

CICLO DE MIÉRCOLES

DESPUÉS DE STALIN: MÚSICA EN LA URSS, 1960-1990

octubre 2008



CICLO DE MIÉRCOLES

DESPUÉS DE STALIN:
MÚSICA EN LA URSS, 1960-1990

octubre 2008

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 5 Introducción
- 26 Concierto inaugural (10-X-2008)
- 42 Segundo concierto (15-X-2008)
- 48 Tercer concierto (22-X-2008)
- 56 Cuarto concierto (29-X-2008)

Introducción y notas
Jorge Fernández Guerra

Los conciertos de los días 15, 22 y 29 se transmiten
en directo por Radio Clásica, de RNE.

De nuevo la Fundación Juan March ha programado un ciclo de conciertos con motivo de una exposición. No se trata, obviamente de “Músicas para una exposición” al modo de la célebre obra de Moussorgsky, en la que sus episodios van describiendo los cuadros entonces expuestos, sino de presentar a algunos de los músicos soviéticos contemporáneos de los artistas que conforman nuestra exposición actual.

Son quince las obras que presentamos, de ocho de los compositores más relevantes de la URSS pos-staliniana: la generación que siguió a Shostakovich, aún activo durante la mitad del período que ahora acotamos. Por cuestiones que atañen a la política mundial de aquellos años de la guerra fría, la extraordinaria generación de creadores musicales que entonces surgió, a despecho del academicismo impulsado por el partido único y la dictadura soviética, tuvo dificultades para conocer lo que entonces se hacía en la música del resto del mundo, y, lógicamente, para darse a conocer fuera de su país. Fue el arrollador triunfo mundial de sus colegas los intérpretes lo que propició que, poco a poco, fuéramos conociendo composiciones de este grupo, la mayor parte aún vivo, aunque ya vimos desaparecer, con el siglo pasado, a tres de ellos: Boris Tchaikovsky (1996), Denisov y Schnittke (ambos en 1998).

Algunas de las obras interpretadas son anteriores, o posteriores, al período acotado, los treinta años que van de 1960 a 1990. Así, la Sonata para violonchelo y piano de B. Tchaikovsky, fechada en 1957; incluso el original pianístico de En el estilo de Albéniz de Schedrin podría haber sido compuesto entre 1952 y 1955; serían las obras más tempranas del ciclo, mientras que la terminación del Trío de Schnittke y la de Nicolai Korndorf, fechada en 1996, sería la más tardía. Pero la mayoría son de las tres décadas que ahora nos interesan. En todo caso, se trata de una muy sucinta antología que trata de abrir oídos e interés hacia unas músicas abundantísimas y aún muy desconocidas, incluso menospreciadas por quienes siguen viendo con razón el régimen soviético como uno de los más denigrantes de toda la historia. Pero allí también, en las circunstancias más adversas y con la todopoderosa Unión de Compositores Soviéticos omnipresente, florecieron obras musicales que, luchando contra el sistema o acomodándose a él, merecen nuestra atención.

DESPUÉS DE STALIN: MÚSICA EN LA URSS, 1960-1990

La música como resistencia, la resistencia de la música

“Estamos a favor de la música melódica con sustancia, que entusiasme al pueblo y le ofrezca sentimientos poderosos. Estamos en contra de la cacofonía... La música sin melodía no hace otra cosa que crear irritación... Es difícil saber lo que el término dodecafonía quiere decir, pero aparentemente es lo mismo que la cacofonía. Lo rechazamos. El pueblo no puede hacer nada con esta baratija. No puede servir a su ideología.”

Así se expresaba Nikita Jrushchov en una conferencia organizada en el Kremlin en marzo de 1963. Esta frase brinda varias lecturas: la primera es que la fiesta de la desestalinización se había acabado. El dictador había fallecido diez años antes (1953) y a lo largo de la segunda mitad de los cincuenta se habían aflojado los grilletes más duros del régimen. Se había rehabilitado a numerosas víctimas del “terror” y liberado a muchos de los que aún vivían. Stalin había sido declarado “idiota” por el propio Jrushchov y la sociedad soviética tenía motivos para sentirse optimista sin que fuera obligatorio: la Unión Soviética se había hecho inatacable militarmente, se había conquistado el espacio, las condiciones de vida eran aceptables y, desde luego, mucho mejores que las de antes; y la represión se había hecho más sutil que la locura asesina de los años del “terror”. Ahora bien, el régimen había aflojado pero las claves no se habían modificado: la sociedad soviética debía ser servida por un arte que insuflara optimismo y confianza, algo más fácil de enunciar en los despachos de los jefes que de convertir en realidad artística solvente. Y si el primer mandatario del país entraba en una batalla artística debía de ser por algo. Otra lectura de la frase nos debería llevar a considerar que quizá Jrushchov haya sido el único Jefe de Estado de todo el mundo (en su momento e incluso

más tarde) en pronunciar la palabra “dodecafonía”: ¿tan grave era la cosa? Señalemos, en todo caso, ese hito histórico: ni Kennedy ni De Gaulle leyeron nunca un discurso así, ni, que yo recuerde, ningún mandatario mundial desde entonces.

Es decir, el arte moderno preocupaba y mucho. Tres meses antes de tal requisitoria, el 1 de diciembre de 1962, el propio Jrushchov había salido furioso de una exposición de arte abstracto realizada en un edificio contiguo al Kremlin. Y sin embargo, tales condenas ya no significaban la muerte o la cárcel, y sólo en casos límites podían llegar a un grave ostracismo. Pero los ciudadanos soviéticos, y los artistas en especial, sabían leer bien los mensajes: se podía mantener el jardín privado pero no desafiar al oso desde los bordes de su guarida. La exposición “*La ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1960-1990*” muestra la respuesta del grupo más lúcido de los artistas plásticos moscovitas a la situación: en su ámbito era posible el desarrollo de un discurso que mantuviera discretamente vías abiertas de análisis de la realidad. ¿Era esto igualmente posible en música?

6

Las tres décadas que cubre la presente exposición son las últimas de la Unión Soviética. La mitad de ese periodo se corresponde con los quince últimos años de vida de Shostakovich (fallecido en 1975), figura de referencia absoluta en la música soviética. Su peso era enorme, no sólo era el compositor soviético vivo más famoso del mundo, es que el simple hecho de seguir vivo era ya una proeza que los artistas soviéticos sabían valorar en su justa medida. Shostakovich no había sido propiamente un disidente, pero su trayectoria, que fue desde el vanguardismo inicial en los años veinte y treinta hasta el pesimismo existencial posterior, le llevó a bailar en la cuerda floja de la crueldad estalinista. Además, Shostakovich fue profesor y colega de numerosos músicos soviéticos, incluyendo varios miembros ilustres de la generación que emergía en los sesenta; y, por supuesto, era un moscovita más. En otoño de 1960 ingresó en el Partido Comunista, tenía 55 años y había sobrevivido al “terror” sin hacerlo, pero le habían nombrado secretario de la sección rusa de la poderosa Unión

de Compositores de la URSS; en mayo de 1962 ingresó en el Soviet Supremo de la URSS. Y sin embargo..., había sido uno de los primeros compositores en unirse al homenaje a la poetisa Marina Tsvetaieva, represaliada por Stalin y que se había suicidado en 1941 (también se unirían al homenaje los jóvenes Schnittke y Gubaidulina), y su *13ª Sinfonía "Babi Yar"* había molestado enormemente a la jerarquía. En suma, la vida artística soviética seguía siendo un pulso entre el poder y algunos de los mejores de sus miembros. Pero lo más curioso (y la exposición y este ciclo de conciertos acogido a ella son buena muestra) es que ni la dodecafonía ni la abstracción parecían un problema ni una opción trascendental entre los artistas soviéticos. El propio Shostakovich se pronunció con dureza en contra de esta escuela cuando conoció las tendencias más recientes en los célebres Otoños de Varsovia. Quizá escociera en la patria socialista la defensa que Stravinsky realizaba entonces del serialismo. Stravinsky había visitado su país natal 45 años después de su exilio en ese mismo año de 1962, se encontraba en su periodo "dodecafónico" y lo hizo saber con su peculiar ironía; ironía que Shostakovich le devolvía cuando lo definía como el mejor compositor "americano". ¿Hubo, entonces, un peligro dodecafónico? A decir verdad, apenas pasó de una erupción menor, quizá, que en el resto de países de herencia musical occidental, y no parece que fuera por la simple represión, todo da a entender que la disidencia al "realismo socialista" imperante se articulaba de otro modo: frente al optimismo oficial, pesimismo existencial; frente a las consignas socializantes, individualismo e introspección; frente al ateismo consignado, misticismo o espiritualismo. Las mismas fórmulas que Shostakovich había llevado hasta el virtuosismo, aunque en el caso de los jóvenes, con experiencias lógicamente propias. No obstante, en los periodos formativos, la generación más joven fue tentada por, al menos, el aprendizaje, y por el serialismo pasaron Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, Andrei Volkonski (el único que llegó lejos en su intento y lo pagó con el ostracismo), y fuera del ámbito moscovita compositores como el lituano Vitas Barkauskas, el ucraniano Leonide Grabovski, los estonios Arvo Pärt, Jaan Rääts y Kuldar Sink, el georgiano

Giya Kantcheli y la mayor Galina Ustvolaskaia (1919), la genial e inclasificable amiga, alumna y, según algunos, amante de Shostakovich durante algún tiempo. Si exceptuamos al citado Volkonski, ningún compositor de los aquí nombrados puede ser considerado como serialista al mismo nivel que los colegas de Occidente.

Hay que reseñar, no obstante, que la influencia occidental equivalía a un cierto tipo de resistencia, y Stravinsky no fue el único visitante en ese periodo. En 1957, Glenn Gould, el magnético pianista canadiense, dio unos recitales en el Conservatorio de Moscú en los que interpretó a Schoenberg y a Webern con la pasión y el poder de convicción que le caracterizaban, y los jóvenes estuvieron en esas sesiones. Más molesta para el *establishment* fue la visita de Luigi Nono en 1964. Nono era un distinguido representante del grupo de Darmstadt y serialista confeso, además de yerno de Arnold Schoenberg; pero era, también, un invitado al que no se podía tratar de cualquier manera, ya que era miembro del Partido Comunista Italiano. Ni que decir tiene que gente como Volkonski, Denisov y Gubaidulina estuvieron en primera línea de contacto con el eminente invitado extranjero. En 1967, el visitante fue Pierre Boulez, aunque en su faceta de intérprete y con una agenda más controlable. De todos modos, estas visitas que agrietaban el telón de acero musical tuvieron una importancia crucial para la autoestima del pequeño grupo que había decidido practicar la resistencia en los cenáculos de iniciados. También era notable el poder de contagio de los compositores polacos (como Lutoslawski o Penderecki), que habían sido acogidos por los ambientes europeos y que trabajaban con una libertad estética que los moscovitas envidiaban.

El poder de la cultura

Otra de las claves de la intervención de Jrushchov se encuentra en la importancia que el poder soviético concedía al arte, al que entendía, por supuesto, como propaganda, pero un poco a la vieja usanza, como una propaganda exquisita. Y como el

arte era importante, y la música de modo especial, los medios materiales que se le destinaban eran consecuentes. La Unión de Compositores de la Unión Soviética había sido creada en 1932, pero no se constituyó realmente hasta el final de la Guerra. Su periodo de dominio total sobre la vida musical en la URSS comienza en 1948, tras su primer Congreso. Como Secretario General, Stalin apadrinó a un joven compositor, Tijon Khrennikov, que había compuesto la primera ópera en la que Lenin aparecía como personaje, *Hacia la tormenta*. Dentro de las peculiaridades de la vida cultural soviética, no es la menor que este personaje dominara casi medio siglo las reglas del juego de toda la organización musical del país. Khrennikov personificó en esos años el “realismo socialista” en música (que se enunció por Djanov para el arte en general en ese mismo año de 1948). Enseguida llegarían las críticas a Prokofiev y Shostakovich; luego, Khrennikov atravesaría todos los cambios de la URSS sin abandonar su puesto de mando hasta que en 1991 desapareció la URSS y, por supuesto, la Unión de Compositores. Khrennikov vivió hasta el 14 de agosto de 2007 y su reciente necrológica en un medio tan occidental como *The Economist* le dedicaba algunos elogios que atemperan la leyenda negra que, quizá, le reserva la historia: ejerció su poder con mano de hierro, sí, pero si criticaba a Prokofiev, era el primero en ayudar a su viuda discretamente. A los compositores a los que azotaba con su verbo en los discursos oficiales no les faltó nunca una ayuda en forma de apartamento o dacha para retirarse a componer. Y es que la Unión de Compositores tenía a su cargo toda la organización de la vida musical, bajo su mirada se organizaban las primeras audiciones o se restringían (prohibían), se editaban las partituras, se organizaban los derechos de autor, se distribuían los encargos y, como queda dicho, su ingente presupuesto le permitía disponer de residencias y apartamentos. Si la URSS hubiera seguido existiendo, nadie hubiera tenido piedad (fuera de su país) por la memoria de este compositor de segundo orden, de factura musical amable y dócil y con un poder incomparable en ninguna otra parte del mundo. Pero los 16 años que ha sobrevivido al hundimiento de sus dominios atemperan los juicios.

La Unión de Compositores llegó a tener 2.500 miembros, de los que dos tercios eran compositores y el resto críticos, musicólogos y organizadores. Disponía de una revista, *Sovietskaia Muzyka*, con una tirada superior a los 18.000 ejemplares y en la que un juicio adverso significaba una condena. Dentro de su organización territorial, la Unión de Compositores rusos, con sede en Moscú, era la más importante con más de 600 miembros. Ésta fue la que dirigió Shostakovich desde 1960 hasta 1968, cuando los problemas de salud le permitieron una redentora dimisión. Su puesto lo ocupó Rodión Shedrin, uno de los compositores de la nueva generación que con más habilidad supo combinar un barniz de modernismo sobre una música que mostraba numerosas facetas oportunistas y de adaptación al régimen.

La presencia de la Unión de Compositores (que, como hemos visto, era una mezcla de sindicato, mutualidad, sociedad de autores, editorial, organizadora de la vida musical y organismo con poderes ejecutivos para conceder permisos) explica por sí sola el casi nulo espacio no ya para la disidencia sino para la simple realización de una carrera creadora aunque sólo fuera en ámbitos de catacumba. A este panorama hay que añadirle que la educación musical soviética había alcanzado cotas altísimas y los intérpretes se contaban entre los primeros del mundo (Rostropovich, Oistrak, Ashkenazi, Richter, Kremer, Bhasmet, Kondrashin, Barshai, Mravinski, Rodeszvenski, Vishnevskaja...). Tampoco hemos de olvidar que, aunque con modestia, ha sido el primer país en ofrecer mujeres compositoras de la talla de Galina Ustvolskaia o Sofia Gubaidulina en el marco de su generación.

Un combate contra el optimismo

Estamos, pues, ante un panorama desconcertante para el occidental. Una vez superado históricamente el experimento de la utopía soviética, la curiosidad y una cierta atracción morbosa han hecho a los occidentales cada vez más receptivos hacia la experiencia artística de la antigua Unión Soviética. Y es que no es fácil entender cómo una dictadura del espíritu

y de la magnitud de la soviética ha podido desarrollar cotas artísticas tan intensas y maduras. La generación de artistas nacida alrededor de los años treinta y que emergió en los sesenta ya no era la de los primeros años de la Revolución, convencida de su vigencia y devorada por ella (Maiakovski, Malevich, Meyerhold, Einseinstein...). Se mantiene unida a su país por lazos emocionales que sólo el alma eslava comprende en su entera dimensión, pero el escepticismo hacia sus valores era completo aunque no se enunciase. Habían aprendido a descodificar los códigos de la propaganda y a sobrevivir en condiciones de doble moral. Los artistas plásticos del grupo “Conceptualistas de Moscú” podían aplicar a la red de mensajes oficiales que conformaban la vida soviética toda la lucidez del método conceptual y aunque valoraban la libertad y las condiciones de desarrollo de una carrera artística en Occidente, no se hacían ilusiones sobre cualquier tipo de superioridad moral de los países del Oeste. Para sus compañeros músicos, la descodificación era más compleja. De la música siempre se valora en primer lugar su contenido emocional, su componente no lingüístico; y la dialéctica se situaba entre los polos del optimismo oficial y los laberintos (a veces tortuosos) del individualismo existencial. Es muy posible que cuando Jrushchov denunció el dodecafonismo, la joven generación respirara secretamente aliviada: no era esa su batalla; lo que buscaban era expresar sufrimiento, estupefacción ante una experiencia vital desconcertante, angustia o, en su caso, anhelo de paz moral, de rearme metafísico... Poco de ello era expresable con el “dodecafonismo”. Occidente, siguiendo a Adorno, o incluso a Stravinsky, pregonaba que no se podía expresar nada. Pero la experiencia soviética era una de las grandes aventuras del espíritu, aunque no en el sentido que pretendían sus mentores. Los soviéticos habían sido torturados externa o internamente, según los casos, pero todo había sucedido en nombre de la evolución de la humanidad, de la justicia, de la historia. Cada creador sensible debía preguntarse si su desasosiego, puesto en un lado de la balanza, contrapesaba al de esos grandes conceptos. Nunca en la historia un artista había tenido que medir su dolor con el peso de un discurso sobre el correcto desarrollo de la histo-

ria. El artista soviético del primer periodo revolucionario se suicidaba si el Estado no había previsto nada parecido antes (Maiakovski, Tsvetaieva). La generación que sobrevivió a la Guerra y a Stalin alcanzó cotas de virtuosismo en el uso de su neurosis por el pecado de haber sobrevivido (Shostakovich). La que emerge en los sesenta (y que en gran medida aún está viva) comenzó con paciencia a construir una maqueta mental de lo que podría ser una libertad de espíritu. De ese modo, las operaciones de capilla cerrada realizadas en grupo por los plásticos, sucedían en los músicos en la estricta intimidad del teatro de la memoria de cada uno. Su interlocutor era la partitura, y la Unión de Compositores de la URSS, su imperativo categórico.

Alfred Schnittke, en uno de sus primeros trabajos, nos ofrece el ejemplo perfecto de cómo eran las reglas del juego. En 1960 decidió presentar como trabajo de diplomatura en el Conservatorio de Moscú una cantata, *Nagasaki*, que pronto fue acusada de “falsamente trágica”, en un ataque en el que los destinatarios eran Jaan Rääts, Vadim Salmanov y el propio Schnittke. No era una acusación menor; en la asamblea plenaria de la Unión de Compositores de enero de 1960, Dmitri Kabalevski clamaba: “El tragedismo no es lo que conviene a la esfera artística de los caracteres fundamentales de nuestra vida rural y del espíritu de nuestro pueblo. Para él hay que suscitar, ante todo, la confianza en el porvenir de las aspiraciones revolucionarias en la perspectiva socialista... Nuestro pueblo espera del músico que le dé, primero y ante todo, obras que reflejen la imagen del hombre contemporáneo, su rica vida interior y su visión optimista del futuro.” Y esta grave acusación recaía sobre una obra que había sido interpretada una única vez en la Radio de Moscú, sin público y sin difusión radiofónica; una obra que no fue editada y que, por tanto, nadie pudo oír ni leer la partitura. El castigo recibido no fue olvidado nunca por Schnittke y 30 años después aún se dolía: “Compuse *Nagasaki* con toda mi sinceridad, pero desencadené una desaprobación oficial. Caí por primera vez entre las manos de la Unión de Compositores y recibí una buena paliza.”

Un perfil generacional de imposible unidad

La generación de compositores que trabajaron en Moscú, que emergieron a partir de los años sesenta, vivieron esas tres décadas del final de la historia de la Unión Soviética y que, afortunadamente, llegaron a ver su final y ser reconocidos mundialmente, está encabezada por tres nombres: Edison Denisov (1929-1996), Alfred Schnittke (1934-1998) y Sofia Gubaidulina (1931). Una de las grandes paradojas de su trayectoria es que los tres trabajaron juntos en el entorno de Moscú durante los duros años soviéticos y el fin del régimen los separó, Denisov fue el único que decidió permanecer en Moscú trabajando para ayudar a las nuevas generaciones; mientras que Schnittke y Gubaidulina (la única superviviente del trío), se marcharon al extranjero. Si nos atenemos a la selección de compositores reunidos en el presente ciclo, habría que citar además por orden de importancia a Valentin Silvestrov (1937) y a Rodion Shedrin (1932). Silvestrov es uno de los grandes valores de la generación de los sesenta y posee una obra vigorosa que le convierte en uno de los dignos continuadores de la gran triada ex-soviética. Shedrin es un caso aparte. Poseedor de una rara habilidad para jugar a varias barajas, fue utilizado por el régimen como estandarte de una modernidad aceptable; consecuentemente fue pronto exportado por todo el mundo. Fue el sustituto de Shostakovich en la secretaría de la Unión de Compositores de la Federación rusa en 1968 y ha escrito numerosas obras de gran formato y numerosos ballets que gozaron de amplia recepción. Fue marido de la gran bailarina Maia Plisetskaia, con la que formó una pareja artística que llegó a pesar tanto como la de Rostropovich y Galina Vishnevskaja. Incluso en España llegó a beneficiarse de la popularidad de su mujer cuando ésta fue directora del Ballet Nacional. El resto de nombres aquí incluidos redondea el perfil de esa generación: Andrey Eshpay (1925) y Boris Tchaikovsky (1925-1996), también escrito como Tchikovsky y sin la menor relación con el gran romántico, representan figuras ligadas en algún modo con la todopoderosa Unión de Compositores. El más joven de los presentados es Nikolai Korndorf (1947), nacionalizado canadiense en 1991.

¿Cómo eran las relaciones entre colegas en el espeso ambiente moscovita? Un buen ejemplo lo encontramos en el “ruido” causado por una obra de Denisov, *El sol de los Incas*. Compuesta en 1964 para mezzosoprano y once instrumentos, y dedicada a Pierre Boulez, parecía abocada a que la paranoia oficial la tildase de “dodecafónica” y, por tanto, de degenerada, occidentalizante y una imitación de los “artificios modernistas”; de hecho, todo la acusaba de seguir la estela de *Le marteau sans maître*. Denisov ha negado esta apreciación y siempre mantuvo que en el momento de la dedicatoria al creador francés, él no conocía *Le marteau*... Pero la duda era casi una acusación, y en los hábitos oficiales, se imponía una “discusión creativa” en el seno de la Unión de Compositores. La discusión contó con la presencia de Shostakovich, Khrennikov, el gran patrón, Lev Mazel, Andrey Eshpay y Shedrin. Shostakovich, que había alentado al joven Denisov desde sus juveniles años cincuenta, pidió simplemente que se posibilitara la audición de la obra varias veces y se contara con la opinión del público; pero Shedrin impidió la conciliación. Dos años antes, el oportunista Shedrin había participado en el bloqueo de la carrera de Volkonski –el único moscovita consecuentemente serial– y ahora, por lo visto, le tocaba el turno a Denisov. La obra, de hecho, fue eliminada de los programas de la Unión, pero Boulez la dio a conocer internacionalmente en Darmstadt, París, Londres y Bruselas; en Madrid la presentó ALEA. Si la represión ideológica es grave, es más dolorosa si corre a cargo de los propios compañeros, para los que la eliminación de un competidor puede ser un deseo secreto. De hecho, Shedrin vio en esos años cómo sus obras fueron promocionadas en América, la Filarmónica de Nueva York le interpretó su *1º Concierto para Orquesta* y el propio Leonard Bernstein le estrenó el *2º Concierto para Orquesta*, encargo recibido con motivo del 125 aniversario de la Filarmónica en 1968. Esta anécdota incumbe a tres de los nombres presentes en el presente ciclo, Denisov, Shedrin y Eshpay; pero como la vida da muchas vueltas, tras el fin de la Unión Soviética y, obviamente, de la Unión de Compositores (1991), Denisov creó una Asociación para la música contemporánea que sucedió a la sección de música de cámara de la Unión, dirigida en

esos agónicos momentos por Boris Tchaikovsky (otro músico presente en el ciclo), así como un Ensemble de música contemporánea. Todo, en fin, nos habla de una mezcla indigesta de represión, ajustes de cuentas entre colegas con la ideología como excusa y la imposibilidad de escapar de ese círculo, agónico y familiar a la vez, hasta que se empezaron a abrir las rendijas del extranjero.

Pero, aparte de la atmósfera de la época y la intrincada red de relaciones entre los protagonistas, aparte de la historia, queda la música; y ésta es inocente salvo que creamos, como lo hacía el régimen soviético, que no lo es. Han pasado ya diecisiete años de la desaparición de la Unión Soviética y hasta *The Economist* perdona ciertos excesos a Khrennikov, el malo oficial de la historia. ¿Seremos capaces de afrontar con serenidad y lucidez la digestión de un repertorio musical tan gigantesco como el que nos ha legado en herencia el sistema soviético? Incluso aunque lo reduzcamos drásticamente, sigue siendo enorme. Hagamos un experimento mental: ¿cómo oiríamos este repertorio si hubieran pasado ya 300 años y la circunstancia histórica se hubiera hecho tan borrosa como la Guerra de los 30 años o los conflictos entre los imperios turco y español? Quizá este experimento sea demasiado pedir a la imaginación, pero la música siempre se ha terminado por defender sola, puede que hasta el ambiguo Shedrin o los más templados Tchaikovsky y Eshpay tengan un valor que ahora no podemos ver por tener la historia tan cercana. En todo caso, la música soviética es un legado demasiado grande e importante como para relegarlo; tiene valores evidentes incluso en sus casos más empalagosamente contaminados de connivencia con el “realismo socialista”; por ejemplo, la técnica, impecable en un sistema de altísimos logros educativos. Si seguimos el método de los “conceptualistas de Moscú” en las artes plásticas, puede que la lectura de una obra musical optimista que cante los logros de la sociedad socialista, sea finalmente una obra musical optimista sin más. Después de todo, el poder político siempre ha sido incomparablemente más torpe y obtuso que el poder artístico. Los “conceptualistas de Moscú” siempre han considerado que la sociedad

Occidental no era, en el fondo, superior a la soviética socialista, y esto no lo pensaban porque tuvieran la más mínima conmiseración con el régimen torturante que padecían; lo pensaban porque eran conscientes de que en el fondo el arte y la sociedad siempre están en conflicto; y las variantes de ese conflicto pueden ser importantes para las vidas personales de los artistas, pero pueden ser insignificantes cuando se borran los contornos de la historia. Elogiamos hoy un *Quijote* escrito parcialmente en la cárcel y nos desazonamos pensando que la novela ha muerto cuando los escritores tienen todo el confort de su estudio y su ordenador parece casi una imprenta. Quien sabe si una modesta sonata para violín y piano, escrita en Moscú en los años sesenta por un compositor que podía ser gravemente acusado por su compañero de estudio en el Conservatorio, puede ser un testimonio valiosísimo en un futuro. Incluso otra obra “oficialista” del compañero felón que ha querido cargarse a su amigo para que le permitan estrenar en Nueva York podría oírse con otros oídos. Si algo de esto sucede, habrá que reconocer que ese siniestro régimen político tuvo la obsesión de promover miles de obras musicales con la infantil convicción de que servían para algo.

Y lo más difícil en el ámbito artístico consiste en convencerse de que sirve para algo, y mucho más aún si se trata de un régimen político. Antes proponía un complicado experimento mental, ahora voy a proponer otro mucho más sencillo: ¿Qué periodo de la vida rusa ha proporcionado más cantidad y calidad de música?, ¿el que va de 1960 a 1990, o el que va desde 1991 hasta nuestros días? La respuesta es turbadora, así que escuchemos los logros de esa brillante y contradictoria generación de compositores como lo que es: un bien preciado de la compleja historia de la cultura humana.

Jorge Fernández Guerra

LOS COMPOSITORES

Andrey Yakolevitch Eshpay (1925)

Nace en Kosmodemiansk, República de Mari, una región del norte de Rusia que limita con Finlandia, el 15 de marzo de 1925. Su padre, Yakov Andreyevich fue un notable etnomusicólogo que trabajó en la región de Mari, de la que publicó una colección de cantos populares en 1957.

Andrey Eshpay estudió piano en el Instituto Musical Gnessin con Listova entre 1935 y 1941. La guerra interrumpió sus estudios y entró a formar parte del Ejército entre 1943 y 1946. En 1948 ingresa, al fin, en el Conservatorio de Moscú y estudia piano con Sofronitsky y composición con Miaskovsky, Golubev y Khachaturian. Además de realizar una carrera de intérprete y de compositor, Andrey Eshpay tuvo una notable actividad en la Unión de Compositores, primero en la de la Unión Soviética y luego actuando como secretario en la de la Federación Rusa, donde se le atribuye un papel de moderador.

Su catálogo como compositor es muy variado, habiéndose interesado por el folklore (influenciado por el trabajo de su padre), la música ligera y el jazz (especialmente en forma de operetas y musicales), el cine, para el que escribió más de cincuenta partituras y un número importante de obras “clásicas”, con seis sinfonías (de 1959 a 1989), una decena de conciertos y obras concertantes, música de cámara, una cantata dedicada a Lenin sobre textos de Maiakovsky y un gran ballet, *Angara*, en 1986 por el que obtuvo el Premio Lenin de ese mismo año.

Boris Tchaikovsky (1925-1996)

Nace en Moscú el 10 de septiembre de 1925. Su nombre, escrito también Tchikovsky, no le vincula en absoluto con el gran compositor de siglo XIX. Su padre era un experto en estadística y en geografía económica, además de un violinista autodidacta. Su madre era médica. A la edad de nueve

años ingresó en el Instituto Musical Gnessin. En 1943 entra en el Conservatorio de Moscú donde realiza estudios de piano con Lev Oborin y de composición con tres de los más grandes maestros de la época: Vissarion Shebalin, Nikolay Miaskovsky y Dmitry Shostakovich. Durante su época de estudiante se produce la depuración de Shostakovich de 1948 por “formalismo”. Tchaikovsky se mantiene fiel al maestro, lo que le supone una difícil reputación durante algún tiempo. Tras graduarse en 1949, Tchaikovsky trabaja en la Radio hasta 1952, cuando decide dedicarse en exclusiva a la composición, lo que implica realizar algunos trabajos para la radio, teatro, cine y televisión. En 1969 alcanzó el Premio del Estado por el estreno de su *Segunda Sinfonía*, y en 1985 fue elegido Artista del Pueblo de la URSS. Desde 1989 hasta su fallecimiento en Moscú fue profesor de composición en la Academia Rusa de Música.

18

Su catálogo es muy amplio y cubre la mayor parte de los géneros instrumentales concertísticos. Es autor de tres sinfonías (1947, 1967, 1980); cuatro conciertos para instrumentos solistas como el clarinete (1957), el violonchelo (1964), el violín (1969) y el piano (1971); seis cuartetos de cuerda (entre 1957 y 1976) y un número importante de obras de música de cámara. El *Concierto para violonchelo* fue elogiado por Rostropovich, que lo incorporó a su repertorio y lo ha grabado en disco. Su estética musical es tradicional con características propias: una vivacidad rítmica emparentada con un sentido dramático, un uso muy frecuente de la cita que pudo haber, si no influido, sí quizá alentado las interesantes obras poliestilísticas de Schnittke. La música de Tchaikovsky, en fin, ha mantenido un tono de sobriedad estética que, al decir de Frans Lemaire, “ha sabido evitar los discursos enfáticos, las repeticiones epigonales, las referencias ideológicas y reanimar los últimos fuegos de la música romántica.”

Edison Denisov (1929-1998)

Nace en Tomsk el 6 de abril de 1929. Su padre, ingeniero, le bautiza con el nombre del gran inventor americano al que ad-

miraba, Edison. Durante su juventud se familiariza con la música y algunos instrumentos, pero no ingresa en la Escuela de Música de Tomsk hasta los diecisiete años. Al mismo tiempo realiza estudios de física y matemáticas. Envía sus primeros trabajos compositivos a Shostakovich, quien se interesa por él y le invita a viajar a Moscú. Ingresaba en el Conservatorio y trabaja durante cinco años con Shebalin, al que Shostakovich consideraba el mejor profesor del momento. En 1957, Denisov se encuentra en la sala del Conservatorio en la que Glenn Gould realiza un recital de honda influencia entre los jóvenes. Denisov se convierte en un ferviente admirador de las técnicas nuevas y realiza análisis y artículos de cuartetos de Bartók y de las *Variaciones opus 27* de Webern. Se vincula al Conservatorio de Moscú como profesor desde 1959, aunque no llegará a ser profesor de composición hasta 1992, con la Unión Soviética desaparecida.

Denisov es, quizá, el más importante compositor de su generación de los que se vinculan a las técnicas internacionales. Su ciclo *Lamentations* (1966) fue saludado por Alfred Schnittke como la “primera composición serial rusa que aporta la prueba de que la utilización de técnicas nuevas de escritura no se opone a una inspiración que se remonta a las fuentes profundas del patrimonio cultural.” Previamente, se había producido, en 1964, el acontecimiento de su cantata *El sol de los Incas*, que se paseó por el mundo, venciendo la marginación del entorno oficial soviético. Se convierte así en el más internacional de los compositores “modernos” soviéticos: su obra *Crescendo e Diminuendo* es dirigida por Leonard Bernstein en New York en 1967; *Automne*, lo hace en el Festival de Royan en 1969; *Peinture*, para gran orquesta, es estrenada por Ernest Bour en Alemania en 1970. En 1973 es su *Concierto para violonchelo* el que ve la luz en Leipzig, mientras que su *Concierto para flauta* se estrena en Dresde en 1976. El *Concierto para violín* se escucha por primera vez en Milán, con Guidon Kremer como solista en 1978. Su *Réquiem* se estrena en Hamburgo en 1980; y su ópera *La espuma de los días*, a partir del texto de Boris Vian, se estrena en París en 1981. Ha colaborado con el célebre Teatro Taganka, de Yuri

Liubimov. A partir de las décadas de los ochenta y noventa se convierte en asiduo en las grandes citas occidentales y en uno de los más célebres de su generación, dentro y fuera de Rusia. A diferencia de sus dos célebres colegas, Schnittke y Gubaidulina, Denisov decidió permanecer en Rusia y se hizo cargo de una nueva asociación, la AMC, que sustituyó en muchas de sus funciones a la extinta Unión de Compositores.

Sofia Gubaidulina (1931)

Nace en Chistopol, República Autónoma Tártara, el 24 de octubre de 1931. Aunque su madre era rusa, su abuelo era tártaro y *mullah*, doctor de la ley coránica. Recibe lecciones de piano desde la edad de cinco años y a los doce comienza a componer. En 1949 ingresa en el Conservatorio de Kazan y, cinco años más tarde, es admitida en el de Moscú, donde estudia con Nikolai Peiko y Vissarion Shebalin. Al fin, en 1963, Sofia Gubaidulina se instala como compositora independiente. Durante toda esa década, sobrevive en condiciones de aislamiento y penuria material al no poder acceder al ámbito de la música teatral y cinematográfica (que había permitido vivir a Schnittke y Denisov) y con sus partituras prácticamente nunca editadas ni interpretadas. Durante los años setenta, su obra comienza a abrirse camino en los circuitos internacionales a la vez que alcanza una extraordinaria intensidad expresiva y técnica. En 1981, su concierto para violín, *Offertorium*, promovido y estrenado por Guidon Kremer, se convierte en un acontecimiento mundial. Esto le permite vencer las reticencias del aparato soviético que, hasta el momento, le impedían incluso viajar a los estrenos de sus obras en el extranjero. En 1986, el Festival de Lockenhaus, creado por Guidon Kremer en 1981, le dedica su edición y la declara compositora en residencia; una consagración que no afloja la presión del aparato oficial soviético hasta el mismo momento de su desaparición en 1991. A partir de ese momento, algunos de sus amigos la van a buscar para que se traslade a las afueras de Hamburgo (no lejos de donde ya vivía Schnittke) y pueda componer con tranquilidad, lejos de las estrecheces de Moscú.

Reservada, con un mundo secreto muy intenso y una espiritualidad que parece deudora de sus raíces entre las que se mezclan influencias orientales y occidentales, Gubaidulina se ha convertido en una figura mundial. Su poética podrían resumirla sus propias palabras: “La creatividad no es tanto un combate contra el mal o el pecado, es la creación de otro mundo, es la continuación de la creación.”

Rodion Shedrin (1932)

Nace en Moscú el 16 de diciembre. Su padre era profesor de Historia de la música en el Conservatorio de Moscú y fue colaborador de Shostakovich en la Unión de Compositores de Rusia. El joven Rodion no parecía entusiasmado por la música y probó en la marina. Tras ser rechazado en la escuela de Cadetes, ingresa en una escuela de música de Moscú en la que la dura disciplina constituye, curiosamente, un incentivo para que se decida a continuar su formación musical. Descubre que posee oído absoluto y una buena voz y termina ingresando en el Conservatorio de Moscú. Antes de 1961, Shedrin estrena un ballet, *El caballito jorobado*, con destino a la célebre bailarina Maia Plisetskaia, a la que admiraba apasionadamente y con la que terminaría por casarse, así como una ópera, *No sólo amor*, que se estrena en el Bolshoi. Se convierte, así, en el joven compositor soviético más conocido en su entorno. A partir de esos años, Shedrin combina algunas obras con una ambigua contestación política junto con un lenguaje musical ecléctico. Enseguida se convierte en el compositor joven “oficial” del régimen. Es enviado al extranjero y comienza a acaparar premios y distinciones: Premio de Estado 1972, Artista del Pueblo en 1976 y 1981, orden de Lenin en 1982 y Premio Lenin en 1984, la más alta distinción del régimen. A su vez, fue presidente de la Unión de Compositores de la República de Rusia de 1973 a 1989.

La descomposición de la Unión Soviética fue dura para él. Se trasladó a vivir a Alemania y se separó de su mujer Maia Plisetskaia, mientras que su reputación ha descendido mucho más de lo que sin duda merece una musicalidad y un oficio

notables. Shedrin, ha cultivado una admiración por grandes músicos de la historia, especialmente J. S. Bach. Muchas de sus obras están basadas en citas y homenajes a grandes nombres de la música.

Alfred Schnittke (1934- 1998)

Nace el 24 de noviembre de 1934 en Engels, capital de la República Autónoma de los alemanes del Volga, una comunidad asentada con el apoyo de Catalina II. Su madre era alemana y católica; su padre era un judío nacido en Francfort que se había trasladado a Moscú en 1926. Este mosaico lo completaba la fe ortodoxa de su abuela. En efecto, Schnittke se sentía heredero de las tres creencias, de su doble condición de ruso y alemán y, en el fondo, de una suerte de expatriación espiritual: “Para los judíos, soy cristiano, para los cristianos, soy judío; ruso para los alemanes, paso como alemán a los ojos de los rusos. Para los clásicos, soy futurista, y para los futuristas, un reaccionario.” La formación musical del joven Schnittke fue excéntrica para el férreo academicismo de su entorno. El niño que era Schnittke no tuvo apenas medios para conocer la música que sus padres rechazaban. Pero a los doce años, en 1946, su padre es trasladado a Viena como redactor en un periódico ruso. En dos años, Schnittke descubre un universo fulgurante, escucha a Klemperer, a Krips, paladea versiones antológicas de Beethoven, Wagner, Mozart y consigue ingresar en una escuela de música de la capital austríaca. En 1948, la familia se instala en Moscú y en 1953 consigue ingresar en el Conservatorio donde pasaría 20 años, primero como alumno y más tarde como enseñante. Allí entra en contacto con Denisov y Gubaidulina con los que quema las etapas que le llevarían a familiarizarse con las novedades musicales internacionales y a sufrir las consecuencias. Conoce y rechaza el serialismo y comienza a desarrollar un lenguaje propio; mientras tanto, realiza música para películas con un ritmo frenético, a veces cinco por año. A finales de la década de los sesenta compone una gran sinfonía que marca la cima de sus novedades musicales, basada en el poliestilismo o mezcla de géneros, citas y bucles formales. A partir de ese momento, la atención

internacional cae sobre su trabajo, lo que le permite sortear las dificultades que su trabajo compositivo va a encontrar en la Unión Soviética. Su obra musical es amplia: siete sinfonías, varias páginas sinfónicas, cuatro conciertos para violín, dos conciertos para violonchelo, un concierto y un monólogo para viola, tres conciertos para piano, cuatro *concerti grossi*, un concierto/sinfonía sobre cuartetos, un quinteto, un trío, dos sonatas para piano, una sonata para violonchelo, cuatro himnos para conjunto de cámara y, en los últimos años de su vida, la década de los noventa, dos óperas. Junto a esta imponente producción, Schnittke compuso numerosas obras vocales, música para ballets y la ya citada música para cine.

La música de Schnittke ha sido defendida por los más grandes intérpretes soviéticos, Rojdestvenski, Guidon Kremer, Natalia Gutman, Yuri Bashmet, Vladimir Spivakov, Rostropovich, así como grandes músicos internacionales como Riccardo Chailly, Neeme Järvi, los cuartetos Arditti, Borodin, Alban Berg, Kronos, etc. Todo ello lo convirtió en el compositor soviético, y más tarde ruso, más conocido en el mundo, por encima de sus compañeros de recorrido, Denisov y Gubaidulina. En 1985 sufrió un ataque cardíaco muy grave que le tuvo en coma. Los médicos le diagnosticaron una predisposición a los infartos y, en efecto, el cuarto que sufrió fue el definitivo, en 1998.

Valentin Vassilievich Silvestrov (1937)

Nace en Kiev (Ucrania) el 30 de septiembre de 1937. Los tres años de diferencia que Silvestrov tiene respecto a Schnittke, o los nueve respecto a Denisov, lo convierten en una suerte de hermano menor de este célebre grupo. Silvestrov realiza estudios de ingeniero de la construcción antes de ingresar, en 1958, en el Conservatorio de su ciudad natal. Sus estudios concluyen en 1964 con un bagaje de varias obras de gran mérito. En esa segunda mitad de la década de los sesenta, Silvestrov se señala como un auténtico jefe de filas del serialismo que irritaba a las autoridades artísticas de su país. En 1968 estrena en Darmstadt su sinfonía *Eschatophonie*, encar-

gada por la Fundación Koussevitski y dirigida por el malogrado Bruno Maderna. Poco más tarde, con el cambio de década, Silvestrov se abandona a una larga reflexión sobre su lenguaje que le lleva a un cambio de registro que pasa a moverse entre “la cultura inscrita en la historia y la dimensión mágica, primitiva, eterna de la inspiración”. (Lemaire).

En 1990, la revista *Sovietskaia Muzyka*, el antiguo portavoz de la Unión de Compositores Soviéticos, publica una profesión de fe del compositor: “Mi música parte de una pura intuición. Es una necesidad de belleza. Como decía Mandelstam a propósito del poema, debe poder resonar antes incluso de que sea escrita una sola nota. Toda su ruta debe estar jalonada de tensiones melódicas. Toda la forma debe ser construida como una melodía”. Su obra es amplia y, como en el caso de sus compañeros, ha sido muy bien atendida por los grandes intérpretes rusos. Aunque su producción última haya sufrido la confusión del debate sobre el postmodernismo, su reputación está fuera de discusión, como lo puso de manifiesto el propio Adorno (el filósofo que carga con todas las culpas de los excesos de la modernidad), quien “a propósito de su sinfonía *Eschatophonie*” escribió lo siguiente: “Silvestrov me ha dejado la impresión de un hombre extraordinariamente dotado. No puedo compartir la objeción de muchos de los puristas para los que su música es demasiado expresiva. Me parecería lamentable que la música de hoy se contente con repetir de manera más o menos mecánica lo que ha pasado en estos veinte últimos años en el Oeste de Europa”.

Nicolai Korndorf (1947)

Nace en Moscú el 23 de enero de 1947. Es, por tanto, el más joven de los compositores representados en este ciclo. Estudia en el Conservatorio de Moscú composición y dirección de orquesta. En 1972 es nombrado profesor de composición y orquestación en el mismo conservatorio hasta 1991. Ese mismo año, Korndorf se traslada a vivir a Canadá, país del que adquiere su nacionalidad y se vincula al Canadian Music Centre de Toronto. La música de Korndorf ha transitado por varios

estilos, desde la experimentación de los inicios hasta la recuperación de la tonalidad, el acercamiento al minimalismo y los homenajes más dispares a grandes músicos, desde Mahler hasta John Cage. Según el propio compositor: “He compuesto varios tipos de música, dramática y lírica, estática y calmada, humorística y trágica. Todo depende del propósito de cada obra específica. Algunas de mis obras están compuestas usando material contrastante, otras (sin material contrastante) enfatizan un estado de ánimo singular. Me esfuerzo por hacer que mi música tenga muchas interpretaciones antes que un único significado. Esta diferencia de carácter produce una complejidad de estratos y una polifonía de texturas en cualquier instrumentación que use”.

Su amplia producción incluye una ópera, *MR* (Iniciales de Marina Tsvetaieva y Rainer Maria Rilke), cuatro obras para la escena, entre las que se incluye una obra en homenaje a John Cage; cuatro sinfonías, tres himnos sinfónicos y seis obras para gran orquesta; un concierto para violonchelo; una obra para orquesta de cuerda; tres obras corales; al menos quince obras de cámara; dos obras vocales; tres obras para piano; dos para violonchelo, una para órgano y otra para arpa; así como cinco orquestaciones de otras tantas obras de autores como Rachmaninov, Prokofiev, Debussy y Scriabin.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 10 de octubre de 2008. 20,00 horas

I

Alfred Schnittke (1934-1998)
Canción de Magdalena, Op. 58 (1968)

Edison Denisov (1929-1996)
Dos poemas de Ivan Bunin (1970)

26

II

Sofia Gubaidulina (1931)
Roses, cinco romanzas (1972)

Edison Denisov
Cinco poemas de Baratynsky (1979)

CARMEN GURRIARÁN, *soprano*
KENNEDY MORETTI, *piano*

ESTE PRIMER CONCIERTO comienza con **Alfred Schnittke**, *Canción de Magdalena*, *Op. 58* (1968), sobre un poema de Boris Pasternak (1890-1960)

La figura del Premio Nobel Boris Pasternak (autor del célebre *Doctor Zivago*) gravitó sobre la juventud soviética, tanto por su ejemplo de disidencia como por su esfuerzo constante en reivindicar lo mejor de la literatura soviética. Su apoyo fue crucial para que se conociera, por ejemplo, la poesía de Marina Tsvetaieva, que fascinó inmediatamente al grupo de jóvenes músicos, e incluso a Shostakovich.

La *Canción de Magdalena*, a la que Schnittke pone música, es una suerte de lamento en el que resuenan no pocos de los caracteres musicales del joven compositor de Engels. Se articula sobre una especie de movimiento expansivo que afecta al material motivico, melódico, de la densidad y del registro de la voz. Empieza con un juego melódico que parece evocar un do menor así como una letanía no exenta del carácter hierático eslavo y de una nada escondida evocación religiosa. Durante todo el principio, la voz se mueve en registros graves, casi de mezzo o incluso contralto. Pero el desarrollo de la *Canción* lleva a la voz hacia zonas progresivamente más altas hasta alcanzar un si bemol agudo que aparece sólo en dos ocasiones, la última de ellas como final de la canción. Es como un itinerario de la oscuridad hacia la luz. La expresividad de la pieza oscila entre la solemnidad de un modo menor y una constante inestabilidad basada en juegos cromáticos. El acompañamiento del piano, por su parte, incide en el carácter procesional del discurso añadiendo disonancias cuidadosamente elegidas para difuminar las aristas del predominante modo menor y para proporcionar una sonoridad casi de campana, evocada tanto por el juego de las disonancias como por las largas resonancias que el pedal del piano escancia como manchas de colores.

Edison Denisov

***Dos poemas de Ivan Bunin* (1970)**

Los dos breves poemas de Ivan Bunin, un escritor y poeta del cambio de siglo, sobre los que Edison Denisov fija su aten-

ción, nos van a permitir con rapidez notar las diferencias de forma de trabajo entre Schnittke y Denisov. Frente a un estilo deliberadamente arcaizante y evocador de sugerencias religiosas y de la rica tradición eslava, Denisov propone una escritura musical en la que las influencias de la música que sus colegas de Occidente realizaban son patentes. Frente al desarrollo gradual del registro vocal y el material motivico de Schnittke, Denisov se despliega por todo el ámbito vocal como si se tratara de un campo neutro. El recurso a los grandes intervalos, especialmente a los de novena, tan típicos en la vanguardia occidental desde Webern, articula gran parte del recorrido vocal de estas dos breves piezas, especialmente de la primera. También aparecen con profusión las medidas irregulares y los grupos de notas de duración breve a modo de racimos sonoros, tan características del puntillismo. La primera de las dos piezas se articula sobre una nota pedal, re, en los agudos del piano que abarca toda la pieza. Este re hace pivotar a su alrededor el resto del material musical en el que una controlada expansión motivica hace las veces de elemento constructor. La segunda pieza muestra un carácter muy vivo rítmicamente y pone a prueba al pianista en más de un momento, especialmente por la acumulación de células musicales con medidas irregulares de distinto valor para cada mano. En cuanto a la parte vocal, si los recorridos interválicos son aquí menos extremos que en la primera pieza, la escritura rítmica añade complejidad a su partitura. En un ámbito expresivo, Denisov brinda aquí una interesante simbiosis entre técnicas de escritura “moderna” (tal y como las podía entender él en 1970 en la hermética Moscú) y un eslavismo matizado, menos aparente que el de la pieza de Schnittke que le precede (y que había sido compuesta dos años antes), pero nunca desaparecido.

Sofia Gubaidulina

Roses, cinco romanzas (1972), sobre poemas de Gennady Aigi

El periodo en que se firman estas cinco romanzas sobre poemas del que era gran amigo de la compositora, Gennady Aigi, es un momento de transición para Gubaidulina. Compositora

casi secreta en esos años, con similares problemas para darse a conocer que Denisov o Schnittke, pero sin la fuente que podía representar la composición de música para el cine, el teatro, el ballet o incluso la docencia, Gubaidulina elabora un lenguaje hecho a base de obstinación y sumo cuidado por el detalle técnico, sin olvidar la incursión por los procedimientos novedosos de escritura. Con *Roses* se acerca por primera vez a la poesía de su buen amigo Aigi (volvería a hacerlo con otra obra de mayor envergadura, *Por el momento, siempre nieve*; obra escrita para coro y orquesta de cámara). En *Roses*, la autora se enfrenta a un conjunto de técnicas diversas, siempre al servicio de una poética hecha de desgarros y silencio. Se encuentran aquí procedimientos que, en 1972, no podían ser más que síntoma de contagio del modernismo occidental, según la visión siempre temerosa del aparato crítico soviético: cuartos de tono; *sprechstimme*, o recitado entonado según la técnica schoenbergiana; susurrado; diversos grados de ruido en la emisión vocal; *glissandi* y portamentos; así como diferentes señales de tiempo flexible o incluso métrica ausente de compás.

La primera romanza está escrita para voz sola y encontramos en ella un empleo de la voz cercano a la vanguardia occidental, tanto en modos de emisión como en la propia interválica, aunque la tendencia hacia un estatismo de origen contemporáneo baña el todo. La segunda romanza, bastante extensa, está escrita sin señales de compás en el piano, que parece así comentar un melólogo hecho de notas o pequeños grupos aislados por parte de la voz. La fascinante contraposición entre sonidos vocales que apenas encuentran unidad melódica y los grupos pianísticos que insuflan energía al decurso mantiene en tensión esta extensa parte. La tercera romanza comienza con un prólogo pianístico solemne que recupera el orden métrico y casi parece sugerir un canon rítmico a dos voces; mientras que la voz alterna líneas melódicas con amplios intervalos y medida regular con episodios en susurros. En la cuarta romanza, la inestabilidad rítmica vuelve, el compás se esconde de nuevo y la voz busca el trazo difuminado de los susurros y el ruido unido a la emisión; los cuartos de tono,

a su vez, evocan un arte oriental en el que late, sin duda, el mundo tártaro de la compositora. La quinta y última romanza ofrece una fascinante simbiosis entre una melodía vocal preñada de sentido recitativo y un acompañamiento del piano basado en acordes y grupos melódicos resonantes que parecen evocar el espíritu de una escritura clavecinística, pero con toda la potencia resonadora del piano; la escritura indica nítidamente que cada grupo melódico debe mantener las resonancias hasta la entrada del siguiente. Se trata, en suma, de un ciclo que pone en escena un catálogo de procedimientos que, además de brindar una obra de contrastes muy efectivos, parece situarse en el origen de algunas de sus grandes obras vocales, como *La hora del alma*, de 1974.

Edison Denisov

***Cinco poemas de Baratynsky* (1979)**

Acostumbrados a una lógica evolutiva “a la occidental”, cuesta trabajo creer que estos *Cinco poemas*, puestos en música por Denisov a partir de Evgeni Baratynsky, sean una obra posterior en nueve años a la anterior del mismo autor escuchada en este concierto, e incluso la obra más tardía de las ofrecidas en esta sesión. La escritura de esta obra es deliberadamente arcaizante y muestra bien a las claras esos repliegues del alma rusa. Han desaparecido todas las sutilezas y procedimientos “modernistas” que Denisov mostraba en, por ejemplo, los *Dos poemas de Ivan Bunin*, y nos propone un trabajo cuya simplicidad técnica linda con el despojamiento. La escritura armónica parece oscilar entre un re menor (de hecho, por momentos no puede ser otra cosa) y alguna otra modalidad a través de una cadencia sólo explicable como una especie de homenaje a los modos antiguos, pero, eso sí, los modos melancólicos sólo engañados en algunos momentos por unas discretas disonancias enunciadas por la tenue armonía del piano que dotan al conjunto de un aroma casi impresionista. También el aparato rítmico (quizá el de Denisov haya sido el más osado de la tríada de compositores soviéticos hoy escuchada), se convierte en simplicidad. El material es incluso recurrente de una pieza a otra, hasta el punto de que estos *Cinco poemas* más parecen uno solo dividido en tenues secciones diferenciadas. El resul-

tado es, en cualquier caso, una obra profundamente rusa en el sentido típico y casi tópico del término, por más que para ello hubiéramos esperado una de esas voces masculinas profundas en lugar de un delicado registro de soprano. Esa es, quizá, la contradicción y el encanto de esta curiosa obra que oscila entre el anacronismo y la obra pedagógica, si es que no era ese su sentido último.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ALFRED SCHNITTKE

Canción de Magdalena, Op. 58 (1968)

sobre un poema de Boris Pasternak (1949)

II

La gente hace limpieza en vísperas de la fiesta.
A un lado de este ajetreo
lavo yo en un pequeño cubo
tus santos pies.

Busco y no encuentro las sandalias,
no veo nada por las lágrimas.
Sobre mis ojos se han caído como una capa
unos mechones del pelo suelto.

He apoyado tus pies en mi dobladillo,
los lavé con mis lágrimas, Jesús,
Los envolví con el abalorio de mi cuello,
los escondí en el pelo como en un albornoz.
Veo el futuro tan detalladamente
como si lo hubieras parado.

Ahora soy capaz de profetizar
como si fuera una sibila vidente.
Mañana caerá la cortina en el templo,
nos apiñaremos a un lado

y la tierra temblará bajo los pies,
Quizás por compasión hacia mí.
se formarán las filas de la escolta
y empezará la patrulla de los jinetes.

Como durante la tormenta, un torbellino sobre mi cabeza
aspirará esta cruz hacia el cielo.

Me echaré en la tierra al pie de la cruz,
me quedaré inmóvil y me morderé los labios.

A la gente, demasiada para abrazarla,
extenderás los brazos en los extremos de la cruz.
¿Para quién hay tanto espacio en el mundo?
¿Tanto sufrimiento y tanto poder?
¿Hay tantas almas y tantas vidas en el mundo?
¿Cuántos pueblos hay, cuántos ríos y bosques?
Pero pasarán tres días así
y empujarán a tal vacío
que en este terrible período
llegaré hasta el domingo.

EDISON V. DENISOV

Dos canciones de I. Bunin (1970)

Poemas de Iván A. Bunin (1870-1953).

33

1

Crepúsculos (1903)

Como el humo, la brumosa neblina del frío
se quedó inmóvil en la oscuridad nocturna.
Como un fantasma, el abedul
está grisáceo, detrás de la ventana.
Misteriosamente anocheció en los rincones,
apenas alumbra el horno, y la sombra de alguien
temerosamente se extiende encima de todo.
La tristeza que acompaña al día,
la tristeza vertida en el momento del ocaso,
en la ceniza semioscurecida
y en el aroma fino y cálido
de la leña quemada, y en la seminiebla
y en el silencio tan sombrío
como un pálido fantasma del día,
con alguna meditación profunda
me mira a través de la oscuridad.

2

Otoño (1917)

Como en abril por las noches, en la alameda,
el humo de los ramos superiores es más fino
y aún es más ligero, más cercano y más claro,
el horizonte está sobre él.

Esta cúspide llena de constelaciones y adornos
es ahumada, ligera y diáfana.

El susurro de las hojas bajo los pies,
la tristeza, es igual que en primavera.

SOFÍA GUBAIDULINA

Roses, cinco romanzas (1972)

sobre poemas de Gennady Aigi

34

1

Sueño: camino en el campo (1967)

¿Para qué tú, que casi no existes,
tienes que buscar al otro,
que no tiene cenizas?

¿Qué aceptarás del camino?
Su sombra contiene algo...
el manjar celeste:

No está allí... no descubrirás
las huellas de alguien
que lo ha visitado antes.

Un pájaro de ultramar (1962)*A. A. Volkonski*

El reflejo invisible de la imagen de pájaros
hiere al amigo que vive preocupándose.

Y esto no provoca duda entre la gente.
Como en el sistema de la tierra
la fuerza creadora del ruiseñor.
Como si en las palabras hubiera la expulsión de la muerte.
Corazón – sección – norte

Y al lado el ir y venir
de los que notan las plumas y los huesos,
de los que conocen los clavos, los ganchos y los postes
y no tienen miedo de verse unos a otros.

Y por la mañana, en la calle, hace falta aceptar
el frío de las paredes y de montones de nieve,
y una frase secreta del herrero
dicta la gloria del amor por todo.

Viva el color blanco – la presencia de Dios
en su escondrijo para las dudas.
Vivan la pobre capital y la santa miseria del siglo.

Vivan las nieves que rasgan el rostro de Dios
con la esencia del sincolor.

Viva el santo ángel del miedo
con el rostro de color plata.

3

Rosas en los montes

¿De dónde viene el dolor?

¿Y el deseo de no ser?

O a veces sabemos:

La mismísima “yo”- belleza
de repente está a h í:

¿A cuál recordamos?

Como la muerte: está a la vez cerca y no es alcanzable.
Sin actuar:

Como la clara voz de Dios:
(¡sin color,
sin idea ni lugares!):

(como el espíritu
ya sin dolor):

Más
y más:

“Yo”- belleza
que puede devenir
en lo único que s o y.

4

Campo: en medio del invierno (1970)

Hoguera de Dios – es un campo raso
Dejando completamente todo (los postes de las verstas, el
viento y los lejanos puntos
de los molinos: todo lo demás – como si fuera de este mundo
– como en la realidad – alejándose: todo eso chispas – que no
rompen el fuego de la hoguera no universal – es, sin huellas, sea
lo que sea,
una hoguera de Dios que brilla de forma no universal.

5

Y se marchitan las rosas (1966)

No hay durmiente, sino que lo soñado
es semejante
al fuego que oscila.

Y se siente la soledad
hasta el foso,
que no siente nadie.

Hasta el abismo
que no tiene medida.

Las cosas de los lugares invisibles
tienen que quemarse

Cediendo el paso a la base del todo,
tanto de las cenizas
como del alma.

Así: me derramaría a mí mismo
así: ¡Elí, Elí! No se diría
así: había rosas

así:
no las hay

Cinco poemas de Baratynsky (1979)

Poemas de Evgueni A. Baratynsky (1800-1844)

1

Despedida (1820)

Nos hemos separado un momento, como un encanto;
un breve momento ha sido para mí mi vida.
No voy a escuchar las palabras del amor,
;no voy a respirar el aliento del amor!
He tenido todo, de repente he perdido todo;
apenas comenzado el sueño... ha desaparecido.
Y ahora tan sólo una abatida confusión
me ha quedado como recuerdo de mi felicidad.

2

Beso (1822)

Este beso que me has regalado
persigue mi imaginación.
Tanto en el ruido diurno como en el silencio nocturno
siento su huella.
Si baja el sueño y se cierran mis ojos
sueño contigo, sueño con el placer,
ha desaparecido el engaño, no hay felicidad
y conmigo está sólo el amor, sólo el agotamiento.

3

Duda (1819,1826)

Está muy cerca el día de la cita,
te voy a ver, amiga mía,
Dime: ¿por qué no tiembla mi pecho
con la exaltación de la espera?
No me puedo quejar: pero los días de la tristeza
quizás pasaron muy tarde.
Miro la alegría con tristeza,
su resplandor no es para mí.
En mi alma dolorida despierta en vano la esperanza.

De la sonrisa que da mimos del destino
no disfruto completamente:
Todo es imaginario, soy feliz por error
y no me sienta bien la alegría.

4

Fidelidad (1824)

No, los rumores os han engañado,
sigo vivo por vos,
Y vos no habéis perdido vuestro poder
sobre mí con los años.
Yo adulaba a las otras,
pero os tenía en el santuario de mi corazón.
Rezaba a otros iconos,
pero con la inquietud de un viejo creyente.

5

Adiós (1834)

El canto cura el espíritu dolorido,
el poder misterioso de la armonía
va a expiar un error penoso
y va a refrenar la pasión rebelde.
El alma abierta del poeta
se ha librado de todos sus dolores,
y la sacra poesía dará la pureza
del mundo a quien con ella comulga..

CARMEN GURRIARÁN

nacida en Orense, estudió en los Conservatorios de Orense, Santiago de Compostela y Madrid. Obtiene el Título Superior de Piano bajo la dirección de Martín Millán. Con Elvira Padín finaliza el grado superior de canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Amplía su formación con Cl. Allard, The Scholars, E. Lloris, Hesperion XX, H. Deutsch y S. Jurinac, y como pianista con J. M. Colom, A. Cano, J. Pierre Dupuy, L. Sinsev y S. Nebolsina. Estudia interpretación teatral en la Escuela de actores *Cuarta Pared* en Madrid. Realizó estudios de postgrado en Suiza con R. Petkova, D. Hall y E. de Bros, becada por la Xunta de Galicia y premiada por la Fundación Martha Moser de Suiza.

Ha escenificado *Amahl y los visitantes nocturnos* de Menotti, *La voz Humana* de F. Poulenc, *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, *Cendrillon*

de P. Viardot. Ha estrenado obras de D. del Puerto, J. Arias Bal, P. Vallejo, M. Rodeiro, A. Bertomeu, J. Rueda, J. M. López López, J. Torres, Falcón Sanabria, y Gz. Acilu, y ha cantado obras de A. Webern, L. Dallapiccola, M. Feldman, Schnittke, G. Scelsi, entre otros. Ha estrenado la *Tercera Sinfonía* de David del Puerto. Ha grabado *Pierrot Lunaire* de Schönberg y *Stabat Mater* de Boccherini, ambos para RNE; un programa de música española del s. XVIII con el guitarrista Germán Muñoz para TVE-2, y “*Sobre la noche*” de David del Puerto en un CD para el sello Verso.

En 2002 participó en el ciclo Jóvenes Músicos de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Ha cantado con la Orquesta de Cámara Andrés Segovia, la Orquesta Real Philharmonia de Galicia, el Proyecto Guerrero, el Grupo Modus Novus, la Orquesta de RTVE y la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

KENNEDY MORETTI

nacido en Brasil, estudió en la Universidad de São Paulo, en la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Escuela Superior de Música de Viena. Ha sido pianista acompañante y asistente musical en la Ópera Nacional de Hungría, en el “Volkstheater” de Viena y también en las compañías vienesas “Neue Oper Wien” y “Neue Oper Austria”. De 1994 a 1999 fue el acompañante exclusivo de las clases de Alfredo Kraus en la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid y en los cursos de verano de Santander.

Ha actuado en varias ciudades españolas y en Portugal, Francia, Austria, Alemania, Inglaterra, Suiza, EE.UU. y Brasil. En el campo del acompañamiento vocal ha actuado junto a cantantes como Aquiles Machado, Ana María Sánchez, Ruggero Raimondi, Simón Orfila, Felipe Bou, José Antonio López, Milagros Poblador, María

Espada, Marina Pardo, Mariola Cantarero, etc., y en la música de cámara instrumental con intérpretes como Hagai Shaham, Lina Tur Bonet, Joaquín Torre, Ángel García Jermann, David Quiggle, José Manuel Román, José Luis Estellés, David Tomás, y miembros del Cuarteto Casals.

Ha realizado grabaciones de obras para piano solo y canciones de Helmut Jasbar (con María Espada) para el sello Extraplatte, y un CD de la serie “Compositores de Cantabria” (con Marina Pardo) para la Fundación Marcelino Botín en Santander, además de transmisiones en directo por la Radio Nacional Austríaca y por la Radio y Televisión Española.

En la actualidad ejerce la docencia en la Esmuc (Barcelona), en la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid) y en el Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragoza).

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 15 de octubre de 2008. 19,30 horas

I

Alfred Schnittke (1934-1998)

Trío (1985-1992)

I

II

42

II

Valentin Silvestrov (1937)

Postlude D-S-C-H (1971), para trío y soprano

Nicolai Korndorf (1947)

Are you ready, brother? (1996)

TRÍO ARBÓS

Juan Carlos Garvayo, piano

Miguel Borrego, violín

José Miguel Gómez, violonchelo

y **Sonia de Munck** (soprano)

EL SEGUNDO CONCIERTO se inicia con **Alfred Schnittke**

Trío (1985-1992)

El *Trío*, para violín, violonchelo y piano, es una versión del *Trío para cuerda* (violín, viola, violonchelo) que le fue encargado a Schnittke en Viena en 1985 con motivo del doble aniversario de Alban Berg, cien años de su nacimiento y cincuenta años de su muerte, por la Sociedad Alban Berg de Viena. Esta obra ha tenido una tercera versión, para orquesta de cuerda, realizada por Yuri Bashmet. Se trata de una obra densa y de considerable duración para tratarse de dos movimientos (alrededor de 25 minutos). En su transcurso, Schnittke rinde homenaje a Berg, pero siguiendo con su peculiar poética (el poliestilismo), desfilan por la obra referencias, homenajes y citas transfiguradas de Schubert, J. S. Bach, Mahler y numerosos juegos de lenguaje musical. La atmósfera de la obra es, de todos modos, tensa y por momentos sombría. Los instrumentistas, especialmente los de cuerda, se ven sometidos a una presión interpretativa que no nace sólo de la dificultad técnica (considerable, por otra parte), sino por la tensión de una dinámica que estira el sonido al límite, por notas de larguísima duración (que obligan a un esfuerzo de mantenimiento del sonido en los imprescindibles cambios de arco que deben ser imperceptibles) y por las trampas de una aparente simplicidad melódica que se ve constantemente alterada por dobles, triples y cuádruples cuerdas, aparte de largos armónicos en los que la calidad del sonido se convierte en el valor casi único de más de un fragmento. Los juegos de lenguaje llevan a convivir idiomatismos clásicos (entradas instrumentales en imitación, guiños a danzas clásicas, episodios de violencia sonora que ponen en jaque la sincronidad de los intérpretes...) con climas casi descarnados. De hecho, el valor máximo de esta obra es, a mi juicio, el discurrir del tiempo a través de una atmósfera expresiva casi desoladora.

Valentin Silvestrov

Postlude D-S-C-H (1971)

El *Postlude D-S-C-H* es el primero de una obra que contiene tres, el segundo para violín solo y el tercero para violonchelo y piano. El autor advierte que los tres postludios pueden ser interpretados por separado, como es hoy el caso. DSCH es un

motivo musical que une las letras iniciales más características del nombre de Dmitri Shostakovich (considerando que es usual en el mundo anglosajón escribir Schostakovich) con su transcripción en notas musicales: re-mi bemol-do-si. Obviamente, es un tema musical con grandes analogías con el de B-A-C-H (si bemol-la-do-si natural). De hecho, ambos se componen de dos semitonos separados por una tercera menor. Pese a las enormes posibilidades musicales del tema ligado al nombre de Shostakovich, parece que no fue él mismo quien lo usó primero, ese honor recayó sobre un jovencísimo compositor británico, Benjamin Britten, que a los 23 años (1936) había quedado conmovido por la condena de la ópera del ruso, *Lady Macbeth*. También fue británico el segundo en utilizar el tema, el escocés Ronald Stevenson que escribió una extensa obra para piano que mostró a Shostakovich en el Festival de Edimburgo de 1962. De todos modos, el autor ruso se apropió de lo que, después de todo, era su firma, y lo usó en obras como la 10^a *Sinfonía*, el 8^o *Cuarteto de cuerda*, el 2^o *Concierto para violín*, los cuartetos nos. 12 y 13 y la 15^a *Sinfonía*. A la muerte del compositor se inscribió este motivo sobre su tumba en el cementerio de Novodievitchi. El tema hizo fortuna en Rusia y ha sido utilizado en más de cuarenta homenajes musicales, y entre los nombres más destacados que han hecho uso de él hay que contar los de Schnittke, Wainberg, Tichtchenko, Bibik, Gabichvadze, Mansurian, Tsintsadze, Smirnova, Nosyrev, Prigogin, Denisov y, obviamente, Valentin Silvestrov que motiva este comentario.

La obra que escuchamos hoy es un curioso trío con soprano. La cantante tiene como único texto la palabra Amén, de la que la última sílaba se escucha sólo al final, por lo que toda la pieza es como una gran vocalización sobre la letra A. Las notas musicales concernidas en el homenaje (re-mi bemol-do-si) se escuchan inmediatamente; las dos primeras en el piano y el violonchelo, y las dos segundas en la parte de voz, doblada la nota do por el violín y el piano. Esto será una característica de gran parte de la pieza, el uso de unísonos entre la voz y los instrumentos, de los que se sale por el movimiento de uno de ellos provocando una disonancia. A partir de una breve intro-

ducción, el piano adquiere un protagonismo en la recreación de una atmósfera casi deudora de los acompañamientos típicos de los barrocos “bajos de Alberti”, esto es, el despliegue de las figuras de un acorde mantenido sobre animadas figuras de tercera tan característico del acompañamiento a base de acordes. Este material, unido a líneas melódicas conjuntas, que constituyen una prolongación de los semitonos de DSCH, se convierte en la textura prácticamente permanente de la pieza. La obra, basada en acompañamiento de acordes y líneas melódicas conjuntas, se convierte, obviamente, en una pieza de sonoridad tradicional (algunos dirán que post-moderna), aunque con una atmósfera muy particular y con un uso sorprendente de los timbres instrumentales, lo que no es poco mérito en una combinación instrumental tan ligada a la literatura camerística clásica. En todo caso, es un homenaje al Shostakovich ensoñador y delicado, casi como un postre.

Nicolai Korndorf

***Are you ready, brother?* (1996)**

El trío de Korndorf con el que se cierra este segundo concierto es la obra más actual de todo el ciclo dedicado a compositores ex-soviéticos, ya que está firmada en 1996. Su autor, de hecho, ya era canadiense en el momento de su composición. Como colofón que es, esta obra de título irónico parece casi un comentario musical a lo que fueron muchas de las características de la música compuesta por los compositores rusos (o de otras repúblicas). Incluso el adjetivarla de postmoderna es casi un anacronismo en fecha tan tardía. En todo caso, su vocación neoclásica es evidente. La obra está escrita en mi mayor, con armadura de clave, algo prácticamente desaparecido en los últimos cincuenta años. Su adscripción a mi mayor es tan rigurosa que la primera alteración aparece en el compás 300 (de 360 que tiene la obra), es decir, que el 85 % de la obra está escrita con las siete notas de la escala de mi mayor, procedimiento casi deudor del minimalismo americano. Hacia la mitad de la obra, incluso, el violín y el violonchelo sólo tocan la nota mi durante 34 compases, y muy gradualmente se incorporan otras notas en un proceso de rarificación rítmica frenético. En cuanto a los últimos 60 compases, las altera-

ciones que sirven para buscar otra tonalidad por algún atajo (modulación sería una expresión excesiva) cumplen una función de ir buscando el final tras una agotadora carrera (casi al modo del *Bolero* de Ravel). Y es que la principal característica de la obra es su ritmo obsesivo, a veces vecino del pop, que pone a prueba a los intérpretes. Hay también curiosas aportaciones tímbricas, el pianista debe “preparar” el instrumento en tres notas (o sea, introducir algún objeto que desvirtúe el sonido) y atacar directamente las cuerdas del instrumento en varias ocasiones con una púa de guitarra eléctrica. Hacia el final, el pianista debe recurrir a un Temple Block (instrumento de percusión consistente en una pieza, o varias, de madera hueca) y tocarlo con la mano derecha mientras que la izquierda sigue en el teclado durante un buen fragmento.

Como queda dicho, la característica más destacada de la obra es su energía rítmica. Estilísticamente podría ser una obra emparentada con el minimalismo, pero también con parte de la atmósfera heredada del país de origen de Korndorf. En ese sentido, ilustra bien algunas de las preocupaciones que desarrollaron los creadores de la antigua Unión Soviética y, quizá, algunas de sus frivolidades. Este *Are you ready, brother?* no es, en cualquier caso, la herencia de las angustias existenciales de la generación de Gubaidulina, Denisov o Schnittke, por no hablar de Shostakovich. Es un poco la contrafigura, o el último episodio de un descreimiento que es tan típico de quien ha pasado por la experiencia totalitaria como el descenso a los infiernos de sus colegas mayores.

TRÍO ARBÓS formado por Miguel Borrego, violín; José Miguel Gómez, violonchelo y Juan Carlos Garvayo, piano, se fundó en Madrid en 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939). En la actualidad es uno de los grupos de cámara más prestigiosos del panorama musical español.

Su repertorio abarca desde las obras maestras del clasicismo y el romanticismo hasta la música de nuestro tiempo, contribuyendo a la ampliación de la literatura para trío con piano a través del encargo de nuevas obras. J. Torres, A. Cattaneo, C. Camarero, Sánchez Verdú, J. L. Turina, G. Erkoreka, M. Manchado y H. Hewitt son solo algunos de los compositores que han dedicado obras a esta formación.

Actúan con regularidad en las principales salas y festivales internacionales a lo largo de más de 30 países. Entre sus grabaciones cabe destacar el CD para el sello Naxos que incluye la primera grabación mundial del inédito *Trío en Fa* del compositor sevillano, y el CD para el sello Col legno dedicado a la música de cámara de Luis de Pablo.

SONIA DE MUNCK madrileña, estudió en la Escuela Superior de Canto con María Dolores Travesedo y Miguel Zanetti. Asistió a clases magistrales de Ana María Sánchez, Istvan Cjerian, Dolores Zajick y Wolfgang Reger. Actualmente completa su formación con Jorge Rubio. Fue premiada en los concursos Ciudad de Logroño y Pedro Lavirgen. Recibió el premio Fin de Carrera Lola Rodríguez Aragón.

Ha cantado en numerosas óperas, interpretando los más importantes personajes. Ha protagonizado numerosas zarzuelas en diversos escenarios tanto en España como en el extranjero. Ofrece recitales de cámara en compañía de Jorge Rubio o Miguel Zanetti.

Recientemente ha debutado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con *Hangman*, *Hangman* y *The Town of Greed* y en el Teatro Real con *El Pequeño Deshollinador* de Britten. Ha participado en el I Ciclo Conciertos Líricos de Zarzuela y en *La Generala*, ambos en el Teatro de la Zarzuela.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 22 de octubre de 2008. 19,30 horas

I

Boris Tchaikovsky (1925-1996)

Sonata para violonchelo y piano (1957)

Allegro non troppo

Adagio

Andante

Andrey Eshpay (1925)

Sonata para violín y piano en si bemol mayor (1966)

Allegro molto agitato

II

Sofia Gubaidulina (1931)

Rejoice!, sonata para violín y violonchelo (1981)

Your joy no man taketh from you

Rejoice with them that do rejoice

Rejoice, rabbi

And he returned into his house

Listen to the still small voice within

LEVÓN MELIKYAN, violín

NATALIA MARGULIS, violonchelo

SOFYA MELIKYAN, piano

EN ESTE TERCER CONCIERTO comenzamos con **Boris Tchaikovsky** (1925-1996)

Sonata para violonchelo y piano (1957)

Allegro non troppo

Adagio

Andante

La música para violonchelo de Tchaikovsky ha gozado de un reconocimiento importante, especialmente su *Concierto para violonchelo* (1964), que es una de las pocas obras retenidas de manera especial por el gran Rostropovich en su repertorio de las que le escribieron. La *Sonata para violonchelo y piano* fue escrita en 1957 y dedicada a Moissei Wainberg, gran compositor de origen judío y polaco que gozó de una sólida amistad por parte de Shostakovich y de la admiración de muchos de los más jóvenes. La *Sonata* de Tchaikovsky forma parte de las que escribió en la primera época, tras haber concluido sus estudios en Moscú en 1949. No tiene, por tanto, los interesantes rasgos que el autor iba a desarrollar a partir de inicios de los sesenta. Tchaikovsky no fue nunca un innovador, pero su música alcanzó un sello muy personal que invita hoy a su revisión. Alguno de estos rasgos desfilan por su *Sonata para violonchelo*: una curiosa concepción tonal, un gusto por los colores graves y –diríamos– profundamente rusos y un fraseo en el que se adivinan configuraciones que se apartan de la cuadratura, no rítmicamente pero sí en su entidad motívica. Citemos, sobre lo primero, un regusto por modalidades arcaicas embutido en un esquema en mi menor, en el primer tiempo; en un sol menor, en el segundo movimiento; y en un do menor, en el tercero. El fraseo rítmico y los motivos que desgrana el chelo parecen rendir homenaje al Schubert de la célebre *Sonata “Arpegione”*. Todo este material armónico se adereza con disonancias que difuminan la previsibilidad de cualquier juego tonal y que parecen evocar una suerte de Hindemith ruso. El interés de la obra viene, en parte, de esa rareza que siempre se produce con obras de factura muy convencional pero llenas de ingredientes y de una cierta poesía que nos sorprende, ya sea por convicción artística, por rigor técnico o por un cierto desplazamiento de las expectativas de un oyente acostumbrado a un cierto tipo de convencional-

mos. Esta *Sonata* es, en todo caso, la más antigua de fecha de composición de todo el ciclo aquí programado.

Andrey Eshpay (1925)

***Sonata para violín y piano, en si bemol mayor* (1966)**

Allegro molto agitato

El nombre de Eshpay, como el de Tchaikovsky que acaba de sonar, hacen un poco el papel de contrafiguras en este ciclo. Son la imagen más convencional de los nombres elegidos para retratar una época, pero ambos son compositores de rigurosa formación, con una poética no exenta de interés si su obra se sitúa fuera de una polémica entre tradición y renovación, y los dos mantuvieron una posición política y administrativa razonable dentro del juego de tensiones entre los que osaron desafiar las reglas y los colaboracionistas declarados. La partitura está dedicada a Eduard Grach. La *Sonata para violín y piano*, al contrario que la de Tchaikovsky, está escrita en un periodo (1966) en el que la polémica sobre la renovación del lenguaje había sonado ya muy fuerte. Sus anacronismos son, por tanto, menos digeribles. Sin embargo, esta llena de curiosos momentos. Se anuncia en la tonalidad de si bemol, pero aparece libre de armadura tonal, que sólo hace su aparición en los 46 últimos compases. Ofrece, también, un curioso juego motivico en el que la repetición de frases tiene un papel muy destacado. Otro aspecto notable es su sólida escritura idiomática para el violín, que destaca sobre la simplicidad de la parte escrita para el piano. Formalmente es más libre que la *Sonata para violonchelo* de B. Tchaikovsky, se articula sobre periodos marcados por cambios de *tempo* que la hacen muy amena a la escucha. Y constituye, en cualquier caso, una aportación simpática a la literatura escrita para el dúo violín y piano.

Sofia Gubaidulina (1931)

***Rejoice!* Sonata para violín y violonchelo (1981)**

Your joy no man taketh from you

Rejoice with them that do rejoice

Rejoice, rabbi

And he returned into his house

Listen to the still small voice within

La sonata para violín y violonchelo, *Rejoice!*, de Sofia Gubaidulina no sólo significa un salto cualitativo en el interés del presente concierto, se trata quizá de una de las más grandes obras del siglo XX escritas para esta nada sencilla combinación de la que, posiblemente, haya que retroceder hasta Ravel para encontrar una hazaña análoga. La obra fue compuesta en 1981 a petición del matrimonio formado por la violinista Natalia Gutman y el violonchelista Oleg Kagan, a quienes está dedicada. Su estreno se hizo esperar hasta el 26 de julio de 1988 y tuvo lugar en la ciudad finlandesa de Kuhmo, célebre por su espléndido festival de verano. Para el estreno definitivo, la obra fue profundamente revisada. Su estreno americano tuvo lugar casi a continuación, el 21 de enero de 1989 en el Carnegie Hall de New York, actuando en esa ocasión como intérpretes el violinista Gidon Kremer y el violonchelista Thomas Demenga. La sonata fue pronto considerada como una obra excepcional, lo que prueban las excelentes y abundantes grabaciones discográficas que de ella se han realizado.

Los cinco movimientos que componen esta sonata utilizan como títulos otros tantos proverbios de las lecciones espirituales del filósofo ucraniano Grigori Skovoroda, que vivió en el siglo XVIII. Estos títulos, según Gubaidulina, se utilizan “como una metáfora de la transición de una realidad a otra a través de la yuxtaposición de sonidos normales con el de los armónicos. La posibilidad que tienen los instrumentos de cuerda de obtener tonos de diferentes alturas en el mismo sitio de la cuerda puede ser experimentada en música como la transición al otro plano de la existencia. Y eso es alegría”. Como señala la propia compositora, la importancia simbólica de los sonidos armónicos en esta obra es decisiva. En cuanto a la posibilidad que la autora señala de pasar del sonido normal al armónico sin cambiar otra cosa que la presión del dedo sobre la cuerda, lo encontramos ya en el inicio de la obra de la mano del violín de manera muy clara, así como en el final del violonchelo. Es una sugestiva idea la de que ese gesto técnico sea símbolo de transformación y transición hacia un estado de alegría; pero en todo caso es un rasgo definitorio de la obra.

Hay más aspectos deslumbrantes técnicamente; como el segundo movimiento, veloz y marcado por unos cromatismos que, entre otras cosas, obligan a un ejercicio de digitación endiablado para colocar los dedos en posiciones tan estrechas como lo son siempre las de los semitonos (especialmente en el violín, que es más pequeño); o los juegos consistentes en oscilar cromáticamente sobre un único sonido a través de las dobles cuerdas, que proporcionan una sonoridad confusa y rica, y que no por casualidad la autora los sitúa en el tercer movimiento (*Rejoice, rabbi*; Alégrate, rabino). Es también fascinante la constante ambivalencia entre las partes métricamente marcadas por compases y la que está escrita sin ninguna indicación, con la carga de libertad rítmica que proporciona. En fin, son tantos los gestos de riqueza técnica, puestos además al servicio de una narración metafórica, que se haría muy largo precisarlos. El resultado de la escucha de esta obra, que es lo que importa, es el de una música con una carga de veracidad y convicción que contagia a los elementos de escritura, que son, por otra parte, prodigiosos. Todo ello conseguido con una poética personal inimitable y una trascendencia en el uso de los recursos que la convierten en una de las obras de pequeña cámara más sugestivas de las escritas en el último cuarto del siglo XX. Su ubicación como última obra del concierto de hoy nos ilustra mejor que la más elaborada tesis doctoral acerca del salto ofrecido por la música soviética desde las piezas convencionales por puro sometimiento a las tradiciones hasta la música entendida como compromiso personal asumido hasta las últimas consecuencias, sin que ello signifique, además, lenguajes abstractos, fríos o distantes de la emoción. Esa es la lección de esta extraordinaria sonata, *Rejoice!*, cuya elocuencia apenas precisa comentarios, por más que siempre resulte agradable realizarlos.

LEVÓN MELIKYAN nacido en Ereván, Armenia, estudió en la Escuela Tchaikovsky, con T. Airapetyan y en el Conservatorio Superior Komitas, con K. Dombaev. Al finalizar sus estudios con Diploma de Honor, obtuvo las titulaciones de concertista, solista de orquesta y profesor superior de violín. A lo largo de los años de la formación profesional, realizó varios recitales en Ereván, Tbilisi y Moscú.

Ha formado parte de la Orquesta Nacional de Cámara de Armenia como ayuda de concertino. Como solista de orquesta, ha realizado giras por Europa, América y Asia, entre otros. De 1979-1982 fue invitado por la Orquesta Sinfónica Gulbenkian (Lisboa) como ayuda de concertino. En 1990 realizó una serie de conciertos en París con la Orquesta Filarmónica de Francia como concertino.

Ha actuado como solista en los Festivales internacionales “La primavera de Praga”, “Otoño de Varsovia”, “D. Scarlatti”, en Soria, en Ayamonte y Quintanar de la Orden; y con el pianista austríaco George Demus. Ha participado en los ciclos de cámara de la Orquesta Sinfónica de

RTVE en el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en el Teatro Monumental.

Desde 1994 es profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE y profesor del Conservatorio Municipal Montserrat Caballé (Arganda del Rey).

NATALIA MARGULIS nació en una familia de músicos rusos en Friburgo, Alemania. Comenzó estudios de piano con su madre y a los trece años comienza los de violonchelo. Ha estudiado en San Petersburgo, Basilea, Los Angeles y en la Hochschule für Musik, Köln, Alemania con Frans Helmerson, donde recibió su diploma con ‘distinción’ en 2002. Después en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, Madrid, con Natalia Shakovskaya.

Ha tocado para grandes cellistas como D. Geringas, N. Gutman y B. Pergamentschilov. Ha actuado en el Schoenberg Hall, Los Ángeles, el Walton Arts Center en Arkansas, el Auditorio Nacional de Madrid, el Megaron Hall en Thessaloniki, Grecia, en el Palais des Beaux Arts de Bruselas, entre otros. Ha to-

cado con la Greek National Orchestra, North Arkansas Symphony Orchestra, Cologne Youth Orchestra, y ha intervenido en festivales como el de Santander y Verbier Academy.

Como miembro del 'Margulis Trío' ha obtenido premios en la Competition de 99 Osaka Música de Cámara, y en el 'María Canals' en Barcelona. Fue invitada para dar *masterclasses* en el Internacional Music Seminar en Vertiscos, Grecia.

54

Desde 2007 es ayuda solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid (Teatro Real).

SOFYA MELIKYAN nacida en Yereván, Armenia. Estudió en la escuela de música Tchaikovsky de Yereván con Anahit Shajbazyan, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Joaquín Soriano, consiguiendo el Premio Extraordinario de Honor Fin de Carrera. Perfeccionó su interpretación con Galina Egiazarova en Madrid y Brigitte Engerer en París. Realizó estudios de postgrado en Ecole Normale de Musique de París "Alfred Cortot" con

Ramzi Yassa, donde obtiene el Diplome d'Execución por unanimidad. Ha participado en Clases Magistrales con Vitali Margulis, John O'Connor, Fanny Solter o François-René Duchable.

Ha obtenido numerosos premios como a la Musicalidad en la XVI Edición del Concurso de Piano Marisa Montiel, Primer Premio en el XIII Concurso Internacional de Piano de Ibiza, Premio a la Interpretación Musical de Asociación de Amigos del "Colegio de España" de París, etc.

Ha actuado en el Carnegie Hall de Nueva York como ganadora del concurso "Artists International", en el Festival "Nuevos Nombres" (Yerevan), en el III Festival Internacional de Música Domenico Scarlatti (Soria), en el XIV Festival Internacional de Música de Ibiza y en el Festival Internacional BEMUS (Belgrado). Ha ofrecido conciertos y recitales en España, Armenia, Rusia, Alemania, Austria, Portugal, Francia, Irlanda, EEUU. Ha actuado como solista con las orquestas Sinfónica Nacional de Armenia, Estatal de Cámara de Armenia, Filarmónica Europea, Sinfónica de RTVE.

Ha grabado para RNE, Canal Clásico de TVE, Radio y Televisión Nacionales de Armenia, Radio Clásica Bellas Artes de Chicago, Canal “Muzzik” de la Televisión Francesa. Ha grabado un disco benéfico, “Cuestión de piel” con obras de Schumann y Rachmaninov, y otro con música de Haydn, Schumann, Dutilleux, Rachmaninov, Albéniz y Khachaturyan.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 29 de octubre de 2008. 19,30 horas

I

Alfred Schnittke (1934-1998)

Quinteto – “en memoria de mi madre” (1972-1976)

(Versión para piano y orquesta)

I. Moderato

II. Tempo di Valse

III. Andante

IV. Lento

V. Moderato pastorale

56

Rodion Shedrin (1932)

...“tocamos Rossini” (1970)

II

Rodion Shedrin

En el estilo de Albéniz (1973)

Sofia Gubaidulina (1931)

Allegro rústico (1963)

(Versión para violín y cuerdas)

Alfred Schnittke

Suite en estilo antiguo (1980)

Pastorale

Ballet

Minuet

Fugue

Pantomime

EL CUARTO CONCIERTO se inicia con **Alfred Schnittke**
Quinteto con piano (1972-1976), *Opus 108*

1. *Moderato (attacca)*
2. *Tempo di Valse*
3. *Andante*
4. *Lento (attacca)*
5. *Moderato pastorale*

El *Piano Quintet* es una obra de gran importancia dentro de la producción de Schnittke. Dedicado a su madre, Maria Vogel, fue trabajado y repasado durante cuatro años; y constituye un apasionado relato de la muerte de una madre y del diálogo, al fin reencontrado con ella, más allá de la muerte. Su estreno tuvo lugar en septiembre de 1976 a cargo del Georgian String Quartet junto con la pianista Nodar Gabunia. Del éxito de esta obra podría dar cuenta el alto número de grabaciones a cargo de cuartetos y solistas de alto nivel. Hasta catorce grabaciones ha tenido esta obra con intérpretes de rango como Gidon Kremer, Gérard Caussé, Elena Bashkirova, Tale Quartet, Keller Quartet, Mondriaan Quartet, Vermeer Quartet, Moscow String Quartet o Vermeer Quartet. Además de la versión para orquesta de cuerda y piano que hoy se escucha, la obra ha tenido importantes transcripciones de la mano del propio compositor, especialmente su paso a la gran orquesta, bajo el título de *In Memoriam*, estrenado en Moscú en 1979 con la dirección de Gennadi Rozhdestvensky y la prestación de la Orquesta Filarmónico Sinfónica de Moscú.

Alfred Schnittke
Suite en estilo antiguo (1980)

1. *Pastorale*
2. *Ballet*
3. *Minuet*
4. *Fugue*
5. *Pantomime*

El año 1972 fue un periodo clave en la vida de Schnittke, es el año del fallecimiento de su madre, cuya desaparición motivaría el nacimiento del *Quinteto con piano* a modo de confesión personal. Es también el año en que el autor de Engel abandonaría los trabajos funcionales, especialmente su

puesto como profesor en el Conservatorio de Moscú. En ese crítico momento nace también una obra que ha alcanzado gran popularidad, su *Suite en estilo antiguo*. Escrita para violín y piano, o clavecín, y acogida al número de Opus 80 (en el catálogo de la editorial hamburguesa Sikorski) su estreno en esta versión original tuvo lugar en Moscú el 27 de marzo de 1974 actuando como intérpretes Mark Lubotsky al violín y Lyubov Yedlina como pianista. Se trata de una obra con similar acogida que el *Quinteto* en el mercado discográfico, ya que cuenta con catorce grabaciones. Existe otra versión, para violonchelo y piano, realizada por Daniel Shafran e identificada como Opus 80a.

La versión para orquesta de cámara y clave obligado fue realizada por Vladimir Spivakov y Vladimir Milman en 1987 y su primera audición tuvo lugar en 21 de agosto de 1988 en Kiel, actuando como intérpretes los Virtuosos de Moscú dirigidos por el propio Spivakov. La casa Sikorski le adjudica el número Opus 221. También esta versión ha tenido excelente acogida en el ámbito discográfico, ya que cuenta con ocho grabaciones.

Rodion Shedrin

... **“tocamos Rossini”** (*Let's play an Opera by Rossini*) (1970)

Aunque la producción camerística de Shedrin sea menos significativa que sus grandes ballets, sus realizaciones para la escena o sus pomposas sinfonías, ha mostrado siempre una gran sensibilidad por el piano (es un gran pianista), a la vez que un gusto por los homenajes a la música y los músicos del pasado. Aparte de los dos ejemplos que hoy escuchamos, recordemos su admiración permanente por la obra de J. S. Bach, de la que hay que destacar sus significativos *24 preludios y fugas* (con lo que no sólo recordaba al gran barroco sino que se acercaba al más cercano Shostakovich). La breve pieza “...*tocamos Rossini*”, o más propiamente, “*Toquemos una ópera de Rossini*”, es un simpático pastiche incluido en su colección *Cuaderno para la juventud*, de 1981, formado por 15 piezas, y cuya evocación a la tradición abierta por Schumann es evidente. En el capítulo de transcripciones, mencionemos

(aparte de la que hoy se escucha), la realizada por el autor para violonchelo y piano en 1997 y que se incluye en un corto ciclo denominado *Tres piezas divertidas*, grabadas por el autor y la colaboración destacada del violonchelista David Jeringas. Se trata de una pieza deliberadamente anacrónica y marcada por los gestos de virtuosismo, así como una lógica lúdica y que podríamos llamar “antimoderna” si no fuera evidente su carácter originalmente cercano al mundo de la educación musical.

Rodion Shedrin

***En el estilo de Albéniz* (1973)**

Entre los homenajes reconocidos de Shedrin hacia los compositores del pasado hay que anotar los dedicados a J. S. Bach, Glinka, Chopin, Rossini, etc. Pero el dedicado a Albéniz ha tenido un recorrido largo en la producción de Shedrin. La pieza “*En el estilo de Albéniz*”, escrita para piano, ya aparece en el temprano año 1955 (1952, según algunas fuentes) como parte de sus obras *Klavierstücke*, firmada entre 1955 y 1962, y de la que la pieza dedicada a Albéniz es la cuarta pieza de seis, y más tarde en su *Sonata para piano*, de 1962, también como cuarta pieza, pero en este caso última. Esta obra fue estrenada por Dmitri Bashkirov. La obra fue retomada para diversas combinaciones y la Editorial Sikorski da tres transcripciones distintas: para violonchelo y piano; para violín y piano; y para trompeta y piano. Los ecos de esta obra resonarían en transcripción orquestal, especialmente en *Dos tangos de Albéniz*, que la editorial Schott señala como del año 1996 (estrenados por Rostropovich, como director, en Londres el 9 de agosto de 1997); si bien, el conocido como *Tango de Albéniz* fue estrenado en Madrid en 1991, a cargo de Gennadi Rozhdestvensky. No olvidemos que Shedrin era el marido de la gran bailarina Maia Plisetskaia, entonces directora del Ballet Nacional de España.

Sofia Gubaidulina

***Allegro rústico* (1963)**

El *Allegro rústico*, escrito originalmente para flauta y piano, es una obra temprana dentro de la producción de Gubaidulina.

En efecto, el año 1963 (fecha de composición del dúo) fue el de la finalización de sus estudios con Shebalin y su establecimiento como compositora independiente, una independencia que le llevaría a una auténtica travesía por el desierto. Puede que el impulso a establecerse de manera independiente (algo siempre delicado en el entorno soviético de esos años), fuera alentado por la acogida que alcanzó este breve dúo escrito para flauta y piano, ya que alcanzó el primer premio del Concurso Pansoviético de composición y fue pronto estrenado (en Riga el mismo 1963, con los intérpretes Alfred Razbaum, flauta, y Braun [la casa Sikorski no facilita más que este nombre] al piano). Esta obra juvenil, que ha adquirido una gran popularidad gracias, especialmente, a los flautistas, tiene un desparpajo en el que aún resuenan ecos de la enseñanza recién recibida, pero ya anuncia algunos de los “motivos” de la futura gran compositora; especialmente la mirada melancólica y, como diríamos hoy, casi ecológica respecto al sonido. La transcripción de la autora para violín y orquesta de cuerda no está acreditada por la casa editorial de la compositora tártara, pero indica hasta qué punto han sido fluidas las relaciones entre creadores e intérpretes en el entorno soviético y postsoviético; ya que casi todas (o seguramente todas) han nacido por solicitudes de intérpretes ligados a los creadores. También es síntoma de la vitalidad de esta pieza breve y juvenil, quizá la más conocida de las tempranas de su autora.

SINFONIETTA MOSCÚ,
Chamber Orchestra

El 18 de abril del 2006, en el Museo Pushkin de Moscú, inició su singladura musical tras un exhaustivo proceso de selección de máxima exigencia entre jóvenes valores rusos, formados en el prestigioso Conservatorio Chaikovski de Moscú.

JOSÉ LUIS NIETO

Realizó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y se graduó en el Conservatorio Tchaikowsky de Moscú, con Mikhail Voskressensky y se doctoró en el Conservatorio Tchaikowsky, bajo la tutela de Victor Merzhanov.

Su actividad como concertista ha sido prolífica, actuando en EE.UU, América Latina, Europa, en países de la ex Unión Soviética y por todo el territorio de Rusia.

Además de liderar su propia orquesta de cámara, "Sinfonietta Moscú" y actúa en numerosas ocasiones con la Orquesta Virtuosos del Conservatorio Tchaikowsky, Orquesta de Cámara Gniessens, Orquesta Filarmónica Prokofiev, Nova Amadeus Orchestra, Ensemble de Solistas Hermitage, Orquesta Sinfónica de Providencia..., así como con grandes artistas como Alexei Utkin o Elena Obratzova y ha compartido cartel en diversos festivales internacionales con músicos como Vladimir Spivakov o Yuri Bashmet.

Tiene en su haber cuatro registros en CD, los cuales han sido lanzados en España con gran reconocimiento de la crítica especializada.

El autor de la introducción y notas al programa JORGE FERNÁNDEZ GUERRA nació en Madrid. Estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (piano, violín, armonía, contrapunto, historia de la música, así como composición, análisis y técnicas no occidentales con Luis de Pablo).

A partir del año 1971 participó también en el movimiento del Teatro Independiente que contribuyó a transformar la escena española. Realizó estudios teatrales en el laboratorio del TEI (William Layton, Arnold Taraborelli, José Carlos Plaza, técnicas vocales con miembros del Roy Hart Theatre, etc.). Ha

participado en diversos montajes de este grupo como músico de escena, compositor y actor, pasando posteriormente a grupos teatrales como CIT y TABANO.

Ha colaborado, o colabora, como comentarista y crítico musical en diversos medios de comunicación (Radio 2, Guía del Ocio, Pochiss. Rall., Diario 16, etc.). En el apartado de publicaciones, el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha publicado una monografía suya sobre la figura de Pierre Boulez (1985). Ha colaborado también en «Escritos sobre Luis de Pablo», libro de diversos autores de Editorial Taurus (1987).

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.

PRÓXIMO CICLO

AB LIBITUM. LA IMPROVISACIÓN COMO
PROCEDIMIENTO COMPOSITIVO

5, 12, y 19 de noviembre de 2008

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo