

CICLO DE MIÉRCOLES

MÚSICA SOVIÉTICA: DE LA REVOLUCIÓN A STALIN

Con motivo de la exposición

*Aleksandr Deineka (1899-1969).
Una vanguardia para el proletariado*



octubre 2011



Portada:

Sátiras, parodias, coplas musicales (Muzykálniye felyetony, paródii, kupléty)

Borís Brávin y Leoníd Nachárov

Sociedad Estatal Filarmónica de Járkov

Archivo España-Rusia 1927-1937

CICLO DE MIÉRCOLES

Música soviética: de la Revolución a Stalin

Con motivo de la exposición

*Aleksandr Deineka (1899-1969).
Una vanguardia para el proletariado*

octubre 2011

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Música soviética: de la Revolución a Stalin, con motivo de la exposición “*Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*”: octubre 2011 [introducción y notas de Juan Manuel Viana]. -- Madrid: Fundación Juan March, 2011.

65 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2011)

Notas al concierto: [I] “Obras de A. Khachaturian, D. Shostakovich y S. Prokofiev”, por el Dúo de pianos Moreno Gistáin; [II] “Obras de D. Shostakovich, A. Khachaturian, S. Prokofiev, D. Kabalevski y S. Rachmaninov”, por Mariana Gurkova, piano; [y III] “Obras de S. Prokofiev, M. Weinberg, G. I. Ustvol'skaya y D. Shostakovich”, por Oxalys y Boyan Vodenitcharov, piano; celebrados en la Fundación Juan March el 7, 19 y 26 de octubre de 2011. También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para piano (Pianos (2) - Programas de mano - S. XX.- 2. Música para piano (Pianos (2), Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 4. Tríos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 5. Tríos (Piano, clarinete, violín) - Programas de mano - S. XX.- 6. Quintetos de piano - S. XX.- 7. Oberturas (Piano, clarinete, violines (2), viola, violonchelo) - S. XX.- 8. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Juan Manuel Viana

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
 Vientos del pueblo
 Hombres, máquinas y utopías sonoras
 El principio del fin
 Años de luto
 Paisaje después de la batalla
- 21 Viernes, 7 de octubre - **Concierto inaugural**
 Dúo Moreno Gistáin, dúo de pianos
 Obras de A. KHACHATURIAN, D. SHOSTAKOVICH
 y S. PROKOFIEV
- 34 Miércoles, 19 de octubre - **Segundo concierto**
 Mariana Gurkova, piano
 Obras de D. SHOSTAKOVICH, A. KHACHATURIAN,
 S. PROKOFIEV, D. KABALEVSKI y S. RACHMANINOV
- 48 Miércoles, 26 de octubre - **Tercer concierto**
 Oxalys y Boyan Vodenitcharov, piano
 Obras de S. PROKOFIEV, M. WEINBERG, G. I. USTVOLSKAYA
 y D. SHOSTAKOVICH

Introducción y notas de **Juan Manuel Viana**

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

Este ciclo se centra en uno de los periodos más convulsos de la reciente historia de la música occidental: el desarrollado en la extinta URSS entre el estallido de la Revolución en 1917 y la muerte de Stalin en 1953. Durante estas tres décadas y media, la creación artística soviética pasó de una fértil e imaginativa vanguardia a la más violenta imposición de los dogmas del “realismo soviético”, un viraje extremo marcado por un decreto estalinista proclamado en 1932. Las diversas tendencias compositivas y las diferentes relaciones que los principales compositores del periodo lograron mantener con las autoridades del régimen son las líneas que articulan los programas que conforman este ciclo de conciertos.

Son siete los autores aquí representados, cuyas carreras nacieron o se forjaron en estas complejas circunstancias. Aram Khachaturian y Dimitri Kabalevsky, cuyas obras hoy son relativamente poco programadas, mantuvieron unas relaciones tibias con el aparato oficial en las que se alternaban dosis de colaboracionismo con tensiones ocasionales. Mucho más delicada fue la situación de Dimitri Shostakovich y de Sergei Prokofiev. Reconocidos y alabados con condecoraciones oficiales como los Premios Stalin, fueron al mismo tiempo, paradójicamente, objeto de severas amonestaciones públicas. En 1936, el periódico *Pravda* publicaba el artículo “Caos en lugar de música” sobre la incompatibilidad de la música de Shostakovich con el arte proletario. Esta advertencia, que no sería la última, no solo abortó drásticamente los intentos de renovación estilística que el autor había iniciado, sino que también condicionó su posterior desarrollo creativo hasta un extremo que difícilmente podremos nunca establecer con precisión. Prokofiev pasó una larga estancia en Europa (1918-1933) antes de regresar a la URSS, en donde acabó igualmente sufriendo la condena pública de su música, tachada de “formalista” y de estar fuera de los parámetros realistas. Además, este ciclo de conciertos dará cabida a otros

compositores rusos con cruciales aportaciones al legado musical del siglo XX que no siempre han sido reconocidas: desde Sergei Rachmaninov, quien se exilió a América el mismo año de la Revolución, hasta la emergente figura de Mieczyslaw Weinberg, salvado de una condena a muerte por “enemigo del pueblo” gracias a la intermediación de Shostakovich. También fue Shostakovich una referencia para la enigmática y marginada compositora Galina Ustvolskaya, formada bajo su tutela y cuya obra fue desde el primer momento sometida a un silencio del que solo en los últimos tiempos comienza lentamente a salir.

INTRODUCCIÓN

“Los innovadores de nuestro tiempo deben crear una época nueva. Ni un solo vértice de lo nuevo debe ser contiguo de lo viejo”.

Kazimir Malevich

6

Tras el asalto al Palacio de Invierno de Petrogrado el 7 de noviembre de 1917, el triunfo de la revolución supuso para la cultura rusa la culminación de un proceso de transformaciones que, en pureza, había comenzado a gestarse en los últimos años de la Rusia zarista con los precursores ballets de Stravinsky, la narrativa de Biely, la poesía acmeísta de Gumiliov, Akhmatova y Mandelstam y la cubofuturista de Burluk, Klebnikov y Maiakovsky. Los primeros óleos suprematistas de Malevich y las abstracciones de Kandinsky manifiestan el rechazo hacia un arte figurativo incapaz de reflejar el ansia de trascendencia manifestado por éste último en su ensayo *De lo espiritual en el arte*, publicado en Múnich a finales de 1911.

La revolución de 1917 estremece a la sociedad y trastorna, en igual medida, la vida artística. Lenin, cabeza de fila de los bolcheviques y responsable del desmantelamiento definitivo del viejo orden político, manifiesta sin embargo en sus gustos artísticos unas preferencias marcadamente conservadoras: admira a Beethoven y a Tchaikovsky, a Turgueniev y, con reservas, a Dostoyevski y a Tolstoi, pero deplora la poesía futurista que destruye la rima y las novedosas pinturas y esculturas abstractas que rompen abruptamente con la figuración realista.

En el terreno musical, al igual que en otras disciplinas, las reacciones de compositores e intérpretes a la tormenta revolucionaria son muy diversas: unos resisten, otros aceptan y se adaptan a la nueva situación, algunos –los más cercanos a la vanguardia– se comprometen activamente pero también

no pocos emigran antes o después: Rachmaninov a finales de 1917; Prokofiev –que regresará para siempre a la URSS en 1936–, Wyschnegradsky y Obuhov en 1918; Koussevitzky en 1920; Medtner y Chaliapin en 1921; Lourié en 1922; Grechaninov, Milstein y Horowitz en 1925; Glazunov en 1928. Otros, finalmente, entre los que se cuentan Diaghilev y Stravinsky, ambos lejos de su tierra natal desde antes de la Primera Guerra Mundial, no volverán nunca a Rusia o lo harán simbólicamente al final de su vida, como el citado Horowitz.

Vientos del pueblo

*“Hoy
en nosotros
están puestos
los ojos del mundo entero”.*

Vladimir Maiakovsky

7

La decisiva labor llevada a cabo al frente del Comisariado del Pueblo para la Educación (Narkompros) por Anatol Lunacharsky, propulsor infatigable de los movimientos de vanguardia pero, a la vez, defensor convencido del valiosísimo pasado cultural ruso, será trascendental para lograr que los dirigentes bolcheviques, extremadamente conservadores en materia estética, acepten o por lo menos toleren las apuestas vanguardistas más radicales, canalizadas hacia el servicio a los valores de la revolución¹. Hasta la dimisión de Lunacharsky en 1929, la Rusia soviética –y en especial los grandes centros culturales de Moscú y Petrogrado, rebautizado como Leningrado tras la muerte de Lenin en 1924– vivirá una eufórica década de efervescencia artística sin precedentes, al tiempo que la Nueva Política Económica (NEP), que

¹ En las *Tesis sobre las bases de la política en el dominio artístico*, redactadas en parte por Lunacharsky, se recordaba que el proletariado debía tener acceso a los antiguos tesoros del arte y que el arte del futuro sólo podía construirse sobre los cimientos del pasado.

desde el otoño de 1921 reemplaza al “comunismo de guerra”, restaura la propiedad individual e impulsa la iniciativa privada permitiendo la aparición de diversas sociedades cooperativas.

Lunacharsky, autocalificado como “poeta de la revolución”, confía desde 1918 a artistas e intelectuales de reconocido prestigio (Malevich, Rodchenko, El Lissitzky, Meyerhold, Ehrenburg, Blok o Lourié, a quien encomienda la jefatura del departamento de música, el Muzo) puestos de responsabilidad para la construcción de una nueva cultura soviética. Su política de transformaciones progresivas chocará, no obstante, con la radicalidad del Proletkult (organización creada en el verano de 1917, bajo el gobierno provisional, que hasta finales de 1920 funcionará con independencia del poder ejecutivo), partidario de sustituir todas las formas culturales consideradas como antiguas, prerrevolucionarias o burguesas, por nuevas formas proletarias. El pluralismo existente hasta mediados de la década de 1920 permite la polémica entre la Asociación de Música Contemporánea y la Asociación Rusa (más tarde Soviética) de Músicos Proletarios (ARMP/ASMP).

En la primera, creada en Moscú a finales de 1923 y afiliada durante un tiempo a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, militaban compositores de orientaciones muy diferentes, desde los herederos de la tradición como Miaskovsky, Steinberg, Alexandrov, Feinberg, Scherbachov y Roslavets hasta los más jóvenes Mosolov, Shebalin, Popov, Knipper, Kabalevsky y Shostakovich, formados ya bajo el régimen soviético. La segunda, fundada el mismo año a fin de prolongar la obra del Proletkult, tenía por objetivo consolidar una nueva cultura musical proletaria en ruptura con toda herencia considerada burguesa, ya fuera clásica, contemporánea (soviética u occidental) o ligera, lo que limitaba su repertorio a sencillas canciones para coros de aficionados basadas en textos de propaganda política.

Concluida en 1923, la *Sinfonía n.º 6* de Miaskovsky puede considerarse como la primera sinfonía soviética verdaderamente

relevante. La adopción, el 31 de enero de 1924, a los diez días de la muerte de Lenin, de la primera constitución de la URSS contribuyó al restablecimiento de relaciones diplomáticas con la mayoría de los países europeos y, en consecuencia, señaló el final del aislamiento político y cultural del país. Los contactos de la Asociación de Música Contemporánea con sus colegas occidentales permiten que editoriales tan prestigiosas como Universal Edition de Viena publique las primeras obras soviéticas o que algunas de ellas se interpreten con éxito en concierto (como el estreno berlinés, a cargo de Bruno Walter, de la *Primera* de Shostakovich en 1927). También que el emergente público soviético, ávido de novedades, conozca de primera mano lo mejor de la creación musical europea de entonces. Sólo entre 1925 y 1929 viajan a la URSS para presentar sus obras Schreker y Milhaud, Casella y Hindemith, Berg y Honegger, Cowell y Bartók. Leningrado, desde siempre más permeable a Occidente que Moscú, contempla a pocos años de distancia de sus correspondientes estrenos mundiales *Der Ferne Klang* y *Wozzeck*, *Pulcinella* y *Renard*, *El amor de las tres naranjas* y diversas obras de Krenek, Falla, Schoenberg y tantos otros, así como las primeras representaciones de óperas firmadas por algunos de los jóvenes miembros de la Asociación de Música Contemporánea: *La nariz* de Shostakovich (1927-28) o *Hielo y acero* (1929) de Deshevov.

Hombres, máquinas y utopías sonoras

*“Nuestras piernas son trenes veloces.
Nuestras manos son abanicos que aventan el polvo del camino.
Nuestras aletas son barcos.
Nuestras alas son aeroplanos”.*

Vladimir Maiakovsky

Durante estos años heroicos de la vanguardia rusa, el constructivismo y su gusto por las geometrías puras desarrollado en las artes plásticas y la arquitectura –que en ésta última disciplina hubo de aplicarse a nuevas tipologías de edificios, como la casa comuna o el club de trabajadores– tuvo

también una inusitada repercusión en el terreno musical. La fascinación por las vibrantes estructuras dinámicas de estética maquinista –presente en las arquitecturas de Vesnin, Melnikov, Chernikhov y Leonidov y que puede simbolizarse en ese verdadero icono de la época que es el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) de Tatlin– y la celebración de la tecnología asociada al proceso de industrialización acelerada que vive el país –que influye poderosamente en las escenografías teatrales y diseños textiles de Popova, en las técnicas de montaje cinematográfico de Eisenstein, en la cartelera de Rodchenko– encuentran adecuada plasmación sonora en obras tan elocuentes como las suites sinfónicas *Telescopio I* (1926) y *Telescopio II* (1928) de Polovinkin, los ballets *La fundición de acero* (1926) de Mosolov, *El paso de acero* (1927) de Prokofiev y *El perno* (1931) de Shostakovich y la ópera *La presa* (1929-31) de Mosolov. Partituras, todas ellas, enérgicas y angulosas, impregnadas de ritmos agresivos, armonías disonantes y estridentes efectos tímbricos.

La orquesta sin director Persimfans, colectivo musical revolucionario creado en 1922 con el que Prokofiev interpreta su *Concierto para piano n.º 3* durante su gira soviética de 1927, se inscribe en ese conjunto de proyectos utópicos promovidos por la política de Lunacharsky al que pertenecen igualmente todo un conjunto de creadores de nuevas tecnologías musicales de los que tan sólo uno, Leon Theremin, inventor en 1919 del instrumento electrónico que lleva su nombre, lograría notoriedad mundial.

Entre otras muchas innovaciones de estos años, pioneras de la experimentación sonora, ocupan un lugar destacado: el variófono, el melógrafo y el autopianoógrafo de Sholpo, cuyo ensayo *El enemigo de la música* (1917) describe la “orquesta mecánica”, máquina musical capaz de sintetizar automáticamente los espectros sonoros más complejos y transcribirlos sobre una partitura gráfica; las experiencias con pianos preparados de Avraamov; los espectáculos del Teatro proyeccionista de Nikritin (1922); el entusiasmo por las orquestas de efectos sonoros y las primeras imágenes rodadas con

sonido real por Vertov (1929); el aparato electro-musical de Sergueiev (1928) y el de Pakhutchi (1929); las instalaciones acústicas y electro-ópticas de Machkov, los métodos de análisis espectral y de síntesis de sonido de Yankovski y la invención por Tambovtsev del “instrumento para la reproducción de los sonidos y de la palabra” (1925), prototipo directo del mellotron y los samplers actuales. Aunque quizá el ejemplo más extravagante de entre todas estas manifestaciones lo represente la *Sinfonía de las sirenas* de Avraamov, ejecutada por primera vez en el puerto de Bakú en 1922 como parte de los actos conmemorativos del quinto aniversario de la revolución: un espectáculo grandioso compuesto para una “orquesta” integrada por motores de hidroplanos, sirenas de fábricas, barcos y locomotoras y dos baterías de artillería a modo de percusiones, que estaba dirigida desde una plataforma especial con la ayuda de banderas de colores.

El principio del fin

*“Como Rembrandt, mártir del claroscuro,
yo me sumergí en un tiempo que hace enmudecer”.*

Osip Mandelstam

La liquidación de las últimas libertades económicas e ideológicas y el reforzamiento de las tendencias aislacionistas que acompañan el comienzo de la dictadura estalinista precipitan la dimisión de Lunacharsky en septiembre de 1929. En junio de ese año, la conferencia panrusa sobre la música había señalado el advenimiento oficial de la “fase proletaria” militante y el rechazo progresivo del pluralismo artístico que había caracterizado a toda la década de 1920. La repentina muerte de Lunacharsky en la ciudad francesa de Menton, en diciembre de 1933, cuando se dirigía a España como embajador soviético, le ahorró asistir a la sangrienta ola de represión y muerte desencadenada por Stalin poco después y de la que serían víctimas muchos de los artistas que, bajo su apoyo y protección, habían llevado al emergente arte soviético a sus más altas cimas.

En los primeros años de la nueva década, el poder ascendente de la ARMP y del Colectivo de producción del conservatorio de Moscú (Prokoll), liderado por Davidenko, margina de la vida musical soviética a muchos miembros de la prooccidental Asociación de Música Contemporánea, incluido el joven Shostakovich. Algunos, como Roslavets o Mosolov, abandonan la capital buscando cobijo en repúblicas remotas. Los demás se ven forzados a renunciar a sus orientaciones modernistas.

Ante la relativa ausencia de producción operística propia² se hacen frecuentes la *actualización* política y las correcciones ideológicas aplicadas a algunas obras del repertorio lírico tradicional. Así, *Los hugonotes* de Meyerbeer se convierte en *Los decembristas*, *Tosca* en *La lucha por la Comuna*, *Rienzi* se transforma en *Babeuf* y *La vida por el zar* en *Ivan Sussanin*. Si en las óperas ya citadas de Shostakovich y Deshevov se eluden las referencias a motivos folclóricos y los cantos para grandes masas corales, asignando elementos atonales a los héroes (obreros, soldados) y músicas deliberadamente anticuadas o de carácter ligero a las figuras negativas (timadores, especuladores), los compositores proletarios de la ARMP asocian la disonancia a los personajes negativos, glorificando a los héroes del comunismo con marchas y cantos fuertemente deudores del folclore y de la tradición.

El 23 de abril de 1932, el decreto del Comité Central del PCUS “Sobre la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas”, redactado por iniciativa de Stalin, disuelve todas las asociaciones y grupos artísticos autónomos surgidos durante la NEP para reemplazarlos por diferentes Uniones de creadores que, a partir de entonces, quedarán bajo el estricto control del Partido. Dos años después, durante el primer congreso de la Unión de escritores –a los que Stalin definirá como “ingenieros de almas”–, Andrei Zhdanov, sucesor de Kirov al frente del Partido de Leningrado, ideólogo y brazo

2 Deben recordarse como ejemplos pioneros de la ópera soviética tres producciones de 1925: *Por un Petrogrado rojo* de Gladkovski y Prussak, *La rebelión de las águilas* de Pashchenko y *Los decembristas* de Zolotarev.

derecho de Stalin, proclama una única estética soviética posible; un único y obligatorio método creativo para todos los artistas de la URSS, realista por su forma y socialista por su contenido: el realismo socialista. Debuta así una nueva era, la del totalitarismo estalinista, marcada por la censura y la arbitrariedad, las grandes purgas, el Gulag y la eliminación (en muchos casos literal) del artista rebelde o, simplemente, sospechoso de serlo.

Años de luto

*“Estrellas de muerte planeaban en lo alto,
y la inocente Rusia se retorció
bajo las botas ensangrentadas
y bajo las ruedas de furgones celulares”.*

Anna Ajmatova

Aplicado primero a la literatura e inmediatamente después a todas las demás artes, el realismo socialista considera como principal enemigo el “formalismo”, esa atracción excesiva por la forma en detrimento del contenido que se achaca obsesivamente a la música cosmopolita, decadente y burguesa practicada en Occidente. A partir de este momento, en la música soviética deben primar las atmósferas optimistas, los ritmos reconocibles derivados del sustrato folclórico, las melodías elementales y de fácil recuerdo. En definitiva, ha de adoptarse un lenguaje claro y directo, ajeno totalmente a complejidades e intelectualismos. Cualquier atisbo de modernidad queda desterrado y su autor expuesto a ser acusado de “formalista”, probablemente el más peligroso calificativo que un artista soviético podía recibir en la estremecedora década de 1930.

Contra el pluralismo estilístico defendido años atrás por Lunacharsky, liquidada la vanguardia y bajo la consigna prioritaria de que el arte debe ser accesible a las masas, la música abandona el atonalismo, la pintura hace lo mismo con la abstracción y la arquitectura recupera los códigos historicistas

abandonados por el espíritu constructivista que había predominado en la década de 1920. Triunfalistas escenas patrióticas casi siempre de grandes dimensiones que muestran el heroísmo de soldados y marineros, el entusiasmo de obreros y campesinos en sus trabajos, la exaltación de la naturaleza y del mundo agrícola, jubilosas reuniones oficiales y competiciones deportivas –es decir, una iconografía muy similar a la exaltada por el nazismo– son los temas recurrentes en pintores de cuño realista como Deineka, Plastov, Guerasimov, Korzhev, Pimenov o Moiseienko. Mientras tanto, Stalin siembra Moscú de vetustos rascacielos academicistas o concibe las estaciones del metro como una suerte de “palacios para el proletariado”, adornados hasta el delirio con mármoles, pilastras, molduras, relieves y arañas centelleantes.

La relación de partituras no autorizadas o retiradas de la circulación³ durante estos años terribles –como la *Sinfonía n.º 1* de Popov, de dimensiones mahlerianas, prohibida tras su estreno en 1935 y que no volvió a escucharse en Rusia hasta 1989, o la *Cantata para el vigésimo aniversario de Octubre*, compuesta por Prokofiev en 1937 tras su regreso a la URSS y rechazada por las autoridades– es inabarcable pero ninguna de estas prohibiciones alcanzaría tanta repercusión y trascendencia como la tristemente célebre condena pública de la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich –estrenada con gran éxito en el teatro Maly de Leningrado, el 22 de enero de 1934, y representada desde entonces en numerosos teatros– a raíz de una nueva producción en el Bolshoi de Moscú estrenada el 26 de diciembre de 1935.

El 28 de enero de 1936, el artículo “Caos en lugar de música” publicado sin firma⁴ en *Pravda* sólo dos días después de que Stalin, en compañía de Zhdanov, asistiera indignado a una de aquellas representaciones, fulmina la obra censurando su na-

3 En febrero de 1935, la Unión de compositores condena la música de Schoenberg, Milhaud y Stravinsky.

4 Probablemente escrito por David Saslavski, periodista confidente de Stalin y autor en 1958 del libelo que desató la campaña difamatoria contra *El doctor Zhivago* de Pasternak.

turalismo cruel y grosero, la indigencia de unas melodías imposibles de memorizar y sus sonidos estridentes, “intencionadamente disonantes y caóticos”, que halagan “el gusto degradado de la audiencia burguesa”. El 6 de febrero, un nuevo artículo de *Pravda* titulado “La danza desnaturalizada” atacaba al ballet de Shostakovich *El arroyo luminoso*, estrenado en junio de 1935. La prometedor –y, tras el logro singular de *La nariz*, ya deslumbrante– carrera escénica del joven músico quedaba así violentamente truncada.

A partir de 1936, la represión generalizada, con su macabro desfile de denuncias, arrestos, procesos, encarcelamientos, deportaciones y ejecuciones, alcanzó tales dimensiones que afectó al conjunto de la sociedad soviética. Prevista para el otoño de 1936, la primera audición de la *Cuarta Sinfonía* debe anularse⁵. El abuelo materno de Shostakovich es deportado a un campo de trabajo y María, su hermana mayor, debe separarse de su marido, exiliado en Siberia, para salvar su vida. Shostakovich duerme vestido y con una maleta al pie de la cama. Como en el célebre verso de Mandelstam, que morirá en un campo de trabajo en 1938, Shostakovich podía afirmar que “vivimos sin sentir el país bajo nuestros pies”. Sólo el estreno a finales de 1937 de la ambigua y mucho más moderada *Quinta*, recibida como “respuesta de un artista soviético a unas críticas justas”, permitirá al compositor un momentáneo respiro.

Por el contrario *El Don apacible* (1935) de Dershinsky, sucesión de canciones más o menos triviales, danzas folclóricas y efectistas intervenciones corales sobre un libreto maniqueo inspirado en la magna novela de Sholojov, que Stalin contempla en el Bolshoi –institución cultural favorita del dictador– nueve días antes que la polémica ópera de Shostakovich, recibe todos los parabienes de las autoridades proponiéndose como modelo de ópera soviética hasta bien avanzada la década de 1950.

5 No se estrenará hasta el 30 de diciembre de 1961.

Menos de dos años después del pacto de no agresión germano-soviético, el desencadenamiento de la “Gran Guerra Patria” contra los invasores nazis en junio de 1941 trae para la música soviética años de inusitada fecundidad. Prokofiev, Shostakovich, Glière, Miaskovsky, Popov, Mosolov, Khachaturian, Yevlakhov, Kochurov, Scherbachov, Knipper, Kabalevsky, Weinberg y otros muchos nombres menores enriquecen el patrimonio soviético con numerosas obras –algunas muy conocidas como las sinfonías *Séptima “Leningrado”* (1941) y *Octava* (1943) de Shostakovich o la *Quinta* (1944) de Prokofiev y otras hoy olvidadas como la *Sinfonía n.º 3 “Heroica”* (1939-46) de Popov–, poderosas maquinarias orquestales bien engrasadas inspiradas por el ardor de la contienda y el odio al enemigo común.

Paisaje después de la batalla

16

*“Aunque mi alma esté helada, no está rota.
Aunque mi lengua esté muda, ¡hablará!”.*

Leonid Sitko

Acabada la guerra, el verano de 1946 contempla la promulgación de tres decretos concernientes a la literatura, el teatro y el cine. El debate en torno al conflicto entre las dos tendencias musicales simbolizadas por las palabras “realismo” y “formalismo”, abandonado durante el conflicto bélico, vuelve con fuerza de la mano de Zhdanov. En enero de 1948 la pesadilla de 1936 revive nuevamente a raíz del desagrado de Stalin y de su número dos tras contemplar *La gran amistad*, ópera de Muradeli sobre el Cáucaso posrevolucionario, a la que acusan de graves errores históricos y políticos. Zhdanov ordena la convocatoria de una reunión de la sección moscovita de la Unión de compositores y el 10 de febrero se publica una resolución que incluye los nombres de los compositores considerados culpables de desviaciones modernistas. Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Shebalin, Popov y Miaskovsky son acusados de reflejar en su música “aspiraciones formalistas y tendencias antidemocráticas, ajenas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos”.

Las consecuencias inmediatas de la nefasta campaña antiformalista no se hicieron esperar. Prokofiev, con la salud y el ánimo seriamente deteriorados, envía una carta abierta en forma de patético *mea culpa* en el que confesaba: “Mi música contenía elementos formalistas ya desde un primer momento. Esta epidemia se extendió como consecuencia de los contactos con el arte occidental [...]. Tengo que acusarme de atonalidad [...]. Trataré de buscar un lenguaje claro, comprensible y cercano al pueblo”. El bondadoso Miaskovsky, el más veterano de todos ellos, morirá apenas dos años después y Shebalin será destituido de su puesto de director del conservatorio de Moscú. Shostakovich, forzado a la autocritica como Prokofiev, obligado a renunciar a sus clases en los conservatorios de Moscú y Leningrado y bajo la sospecha casi permanente de las autoridades, mantiene su espíritu libre hibernado, en un constante ejercicio de equilibrio político con las autoridades.

Su trayectoria creadora se regirá por un extraño principio de alternancia en el que las obras de encargo, aquellas que avalan su etiqueta de “músico oficial”, como el oratorio de propaganda *El canto de los bosques* (1949), la música –que le vale un Premio Stalin de primera clase– para *La caída de Berlín* (1949), película predilecta del dictador, o la cantata *El sol brilla sobre nuestra patria* (1952), le permiten sumergirse en otras partituras –preferentemente camerísticas– que, sin necesidad de máscara, muestran su más íntimo y auténtico rostro: el de un hombre abatido, amedrentado, aterrorizado incluso. Aún así, Shostakovich resiste. En plena ola antisemita de posguerra introduce, como ya hiciera en su *Trío n° 2 con piano* (1944), motivos del folclore judío en el *Concierto para violín n° 1* (1947-48) y en el *Cuarteto de cuerda n° 4* (1949) al tiempo que escribe el virulento ciclo vocal *De la poesía popular judía* (1948), reservando su música más hueca y enfática para los encargos del Partido.

Pese a la inesperada muerte de Zhdanov en agosto de 1948, las coacciones impuestas a la música soviética siguieron vigentes durante cinco años más. El 5 de marzo de 1953 fallecía Stalin, sólo unos minutos después que Prokofiev. En la

revista *Sovietskaia Muzika*, la muerte del primero ocuparía las primeras 116 páginas; los comentarios a la muerte del segundo, mencionada brevemente en la página 117, se aplazaron al número siguiente. *Pravda* tardó seis días en dar la noticia. A finales de ese mismo año Shostakovich entregaba a la atención del público soviético, por medio de la magistral *Décima Sinfonía*, su particular ajuste de cuentas con el estalinismo. Al inicio del *deshielo*⁶, el llamado “informe secreto” de Kruschov, pronunciado en sesión cerrada del XX Congreso del PCUS el 25 de febrero de 1956 (y no publicado en la URSS hasta 1988), condenaba el culto a la personalidad y el exceso de poder acumulado durante décadas por Stalin: “Es inaceptable, y es extraño al espíritu del marxismo-leninismo, elevar a una persona, transformarla en superhombre que posee atributos sobrenaturales, semejantes a los de un dios. Tal hombre lo sabe todo, lo ve todo, piensa por todos, puede hacerlo todo, su conducta es infalible. Tal creencia sobre un hombre, y específicamente sobre Stalin, fue cultivada entre nosotros durante muchos años”. Un decreto emitido el 28 de mayo de 1958 rehabilitaba oficialmente a los compositores condenados por Zhdanov más de diez años antes. Se clausuraba así, en pleno proceso de desestalinización, uno de los períodos más negros y sangrientos en la historia de las relaciones (siempre peligrosas) entre el poder político y las artes.

⁶ Período entre 1956 y 1964 en el que la censura y la represión política en la URSS se redujeron merced a la política de desestalinización implantada por Kruschov.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Mikhail Anikst (ed.), *Diseño gráfico soviético años 20*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- Anne Applebaum, *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*, Barcelona, Mondadori, 2004.
- Vitali Chentalinski, *De los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- Serge Fauchereau (ed.), *Moscow 1900-1930*, Londres, Alpine Fine Arts Collection, 1988.
- Pascal Huynh (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, París, Fayard / Cité de la musique, 2010.
- Frans C. Lemaire, *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques*, París, Fayard, 1994.
- Frans C. Lemaire, *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, París, Fayard, 2005.
- André Lischke, *Histoire de la musique russe. Des origins à la Révolution*, París, Fayard, 2006.
- Krzystof Meyer, *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.



Aleksandr Deineka

Las trabajadoras textiles, 1927

Óleo sobre lienzo

The State Russian Museum, San Petersburgo

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 7 de octubre de 2011. 20,00 horas

I

Aram Khachaturian (1903-1978)

Tres danzas, del ballet *Gayaneh*
(versión para dos pianos del compositor)

Danza de la bienvenida

Variaciones de Nuneh

Danza del sable

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Tarantella Op. 97a/3, de la película *El tábano*
(versión para dos pianos del compositor)

Sinfonía nº 10 en Mi menor Op. 93

II. Allegro

Sergei Prokofiev (1891-1959)

La Cenicienta Op. 87. Suite del ballet (selección)
(transcripción para dos pianos de Mikhail Pletnev)

Introducción. Andante dolce

Pelea. Allegretto

Vals de la Cenicienta. Andante-Allegretto

Final. Allegro moderato

DÚO MORENO GISTAÍN

Juan Fernando y José Enrique Moreno Gistaín, pianos

Aram Khachaturian, una de las personalidades más influyentes, apreciadas y respetadas en la vida musical de la extinta Unión Soviética, es hoy recordado casi exclusivamente por algunas pocas páginas extraídas de sus más brillantes frescos teatrales y coreográficos. Georgiano como Stalin, Khachaturian nació en Kodjori, localidad cercana a Tiflis, aunque sería el sustrato folclórico de Armenia –país de origen de su padre– el auténtico elemento vertebrador de sus mejores obras. Alumno de Miaskovsky y de Glière, con quienes estudió composición y orquestación en Moscú, Khachaturian fue autor de un importante legado pianístico e instrumental en el que sobresalen páginas muy celebradas en su día como el *Concierto para piano* (1936), dedicado a Lev Oborin, y el *Concierto para violín* (1940), destinado a David Oistrakh. Un irregular trío de sinfonías (fechadas en 1935, 1943 y 1947) y otro de obras tituladas *Concierto-Rapsodia*, escritas sucesivamente para violín (1962), violonchelo (1963) y piano (1967), que nunca gozarían de la fama de sus hermanos mayores, además de una abundante producción de músicas incidentales para el teatro y el cine, completan el perfil de un músico jovial, afable y tolerante, recordado siempre con respeto por sus numerosos alumnos.

El apego a las formas y los lenguajes tradicionales y el empleo de elementos melódicos, rítmicos y armónicos provenientes de los folclores transcaucásicos y, en particular, del armenio impregnan toda la obra de Khachaturian y, sobre todo, aquellas que desde su mismo estreno se han constituido como sus páginas más populares: el “Vals” de la música incidental para *Mascarada* –que tendremos oportunidad de escuchar en el segundo concierto del ciclo–, ciertas danzas de *Gayaneh* y el muy cinematográfico “Adagio” del ballet *Espartaco*. La indisimulada querencia del compositor por las rutilantes masas sonoras asociadas al género escénico no hizo de Khachaturian un autor proclive al intimismo y concentración del repertorio camerístico, que representa un apartado muy menor de su catálogo.

Gayaneh, quizá la partitura más ambiciosa y conseguida de su autor, fue compuesto entre 1941 y 1942. Muchos de sus te-

mas proceden del ballet en tres actos y seis escenas *Felicidad*, estrenado en septiembre de 1939 en el Teatro Spendiarov de Ereván, la capital armenia. Dividido en su versión original en cuatro actos y cinco escenas, *Gayaneh* fue estrenado el 3 de diciembre de 1942, con coreografía de Anisimova, en el Teatro Leningrado de Perm, donde el Ballet del Kirov había sido evacuado. Galardonado con el Premio Stalin en 1943, *Gayaneh* alcanzó tal éxito que ese mismo año Khachaturian elaboró tres suites orquestales (integradas respectivamente por ocho, siete y seis números) que agrupan sus secuencias más importantes. Una segunda versión en tres actos y siete escenas, basada en un nuevo libreto de Pletnyov, coreografiada por Vainonen y estrenada en el Bolshoi de Moscú el 22 de mayo de 1957, aportaría importantes modificaciones en la trama y en los personajes respecto al primitivo argumento de Derzhavin.

Según Khachaturian, la música de *Gayaneh* era nueva, respecto a la de *Felicidad*, “en un 60 o un 70%”. Lejos de la superficialidad y el efectismo en que incurrirán muchos números del posterior *Espartaco*, *Gayaneh* presenta en su largo transcurso una música fresca y colorista, directa y casi siempre inspirada, amparada en la sencillez y el encanto inmediato de sus melodías, muchas de ellas basadas en danzas tradicionales (shalakho, hopak, lesghinka, uzundara). La acción de *Gayaneh*, nombre de la heroína (y también de la esposa del compositor), se desarrolla en un koljós (granja colectiva soviética) del sur de Armenia, durante los primeros días de la Gran Guerra Patriótica. Gayaneh, recolectora de algodón, casada con el cobarde y borrachín Giko, denuncia a éste por deslealtad hacia sus compañeros. Giko incendia unos fardos de algodón, toma a su hijo como rehén y hiere a Gayaneh, salvada finalmente por una patrulla fronteriza del Ejército Rojo. Desterrado Giko, Gayaneh es libre para casarse con el jefe de la patrulla, de quien se ha enamorado. La celebración de su boda permitirá escuchar numerosas danzas procedentes de Georgia, Ucrania, Armenia y Azerbaiyán.

Primera pieza de la *Suite n° 2*, la **Danza de bienvenida** (o *Danza de Nuneh y Koren*) se inscribe en la Escena III (Acto

2) de la versión definitiva de *Gayaneh*. La coloración orientalizante, tan frecuente en Khachaturian, y el aroma folclórico caracterizan a esta animada secuencia expuesta por las cuerdas, sobre la pulsación impuesta por el piano y la percusión, y llevada a su apogeo por la sección de metal. Las **Variaciones de Nuneh** (o *Danza de Nuneh*) constituyen la cuarta pieza de la *Suite n.º 2* y se inscribe en la Escena VII y última (Acto 3) de la versión definitiva. De nuevo se trata de una página ágil y virtuosística, con predominio de maderas y xilófono en su instrumentación original. Pero sin duda ningún fragmento de *Gayaneh* ha alcanzado una popularidad tan desmedida como la celeberrima **Danza del sable**, quinto fragmento de la *Suite n.º 3* y antepenúltimo número de la versión definitiva del ballet. Fruto de su éxito, esta página arrebatadora ha sido víctima de las más insospechadas transcripciones y traducciones visuales aunque ninguna tan corrosiva como la disparatada *coreografía* imaginada por Billy Wilder para el baile con antorchas de Fräulein Ingeborg en *One, two, three* (1961).

Tanto en el ámbito de lo interpretativo como en el de la creación, el medio cinematográfico jugó un papel crucial en la carrera musical de Dimitri Shostakovich. Desde finales de 1923, el joven músico, estudiante aún en el conservatorio de Petrogrado, hubo de ganarse la vida durante algún tiempo como pianista en distintos cines de su ciudad natal. A partir de 1929, año en que compone una ambiciosa partitura para *La nueva Babilonia* (de Kozintsev y Trauberg), y hasta 1970, fecha de su última banda sonora (*El rey Lear* del citado Kozintsev), no menos de 35 composiciones avalan la singular capacidad de Shostakovich para ilustrar imágenes filmicas, cualidad que trasciende a algunas de sus obras de concierto (como la *Sinfonía n.º 11 "El año 1905"*, partitura cinematográfica donde las haya). Además de procurarle una fuente de ingresos imprescindible, el cine supuso una necesaria válvula de escape creativa en momentos especialmente delicados –los años finales de las décadas de 1930 y 1940–, cuando el nombre de Shostakovich quedó virtualmente proscrito de las salas de conciertos y se le privó de sus actividades docentes.

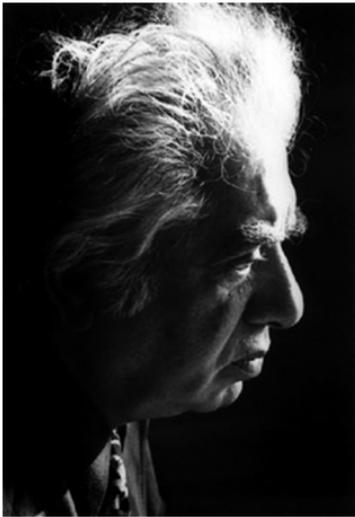
Shostakovich compuso la música para *El tábano* en 1955, en apenas diez días y en trágicas circunstancias personales pues poco antes, en diciembre de 1954, fallecía a los 45 años su esposa Nina Vassilievna tras una intervención quirúrgica. Una época (la del trienio 1954-56) en la que Shostakovich compone muy poco y confiesa a sus amigos: “Mi cabeza funciona mal, no escribo casi nada [...]. Lamento el tiempo perdido”. Dirigida por Alexander Faintsimmer, antiguo asistente de Pudovkin y creador de *Teniente Kijé* (1934, con música de Prokofiev), *El tábano* se basa en la novela homónima de la irlandesa Ethel Lilian Voynich (1864-1960) publicada en 1897. Ya en 1929 el bielorruso Viktor Trambitsky (1895-1970) estrenó en Sverdlovsk (la actual Ekaterimburgo) una ópera con el título de *El tábano*, inspirada en dicha novela. Su argumento, a caballo entre la tragedia y el melodrama, describe las peripecias del revolucionario Arthur, apodado “El tábano”, con la insurrección de Italia contra los austriacos en torno a 1840 como marco histórico. Su evidente carga simbólica –la lucha del pueblo por su emancipación contra el poder de la nobleza y el clero, representado por los jesuitas y el cardenal Montanella– procuró a la novela un lugar tan preeminente en el ideario literario revolucionario de la Unión Soviética como el que alcanzaron *Los miserables* de Victor Hugo, *Colas Breugnon* de Romain Rolland o el *Till Eulenspiegel* de Charles de Coster.

La ambientación italiana explica la cita de melodías populares de este país como la misma **Tarantela** que hoy escuchamos, página vibrante y soleada de reminiscencias coreográficas tchaikovskianas que, junto con la lírica *Romanza*, constituye la página más popular de toda la obra. Con la autorización de Shostakovich, su amigo Lev Atovmjan realizó, a partir de los 24 números de la banda sonora original una suite sinfónica en 12 secciones (el Op. 97a en el catálogo de su autor) de las que la *Tarantela* (llamada también, según otras transcripciones, *Fiesta popular*, *Danza napolitana* o, incluso, *Danza española*) ocupa el tercero. El propio Shostakovich arregló la pieza en versión para dos pianos, presumiblemente en 1963.

El 25 de octubre de 1953, siete meses después de la muerte de Stalin, Shostakovich finalizaba la composición de su **Sinfonía nº 10 en Mi menor Op. 93**. Una obra honda, ambiciosa y compleja, iniciada en el mes de junio y con la que el músico regresaba al género sinfónico abandonado desde 1945, cuando el estreno de la desenfadada *Novena* –que las autoridades soviéticas imaginaban como una obra grandiosa de tintes heroicos, en consonancia con la celebración de la victoria sobre el enemigo nazi– se saldó con una decepción casi general. No resulta difícil imaginar la cólera de Stalin ante la provocación que, para sus oídos, representaban la ligereza de trazo, los insolentes cambios de ritmo y el tono irónico, incluso caricaturesco, de muchos de sus temas.

Pasados cinco años tras la segunda caída en desgracia (la primera se remontaba a 1936) de Shostakovich a raíz del tristemente célebre decreto del 10 de febrero de 1948, la desaparición del dictador el 5 de marzo de 1953 –y la de Prokofiev, acaecida ese mismo día–, representa para el músico, convertido, de la noche a la mañana, en el mayor compositor soviético vivo, el inicio de un período de mayor tranquilidad. Como apunta Meyer en su estudio biográfico sobre el compositor, “el retorno a la sinfonía fue un paso decisivo tras ocho años de abstinencia. Aun cuando no se basaba en ningún programa literario, la nueva sinfonía sería una obra de extraña intensidad emocional [...]. La sinfonía fue un singular y último ajuste de cuentas con el estalinismo”.

De igual manera que en el *Concierto para violín nº 1* (1947-48) o en el posterior *Cuarteto de cuerdas nº 8* (1960), el componente autobiográfico domina el discurso de la obra mediante la presencia de un motivo de cuatro notas (Re-Mi bemol-Do-Si) cuya notación en alemán (D-S-C-H) se corresponde con la transcripción a este idioma de la inicial del nombre y las tres primeras letras del apellido del compositor. Para Kurt Sanderling, testigo directo de aquellos años amargos desde su puesto de titular de la Filarmónica de Leningrado, la *Décima* es “una sinfonía de oposición a Stalin, de oposición al régimen. Los tres primeros movimientos hablan de la opre-



Aram Khachaturian



Sergei Prokofiev. New York, 1918



Dimitri Shostakovich

sión, de la tiranía, de la soledad; en el cuarto movimiento Shostakovich explota bruscamente, de una manera completamente inesperada, y escribe un movimiento de un humor haydniano, lleno de ligereza, incluso de alegría danzante, como si quisiera saludar al nuevo día”.

Tras la aflicción reflejada en el amplísimo “Moderato” inicial, el segundo movimiento de la obra, un rabioso “**Allegro**” tan breve como inexorable, que se abre con la cita deformada de un fragmento de *Suliko*, canción georgiana preferida de Stalin, oficia a modo de marcha desbocada interpretada unánimemente, por sus brutales acentos, como un feroz “retrato musical de Stalin”. Según Meyer, su tema principal es una paráfrasis del motivo que introduce el preludio del *Boris Godunov* de Musorgsky como símbolo del pueblo oprimido. Para Feuchtnner, “teniendo en cuenta que Shostakovich tenía en gran estima el *Boris*, pues consideraba que trataba de un modo muy inteligente la relación del pueblo con el poder, la idea del gran monarca con las manos manchadas de sangre que invoca el bien del pueblo para lavar su culpa se presta a toda suerte de elucubraciones”.

El estreno de la *Décima* de Shostakovich, el 17 de diciembre de 1953 en Leningrado, dirigida por Evgeny Mravinsky, constituyó un enorme éxito. Como recuerda Sanderling, “todos en la sala comprendimos también el carácter político de este acontecimiento: Shostakovich tenía de nuevo derecho a expresarse, a expresarse en su lenguaje, y de nuevo era capaz de hacerlo”. Pese a todo, la inmediata interpretación en Moscú y los debates posteriores sobre la nueva obra enfrentaron a críticos, musicólogos y compositores, que se dividieron entre el entusiasmo (Khachaturian, Kabalevsky, Weinberg, Karayev, Sviridov) y el rechazo de los más ortodoxos (Dserzhinsky, Vanslov, Kremliov) que censuraron los colores sombríos y el exagerado pesimismo de su conjunto. En el mismo año de 1953 Shostakovich realizó una reducción para piano a cuatro manos de la sinfonía, que interpretó frecuentemente junto a su amigo y protegido Weinberg, con el que incluso la grabó al año siguiente.

Bajo el trascendental impulso de Diaghilev, a quien conoció en el verano de 1914 en París, Sergei Prokofiev adquirió una valiosísima experiencia en el terreno coreográfico. A su primera partitura fallida en este repertorio, el ballet *Alla y Lolly*, reconvertido en la sinfónica *Suite Scita* (1915), siguieron *Chout* (1916) y *Le pas d'acier* (1925-26) –dos de sus obras más vanguardistas– y *Le fils prodigue* (1928-29), donde se aprecia ya una voluntad clasicista que prosigue con *Sur le Borysthène* (1930-31) –escrito en colaboración con Serge Lifar– y alcanza cotas memorables con *Romeo y Julieta* (1935-36), primer ballet de su postrera etapa soviética.

Tras el rotundo éxito obtenido en 1940 con esta última obra en la producción de Leonid Lavrovsky para los ballets del Teatro Kirov de Leningrado, Prokofiev recibió de esta prestigiosa compañía el encargo de componer un nuevo ballet que tuviera como argumento el popular cuento de *La Cenicienta*. Basado en el texto clásico de Charles Perrault, el libreto fue elaborado por Nikolai Volkov con numerosas interpolaciones y sugerencias del músico. “Lo que quería transmitir esencialmente en la música de *La Cenicienta* –escribió Prokofiev– es el amor de Cenicienta y el príncipe, el nacimiento y desarrollo de ese sentimiento, los obstáculos que se interponían en el camino y la realización del sueño”.

Prokofiev inició la composición de su nuevo ballet a comienzos de 1941. Mientras trabajaba en el segundo acto, la invasión de la Unión Soviética por los nazis en junio de ese año interrumpió su tarea. Prokofiev dejó de lado la partitura durante casi dos años, en los que elaboró lo esencial de su monumental ópera *Guerra y paz*, acabó las sonatas para piano *Séptima* y *Octava* y trabajó con el cineasta Eisenstein –para quien ya había realizado, en 1938, la música de *Alexander Nevsky*– en la banda sonora de *Iván el Terrible*. Durante el verano y comienzos del otoño de 1943, en el transcurso de su estancia en la remota Perm, al oeste de los Urales, donde residía entonces la compañía (y en la que se había estrenado poco antes *Gayaneh*), Prokofiev prosiguió la composición del ballet que quedó concluido en el verano de 1944. Las limitaciones

del teatro y la ausencia de algunos bailarines de la compañía postergaron su estreno y aunque el encargo había partido del Kirov petersburgués la primera producción escénica de *La Cenicienta* tuvo lugar en el Teatro Bolshoi de Moscú, con coreografía de Rostislav Zakharov, el 21 de noviembre de 1945. Fue un inmenso triunfo para el músico que aseguraba así su supremacía en este género entre los compositores soviéticos de su tiempo.

Prokofiev compuso *La Cenicienta* siguiendo la tradición de los viejos ballets clásicos de Tchaikovsky (*El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*) y Glazunov (*Raymonda*, *Las estaciones*). “Para mí, *La Cenicienta* debía ser tan bailable como fuera posible”, escribió, al tiempo que perseguía una escritura clara y sencilla, anclada en la gran tradición rusa y lejos de las dificultades que para los bailarines entrañaron algunos números de su anterior ballet. Si, como afirma Goodwin, *Romeo y Julieta* “está escrito en el idioma romántico del siglo XIX, casi como una ópera sin palabras, *Cenicienta* regresa a formas de danza más antiguas, del siglo XVIII e incluso anteriores”. La ambientación dieciochesca –predilecta del músico como confirman *El amor de las tres naranjas*, *Teniente Kijé* o *Esponsales en el monasterio*– permite a Prokofiev una profusión de pasos de danza (bourrée, gavota, minueto, passepied, pavana) que dominaba a la perfección desde su temprana *Sinfonía “Clásica”*.

En 1946 *La Cenicienta Op. 87* valió a su autor el Premio Stalin de primera clase. A partir de la partitura completa, dividida en tres actos y 50 números, Prokofiev elaboró ese mismo año tres suites de concierto (sus *Opp. 107, 108 y 109*), constituidas respectivamente por ocho, siete y ocho números, cuya falta de unidad dramática delata lo fragmentado de su composición. Tres de sus valeses, junto con dos de *Guerra y paz* y uno del film *Lermontov*, figuran también entre los seis que forman la *Suite de valeses Op. 110* (1947). En el ámbito pianístico, la música de *La Cenicienta* originó diversas colecciones que sirvieron para dar a conocer buena parte de su música antes del estreno moscovita de 1945: *Tres piezas Op. 95* (1942), *Diez piezas Op. 97* (1943) y *Seis piezas Op. 102* (1944), además

del *Adagio Op. 97b* (1944) en transcripción para violonchelo y piano.

En 2002 Mikhail Pletnev realizó una suite para dos pianos dividida en nueve números que recogen algunos de los motivos más característicos del ballet. La “Introducción” (nº 1) se basa en el fragmento inicial del Acto I, caracterizado por un melancólico motivo a cargo de las cuerdas que describe la tristeza de la protagonista. “Pelea” (nº 2), segundo número de la partitura completa, evoca la disputa de las hermanastras en torno a un chal que bordan para el gran baile que se celebrará esa noche en el palacio del príncipe. El “Vals de La Cenicienta” (nº 5) recoge uno de los motivos más repetidos por Prokofiev a lo largo de la obra; un tema de profunda ternura escuchado como segundo motivo en la *Introducción* del ballet, que refleja con encendido lirismo los sueños de felicidad de Cenicienta. De similar extensión al fragmento anterior, el “Final” (nº 9) recupera en su comienzo la amenazante *Escena del reloj* que anuncia la conclusión del Acto I cuando Cenicienta, ataviada como una princesa de radiante belleza, se dirige al baile de palacio en una carroza de oro.

El **DÚO MORENO GISTAÍN** está formado por los hermanos Juan Fernando y José Enrique Moreno Gistaín. Como dúo o como solistas han ofrecido conciertos en España, Francia, Austria, Estados Unidos, Italia, Reino Unido, Rusia, Eslovaquia, Portugal, Estonia, Bélgica y Bulgaria, y también han realizado proyectos de cooperación internacional en Albania y Zimbabwe.

En España han actuado en numerosos festivales y salas, destacando el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival Internacional Castell de Peralada, Festival Internacional de Música de Gijón, Forum Internacional de Música de Barcelona, Auditori de Barcelona, Auditorio Conde Duque y Teatro Monumental de Madrid, Fundación Juan March, Sala Mozart del Auditorio de Zaragoza, Temporada de Música de Cámara de Santa Cristina d'Aro y Fundación Eutherpe, entre otras. Además, han grabado para Televisión Española

(Orquesta de RTVE), Radio Clásica de Radio Nacional de España, Aragón Televisión, Catalunya Musica y Canal Sur.

Han recibido el apoyo de Juventudes Musicales de España, Ibercaja, AIE, Ministerio de Cultura de España, Fundación Eutherpe, Asociación para la Difusión de la Cultura Española, Comunidad de Madrid y Diputación General de Aragón.

Realizaron principalmente su formación con Ramón Coll y Josep Colom. Posteriormente amplían su formación recibiendo clases magistrales de reconocidos pianistas, destacando la asistencia a las clases magistrales impartidas por Maurizio Pollini durante el Festival Internacional de Música de Lucerna (Suiza), así como cursos con prestigiosos directores de orquesta como Josep Pons, George Pelhivianian, Bruno Aprea y Jesús López Cobos.

MASQUERADE SUITE

Edited with special annotations by
HAROLD SHELDON

By
ARAM KHACHATURIAN

1. WALTZ

Tempo di Valse

PIANO

The image displays the first page of a musical score for a waltz. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (PIANO) instruction and a dynamic marking of *f* (forte). The tempo is marked "Tempo di Valse". The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The second system includes a dynamic marking of *p* (piano). The third system features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

Primera página de la partitura del "Vals" de la suite *Mascarada* de Aram Khachaturian, editada por Leeds Music Corporation, New York, 1948.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 19 de octubre de 2011. 19,30 horas

I

Dimitri Shostakovich (1906-1975)
Preludios y fugas Op. 87 (selección)
nº 3 en Sol mayor
nº 5 en Re Mayor
nº 24 en Re menor

Aram Khachaturian (1903-1978)
Vals, de *Mascarada*

34

Sergei Prokofiev (1891-1959)
Sonata nº 7 en Si bemol mayor Op. 83
Allegro inquieto
Andante caloroso
Precipitato

II

Dimitri Kabalevsky (1904-1987)

Preludios Op. 38 (selección)

nº 1 en Do mayor. Andantino

nº 2 en La menor. Scherzando

nº 3 en Sol mayor. Vivace

nº 4 en Mi menor. Andantino

nº 5 en Re mayor. Andante sostenuto

nº 8 en Fa sostenido menor. Andante non troppo

nº 15 en Re bemol mayor. Allegro marcato

nº 20 en Do menor. Andantino semplice

nº 23 en Fa mayor. Andante sostenuto

nº 24 en Re menor. Allegro feroce

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Sonata nº 2 en Si bemol menor Op. 36 (versión de 1931)

Allegro agitato

Non allegro

L'istesso tempo. Allegro molto

De entre todo el legado pianístico elaborado por Dimitri Shostakovich en algo más de tres décadas, ninguna obra resulta tan ambiciosa y monumental (su extensión total sobrepasa las dos horas y media de duración) como la serie de *24 Preludios y fugas Op. 87*. El año 1950 –y concretamente el día 28 de julio– estuvo marcado en el mundo de la música por una efeméride decisiva: la celebración del segundo centenario de la muerte, en la ciudad de Leipzig, de Johann Sebastian Bach. Tras la victoria aliada, el territorio alemán, despojado ya de las recientes anexiones nazis, quedó dividido en dos grandes bloques antagónicos. En el lado occidental, la República Federal, nuevo estado creado en mayo de 1949 con capital en Bonn. Del lado oriental, la llamada República Democrática Alemana, sometida al dominio soviético, que englobaba a la antigua Sajonia y sus tres grandes ciudades: Dresde, Leipzig y Chemnitz, rebautizada como Karl-Marx-Stadt. Leipzig, la ciudad donde trabajaron Mendelssohn (que murió allí) y Schumann y donde nació Wagner, la ciudad de la Gewandhaus y de la Thomaskirche, de la que Bach fue cantor desde 1723 hasta su muerte, era indiscutiblemente la gran capital musical de toda Alemania. Y esa iglesia de Santo Tomás, superviviente de los bombardeos bélicos y a cuya cripta fueron trasladados para su inhumación los restos del músico, sería durante el verano de 1950 el centro de las celebraciones bachianas del bicentenario.

La admiración de Shostakovich, pianista consumado, por la obra para tecla de Bach se remonta hasta su infancia pues, al parecer, aprendió a tocar de memoria *El clave bien temperado* a los quince años. En julio de 1950, Shostakovich acudió a las conmemoraciones lipsienses en memoria de Bach como principal delegado soviético, miembro del jurado del concurso internacional de piano y conferenciante. “El genio musical de Bach me resulta especialmente próximo. [...] Bach representa en mi vida un papel muy importante. Todos los días toco alguna de sus piezas. Hacerlo es para mí una verdadera necesidad y este contacto diario con la música de Bach me aporta muchísimo”, declaró Shostakovich en su conferencia. El reencuentro con la música de Bach en el

mismo lugar en que fuera escrita y la honda impresión que le causó la interpretación de los 48 *Preludios y fugas* de *El clave bien temperado* a cargo de la ganadora del primer premio, Tatiana Nikolayeva (1924-1993), joven pianista y compositora recién salida del Conservatorio de Moscú, donde había estudiado con el legendario Alexander Goldenweiser (1875-1961) –profesor, entre otros muchos, de Kabalevsky, Feinberg, Berman, Kapustin y Bashkirov– hicieron que, de vuelta en Moscú, Shostakovich acariciara la idea de escribir, no ya, como fue el proyecto inicial, unos ejercicios de contrapunto al estilo de los hechos por Tchaikovsky y Rimsky-Korsakov, sino un magno homenaje a Bach digno de su excelso modelo: una serie de 24 *Preludios y fugas* para piano en todas las tonalidades mayores y menores que emulara, en plena mitad del siglo XX, a *El clave bien temperado*.

Shostakovich trabajó en su nueva obra –integrada por 24 preludios de inspiración libre y otras tantas fugas de 2 a 5 voces– entre el 10 de octubre de 1950 y el 25 de febrero de 1951, componiendo las diversas piezas que la forman, como ya hiciera en los 24 *Preludios Op. 34* (1932-33), en el mismo orden de su disposición definitiva. Shostakovich se sumaba así a ese conjunto de maestros que como Schoenberg (*Suite Op. 25*), Berg (*Concierto para violín “A la memoria de un ángel”*), Webern (transcriptor del *Ricercare* a 6 voces de la *Ofrenda musical*) o Hindemith (*Ludus tonalis*), entre otros muchos (Stravinsky, Bartók, Kodály, Britten...), mostraron a todo lo largo del pasado siglo una admiración incondicional por el legado de Bach.

En el *Preludio y fuga nº 3 en Sol Mayor*, compuesto entre los días 14 y 16 de octubre, Shostakovich contrapone la solemnidad del severo canto arcaizante, típicamente ruso, de la primera sección (“Moderato con moto”), que participa de la despojada escritura pianística del *Quinteto Op. 57*, al animado ritmo danzante, un punto irónico, en el “Allegro molto” de la fuga a 3 voces que le sigue. Algo más sucinto, el *Preludio y fuga nº 5 en Re Mayor* fue redactado entre el 29 de octubre y el 1 de noviembre. El contraste se establece, en

este caso, entre la atmósfera serena del “Allegretto” inicial, de curso muy fluido adornado por delicados acordes arpegiados, y la pulsación entrecortada de la brillante fuga a 3 voces, marcada asimismo como “Allegretto”. Entre el 23 y el 25 de febrero de 1951 Shostakovich culmina la colección con el *Preludio y fuga nº 24 en Re menor*, el más extenso de todos junto al que hace el nº 16. El “Andante” inicial adopta un tono grave, hierático, profundo. Su extremo recogimiento tan solo se desvanece en la sección final de la vasta fuga a 4 voces (“Moderato”) que cierra la pieza.

Parece innecesario subrayar que la música que encierran estos preludios y fugas, regida fundamentalmente por una austeridad y una abstracción intemporales, por el conocimiento contrapuntístico y la solidez técnica, nada tenía que ver con el tipo de composiciones (cantatas monumentales, óperas, música filmica) plegadas a las estrictas directrices propagandísticas del realismo socialista que, desde la campaña antiformalista de Zhdanov en 1948, volvían a exigirse imperativamente a los creadores soviéticos por esas fechas. Shostakovich interpretó la obra completa en Moscú, en abril y mayo de 1951, ante la Unión de Compositores. Sin embargo, la recepción distó de ser unánime. Defendida por el compositor Sviridov y las pianistas Nikolayeva y Yudina, que alabó su valor espiritual y utilidad práctica, la obra contó con numerosos detractores, que la tildaron de decadente y formalista. Entre ellos Kabalevsky que la definió como “un grave error de cálculo”. Hasta el verano de 1952 no se aprobó la publicación de la obra, estrenada en público finalmente los días 23 y 28 de diciembre de 1952 en la pequeña sala Glinka de San Petersburgo (entonces Leningrado) por Tatiana Nikolayeva.

Pese a que la escritura colorista, extrovertida y eficaz –efectista incluso en no pocas ocasiones– de Aram Khachaturian se presta especialmente a las rutilancias de las grandes sonoridades orquestales, no por ello el músico georgiano de ascendencia armenia desatendió el repertorio pianístico, importante en su producción por más que solo en raras oca-

siones haya conseguido traspasar las fronteras de la antigua Unión Soviética. Del centenar de obras de todo género compuestas por Khachaturian, más de una veintena –salpicadas con regularidad a todo lo largo de su carrera, salvo durante el decenio de 1948 a 1957– corresponden a páginas pianísticas. No parece, por tanto, mera casualidad que sean dos piezas para teclado (el *Poema Op. 1* y la *Vocalise en Do mayor*) las que, en 1925 y 1978, el año de la muerte del músico, inauguren y clausuren respectivamente su catálogo.

De entre todo este abundante legado, tan solo la *Sonata en Mi bemol mayor* (1961) dedicada a Emil Gilels llega a alcanzar dimensiones considerables. El resto de la producción pianística de Khachaturian está integrado por piezas breves o incluso brevísimas –*Andantino*, *Vals-estudio*, *Vals-capricho* y *Danza* (todas ellas de 1926), *Poema* (1927), la popular y exportable *Toccata* (1932), *Budionovka* (1940), *Vals coreográfico* (1944), *Sonatina* (1958)–, de las que algunas de ellas fueron realizadas con afanes didácticos –*Recitativos* y *Fugas* (1966)– o consagradas a ese universo infantil tan del gusto de su colega Kabalevsky, como los dos *Álbumes para niños* (1947 y 1964-65) que encierran, cada uno de ellos, diez miniaturas.

A estas obras, nacidas directamente para el piano, han de sumarse algunas transcripciones de piezas orquestales firmadas por el músico, como los arreglos para dos pianos de su *Concierto para piano* (1936) y de su *Concierto-Rapsodia* (1967) para el mismo instrumento, y algunas más llevadas a cabo por otras manos, relativas a su legado coreográfico, escénico y cinematográfico. Las salas teatrales, al igual que las de cine, constituyeron una fuente de trabajo habitual en el quehacer musical de Khachaturian desde que en 1927 escribiera la música incidental para *Tío Bagdasar* de Paronian. Shakespeare –*Macbeth* (1933 y 1955), *Rey Lear* (1958)–, Lope de Vega –*La viuda valenciana* (1940)– y, especialmente, un gran número de dramaturgos rusos de diversos calibres (Mikitenko, Sundukian, Kirshon, Nikitin, Pogodin, Kron, Perventsev, Nijalkov, Chepurin, Lavrenyov) suscitaron el interés de Khachaturian, aunque su mayor logro en este terreno corres-

ponde sin duda a la música escénica escrita para una producción de *Mascarada* debida a Ruben Simonov, estrenada en el Teatro Vakhtangov de Moscú el 21 de junio de 1941.

Sobre el trasfondo de una historia de celos reminiscente del *Otelo* shakespeariano, ***Mascarada***, drama en verso en cuatro actos escrito en 1835 por Mikhail Lermontov (1814-1841), constituye una amarga denuncia contra la superficialidad e hipocresía de la sociedad aristocrática rusa que tan bien conocía el malogrado autor del poema narrativo *El demonio* – que inspiraría a Anton Rubinstein su octava ópera– y de la novela autobiográfica *Un héroe de nuestro tiempo*. *Mascarada* atraería la atención de numerosos compositores rusos de diversas épocas: Kolesnikov creó sobre ella unas escenas lírico-dramáticas, Glazunov y Shebalin sendas músicas incidentales, Lamputin un ballet y Mosolov, Denbsky, Bunin, Zeidman, Nersesov y Artamanov otras tantas óperas. Pero ninguna de estas partituras alcanzaría la difusión obtenida por la de Khachaturian, sobre todo a partir de la suite orquestal elaborada en 1944 (y transcrita ese mismo año para piano), que incluye cinco de sus números más destacados (“**Vals**”, “Nocturno”, “Mazurka”, “Romanza” y “Galop”), de los que el primero ha gozado de muy merecida fama. Su atmósfera arrebatada y oscura, casi macabra, servida por un inolvidable tema melódico, parece participar de esa sensualidad dislocada, de ese “torbellino fantástico y fatal” con que Maurice Ravel definiera *La Valse*, su más ilustre antecedente.

Khachaturian pretendía ilustrar las palabras de Nina, heroína de la obra: “¡Cuán hermoso es el nuevo vals!... Algo, entre la tristeza y la alegría, se ha apoderado de mi corazón”. Generoso como siempre, Nikolai Miaskovsky proporcionó a su antiguo alumno de composición una colección de romanzas y valsos de la época de Lermontov que facilitara su inspiración melódica. Khachaturian admitió deber mucho a la “búsqueda agotadora” de un estilo apropiado que le llevó a descubrir el segundo tema de su vals. Un motivo musical que actuó, según sus palabras, “como un eslabón mágico, que me permitió sacar toda la cadena. El resto del vals vino a mí con facilidad, sin ningún problema”.

El formidable legado pianístico de Sergei Prokofiev alcanza, con la trilogía que conforman las denominadas como “sonatas de guerra” (fechadas entre 1939 y 1944), su punto culminante. Obra central y más breve de este ciclo extraordinario, la **Sonata n^o 7 en Si bemol mayor Op. 83** –la más concentrada y sin duda la más popular de todas ellas– presenta numerosas analogías con las piezas que la rodean: referencias temáticas entre movimientos, tiempo lento en disposición ternaria, final en forma de toccata. Esbozada como sus dos hermanas de colección en 1939 pero no concluida hasta 1942, en la georgiana Tiflis, durante la evacuación del compositor desde Moscú, la *Sonata n^o 7* recupera la división tripartita de las *Sonatas nos. 4 y 5*, a diferencia de la sonata anterior, estructurada en cuatro movimientos.

Como apunta Chiu, “por sus toques de trompeta y sus redobles de tambor, la *Sonata n^o 7* es la que, de este trío de sonatas, se muestra más claramente influenciada por la guerra”. De escritura casi atonal, el primer movimiento, “Allegro inquieto”, es quizá el más sorprendente de los diez que integran las tres sonatas del período bélico. Prokofiev muestra aquí el mismo lenguaje percusivo presente ya en la coetánea *Sonata n^o 6* pero de forma aún más agresiva, áspera y descarnada. Un obstinado ritmo de marcha, lleno de aristas y líneas quebradas, que presenta cierto aire de familia con el pianismo de la juvenil *Suggestion diabolique Op. 4 n^o 4*, preside el arranque del movimiento en el que, siguiendo un esquema ABABA, se alternan tres secciones agitadas con otras dos más reposadas a modo de *andantinos*. Fuertemente contrastado con el impetuoso movimiento anterior, el sereno y nostálgico “Andante caloroso” abunda en secuencias *cantabile*, si bien la alternancia de episodios tensos y reposados continúa estando presente. La reiterada comparecencia de un ominoso carillón favorece, en la enigmática sección central, una atmósfera fantástica y alucinada de raro magnetismo. La sonata concluye con su episodio más célebre, un implacable y frenético “Precipitato”; movimiento breve, a modo de vertiginosa toccata de tintes apocalípticos, con el que Prokofiev pone a prueba la fortaleza y precisión mecánica del intérprete en

una suerte de desenfadado movimiento perpetuo de violencia y dinamismo irresistibles que, en sus feroces compases finales, alcanza efectos sonoros paroxísticos. Francis Poulenc, admirador de esta sonata, describiría este último movimiento como “uno esos grandes triunfos pseudomecánicos tan queridos de Prokofiev. Y digo pseudomecánicos porque, gracias a Dios, no hay aquí ningún truco de escritura”.

Acreeedora en 1943 de un Premio Stalin de segunda clase (recompensado con 50.000 rublos), la *Sonata nº 7*, calificada por Robinson como “encarnación dramática de la fuerza y la impulsiva intensidad de la existencia de Prokofiev (y de Rusia) durante los años de guerra”, fue estrenada en Moscú, en el Salón de las Columnas cercano al Teatro Bolshoi, el 18 de enero de 1943 por Sviatoslav Richter, que más tarde reconoció haberla aprendido en solo cuatro días. El clamoroso éxito de aquella velada, a la que acudieron las más destacadas figuras del mundo musical moscovita, incluido el compositor acompañado de Mira Mendelson, su nueva pareja y futura segunda esposa, no ha abandonado a la obra desde entonces. Años después, Richter describiría así sus impresiones sobre esta sonata: “Reinan el desorden y la incertidumbre. El hombre observa el acoso de las fuerzas mortíferas, pero lo que ha vivido no deja de existir. La plenitud de lo que siente se extiende hacia los demás. Está unido al resto de la humanidad, protesta y sufre profundamente con todos en la pena común. Hinchido de una voluntad de victoria, realiza un ataque brusco y precipitado, allanando todos los obstáculos. Se fortalecerá en la lucha, agrandándose hasta convertirse en una fuerza gigantesca, afirmadora de la vida”.

Dimitri Kabalevsky fue un músico prolífico que atendió con similar intensidad a todos los géneros. Su generoso catálogo, que alcanza un centenar de composiciones, incluye cuatro sinfonías (una de ellas, la *Tercera*, titulada “*Requiem por Lenin*”, sinfónico-coral), poemas sinfónicos, oberturas, suites, conciertos (para piano, violín y violonchelo), piezas de cámara, vocales y corales, músicas incidentales –*Los comediantes* (1940), *Romeo y Julieta* (1956)–, ballets y media

docena de óperas, entre ellas *Colas Breugnon* (1936-38), la más conocida. Pero es el piano el instrumento que reina sin discusión, pues acapara en solitario una cuarta parte de toda su obra, además de estar presente en numerosas páginas para voz y coro, camerísticas y, especialmente, en cuatro composiciones concertantes que enmarcan prácticamente todo el conjunto de la carrera creadora de Kabalevsky, desde el juvenil *Concierto n° 1 Op. 9* (1928) hasta el postrero *Concierto n° 4 "Praga" Op. 99* (1975).

Tres sonatas (fechadas respectivamente en 1927, 1945 y 1946), dos sonatinas (1930, 1933), danzas y rondós, variaciones y preludios acaparan el grueso de una producción pianística que hace especial hincapié en el repertorio pedagógico destinado a niños y jóvenes, con obras como el *Álbum de piezas infantiles Op. 3* (1927-40), *De la vida de un pionero Op. 14* (1931), *15 piezas para niños Op. 27* (1937-38), *24 piezas fáciles Op. 39* (1944), *6 preludios y fugas Op. 61* (1958-59), *Danzas de primavera Op. 81* (1965) y *35 piezas fáciles Op. 89* (1972-74).

Los **24 preludios Op. 38**, que dan forma a una de las series pianísticas más considerables y ambiciosas de Kabalevsky, coronan la producción del autor dedicada a este tipo de composición breve, presente ya en tres colecciones anteriores: los *3 preludios Op. 1* (1925), los *4 preludios Op. 5* (1927-28) y los *4 preludios Op. 20* (1933-34). Fechados entre 1943 y 1944 y dedicados a su maestro Miaskovsky, los *24 preludios Op. 38* –de los que hoy escuchamos una selección– se inscriben, en cierta manera, como secuela de un ciclo semejante escrito en 1933 por Shostakovich bajo el influjo de Chopin y de Scriabin: los *24 preludios Op. 34*. Obra “de guerra” como también lo será la coetánea *Sonata para piano n° 2* (1945), la otra gran composición de Kabalevsky en este terreno, los *Preludios Op. 38* afirman su identidad nacional recurriendo a motivos folclóricos que enfatizan un carácter inequívocamente ruso. Motivos tomados de antiguas recopilaciones debidas a Rimsky-Korsakov, Balakirev y Liadov que, como apunta Lischke, “son armonizados y transformados de manera muy personal y diversificada” por Kabalevsky.

El *Preludio n° 1 en Do mayor* es un “Andantino” de carácter sereno y relajado, en abierto contraste con el brevísimo *Preludio n° 2 en La menor* que le sigue, un “Scherzando” cuyos trazos vigorosos prosiguen, incrementados aún, en el enérgico *Preludio n° 3 en Sol mayor* (“Vivace”). De extensión similar, el *Preludio n° 4 en Mi menor* es otro “Andantino” de pulsación firme marcada por un robusto acompañamiento en la mano izquierda. El *Preludio n° 5 en Re mayor* (“Andante sostenuto”) parece sumido inicialmente en un clima poético reminiscente del Prokofiev más lírico, de un dramatismo creciente en el transcurso de su desarrollo. El *Preludio n° 8 en Fa sostenido menor* es un “Andante non troppo” cuyo tono reflexivo lo asemeja al fragmento que abría la serie. De carácter muy distinto se muestra el jocosos *Preludio n° 15 en Re bemol mayor*, un “Allegro marcato” dominado por una escritura imitativa de inflexiones burlonas. Por el contrario, el *Preludio n° 20 en Do menor*, “Andantino semplice”, seduce por su atmósfera introvertida, que de tan sobria se revela inquietante como es también el caso del enigmático *Preludio n° 23 en Fa mayor*, un “Andante sostenuto” de rasgos intimistas borrados como de un plumazo por la pieza que concluye el ciclo, un impactante y extenso *Preludio n° 24 en Re menor*, marcado “Allegro feroce” y escrito parcialmente por Balakirev en forma de variaciones. El poderoso virtuosismo demandado a lo largo de su exposición desemboca, contra todo pronóstico, en una breve coda introspectiva alejada de cualquier efectismo.

Si en 1907 Sergei Rachmaninov buscó inspiración en el *Fausto* de Goethe para elaborar la construcción de su monumental *Sonata n° 1 en Re menor Op. 28*, seis años más tarde el músico ruso no necesitó de pretextos literarios que estimularan la creación de la segunda y última. Rachmaninov comenzó su composición en Roma, durante la primavera de 1913, a la vez que redactaba la sinfonía coral en cuatro movimientos *Las campanas*, que antecede a la sonata en el número de catálogo y sería siempre una de sus obras preferidas. El músico y su familia ocuparon en la céntrica Piazza di Spagna de la capital italiana durante seis meses –pues la enfermedad de sus dos hijas precipitó el regreso a Rusia– la misma vivienda

en la que años atrás se alojaron con frecuencia Tchaikovsky y su hermano Modest, libretista de *Francesca da Rimini*, tercera ópera de Rachmaninov estrenada en 1906. De nuevo en su residencia de Ivanovka, Rachmaninov concluyó el primer movimiento de su **Sonata n.º 2 en Si bemol menor Op. 36** en agosto de 1913, y los otros dos entre septiembre y octubre. El propio compositor, que dedicó la obra a Mathieu Presman, antiguo condiscípulo en la clase de Nikolai Zverev, interpretó su estreno en Moscú el 3 de diciembre de ese año, solo tres días después de dirigir en San Petersburgo el de *Las campanas*.

Ajena a cualquier intención programática, la *Sonata n.º 2* de Rachmaninov –de “temática más destacable por su *plasticidad* general que por su sabor melódico”, según Fousnaqueres una partitura de estructura tripartita y carácter cíclico, pródiga en marcados contrastes de atmósferas y cuya exacerbada agitación emocional debe no poco a Liszt y, en especial, al pianismo espasmódico del Scriabin del *Poema satánico* (1903) y la *Sonata n.º 5* (1907), obras presentes en los programas de conciertos de Rachmaninov.

Dispuesto en forma sonata, el amplio “Allegro agitato” inicial irrumpe con una suerte de huracán sonoro, un gesto “perentorio, explosivo”, en expresión de Matthew-Walker, quien subraya asimismo la falta casi total de interés temático del movimiento pese al sucesivo flujo de fuerza “ornamentada hasta el exceso”. La sucesivas apariciones de un segundo tema, reposado y nostálgico, de reconocible aroma ruso, ayudan a contrarrestar el ostentoso poderío sonoro del motivo principal. De estilo improvisatorio y atravesado por sonoridades evocadoras de repiques de campanas –una constante casi obsesiva en el músico–, el ensoñador “Non allegro” central adopta una original disposición en tres secciones: en las dos primeras, una melodía lírica y contemplativa a ritmo de barcarola ofrece un abierto contraste con el dinamismo del movimiento anterior. La tercera parte es una especie de fantasía o meditación sobre los dos temas principales de dicho primer movimiento. Más conciso que los anteriores, el vigo-

roso “Allegro molto” final, reminescente de algunos *Scherzos* de Chopin, recupera ocasionalmente esa energía telúrica que caracterizaba algunas secuencias del primer movimiento. Con ecos de éste, la majestuosa y brillantísima coda conduce el discurso hacia una triunfal afirmación conclusiva.

Rachmaninov no quedó contento de su trabajo en esta sonata, sobre todo al compararla con la *Segunda* de su admirado Chopin, “que dura 19 minutos y todo queda dicho”. En 1931, coincidiendo con la composición de su última gran obra para el piano, las *Variaciones sobre un tema de Corelli Op. 42*, y de una interrupción en sus actividades como concertista debido a la artritis, Rachmaninov sometió la segunda de sus sonatas, aquejada de ciertas redundancias y prolijidades, a una profunda revisión (que supuso la supresión de unos 120 compases) con el fin de aligerar la densidad de sus texturas, evitar pasajes puramente virtuosísticos y reducir su excesiva longitud. Aún así, esta versión *definitiva* –que tampoco acabó de satisfacer al compositor– no ha contado con el beneplácito de algunos pianistas (Vladimir Ashkenazy, entre otros), que han regresado con frecuencia a la versión primitiva, cuya mayor escala parecería más acorde con la amplitud de su trabajo temático, su reconocido tono épico y suntuosidad sonora. De ahí también que, por ejemplo, Vladimir Horowitz, íntimo amigo de Rachmaninov y uno de los más eximios intérpretes de tan esquiva partitura, realizara en 1940 su propia edición ejecutable, autorizada por el compositor, que combinaba elementos de las versiones de 1913 y 1931, edición utilizada posteriormente por pianistas como Ruth Laredo o Hélène Grimaud.

MARIANA GURKOVA

Comienza a estudiar el piano a la edad de cinco años en Sofía (Bulgaria), su ciudad natal. A los diez años da su primer recital y a los once actúa por primera vez con orquesta interpretando el *Concierto n.º 1* de Felix Mendelsohn.

Tras graduarse en el Instituto Musical de Sofía, continúa sus estudios en el Conservatorio Superior Nacional de Bulgaria bajo la dirección de B. Starshenov y posteriormente con Joaquín Soriano en el Real Conservatorio Superior de Madrid, ciudad donde reside desde 1988.

Ha sido premiada con los máximos galardones en numerosas ocasiones, entre las que destacan los concursos internacionales de Jaén, Senigalia (Italia), Santander, Cincinnati (Estados Unidos), Jacinto Guerrero (Madrid), José Iturbi (Valencia), E. Pozzoli (Italia) y los concursos nacionales Sv. Obretenov y Juventudes Musicales de Bulgaria.

Su actividad concertista le ha llevado a las más prestigiosas salas de España, además de realizar recitales y conciertos con orquesta en Bulgaria, Francia, Italia, Alemania, Grecia, Checoslovaquia, Estados Unidos, Brasil, Méjico, India, Japón, Australia y Sudáfrica. Ha actuado bajo la batuta de directores de la talla de S. Comisiona, Ph. Entremont, G. Pehlivanian, A. Rahbari, R. Stankovski, E. Bauer, A. Natanek, T. Mikelsen, G. Kostin, E. García Asensio y M. Galduf, entre otros.

Ha grabado para distintas cadenas de radio y televisión tales como la RAI, RTVE, Radio Melbourne, Radio Yokohama y RTV Búlgara. Su reciente interpretación y grabación de la integral de los *Estudios* de Chopin ha merecido los elogios del público y la crítica. Actualmente compagina la actividad concertista con la docente en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 26 de octubre de 2011. 19,30 horas

I

Sergei Prokofiev (1891-1959)

Obertura sobre temas hebreos para clarinete, dos violines,
viola, violonchelo y piano Op. 34

Mieczyslaw Weinberg (1919-1996)

Trío de cuerdas Op. 48

Allegro con moto

Andante

Moderato assai

48

Galina Ivánovna Ustvolkaya (1919-2006)

Trío para violín, clarinete y piano

Espressivo

Dolce

Energico

II

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Quinteto para piano y cuerdas en Sol menor Op. 57

Preludio. Lento

Fuga. Adagio

Scherzo. Allegretto

Intermezzo. Lento

Finale. Allegretto

OXALYS

Shirly Laub, *violín*

Frédéric d'Ursel, *violín*

Elisabeth Smalt, *viola*

Martijn Vink, *violonchelo*

Nathalie Lefèvre, *clarinete*

con **Boyan Vodenitcharov**, *piano*

Pocos meses después de la Revolución de Octubre, y aunque sus motivaciones no procedieran del terreno político, Sergei Prokofiev declaraba su deseo de “respirar aire fresco en otras latitudes”. Lunacharsky, Comisario del Pueblo para la Educación, no le pone obstáculos: “Eres un revolucionario en el terreno musical. Nosotros lo somos en la vida. Deberíamos trabajar juntos, pero si deseas partir hacia América no seré yo quien te lo impida”. El 7 de mayo de 1918, el joven compositor abandona Petrogrado camino de Vladivostok para trasladarse desde allí a Japón. Tras dos meses de estancia en tierras niponas, donde ofrece conciertos en Tokio y Yokohama, llega a Nueva York cinco meses después de su salida de Rusia. A falta de encargos como compositor, Prokofiev debe ganarse la vida como pianista pero el reconocimiento de la crítica no siempre es unánime. Su primer concierto ofrecido en el Aeolian Hall el 20 de noviembre, con obras propias, de Scriabin y Rachmaninov (presente en la sala), recibirá una tibia acogida y hará escribir al crítico de *Musical America*: “Tome un Schoenberg, dos Ornstein, un poco de Satie, mézclelo todo cuidadosamente con Medtner, añada una gota de Schumann, una nube de Scriabin y de Stravinsky y obtendrá un cóctel que se parece a la música de Prokofiev”.

Tras componer los *Cuentos de la vieja abuela Op. 31* y concluir con rapidez *El amor de las tres naranjas*, cuyo estreno quedaría suspendido a la muerte en diciembre de 1919 de Cleofonte Campanini, director de la Ópera de Chicago, Prokofiev recibe a finales de ese mismo año el encargo de escribir una obra para una plantilla singular integrada por clarinete, cuarteto de cuerda y piano. Se trataba de los seis instrumentos que formaban el conjunto musical judío Zimro, un grupo formado por jóvenes excompañeros de estudios de Prokofiev en el Conservatorio de San Petersburgo que habían llegado a Nueva York el otoño anterior. El propósito de sus conciertos, basados en un repertorio de música judía para diversas combinaciones instrumentales, era recaudar fondos para construir un conservatorio en Jerusalén aunque Prokofiev, en su autobiografía, considera que “esto era una mera excusa

para impresionar al pueblo judío que vivía en América”. El líder del sexteto, Simeon Bellison (que sería clarinete solista de la Filarmónica de Nueva York entre 1920 y 1948), ofreció a Prokofiev una recopilación de temas folclóricos hebreos con objeto de que éste compusiera una obertura basada en algunos de sus temas.

Aunque en un principio el músico –ruso ortodoxo no practicante– rechazó utilizar melodías judías, no por razones de orden religioso sino porque no le agradaba apropiarse de un material melódico ajeno ni recurrir al empleo de citas, conservó el cuaderno. “Una tarde, examinándolo cuidadosamente, escogí al azar unos cuantos temas y comencé a improvisarlos al piano. Muy pronto me di cuenta de que salían a la luz unas melodías muy bien estructuradas”. A finales de 1919 y en tan solo día y medio de trabajo, Prokofiev esbozaba la obra que ultimaría en poco más de una semana. Nació así la **Obertura sobre temas hebreos Op. 34**, una de las primeras páginas de cámara del autor, que hasta esa fecha solo había contribuido a este apartado de su producción con la *Balada Op. 15* (1912) para violonchelo y piano y el grotesco *Scherzo humorístico Op. 12b* (1915), transcripción para cuatro fagotes de la novena de las *10 Piezas Op. 12* para piano, fechadas entre 1906 y 1913. La composición desarrolla una estructura sencilla (exposición, breve desarrollo y recapitulación) en torno a dos temas principales: el primero a cargo del clarinete, sinuoso y danzante, reiterativo y teñido de esa agridulce melancolía presente en muchas obras de similar procedencia, y un segundo, de carácter elegíaco, encomendado al violonchelo.

Aunque Prokofiev apenas diera importancia en su momento a una composición que consideraba insignificante –durante un tiempo ni siquiera la juzgó digna de llevar número de opus–, la *Obertura sobre temas hebreos* cosechó un gran éxito en su estreno neoyorquino, el 26 de enero de 1920. Tal fue su popularidad que, en 1934, Prokofiev realizó una versión para pequeña orquesta (similar a la utilizada en su *Sinfonía “Clásica”*) que fue estrenada en Moscú el 30 de noviembre de ese mismo año.

Nacido en 1919 en Varsovia, donde su padre, originario de Moldavia, trabajaba como músico en diversos teatros yiddish, Mieczyslaw Weinberg estudió piano con Turczynski en el conservatorio de la capital polaca hasta que la ocupación nazi, que se cobró la vida de sus padres y de su hermana, le obligó en 1939 a emigrar a Minsk, donde permaneció hasta 1941 estudiando composición con Vasili Zolotariov, un antiguo alumno de Balakirev y de Rimsky-Korsakov. Diplomado ese año, el ataque alemán a la Unión Soviética forzó su traslado a Tachkent donde entró en contacto con Israel Finkelstein, que había dirigido con Shostakovich una clase de composición en Leningrado y que hizo llegar a éste la partitura de su *Sinfonía n.º 1*, dedicada por Weinberg al Ejército Rojo y concluida a finales de 1942. Impresionado por el trabajo de su joven colega, Shostakovich consiguió instalarle en Moscú junto con su esposa, hija del famoso actor judío Solomon Mikhovels, que sería asesinado en Minsk, en plena calle, por funcionarios de la policía secreta el 13 de enero de 1948.

Hasta la muerte de Shostakovich en 1975, el decisivo encuentro entre éste y Weinberg se traduciría en una estima recíproca y una amistad inquebrantable que duraron más de tres décadas. Polaco y judío, independiente y menospreciado por un régimen que solo vio en él a un músico semisoviético (no apto para ocupar el menor puesto oficial e indigno de figurar entre los 28 compositores censados en el libro oficial *Soviet Composers*, publicado por las ediciones MK a finales de la década de 1970), Weinberg encontró en Shostakovich a un confidente a quien poder mostrar y con quien poder discutir cada una de sus nuevas composiciones, a un amigo que le protegió de las persecuciones antisemitas (e incluso de la muerte, cuando fue detenido, interrogado y encarcelado por “actividades sionistas” en febrero de 1953) y a un secreto maestro espiritual. “Aunque no haya recibido la menor lección de él, me considero su alumno, su carne y su sangre”, confesaría.

Desconocido en Occidente hasta hace apenas un par de décadas, el gigantesco legado compositivo de Weinberg (más de 500 composiciones de las que solo 154 ostentan un nú-

mero de opus) incluye 22 sinfonías (cinco de ellas corales), cuatro sinfonías de cámara, dos sinfoniettas, conciertos y concertinos (para violín, violonchelo, flauta, clarinete y trompeta), así como un gran número de ciclos de canciones y siete óperas de temática tan heterogénea como *La pasajera* (1967-68) y *La madonna y el soldado* (1970), ambas sobre un libreto de Medvedev; *El amor de D'Artagnan* (1971), sobre Dumas; *Lady Magnesia* (1975), inspirada en Shaw, y *El retrato* (1980) y *El idiota* (1985), basadas respectivamente en Gogol y Dostoyevski. Mención especial requiere la primera de todas, una obra fascinante y perturbadora estrenada escénicamente en julio de 2010 en el festival de Bregenz, basada en la semiautobiográfica novela homónima de la polaca Zofia Posmysz, superviviente de Auschwitz, que daría lugar al film dirigido por Andrzej Munk en 1961, completado a su muerte por Witold Lesiewicz en 1963¹.

Pero si Weinberg fue, probablemente, el más importante sinfonista de la era soviética posterior a Shostakovich, su legado camerístico, y en particular su formidable ciclo de cuartetos de cuerda, hacen de él un compositor de conocimiento inexcusable. Fechados a lo largo de medio siglo (entre 1937 y 1987), los 17 cuartetos de Weinberg pueden parangonarse, como logro total y sin menoscabo alguno, con los 15 de su ilustre amigo y protector (compuestos entre 1938 y 1974). Parafraseando sus palabras, los más memorables cuartetos de Weinberg están hechos de sangre –la que se agita furiosa en esos dislocados, brutales y enfebrecidos scherzos, intercambiables con los del mejor Shostakovich– y también de lágrima

¹ *La pasajera* desarrolla su peripecia argumental en dos planos espacio-temporales que colisionan dramáticamente (el presente, situado en 1959, y un pasado todavía cercano cuyos terribles fantasmas sacará a la luz un encuentro fortuito): a bordo de un transatlántico, Walter y su esposa Lisa abandonan Europa camino de Brasil, donde aquél desempeñará un cargo diplomático. Lisa cree reconocer en una misteriosa pasajera a alguien a quien creía fallecida. Conmocionada, confiesa a su marido que quince años atrás ejerció como guardiana de las SS en Auschwitz. La pasajera no es otra que Martha, una prisionera polaca a la que Lisa intentó ayudar pero que “no supo apreciar su bondad”. Ante la antigua guardiana desfilarán todos aquellos recuerdos de un tiempo olvidado.

mas, las que parecen derramarse por entre las atmósferas opresivas y desoladas de sus movimientos lentos. El estrecho paralelismo entre muchas de las secuencias de ambos ciclos permite dudar de hasta qué punto Weinberg fue el estricto doble de Shostakovich, como hasta ahora se creía, o si no fue más bien éste último quien incorporó a su mucho más famoso legado cuartetístico algunas de las peculiaridades de la escritura de aquél. Solo el descrédito en que cayeron algunas de las obras de Weinberg y su condición de inéditas hasta hace muy poco (el magistral *Cuarteto n.º 6 Op. 35* de 1946, prohibido desde la campaña “antiformalista” de 1948, fue estrenado en Oxford por el Cuarteto Danel el 24 de enero de 2007) han impedido que gocen del reconocimiento que indiscutiblemente merecen.

Pero, además de cuartetos, el amplio legado de cámara de Weinberg incluye, entre otras obras, cinco sonatas para violín y piano (1943, 1944, 1947, 1947, 1953) y tres sonatas para violín solo (1964, 1967, 1979), dos sonatas para violonchelo y piano (1945, 1959), cuatro sonatas (1960, 1965, 1971, 1986) y 24 preludios para violonchelo solo (1969), cuatro sonatas para viola sola (1971, 1978, 1982, 1983), diversas páginas para instrumentos de viento, un quinteto para piano y cuerdas (1944), un trío con piano (1945) y el ***Trío de cuerdas Op. 48*** que hoy escuchamos. Única página de Weinberg escrita para esta combinación instrumental, la obra fue compuesta –probablemente con destino a algunos amigos instrumentistas del Conjunto de Música Contemporánea del Bolshoi– en 1950, un período de obligado silencio tras las condenas de 1948. Como la contemporánea *Sonatina para violín y piano Op. 46* (1949), el *Trío de cuerdas* ha permanecido escandalosamente inédito hasta 2007.

Dispuesto en una tradicional división tripartita (dos movimientos animados en torno a uno más reposado), su carácter eminentemente danzante domina el vigoroso discurso del “Allegro con moto”. La atmósfera nostálgica del delicado “Andante” central con sordina, de extensión similar al movimiento anterior, evoca según Lemaire el ritmo del lassú hún-

garo, la parte lenta de la czarda. Con el “Moderato assai” final, algo más breve, regresa el espíritu de danza inicial pero, lejos de cualquier optimismo, su motricidad, apoyada en inflexiones del folclore moravo, evoca el recuerdo de la música klezmer tan frecuente en páginas de Weinberg y Shostakovich.

“No eres tú quien está influenciada por mí, sino yo el que lo está por ti”. Shostakovich escribió estas palabras a propósito de Galina Ustvol'skaya, probablemente la figura más independiente, solitaria, radical y enigmática de la música rusa del siglo XX. Nacida en la antigua Petrogrado en 1919, Ustvol'skaya hubo de interrumpir sus estudios musicales en la Escuela Profesional de Música de Leningrado a causa del conflicto bélico. Alumna y asistente de Shostakovich e ignorada por el régimen soviético casi de por vida, la compositora repudió o hizo desaparecer buena parte de sus obras de juventud – *Jóvenes pioneros* (1950), *¡Salud, juventud!* (1950), *Aurora sobre la patria* (1951), *Niños* (1952)– lastradas aún por la inevitable retórica del realismo socialista imperante en la época.

El catálogo definitivo de Galina Ustvol'skaya, publicado en Hamburgo en 1990, contiene tan solo 21 composiciones, las únicas que deseaba se tuvieran en cuenta (lo que contabiliza apenas seis horas de música). En casi todas ellas el piano ocupa un lugar primordial, abundan los títulos de carácter religioso y algunas de sus instrumentaciones solo pueden calificarse de insólitas. ¿Cómo definir su *Composición II “Dies Irae”*, escrita para ocho contrabajos, piano y percusión? ¿A qué género adscribir la *Sinfonía n.º 4 “Plegaria”*, para contralto, trompeta, tam-tam y piano? ¿Dónde situar su *Composición III “Benedictus qui venit”*, que requiere cuatro flautas, cuatro fagotes y piano?

El destino de silencio y soledad que marcó la trayectoria vital de esta asombrosa *rara avis* fallecida en San Petersburgo hace menos de cinco años fue, según Lemaire, “rudo, ascético y obstinado, como su música”. “Mis obras no son religiosas en un sentido litúrgico, pero están animadas de un espíritu religioso”, señalaba. “No hay el menor vínculo entre mi músi-

ca y la de cualquier otro compositor, vivo o muerto”, añadía. Pocos universos sonoros tan inquietantes, en efecto, tan alucinados y poseedores de una hipnótica belleza –casi siempre doliente o desgarrada– como el que elaboró esta compositora incomparable entre 1946 y 1990.

En su primera obra catalogada, el *Concierto para piano, cuerdas y timbales* (1946), la influencia de Shostakovich, en especial de su *Concierto para piano nº 1 Op. 35*, parece evidente. Incluso puede reconocerse un motivo del movimiento lento de este concierto y otro de la coda de la *Sinfonía “Leningrado”*. Medio siglo después, sin embargo, Ustvolskaya rechazaría cualquier deuda con el que fuera su pretendiente. En 1995 declaraba: “En ningún momento, ni siquiera durante los años de estudiante, su música y su personalidad me han resultado cercanas”. “La música de Shostakovich me ha deprimido siempre”, afirmaría en 1999. El *Octeto para dos oboes, cuatro violines, timbales y piano* (1949-50) es en cierto modo una suite que instala definitivamente en su estilo la austeridad, el hieratismo y los registros sonoros poco contrastados. En numerosos pasajes de la *Sonata para violín y piano* (1952), el violín toca una sola nota; repetida numerosas veces, constituye el eje alrededor del cual otras notas al piano giran como satélites. Como en el *Gran Dúo para violonchelo y piano* (1964), que hace hincapié en determinados aspectos técnicos (oposición *staccato-legato*, trinos, *marcato*), en el *Dúo para violín y piano* (1964) puede distinguirse una serie de breves movimientos seguidos de un largo epílogo, si bien las alternancias de tensión y reposo son más numerosas y la investigación tímbrica más sutil.

La *Composición I “Dona Nobis Pacem”* (1970-71) está escrita para piccolo, tuba y piano, un conjunto casi improbable. Las múltiples variaciones en la presentación de la idea inicial, a cargo de la tuba, permanecen identificables a través de *clusters* y oposiciones de registros graves y agudos. El nombre de “*Dies Irae*” aplicado a la *Composición II* (1972-73) parece obedecer a dos motivos: su singular efectivo y la disposición en diez breves secciones entrecortadas por largos silencios

cargados de resonancias. La *Composición III “Benedictus qui venit”* (1974-75) acoge a otro plantilla inesperada. El contraste entre *pianísimos* y *fortísimos* es aquí muy marcado, lo que confiere a la obra un relieve más evidente.

Seis *Sonatas* (1947, 1949, 1952, 1957, 1986, 1988) y doce *Preludios* (1953) conforman el legado pianístico de Ustvolskaya: notas atacadas con violencia que contrastan con sonidos ligeros, casi perdidos, descritos por líneas simples, largos encadenamientos progresando en un implacable *tempo* moderado que parece no llevar a ninguna parte, segmentos contemplativos que alternan con otros de áspera brutalidad, empleo masivo de *clusters* y una densidad sonora en ocasiones extrema trazan sus líneas maestras.

El ciclo sinfónico aún depara más sorpresas. La *Sinfonía n.º 1* (1955) es la única que utiliza un conjunto orquestal completo aun con predominio de los vientos. Su esquema formal, dos breves movimientos instrumentales que encuadran una sección vocal integrada por ocho canciones para dos voces de niños sobre textos del italiano Gianni Rodari que hablan de opresión, miseria y desesperanza. El aspecto ritual emerge en las siguientes: la *Sinfonía n.º 2 “Éxtasis verdadero y eterno”* (1979) utiliza un texto benedictino a modo de letanía y una plantilla integrada por voz y seis flautas, seis oboes, seis trompetas, trombón, tuba, piano y percusión. La *Sinfonía n.º 3 “Jesús, Mesías, sálvanos”* (1983), para solista y orquesta, una extensa invocación. La *Sinfonía n.º 4 “Plegaria”* (1985-87) emplea idéntico texto con acompañamiento instrumental reducido a tres músicos. Por último, en la *Sinfonía n.º 5 “Amén”* (1989-90), que excluye el piano, la voz se limita a un declamado libre del tradicional *Padre nuestro*.

El *Trío para violín, clarinete y piano* forma parte de los más antiguos testimonios sonoros auténticamente representativos del talento de Ustvolskaya. Fechado en 1949, pertenece aún a la época en que la vida de la compositora giraba en torno a Shostakovich. La ausencia de indicaciones de *tempo* en los tres movimientos que lo integran trae consigo no pocas di-

vergencias de duración en lo que a su interpretación se refiere. En la secuencia inicial, el clarinete debuta en solitario con una especie de monólogo formado por grupos de notas muy diferentes. Desde un apoyo muy tenue al canto interiorizado del instrumento de viento, el teclado adquiere progresiva presencia hasta la irrupción del violín en su registro agudo. La progresiva motricidad del movimiento borra el “Espressivo” anunciado en su título, pero el juego contrapuntístico se sosiega para desembocar en un solo de clarinete que cierra el discurso en simetría con su comienzo. El “Dolce” central –la secuencia más breve de la obra– prosigue ese clima, caracterizado por el canto melancólico del clarinete, en diálogo con el violín. La aparición del piano preludia una secuencia singular en la que este último sostiene insistentemente una única nota; “uno de los (raros) momentos intensamente emocionales de la música de Galina Ustvol’skaya”, según Lemaire. El “Energico” conclusivo –de extensión similar al primer movimiento– se inicia con un motivo de rítmica obstinada a cargo del piano y recogido luego por el violín que entabla un extenso diálogo con el primero. El clarinete interviene con un segundo tema de tono más popular, acaso de origen judío, cuya repetición a cargo del violín acentúa su carácter doloroso. Tras un tercer motivo más sereno tocado separadamente por cada instrumento, la coda, dominada por el registro grave del teclado, adquiere un carácter enigmático.

Igualmente en 1949, Shostakovich introducía un motivo judío en el final de su *Cuarteto de cuerda n.º 4 Op. 83*. Tres años después, el *Cuarteto n.º 5 Op. 92* incluirá en la coda de su primer movimiento y en el momento más dramático del *Finale*, el tema del *Trío para violín, clarinete y piano* de Ustvol’skaya. En 1974, apenas un año antes de su muerte, Shostakovich citará por tercera vez dicho tema en “Noche”, novena canción de su *Suite sobre versos de Michelangelo Buonarroti Op. 145*.

En la primavera de 1938 Dimitri Shostakovich componía su *Cuarteto de cuerda n.º 1 en Do mayor Op. 49*. Estrenada en Leningrado el 10 de octubre de aquel año por el Cuarteto Glazunov, la obra fue presentada en Moscú pocas semanas

después, exactamente el 16 de noviembre, por un joven conjunto, el Cuarteto Beethoven. Serán sus miembros –que desde entonces mantendrían permanentes lazos de amistad con el músico hasta su lejana disolución en 1975, el mismo año de la muerte de Shostakovich– quienes convencen a éste para escribir una nueva obra, un quinteto que permita a los cinco amigos tocar juntos y presentar la composición en diversos auditorios soviéticos con el autor, excelente pianista, al teclado.

Primera obra de envergadura emprendida por el músico tras la *Sinfonía n.º 6 Op. 54* (1939) y la edición y nueva instrumentación del *Boris Godunov* mussorgskyano, el quinteto resuelve con inesperada maestría, habida cuenta de que el bagaje camerístico del músico era todavía escaso, los problemas de estructura y las dificultades de encaje sonoro entre las cuerdas y el teclado. Por otra parte, la habilidad con que Shostakovich, alejado de todo virtuosismo o brillantez gratuitos, maneja las texturas instrumentales demuestra un elogiado afán de eludir los caminos trillados. Si raras veces los instrumentos son empleados a la vez, salvo en el furibundo “Scherzo”, abundan, por el contrario, las secciones escritas para un único instrumento de cuerda y piano. Compuesto en Leningrado a lo largo del verano de 1940, el ***Quinteto para piano y cuerdas en Sol menor Op. 57*** adopta una disposición inusual en cinco movimientos, a semejanza de la inmediata *Sinfonía n.º 8 Op. 65*, posterior en tres años.

El primero, un introvertido “Preludio”, arranca enunciado por el piano. Su discurso, de una solemnidad neobarroca, introduce, en palabras de Andrew Huth, “tres órdenes de expresividad: retórica dramática, ritmos de danza neoclásicos y lirismo intenso”. En sus compases iniciales aparecen en germen todos los temas presentes en los restantes movimientos. El segundo, el más dilatado de toda la obra, revela el interés del músico –nada habitual entre los compositores rusos de la época– por las elaboraciones contrapuntísticas. Se trata de una extensa “Fuga” a cuatro voces, expuesta sucesivamente (violín I, violín II, viola, violonchelo) por las cuerdas

con sordina. De ascendencia bachiana y rara concentración, su intensidad emocional se acrecienta a cada nueva intervención del piano. En contraste con este doloroso lamento, el movimiento central, un vehemente y conciso “Scherzo” en el que por primera vez los cinco instrumentos tocan juntos durante un largo período, nos devuelve una imagen de Shostakovich muy familiar: la del músico irónico, iconoclasta y anticonvencional, aunque aquí su humorismo se asemeje más a una mueca forzada, subrayada por los ágiles arabescos del primer violín en la danza macabra de la sección central a modo de trío, los agitados *pizzicati* de las cuerdas y las obstinadas figuras rítmicas repetidas por cuerdas y teclado. Pese a su nomenclatura de “Intermezzo”, el cuarto movimiento no adopta el tono de un despreocupado interludio. Se trata más bien de una estática cantilena, de carácter grave y meditativo, que entona el violín sobre el pausado punteo en *pizzicato* del violonchelo. En contra de lo habitual, el compositor reserva la tradicional forma sonata para construir el amplio “Finale”, que debuta con un tema de inocente dulzura a cargo del piano. Las tensiones acumuladas en el sombrío movimiento anterior se liberan en esta sección de engañosa simplicidad, cuyo desarrollo hace una apasionada referencia al “Preludio” inicial antes de que sus últimos compases se desvanezcan en un inesperado y etéreo *pianissimo*.

Shostakovich y los miembros del Cuarteto Beethoven estrenaron el *Quinteto para piano y cuerdas en Sol menor*, única obra de todo su catálogo de cámara destinada a esta plantilla, el 23 de noviembre de 1940, en la sala pequeña del Conservatorio de Moscú. Fue uno de sus mayores triunfos. Como recuerda Meyer, “las ovaciones fueron interminables y tanto el compositor como los restantes intérpretes hubieron de saludar incontables veces desde el escenario”. La composición recibió en 1941 el Premio Stalin de primera clase gratificado con 100.000 rublos pero no el beneplácito de Prokofiev, que reprochó al autor su falta de audacia: “Si Shostakovich tuviera sesenta años, su tendencia a calibrar cada nota podría ser una maravillosa cualidad tratándose de un hombre sabio y experimentado, pero en esta ocasión es un defecto grave. Lamento

que en este quinteto no haya un vuelo de altura, aunque tengo que admitir que en conjunto es una obra notable”.



Caricatura de Shostakovic con Stalin detrás, recreando el Premio Stalin que el compositor recibió en 1941 por su *Quinteto para piano y cuerdas en Sol*.

OXALYS

Shirly Laub, *violin*

Frédéric d'Ursel, *violin*

Elisabeth Smalt, *viola*

Martijn Vink, *violonchelo*

Nathalie Lefèvre, *clarinete*

En 1993, un grupo de ambiciosos jóvenes del Conservatorio de Música de Bruselas fundó el conjunto musical Oxalys. Desde entonces la agrupación logró convertirse en uno de los grupos profesionales más apreciados de la música de cámara en Flandes. Oxalys pisa las tablas más importantes del mundo y actúa en los festivales más prestigiosos: el Konzerthaus de Berlín, Beethovenhaus Bonn, el Festival Schleswig Holstein, el Rheingau Festival o el Concertgebouw de Ámsterdam, entre otros.

Para los programas de música de cámara vocal, Oxalys colabora con grandes solistas como Christoph Pregardien, Christianne Stotijn, Dietrich Henschel, Nikolay Borchev y Elisabeth Kulman. En la península Ibérica Oxalys actúa con regularidad en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, el Auditorio Nacional, la Fundación Juan March de Madrid, la Fundación La Caixa en Barcelona y el Palau de Música de Valencia.

Entretanto, cada uno de sus miembros desarrolla una carrera internacional. Sin embargo, siempre es una gran fuente de estímulo viajar desde las diferentes capitales europeas hacia su puerto de amarre en Bruselas para seguir colaborando en su proyecto común: Oxalys.

Oxalys en primer lugar cuenta la historia cultural europea de una manera directa a partir de la Ilustración, obteniendo un alto nivel profesional. Dentro de esta historia, el conjunto quiere interpretar musicalmente los enlaces y los contrastes entre las diferentes naciones y épocas. Al lado de este aspecto filosófico, lo más importante sigue siendo el puro placer de tocar y el amor absoluto hacia la música en toda su dimensión.

Esta historia no hubiera sido posible sin el apoyo de sus fieles socios de siempre: el conjunto recibe apoyo estructural de la Comunidad Flamenca y la Comisión de la Comunidad Flamenca de la región de Bruselas Capital. La residencia de Oxalys es el Real Conservatorio de Música de Bruselas.

Boyan Vodenitcharov, piano

Nació en 1960. Incluso antes de iniciar sus estudios en el Conservatorio de Sofía con Julia and Konstantin Ganey en 1979, ya había ganado el segundo premio del Concurso Internacional Senigallia. Después alcanzó otros premios en los Concursos internacionales Busoni y Reina Elisabeth de Bruelas. Posteriormente, se perfeccionó en Baltimore gracias a una Beca Fulbright con Leon Fleisher.

Desde entonces, Vodenitcharov es regularmente invitado en Europa, Estados Unidos, Canadá y Japón, interpretando en los festivales internacionales y en las salas de música más prestigiosas del mundo. También interpreta con regularidad junto a distintas orquestas como la Orquesta Nacional de Bélgica, la Orquesta Filarmónica de Lieja o la Filharmonisch Orkest van Vlaanderen, entre otras muchas, además de todas las orquestas de su nativa Bulgaria.

Junto a una intensa actividad concertística, Vodenitcharov está también activo en el campo de la composición y la improvisación. Varias de sus creaciones han sido estrenadas en Francia, Alemania, Bélgica y Bulgaria.

Como improvisador colabora regularmente con los intérpretes de jazz Arnould Massart y Steve Houben. También ha realizado varias grabaciones con fortepiano abordando distintos repertorios: tríos con piano de Mozart y de Haydn, una selección de sonatas de Haydn, sonatas para piano y violín de Mozart y de Beethoven, en sellos como PHI y Flora Records. En este campo ha colaborado con intérpretes de la talla de Sigiswald Kuijken, Jan Vermilen and Marcel Ponsoele.

Ha enseñado en los Conservatorios de Sofía, Gante y Lieja y en la actualidad imparte clases de piano, pianoforte e improvisación en el Real Conservatorio de Bruselas. En 2003 fue miembro del jurado en el Concurso Reina Elisabeth.

El autor de la introducción y notas al programa, **JUAN MANUEL VIANA**, estudió Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Ha publicado numerosos artículos de temática musical en revistas especializadas, periódicos, enciclopedias (*Planeta*), colecciones discográficas (*El País*, *Le Monde*), monografías y programas de mano (entre ellos el libro-programa *Integral de la música de cámara de Johannes Brahms*, Liceo de Cámara, 2001-2002) para distintas entidades, auditorios y ciclos de conciertos, pronunciado conferencias y traducido libretos de ópera (de Rameau a Poulenc). Durante seis años fue jefe de prensa y promoción y jefe de producto del sello discográfico Sony Classical. Ha escrito en las revistas musicales *Doce Notas* y *Amadeus* y en otras publicaciones. Colaborador de *ABC Cultural* y *ABCD las Artes y las Letras* desde 2000 como redactor de temas musicales y crítico discográfico, labor que realiza desde el mismo año en el boletín de información discográfica *Diverdi*, ha sido también jefe de la sección de discos de la revista *Scherzo* (de 2001 a 2010), donde colabora como crítico discográfico y de conciertos y traductor. En 2002 y 2003 fue miembro del jurado internacional de los premios discográficos MIDEM Classical Awards. Desde octubre de 2000 dirige y presenta el programa *Los raros* en Radio Clásica (Radio Nacional de España) donde igualmente ejerce tareas de locutor en “Los Conciertos de Radio Clásica”, espacio galardonado en noviembre de 2007 con el Premio Ondas de Radio. Desde octubre de 2010 realiza las entrevistas sobre temas de música y actualidad cultural que preceden a los conciertos de los miércoles de la Fundación Juan March.

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 Fundación Juan March, 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.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 82 25 años de música española contemporánea

2 de noviembre Obras de J. M. López López, A. Charles, A. Posadas, J. Torres, M. Sotelo, F. Panisello, I. Estrada y L. de Pablo, por Alberto Rosado, piano.

MATEMÁTICA MUSICAL

16 de noviembre **Arquitectura musical**
Obras de G. M^a. Travaci, B. Ramos de Pareja, G. de Macque, G. P. del Buono, G. da Venosa, S. Eccles, H. Purcell, A. Ferrabosco I., J. Playford, J. S. Bach y anónimo, por Il suonar parlante, Vittorio Ghielmi, director.

23 de noviembre **El número 24**
Obras de J. S. Bach, C. Debussy, F. Chopin, A. Scriabin, D. Shostakovich y S. Rachmaninov, por Josep Colom, piano.

30 de noviembre **Proporciones**
Obras de J. Cage, B. Bartók y O. Messiaen, por el Atlantis Piano Dúo (Sophia Hase y Eduardo Ponce).



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/



