

Fundación Juan March

---

CICLO

**DIMITRI SHOSTAKOVICH  
EN SU CENTENARIO**

---

**NOVIEMBRE 2006**

Fundación Juan March

**CICLO**

**DIMITRI SHOSTAKOVICH  
EN SU CENTENARIO**

**Noviembre 2006**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación .....	3
Programa general .....	5
Introducción general por José Ramón Ripoll .....	11
Notas al programa	
Primer concierto .....	27
Segundo concierto .....	32
Tercer concierto .....	39
Cuarto concierto .....	45
Participantes .....	49

*El pasado mes de septiembre se cumplió el primer centenario del nacimiento en San Petersburgo de Dimitri Shostakovich, uno de los compositores fundamentales de la música rusa del siglo XX. Gran sinfonista, autor de conciertos y del más ambicioso ciclo de cuartetos de cuerda de la centuria, de abundantes músicas para el teatro (ópera, ballet, música incidental) y para el cine, y explorador de otros muchos géneros musicales, su figura recorre prácticamente toda la historia de la URSS; y las vicisitudes culturales de la Rusia soviética, especialmente las de la negra etapa del estalinismo, confluyen en muchas de sus obras, y en algunos casos las explican y matizan.*

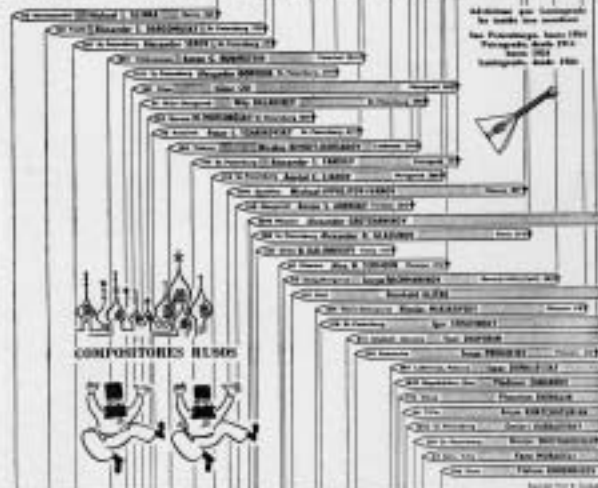
*Su éxito fuera de Rusia ha sido lento y progresivo. Durante muchos años, especialmente en vida suya, se le reconocía el enorme talento de sus obras iniciales pero también el sometimiento a los postulados del realismo socialista impuesto brutalmente por el régimen comunista. No le ayudaron a conquistar el puesto que le correspondía en la música del siglo XX algunas obras de circunstancia hechas para agradar a los inquisidores de la dictadura. Poco a poco, las cada vez más frecuentes salidas de la URSS del prodigioso conjunto de intérpretes que había estrenado sus obras y las defendían con perfecta pasión, unido al cansancio de los oyentes por los experimentalismos de las vanguardias en Occidente, puso las cosas en su sitio. Hoy ya nadie discute la importancia del "legado Shostakovich".*

*La Fundación Juan March ha ofrecido obras suyas desde hace muchos años con total naturalidad, lo que culminó en 2001 con la integral de los 15 Cuartetos de cuerda y en 2003 con la del resto de su música de cámara, complementada con algo de su piano. En esta ocasión del centenario, recordando alguna obra ya oída para cuarteto, nos hemos centrado en su música para piano solo, piano a cuatro manos y dos pianos, de la que ofrecemos una amplísima selección. Y terminamos el ciclo con el estreno español de una transcripción, autorizada por el compositor, de su última Sinfonía: hemos podido contar con el autor de este arreglo, el brillante pianista y profesor Víctor Derevianko, en esta sesión final, a quien agradecemos su presencia, así como al resto de los intérpretes que participan en el ciclo el esfuerzo que han realizado.*

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

AÑO DE FALLECIMIENTO

1800 1850 1900 1950



1800 1850 1900 1950

AÑO DE NACIMIENTO

---

**PROGRAMA GENERAL**

---

---

PRIMER CONCIERTO

---

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

I

Tres Preludios y Fugas, Op. 87, para piano solo

*Nº 7, en La mayor*

Preludio: Allegretto poco moderato

Fuga: Allegretto (a 3 voces)

*Nº 8, en Fa sostenido menor*

Preludio: Allegretto

Fuga: Andante (a 3 voces)

*Nº 5, en Re mayor*

Preludio: Allegretto

Fuga: Allegretto (a 3 voces)

Concertino Op. 94, para dos pianos

II

Vals y Polka, para piano a cuatro manos

(Vals, del film "Unidad", op. 95, y

Polca, de la Suite de Ballet nº 2)

Suite en Fa sostenido menor, Op. 6, para dos pianos

*Preludio*

*Danza fantástica*

*Nocturno*

*Finale*

*Intérpretes:* PIANO DÚO  
(Mireia Fornells Roselló  
Joan Miquel Hernández Sagrera)

Miércoles, 8 de Noviembre de 2006. 19,30 horas.

---

SEGUNDO CONCIERTO

---

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

I

Dos piezas para cuarteto de cuerda

*Elegía*

*Polka*

Cuarteto de cuerda nº 8 en Do menor, Op. 110

*Largo*

*Allegro molto*

*Allegretto*

*Largo*

*Largo*

II

Quinteto en Sol menor, para piano y cuerdas, Op. 57

*Preludio*

*Fuga*

*Scherzo*

*Intermezzo*

*Finale*

*Intérpretes:* QUINTETO TURINA

(Julia Franco, *piano*)

Víctor Parra, *violín*

Miguel Llamazares, *violín*

Luis Magín Muñiz, *viola*

François Monciero, *violonchelo*)

Miércoles, 15 de Noviembre de 2006. 19,30 horas.



---

 TERCER CONCIERTO
 

---

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

## I

Seis Piezas infantiles, Op. 69

- |                         |                               |
|-------------------------|-------------------------------|
| <i>I. Marcha</i>        | <i>II. Vals</i>               |
| <i>III. El oso</i>      | <i>IV. Cuento alegre</i>      |
| <i>V. Cuento triste</i> | <i>VI. La muñeca mecánica</i> |

Tres Danzas fantásticas, Op. 5

- I. Allegretto II. Andantino III. Allegretto*

Sonata nº 2, Op. 61

- I. Allegretto II. Largo III. Moderato con moto*

## II

24 Preludios para piano, Op. 34 (Selección)

- Nº 16 en Si bemol menor: Andantino*  
*Nº 17 en La bemol mayor: Largo*  
*Nº 11 en Si mayor: Allegretto*  
*Nº 2 en La menor: Allegretto*  
*Nº 8 en Fa sostenido menor: Allegretto*  
*Nº 7 en La mayor: Andante*  
*Nº 5 en Re mayor: Allegro vivace*  
*Nº 10 en Do sostenido menor: Moderato non troppo*  
*Nº 12 en Sol sostenido menor: Allegro non troppo*  
*Nº 14 en Mi bemol menor: Adagio*  
*Nº 24 en Re menor: Allegretto*  
*Nº 9 en Mi mayor: Presto*

Siete Danzas para marionetas

- I. Vals lírico II. Gavota III. Romance IV. Polka*  
*V. Vals-Scherzo VI. Viola de rueda VII. Danza*

Sonata nº 1, Op. 12

- Allegro, Meno mosso. Adagio. Allegro. Lento. Allegro*

*Intérprete:* HORACIO SÁNCHEZ ANZOLA, *piano*

Miércoles, 22 de Noviembre de 2006. 19,30 horas.

---

CUARTO CONCIERTO

---

**Dimitri Shostakovich** (1906-1975)

Sinfonía nº 15, Op. 141 bis  
(Arreglo de Viktor Derevianko  
para violín, violonchelo, piano y percusión)

*Allegretto*

*Adagio. Largo. Adagio. Largo*

*Allegretto*

*Adagio-Allegretto-Adagio-Allegretto*

Estreno en España

*Intérpretes:* YULIA IGLINOVA, *violín*  
ANTON GAKKEL, *violonchelo*  
VIKTOR DEREVIANKO, *piano*  
RAÚL BENAVENT, *percusión*  
RAFAEL MÁS, *percusión*  
SERGI PERALES, *percusión*

Miércoles, 29 de Noviembre de 2006. 19,30 horas.



*Sbostakovich y su mujer en un concierto en  
el ball del Conservatorio de Moscú.*

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL

---

### **Dimitri Shostakovich: Conciencia y testimonio**

A cien años vista del nacimiento de Dimitri Shostakovich, su obra puede al fin ser estudiada con la objetividad concedida, no sólo por el tiempo en este caso, sino por la superación de ciertos parámetros ideológicos que han impedido escucharla en absoluta libertad de conciencia y exentos de prejuicios. Es verdad que casi toda obra de arte debe esperar unos años –y a veces, siglos– para ser comprendida en su totalidad, pues en muchas ocasiones, el tiempo y lugar donde le tocó manifestarse no han sido sus grandes aliados, sino más bien sus peores enemigos. En el caso de Shostakovich, este natural período de espera se une, por un lado, a las difíciles circunstancias políticas que rodearon su existencia, forzándole a debatirse entre sus aspiraciones creativas y su “misión” social como compositor; y por otro, a la intransigencia crítica de aquellos que no han sabido apreciar la contradicción de su obra bajo otro prisma que el de la evolución canónica de las vanguardias europeas.

No es preciso rastrear demasiado en manuales y hemerotecas para toparse con opiniones y sentencias emitidas por voces que nos merecen respeto y autoridad, descalificando o desdeñando la ingente labor del músico soviético, bajo el débil criterio de su “dócil” sometimiento a los patrones socialistas y, por ende, el estancamiento de su obra con respecto a la evolución de la música occidental. Es fácil leer en esas páginas, por ejemplo, que Shostakovich fue un compositor menor; o que su intención era buena, pero sus resultados se quedaban a medias; o que utilizó procedimientos que pertenecían excesivamente al pasado, por citar solo unas frases. Naturalmente, estas opiniones han ido diluyéndose en su propia inconsistencia, y hasta algunos de sus autores han trocado desprecios por elogios, dando paso a la reconsideración de una de las obras más singulares de cuantas se hayan compuesto en el siglo XX.

A lo largo de estos últimos veinticinco años, la producción de Shostakovich ha estado cada vez más presente en las programaciones de conciertos, industria discográfica, radio, televisión y circuitos culturales, y su

figura ha ido adquiriendo el papel que desde un primer instante se merecía, es decir, el de un músico que trascendió su propia disciplina e iluminó el pensamiento del hombre contemporáneo.

Aunque todo arte contenga un valor implícito que lo justifica por sí solo, no acertaríamos a tener una visión completa de Shostakovich sin tener en cuenta las dificultades que entrañaba desarrollar cualquier tipo de actividad intelectual o artística en la antigua Unión Soviética, concretamente en los años más duros del estalinismo, coincidentes con el florecimiento y primer esplendor de su carrera.

Dimitri Shostakovich vino al mundo en San Petesburgo, el 25 de septiembre de 1906, lo que quiere decir que cuando Stalin asumió todos los poderes del Partido y el Estado en 1924, nuestro autor tenía dieciséis años y estaba a punto de diplomarse en el Conservatorio de su ciudad natal. La madre, Sofia Vassilievna, había descubierto muy pronto las cualidades privilegiadas de su hijo para los asuntos musicales, convirtiéndose ella misma en su primera profesora de piano. Tras pasar por la Escuela de Música de Glaser, es admitido en 1916 en el Conservatorio de Petrogrado –uno de los nombres que adoptó la ciudad, obedeciendo al proceso general de rusificación a causa de la guerra con Alemania en 1914, y que diez años más tarde volvería a cambiar por el de Leningrado–. El director del centro, Alexander Glazunov fue el primero en reconocer el talento del joven músico, que tuvo como profesor de piano a Leonid Nikolayen, y de composición a Maximilian Steinberg, quien fuera yerno de Rimsky-Korsakov.

Hay una anécdota significativa que ilustra el principio del camino pedregoso, pleno de obstáculos e incomprendiones que tuvo que recorrer nuestro músico. Cuando Glazunov intervino ante Máximo Gorki, presidente del tribunal para la concesión de bolsas de estudios a jóvenes artistas, con el fin de conseguir una ayuda para Shostakovich, el escritor, sorprendido de que el neófito compositor contara tan sólo con dieciséis años de edad, le pregunto al célebre músico que si verdaderamente le gustaban los trabajos que acompañaban la solicitud. Este le contestó que verdaderamente le resultaban espantosos y que era la primera vez que no podía escuchar la música a partir de la lectura de la partitura.

Extrañado, Gorki volvió a insistirle en el porqué de su interés. “Esta música no me gusta –le respondió Glazunov–, pero eso no tiene nada que ver aquí. La historia pertenece a este muchacho, no a mí. Su música es lamentable, pero es mi obligación conseguirle una beca”. Sin embargo, poco después, con motivo del exitoso estreno de la *Primera Sinfonía*, Glazunov le confesó a Nicolas Malko, que la dirigió el 12 de septiembre de 1926: “Tengo la sensación de haber abierto una nueva página de la historia de la música. Ha nacido un gran compositor”. Este dilema contradictorio marcaría casi toda su carrera, en un continuo trasiego de tira y afloja, de acusaciones y perdones y de autocríticas y culpas que, sin embargo, lejos de frustrar las expectativas del compositor o de mutilar sus deseos expresivos, reafirmaron un estilo personal, en lucha consigo mismo y con el medio, que supo hallar la libertad en el núcleo de su planteamiento creativo, a pesar de las cortapisas, censuras y vejaciones que tuvo que soportar.

La profunda amistad con el musicólogo Ivan Ivanovich Sollertinski, desde 1921, le ayudó a sobrellevar una vida artística cargada de conflictos, en la que predominaba, sin embargo, la necesidad de expresarse con un lenguaje ajustado a su tiempo, fruto natural de la evolución sonora y adaptable a ninguna otra ley que no fuera la dictada por su propio temperamento. “Tuve la sensación de estar ante una persona poco común –escribió el compositor a propósito del primer encuentro con Sollertinsky en 1921–. Nos hicimos amigos. Con él descubrí la música, desde Bach hasta Offenbach.”

Las primeras obras de Shostakovich aún son herederas de una tradición clásica y romántica. Su *Sinfonía número 1, Op. 10*, al tratarse de una obra de fin de carrera, hubo de atenerse a los principios estilísticos del sinfonismo ruso. Era un trabajo de impecable factura, académico, pero que daba muestra de una personalidad llena de fuerza y vocabulario fluido, desde donde desplegaba una amplia gama de colores y armonías, quizás demasiado atrevidas, según los comentarios de Glazunov, quien conseguiría cambiar la armonización de los vientos, aunque tras el estreno, el autor recuperara su redacción original. Se trataba de una obra plenamente instrumental, como lo era el *Trío op. 8*, o la *Primera Sonata para piano*, sin ningún aditamento ideológico o programático. Pronto el entusiasmo provocado por la re-

volución social y la esperanza de que su país dejara atrás sus lastres feudales y se transformara por fin en una sociedad moderna e igualitaria tomó cuerpo en su obra, definiendo unos nuevos presupuestos que fueran capaces de acercar la música al conjunto de la sociedad, pero sin renunciar a los principios de libertad y progresismo que caracterizaban a los movimientos coetáneos europeos. La *Segunda* y *Tercera Sinfonía* se titularon en principio *A la Revolución de Octubre* y *Al 1º de Mayo*, y el aún flamante compositor adopta un lenguaje musical plástico y narrativo que aprovecha los típicos recursos del cine mudo (“Tuve que trabajar mucho en los cines. Eso me arruinó la salud y los nervios. No lo haré nunca más. Ni en la peor miseria tocaré en los cines. La ilustración mecánica de las pasiones es demasiado cansada. Si no puedo ganarme la vida, haré música sin parar.”), utilizando melodías heroicas y expresiones alegóricas al caos imperante en las sociedades explotadas o a la paz conseguida con el triunfo revolucionario.

Tras la *Segunda Sinfonía*, Shostakovich emprendió un trabajo difícil y arriesgado que le llevaría a librar la primera escaramuza con los vigilantes del sistema. En 1930 se estrenó, en la flamante Casa de la Cultura de Leningrado, la ópera titulada *La nariz* (1927-28) basada en el satírico cuento homónimo de Gogol, cuya acción se desarrolla en la época del Zar Nicolás I. Apoyándose en una estructura musical complicada y atreviéndose a usar determinados elementos considerados cercanos a la atonalidad, el compositor juega con el tiempo y traza una caricatura de determinados tipos de la sociedad soviética, y en un intento de autocritica lanza un alegato contra la burocracia, como uno de los grandes males de todo proceso revolucionario. La reacción de los asistentes, en su mayoría obreros, fue positiva, a juzgar por las ovaciones recibidas y el jolgorio organizado en la sala. Sin embargo, los propios colegas de la Asociación de Músicos Proletarios (RAPM), en una de las sesiones de “debate” sobre la obra recién estrenada, someten al autor a una serie de preguntas incómodas, dignas más de un receloso interrogatorio que de un coloquio abierto, que bien podríamos considerarlo como antesala de las denuncias y ataques que sufriría en 1936 y 1948. Cuando le preguntaron dónde estaba la raíz de la burocracia, Shostakovich respondió: “En la nariz, ya que solo piensan en la nariz y ese es nuestro problema. Por ello esta ópera nos concierne. Nos debemos quitar la nariz para obrar en comu-

---

nidad.” Iluso quien creyera que esta sincera definición iba a aplacar las suspicacias de los preguntones.

De todas maneras, Shostakovich no estaba muy conforme con el subrayado lineal de las situaciones escénicas. “Existen diversos clichés en la música, redoble de tambores en la aparición de un nuevo héroe, la danza espontánea y enérgica del héroe positivo, el foxtrot como símbolo de la corrupción y la música llena de frescura para el happy end. Este es el material para la creación de un compositor. Pero eso no puede ser así, y es un crimen para la música soviética reducir su función a la mera adaptación al gusto y al método creativo del teatro. Esto lleva a una auténtica despersonalización del compositor.” Con este cambio de actitud, impulsado por las ideas de Sollertinsky, que le descubrió la grandeza abstracta de la música en compositores tan variados como Beethoven, Brahms o Mahler, se inicia un camino independiente y personal, no entendido por los defensores de un arte dirigido a las masas, con el único objeto de enaltecer la conciencia de la revolución. Pese a todo, no se puede decir que Shostakovich se convirtiera en un autor despreocupado de su gente y del medio social que le rodeaba, pues no podía entender el hecho musical sin la recepción consiguiente que cerraba el ciclo natural de la comunicación: “Doy por perdido a todo artista que se aleje del mundo.” De hecho, no como un simple arrepentido que trata de lavar públicamente sus culpas, sino como un hombre sensibilizado por su presente, escribió, por ejemplo, la *Séptima Sinfonía*, llamada *Sinfonía Leningrado*, como homenaje y recuerdo al más de millón y medio de compatriotas que murieron de hambre y frío durante el sitio de la ciudad por las tropas alemanas, que duró desde 1941 hasta 1944.

Con el estreno de *Lady Macbeth del distrito Mtsenk* el 22 de enero de 1934, se inaugura un periodo nuevo en la historia de la ópera rusa, pero también comienza toda una comidilla de dimes y diretes entre críticos, músicos y dirigentes de tercera fila, donde se mezclaban los celos, la ignorancia y el fanatismo, que culminaría en la primera amonestación oficial con la consiguiente purga y el peligro que ello podría acarrearle, no sólo como artista, sino simplemente como ciudadano. El éxito de *Lady Macbeth*, sin embargo, superó todas las expectativas y, nada más que en Leningrado, a principios de 1936 había conseguido ochenta y tres representaciones, y más de un



centenar en una larga lista de ciudades europeas y americanas. El eco internacional no se hizo esperar. Desde el extranjero llegaban críticas y opiniones que hablaban de la ópera como un verdadero descubrimiento, o más bien como una puerta abierta que, con toda seguridad, facilitaría la entrada de nuevos aires. Quizás esta “inexplicada” victoria fue uno de los principales motivos que incitara a llevar a cabo una revisión crítica por parte de “cualificados funcionarios”. La ópera se inspira en la novela corta del mismo nombre, de Nikoái Leskov –escritor liberal doctrinario del siglo XIX, que fue condenado a la vez por conservadores e izquierdistas– y concretamente en la protagonista, Katherina Ismailova, prototipo del aburrimiento burgués, que se hace amante de su sirviente y termina por asesinar a su suegro, a su esposo y a su sobrino. Al final, los dos amantes son detenidos y deportados a Siberia. Shostakovich intentó exponer con ello los conflictos de la decadencia burguesa y la alternativa del socialismo como vía moral para remediar el proceso de deshumanización del viejo orden. Le interesaba también poner de manifiesto la perversidad que el hombre puede llegar a adquirir si no firma un pacto solidario consigo mismo y los demás. Hasta aquí, todo perfecto y aceptable por los defensores del régimen. Incluso nuestro autor se olvida un poco de los materiales “vanguardísticos” que había manejado en obras anteriores, para adoptar aquí una escritura más “coherente”, es decir, más en consonancia con una concepción tonal y melódica del hecho sonoro. Sin embargo, no se puede catalogar a *Lady Macbeth* como música del pasado. La música de ayer –puesta de manifiesto varias veces a lo largo del discurso operístico– se representa bajo un inconfundible tinte de ironía, envuelta en ciertas vestimentas *kitsch*. Así, el estilo general de su escritura se realza paradójicamente por encima de su tiempo, hasta hacer afirmar a Sollertinski que desde la *Dama de Picas* de Prokofiev, no hubo en la historia de la música rusa una obra de tanta grandeza y profundidad como *Lady Macbeth*.

Pero durante los dos años que transcurrieron desde su estreno, la situación sociopolítica de la Unión Soviética había cambiado. Se hicieron evidentes los problemas causados por la crisis económica de 1928 –diferencias sociales, desempleo, falta de vivienda, discriminaciones raciales– y llegó un momento en que, en previsión de posibles disidencias y revueltas, el XVI Congreso del

---

Partido Comunista, al grito de unidad, reagrupara sus fuerzas en torno a Stalin, acallando las posibles protestas que pudiesen surgir en todos los estamentos sociales, desde la agricultura hasta la industria o desde la ganadería hasta el mundo del arte y la cultura. Junto al Plan Quinquenal, se concedieron poderes absolutos a quienes clamaban que entre los intelectuales y artistas se encontraba la peor cizaña. Se disolvieron las asociaciones profesionales artísticas y se creó la Asociación de Escritores como única entidad colegiada y comprometida en la construcción del socialismo. No tardaron en dictarse los principios por la que toda producción literaria habría que regirse. Era de pensar que, por la condición abstracta de su lenguaje instrumental, la música podría zafarse de la aplicación de tan estrechos preceptos, y hasta muchos de los compositores de renombre, integrados en la Unión de Compositores de la URSS, consideraban imposible juzgar la escritura musical desde el mismo ángulo ideológico que la literatura.

Pero en enero de 1936, cuando la ópera llevaba noventa y tres representaciones en Moscú, apareció un editorial del *Pravda* bajo el título “Embrollos en vez de música”, donde se decía, a propósito de la ópera: “el oyente es abrumado desde el primer instante de la ópera por un flujo de sonidos deliberadamente desmañado y embrollado. Amagos de melodía, embriones de frases musicales, se ahogan, escapan y vuelven a ahogarse entre choques, rechinadas y alaridos. Seguir esta ‘música’ es difícil; recordarla es imposible... El motivo de todo esto no radica en una falta de talento del compositor, en su capacidad de expresar en música sentimientos llanos y fuertes. Esta música intencionadamente retorcida es de una índole que ya no recuerda a la ópera clásica, y tampoco tiene nada en común con el lenguaje musical sencillo y accesible para todo el mundo... El poder de arrastrar a las masas que tiene la buena música es sacrificado por un afán formalista pequeñoburgués y un retorcimiento que no tienen por objeto más que dar una sensación de originalidad basada en el puro efectismo... En tanto que nuestra crítica se inclina ante el realismo socialista, con la obra de Shostakovich, los escenarios nos dan muestra del naturalismo más ordinario... Es obvio que el compositor no se ha propuesto regalar al oído lo que el público soviético espera de la música... Esto es jugar con cosas muy serias que pueden terminar muy mal.” Y tan mal, por lo menos para Shostakovich, que vio co-

mo de un plumazo retiraron su ópera de todos los teatros. Días antes de la salida del artículo había acudido Stalin en persona a la representación, y parece que exclamó: “Esto no es música. Esto es una estupidez”. Lo que podría parecer una simple crítica, aceptable o no por el compositor, resultó ser una sentencia condenatoria. Se trataba nada menos que de un editorial del órgano oficial del PCUS, un principio de amonestación para ser declarado “enemigo del pueblo”, con todo el peligro que tal expresión encerraba. Nada más terminar de leer aquellas líneas, Shostakovich bajo la cabeza, se quitó las gafas y se puso a llorar como un niño. Lágrimas que no sólo expresaban desánimo o frustración, sino terror por un futuro lleno de incertidumbre, donde su vida y su carrera corrían el mismo peligro. Del triunfo pasó de inmediato al desprecio absoluto, sus obras se retiraron de las programaciones de conciertos y sus partituras fueron esgrimidas como ejemplo del derrotero equivocado de la música.

La incertidumbre y el miedo no lograron ahogar los instintos creativos del compositor. Vivió esos años con el equipaje preparado por si el KGB llamaba a su puerta. Empezaba el terror y la sospecha en todo el territorio de la URSS. Sin ninguna justificación, decenas de miles de ciudadanos eran enviados a los campos de trabajo. En el testimonio de Evgenia Ginzburg *–El vértigo–* podemos encontrar una información espeluznante de la época. Sin embargo Europa parecía estar al margen de cuanto sucedía, y muchos intelectuales occidentales se tapaban los oídos, se vendaban los ojos e incluso aplaudían las medidas tomadas en beneficio de la revolución (Ludwig Wittgstein, Romain Rolland, André Gide o André Malraux).

Shostakovich vivió unos años escribiendo música instrumental con el sigilo de no despertar falsas alarmas entre quienes querían ver en cualquier deslizamiento formal, una causa de alta traición patriótica. No obstante compone la *Cuarta Sinfonía*, donde –según sus palabras– trata de encontrar un lenguaje musical propio, sencillo y expresivo, en un intento de “corregir” los defectos de su estilo anterior. Pero aunque se cuide de manifestar el mínimo intento de formalismo, se trata de una música objetiva, un texto al margen de los sentimientos del autor que, en gran medida, puede ser considerada en las antítesis románticas. Solo expresa emociones como producto del engranaje de los elementos y de la es-

peculación armónica. En cierto sentido es la obra más abstracta escrita hasta entonces, quizás como medida profiláctica, intentando no despertar entre sus adversarios ningún tipo de interpretación. Sin embargo la obra tuvo que esperar hasta 1961 para ser estrenada, porque era tal la mala disposición de los miembros de la Orquesta Filarmónica de Leningrado y del director, Fritz Stiedry, ante quien era considerado como un “enemigo del pueblo”, que el propio autor optó por retirarla, en previsión de nuevos altercados más que dialécticos.

Con la *Quinta Sinfonía*, estrenada el 21 de noviembre de 1937 bajo la batuta de Evgeni Mravinski, Shostakovich logra al fin ser rehabilitado por primera vez. En las notas al programa, que el propio autor encabeza con el subtítulo de “Respuesta de un artista soviético a unas críticas justas”, parece querer pedir perdón por sus equivocaciones, pero lo que en definitiva hace es justificar su sinfonía que, a pesar de producir en el oyente efectos un tanto romántico, provenientes de la más honda tradición rusa, está concebida desde otras lindes, haciendo uso de unos recursos que bien podrían haber sido tachados otra vez de “formalistas”, ya fuera por sus procedimientos atonales o por la complejidad de su estructura. Sin embargo, es precisamente de esa complejidad y de la lucha interna de esos elementos estrictamente sonoros, desde donde surge la tragedia final, una apoteosis que hizo llorar de emoción a los asistentes y que de manera automática logró la reparación del compositor. En su *Testimonio* cuenta Shostakovich a propósito de este final: “El regocijo es forzado, creado bajo la amenaza, como en *Boris Godunov*. Es como si alguien te estuviera golpeando con un palo y te dijera: ‘tu trabajo es jubiloso’ y tú te levantarás trémulo, y fueras desafiando, murmurando a la vez: ‘nuestro trabajo es jubiloso, nuestro trabajo es jubiloso’...”

El clamoroso éxito de la *Quinta* hace que sea nombrado profesor del Conservatorio de Leningrado y escriba su *Primer Cuarteto de Cuerda*, ejercicio de cámara un tanto bucólico, revistiendo cierto carácter de divertimento, que no refleja en realidad las angustias de un hombre acosado, sino la paz y la serenidad de alguien que pretende mostrarnos los encantos de la naturaleza. Pese a su pretendido eclecticismo, subyace el principio de una tensión formal y expresiva que inaugura una de las grandes colecciones concebidas para cuarteto de cuer-

da en toda la historia de la música, una magna y continuada exposición de quince episodios que evocan, no sólo los momentos más profundos y lúcidos del autor, sino que constituyen una llave imprescindible para entender el pensamiento del hombre moderno. Del mismo modo que Albert Camus significara para la literatura de su tiempo una mirada abierta de la realidad, donde la conciencia personal de los hechos es superior a la moral colectiva que los argumenta, Dimitri Shostakovich recrea un mundo sonoro también a través y a partir de la conciencia, apreciable con mayor coherencia en la serie de los *Cuartetos*. Pozos negros, sin fondo, vacíos, cada uno de ellos: una llamada al fuego interno, al hombre que brota en su propia noche y es esa noche su destino, salvación o condena. Cuartetos que explotan sus recursos más allá del concepto sonoro. El silencio es palabra y en ellos suena su música más punzante y al par más luminosa. En medio de todo ese espacio perdido se levanta una sólida construcción que arde aparentemente: estructura que brama más allá de la forma, porque es hacia adentro donde se edifica. Y sin embargo, el autor acude en concesión a la ventana, para que entre luz de afuera, aunque le baste con la iluminación del alma, del oscuro profundo y de su vilo.

En apariencia parecía que a Shostakovich le empezaban a ir bien las cosas. El *Quinteto para piano y cuerda* (incluido en el presente ciclo de conciertos), por su belleza, impecable factura y fuerza expositiva, obtuvo un gran éxito desde el día de su estreno, recibiendo por ello, en 1941, nada menos que el Premio Stalin, además de haber sido galardonado con la Orden de la Bandera Roja. Todo parecía indicar que comenzaba un período de normalidad. ¿Pero qué normalidad se le podía pedir a la vida cuando cientos de miles de ciudadanos inocentes eran detenidos bajo la paranoica sospecha de conspiración contra la línea justa del Partido? ¿Cómo recibir alegremente honores y reconocimientos oficiales cuando ningún intelectual ni artista podían expresarse libremente? Y si lo hacían de manera que sus palabras no fueran laudatorias con el poder, seguro que caía sobre ellos la persecución y la ignominia. Casos como los poetas Ossip Mandelstam—que murió de hambre en un campo de concentración—, Maiakovski—que terminó acallándose la voz él mismo—, o las grandes poetisas Anna Ajmatova o Marina Tsvetaieva—“la sufriente Marina”, que acabó suicidándose, como Maiakovski, tras la entrada de las tropas nazis

---

en la URSS—, ambas amigas y personas importantes en la vida del compositor, son sólo una pequeña muestra de esos hombres que se resistieron a doblegarse. No obstante, tal resistencia a las arbitrariedades de los poderosos, no conllevaba directamente a disentir completamente de las ideas fundacionales del socialismo. Shostakovich, igual que muchos de sus compatriotas, seguía convencido de que la lucha merecía la pena y, de hecho, su música plantea una nueva forma de humanismo, en cuanto abarca e ilustra el pensamiento del hombre contemporáneo, no como una suerte de sucesiones melódicas lineales, sino como un complejo entramado donde los motivos y temas se descomponen, entrecruzan, chocan, distorsionan y a veces hieren, no sólo el oído manso y domesticado, sino la conciencia de quienes escuchan. Ese humanismo queda lejos de algunas primeras intenciones del autor, que pecaban por su ingenuidad: “La música ya no es un fin en sí mismo, sino un verdadero instrumento para la lucha. Por eso es más que probable que, en la Unión Soviética, la música se desarrolle en una dirección diferente y hasta ahora desconocida en el mundo.”

La suma de despropósitos políticos, arbitrariedades, atropellos, abusos de poder, humillaciones, pactos traicioneros e incomprensibles para una gran parte de la ciudadanía, como el de Stalin-Hitler, aires expansionistas con la incorporación de las tres repúblicas bálticas, sometimiento de la parte oriental de Polonia, aniquilación y encarcelamiento de su clase intelectual, doscientos cincuenta mil soldados polacos detenidos hasta que no se restablecieron relaciones con Londres, o más de cuatro mil cadáveres de prisioneros —también polacos— encontrados con un tiro en la nuca, no impidió que un gran número de voluntarios de todas las edades y profesiones se prestaran a defenderse de un terror aún peor. Las tropas nazis habían hecho retroceder a las soviéticas más de seiscientos kilómetros y el pacto resultó ser una gran mentira, de la que Hitler no dudó en aprovecharse. El ataque a Moscú comenzó el 30 de septiembre de 1941. La ciudad fue casi abandonada por sus habitantes. Leningrado —como ya se ha dicho— fue sitiada por los alemanes durante 870 días. La gente moría de hambre y la indignación popular era cada vez mayor. Llegaban noticias de la barbarie cometida al otro lado de las líneas fronterizas. Cientos de artistas combatieron al enemigo con el único arma que conocían.

Shostakovich escribe entonces la *Sinfonía Leníngrado*, para la que no tiene reparos en volver a usar la plantilla programática de un modo simple, mas con un resultado sobrecogedor: una sencilla melodía, banal podría decirse, sirve como metáfora para expresar el coraje de la ciudad de Leningrado. La célula motívica simboliza el paso de las tropas invasoras, que se repite obsesivamente hasta el réquiem. El propio autor juega consigo mismo y, de alguna manera, devuelve a los demás el “motivo” de su castigo: Esta célula es la misma que usara en *Lady Macbeth* para reflejar la violencia de Katherina Ismailova, pero con otro envoltorio, bajo una atmósfera hímica y patriótica, que a nadie, en principio, se le hubiese ocurrido poner en duda en principio. Decimos “en principio” porque cuando Trichon Krennikov fue nombrado en 1948 jefe de la Unión de Compositores, le faltó el tiempo para cuestionar la eficacia de la *Séptima*, acusándola de falta de garra para exponer los verdaderos sentimientos del pueblo o de abundancia de temas abstractos, en vez de recurrir a canciones o danzas del folklore ruso. Las ideas de Shostakovich estaban claras desde el primer momento: hacer una música de calidad y, al mismo tiempo, capaz de dar respuesta a la urgente realidad social que sus conciudadanos estaban viviendo en esos momentos, expresar el dolor colectivo e insuflar esperanzas en un futuro más libre. Los escrúpulos primitivos del compositor se vieron desbordados por la situación, adquiriendo, en ocasiones, prosodia propagandística. Su compromiso personal como ciudadano, podría ser resumido con sus propias palabras: “La Historia nos encargó a nosotros, contemporáneos, la misión de expresar los ideales de la lucha de la humanidad contra el fascismo. Encender el odio contra el fascismo, enseñar, a través del arte su verdadera imagen, inspirar a nuestros hombres, esa debe ser la finalidad de nuestra tarea. No existe obra alguna más gratificante. Que latán nuestros corazones por la guerra contra los dominantes, tal como los de multitudes a través del mundo entero. Sea el grito: ‘Todos para el frente’ la meta de toda nuestra creación. Se acerca nuestro día. Seamos dignos de él. Que al terminar la guerra y al despertar nuestra felicidad, todos y cada uno puedan decir que durante la guerra luchaban contra el fascismo por un radiante futuro.”

Pese a haber compuesto música propagandística —como fue el caso de la banda sonora de la película *La jo-*

*ven guardia*— y manifestado varias veces en público sus adhesiones requeridas al régimen, Shostakovich fue víctima de otra conspiración. Corría el año 1948 y tiempos más duros que los que se vivieron durante la primera denuncia. Una vez ganada la guerra a los alemanes, Stalin se sentía más reforzado en el poder, pero a la vez sospechaba de cualquier cabeza pensante que no fuera la suya. Las cárceles estaban repletas y en la calle reinaba tal estado policial que a nadie se le ocurría confiar en el otro. Los intelectuales se convirtieron en los primeros sospechosos por el hecho de emplear un lenguaje que tenía más que ver con la libertad de expresión y con la crítica que con las normas establecidas por los administradores de la cultura. El realismo socialista se expandió, no ya como un conjunto de “recomendaciones” para el artista soviético, sino como una ley inalterable, cuyo incumplimiento podía pagarse hasta con la vida. La campaña cultural de aquellos años corrió a cargo de Andréi Zhdánov, zafio burócrata del partido que se atrevió a tildar de “monja y puta” a Anna Ajmátova, y principal redactor del *Decreto Zhdánov*, por el que se condenaba a todo artista que no se sometiese, al pie de la letra, a los requisitos requeridos. Era fundamental, por ejemplo, que toda música pudiese ser silbada por los obreros mientras se encaminaban a la fábrica. El Comité Central del Partido hacía hincapié en que todo desvío formalista en la música soviética sería juzgada como muestra de enemistad hacia el pueblo y como perniciosa influencia que en la práctica apunta a la desaparición de la música. Por tanto, las obras nuevas de un Shostakovich confiado en su primera rehabilitación y en que las cosas ya no eran como antes, se vieron directamente atacadas. Se organizó una lucha encarnizada contra él desde los órganos de opinión más destacados. Ni la *Octava*, ni la *Novena Sinfonías* lograron la aprobación de las autoridades. Una, por tratarse de “una extensa oscuridad” en la que el propio compositor se perdía y no era capaz de encontrar la salida; la otra, por su aparente desparpajo e ironía, detrás de los cuales podía esconderse cierta mofa que no correspondía con las expectativas de una sociedad heroína, recién salida de la guerra. Por no hablar de su *Segundo Cuarteto*, del *Primer Concierto para violín* o del ciclo de canciones *Poesía popular judía*, que tuvieron que esperar en el cajón de su mesa la muerte del sanguinario dictador para ser estrenadas. Acusaciones como la de Dunaevski (“Nuestra exagerada consideración y complacencia por Shostakovich desde su *Quinta*



Sinfonía nos ha llevado a decir que era un auténtico socialista. Nos hemos esperado hasta que nos diera otras pruebas de ello. Pero el formalismo es tenaz, la muerte es más fuerte que la vida) se combinaba con la de Zakharov (“El país se reconstruye, la gente se desvive en las fábricas, pregúnteles si le gusta tanto la *Octava* y la *Novena* como dice la prensa. Para guiar al pueblo hay que hablar el lenguaje del pueblo. En Leningrado, los moribundos querían oír cantos populares en vez de la *Séptima* de Shostakovich. Debemos reconocer que nuestra música sinfónica está en un impasse), para rematar con la terrible puya de Sebriakov, que trajo como consecuencia la expulsión del compositor del Conservatorio de Leningrado (“Los docentes del conservatorio de Leningrado cogen malos hábitos, y como resultado de ello, nuestros alumnos se convierten en pequeños Shostakovich y pequeños Prokofiev”).

Considerado un músico desviado, “enemigo del pueblo” por segunda vez, Shostakovich se quedó solo con su música, incluso había muerto Sollertinski (“El era mi mejor amigo, sin él la vida es inaguantable. Amábamos la vida sabiendo que un día la dejaríamos. Ivan se ha ido terriblemente temprano”), rodeado solamente por la tácita comprensión de algunos colegas y las miradas huidizas de otros tantos, provocadas por el miedo. Se ganó la vida durante estos años componiendo piezas oficiales, como un castigo impuesto a un díscolo estudiante, y tuvo que aguardar a la muerte de Stalin para volver a rehacer su vida.

Con motivo de sus cincuenta cumpleaños, en 1956, Shostakovich recibió el apoyo y las felicitaciones de la mayor parte de sus colegas en un festejo público. Había muerto ya Prokofiev, casualmente el mismo día que Stalin —el 5 de marzo de 1953— y, por tanto, nuestro músico se convirtió en el compositor vivo más importante de la sociedad soviética (Stravinski había optado por vivir en el extranjero y aceptó la ciudadanía americana), y hasta recibió el Premio Lenin en 1958. Aunque se le había concedido el año anterior, insistió en que fuera Prokofiev quien lo recibiera antes, aunque fuera a título póstumo. Incluso en 1960 ingresó en el Partido Comunista, gesto que algunos han interpretado como una debilidad personal o un acto exculpatorio. Un pozo de idealismo subyació siempre en su pensamiento, una mirada esperanzadora, un resquicio utópico que convivía con el ros-

---

tro amargo de la tragedia, matizado siempre por la leve sonrisa de la ironía como guiño de complicidad: una forma de no creer demasiado en la verdad absoluta. Su música, a pesar de todos los impedimentos que encontró en cada compás de la vida –o quizás a causa de ello– refleja como un espejo el rostro, la esencia y el espíritu del hombre moderno. Y lo hace a partir de sus sensibles contradicciones morales, las subraya y traduce en un sonido que jamás habíamos escuchado antes. Desde las primeras piezas pianísticas hasta la *Sinfonía n.º 15* –presente en este ciclo de conciertos, en transcripción para grupo de cámara– se mostró, sin embargo, firme en sus trazos sonoros, telúrico y profundo. El compositor no sueña, sino acude a las zonas más dolorosas de la realidad, a los espacios más conflictivos, y en un viaje sinuoso logra sacar a flote su belleza no menos dolorosa, aquella que, tras su muerte en 1975, resuena en su póstuma *Sonata para viola*, rasgando el corazón y alertando la conciencia.

**José Ramón Ripoll**



*Dimitri Shostakovich*

---

## NOTAS AL PROGRAMA

---

### PRIMER CONCIERTO

---

#### *Tres Preludios y Fugas Op. 87*

La admiración de Shostakovich por la obra de Bach se manifiesta a lo largo de toda su producción, ya sea en forma de explícitas referencias, ya recorriendo caminos más o menos laberínticos, o bien utilizando modelos y estructuras plasmadas directamente del maestro cantor. En 1950 asiste como principal delegado soviético al bicentenario de Bach en Leipzig. Habían pasado cinco años desde la finalización de la Guerra Mundial, y dichas conmemoraciones se constituyeron en un pretexto para afianzar culturalmente la entidad de la nueva República Democrática Alemana bajo dominio soviético. La antigua provincia de Sajonia, con sus tres ciudades principales –Leipzig, Dresde y Chemnitz– pasó a denominarse Karl Marx Stadt. En el concurso pianístico que se celebró paralelamente a los conciertos tocó la joven pianista Tatiana Nikolaeva, que entonces contaba 26 años de edad y era alumna del Conservatorio de Moscú. Shostakovich la oyó tocar y se quedó sorprendido con la interpretación del *Clave bien temperado*. A la vuelta casa, concretamente el 10 de octubre de ese mismo año, emprende una vasta obra pianística que constaría de 24 preludios y fugas como un evidente homenaje a Johann Sebastián Bach. Bajo ciertos ecos de Glazunov y acudiendo cautelosamente a determinados elementos del folclore ruso, el compositor trata de reproducir imágenes e impresiones musicales abstractas sobre formulas perfectamente estructuradas. Mientras Bach en el *Clave* progresa por semitonos con sus correspondientes menores –Do mayor-Do menor, Re bemol mayor-Do sostenido menor, etc.–, Shostakovich se atiene al círculo de quintas, alternando el modo mayor con el relativo menor. El resultado es un mosaico sonoro que funciona como una unidad, permitiendo al oyente olvidarse del calculado y perfecto entramado de la colección. El ciclo fue terminado en la primavera de 1951 y estrenado el 23 de diciembre de ese mismo año en la entonces ciudad de Leningrado (hoy San Petesburgo) por Tatiana Nikolaeva.

El *Preludio y fuga número 7*, de carácter ligero y amable, constituye unas de las piezas más cercanas al espí-

ritu bachiano. El breve preludio está envuelto en una atmósfera lograda por largos pedales, pero el sujeto de la fuga a tres voces se fundamenta sobre las tres notas de un acorde perfecto, de rápido y sólido desarrollo.

El *Preludio número 8* nos recuerda el impulso de la *Segunda Sonata para piano*. Sobre un juego de staccattos, se dibuja una grácil melodía rusa que da lugar a una larga fuga a tres voces, donde la insistencia de un mismo motivo deriva en misterioso clima de gran intensidad dramática y angustiosa, diseñado por bellos y marcados pasajes contrapuntísticos.

El *Preludio número 5* parte de un tema arpegiado, sencillo y sereno, de cierto tono popular, al que se opone una fuga tremendamente complicada en su escritura y difícil en su ejecución, que constituye uno de los ejemplos más finos de todo el conjunto.

### ***Concertino para dos pianos en La menor, Op. 94***

Más de treinta años después de haber escrito la *Suite para dos pianos*, Shostakovich compone un *Concertino* para estos dos instrumentos con la intención de poder interpretarlo con su hijo Maxim, que acababa de cumplir quince años. Y es éste el encargado de estrenarlo en Moscú, el 20 de enero de 1954, con Alla Maloletkova. Durante los años 30, el autor había actuado con frecuencia como pianista en las salas cinematográficas, ilustrando musicalmente las películas mudas. En esta obra trata de recuperar ese perfume, otorgándole a la obra un carácter dinámico y elocuente que, en muchos momentos, nos sugieren escenas e imágenes de la época. Una breve introducción en *Adagio*, que nos recuerda al segundo movimiento del *Concierto número 4* de Beethoven –sobre todo por el contraste conseguido entre una serie de enérgicas octavas y un dulce plegaria casi en silencio– se resuelve casi violentamente en un *Allegretto* formado por dos temas populares. Mientras uno de ellos parece una canción campesina, el otro nos evoca el mundo del trabajo, próximo a los planos fílmicos de los movimientos de masas tan recurrentes del cine soviético de la época. El tema del *Adagio*, que posee los atributos melancólicos de las melodías rusas, vuelve a aparecer hacia la mitad de la obra y justamente al final, antes de la coda. Aunque no se trata de una página excesivamente vir-

tuosística, sí que, tanto por su equilibrio concertante como por su vivacidad y brillantez, supone más que un importante ejercicio de la literatura escrita para dos pianos.

### ***Vals y Polka, para piano a cuatro manos***

A lo largo de su carrera, Shostakovich realizó numerosas transcripciones para piano de piezas y danzas que, por la singularidad de sus ritmos y melodías, se prestaban a ser interpretadas entre amigos o por intérpretes profesionales que le encargaban personalmente el arreglo para poder incluirlo en los programas de los conciertos. Otras veces, las reducciones pianísticas cumplían solo el papel de ser ejecutadas ante el tribunal de la Asociación de Compositores, que daba el visto bueno –o no– a su pública ejecución. Pero en muchos casos, los arreglos a cuatro manos estaban destinados a ser tocados en familia por el propio autor junto a su hijo Maxim. Como hemos apuntado en la introducción general, Shostakovich se ganó la vida durante varios años como pianista improvisador de las películas de cine mudo. Incluso hubo épocas en la que tocaba en dos salas distintas, teniendo que ir de un sitio para otro a toda velocidad. Acabó harto de esta actividad, prometiendo no volver a repetirla en toda su vida aunque se muriera de hambre. Sin embargo, toda esta experiencia diaria le reportó una enorme facilidad para escribir música de escena y, sobre todo, bandas sonoras que se refleja en más de una treintena de filmes, unos buenos, otros regulares y, la mayoría de ellos, destinados a la propaganda política: *La nueva Babilonia*, *La joven guardia*, *Hamlet*, *El gran ciudadano*, *Otoño en Berlín*, *El rey Lear* o *Gente sencilla*, por citar solo unos pocos títulos.

En 1954 compone la banda de *El sonido de los grandes ríos (Unidad)*, cuyo paréntesis explica en el propio título el sentido social de la metáfora. De todo ese material sonoro arregló un vals para piano a cuatro manos que, aunque se trata de una obra menor, tiene su gracia y ayuda a comprender la ductilidad del autor.

La *Polka* proviene de la *Suite de ballet n.º 2*, una especie de parodia o hipérbole musical, de carácter sencillo y un tanto bufón, aunque no exenta de cierto lirismo, obra escrita en 1951, al que pertenece el famoso *Vals de primavera*, extraído a su vez de la película *Michurin*, de

1948. Los temas de la polka son jocosos y divertidos, compuestos sin pretensiones, y conformados por una serie de modulaciones inapreciables.

### ***Suite para dos pianos en Fa sostenido menor, Op. 6***

De todas las obras tempranas de Shostakovich, probablemente sea la *Suite para dos pianos* la que goce de mayor popularidad. El autor tenía quince años cuando la compuso, pero a pesar de su juventud, demuestra en ella un profundo conocimiento de la técnica pianística y –más importante aún– una gran capacidad para transformar en arte sonoro la experiencia del dolor y la pérdida. Su padre acababa de morir de repente en febrero de 1922, y al mes siguiente el joven autor concibió esta obra para dos pianos, con el fin de poder interpretarla él mismo, junto con su hermana María, en memoria de su progenitor. La *Suite* fue estrenada por el propio compositor y Lev Oborin en el Conservatorio de Moscú, en 1925. Posiblemente Shostakovich escogió la forma de suite para poder dar cabida con soltura y libertad a una serie de temas y melodías provenientes de distintos ámbitos de la música popular que, a su vez, son enriquecidos por una temprana conciencia creadora. Son motivos que, aunque conservan su independencia, están profundamente ligados entre sí, logrando un cuerpo sonoro lo suficientemente unitario como para perpetrar intensamente en el centro de las emociones. La *suite* se divide en cuatro partes contrastadas que comienzan por un *Preludio (Andantino)* donde los dos pianos evocan un toque de campanas como una llamada pertinaz al ritual del recuerdo. Un segundo sujeto delicado y preciso nos invita a recorrer los espacios de la memoria placentera, hasta terminar enlazado con la insistencia del primero. La *Danza fantástica (Allegro)* es un pasaje ya característico del humor cáustico de Shostakovich. Tremendamente seguro y virtuoso, podría considerarse como la antesala de los pasajes scherzantes que abundan en su mundo sinfónico. El *Nocturno (Andante)* es un largo y desarrollado movimiento con bastante entidad propia, que retoma el sonar de las campanas del principio de la suite. Una penetrante melodía de corte romántico nos recuerda el mundo de Liszt, casi de manera paródica, con el encanto y la poesía de un joven autor que no mimetiza, sino que se apoya en los giros carenciales del músico polaco para iniciar una mirada personal. El *Finale (Allegro)* co-

mienza con una especie de fanfarria sobre la que resue-  
nan las campanas, acrecentándose hasta conseguir un rit-  
mo frenético como alegoría de la rapidez de la vida y de  
su desaparición. Todo cambia de repente y aparece una  
marcha fúnebre, solemne y melancólica a la vez, que al  
final se revuelve contra sí misma, terminando en una sor-  
prendente resolución, tensa y dramática, donde el toque  
de campanas se confunden aquí con el ritmo del cora-  
zón.



---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### *Dos piezas para cuarteto de cuerda*

Siete años antes de iniciar la monumental serie de cuartetos de cuerda, es decir, en 1931, Shostakovich lleva a cabo una transcripción del aria que entona Katerina al final del acto 1º de su ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsenk* y de una danza perteneciente al tercer acto del ballet *La Edad de Oro*, donde se alegoriza al Ángel de la Paz. Dichos arreglos estaban destinados al Cuarteto Villaume, cuyos miembros habían tenido la idea de estrenar alguna obra del compositor ruso para su formación. Así nacen las *Dos piezas para cuarteto de cuerda*, a las que el autor titula aquí como “Elegía” y “Polka”. No se trata de ningún ensayo camerístico, pues con anterioridad había compuesto el *Trío para violín, violoncello y piano número 1* en 1923; *Tres piezas para violoncello y piano Op. 9* en 1924 –cuya partitura original se perdió en su momento– y las *Dos piezas para doble cuarteto de cuerda Op. 11* entre 1924 y 1925, sin contar con la *Suite en Fa sostenido menor para dos pianos Op. 6* y el arreglo para dos pianos de la *Sinfonía de los Salmos*, de Stravinski. El caso que nos ocupa se trata de dos piezas absolutamente contrapuestas, donde podemos observar las dos caras adversas de Shostakovich o, posiblemente, los dos aspectos paradójicamente inseparables que hacen posible su personalidad musical y su manera de ver el mundo.

Por un lado, la “Elegía” es tremendamente dramática, apoyada en un motivo suspirante, que conserva todavía su entidad teatral dentro de las cuatro voces instrumentales, y, por otra parte, la “Polka” es un juego rítmico e irónico que parece concebido más para un baile de marionetas que de seres de carne y hueso. Mientras la primera apunta a la línea expresiva que se dibuja en sus primeros cuartetos, la segunda subraya la escritura puntiaguda y sarcástica que intermitentemente se mantendrá en toda su posterior producción. En 1929, el propio compositor ya había realizado otra transcripción para dos pianos de esta misma “Polka”.

---

### ***Cuarteto de cuerda número 8 en Do menor, Op. 110***

De los quince cuartetos de Shostakovich, indiscutiblemente el octavo es el que más difusión ha alcanzado en todo el mundo. Si su punzante capacidad expresiva justifica esta popularidad, también se debe a las circunstancias que empujó su redacción y al destino para el que fue compuesto desde el primer instante: “A la memoria de las víctimas del fascismo y de la guerra”. Corría el año 1960, cuando a principios de verano nuestro autor viajó a Dresde, para hacerse cargo de la banda sonora de la película *Cinco días, cinco noches*, de Alexander Fainzimmer. Sin embargo, durante su estancia en la RDA, no pudo escribir ni una sola nota, quizás porque sus preocupaciones e inquietudes apuntaban ya a otro proyecto musical muy diferente. Frustrado por su propio silencio, a la vuelta a Rusia, concibe y termina en sólo tres días de julio una de las páginas más sublimes de toda su carrera. El *Cuarteto número 8* es el verdadero testimonio personal de un artista impresionado por la barbarie y el genocidio padecidos durante la Segunda Guerra Mundial. La segunda visita a la capital sajona le hizo mella, visitó el Museo a las Víctimas de la Guerra, y esto le valió para recapacitar sobre el crimen y la barbarie de todo tipo de totalitarismos, no sólo los que provenían de la locura nazi desencadenada en la Europa de quince años atrás, sino sobre aquellos que sus propios compatriotas y el mismo compositor padecerían en su propia casa, como consecuencia de otra enfermedad megalómana que respondía al nombre de Iosif Stalin.

Tras la muerte del dictador llegó la época del “deshielo”, y con ella la rehabilitación de tantas personas que habían sido condenadas injustamente como “enemigos del pueblo”, simplemente por envidias, sospechas, mala fe, e ignorancia. Shostakovich aprovechó esta época de apertura para sacar a la luz una serie de obras que habían permanecido ocultas por miedo a ser tachadas como formalistas o cómplices del régimen burgués de Occidente, y también para comenzar otras nuevas, en las que trataría de dejar constancia de su herida personal, causada por el miedo, el cerco, la persecución y la calumnia. Según sus propias palabras dictadas a Volkow en las *Memorias*, el fascismo le resultaba repugnante, “pero no sólo el fascismo alemán. En cualquiera de sus formas me es repugnante. En estos días, a la gente le agrada recordar el período de preguerra como una época idílica,

diciendo que todo estaba bien hasta que Hitler nos perturbó. Hitler es un criminal, eso está claro, pero también lo es Stalin. Siento un dolor por aquellos asesinados por Hitler, pero siento no menos dolor por aquellos asesinados por orden de Stalin. Sufro por cada uno de los que fueron torturados, fusilados o abandonados hasta la muerte (...) Estaría dispuesto a escribir una composición para cada una de las víctimas, pero eso es imposible y es por esa causa por la que dediqué mi música a todos ellos. Pienso constantemente en esas personas, y en cada obra significativa trato de hacer que los otros se acuerden de ellos”

Concretamente el *Octavo Cuarteto* es una composición autobiográfica –según nos cuenta el propio autor en *Testimonio*–, donde quedan latentes la angustia, el dolor y la emoción personal fundidas en un sentimiento colectivo, que se expresa de manera especial y escalofriante en la canción popular “Exhausto por las penalidades de la prisión”. También se citan fragmentos de anteriores obras suyas que fueron puesta en cuestión y censuradas por los burócratas de la Asociación de Músicos Proletarios Rusos (RAPM) y la Unión de Compositores. Justo en esta última, como era costumbre, se abrió un debate sobre la obra, por parte de críticos, profesores y músicos, con el objeto de otorgarle el visto bueno oficial, y al comenzar uno de ellos su discurso, señalando que Shostakovich, en su nuevo cuarteto había querido expresar su enfado junto con toda la nación soviética y los trabajadores del mundo, el compositor le interrumpió indignado, dejando claro que se trataba de su propia protesta, como un gesto tremendamente personal e intransferible de quien nadie tenía el derecho de adueñarse, sobre todo cuando muchos de aquellos “colegas” eran los mismos que no hacía mucho tiempo habían despotricado contra él y su trabajo, echándole en cara sus “desviaciones musicales e ideológicas”, opinión que hubiese podido valerle un billete hacia la deportación como mínimo. Así que Shostakovich, insistiendo en su propio enojo repitió: “Entérese usted de que el que protesta soy yo, soy yo.”

Tan autobiográfico es este cuarteto que el *Largo* inicial debuta sobre un motivo de cuatro notas –Re, Mi bemol, Do, Si– que en la notación alemana se leería *D, Es, C, H*, es decir la signatura correspondiente a las iniciales del compositor: Dimitri Shostakovich, juego que ya

había utilizado con otro orden en el *Quinto Cuarteto* (1952) y en la *Décima Sinfonía* (1953). Desde esta firma sonora, expuesta primeramente por el violoncello, se desarrolla una dramática fuga a cuatro voces, que cita algunos motivos de la *Primera* y *Quinta Sinfonías* (1923-25 y 1937 respectivamente). Tanto la progresión como el segundo episodio ahondan intensamente en el dolor humano y en la desolación. Se oye el silencio de los paisajes arrasados, donde solo queda la tristeza tras el combate. La verosimilitud de esta página y el símil sonoro de la destrucción son comparables al coetáneo *Cuarteto del final del los tiempos*, de Messiaen. Le sigue un *Allegro*, que es una especie de movimiento perpetuo, desenfrenado y excitante, donde aparece varias veces el principio de una canción judía, intercalándose con el punzante tema original, encabezado por el violín y subrayado por el resto de los instrumentos. Este tema, que se encontraba ya en el motivo base de la fuga primera, da pie a un intenso y breve desarrollo contrapuntístico que nos lleva directamente, y de una manera sorprendente, al vals central del *Allegretto*, donde tras un ataque en triples *fortes* (*fff*) aparece brillante y enérgico el primer violín que expone, en la segunda parte, el tema del inicio del *Primer Concierto para violoncello* (1959). Le continúa un segundo *Largo* como derivación de todo lo expuesto anteriormente. Casi sin pausa, el discurso es entrecomillado en la primera parte por un grupo de corcheas, recordándonos las palabras textuales pronunciadas por el autor y los propios protagonistas de esta especie de réquiem: aquellos que sufrieron directamente este dolor, expresado aquí de una forma tan viva y a la vez tan bella. Quizás sea este movimiento, el centro o la esencia de todo el *Cuarteto*, donde se cita la melodía rusa antes mencionada y el aria de Katerina, perteneciente al acto final de *Lady Macbeth*, cuando precisamente se dirige a la cárcel. El tercer *Largo* o movimiento final repite el motivo primero. Las cuatro notas correspondiente a las iniciales de Dimitri Shostakovich aparecen deliberadamente para dejar constancia de su indignación ante tanta ignominia, mientras una fuga va “muriéndose” en un triste y amargo paisaje.

El *Cuarteto número 8* se estrenó en la sala Glinka de Leningrado, el 2 de octubre de 1960, a cargo del Cuarteto Beethoven, y ese mismo año el propio autor propuso al director Rudolf Barshai una transcripción para orquesta. Éste, sabiendo la animadversión que Shostakovich sen-

tía por los arreglos, trabajó con miedo y meticulosidad. El resultado, sin embargo, hizo exclamar al compositor: “Suenan mejor que el original”.

### ***Quinteto para piano y cuerda en Sol menor, Op. 57***

Desde que a finales de 1938, Dmitri Tsyganov –primer violín del Cuarteto Beethoven– se dirigiera a Shostakovich para montar su *Cuarteto número 1* en el Conservatorio de Moscú, la formación que lideraba el violinista se convertiría en principal destinataria de toda la producción cuartetística del autor ruso. Cuando éste acudió a los ensayos del *Primer Cuarteto* advirtió que todos los *tempi* estaban equivocados, pero no por un error del conjunto de cámara, que había seguido al pie de la letra las indicaciones de la partitura, sino por un fallo técnico en su propio metrónomo cuando estaba escribiendo la obra. No obstante, Shostakovich quedó maravillado con el sorprendente resultado final. Tsyganov le pedía nuevos cuartetos, pero nuestro músico prefirió escribir una obra en la que él mismo pudiera tocar el piano con tan espléndido conjunto. Así fue como surgió, en verano de 1940, el *Quinteto en Sol menor*.

Eran tiempos difíciles para la creación en la URSS, y los músicos, a pesar de ser el único colectivo artístico que podía beneficiarse un poco más de la abstracción de su lenguaje, también tuvieron que soportar interpretaciones, purgas y castigos si no eran capaces de corregir su “línea equivocada”. Hacía ya varios años que a Shostakovich se le había puesto en entredicho y, en 1938 tuvo que declarar sus intenciones de volver a ser un compositor “comprometido con las circunstancias del pueblo ruso”. Ya había escrito la *Quinta sinfonía* que, sin renunciar a sus principales postulados éticos y estéticos, ayudó a considerarle como compositor heredero de Chaikovski. El *Quinteto en sol menor*, de corte clásico y factura, aunque nada convencional, sí lo suficiente apresada como para convencer a los vigilantes políticos, le valió el Premio Stalin dotado con cien mil rublos, cantidad nada despreciable para los tiempos que corrían. Quién lo iba a decir.

El *Quinteto con piano* fue la primera obra de cámara que obtiene unos verdaderos resultados sinfónicos, antecediendo a una serie importante de obras camerísticas

---

que el compositor compondrá durante los años de la guerra, como es el caso del *Trío número 2* (1944) y el *Segundo y Tercer Cuarteto* (1944 y 1946 respectivamente). El autor se mueve en un clima pausado, sin demasiados saltos emocionales, incluso alcanza largos momentos de sosiego y tranquilidad, alejados de la atmósfera tortuosa que iría a envolver casi toda su inmediata producción. Como buen conocedor de las posibilidades tímbricas, maneja a la perfección los recursos sonoros de los cinco instrumentos y, sobre todo, logra una perfecta conjunción, no ausente de los enfrentamientos que este diálogo ha mantenido a lo largo de la historia, entre el piano y el resto de la cuerda.

El *Preludio (Lento-Poco piu mosso-Lento)* se desarrolla como una danza gestual y agradable, profunda e intensamente expresiva en su exposición sobre una célula esencial de cuatro notas que corresponde a la primera parte de la escala de Sol menor (Sol, La, Si bemol), entonadas por el piano. Esta sencilla sucesión se convertirá en el motivo fundamental de toda la obra, que el autor utilizará, ya sea como recuerdo contrastado en los momentos más inopinados, ya como elemento unitario de un discurso sonoro variado que obedece sin embargo a una idea clara, preconcebida y concreta. Tras una conversación entre las cuerdas moderada por el violonchelo, le sucede un tutti que conduce a un espacio fugado fino y elegante espacio fugado, dando pie al *Poco piu mosso*, para que el piano dialogue abiertamente con la viola. El movimiento vuelve al tiempo *Lento*, que parece querer concluir en la tonalidad de Sol mayor.

El segundo tiempo, *Fuga (Adagio)* se trata de un largo discurso donde el autor hace gala de sus cualidades y conocimientos de las formas clásicas. En este caso se trata de una fuga absolutamente canónica, donde los instrumentos de cuerda van exponiendo las cuatro voces con sordina, creando así un clima de meditación y espiritualidad. El piano entra suavemente pero, dejando claro su poder de absorción, reduce la fuga a dos voces, hasta que después de retornar a las cuatro líneas melódicas termina en un acorde de Sol mayor.

El *Scherzo (Allegretto)* es uno de esos tiempos típicos de Shostakovich, donde cambia radicalmente de ambiente y tono, en este caso Si mayor, que contrasta con el Sol mayor del anterior movimiento. El scherzo con el

trío en la sección central es una especie de danza macabra, rápida y desbordante de humor y caricatura.

El *Intermezzo (Lento)* nos sumerge en un entorno sonoro suave que invita a la indagación poética. Bajo insistentes pizzicatos, el primer violín expone una ensoñadora melodía para ser inmediatamente respondida, en un hermoso diálogo, por el segundo violín, hasta terminar uniéndose tenuemente el piano que, con leves acordes insistentes, apunala este pasaje reflexivo. El resultado es una forma de un lied en su apogeo que termina en unos lentos pasos pianísticos para dar dan paso directamente al tiempo siguiente.

Dentro de una libérrima forma sonata, se desarrolla un verdadero movimiento conclusivo y recapitulador de las ideas fundamentales de toda la obra, *Finale (Allegretto)*. Tras una impetuosa exposición del piano, vuelve la tríada inicial de la escala de Sol mayor, y tras retornar a las claras sonoridades del *Scherzo*, se resuelve lentamente en un cierre sin pretensiones, casi a la manera schubertiana.

---

## TERCER CONCIERTO

---

### ***Seis piezas infantiles, Op. 69***

Tal como hiciera Schumann con el *Álbum para la juventud*, Bartok con *Mikrokosmos* o Prokofiev con *Músicas de niños* y Kabalevski con *Piezas infantiles*, Shostakovich escribe entre 1944 y 1945 un cuaderno de pequeñas piezas destinadas a ser interpretadas por el pianista principiante, en este caso, su hija Galina, de nueve años de edad, quien lo tocó por vez primera en el invierno de 1945. Eran años de una frenética actividad creativa, tiempos finales de la guerra y periodo complejo en las reflexiones vitales y políticas del compositor. Durante estos años escribió nada menos que la banda sonora y la *Suite* del film *Zoya*, las *Sinfonías números 9 y 10*, el *Trío número 2 para piano, violín y violoncello*, el *Segundo Cuarteto de Cuerda*, la reducción de la *Novena Sinfonía para piano a cuatro manos*, entre otras obras, y aún tuvo tiempo y humor para componer estas siete deliciosas *Piezas infantiles*, donde juega con los modos mayores y menores, otorgándole a cada uno de ellos una atmósfera diferente a la habitual. Es decir, el modo mayor para expresar la tristeza, y el menor para la alegría. De esta manera, el principiante descubrirá que las tonalidades responden más a mecanismos internos que a estados anímicos naturales, y que la expresión de emociones y pensamientos está por encima de cualquier convención. Las piezas se intitulan *Marcha*, en Do mayor; *Vals*, en su relativo menor (La menor); *El oso* (Re mayor); *Historia alegre* (Mi menor); *Historia triste* (Sol mayor); *La muñeca mecánica* (Si menor) y *El cumpleaños* (La mayor).

### ***Tres Danzas Fantásticas, Op. 5***

Desde el comienzo de su carrera, Dimitri Shostakovich cultivaría el piano como un eje fundamental de su producción. Si en la obra de cámara –sobre todo en los cuartetos de cuerda– mostró el aspecto más enraizado y escondido de su personalidad, así como su más íntima visión del mundo, su catálogo pianístico encierra la quintaesencia formal de su música, la clave desde la que se entiende la estructura desnuda sobre la que se cimentaría todo un pensamiento musical de gigantescas dimen-



siones. No es posible introducirse en su bosque sinfónico sin atender el desnudo dibujo de su repertorio para piano. Su condición de pianista hizo que fuera este instrumento el que le desvelara sus innatas cualidades creativas como compositor. Así, en 1922, y a la edad de dieciséis años, escribe tres piezas que, en principio, iban a constituir la Op. 1, hasta que su posterior desarrollo y corrección, le otorgan el número 5 en el catálogo definitivo. Las *Tres Danzas fantásticas*, pese a ser unas piezas de inicio de carrera, muestran ya una apabullante originalidad en su escritura y, aunque aún no son definitivas del estilo del autor, sí que contienen en su interior un anticipo de su estilo característico. Aún resuena la arquitectura armónica del místico Scriabin, sobre todo, al final de la segunda pieza, y, aún no está presente en estos compases el trágico ritual desde el que el compositor va a interpretar la vida. Se trata de tres momentos delicados, minimalistas y epigramáticos, donde la sonoridad adquiere, sin embargo, una dimensión vibrante y envolvente, quizás producto de la ambigüedad de sus armonías que, sin embargo, otorga al conjunto un carácter audaz y delicado a la vez. La estructura airosa de *Allegretto*, *Andantino* y *Allegretto* responden a su vez a una marcha, un vals y una polca respectivamente, que nos sumergen en un espacio onírico de trazos sutiles y frescas ideas sonoras.

### ***Sonata número 2, Op. 61***

No es casual que en este concierto se interprete la *Segunda Sonata para piano*, de Shostakovich, antes que la *Primera*, y es porque, tanto por su carácter, como por su estructura, aquella responde a un esquema mucho más tradicional y a una intención menos audaz y vanguardística que esta última. Diecisiete años las separan: una fue escrita en 1926, y la otra en 1943, año en el que el autor se trasladó con su familia a Moscú desde Kuybishev (ahora Samara), donde habían sido evacuados desde Leningrado al estallar la guerra. Eran fechas aún duras, en las que Shostakovich trataba todavía de reconciliarse con las autoridades, después de su primera acusación de 1936, y no estaba la cosa para bromas ni para experimentaciones estéticas. Sin embargo, ese año compuso la “extraña” *Octava Sinfonía*, que fue repudiada por el decreto Zhdánov y tendría que esperar hasta 1958 para ser estrenada. La *Sonata en si menor* establece una conti-

nuidad con la línea romántica de las formas sonatísticas europeas –Beethoven, Schubert, Bruckner, Chaikovski o Mahler–, prevaleciendo una tendencia a las resoluciones clásicas durante toda la obra, desde la adopción de la forma sonata en el primer movimiento, hasta las variaciones del tiempo final, pasando por la canción ternaria, los desarrollos temáticos o el rigor de su tonalidad. En el fondo, se trata de rendir un homenaje a su dedicatario, Leonid Nikolaiev, el que fuera profesor de piano del joven Shostakovich y al que este admiraba por la manera de enseñar la técnica de la interpretación pianística desde el punto de vista creativo.

El *Allegretto* se abre con un primer tema expuesto por la mano izquierda, acompañado por una serie de grupos arpegiados de corcheas en la mano derecha, que por medio de su marcado ritmo, crea un ambiente inquieto y decidido a la vez. Tema y acompañamiento se intercambian de manos, alcanzando cada vez un grado distinto de intensidad. El segundo tema es una especie de marcha sobre un ritmo insistente que juega con los tonos de Si bemol y Mi bemol mayor. Tanto su desarrollo como la reexposición se suceden en un tempo intrépido y obsesivo (negra: 144), otorgándole énfasis y vigor al discurso musical y, a su vez, cierto carácter humoresco. Sobre un ritmo de vals lento se desarrolla el *Largo*, que es quizás el movimiento más aventurado de la obra, quizás por el clima de aparente ambigüedad creado por sus sutiles armonías, que buscan apartadas disonancias para resolver en acordes perfectos. El motivo es arrastrante y doloroso, lírico y nostálgico, hasta resolverse en un episodio contrapuntístico que termina, de nuevo, con acordes arpegiados que, como ecos lejanos, subrayan el misterioso pensamiento que aquí se sugiere. El *Moderato* final se presenta en forma de variaciones encadenadas, cuyo tema se expone limpiamente en la mano derecha, casi de manera monódica, recordándonos el tratamiento que concede Bartok a los motivos folclorizantes, tanto por la manera de mezclar música popular e invención propia, como por sus cromatismos. Las variaciones van sucediéndose sin interrupción alguna, elevando cada una de ellas su nivel de desarrollo, hasta alcanzar la cúspide en una especie de *adagio*. Aparecen de nuevo ciertos elementos desnudos del tema principal, acompañado por inauditos acordes que demuestran una vez más la capacidad armónica de un autor para quien la invención de nuevos recursos sonoros respondía a la necesidad de

mostrar un mundo paralelo, en el que su voluntad fluyera libremente bajo cualquier tipo de formulación. La *Sonata* se cierra equilibradamente con un recuerdo del motivo cíclico del primer movimiento.

### **24 Preludios para piano, Op. 34 (Selección)**

A finales de 1932 y principios del siguiente año, justo entre la ópera *Lady Macbeth* y el *Concierto para piano, trompeta y cuerda*, Shostakovich vuelve al piano para escribir una serie de preludios de corte tradicional, tras haber compuesto ya una obra tan renovadora como la *Primera Sonata*. Se trata de una vuelta a la tonalidad, siguiendo el círculo de quintas, alternando el modo mayor con el relativo menor –Do mayor, La menor, Sol mayor, Mi menor, Re mayor, Si menor, y así sucesivamente–, tal como lo hiciera Chopin con sus *Preludios*, a los que, en cierta manera, el autor ruso tiene presente a lo largo de todo el ciclo. Sin embargo, cada uno de los *24 Preludios*, salvo el primero y el último, se mueve en espacios tonales no demasiado ortodoxos, resultando a veces complicada su definición. A pesar de la simplicidad de su factura, Shostakovich logra expresar en cada uno de ellos un intenso mundo interior, donde se funden e intercalan momentos llenos de lirismo, nostalgia y melancolía, con otros llenos de gracia y humor. Incluso en algunos, el autor se nutre de elementos paródicos para expresar los sentimientos con desenfado e ironía.

Para la confección de este programa se han escogido una serie de piezas que muestran la variedad expresiva de la serie, combinadas según criterio del intérprete, comenzando por el vals lento del *Preludio n.º 17* y terminando por el ritmo de tarantella del *n.º 9*.

### **Danzas de las marionetas**

Conocidas generalmente como *Danzas de los muñecos*, esta obra fácil, delicada y sencilla, casi en la línea de las *Danzas infantiles Op. 69*, fueron arregladas por el autor en el año 1953 a partir de materiales procedentes de sus dos *Suites de ballet*. Como podemos observar a lo largo de este ciclo, la reducción pianística y la transcripción fueron dos actividades muy frecuentadas por el autor. A su hijo Maxim, nacido en 1938 le dedicó muchos de

estos arreglos y piezas originales durante su etapa de aprendizaje como pianista. Las *Danzas de los muñecos* consta de siete piezas que forman un conjunto unitario, lleno de encanto, donde se aprecia, por encima de su ingenuidad, el estilo de un compositor ya en pleno proceso de madurez creativa. Como si fueran miniaturas perfectamente trabajadas, da la impresión de que las piezas han sido imaginadas originalmente para esta pequeña serie. El primer *Vals lírico* proviene del *Vals* que abre la *Suite de ballet número 2*, armada y arreglada por Lev Atovmiann en 1951; las cuatros siguientes –*Gavotte*, *Romance* y *Polka* y *Pequeña bailarina*– corresponden a la *Suite de ballet número 1*, de 1949. Las restantes piezas –*Vals de la viola de rueda* y *Danza de vals*– proceden de otros fragmentos anteriores que Avtomian recopilara posteriormente en la *Suite de ballet número 4*.

### **Sonata nº 1, Op. 12**

Shostakovich poseía un gran conocimiento de la técnica pianística como intérprete cuando escribió la *Primera Sonata* en 1926. Como compositor ya había escrito los *Preludios para piano Op. 2*, las *Danzas fantásticas Op. 5* y la *Suite para dos pianos Op. 6*, amén de varias transcripciones y piezas sueltas, pero es en la *Sonata nº 1* donde adquiere un estilo definido por la personalidad de su escritura, caracterizado por un libre dominio de la formulación y de las posibilidades cromáticas del instrumento. De alguna manera, el autor abre y cierra en estas páginas un nuevo episodio que no tiene continuidad en las obras sucesivas, a pesar de constituir uno de los momentos más singulares de su producción. Concebida desde la herencia de sus contemporáneos mayores –Prokofiev, Mossolov y Roslavets–, incorpora por otra parte elementos procedentes del constructivismo y el futurismo, tan en boga en las vanguardias rusas de la época, lo que le otorga una firme impronta de modernidad, acusada también por ciertas influencias y recuerdos de Stravinski, Bartok o Hindemith, cuyas obras eran frecuentadas por los conjuntos e intérpretes del primer periodo soviético. Sin embargo, detrás de todas estas huellas sobresale el estilo de un autor comprometido con su tiempo, que utiliza un lenguaje avanzado y desconocido hasta entonces en las escuelas rusas, y pretende desarrollar todo el discurso musical con el mínimo de elementos posibles. En quince minutos aproximados, se configuran los

cinco episodios encadenados en una sola pieza sin interrupción (*Allegro*, *Meno mosso*, *Adagio*, *Allegro*, *Lento* y *Allegro*). Todo sucede telegráficamente, como una “pequeña forma”, tan característica de los compositores europeos de la década de 1920. Ritmos percutidos, planos superpuestos o armonías oscilantes entre el atonalismo y cierta politonalidad hicieron apostar a muchos críticos del momento por una dirección en la obra de Shostakovich que pronto tomó diferentes derroteros.

El inicio de la *Tercera Sonata* de Prokofiev le sirve a Shostakovich para comenzar el primer episodio, en una especie de homenaje a quien fuera uno de sus músicos más admirados. Se trata de un vigoroso tema cromático, flanqueado por una serie de acordes percutidos que derivan en una escala descendente de glissandos, para dar paso ahora a un nuevo tema expuesto en el registro grave del piano (*Meno mosso*). Se trata de una melodía sencilla sobre un ritmo de marcha un tanto grotesca, acompañada una persistente sucesión de staccatos. El *Adagio* es un despliegue del primer tema, y el *Allegro* desarrolla a su manera el motivo secundario del primer apartado, apoyado en una serie de octavas en la mano izquierda. Este episodio se subdivide a su vez en varias etapas, en las que ocurren diferentes situaciones sonoras aparentemente independientes, encargadas de crear un gran efecto acústico. El *Lento* se fundamenta también en tres ideas distintas: una parte ornamentada que sirve prácticamente de material introductorio, un tema central —que es la transformación del motivo del *Meno mosso*— y un acompañamiento que se intercala con la línea temática. El *Allegro* final arranca como una especie de toccata de ritmo trepidante, mostrándonos la energía y la vitalidad de un joven compositor dueño ya de una soberbia técnica y una escritura de auténtica madurez. La obra fue estrenada por el propio autor el 12 de diciembre de 1926, en el marco de un ciclo organizado por la Asociación de Música Contemporánea.

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### ***Sinfonía Nº 15 en La mayor, Op. 141***

*(Arreglo para violín, violoncello, piano, celesta y percusión de Viktor Derevianko)*

Cuando Dimitri Shostakovich acabó la *Decimoquinta Sinfonía*, última del ciclo sinfónico más colosal del siglo XX, hubo de llevar a cabo una reducción para dos pianos, con el fin de ser interpretada ante los mandarines de la cultura soviética. Toda obra tenía que pasar obligatoriamente por el trámite de ser “examinada” para obtener el permiso de circulación. Muchos años distaban de aquel período tenebroso, en el que un deslizamiento sonoro fuera de los cánones reglamentados podían ser motivos de pública recriminación. Sin embargo, no habían cambiado tanto los tiempos como para que un artista pudiera sentirse completamente libre y expresar con su arte aquello que le dictaba la conciencia. Shostakovich tuvo que someterse a la prueba oficial —léase censura— y la obra fue aprobada. Los dos pianistas encargados de interpretar la reducción fueron Mikhail Munten y Viktor Derevianko. Este último se había quedado maravillado con la estructura de la obra, su mezcla de lirismo e intimidad, su tensión dramática y las sonoridades que ya desde la transcripción pianística se adivinaban en la orquesta. Tanto el día en que la tocó por primera vez, como en el momento de su estreno, el 8 de enero de 1972, pensó que, a pesar de su riqueza tímbrica y despliegue instrumental, la *Sinfonía* guardaba en su interior cierto carácter de cámara, resaltado quizá en los momentos más confesionales, pero también en la disposición de sus relaciones sonoras.

Derevianko había fundado un trío con la violinista Valéria Vilker y el violonchelista Marc Drobinski en 1968, que pronto alcanzó cierta fama internacional, ganando varios premios de prestigiosos concursos y tocando no sólo en su país, sino en algunas ciudades europeas. Derevianko deseaba ampliar el repertorio con nuevas obras de autores rusos contemporáneos, y le propuso a Shostakovich llevar a cabo un arreglo de la *Sinfonía número 15* para poder incluirlo en sus programas. Sin embargo, deseaba mantenerse lo más fiel posible al espíritu de la obra y, por tanto, conservar todas sus sonoridades

primitivas. Así, las partes de la cuerda le fueron confiadas al violín y al violonchelo, mientras los instrumentos de viento, con todo el entramado tímbrico desplegado en la versión sinfónica, le fue encargado al piano. Pero faltaban los efectos de la percusión y el color de la celesta, que tan importante son en la partitura original. El arreglista entonces no tuvo inconveniente en añadir celesta y más percusión para reproducir, junto al trío con piano, todo el papel que tenían otorgado en la partitura orquestal.

Derevianko trabajó siempre dejándose llevar por sus intuiciones y por su experiencia como músico de cámara, pero en todo momento consultó sus dudas con Shostakovich, quien autorizó la transcripción y le felicitó por el resultado de sus esfuerzos sin sugerirle ningún tipo de modificaciones. El arreglo de la sinfonía pudo escucharse por vez primera en Moscú, en el Instituto Gnessine, el 23 de septiembre de 1972, a cargo de los componentes del trío, más un grupo de percusionistas dirigidos por Marc Pékarski.

La *Sinfonía número 15* es una especie de mosaico donde el autor trata de representar las principales etapas de la vida humana. Como en el caso de los *Cuartetos*, el corpus sinfónico de Shostakovich responde a una intencionalidad que rebasa los límites formales, aunque paradójicamente algunas de sus sinfonías fuesen tachadas de formalistas. Es decir, sus recursos expresivos, lenguaje y estructuras son productos de una imperiosa necesidad de expresión que, en la mayoría de las ocasiones, no podría manifestarse dentro de las reglas de la tradición. La *Decimoquinta Sinfonía* fue acabada el 29 de julio de 1971 en la ciudad de Kurgane, donde el compositor pasaba una temporada de reposo y convalecencia de su enfermedad cardiaca, y fue estrenada en Moscú, el 8 de enero de 1972, bajo la dirección de su hijo, Maxim Shostakovich. Quizás, el afán de Derevianko por llevar a cabo un arreglo para grupo de cámara se debiera al espíritu intimista y confesional que subyace debajo del carácter público y expansivo de la obra, más que en algunos cuartetos que el autor escribiera con posterioridad. Llama la atención que, al lado de pasajes que invitan al silencio y a la meditación, encontremos páginas que brillan por su elocuencia y energía, enfatizadas por la presencia de citas elegidas, desde la Obertura de *Guillermo Tell* de Rossini al principio, hasta el motivo del Destino de la *Tetralogía* wagneriana al final.

---

El tema rossiniano, que en la partitura original aparece expuesto por las trompetas y en la versión camerística por la cuerda y el piano alternativamente, viene antecedido por un pasaje de ritmo quebrado y ligero, como evocación del mundo de la infancia y los juguetes. Sin embargo, el contexto donde aparecen las citas de Rossini está constituido por una escala cromática de doce sonidos, casi dispuestos en forma serial, como queriendo representar una lucha entre dos polos opuestos —orden y desespero— simbolizados aquí por el balanceo entre tonalidad tradicional y atonalismo. Todo el movimiento se desarrolla dentro de una libérrima forma sonata, que solo sirve solo como leve referencia de estructuras y límites.

El tenebroso y pesante coral del *Adagio*, que la orquesta adjudica a los metales y aquí corre a cargo del piano, nos anuncia ya tímidamente el tema wagneriano, que hará su presencia real en el último movimiento. El violonchelo adquiere aquí el protagonismo que su mismo timbre ostenta en la versión sinfónica. Todo transcurre de forma declamatoria, a media luz y a media voz también, en una larga escena donde el violín responde a las lágrimas del cello y a los trágicos comentarios del piano.

El ambiente general del *Allegro* corta radicalmente el dramatismo del movimiento anterior. Su tema, ácido y sardónico vuelve a invitarnos al mundo de la atonalidad, esta vez con una serie marcadamente dodecafónica, dibujado por el piano y el violín, sustituyendo al enunciado del clarinete de la redacción orquestal. Como el resto de la sinfonía, este movimiento es un prodigio de sobriedad y economía de medios, ejemplo de cómo pueden contarse las cosas en su esencia, sin recurrir a falsas retóricas. Porque el autor trata de decir, de retornar a su interior, a las experiencias íntimas de su ser, y lo rubrica con una versión transportada de su motivo personal, utilizando sus iniciales, DSCH (Dimitri Shostakovich) con sus equivalentes sonidos en la notación alemana (Re, Mi bemol, Do, Si), criptograma que ya había empleado en otras varias ocasiones.

El último movimiento, *Adagio*, es uno de los más extensos del sinfonismo ruso. El piano introduce misteriosamente el tema melódico sobre el que va a girar una profunda conversación. Es el tema del Destino, que en



la orquesta aparece en los metales con sordos golpes de timbales, y aquí cede su protagonismo a la cuerda y el violín, hasta dejar que una larga melodía de carácter popular le suceda, preparando lentamente el final. Muy al estilo de Shostakovich, la idea principal se revuelve en si misma, se reparte entre los instrumentos, es subrayada por la percusión –que juega en este episodio un importantísimo papel– y como si se tratara de una indagación o de un viaje introspectivo un tanto hermético, llega hasta lo más hondo, se asoma a zonas oscuras, usando un material autobiográfico, no en el sentido puramente narrativo sino sentimental, desde donde el autor, como un pájaro que vuela y bucea al tiempo, toma tierra y retorna a la brillante coda para concluir la obra de manera admirable con una línea tenida por las cuerdas, acompañadas de regulares acordes pianísticos, que doblan como campanas y un maravilloso entramado de toda la percusión. Así, el discurso termina otra vez elevándose, en un mágico final que es también despedida de todo un ciclo sinfónico y vital.

---

## **PARTICIPANTES**

---

---

## PRIMER CONCIERTO

---

### **Piano Dúo**

Se formó hace ya cuatro años. Además de las obras maestras del repertorio de piano a cuatro manos y dos pianos, se han interesado por la música contemporánea española, en colaboración estrecha con los compositores Josep Soler, Rodríguez Picó y Domingo González de la Rubia, estrenando muchas obras que les han sido dedicadas: *Pasacalle y Fuga* (2003), estrenada en 2004 para Juventudes Musicales de Barcelona y *Variaciones sobre un tema de Beethoven* (1996), estrenada en la Fundación Juan March (2004), ambas de Josep Soler; *Estructuras* (2003) estrenada en la II Semana de Música Contemporánea de Girona (2003) y *Dalicatessa* (2004), estrenada ese año en ‘Ciclo Anna Ricci’, ambas de D. González de la Rubia.

Han realizado conciertos en importantes salas en España, Francia y Suiza, donde, así mismo han asistido a diferentes cursos internacionales, trabajando con Jean-François Heisser, el dúo Pérez-Molina, el dúo Benzakoun, Bruno Mezzena y Ullrich Koella. Ha sido laureado en el Concurso de Música de Cámara “Premio Ciudad de Manresa”, y ha obtenido diversos premios concursos de ámbito español e internacional. Entre sus proyectos, destaca la grabación de un Cd con la música para dúo de piano de Josep Soler.

### **Mireia Fornells Roselló**

Barcelona, 1976. Estudia en el Conservatorio de Badalona con Nati Cubells, y Eulàlia Solè. Simultáneamente estudia Ingeniería Química en la Universidad de Barcelona. Perfecciona con Leonid Sintsev en el Conservatorio Superior de San Petersburgo becada por la Fundación Pich-Santasusana del Conservatorio de Badalona. Ha sido también becada por la AIE, y ha participado en masterclasses con J. M<sup>a</sup> Colom, B. Engerer, J.-F. Heisser, J.-C. de Pennetier, B. Mezzena y D. Mijailov.

En 2002 obtuvo el 1<sup>er</sup> Premio en el Concurso de Piano “Ciutat de Manresa”, y Mención de Honor en el Concurso de Jóvenes intérpretes de Piano de Vilafranca del

Penedès. En música de cámara ha obtenido el 1<sup>er</sup> Premio en el “Concurso Ciudad de Lucena” (2005), 1<sup>er</sup> Premio en el Concurso de Capellades (1998), en Castellterçol (1998), en el Primer Palau (1998) y Ciutat de Manresa (1999, 2001 y 2003).

Ha actuado en el Festival de Música y Danza de Granada, el Palau de la Música catalana, Fundación Juan March, Festival Internacional Ticino Música (Suiza) y Festival Internacional de Deià (Mallorca). Como solista, destaca el concierto ofrecido en la casa natal de Pushkin en San Petersburgo (2001) y la ejecución de la integral de Preludios y Fugas de Shostakovich en la III Semana de Música Contemporánea de Girona.

### **Joan Miquel Hernández Sagrera**

Nace en Arenys de Mar. Cursa piano en el Conservatorio Superior de Música del Liceo con Elsa Sanchís y Cecilio Tiele. Amplia repertorio con Salomon Mikowsky, Evgeny Moguilevsky, Brigitte Engerer, Jean-François Heisser, Edith Fischer, y recibe clases magistrales de Alicia de Larrocha, Guillermo González, Bruno Mezzena y Teresa Escandón, siendo becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Gobierno de Luxemburgo y la AIE en dos ocasiones. Paralelamente, en 1995 se licenció en Derecho por la Universidad de Barcelona. Durante seis años trabaja con Leonid Sintsev en el Conservatorio de San Petersburgo becado por la Generalitat de Catalunya.

Ha dado recitales como solista y en formaciones de música de cámara, así como ciclos dedicados a autores como Frederic Mompou o Josep Soler. Ha realizado grabaciones para Radio 4, Catalunya Música y Radio Nacional de España- Radio Clásica. Está realizando una tesis doctoral dedicada a la *Escuela pianística de Carles G. Vidiella* en la Universidad de Barcelona, hecho que le ha valido el premio “Josep Baralt” 1999 otorgado en Arenys de Mar.

Ha actuado por toda España y en diferentes ciudades del resto de Europa, participando en diversos festivales internacionales de música, como la Fundación Juan March (Madrid), Festival de la Porta Ferrada, Festival Internacional de Música del Maresme, Ticino Musica (Suiza) y el Festival de Orléans (Francia).

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

### **Quinteto Turina**

Este Quinteto es fruto del encuentro que desde 2000 realizan sus componentes cada verano como profesores del Curso de Música de Calahorra (La Rioja). Está integrado por solistas y miembros de otros prestigiosos grupos de cámara españoles como el Trío Gerhard, el Trío Artea o el Dúo Ad Libitum, todos ellos con una gran trayectoria en el panorama concertístico nacional e internacional y muy comprometidos con la música española.

### **Julia Franco**

Nace en Oviedo y estudia en el Conservatorio de Logroño con Begoña Axpe y en el de Oviedo con M<sup>a</sup> Teresa Pérez Hernández y Francisco Jaime Pantín (Piano), y Tsiala Kvernadze (Música de Cámara). Es además licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo. Ha asistido a cursos de perfeccionamiento con Ramón Coll, Sofía Puché, Josep Colom, Irina Zaritskaya, Manuel Burgueras, Donal Sulzen, Lucca Chiantore, Antonio Baciero, Ricardo Descalzo, Lazslo Somfai y Rita Wagner.

Como solista ha actuado en varias ocasiones con la Orquesta de Cámara Ibérica. Ha formado parte del trío "Polimnia", ha dado recitales con numerosos cantantes y ha colaborado con la Orquesta de Cámara "Arché", "Camerata Laurentina" y Orquesta Sinfónica Ciudad de León "Odón Alonso". Durante 2003 fue seleccionada por la Junta de Castilla y León dentro del programa "Jóvenes en Concierto" y ofreció recitales de piano en Zamora, Valladolid y San Sebastián (grabado y emitido por RNE-Radio Clásica). Desde 1997 forma el Dúo Ad Libitum con el violinista Miguel Llamazares, con el que ha grabado tres discos con obras de Rogelio del Villar, José María García Laborda, Julio Gómez y Conrado del Campo. También ha grabado para RNE música de diversos compositores españoles de los siglos XX y XXI.

Ha impartido clases en el Conservatorio Profesional "J. Castro Ovejero" de León y en el Conservatorio Profesional "Jesús de Monasterio" de Santander, y en la

actualidad es profesora del Conservatorio “Ángel Barja” de Astorga (León).

### **Víctor Parra**

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, estudia con José Soriano, Joaquín Palomares en Murcia, Gonçal Comellas en Barcelona y con Erik Friedman y el Tokio String Quartet en la Universidad de Yale (EEUU). Ha recibido consejos de Charles Tunnell, Jesse Levine y el Trío Fontenay. Ha sido Violín Solista en Philharmonia Orchestra of Yale, Yale Chamber Players y Ensemble New Music New Haven. Ha sido concertino de la Orquesta de Cámara del Palau de la Música de Barcelona y de la Orquesta de Cámara de Andorra. Ha formado parte del Trío de Cuerdas Egara.

Además de haber realizado diferentes grabaciones discográficas con el Trío Gerhard (integrales de la música de cámara de Granados, Montsalvatge y Gerhard), ha grabado como solista el Concertino 1+13 de Montsalvatge. También ha grabado para los sellos discográficos Nimbus, Cristal Records, La Ma de Guido y Discoby. Ha realizado giras de conciertos por Europa (Suiza, Alemania, Hungría, Italia) y Estados Unidos. Ha actuado como solista con la Orquesta de Cámara Ibérica, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y con la Sinfónica de las Palmas.

Anualmente imparte cursos de violín en el Conservatorio de Arrecife (Lanzarote), Lucena (Córdoba), Calahorra (La Rioja) y Miranda de Ebro (Burgos). En la actualidad es profesor de Violín y de Música de Cámara en el Conservatorio de Música “Jesús Guridi” de Vitoria, Concertino del *Grupo Enigma*, y miembro de la *Camerata Virtuosi* y del *Trío Artea*.

### **Miguel Llamazares**

Natural de León, allí estudia violín con Pierrette Saint-Géréme, y en Asturias con José Ramón Hevia y Lev Tchistyakov (violín) y Tsiala Kvenadze (Música de Cámara). Ha sido miembro de distintas Orquestas de Cámara y de la Orquesta Sinfónica “Ciudad de León”, ha colaborado con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y ha formado parte de diversas agrupaciones camerísticas como el trío “Polimnia”.

Ha asistido a cursos de perfeccionamiento de V. Manoggian, G. Claret, A. León Ara, F. Ayo, G. Pogossova, A. Baget y C. Riera, así como de dirección de orquesta con R. Houlihan y Lutz Köhler. Además, ha desarrollado su labor docente en los Conservatorios de Ponferrada y Calahorra. Desde 1998 es profesor de violín del Conservatorio Profesional “J. Castro Ovejero” de León, donde dirige la Orquesta del Conservatorio.

En 1997 forma el dúo *Ad Libitum* con Julia Franco, y realiza estrenos españoles en el Centro para la Difusión de Música Contemporánea, Festival de Primavera Música Contemporánea de Salamanca, Festival de Música Española de León, Semana de Música de Cajastur, Palacio de Festivales de Santander, Auditorio Ciudad de León, Fundación Juan March, Festival Internacional “La Mancha”... Ha grabado tres Cds con obras de Rogelio Villar, J. M<sup>a</sup> García Laborda, Julio Gómez y Conrado del Campo. Ha sido becado por el Instituto Leonés de Cultura. Es fundador y Director artístico de la Orquesta de Cámara Ibérica (2000), y Director del Festival de Música Española de León (2003).

### **Luis Magín Muñiz**

Es graduado por el Conservatorio Superior de Música de Oviedo y por la Universidad de Yale, y se ha formado con Wieslaw Rekucki, Yuri Yurov y Jesse Levine, recibiendo consejos de Daniel Benjamín y Nobuko Imai. Cuenta con diversos premios nacionales e internacionales y ha tocado como solista con la JONDE, Orquesta de Cámara Gallega, Yale Chamber Players, Ensemble New Music New Haven y Orquesta de Cámara Ibérica, y como Director de Orquesta al frente de la Orquesta Clásica del Conservatorio Superior de Música de La Coruña. Ha dado muchos recitales con piano y con diversas agrupaciones camerísticas, habiendo sido tutelado en esta disciplina por el Cuarteto de Tokio y el Cuarteto St. Lawrence.

Presidente y fundador de la Asociación Española de Amigos de la Viola, ha sido profesor en los Conservatorios de León y La Coruña, y hoy lo es en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo. Ofrece Clases Magistrales de Viola y Música de Cámara en diversos seminarios y cursos de verano como los de Guernica, Astorga y Calahorra.

Ha sido viola solista en la JONDE, Yale Philharmonia, Ensemble New Music New Haven y Orquesta de Cámara Gallega. Ha grabado para RTVE Música y también como músico de estudio. Los compositores asturianos Jorge Muñiz y Juan Cué le han dedicado obras, y ha grabado recientemente un disco de música española original para viola y piano con el sello Tañidos. Toca una viola George Apparut.

### **François Monciero**

Nació en Niza (Francia) donde empezó sus estudios de violonchelo a los 6 años. Posteriormente se trasladó a Nimes donde obtuvo la medalla de oro en violonchelo y música de cámara en grado superior. Se perfeccionó en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon en Violonchelo con Reine Flachot y en Cámara con Alain Meunier terminando sus estudios con primer premio en ambas especialidades. Ha asistido a diversos cursos tanto de violonchelo como de música de cámara recibiendo los consejos de Janos Starker, Arto Noras, Bernard Greenhaus, Luis Claret, Olivier Messian, Michel Lethiec, Michel Arignon, Richte van der Meer, Marçal Cervera, y Kurtag.

Ofrece con regularidad recitales de violonchelo solista con piano y en formaciones de cámara (trío, cuarteto, etc.) en España, Inglaterra, Francia, Luxemburgo y Hungría. Ha sido miembro del Trío Arsis, Trío Monciero y del Trío Gerhard, grabando con estos últimos varios discos con obras de Gerhard, Montsalvatge, Granados, Schubert y Beethoven. También ha grabado obras para chelo y piano de Salvador Brotons y de Carmelo Bernaola. En la actualidad es miembro del Trío Artea.

Fue profesor de violonchelo en el Conservatorio Nacional de Nimes (Francia) y actualmente lo es en el Conservatorio "Jesús Guridi" de Vitoria-Gasteiz.



---

## TERCER CONCIERTO

---

### **Horacio Sánchez Anzola**

Nace en Madrid, donde recibe las primeras clases de piano a cargo de su madre, Lucía Anzola. Luego estudia con Esther Calvo y Almudena Soriano en Madrid y más tarde, en Chicago con Mary Veverka. Cursa el Grado Medio de Piano en el Conservatorio Profesional de Guadalajara con el maestro Pedro Espinosa, obteniendo las máximas calificaciones y sendos Premios de Honor en Piano y Música de Cámara. Asimismo, finaliza con el Premio de Honor los estudios superiores de piano en el Conservatorio “Pablo Sarasate” de Pamplona, en la clase de Fermín Bernetxea. En 1999 obtuvo la beca que otorga la Fundación Alvargonzález de Gijón para estudios de perfeccionamiento musical.

Ha ofrecido conciertos y recitales por diversos puntos de la geografía española, en instituciones como el Auditorio Enric Granados de Lérida, la Fundación Juan March y la Universidad Carlos III de Madrid, o el Teatro Gayarre de Pamplona, donde actúa con la Orquesta Pablo Sarasate bajo la batuta de Ernest Martínez Izquierdo. Asimismo ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y desde 1996 es asesor y redactor del área de música para la enciclopedia “Encarta” de Microsoft Corp.

Dentro del ámbito docente, ha colaborado con el Centro Integrado del Conservatorio “Antonio Soler” de El Escorial y ha impartido clases en el Conservatorio Profesional de Alcalá de Henares. Desde el año 2000, es profesor de piano por oposición y durante cinco años ha desempeñado su trabajo en el Conservatorio Profesional “Jesús de Monasterio” de Santander. Actualmente tiene su plaza en el Conservatorio Profesional “Ángel Arias Maceín” de Madrid.

---

## CUARTO CONCIERTO

---

### **Yulia Iglinova**

Nace en Ekaterinburgo, Rusia, donde estudia en la Escuela Especial de Música desde 1978. Continúa en Moscú en el Colegio Especial para jóvenes talentos del Conservatorio Superior "Tchaikovsky" con Boris Belenky y Nadezda Beshkina. En 1990 finaliza los estudios de grado medio con matrícula de honor y actúa con la orquesta del Colegio bajo la dirección de Leonid Nikolaev, incorporándose al Conservatorio Superior "Tchaikovsky" con Edouard Grach, donde se titula en 1995. En 1997 termina los estudios de postgrado.

En el año 1996 obtiene el Tercer Premio en el Concurso Internacional "A. Yampolsky" en Rusia. Desde 1996 actúa en las salas más prestigiosas de Moscú, como "Bolshoi", "Malyi" y "Rachmaninovsky", y participa en los festivales más importantes de Rusia como "Estrellas de Moscú" e "Invierno Ruso".

De 1996 a 1998 trabaja como profesora-asistente en el Conservatorio Superior "Tchaikovsky". Como solista y en grupos de música de cámara ha ofrecido numerosos conciertos en Alemania, Estados Unidos, Australia, Corea, Polonia, Yugoslavia, las Repúblicas Bálticas y España. Actualmente es Solista Ayuda de Concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

### **Anton Gakkel**

Nacido en San-Petersburgo, Rusia, donde estudia en la Escuela Especial de Música desde 1981. En 1988 formó parte del Conjunto de Violonchelos de San-Petersburgo y en 1992 debutó como solista con la Orquesta de Cámara de San Petersburgo, incorporándose al Conservatorio Superior de San Petersburgo en la clase del catedrático Anatoly Nikitin, donde se titula en 1997.

Ha realizado cursos de violonchelo y de música de cámara con Peter Bruns y Jan Fogler en la Escuela Superior de Música de Dresde, Alemania. En 1994 entró

---

en la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinsky bajo la dirección de Valery Gergiev: con ella realizó numerosas giras por todo el mundo.

Desde 1998 reside en España, donde formó parte de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Ha actuado en diversos festivales españoles, participando en Los Conciertos de Radio Clásica, Ciclos del CDMC y de la Fundación Juan March. Ha colaborado con las orquestas Sinfónica de Galicia, Filarmónica de Gran Canaria, de la Comunidad de Madrid y Sinfónica de Madrid. Ganador del Primer Premio del Concurso de Música de cámara “Guadamora” (Pozoblanco, 2003), desde 2001 es profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

### **Viktor Derevianko**

Estudió piano con Genrich Neigauz (maestro de Sviatoslav Richter, Emil Gillels y Radu Lupu, entre otros) y música de cámara con Maria Yudina, realizando con ella varias giras como dúo de piano y grabando discos en “Melodía Records”.

Ganador del Primer Premio del Concurso Internacional de música de cámara de Munich en 1969, desde entonces ofrece conciertos de música de cámara por todo el mundo colaborando con N. Gutman, N. Shajovskaya, O. Kagan, D. Schwarzberg, y otros. Entre sus últimos éxitos se encuentran las giras por EE.UU. y Canadá como solista, y las grabaciones de la integral de la música de cámara de J. Brahms realizadas con el “Vidom-Trio”.

Ofrece numerosas clases magistrales en EE.UU (Juiliard y Manhattan Schools de Nueva York), Canadá, México, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Dinamarca y Rusia. Muchos de sus alumnos han sido premiados en los concursos internacionales más prestigiosos del mundo. Actualmente es catedrático de la Universidad de Tel Avid, Israel.

Es autor de varios arreglos de música de R. Schumann, F. Chopin, A. Skriabin, S. Rachmaninov, S. Prokofiev y D. Shostakovich, reconocidos en todo el mundo.

## **Raúl Benavent**

Estudió en los conservatorios de Valencia y Madrid, en el centro de estudios Neopercusión y en el Rotterdam Conservatorium. Estuvo en la JONDE durante tres años, becado por el Ministerio de Cultura. Fue miembro del grupo Neopercusión de 1996 a 2001 y profesor de este mismo centro durante cuatro años. Ha editado varios CD de música Española e Iberoamericana para percusión, realizando giras por España y el extranjero, con actuaciones en el festival internacional de Granada, PERCUBA (Cuba), Monterrey (México) y Belgrado.

Como solista ha actuado con la Orquesta Sinfónica de RTVE y a grabado para RNE y para el canal temático de TVE. Profesor invitado por la Orquesta de Jóvenes de la Comunidad de Madrid y de la Región de Murcia, también colabora con la Escuela Manuel de Falla de Alcorcón (Madrid), es fundador del Trío de percusión de Madrid "OKHO", forma parte del grupo Modus Novus y del dúo de percusión "CARA A CARA".

Actualmente es director de los cursos de verano de Ritmo y Percusión de Beniganim (Valencia) y del festival Nits D'estiu de la misma ciudad. Comparte junto con E. Borredá la dirección del centro de percusión "MADRID OKHO" y del grupo de percusión de esta misma escuela. Y es solista de percusión de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

## **Rafael Más López**

Nace en Castelló de la Ribera (Valencia) y estudia en los conservatorios de Valencia, Sevilla, Madrid y Amsterdam.

Ha colaborado con orquestas como Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de Galicia, de Cadaqués, Granada, de Cámara de la Radio de Holanda, así como con Grupo Círculo, Orquesta de Flautas de Madrid, Ensemble Xenakis (Holanda), entre otros, y ha sido miembro de Sax Ensemble. Creó junto a David Mata y Emilio Robles el grupo de música contemporánea Modus Novus con el que estrenó en Estrasburgo el *Concierto para Marimba y 15 Instrumentos* de David del Puerto. Ha sido solista con la Orquesta Sinfónica de RTVE, y ha actuado como solista en numerosos recitales de percusión.

---

Ha sido profesor de numerosos cursos de verano en la JONDE, Orquesta Región de Murcia, Orquesta de Jóvenes de la Comunidad de Madrid, Joven Orquesta de Castilla-León. Creó con Juanjo Rubio y Juanjo Guillem la academia Neopercusión. Actualmente es profesor en la escuela Municipal Manuel de Falla de Alcorcón, solista de percusión de la Orquesta Sinfónica de RTVE, miembro de Modus Novus y director del Grupo de percusión Cyclus.

### **Sergi Perales**

Nace en Castelló de la Ribera (Valencia). Inicia sus estudios en la Sociedad Musical “Lira Castellonense” y en el Conservatorio Profesional “Mestre Vert” de Carcaixent. Posteriormente se traslada a Madrid donde ingresa en la Joven Orquesta de Estudiantes de la Comunidad y obtiene el Título de Profesor Superior en el Real Conservatorio. Ha estudiado además en el Centro de Estudios “Neopercusión” durante 5 cursos con los más prestigiosos percusionistas de Madrid.

Profesionalmente ha colaborado con las Orquestas Sinfónicas de: Palma de Mallorca, Gran Canaria, Madrid, RTVE, Comunidad de Madrid, Castilla y León y los grupos de cámara Proyecto Guerrero, siglo XXI y Plural Ensemble.

Ha sido profesor en la Escuela Municipal de Medina del Campo e Íscar (Valladolid). Actualmente y desde el año 2003 es percusionista de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, profesor del Centro de Estudios Madrid “Okho” y de su grupo de percusión “Perta-cutrá”.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

---

### **José Ramón Ripoll**

Nacido en Cádiz (1952), ha venido combinando desde su juventud la dedicación a la música y a la literatura. Escritor y periodista de Radio Nacional de España, es conocida su labor como programador a través de Radio Clásica, donde conduce varios espacios musicales.

Estudió piano, armonía y composición en los conservatorios de Cádiz, Sevilla y Madrid. Obtuvo la Beca Fulbright para ampliar conocimientos en Estados Unidos: Master of Arts de la New York University, es también profesor honorario de la University of Iowa, en donde es miembro del Internacional Writing Program (Programa Internacional de Escritores). Desde su fundación en 1991, dirige *Revista Atlántica de poesía*, publicación dedicada a difundir especialmente la literatura iberoamericana e internacional.

Ha publicado varios libros de poemas, entre los que destacan *La tarde en sus oficios* (1978), *La Tauromaquia* (1980), *Sermón de la barbarie* (1981), *El humo de los barcos* (1984) y *Las sílabas ocultas* (1991) y *Niebla y confín* (2000). Bajo el título de *Música y pretexto* (1990) llevó a cabo una selección de su obra poética hasta esa fecha. *Niebla y confín* configura el final de un trilogía con *El humo de los barcos* y *Las sílabas ocultas*, que la editorial Visor de poesía ha publicado bajo el título de *Hoy es niebla* (2002). Entre los premios que ha recibido destacan el *Rey Juan Carlos I*, en su primera convocatoria (1983), *Guernica* (1979) o *Tiflos* (1999).

Es también autor de varios trabajos literarios y musicales, como *Beethoven según Liszt*, *Vistas al mar: apuntes sobre los compositores catalanes del 27*, *El mundo pianístico de Chopin: pasión y poesía*, *La música de José Hierro*, *Variaciones sobre una palabra (La poesía, la música, el poema)*, *El eco de Bach en los compositores españoles*, *El son de las palabras*, *La música en la poesía de Ángel González* o *Cuarenta años sonando: la Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*, entre muchos otros

*Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.*







Fundación Juan March

Salón de actos. Entrada libre  
Castelló, 77. 28006 Madrid  
T. 91 435 42 40. Fax 91 576 34 20  
[www.march.es](http://www.march.es)  
e-mail: [webmast@mail.march.es](mailto:webmast@mail.march.es)