la extensísima obra de Shostakovich tiene el problema de casi todas las que lo son: conlleva ostensibles lagunas de inspiración, asunto que en todo caso en ocasiones se agrava por el programa "político" al que tenía que ceñirse, por razones tan obvias a veces como el que no le apeteciera mucho visitar los paredones stalinianos. Pero musicalmente la media de calidad e interés es altísima, y en el caso de los *Cuartetos*, memorable. Y si la expresión del artista parece (¿es?) más sincera en ellos que en las obras de gran aparato sonoro, las razones no hay que buscarlas fuera de la naturaleza del propio género cuartetístico, en sí mismo seguramente el más adecuado para que un músico mire hacia dentro de sí mismo olvidándose del mundo.

### Significación musical

Quizá el corolario más evidente de lo expuesto hasta aquí sea que debemos de tratar de olvidar buena parte de la literatura "socio-política" generada alrededor del "caso Shostakovich" y, sencillamente, fijarnos en su herencia musical, en su música, lo que para sus *Cuartetos*, como ya he dejado entrever antes, se hace especialmente necesario. Situados en su contexto, la Europa que va desde principios de los años 30 a bien mediada la década de los 70 del siglo pasado, compiten de forma desigual con sus contemporáneos. Béla Bartók da por concluido su ciclo en 1939, o sea cuando Shostakovich prácticamente está comenzando el suyo. Diríase que el ruso se mueve en un terreno distinto al que pisa el húngaro, mucho más preocupado por la investigación formal y por la tímbrica que, como hace Shostakovich (y como había sucedido una década antes con las dos bellísimas piezas de Leos Janáček), en crear un universo expresivo de fuerte e inteligible poder comunicativo, salvo, como veremos después, en algún e importante caso concreto. Las series ya citadas de Milhaud,

Toch y Hindemith (finalizadas en los años 40 la del tercero y en los 50 las otras dos), quedan bastante lejos de la que nos ocupa: es casi siempre una música que suena "antigua", cuando no a puro ejercicio matemático, si la comparamos con la de los cuartetos del autor de la "Leningrado", fogosa y veraz hasta en los momentos de mayor calma externa. Y más próximos al ruso (más en el fondo que en la forma) se encontrarían los dos últimos cuartetos de Schoenberg y el de Webern, escritos a la par que los primeros de Shostakovich. Los dos de Prokofiev -también de la misma década de los 30- son a los de Shostakovich lo que el resto de la obra del autor de la *Sinfonía clásica* es al "otro" Shostakovich: no guardan relación alguna. Y en fin, y dicho sea con el debido respeto, el resto de las referencias al género que podríamos hacer arrojarían resultados puntuales meritorios unas veces, algo más quizá otras, pero siempre sobre valoraciones no comparables a la impronta histórica y peso musical del ciclo que nos está ocupando: así, las partituras de Tippett o Britten, las dos de Penderecki de los años 60 o los cinco de Walter Piston, escritos entre 1933 y 1962.

De manera que, relájese, querido oyente, y dispóngase a enfrentarse a una escucha larga y densa: está Vd. ante un buen trozo de la "auténtica" historia de la Rusia contemporánea, pero, sobre todo, ante un compendio musical de una riqueza intelectual y creativa, belleza expresiva y emotividad auténticamente grande.

*Pedro González Mira*

## NOTAS AL PROGRAMA

**Cuarteto núm. 1 en Do mayor, Op. 49**

Fecha de composición: entre el 30 de mayo y el 17 de julio de 1938

Duración aproximada: entre 15 y 16 minutos

Estreno: Leningrado, 10 de octubre de 1938

Referencias (4): entre las *Sinfonías* núms. 5 y 6

Por ser el *Primer Cuarteto* de Shostakovich una pieza sorprendentemente redonda, de un acabado "técnico" impropio en el principiante, recuerda a su *Primera Sinfonía*, igualmente un ejercicio destinado más a domeñar la forma y la materia que al pensamiento musical -al menos en teoría- de altos vuelos. Sin embargo, y como en ella pero con la experiencia añadida que dan los años -trece separan ambas composiciones-, el resultado es brillante, incluso más brillante que el obtenido en su grande música de encargo, en su música "mayor", en aquella que debía de encontrar como receptor inmediato el entorno cultural socialista. Esta pequeña página, casi un homenaje al clasicismo de Haydn que mira hacia el primer Beethoven, queda en la integral como un experimento armónico abordado desde una conciencia tranquila, alejada de los fantasmas que fueron formándose y actuando durante largos períodos en la mente y el corazón de Shostakovich. Es, sobre todo, una obra feliz. Feliz pero llena de contenido: sincera.

Un año antes había tenido lugar el estreno de su *Quinta Sinfonía*, y ello, amén de proporcionarle unos dividendos que le eran particularmente interesantes en ese momento -ya había nacido su primera hija, Galina-, le había producido una gran paz interna tras su autohumillación ante Stalin: "Respuesta de un autor soviético ante una crítica justa" (subtítulo bajo el que se presenta la obra), dígame de paso, fue algo más que una frase para congraciarse con el régimen y buscar su perdón tras el pecado mortal de haber escrito una de las óperas más importantes del siglo XX, la ya nombrada "*Lady Macbeth*"; gracias a esa edificante y "autocrítica" declaración, la extraordinaria *Quinta Sinfonía* ha sido maltratada por los más avezados críticos occidentales durante años y años, por triunfalista y claudicadora. Falso.

De manera que nuestro compositor -que pronto vería ampliada su familia con el nacimiento de su hijo Maxim: más gastos para una economía familiar precaria, agravada por un necesario cambio de domicilio- se encontraba mentalmente algo saturado y emocionalmente feliz: no le importó componer a velocidad de vértigo tres o cuatro partituras para el cine de más que dudosa calidad por motivos económicos, pero su auténtica mente musical se encontraba en un momento especialmente adecuado para adentrarse en un terreno para él desconocido: salvo las transcripciones para cuarteto de cuerda de un aria de la mencionada ópera y un número del ballet *La edad de oro*, que había es-

crito a finales de la década anterior, este *Cuarteto en Do mayor* sería su bautismo de fuego en el género.

El resultado, y aun contando con un orden de movimientos no precisamente convencional (dos Moderatos y dos Allegros, en ese orden), es de un luminosidad clásica total: en el primero, en forma de sonata, inhalamos el penetrante perfume del Brahms de los sextetos; después, en el segundo Moderato, un tema con tres variaciones, encontramos todo un compendio de la densa paleta de colores del mejor Mussorgsky; el Allegro molto, un scherzo, es tan fino como el último Dvorak, y en el cuarto, segundo Scherzo, que en realidad Shostakovich inicialmente lo pensó como primer tiempo de la obra, hallamos a un autor en busca de posibilidades: llega a ser virtuosista pero la sabiduría amónica del resultado final queda por encima del ejercicio. En cierta medida, como le ocurrió con la materia orquestal en su *Primera Sinfonía*.

Cinco semanas después de que el Cuarteto Glazunov estrenara la pieza, ésta se volvió a escuchar en los atriles del Cuarteto Beethoven, del que por poderosas razones, como veremos, habremos de hablar varias veces a lo largo de este trabajo. Al año siguiente se estrenaba su *Sexta Sinfonía*, cuyo extenso Largo inicial no sólo tiñe de negro la ya enrarecida atmósfera prebélica sino que preludia, con mucho tiempo de antelación, la tremenda serie de adagios de sus últimos cuartetos.

### ***Cuarteto núm. 2 en La mayor, Op. 68***

Fecha de composición: septiembre de 1944

Duración aproximada: entre 32 y 35 minutos

Estreno: Leningrado, 14 de noviembre de 1944

Referencias: entre las *Sinfonías núms. 7 y 8*, y la *Núm. 9*.

En 1926, un año después de que saliera de su pluma la excelente *Primera Sinfonía* y uno antes de escribir la no tanto *Segunda* (dedicada el décimo aniversario de la Revolución), Shostakovich conoció a los musicólogos Boris Assafiev e Ivan Ivanovich Sollertinski. Los dos influyeron mucho en él, pero con el segundo, además, estableció una fuerte relación de amistad personal. A su muerte, acaecida la madrugada del 11 de febrero de 1944, penúltimo de la ocupación nazi en Rusia, Shostakovich, como era costumbre en los compositores rusos (Tchaikovsky, Rachmaninov o Arensky han dejado bellos ejemplos al respecto), le dedicó un trío con piano, el que hacía el número dos, tras su juvenil Op. 8 de 1923. La pieza, escrita al rebufo de la *Octava Sinfonía* -de un año antes- fue compuesta entre el 15 de febrero y el 13 de agosto del mismo 1944. Y viene a ser el equivalente expresivo camerístico a la *Octava*: una música de guerra, pero en este caso particularizando el horror de la muerte en la desaparición de un ser humano cercano y amigo íntimo. Hasta al año siguiente no compondría otra obra importante es decir, su *Sinfonía núm. 9*.

Sin embargo, es conveniente detenerse en algunas de las fechas antedichas. Del trío sólo escribe el primer movimiento en la primavera de ese año; el resto lo compone en agosto, durante el veraneo en la residencia que la Asociación de Compositores tenía en Ivanovo. Y lo más sorprendente: al mismo tiempo, y en 18 días, del 2 al 20 de septiembre, su *Cuarteto núm. 2*, no precisamente una obra "rara" y descasada de los problemas "reales" con que Shostakovich se seguía enfrentando en plena guerra. He aquí, pues, al Shostakovich más imprevisible y en cierta medida inanalizable: tras dos sinfonías con programa bélico -la *Leninrada* y la *Octava*- y "acompañando" una música de cámara de marcado acento emotivo, el *Trío núm. 2 en Mi menor op. 67*, en menos de tres semanas se saca de la manga una obra no ya de increíble envergadura técnica, sino un auténtico monumento a la abstracción musical, el *Cuarteto núm. 2 en La mayor op. 68*. Su primera audición tuvo lugar en el mismo concierto que se estrenó el *Trío*, el 11 de noviembre, con el Cuarteto Beethoven como protagonista y el mismo Shostakovich al piano. Éste había escrito lo siguiente al dedicatario de la obra, el compositor Vissarion Shebalin: "Me preocupa la vertiginosa velocidad a la que compongo mi música (...). Escribo a una endiablada rapidez y no sé contenerme (...)". No parecen necesarios más comentarios (5).

El segundo cuarteto de Shostakovich seguramente no supe-re la solidez formal de la anterior partitura del ciclo; pero es, sin duda, más original y nuevo. Se trata de una pieza de enorme envergadura sonora, se ha dicho muchas veces que de impronta sinfónica. Es, junto con la que cierra la serie y a algo menos de distancia de los *Núms. 3, 5 y 12*, la más larga, y probablemente una de las que peor ha entendido y valorado la crítica oficial durante mucho tiempo: a mi juicio, decir, como lo han hecho reputados especialistas en la materia, que es una obra serena y exenta de conflictos, es una verdadera barbaridad. Al contrario, en su búsqueda de fórmulas expresivas adecuadas al género, Shostakovich halla en su segundo cuarteto respuestas de una insólita modernidad, que si como resultado del desarrollo de un programa no poseen el efecto de otras obras suyas, la tensión sonora y musical producidas por esos hallazgos es fantástica. Así, en el primer tiempo, un Moderato con moto que el autor titula Obertura, el material temático pasa a un segundo plano en beneficio de un descomunal desarrollo progresivo; en el segundo, en tres partes, un Adagio que es llamado Recitativo y Romanza, la exacerbada expresividad de los largos pasajes declamatorios de la Romanza, nos explican, de nuevo, lo escueto del material temático del Recitativo; en el Vals, el tercero, se encarnan las más inconfesables emociones: un vals tocado con sordina pero en un par de "efes" con protagonista casi exclusivo en el violonchelo nos traslada a una atmósfera a mitad de camino entre Ravel y las Danzas sinfónicas de Rachmaninov; o en el cuarto, la increíble invención presente en las 22 variaciones que siguen a los 17 compases del tema base, redactan todo un catálogo de posibilidades y recursos para esta combinación instrumental.

Diría que, frente al disfrute de las bellezas del primer cuarteto, la escucha de éste habría de abordarse como una experiencia tan fascinante como desestabilizadora. Ésa sería, en cualquier caso, mi invitación.

### ***Cuarteto núm. 3 en Fa mayor, Op. 73***

Fecha de composición: enero-agosto de 1946

Duración aproximada: entre 31 y 34 minutos

Estreno: Moscú, 16 de diciembre de 1946

Referencias: coetáneo de la *Novena Sinfonía*

Las *Sinfonías* núms. 7 y 8, y en cierta medida el *Trío* núm. 2 (con el que Shostakovich había recibido por tercera vez el Premio Stalin, en esta ocasión de tercera categoría) habían rehabilitado ante el Partido su figura: músicas de "lectura" clara en las que el factor humano, individual o colectivamente (léase exaltación del valeroso pueblo ruso), había sido protagonista; las "elucubraciones" intelectuales de obras como el *Cuarteto* núm. 2 sólo interesaban a unos pocos. Shostakovich estaba ya, pues, llamado a continuar la magna labor de seguir mostrando al pueblo el extraordinario poder pedagógico de la música, y, tras la expulsión del ejército alemán, el que había sido capaz de escribir dos semejantes piezas para la guerra, habría de redactar una ahora para celebrar el triunfo total. La voz se corrió; hasta la agencia Tass dio la noticia: dos años después de la aterradora *Octava*, Shostakovich estaba componiendo una nueva sinfonía (con solistas vocales, coros y demás parafernalias al uso en casos así) para conmemorar la victoria de los soviéticos sobre Hitler.

Era verdad, pero a medias. Sí, que estaba escribiendo una sinfonía; no, que lo fuera a hacer con tal programa, por más que despistara a algunos diciendo que estaba buscando un texto para la obra o que, incluso, ya había escrito algunas notas de esa sinfonía conmemorativa. Tampoco se dio mucha importancia al hecho de que, simultáneamente, Shostakovich estuviera trabajando en un nuevo cuarteto. El resultado de toda esta historia fue demoledor: a nadie convenció esa pequeña obra maestra de la orquestación, ese finísimo ejercicio de inteligente ironía que es su *Novena Sinfonía*, y pocos se enteraron del valor de su nuevo cuarteto. En Occidente, sin embargo, la *Novena* fue estrenada con inusitada rapidez.

¿Y el cuarteto? Shostakovich vuelve a jugar al despiste. Si en la *Novena* encontramos al hombre que quiere olvidar los desastres de la guerra, en el cuarteto le sigue dando vueltas al asunto; tanto que para algunos su *Cuarteto* núm. 3 viene a ser una especie de "remake" de la *Octava*. Por otra parte, los números cantan: la *Sinfonía* núm. 9 fue escrita en poco más de un mes, entre el 26 de julio y el 30 de agosto; el cuarteto, iniciado en enero del mismo 1946, no estuvo preparado hasta 2 de agosto del mismo año. Demasiado tiempo para un músico que solía escribir con la

rapidez del rayo. La pieza fue dedicada al Cuarteto Beethoven, y no casualmente: su maravillosa escritura, el empaste sonoro de los instrumentos, los recursos sonoros mostrados constituyen un impresionante estudio-homenaje al género. Probablemente en esta composición Shostakovich encuentra por primera vez la verdaderamente genuina voz del cuarteto de cuerda. Hoy se escucha no sólo como una de las piezas de mayor envergadura formal y sonora de la serie; también como una de las mejores y más bellas.

Por primera vez Shostakovich sobrepasa los cuatro movimientos preceptivos de la forma clásica, y la clasificación que escoge para cada uno tampoco es usual: Allegretto, Modérate con moto, Allegro non troppo, Adagio y Moderato-Adagio, es decir tres tiempos de velocidad media seguidos y dos lentos para, podríamos decir, dos bloques discursivos que se muestran como las dos caras de una misma moneda: la violencia y la angustia que ésta produce. Formalmente sigue atendiendo a fórmulas clásicas: sonata para el primero, dos scherzi en forma de rondó, una passacaglia con variaciones y otro rondó en forma de sonata. Lo novedoso no está en la forma, sino en el tratamiento de los materiales y en el desarrollo de las secciones: es aquí donde encontramos al Shostakovich apremiante, insistente, mordaz, sarcónico y distante, en sana convivencia con su yo más contemplativo y, por qué no decirlo, frugal. A través del ciclo se irá repitiendo este rasgo, tan contradictorio pero a la vez tan esencializado; tan propio del carácter ruso, paradigmático especialista en hacer del sufrimiento una filosofía.

### ***Cuarteto núm. 4 en Re mayor, Op. 83***

Fecha de composición: 1949

Duración aproximada: entre 22 y 25 minutos

Fecha del estreno: Moscú, 3 de diciembre de 1953

Referencias: *Concierto para violín núm. 7* y el ciclo *De la poesía popular judía*

Tres años separan al *Cuarteto en Re mayor* de la anterior página de la serie. No es un período ése -de 1946 a 1948/9- especialmente fructífero en la vida creativa de nuestro compositor, pero es que la guerra no sólo causó estragos físicos en la Unión Soviética; devino en uno de los períodos políticos más negros de su reciente historia, caracterizado, entre otras cosas, por una bestial caza de brujas contra sus intelectuales y artistas. En el campo de la música, Shostakovich fue uno de los más vilipendiados, lo que, como es lógico, retrajo su capacidad creativa.

El nombre de Shostakovich pronto quedó estampado en lugar de honor en la lista de autores antinacionalistas que confeccionó, acabada la guerra, la "remodelada" Asociación de Compositores. Se le acusaba de todo: no sólo de idear una música tan burguesa como la *Novena Sinfonía*; también de hacer poca patria en sus dos anteriores, ironías de la vida, las

mismas por las que durante el asedio a Leningrado y fechas posteriores habían convertido a Shostakovich en un héroe nacional. Por supuesto, se desenterró el "caso Lady Macbeth" (6) para que el "ataque" tuviera más consistencia. Fue terrible; sólo una disculpa "oficial" del autor ante la Asamblea de Compositores (a cuyo frente se situó el incombustible Tijon Jrennikov, autor de *En la tormenta*, protagonizada por el mismísimo Lenin) y la composición de algunas zafias partituras a la gloria del régimen lo salvaron de las correspondientes "vacaciones pagadas" en Siberia...

La famosa Asamblea tuvo lugar en Moscú del 17 al 26 de febrero de 1948 (7). Shostakovich, a partir de ahí, retrajo notablemente sus comunicaciones, porque, sencillamente, no se fiaba de nadie: compositor igual a enemigo fue su autoconsigna. Por eso sus obras de 1948, pocas en todo caso, fueron producto de esa soledad: sólo el *Concierto para violín* (inspirado en temas judíos, una verdadera sinfonía para violín y orquesta) y las 11 canciones para soprano, contralto, tenor y orquesta (o piano), agrupadas en el ciclo *De la poesía popular judía*. Es decir, dos obras que giraban alrededor de un tema no precisamente grato al antisemítico momento social que se vivía en Rusia.

Ante tal encrucijada creativa, cayó en un estado de continua indecisión que le llevó a adoptar una postura incomprensible para algunos, que el director de orquesta Guennadi Rozhdestvensky calificó de "esquizofrénica" y que muchos críticos han manejado en exceso para situar el ciclo de cuartetos por encima del bien y del mal. El año 1949, fecha de composición de su *Cuarteto núm. 4*, es un ejemplo paradigmático de tal comportamiento creativo dual; porque es el año en que compuso, también, la música para la película *La caída de Berlín* -un terrible panfleto en el que el culto a la personalidad alcanza proporciones gigantescas- y la que seguramente es una de sus peores composiciones, *El canto de los bosques*, dedicada al "gran proyecto estalinista para la transformación de la Naturaleza en nuestro país" (Tijon Jrennikov, III Pleno de la Unión de Compositores Soviéticos).

El *Cuarteto núm. 4*, que como hemos visto lo escribió Shostakovich bajo unas condiciones ambientales deprimentes (los tres primeros movimientos en el verano y el cuarto a finales de diciembre; es significativo que no lleve dedicatoria), es sin embargo una pequeña maravilla, un prodigio de equilibrio sonoro, de proporciones formales; una página de gran serenidad y lucidez moral en la que un hermosísimo vuelo melódico planea sobre una propuesta discursiva que quiere ser como una insondable mirada hacia el interior. Shostakovich vuelve aquí a los cuatro tiempos usuales pero deja clara sus intenciones en las propias indicaciones agógicas: Allegretto, Andantino, Allegretto (con funciones de scherzo) y otra vez Allegretto. Lo suave, la moderación, impera. El centro del mensaje, sin embargo, se sitúa en el Andantino, un romance de tono elegíaco, mientras que el entramado agógico del cuarto movimiento, que dura casi como el resto de página, lo convierte en el auténtico movimiento lento de la pieza.

### ***Cuarteto núm. 5 en Si bemol mayor, Op. 92***

Fecha de composición: entre septiembre y noviembre de 1952

Duración aproximada: entre unos 30 minutos

Fecha del estreno: Moscú, 13 de noviembre de 1952

Referencias: los *Preludios y Fugas op. 87* y la *Sinfonía núm. 10*

En 1952 el Cuarteto Beethoven, integrado por Dmitri Tzyganov, Vassili Shirinsky, Vadim Borissovsky y Sergei Shirinsky, cumplía su treinta cumpleaños. Para celebrarlo, y de paso premiar la constancia y la fidelidad del grupo hacia su música de cámara, Shostakovich le dedicó la quinta pieza de su ciclo cuartetístico. Corría el otoño y la pieza fue estrenada de inmediato, al contrario que la anterior, que sólo había podido conocer una audición privada en el propio domicilio del compositor, el día 25 de septiembre de 1950, es decir la fecha en que cumplía 44 años. De manera que el *Cuarteto núm. 4* no fue dado a conocer al público hasta un mes después del estreno del *Quinto*, en un concierto que incluyó los dos trabajos.

Al contrario que la anterior página dedicada al Cuarteto Beethoven, verdadero "cuarteto puro de oliva", en este otro Shostakovich parece volver a mirar hacia la orquesta, trazando así unos pentagramas que más parecen una sinfonía para instrumentos de cuerda. Resulta aleccionador observar las fechas de composición. El cuarteto salió de su pluma entre septiembre y el primer día de noviembre de 1952; su trascendental *Sinfonía núm. 10* entre julio y octubre de 1953, casi exactamente un año después. ¿Estaba pensando Shostakovich en la misma clave al escribir ambas piezas?

En 1948 (recuérdese, el año de la asamblea de compositores) ya hacía tres que no había escrito una sinfonía. Y a partir de entonces tuvo menos razones para hacerlo; tras la postura de la Asociación de Compositores, el género se había convertido en intocable, en un verdadero peligro. De ahí que en su próxima producción sólo aparecieran los ya mencionados cuartetos, los cantos judíos o, como mucho, un concierto que en cierta medida enmascaraba un deseo sinfónico insatisfecho, amén de un cerrado ejercicio formal (no por ello menos maravilloso) como los *Preludios y Fugas op. 87* para conmemorar el año Bach en 1950. Pero ya había llegado el momento: el 15 de marzo de 1953 el Soviet Supremo dio una inequívoca muestra de que tras la muerte de Stalin iba a haber cambios: los Malenkov, Beria y Molotov asumirían el poder en forma de triunvirato, acabando así -en principio- con el régimen personalista del sanguinario dictador. Y la respuesta político-creativa de Shostakovich fue diáfana y clara: la *Sinfonía núm. 10*, o lo que es lo mismo, el alter ego sinfónico sin reservas ni miedos del *Cuarteto núm. 5*, una pieza que ocupa un lugar crucial en el ciclo.

En realidad este cuarteto supone un nuevo punto de partida dentro de la serie; sus importantes innovaciones así lo revelan. Y no sólo por su inequívoco carácter sinfónico, un auténtico "tour de force" en el caso del fascinante e intransigentemente masivo

primer movimiento, sino por el hecho de que Shostakovich empiece a utilizar nuevas fórmulas en el desarrollo de un cuarteto. Así, el hecho de que los tres movimientos se tengan que interpretar sin interrupción, procedimiento que volverá a repetir con posterioridad en más de una ocasión, como después veremos. O el uso de la célula temática como motor de arranque, en este caso formada por cinco notas expuestas desde el segundo compás del primer tiempo, *Allegro non troppo*. O la originalidad, en el segundo, un maravilloso *Andante*, de renunciar al desarrollo, construyéndolo sobre dos grupos temáticos que durante casi diez minutos logran alcanzar una suerte de suspensión intemporal absolutamente acongojante. Pérez de Arteaga sitúa este movimiento en la cima del ciclo. Y de la literatura cuartetística, habría que añadir sin pecar de exagerado. El tercero, un *Rondó* en forma de sonata, bascula sobre los tempi *Moderato-Allegretto-Andante* y recupera la atmósfera del primero, con marcados contrastes dinámicos y rítmicos. Resulta impresionante cómo Shostakovich cierra la obra buscando un aterrador silencio tras un ingrátido acorde en la tonalidad inicial. Si no supiéramos que después hay más, pensaríamos en una calculada despedida. Pero, afortunadamente, hubo más.

### ***Cuarteto núm. 6 en Sol mayor, Op. 101***

Fecha de composición: agosto de 1956

Duración aproximada: entre 24 y 27 minutos

Fecha del estreno: Leningrado, 7 de octubre de 1956

Referencias: *Sinfonía núm. 11*

Cuatro años tardó Shostakovich en redactar un nuevo cuarteto; fue en 1956, fecha en la que un Nikita Kruschov convertido en nuevo hombre fuerte del régimen levanta enormes expectativas políticas en el vigésimo congreso del Partido Comunista. Allí lee el famoso informe "Sobre la superación del culto a la personalidad y sus consecuencias", un documento que nace con verdadero espíritu de condena pero que queda a mitad de camino ante las fuertes presiones de los bestiales poderes fácticos alumbrados y alimentados durante los años de estalinismo. Sin embargo, con Kruschov comienza un período de "apertura" que afecta positivamente -aun de forma tímida- al mundo de la creación artística. La temible Asociación de Compositores rehabilita obras como las *Sinfonías núms. 7 y 8* de Shostakovich (lo que de hecho constituye una revocación formal de las resoluciones de 1948), en un acto mezcla de cinismo e ironía: se habla de la "subjetividad" del camarada Stalin para, ahora, reconocer el patriotismo de Shostakovich. Es decir, a rey muerto...

Pero todavía habría Shostakovich de esperar tiempos mejores. O lo que es lo mismo, todavía no había llegado la hora -aunque pudiera parecerlo- de poder hablar sin temor a las represalias. Consecuentemente, no es de extrañar que su creatividad se viera de nuevo mermada por la desilusión y la desespe-

ranza: 1956 es un año en el que no escribe ninguna obra relevante; sus biógrafos oficiales no dudan en calificarlo de período de crisis, y los menos oficiales tampoco se muestran muy benevolentes. Sin embargo, y como suele suceder con Shostakovich y su obra, el matiz es a veces tan importante como el propio relato: habría que recordar que ese año fue también el de la invasión de Hungría, hecho que seguramente le inspiró el esquema de su políticamente honesta y musicalmente magnífica *Decimoprimer Sinfonía* y, cómo no, el del *Cuarteto núm. 6*.

Alguna vez he leído, a propósito de éste, que se trata de una pieza ligera; otras, de una obra retrógrada; u otras, de, sencillamente, una obra menor. Con todos los respetos diré que a veces los árboles, de tan repetitivos, de tan iguales, impiden que podamos observar la enorme belleza y significación que pueda tener el bosque al completo. Es cierto que la obra, formalmente, no aporta nada nuevo; es verdad que se trata de una vuelta a fórmulas ya utilizadas (en el primero de la serie, por ejemplo); pero en absoluto debe ser considerada como una obra alegre y desenfadada. Lo que sucede es que Shostakovich atraviesa un momento en el que se siente más a gusto con la expresión sencilla y clara de su estado de ánimo que con la búsqueda o el experimento musicales; vuelve para ello a los clásicos cuatro movimientos (Allegretto -forma sonata-, Moderato con moto -scherzo/rondó-, Lento -Passacaglia con variaciones- y Lento/Allegretto -Rondó-). Creo que este cuarteto, en el que nos tropezamos con un Shostakovich cansado y muy desesperanzado, es un hermosísimo producto de esa resignación. Es más, lupa en mano, es posible que abra una vía que, tras la siguiente página, el *Cuarteto en Fa sostenido menor*, concluya en ese autohomenaje -como después explicaré- que fue la octava partitura de la serie. En otras palabras, un Shostakovich que cada vez mira más hacia sí mismo y menos a su alrededor.

### ***Cuarteto núm. 7 en Fa sostenido menor, Op. 108***

Fecha de composición: marzo de 1960

Duración aproximada: entre 12 y 13 minutos

Fecha del estreno: Leningrado, 15 de mayo de 1960

Referencias: *Concierto para violonchelo núm. 1, Sátiras*

Llegó el deshielo y la Guerra Fría. ¿Crisis? Crisis, de qué, de quiénes. La fortaleza de Shostakovich no tenía límites; y así las crisis eran más las que azotaban a su entorno que a él mismo. El país se podía estar pudriendo de éxito ante el mundo (el grueso de la intelectualidad europea era por definición anticapitalista y, como mínimo, observaba con simpatía los resultados de la revolución rusa); los artistas, en constante vigilia ante el pernicioso arte oficialista, se cuidaban de no "desviarse" o de hacerlo utilizando un doble lenguaje; el pueblo comía, pero cualquier alimento no catalogado en las dietas oficiales constituía un placer burgués que debía ser condenado y apartado de la mente y el es-

tómago... Shostakovich se mantuvo impasible e imperturbable, y, hasta en sus períodos de más aparente sequía creativa, supo no "quemarse": lo hemos visto en algunos períodos de las décadas de los 40 y los 50. Pero, ¿qué sucede con su música a partir de los 60?

Shostakovich entra en este período de su vida, recién estrenado el prodigioso *Concierto para violonchelo núm. 1*, de 1959, dedicado a su amigo Mstislav Rostropovich, con otra composición no menos interesante pero seguramente más arriesgada, su ciclo de canciones *Sátiras*, escrito para la esposa del violonchelista, la célebre soprano Galina Vishnievskaja (8). Pero ese año se hará sobre todo glorioso por la composición del *Cuarteto núm. 8*, una obra maestra, como veremos luego, que Shostakovich escribe apenas tres meses después del breve *Cuarteto en Fa sostenido menor*, el séptimo del ciclo.

Ésta es una pieza que calificaría de extraña, desde el punto de vista expresivo. En ella Shostakovich vuelve a unir sus tres movimientos (Allegretto-Lento-Allegro), como ya hiciera en el *Núm. 5*. Dedicado a Nina Vasilyevna, su primera esposa, probablemente deba a ello su fuerte introspección expresiva. Ésta, como la anterior, es una pieza no lo suficientemente valorada -particularmente por ser siempre compañera de viaje del aplastante *Octavo*- pero contiene importantes claves del último Shostakovich. Alan George, viola del Cuarteto Fitzwilliam, contrapone este cuarteto al estilo de Beethoven o Bartók observando cómo Shostakovich prefiere explotar las partes al todo, para obtener ese sentimiento de desolada ironía típico de su último período. Así por ejemplo, en el segundo movimiento, sólo seis compases están escritos a cuatro partes. El tercero es un vals dominado por una melodía que, a su vez, es producto de una rara metamorfosis de la brutal fuga inicial.

En resumen, los cuartetos seis y siete suponen todo un ejercicio para analistas. Del seis suelen insistir en su excesivo "clasicismo"; y del siete, en su parquedad y primitivismo. Seguramente su autor, al escribirlos, no mostrara una especial preocupación por la matemática musical, y sí mucho más por la expresión pura.

#### *Cuarteto núm. 8 en Do menor, Op. 110*

Fecha de composición: julio de 1960

Duración aproximada: entre 19 y 21 minutos

Fecha del estreno: Leningrado, 2 de octubre de 1960

Referencias: *Cinco días, cinco noches*

Tres meses, como he dicho antes, separan la composición de los *Cuartetos núms. 7 y 8*. Este último fue escrito, casi de un plumazo, durante el verano de 1960, en Dresde, a modo de pasatiempo. Shostakovich había viajado a esa ciudad de la República Democrática Alemana, para "trabajar" (utilizando la expresión del propio autor) con el director de la película *Cinco días, cinco*

*noches*, cuya música estaba componiendo. Y en los ratos libres que le dejó ese "trabajo" (una composición poco relevante para un film que se proyectó por vez primera al año siguiente y del que sólo se conserva una pequeña parte), en tres días, del 12 a 14 de julio, salió de su pluma una de sus más relevantes y representativas páginas de esa época, el *Cuarteto núm. 8*.

Shostakovich escribió en la primera hoja de la partitura "Dedicado a la memoria de las víctimas del fascismo y de la guerra". Sin embargo, su hija Galina ha repetido en multitud de ocasiones que cuando su padre acabó este cuarteto, afirmó "Me lo dedico a mí mismo". Lo que, observando el programa temático sobre el que está trazado, tiene una lógica aplastante. La página es como un retrospectiva, como un resumen de los dolorosos y difíciles años pasados, trazada sin titubeos, con una firmeza y una fuerza expresiva fabulosas, con una seguridad que hacía tiempo se echaba de menos en sus obras. Pero dejemos hablar al propio compositor, tan irónico e implacable como su misma música:

"He escrito un cuarteto que no tiene ninguna utilidad para nadie y que desde el punto de vista de las ideas es un fracaso. Pensé que, una vez muerto, nadie dedicaría una obra a mi memoria. Así que decidí hacerlo yo mismo (...) Existen referencias a Wagner (*El ocaso de los dioses*) y a Tchaikovsky (segundo tema del primer movimiento de la *Sinfonía núm. 6 "Patética"*), sin olvidar mi *Sinfonía núm. 10*. Se trata por tanto de una mezcolanza. El carácter seudotrágico de este cuarteto está en que al escribirlo derramé tantas lágrimas como la orina que elimino después de media docena de cervezas". Y después continúa: "Tal vez ha desempeñado cierto papel en todo esto una especie de entusiasmo por mi propia persona, que pronto se desvanece y deja una especie de resaca en forma de autocrítica". (9)

Está escrito en cinco movimientos, una vez más sin interrupción. El primero, Largo, se abre con un monograma que se va a repetir como motivo principal de los otros cuatro tiempos. Es el mismo que da vida al *Concierto para violín núm. 1* y a la *Primera Sinfonía*: Re-Mi bemol-Do-Si, o lo que es lo mismo las notas correspondientes a las iniciales D.Sch. El motivo entra en la transición de una voz a otra y se va transformando hasta alcanzar la faz de la introducción de la *Primera Sinfonía*. Esta misma obra vuelve a ser citada en el segundo tema del movimiento, antes de alcanzar el paso a un vivísimo scherzo en el segundo tiempo, Allegro molto, uno de los pasajes de mayor garra del ciclo, que sin duda posee parecido carácter al del tercer movimiento de la *Octava Sinfonía*. También hay referencias al Finale del *Trío núm. 2*. El tercer movimiento es otro scherzo, un vals fantasmagórico de fuerte contenido cromático, en el que se cita, hasta en dos ocasiones, el tema inicial del *Concierto para violonchelo núm. 1*. El cuarto tiempo es un requiem inspirado en un canto revolucionario (*Torturado hasta la muerte en la cárcel*), cuyo material temático se entremezcla con un aria de la "*Lady Macbeth*". Shostakovich cierra la obra de forma brillante y definitiva con

una gran fuga en el Largo final, basada en el motivo principal y que acaba enlazando con el primer movimiento: música de un tirón y absolutamente cíclica, de una pieza, sin la más mínima fisura, sin la menor concesión. Pocas veces volveremos ya a escuchar un Shostakovich tan personal, seguro y único. El recorrido será todavía largo, pero otra vez, tras la escucha de una obra importante de Shostakovich, nos parece haber alcanzado una meta. No es así.

### ***Cuarteto núm. 9 en Mi bemol mayor, Op. 117***

Fecha de composición: mayo de 1964

Duración aproximada: entre 26 y 28 minutos

Fecha del estreno: Moscú, 20 de noviembre de 1964

Referencias: *Sinfonía núm. 13, Katerina Ismailova*

Tras el venturoso año del *Cuarteto núm. 8*, los primeros de la década de los 60 resultan especialmente interesantes, para el compositor y también para la Unión Soviética. El XXII congreso del Partido, aunque no permite que se haga público el discurso de Kruschov, avanza considerablemente en el proceso de desestalinización del país: Kruschov, a pesar de su conocida ignorancia en materia artística, "abrió la mano" y permitió a los creadores ciertos lujos. Por ejemplo, miró hacia otro lado cuando se hablaba de arte abstracto o de literatura simbolista; y también fue sensible ante las denuncias de antisemitismo. Claro que en materia musical, la dodecafonía seguía siendo sinónimo de cacofonía... Pero algo se movía: Bernstein había podido dirigir en Moscú la maldita "*Consagración*" de Stravinsky (que como podemos leer en "Testimonio", las ya mencionadas "memorias" noveladas por Volkov, a Shostakovich le gustaba bien poco), y lo que todavía fue mejor, el mismo Stravinsky visita la Unión Soviética en 1962, invitado, por cierto, por el más arriba mencionado Jrennikov, máximo especialista en cambios de chaqueta en los últimos 30 años de la vida musical rusa (10).

Y a todo esto Shostakovich seguía contemporizando con el régimen (su *Sinfonía núm. 12* le había proporcionado un especial pedigrí comunista; cuánto más no le "reportaría" su ingreso, al fin, en el Partido Comunista): logró "colar" el estreno de su desde hacía más de un cuarto de siglo repudiada *Sinfonía núm. 4* y escribió su más patético y feroz ataque al antisemitismo imperante, la *Sinfonía núm. 13 "Babi Yar"*. Pero también transigir y arreglar considerablemente la "*Lady Macbeth*" para, con el nuevo nombre de *Katerina Ismailova*, poder verla otra vez representada (11). Pues bien, en estas circunstancias van a ver la luz los *Cuartetos núms. 9 y 10*.

Shostakovich dedicó la primera de esas dos partituras a Irina Antonovna Supinskaia, con la que se casó en otoño de 1962. En una carta al compositor y amigo Vissarion Shebalin le decía: "Me he casado. Mi mujer sólo tiene un defecto: acaba de cumplir 27 años". De manera que sus ilusiones y su actividad, frenética, se

multiplicaron. Tanto que apenas tenía tiempo para escribir música. Su nuevo cuarteto vio la luz entre el 2 y el 28 de mayo de 1964 casi a matacaballo, pero no por eso resultó ser la pieza que Shostakovich tenía intención de componer: de la voluntad inicial de hacer un cuarteto breve y alegre, pasó a reincidir en la ya muy trabajada idea de una pieza con sus movimientos encadenados y de una estructura sonora que fuera más allá de lo camerístico. Vuelve a ser una pieza de larga duración, escrita en cinco movimientos. La fantástica intensidad dinámica del primero -Modérate- se prolonga en el Adagio, un tiempo completamente homofónico que comienza con un solo de viola y pronto desemboca en un Scherzo (Allegretto) típico del autor, lleno de ironía y mordacidad. El cuarto tiempo -Adagio- se desarrolla en forma sal módica sobre un expresivo pero introvertido clima entre acordes en pizzicato que confieren al conjunto un ambiente casi sepulcral. Y el Allegro final, que triplica en duración a cualquiera de los otros cuatro, es una especie de recopilación de los materiales precedentes en una planificación sonora general que supone un total cambio, casi brusco, de atmósfera. Una vez más, sorprende la relación entre variedad y unidad, entre la exuberante riqueza de ideas y la coherencia formal. No hay duda: el autor ha alcanzado su gran madurez cuartetística.

### ***Cuarteto núm. 10 en La bemol mayor, Op. 118***

Fecha de composición: julio de 1964

Duración aproximada: entre 22 y 23 minutos

Fecha del estreno: Moscú, 20 de noviembre de 1964

Referencias: *La ejecución de Stepan Razine*

Esta vez no tardó mucho en volver a escribir un nuevo cuarteto: menos de dos semanas después de dar el carpetazo al *Núm. 9*, comenzaba a trabajar en el siguiente. La premura se puede entender por el hecho de que Shostakovich, un exprimidor del tiempo casi compulsivo, no necesitaba sentarse a pensar las cosas dos veces; sencillamente, cuando disponía de tiempo, lo cual iba siendo más difícil porque cada vez tenía que atender a más compromisos, planificaba rápidamente su trabajo y lo ejecutaba. La composición del *Cuarteto núm. 10* es un buen ejemplo de ello: en el mes de julio fue invitado a pasar unas vacaciones en la casa que la Unión de Compositores poseía en Dilishan, en Armenia, y allí, "descansando", en once días, del 9 al 20 de julio, Shostakovich lo dejó acabado. Trabajó, como siempre, muy rápido, pero esta vez batió sus propios record, pues al mismo tiempo estuvo preparando materiales para la composición de una obra de considerable envergadura dramática, *La ejecución de Stepan Razine*, sobre un texto de Yevgueni Yevtushenko, con quien ya había colaborado en su *Sinfonía núm. 13*(12). Esta magnífica pieza habría de quedar lista para que Kiril Kondrashin la estrenara a finales de año, con muchísimos problemas para su montaje definitivo. Eso sucedía en el mes de diciembre, es

decir, al poco tiempo de producirse, en la misma sesión, el estreno de los *Cuartetos núms. 9 y 10*, por supuesto con el Cuarteto Beethoven como protagonista, pero sin el viola Vadim Borissovsky, enfermo desde hacía un año.

Escrito en cuatro movimientos sueltos, estamos ante una nueva joya de la colección. El primero -Andante- es una breve secuencia de gran limpieza y sencillez armónica (casi modal), de escritura muy cuartetística. En el Allegretto furioso el ambiente cambia radicalmente: el discurso se hace puntiagudo y agresivo: es otra vuelta a la atmósfera opresiva, dramática y violenta de la *Sinfonía núm. 10*. En el tercero Shostakovich vuelve a recurrir a una de sus formas más queridas, la Passacaglia, para un Adagio de gran vuelo poético y alcance lírico. El tema, de nueve compases, aparece ocho veces en la voz grave; sólo en una ocasión es confiado al violín, con un luminoso y tranquilizador efecto que, aun levemente, contrarresta el general clima de melancolía y dolor. Por último, en el Allegretto-Andante del cuarto tiempo, que ocupa doble tiempo que cada uno de los otros, Shostakovich insiste en un cierre de recapitulación. Es una sonata-rondó con dos temas, una danza y un coral, que se entremezclan en un desarrollo protagonizado por el primero de los temas y las reapariciones de materiales de los dos tiempos anteriores, para acabar enlazando con el primero. Otra vez Shostakovich ensaya la estructura cíclica y cerrada sin dejar cable suelto alguno.

### ***Cuarteto núm. 11 en Fa menor, Op. 122***

Fecha de composición: enero de 1966

Duración: entre 15 y 17 minutos

Fecha del estreno: Leningrado, 28 de mayo de 1966

Referencias: *Concierto para violonchelo núm. 2*

1966 fue otro agitado año para Shostakovich. A sus 60 años desplegaba una inusitada actividad, pero sobre todo lo que más trabajo le daba eran los múltiples conciertos en los que se podía escuchar su música, una obra ya de importantes dimensiones. Así, en el Lincoln Center de Nueva York un joven Leonard Bernstein -que se había convertido en admirador y adalid de su música- dirigía su *Novena Sinfonía*, o Italia y Alemania proseguían su pasión por músicas como la ópera *La nariz* o la *Jovanschina* de Mussorgsky en la orquestación (importante: y revisión) que había preparado en 1959.

Shostakovich llevaba unos meses pensando en un nuevo cuarteto, que no había llevado al papel pautado definitivamente por falta de tiempo. Habría de ser, además, una obra de especial significación emocional, pues su dedicatario sería el segundo violín del Cuarteto Beethoven, Vasili Petrovitch Shirinsky, fallecido súbitamente en agosto del año anterior. El cuarteto fue redactado (o quizá habría que decir completado) a finales de enero de 1966, al regreso de un apretado viaje a Siberia, para asistir a un concierto con su *Sinfonía núm. 12*, mientras su mente tra-

bajaba ya en otra de sus obras mayores, el *Concierto para violonchelo núm. 2*, (como el anterior, dedicado a Rostropovich), compuesto en el mes de abril, y una vez más a una velocidad inhumana.

El *Cuarteto en Fa menor* es una de las más singulares piezas del ciclo. Unos 15 minutos de música divididos en siete movimientos a interpretar sin interrupciones (Introducción-Scherzo-Recitativo-Estudio-Humoresque-Elegía-Final). Es una obra de la que se suele hablar poco por su indudable rareza. El tono es inequívocamente elegíaco, pero -y seguramente como ya sucediera en el *Núm. 7*- el discurso se desarrolla bajo una atmósfera un tanto irreal, casi onírica. La pieza es de una insultante parquedad temática, y sin embargo exhala una penetrante expresividad; parece como un canto a la nada, lo que seguramente tiene que ver con la concepción personal de la muerte que tenía Shostakovich. La crudeza, unas veces, el nihilismo y la pena, otras, la terrible angustia contenida, las más, surgen de una construcción cuya simpleza hace inexplicable semejante sencilla expresión de tal cúmulo de variados y ricos matices. En otras palabras : un pequeño milagro al que Shostakovich puso su magistral firma. Pero no sería el último.

### ***Cuarteto núm. 12 en Re bemol mayor, Op. 133***

Fecha de composición: marzo de 1968

Duración: entre 27 y 28 minutos

Fecha del estreno: Leningrado, 14 de septiembre de 1968

Referencias: *Sonata para violín y piano*

A principios de 1968 las fuerzas físicas de Shostakovich se habían resentido considerablemente. Había tenido un infarto de miocardio en mayo de 1966 (era un fumador empedernido y un bebedor generoso) y la parálisis ósea que le había sido diagnosticada años antes (en realidad una inflamación crónica de la médula espinal, que todavía hoy no tiene curación) comenzaba a causar verdaderos estragos en su cuerpo. Con una voluntad férrea se sometió a diversos tratamientos terapéuticos y comenzó a visitar los hospitales con anormal frecuencia. Sin embargo, como su mente, su cuerpo se rebelaba, pero con menos éxito: tuvo que frenar su actividad y descansar más. De ese período datan las *Siete Romanzas sobre textos de Blok*, para soprano, violín, violonchelo y piano. El 18 de septiembre de 1967 Shostakovich se volvió a fracturar una pierna (la primera vez fue el día de la boda de su hijo Maxim, siete años antes), por lo que no pudo tocar la parte de piano en el estreno, algo más de un mes después: tuvo que conformarse con escuchar por la radio a Vishnievskaja, Oistrakh, Rostropovich y Vainberg interpretar su obra.

En 1968 la Revolución de Octubre cumplía su 50 cumpleaños; el país tiró la casa por la ventana, organizando multitud de celebraciones que, obvio es decirlo, supusieron verdaderas exhibiciones de poder. ¿Qué podía aportar Shostakovich a la cau-

sa que fuera nuevo? Desde luego ni las citadas *Romanzas* ni el nuevo *Concierto para violín*, que escribió tres meses más tarde. Sí, en cambio, su *Preludio fúnebre y triunfal*, op. 130 y, sobre todo, el deleznable poema sinfónico *Octubre*, op. 131, en el que Shostakovich, en opinión incluso de la crítica más oficialista, se delató como nunca: ¿no estaría tan mal escrito a propósito? El "otro" Shostakovich, no obstante, no paraba: a principios del mismo año y recién salido de la clínica, se enzarzó en la composición de una de sus obras más técnicas, más complicadas, más alejadas del "oficialismo", de mayor enjundia matemática pero no por eso menos genial: sorprendentemente, necesitó casi ¡dos meses! para escribir el que sería duodécimo cuarteto de la serie, una obra en la que sus anteriores escauceos con el dodecafonismo (movimiento lento del *Concierto para violín* núm. 2 y sexta romanza de la *Op. 127*) adquirió una esplendorosa realidad. ¿Respuesta a lo que se cocía en Europa? Recuérdese: Primavera de Praga y Mayo del 68.

Pero Shostakovich no hace locuras. En éste su *Cuarteto* núm. 12, una obra de un trazado sonoro absolutamente formidable, utiliza importantes elementos de la técnica dodecafónica, pero manteniendo la tonalidad fundamental de Re bemol mayor. El segundo de sus dos movimientos (marcado Allegretto-Adagio-Moderato-Allegretto) es tres veces más largo que el otro (Moderato-Allegretto), que hace las veces de una introducción, y contiene, él sólo, prácticamente el desarrollo total de la obra. Hablamos, pues, casi de un cuarteto monotemporal, y casi, casi, de una sinfonía; el mismo Shostakovich así se lo expresó en una carta a Tziganov: "No, no es una música de cámara; es una sinfonía", sentenció el autor, eufórico, dándole también la "noticia" de que pensaba componer 24 cuartetos para cubrir totalmente la escala tonal. El elemento dodecafónico, que aparece en la estructura de los temas, formados por doce notas que no se repiten, no parece que acabara siendo del todo determinante en la configuración del discurso, y, más, de sus últimos significados. La constantes asociaciones con el sistema tonal imperan en todos los terrenos, con lo que Shostakovich acaba moviéndose en el que más domina, y que tan increíbles resultados consiguió durante 30 años. Más radical, y seguramente menos inspirado, se muestra Shostakovich con el sistema en la obra que escribió inmediatamente después, la *Sonata para violín y piano*, op. 134.

### ***Cuarteto núm. 13 en Si bemol menor, Op. 138***

fecha de composición: agosto de 1970

Duración aproximada: entre 19 y 20 minutos

Fecha del estreno: Leningrado, 13 de diciembre de 1970

Referencias: *Sinfonía* núm. 14

En 1969 el pueblo soviético se disponía a celebrar el centenario del nacimiento de Lenin. Sería, desde luego, una gran fiesta nacional. Pero, ¿una fiesta para qué? ¿Para recordar a un muer-

to, es decir a nada, si había que atender a la filosofía oficial establecida acerca del asunto? Krzysztof Meyer, amigo y biógrafo de Shostakovich, dice que hasta ese momento los compositores soviéticos nunca se habían enfrentado en su música, de verdad, al tema de la muerte. Era ya hora, y Shostakovich, enfermo y en cierta medida previendo que su existencia llegaba a su fin, cogió el toro por los cuernos y escribió dos obras seguidas de temática claramente "mortuoria", con las que, evidentemente, ponía sus cartas sobre la mesa: la *Sinfonía núm. 14* y el *Cuarteto núm. 13*.

La primera de ellas fue concebida a principios de ese año, tras largas horas de lectura obligada en el hospital donde había sido ingresado en el mes de enero. Pasó allí dos meses, y allí fue donde escogió los textos de García Lorca, Apollinaire, Baudelaire y Rilke para la sinfonía, en la que haría cantar a un bajo (o bajo-barítono) y una soprano. Muchos han querido ver en esta pieza una respuesta a *La canción de la tierra* mahleriana, pero, en el fondo, poco tiene que ver con ella: nihilismo negro y pesimista frente a panteísmo orientalista, diría, dos maneras de poner "cara fea" a la muerte absolutamente distintas, y hasta opuestas: ciertamente, en el último Shostakovich no habrá lugar para la contemporización poética con la muerte (13).

A partir de la *Núm. 14* la muerte va a convertirse en primer protagonista de su música. Y tras la composición de alguna que otra obra menor -si exceptuamos la banda sonora de la película de Grigori Kozintsev "El rey Lear"-, la siguiente creación, el *Cuarteto núm. 13*, ofrece un estremecedor e inequívoco "programa". Otra vez vuelve a admirar la capacidad de Shostakovich para incluir efectos sonoros en sus últimos cuartetos, sin incurrir en el efectismo. Diríase que el fondo ha alcanzado tal grado de madurez que la forma queda devorada por él.

La pieza, que alguien tituló "requiem para cuarteto de cuerda", plantea una pesimista, realmente negra, declaración de principios sobre la capacidad de regeneración moral de la especie humana. Y el mensaje, que no se olvide, sale de la pluma de uno de los hombres más activos y -en el buen sentido- vividores que se pueda imaginar, es demoledor: todo es cíclico y repetitivo. Tras la muerte, la nada, y vuelta a empezar desde el principio. Idea que no es muy original, pero que puesta en música por un hombre como éste y en ese momento constituyó un tremendo revulsivo para creadores y consumidores de arte en la Unión Soviética. El discreto, "oportunista", maltratado o endiosado indistintamente Dmitri Shostakovich, libre ya de todo tipo de atadura "terrenal", ponía sobre las cuerdas del pensamiento a todo un pueblo, obligándole a reflexionar y admitir de manera práctica la vacuidad de los discursos oficiales acerca de la existencia del hombre. De una vez por todas, obligaba a su pueblo a realizar la última, más severa y comprometida autocrítica. Entre otras cosas, por eso Shostakovich ha sido uno de los más grandes de su tiempo: por su capacidad y entereza moral para hacer que una nación entera se enfrentara con su propia realidad.

El viola del Cuarteto Beethoven, Vadim Borissovsky, no tocaba con el grupo -en el que había sido sustituido por el joven Fyodor Druzhinin- desde 1963. Shostakovich quiso rendirle un homenaje al dedicarle este cuarteto. Por desgracia éste pronto mostró su brutal fuerza premonitória, ya que poco después de su estreno fallecía Borissovsky. Como la anterior pieza del ciclo, contiene elementos dodecafónicos, aunque considerablemente suavizados. Está escrito en un único movimiento con la clasificación Adagio-Doppio movimiento-Tempo primo.

***Cuarteto núm. 14 en Fa sostenido mayor, Op. 142***

Fecha de composición: entre finales de 1972 y abril de 1973

Duración aproximada: entre 26 y 27 minutos

Fecha del estreno: Leningrado, 12 de noviembre de 1973

Referencias: *Sinfonía núm. 15*

En la década de los 70 la Unión Soviética multiplicó su fuerza y estabilidad política internas (precisamente a la par que surgían importantes movimientos disidentes entre la clase intelectual), dirigida con mano firme por su nuevo "zar" Leonidas Brezhnev, nada dispuesto a hacer concesiones ideológicas. Pero a Shostakovich no se le podía "tocar", estaba ya por encima del bien y del mal, y, por añadidura, las cuestiones que planteaba en sus últimas composiciones, pocas ya, desde luego, no podían hacer "daño". Por la absoluta falta de capacidad del medio para entenderlas, evidentemente. Así, su *Sinfonía núm. 15*, de 1971, la última del ciclo: es muy, muy sintomático que desde su propio hijo Maxim, que se encargó de la primera ejecución (Kirill Kondrashin no pudo hacerlo porque sufrió un ataque al corazón), hasta los primeros reputados directores occidentales que la dirigieron, casi sin excepción hayan trazado versiones incoherentes, muy influenciadas por la falsa idea de que se trata de una música sin conflictos.

En 1973 Shostakovich llevaba ya más de un año sin escribir música. Se le había diagnosticado un cáncer de pulmón y su ya vieja dolencia muscular seguía su curso. Sus más íntimos amigos iban falleciendo (además de Borissovski, murió el violinista David Oistrakh, a quien había dedicado sus conciertos de violín y su *Sonata op. 134*) y, bastante deprimido, apenas aparecía en público. Sin embargo, todavía sacó fuerzas para viajar de nuevo a EE.UU. (14) o para volver a tomar el papel pautado. Nació la decimocuarta página del ciclo, un cuarteto relativamente largo, escrito en tres movimientos (Allegretto-Adagio-Allegretto). Otra música incomprensible, con la que el mismo compositor sufrió lo suyo. Sirva como anécdota (y esclarecedora anécdota) el hecho de que en los ensayos -como relata el escritor Chinguiz Aitmatov- llegara a "enfadarse" con los solistas del Cuarteto Beethoven (¿de sus amigos del alma, de aquellos que más habían bregado para "explicar" sus cuartetos!) por la forma en que abordaban la pieza.

El caso es que, como en la *Sinfonía núm. 15*, la impresión de general decepción que causó este cuarteto fue sin duda consecuencia de no recibir lo que se estaba esperando, es decir, otra vuelta de tuerca, alguna nueva "sorpresa". Es lógico y humano. Pero no tanto una justificación para caer en la descalificación: la pieza se tildó de "alegre", lo cual sonaba a insulto tras la escucha de la inmediatamente anterior. Formalmente, se abandona el sistema dodecafónico y se vuelve a las fórmulas clásicas (primer tiempo en forma sonata, segundo en tres partes y un rondó final), pero si se escucha la obra sin los prejuicios del analista, es muy probable que no encontremos esa "alegría"; más bien, la expresión tranquila de la negación, lo cual, si se mira bien, es mucho más terrorífico. Y así por ejemplo, determinadas "claves" de la obra son muy reveladoras de esa especie de sentimiento mezcla de impotencia y resignación que produce ver cómo, sin remedio, se va extinguiendo la vida de alrededor, junto a la de uno mismo: la parte más emotiva de este cuarteto es el largo dúo entre el primer violín y el violonchelo del Adagio central. El segundo violín y el viola del Cuarteto Beethoven, con cuyos nuevos miembros naturalmente lo estrenó, estaban ya muertos.

### ***Cuarteto núm. 15 en Mi bemol menor, Op. 144***

Fecha de composición: mayo de 1974

Duración: entre 34 y 37 minutos

Fecha de estreno: Leningrado, 15 de noviembre de 1974

Referencias: *Suite sobre versos de Michelangelo Buonarotti*

Menos de un año después del estreno de su último cuarteto, el definitivo *Núm. 15*, moría Shostakovich en Moscú (9 de agosto de 1975); pero no fue éste todo su testamento musical: dos meses después de finalizar la composición de esa página camerística todavía escribiría el estremecedor ciclo de canciones con textos de Miguel Ángel Buonarotti y la que acabaría siendo su última composición, la ascética *Sonata para viola y piano op. 147*.

La primera audición del *Cuarteto núm. 15* tuvo lugar, nuevamente, en la Sala Glinka, de Leningrado, pero en esta ocasión ya no como habitualmente sucedía, es decir, en los atriles del Cuarteto Beethoven (15). Éste, que sólo conservaba un miembro de la agrupación original, el primer violín Dmitri Tzyganov, lo tocaría en Moscú un mes más tarde. Shostakovich, como siempre, nada más acabar la pieza le pasó la partitura a Tzyganov -y en este caso más rápidamente todavía; sabía que disponía de poco tiempo para poder escucharlo- pero el fallecimiento de Serguei Shirinski al poco tiempo de que el grupo comenzara los ensayos hizo perder la paciencia a Shostakovich, que pasó la obra al Cuarteto Taneiev, que acabó estrenándola. En el concierto la tensión se podía cortar, pues todo el mundo sabía que a aquel cuerpo casi decrepito que saludó, como siempre hacía tras la audición, de forma tímida, le quedaba muy poco tiempo para expirar; y porque lo que allí se escuchó fue aterrador: esta vez sí;

no como en el *Núm. 14*, esta vez Shostakovich sí había sido capaz de sorprender, además de estremecer.

Lo que Shostakovich estaba "regalando" a sus seguidores era un larguísimo y ultraterreno movimiento lento dividido en seis partes a ejecutar sin interrupción (sin respirar, habría que añadir) tituladas Elegía, Serenata, Intermezzo, Nocturno, Marcha fúnebre y Epílogo, todas en la misma tonalidad de Mi bemol menor, y bajo un espartano plan de renuncia a las texturas armónicas, en busca de un auténtico y postrero monólogo... de cara a la muerte. Música seca, sin adornos, limpia, hecha de enigmas y misterios, negación del principio melódico como elemento constructor positivo; música parada, quieta, de emoción congelada, austera, implacablemente esencial, absoluto espectro, música de misterios e inconfesable introspecciones... ¿No será así la muerte?

## NOTAS:

- (1) Pérez de Arteaga, uno de los primeros críticos que ha hablado con propiedad en España de Shostakovich y su obra; autor de la versión castellana de las controvertidas (aunque cada vez menos, afortunadamente) memorias Shostakovich-Volkov, se quejaba en sus segundas notas de lo mucho en que se habían fijado en ellas algunos críticos luego, a la hora de elaborar otras para otros programas con algún cuarteto de Shostakovich: ¿gracioso o patético? Espero que en las que comienzo ahora a redactar no haya más que las necesarias coincidencias.
- (2) Cuando se estrenó en EE.UU. su *Sinfonía núm. 12*, muy probablemente una pieza de endeble e insincero mensaje político, sobre todo comparada con la anterior, una magnífica y muy "socialista" *Undécima*, el "Times" publicó un artículo titulado "¿Hay dos Shostakovich?". El crítico se preguntaba si había uno difícil, intelectual, personal y refinado, y otro para cubrir el expediente "oficial".
- (3) EE.UU. organizó un congreso panamericano en marzo de 1949, y Shostakovich formó parte de la delegación rusa, integrada por científicos, cineastas, escritores, músicos, etc. El compositor Nicolas Nabokov relata en sus memorias la reacción de Shostakovich al preguntarle acerca de la condena de Pravda hacia la música de Hindemith, Schoenberg y Stravinsky. "Estoy totalmente de acuerdo con las opiniones de Pravda", contestó al autor. El presidente de la Asamblea y crítico musical del New York Times, Olin Downes, justificaría tamaña barbaridad en boca de un Shostakovich totalmente coaccionado. Hechos como éste, en fin, son los que han contribuido a "recrear" la figura "dual" del autor de *La nariz*.
- (4) A partir de aquí, cada comentario de cada cuarteto incluirá una pequeña ficha, cuyo último apartado será "Referencias". En éste trataré de situar el correspondiente cuarteto dentro de la producción limítrofe de Shostakovich.
- (5) Stalin había encargado a Shostakovich y Khachaturian un himno nacional que sustituyera a la "Internationale" francesa, que cumplía esa función; pero, al escuchar el trabajo de aquéllos, sugirió "correcciones". Cuando Stalin preguntó a sus autores si con tres meses tendrían tiempo para escribirlas, Shostakovich contestó: "Bastará con cinco días". Pensaba, sin embargo, que en cinco minutos.
- (6) La recientemente representada en el Teatro Real de Madrid *Lady Macbeth del distrito de Mtsnesk*, transformada después en *Katerina Ismailova* fue escrita por Shostakovich entre 1930 y 1932. Fue su segunda ópera tras *La nariz*, finalizada cuatro años antes. Se representó durante dos años, y tuvo tal éxito que Stalin se decidió a asistir a una representación. Irritado, a la salida la calificó de "pornofonía" (¿), y al día siguiente un extenso editorial de Pravda hablaba de "caos, no música" al referirse a ella. No sólo se retiró la obra de los carteles, sino que Shostakovich no se atrevió a estrenar su *Cuarta Sinfonía*, ya dispuesta para ello. La obra tuvo que esperar hasta 1961, cuando la dirigió, en Moscú, Kiril Kondrashin.
- (7) Las asambleas de compositores venían precedidas por unas reuniones previas donde se elaboraban las resoluciones que, más tarde, en la asamblea propiamente dicha, se discutirían y aprobarían. Cuenta el compositor Nikita Bogoslovski cómo en ese "con-

sejillo" cada grupo de músicos "ponentes" era siempre acompañado por un desconocido camarada que no cesaba de tomar notas... y dar "consejos".

- (8) Los textos utilizados, de Sasha Chorny, no podían ser más satíricos y burlones. En ese momento, unas poesías escritas antes de la Revolución adquirirían una palpitante actualidad, así que la Vishnievskaia se asustó al leerlos y recomendó a Shostakovich que añadiera al título, una "aclaración" en forma de subtítulo: "Imágenes del pasado" Sería una referencia explícita a la época de los zares. Él así lo hizo, pero el día del estreno el público se enteró muy bien de a quiénes iba dirigida esta obra. No precisamente a los zares.
- (9) Carta a Issaak Glikman, director de teatro y amigo suyo desde 1931.
- (10) Los encuentros entre Shostakovich y Stravinsky fueron tensos, pero el segundo siempre controló la situación con el dominio, el don de gentes y la inteligencia que le caracterizaban. En el primero de esos encuentros, y después de que Shostakovich adoptara una postura incluso grosera, Stravinsky le tendió una pequeña trampa dialéctica: "¿Le gusta Puccini?" le espetó de pronto y sin venir a cuento. A lo que Shostakovich, encolerizado, contestó: "¡Me horroriza!" A partir de ahí la conversación fue fluida y amena.
- (11) Recientemente Rostropovich, que dirigió la versión original en el Teatro Real de Madrid, se ha explayado acerca no sólo de las diferencias entre las dos versiones, sino sobre el desacuerdo claro con *Katerina Ismailova*, que Shostakovich le trasladó personalmente.
- (12) Poeta maldito, escribió sobre las matanzas de judíos en la Unión Soviética durante el período de la gran Guerra europea. Sus textos para la "Babi Yar" fueron parcialmente censurados y el "defensor" oficial de la música sinfónica de Shostakovich, Yevgueni Mravinsky, se negó a estrenar la pieza. El país, que seguía viviendo tiempos de cambios políticos, continuaba teniendo problemas para dar al exterior una sensación de normalidad: Brezhnev acababa de sustituir al destituido Kruschov, que no había quedado bien parado en la crisis de los misiles cubanos.
- (13) Esta sinfonía acabó de poner las cosas en su sitio en su relación, siempre distante pero también en respetuoso continuo desacuerdo, con el disidente soviético más famoso de la historia, Alexander Solshenitsin: éste se atrincheró en su postura de creyente, y Shostakovich en la de ateo puro. Shostakovich lo acabó tachando de oportunista -es posible que con razón, aunque también hay que decir que muy recientemente la figura del escritor ha sido rehabilitada- cada vez que le pedía su firma de apoyo a la disidencia. Nunca firmó, aunque le sobraba autoridad para eso y más. En cambio se arrepintió más de una vez, amargamente, de haber estampado su nombre en un documento de condena a Sajarov. Muy presionado, firmó esa carta, en la que también estaban las rúbricas de Aram Khachaturian y Dmitri Kabalevski.
- (14) Viaje para el que las autoridades sólo le permitieron llevar 100 dólares. ¡Y él era un privilegiado!
- (15) Se conservan registros discográficos del ciclo por el Cuarteto Beethoven. Es, en todo caso, muy pedagógico, amén de una apasionante experiencia, comparar estas interpretaciones con las que siguen ocupando el primer lugar de la lista de grabaciones existentes, indistintamente las de los Cuartetos Fitzwilliam y Borodin.

## PARTICIPANTES

## PRIMER Y SEGUNDO CONCIERTO

**Cuarteto de Cuerda Concertino****Alexander Vassiliev**

Nació en Leningrado (hoy San-Petersburgo). Estudió violín en la Escuela Especial de Música del Conservatorio con Riabinkov, acabando en 1973. Participó varias veces como artista invitado en el festival "Schlesswing-Golstein". En 1975 ganó el Concurso-revista de la antigua Unión Soviética de la Juventud Creadora Teatral de Rusia.

Desde 1980 fue solista de la Orquesta del Teatro Kirov. En 1988 obtuvo el título de "Artista emérito de la República Federativa de Rusia". En 1989 fue invitado a Berlín para interpretar la *Novena sinfonía* de Beethoven bajo la dirección de Leonard Bernstein. Colaboró en numerosas ocasiones con Ursus Frantz en conciertos y en grabaciones de discos.

Desde octubre de 1991 hasta la fecha es el concertino de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.

En 1998 fue invitado por Covent Garden de Londres en calidad de concertino y solista para trabajar bajo la batuta de B. Haitink y G. Rozhdestvensky. El año siguiente viajó a Metropolitan Opera en Nueva York como solista. Con la O.S.P. A. ha actuado como solista en numerosas ocasiones.

**Alexander Guelfat**

Nació en Kuybishev (Samara), donde empezó a estudiar música en 1949. En 1957 se matriculó en la Escuela Especializada de Gnesinij en Moscú. En 1961 entró en el Conservatorio Superior Tchaikovski de Moscú, donde fue alumno de Y. Janquelevich. En 1963 participó en el Concurso Internacional en Hungría, donde obtuvo el premio de "Laureado". Terminó sus estudios en el Conservatorio Superior en 1966.

Trabajó con la Orquesta de Cámara de Moscú. En 1970 entró en la Orquesta Académica Sinfónica de la Filarmónica de Moscú, bajo la dirección de K. Kondrashin. Paralelamente seguía la actividad en calidad de artista de cámara. Es poseedor de gran cantidad de grabaciones con distintas orquestas de cámara con famosos músicos como M. Rostropovich, G. Rosdestvenskiy, D. Oystraj, N. Gutman y O. Kogan.

Desde 1982 forma parte de la orquesta de cámara "Los Virtuosos de Moscú" y del "Cuarteto de Moscú". En 1998 entra a formar parte de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.

## Oleg Lev

Estudia en el Conservatorio Superior de Moscú con V. Borisovsky, especializándose en música de cámara y, más concretamente, en cuarteto de cuerda con Dimitri Shebalin, miembro del Cuarteto Borodin, con el que ha realizado varias giras por toda la ex-Unión Soviética. Con posterioridad, trabaja durante seis años para la Orquesta Sinfónica del Cinematógrafo de la URSS dirigida por E. Khachaturian, y desde 1980 a 1986, con la Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS, bajo la dirección de E. Svetlanov. Desde entonces y hasta el año 1992, es violonchelista de "Los Virtuosos de Moscú". En la actualidad también forma parte, como solista, del conjunto "Academia de Música de Cámara".

Ha sido profesor de viola en la Escuela de Grado Medio del Conservatorio de Moscú, y en la Joven Orquesta Nacional de España.

Desde mayo de 1992 ocupa el puesto de viola principal de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, con la que ha interpretado numerosas obras.

## Vladimir Atapin

Es solista y principal de los violonchelos de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Estudia con el maestro A. Nikitin, que, más tarde, le nombra su asistente. En 1977 ingresa en la Orquesta Sinfónica de San Petersburgo, con el director Eugeni Mrawinski y, posteriormente, con Yuri Temirkanov. Durante estos años ejerce, además, la docencia en la Escuela Superior y en el Conservatorio de Música de San Petersburgo. Crea en 1986 el "San Petersburgo Trío", participante en los más importantes festivales internacionales de música de Rusia.

Fue solista de la Orquesta de Cámara de San Petersburgo. En su repertorio concertista se encuentra la *Sonata* de A. Shnittke, adaptada, con el permiso del autor, para violonchelo y orquesta de cámara por el propio Vladimir, las *Siete Palabras de Cristo* de S. Gubaydulina, *Triple Concierto* de Beethoven, y la mayoría de las sonatas para violonchelo y piano, desde J.S. Bach y L. Beethoven hasta obras de I. Stravinski, D. Shostakovich y B. Britten, entre otros.

En 1972 recibe el segundo premio en el Concurso Internacional de Praga. Nueve años después es premiado en el Concurso Nacional Ruso con el segundo galardón en la categoría de Solistas. En España ha interpretado los conciertos de Haydn, *Variaciones sobre un tema Rococó* de Tchaikovsky, *Concierto para violín y violonchelo* de J. Brahms, y *Concierto para violín, violonchelo y piano* de L. van Beethoven.

## TERCER Y QUINTO CONCIERTO

### **Cuarteto Glinka**

Llamado así como homenaje al "padre" de la música rusa del siglo XIX, Mijail I. Glinka, fue fundado en 1993 por músicos formados en los más prestigiosos Conservatorios de diferentes países y que en la actualidad residen en Barcelona. Sus programas incluyen las grandes obras maestras del clasicismo vienés, el Romanticismo y la música del siglo XX. El Cuarteto Glinka realiza una importante labor de difusión de la música actual, al incluir constantemente en sus programas obras de compositores españoles, algunas de las cuales han estrenado, y mediante grabaciones para la radio y en CD, uno de los cuales, con obras de Eduard Toldrá, ha obtenido el Premio Ciutat de Barcelona de 1996.

### **Ala Voronkova**

Nace en Kiev y comienza su educación musical en la Escuela Central Especial. Mas tarde ingresa en el Conservatorio Chaikovski de Moscú en la clase del profesor Y. Yankelevich. En 1976 gana el Concurso Internacional "Concertino Praga" y en 1977 obtiene el Primer Premio del Concurso "Violinistas de Rusia". Desde 1979 hasta 1990 fue miembro del Teatro Bolshoi y solista de la Filarmónica de Moscú. En la misma época forma parte del Trío Bolshoi y del Ensamble Solistas del Bolshoi, con los que realiza diversas giras por Rusia y Europa. Ha realizado grabaciones para la Radio y Televisión ucraniana y rusa. Desde 1991 reside en Barcelona, donde en la actualidad ofrece numerosos conciertos por toda España y en el resto del mundo. Desde el año 2000 es concertino solista del Gran Teatre del Liceu. Es miembro fundador del Cuarteto Glinka.

### **Guerassim Voronkov**

Nace en Moscú y comienza su formación musical en la Escuela Central Especial de Moscú, donde acaba sus estudios de violín y piano. Mas tarde ingresó en el Conservatorio Chaikovski, para estudiar violín, dirección de orquesta y ópera. Mientras, forma parte de la Orquesta del Teatro Bolshoi. En 1988 funda la Orquesta de Cámara del Teatro Bolshoi, que dirigió durante tres años y al frente de la cual actuó en las salas más prestigiosas de la ciudad. En 1989 es nombrado director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Chaikovski con la que realiza giras por Austria y Francia con gran éxito. En 1991 se traslada a Barcelona, para tocar en la orquesta del Gran Teatre del Liceu . También es pro-

fesor y director de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Liceu. Es miembro fundador del Cuarteto Glinka.

### **Eric Koontz**

Nace en Carolina del Norte, estudia en la Facultad de Yale University y en el Conservatorio de Cincinnati con Jesse Levine y Donald McInnes. Estudia música de cámara con el Cuarteto de Tokio, Lasalle Cuarteto, Escena Lehener y Cuarteto Julliard. En el año 1981 recibe el Premio Miraflores de viola (Santa Bárbara, California). Ha formado parte de la Orquesta de Cámara "Soviet Emiré Orquesta" (New York), Orquesta de Cincinnati y Asheville Symphony (North Carolina). Es miembro fundador del Cuarteto Fields de Tanglewood Music Centre, del Logan Cuarteto del Festival Chautauca y Cuarteto Glinka de Barcelona. Desde el año 1989 es asistente de solista de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña.

### **José Mor Caballero**

Nace en Godella (Valencia) en 1976 y estudia en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Entre 1992 y 1998 estudia con Lluís Claret en Barcelona. Estudia en Londres con Charles Tunnell, violonchelista principal de la Orquesta de Cámara Inglesa. Paralelamente, ha realizado cursos de perfeccionamiento con Vicente Costa Cortell, Pedro Corostola, Radu Aldulescu, Martti Roussi, Bernard Greenhouse y Charles Tunnell. Es Primer Premio en el VIII Concurso "Germans Claret"; Mención Honorífica en el ciclo "El Primer Palau" en Barcelona; Primer Premio del Concurso de Juventudes Musicales de España; y Primer Premio del IV Concurso "Ciudad de Xativa". Ha sido primer violonchelista de la JONDE. En 2001 interpretó el concierto para violonchelo y orquesta de Enric Casals frente a la JONDE como solista y el concierto de Schumann con la Orquesta del Siglo XXI de Barcelona. Actualmente es asistente de solista de l'Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña.

## CUARTO Y SEXTO CONCIERTO

### Cuarteto Picasso

Fue fundado en 1999, en Madrid. Todos sus miembros han perfeccionado la técnica instrumental junto a maestros de la talla de José Luis García Asensio, Isabel Vilá, Kers Hülsmann, Lluís Claret y Kim Kashkashian, en centros tan prestigiosos como la Escuela Superior de Música Reina Sofía, Hochschule für Musik de Viena, Conservatorio de La Haya, Universidad de Indiana y Julliard School. Además, han sido asesorados, en el ámbito camerístico, por los eminentes Sandor Vegh, Julliard String Quartet, Endelion String Quartet, Cuarteto Enesco de París, Trío Fontenay, entre otros.

Al adoptar el nombre de Picasso como denominación del elenco, se hace referencia tanto a la contribución que las connotaciones socioartísticas del genio malagueño han supuesto en la madurez holística de sus miembros como al interés que en ellos despierta la música y la cultura del siglo XX y contemporánea. Buena prueba de su amplitud de miras lo demuestra el concierto de presentación del grupo en la Fundación Juan March en cuyo marco estrenaron cinco cuartetos de jóvenes compositores españoles (abril, 2000), así como la actuación que tuvo lugar (mayo, 2000) en el Centro de Arte Reina Sofía, interpretando obras de Shostakovich (ante el propio "Guernika"), Jesús Rueda y Javier Arias Bal.

Recientemente han actuado en la ópera de cámara *The little sweep*, de B. Britten.

### David Mata

Nació en 1969 en Madrid, donde inicia sus estudios con Francisco Martín. Posteriormente estudia con el profesor Frischenschlanger en la Hochschule de Viena becado por el Ministerio de Cultura, y con José Luis García Asensio en Londres, becado por Juventudes Musicales. En 1985 ingresa en la JONDE y asiste a los cursos de verano del College Summer Conservatory of Colorado (EE.UU., 1991, 1992, 1993). En 1993 colabora como profesor asistente en el Courtenay Youth Music Center, British Columbia (Canadá) y obtiene el primer premio por unanimidad en el Concurso de Música de Cámara de Juventudes Musicales como miembro del dúo La Folia que forma con el violonchelista Aldo Mata. Ha estudiado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, cátedra de violín Grupo Endesa, bajo la dirección de José Luis García Asensio, becado por la Fundación Isaac Albéniz. Ha actuado en la Casa de Cantabria de Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en los conciertos organizados por Radio

Clásica de RNE. En la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

### **Ángel Ruiz**

Nace en Madrid. Comienza sus estudios de violín con Francisco Martín y Joaquín Palomares. Posteriormente se traslada a Holanda para continuar sus estudios en el Conservatorio de La Haya con Kees Hülsmán y Mieke Biesta, obteniendo el diploma "Vrije Studierichting". Regresa a España para terminar su formación musical con Isabel Vilá.

Ha sido Concertino en la JONDE. Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE, del grupo de cámara Modus Novus, de la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid, del Cuarteto Picasso y colabora asiduamente con el proyecto Gerhard.

### **Elizabeth Gex**

Nació en Nueva York, ha estudiado viola con Kim Kashkashian en Indiana y ha obtenido el Master de viola en la Juilliard School de Nueva York, perfeccionando sus estudios en el Banff Centre for the Arts, Canadá; en la Academia Mozart de Praga; ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de la Radio Baviera (Munich) y el Ensemble Modern (Francfort).

En mayo de 1999 fue galardonada en el concurso Artists International. Ha sido solista de la Orquesta Sinfónica de Galicia, co-solista de la Real Filarmonía de Galicia y miembro de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Desde enero de 2000 se dedica a la música de cámara, conciertos de solista y música contemporánea.

### **John Stokes**

Nace en London (Canadá). Inicia sus primeros estudios con Gillian Caldwell en Alberta (Canadá), continuándolos en EE.UU. en el "Philadelphia Colleges of the Performing Arts" bajo la dirección de Lorne Munroe y Mihaly Virizlay, graduándose en 1987. Posteriormente toma parte en el programa orquestal del Royal Conservatory of Music de Toronto e inicia una larga relación con el prestigioso "Banff Centre of the Arts" colaborando con Menahem Pressler, Andrew Dawes y Lluís Claret, con quien estudió posteriormente en Barcelona.

Ha sido solista de numerosas orquestas como: Philadelphia Youth Orchestra, Windsor Chamber Orchestra, Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Tenerife. Es miembro fundador del Cuarteto Picasso y del Sartory Cámara. Desde 1998 es violonchelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **Pedro González Mira**

Nació en San Juan (Alicante) en 1948. Sus primeros contactos con la música se producen en los años 60 en Alcoy, donde cursa sus estudios. En 1966 finaliza la carrera de Perito Industrial Químico con el número uno de su promoción.

En 1968 se traslada a Madrid. Un año después comienza su actividad docente dirigiendo el departamento de Música de SOAP (Servicio de Orientación para Actividades Paraescolares). A la par desarrolla actividades teatrales y dancísticas con diversos grupos. Trabaja con Arnold Torraborelli y Elvira Sanz durante tres años.

En 1973 comienza a impartir clases de Historia de la Música y Matemáticas en el nuevo plan de bachillerato, actividad a la que se dedica en firme hasta 1986, compatibilizándola con estudios musicales en el Conservatorio de Amaniell y la crítica de discos y conciertos, que publica fundamentalmente en la revista *Ritmo*.

Es redactor-jefe de esa revista desde 1986. En 1985 el Ministerio de Cultura le galardona con el Premio Nacional de Crítica Discográfica. Desde 1992 dirige la sección de música clásica de la *Guía del Ocio*. Desde 1995 dirige la sección de música clásica de la revista *Telva*.

Lleva escritos unos 3.000 artículos entre crítica de conciertos, discos, entrevistas, reportajes y estudios musicales en periódicos y prensa especializada.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*





## Fundación Juan March

Salón de Actos, Castellá, 77. 28006 Madrid  
Entrada libre