

CICLO DE MIÉRCOLES

**MIECZYŚŁAW
WEINBERG (1919-1996)**

noviembre-diciembre 2012



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

MIECZYŚŁAW
WEINBERG (1919-1996)

A handwritten signature in black ink, reading "Mieczysław Weinberg". The signature is written in a cursive, flowing style, slanted upwards from left to right. The letters are dark and have a slightly textured appearance, typical of ink on paper.

Ciclo de miércoles: “Mieczysław Weinberg (1919-1996)”: noviembre-diciembre 2012 [introducción y notas de Juan Manuel Viana]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012.

44 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; noviembre 2012)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de A. Schnittke, M. Weinberg y D. Shostakovich”, por el Trío Kandinsky; [II] “Obras de D. Shostakovich, M. Weinberg y A. Schnittke”, por Juan Carlos Garvayo, piano; [y III] “Obras de M. Weinberg y D. Shostakovich”, por el Cuarteto Danel; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 28 de noviembre, 5 y 12 de diciembre de 2012.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Tríos de piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 4. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 5. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE

© Juan Manuel Viana

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
De Varsovia a Taskent
En Moscú con Shostakovich
Años decisivos
Un legado prodigioso
Reconocimiento póstumo
- 16 Miércoles, 28 de noviembre - *Primer concierto*
Trío Kandinsky
Obras de A. SCHNITTKE, M. WEINBERG y D. SHOSTAKOVICH
- 26 Miércoles, 5 de diciembre - *Segundo concierto*
Juan Carlos Garvayo, piano
Obras de D. SHOSTAKOVICH, M. WEINBERG y A. SCHNITTKE
- 34 Miércoles, 12 de diciembre - *Tercer concierto*
Cuarteto Danel
Obras de M. WEINBERG y D. SHOSTAKOVICH

Introducción y notas de **Juan Manuel Viana**



Mieczysław Weinberg

Los mecanismos empleados para construir la historia de la música y seleccionar a los mejores compositores no se basan exclusivamente en criterios de calidad estética, como normalmente se piensa. De vez en cuando surgen figuras que han pasado completamente desapercibidas, cuya música suscita en el oyente de modo inmediato la misma pregunta: ¿cómo es posible que la obra de este autor resulte tan desconocida en la sala de conciertos?

Este es precisamente el caso de Mieczysław Weinberg (1919-1996), a quien se dedica, por primera vez en España, este ciclo de conciertos. En este compositor ruso concurren dos circunstancias extraordinarias. Por un lado, un enorme talento desplegado en un catálogo de proporciones monumentales que abarca todos los géneros musicales: óperas, ballets, obras corales, canciones, música incidental (para el teatro, el cine y la radio), sinfonías y abundante música de cámara que incluye 17 cuartetos, 22 sonatas para distintos instrumentos acompañados por el piano y una docena de obras pianísticas a solo. Por otro lado, la extrema marginalidad a la que fue sometida su música por razones políticas y étnicas. Judío de origen polaco, Weinberg fue una víctima del estalinismo, y solo la intervención directa de Shostakovich impidió la ejecución de su condena a muerte. Bajo estas difíciles circunstancias se gestó su obra, que solo ahora empieza progresivamente a ser conocida.

No parece excesivamente arriesgado aventurar que la calidad estética de su música acabe dibujando un panorama algo distinto de la música rusa del siglo XX y matizando la posición predominante que ha tenido hasta la fecha Shostakovich, profesor, protector y amigo de Weinberg.

INTRODUCCIÓN

“Decidme: ¿a quién he de agradecer la callada dicha de respirar y vivir?”.

Osip Mandelstam

6

Gracias a la iniciativa de editores como Peermusic de Hamburgo, responsable de la reciente publicación de muchas de sus partituras aún inéditas, al apoyo de personalidades que lo conocieron bien como Irina Shostakovich, tercera esposa del compositor, a la dedicación de especialistas como el ya fallecido Per Skans o David Fanning, al empeño y a la curiosidad de un número creciente de intérpretes y al respaldo de numerosos sellos discográficos, Mieczysław Weinberg ha dejado de ser un nombre menor, perdido en las enciclopedias. Está empezando a ocupar el lugar preeminente que, con toda justicia, se merece como el de uno de los compositores verdaderamente grandes de un tiempo y de un lugar muy determinados: esa hoy extinta Unión Soviética en la que, si exceptuamos un reducido número de páginas juveniles, transcurrió su accidentada vida profesional. Un territorio tan inmenso como ingrato con muchos de los mejores músicos que, en torno a la Revolución de Octubre pero especialmente durante las dramáticas décadas centrales del siglo XX, marcadas por la dictadura estalinista, desarrollaron en él su labor, como Roslavets, Miaskovsky, Prokofiev, Mosolov, Shebalin, Popov, Shostakovich o, por supuesto, Weinberg.

De Varsovia a Taskent

“No hay que estremecerse si se abre la herida”.

Marina Tsvietaieva

Pero ¿quién es este, hasta hace poco casi desconocido, Mieczysław Weinberg (o Moishei Samuilovich Vainberg, transliteración de la escritura en alfabeto cirílico de su apellido polaco de origen alemán), de quien incluso la correcta ortografía de su nombre ha suscitado confusiones? Weinberg nació en Varsovia el 8 de diciembre de 1919, en el seno de una

familia judía originaria de Moldavia y establecida desde finales de la Primera Guerra Mundial en la capital polaca, donde su padre Samuil Weinberg se ganaba la vida dirigiendo actividades musicales, componiendo y tocando el violín en diferentes teatros *yiddish*. Desde los 12 años Weinberg, dotado de un talento y una memoria musical excepcionales, acompañaría al piano algunas de estas representaciones. Esos primerizos contactos con la música judía —con sus ritmos obsesivos, su ironía soterrada y su agri dulce melancolía— serían de capital importancia para su obra posterior, pródiga en referencias al folclore *klezmer*.

Por esas mismas fechas, y tras recibir clases de piano en la escuela de música de la señora Matulewicz, Weinberg ingresó en el Conservatorio de Varsovia como alumno de Józef Turczyński, pianista y pedagogo de gran reputación. La precocidad del joven intérprete y las necesidades económicas familiares hicieron que muy pronto brindara numerosas actuaciones públicas, tanto en cabarets, cafés y restaurantes (a semejanza de sus compatriotas Panufnik y Lutosławski) como abordando repertorios más exigentes, incluso llegando a participar en los estrenos del *Trío con piano* del mencionado Andrzej Panufnik y del *Concierto para piano* de Zbigniew Turcki.

En 1939, la visita del célebre pianista Josef Hofmann a Varsovia durante una gira de conciertos estuvo a punto de cambiar la vida de Weinberg de forma radical. Turczyński presentó a su joven alumno al gran virtuoso y éste, entusiasmado con sus dotes pianísticas, le invitó a continuar sus estudios en el Curtis Institute of Music de Filadelfia, que entonces dirigía. La invasión nazi de Polonia en septiembre de 1939 desbarataría este proyecto y Weinberg huyó a pie hacia el este, en dirección a Minsk, en Bielorrusia, dejando en Varsovia a sus padres y hermana, los cuales, deportados del gueto, serían asesinados en 1943 en el campo de trabajo de Trawniki. En el Conservatorio de Minsk, Weinberg estudia composición, contrapunto e historia de la música con Vasily Zolotaryov, profesor de Miaskovsky y Polovinkin y antiguo alumno de

Rimsky-Korsakov. Asimismo entra en contacto con el citado Miaskovsky, gran sinfonista y pedagogo a quien muestra sus primeras composiciones, y participa en 1940 como pianista en una interpretación de la *Sinfonía n.º 5* de Shostakovich, de quien apenas conocía antes de llegar a Minsk sus *Tres danzas fantásticas*. Será una experiencia decisiva que le hará exclamar más tarde: “¿Cómo iba a imaginar entonces que había un compositor viviendo a pocos cientos de kilómetros de mí, cuyo nombre estaba destinado a iluminar una de mis épocas más complicadas y difíciles?” El 21 de junio de 1941 Weinberg se diploma con la ejecución pública, de su primera partitura orquestal: el *Poema sinfónico Op. 6*.

8

Al día siguiente, la declaración de guerra a la Unión Soviética por parte de Hitler obliga al joven músico a un nuevo traslado, esta vez hasta Taskent, en la remota república de Uzbekistán, en Asia Central. Allí, en medio de la diáspora que inunda la ciudad de refugiados, Weinberg conoce al famoso actor y director de escena judío Solomon Mikhoels, director artístico del Teatro de Ópera y Ballet Uzbeko —donde Weinberg trabajará como correpetidor—, y a su hija Natalia, con la que un año después contraerá matrimonio. Es en esta ciudad donde, a finales de 1942, Weinberg compone su *Sinfonía n.º 1 Op. 10* que dedica al Ejército Rojo. Bien por mediación de Israel Finkelstein, antiguo asistente de Shostakovich en sus clases de composición, o bien gracias a Yuri Levitin, entonces alumno del autor de la *Sinfonía “Leningrado”*, la partitura de la obra de Weinberg llega a manos de Shostakovich que, impresionado por sus cualidades, facilita la obtención del visado que permitirá el traslado a Moscú de Weinberg y de su esposa.

En Moscú con Shostakovich

*“Y toda la ciudad en duelo flotaba
hacia un destino desconocido”.*

Anna Ajmatova

Tras dos años de residencia en Taskent, la llegada de Weinberg en octubre de 1943 a Moscú, donde transcurrirá el

resto de su vida, constituye el punto de partida de su amistad con Shostakovich. Una amistad inquebrantable que llegará hasta la muerte de éste en 1975 y se traducirá en una admiración artística recíproca y sin fisuras. “Aunque no haya recibido la menor lección de él, me considero su alumno, su carne y su sangre”, confesará Weinberg respecto al magisterio de Shostakovich.

Weinberg halló en la figura de Shostakovich, solo trece años mayor que él, a un confidente a quien poder enseñar y con quien poder discutir cada una de sus nuevas composiciones, a un verdadero maestro espiritual, y a un amigo leal y desinteresado que le protegió, incluso con riesgo de su vida, durante las sangrientas purgas antisemitas de posguerra. El 13 de enero de 1948 el suegro de Weinberg, Solomon Mikhoels, era asesinado en las calles de Minsk por funcionarios de los servicios secretos soviéticos. Como relata con ironía Krzysztof Meyer en su biografía de Shostakovich: “Para dar al asesinato la apariencia de un accidente, un camión pesado pasó por encima del cadáver, que fue trasladado a Moscú, donde fue inhumado con todos los honores”.

La noche del 6 de febrero de 1953, cuando regresaba a su domicilio tras escuchar a David Oistrakh interpretar su *Rapsodia moldava* en la sala Tchaikovsky del Conservatorio de Moscú, Weinberg era detenido, interrogado y encarcelado bajo la delirante acusación de actividades sionistas y participación en un complot para establecer una república judía en Crimea. Según apunta, con no menos ironía, Lemaire: “Yerno de Solomon Mikhoels y sobrino político del cardiólogo Miron Vovsi, médico del Ejército Rojo y principal acusado durante la ‘conjura de las batas blancas’, este hombre modesto entre todos no podía ser más que culpable”. A pesar de que Shostakovich acude en su ayuda y escribe directamente a Lavrenti Beria, jefe de la policía y del servicio secreto, solo la muerte de Stalin el 5 de marzo hará posible la excarcelación de Weinberg el 25 de abril.

Años decisivos

“Y voy hacia donde nada es necesario,
donde el más entrañable compañero de viaje es la sombra”.

Anna Ajmatova

10

Los años que siguieron a la desaparición de Stalin fueron una etapa de desbordante actividad en la carrera del músico por más que el reconocimiento oficial hacia su obra fuera casi inexistente. De temperamento reservado, tan ajeno al conservadurismo académico como al modernismo abrazado por la joven generación, y absolutamente reacio a la autopropaganda, las componendas políticas o el ansia de fama, Weinberg fue menospreciado durante demasiados años por un régimen que solo vio en él a un músico semisoviético (de origen polaco y etnia judía, que hablaba ruso con un fuerte acento extranjero y ni siquiera pertenecía al Partido Comunista) al que consideró indigno de ocupar el menor cargo académico o tan siquiera figurar entre la nómina de 28 compositores censados en el libro oficial *Soviet Composers*, publicado por las ediciones MK a finales de la década de 1970, o en el *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper* de Sigrid Neef, editado en la República Democrática Alemana en 1985. Ni siquiera el tributo pagado con la composición de algunas obras de exaltación patriótica, peaje obligado para la obtención de algún premio oficial —como los *Cuadros festivos* (1947), en conmemoración del trigésimo aniversario de la Revolución de Octubre, la *Sinfonía n.º 11 “Festiva”* (1969-1970), en el centenario de Lenin, o la *Sinfonía n.º 15 “Creo en esta tierra”* (1977), dedicada a los 60 años de la Revolución—, modificaría sensiblemente las cosas.

Por el contrario, Weinberg disfrutó de la estima unánime de algunos de los más grandes intérpretes soviéticos, que estrenaron o fueron dedicatarios de muchas de sus obras: Gauk (*Serenata*), Kondrashin (*Sinfonía n.º 5*), Sanderling (*Sinfonía n.º 2*), Barshai (*Sinfonietta n.º 2*, *Sinfonía n.º 10*), Fedoseyev (*Sinfonía n.º 14*, *Sinfonía n.º 20*), Oistrakh (*Rapsodia moldava*, *Sonata para violín y piano n.º 2*), Kogan (*Concierto para vio-*

lín, *Sonata para violín y piano n° 4*), Rostropovich (*Concierto para violonchelo, Sonata n° 1 y 24 preludios para violonchelo solo*), Gilels (*Sonata para piano n° 4*) o el Cuarteto Borodin (*Cuartetos nos. 8 y 13*).

Excelente pianista, Weinberg participó en conciertos, grabaciones discográficas (su *Quinteto con piano* junto al Cuarteto Borodin, la *Décima* de Shostakovich en reducción para cuatro manos a dúo con el autor) y en los estrenos de dos importantes obras de su íntimo amigo: las *7 romanzas de Alexander Blok* (1967), con Vishnevskaya, Oistrakh y Rostropovich, y la *Sonata para violín y piano* (1968), en compañía de Oistrakh.

Durante los últimos años de su vida, aquejado de enfermedades y depresiones, Weinberg accedió por fin a un cierto aprecio oficial que se tradujo en la concesión de algunos honores: Artista honorífico de la República Rusa (1971), Artista del pueblo de la República Rusa (1980) y Premio estatal de la Unión Soviética (1990). Pero llegaban demasiado tarde. Weinberg, que apenas pudo salir del domicilio familiar durante sus últimos tres años de vida, moriría en Moscú el 26 de febrero de 1996, a consecuencia de una arteriosclerosis generalizada según el certificado de defunción. Con la llegada de la perestroika otras músicas más vanguardistas y radicales, también largo tiempo proscritas, como las de la olvidada Ustvolskaya o las de los más jóvenes Denisov, Schnittke y Gubaidulina, esperaban igualmente ser conocidas más allá de las fronteras rusas.

Un legado prodigioso

*“Yace en mi alma un tesoro enterrado
;del que solo yo tengo la llave!”.*
Alexander Blok

Ignorado en Occidente hasta hace apenas un par de décadas, el gigantesco legado de Weinberg (que incluye 154 obras numeradas y varios centenares de piezas descatalogadas entre las que se incluyen abundantes páginas incidentales, tanto

teatrales como cinematográficas o incluso circenses) encierra 22 sinfonías (6 de ellas corales), 4 sinfonías de cámara, 2 sinfonietas, 10 obras concertantes (para violín, violonchelo, flauta, clarinete, trompeta y xilófono), suites y poemas sinfónicos (*Banderas de paz*), así como un gran número de ciclos de canciones (sobre poemas de Shakespeare, Schiller, Mickiewicz, Tuwim, Petöfi, Lermontov, Blok, García Lorca o Gabriela Mistral), coros y cantatas, 2 grandes ballets (*La llave dorada* y *El crisantemo blanco*), 1 opereta (*El vestido dorado*) y 7 óperas de temáticas tan diferentes como *La pasajera* (1967-68) y *La madonna y el soldado* (1970), ambas sobre libretos de Medvedev, *El amor de D'Artagnan* (1971), sobre Dumas, *Lady Magnesia* (1975), basada en Shaw, y *El retrato* (1980) y *El idiota* (1986), inspiradas en los relatos homónimos de Gogol y Dostoyevski.

Pero si Weinberg fue el más destacado sinfonista de la era soviética posterior a Shostakovich, su catálogo camerístico y, en particular, su formidable ciclo de cuartetos de cuerda, hacen de él un compositor de conocimiento obligado. Escalonados a lo largo de medio siglo, los 17 cuartetos de Weinberg merecen ocupar un lugar privilegiado al lado de los 15 de su ilustre amigo y protector. Parafraseando sus palabras, los más memorables cuartetos del polaco están hechos de sangre —la que se agita furiosa en esos brutales y enfebrecidos scherzos, equiparables a los mejores del ruso— y también de lágrimas —las que parecen derramarse por entre las atmósferas opresivas y desconsoladas de sus movimientos lentos—. Además de estos cuartetos, el legado de cámara de Weinberg incluye 5 sonatas para violín y piano (1943, 1944, 1947, 1947, 1953) y 3 sonatas para violín (1964, 1967, 1979), 2 sonatas para violonchelo y piano (1945, 1959), 4 sonatas (1960, 1965, 1971, 1986) y 24 preludios para violonchelo (1969), 4 sonatas para viola (1971, 1978, 1982, 1983), un quinteto para piano y cuerdas (1944), un trío con piano (1945), un trío de cuerdas (1950) y diversas páginas para instrumentos de viento, entre ellas un excepcional trío para flauta, viola y arpa (1979).

Reconocimiento póstumo

*“Y sabemos que en un juicio tardío
cada una de las horas será absuelta”.*

Anna Ajmatova

En paralelo con la necesaria revalorización de otras muchas composiciones de la vanguardia (y posvanguardia) soviética recientemente exhumadas, la música de Weinberg goza desde comienzos del nuevo siglo de una difusión discográfica sin precedentes, que parece haber tomado el relevo al imparable *boom* Shostakovich iniciado a mediados de la década de 1970. Desde el pionero trabajo del desaparecido sello Olympia, que editó 17 CD entre 1994 y 2000, hasta hoy, la discografía en torno a Weinberg no ha hecho sino crecer de forma exponencial. Además del ciclo sinfónico emprendido en Chandos por el director de origen polaco Gabriel Chmura y continuado por Thord Svedlund (al que se añaden varias páginas concertantes), de un segundo ciclo inaugurado por Naxos (que cuenta ya con sus dos primeras entregas) y de la reedición por Alto (que, esperemos, ponga de nuevo en circulación el descatalogado fondo de Olympia) de varias sinfonías de cámara (algunas grabadas años atrás por Claves), el enorme legado camerístico de Weinberg ha pasado a engrosar en estos últimos años los catálogos de sellos de procedencia tan diversa como BIS, NEOS, Cascavelle, Praga, Divox, Acte Préalable, Delos, Hänssler, Northern Flowers, de nuevo Naxos y, sobre todos ellos, el benemérito CPO, responsable de una soberbia edición en 6 CD de la integral cuartetística a cargo de sus máximos defensores actuales, los miembros de Cuarteto Danel, (protagonistas del tercer concierto de este ciclo) y del primer volumen del no menos importante legado para violín y piano, atendido también por Toccata. Súmense a todo esto los tres primeros CD que GrandPiano acaba de dedicar a su obra completa para teclado, la primera entrega que de este mismo repertorio ha publicado CPO, el primer volumen que Toccata ha consagrado a sus desconocidas canciones y la edi-

ción Weinberg de NEOS (5 CD + 1 DVD), que cuenta entre sus máximos atractivos la inclusión de dos absolutas obras maestras: el estremecedor *Réquiem* y la memorable edición videográfica de *La pasajera*, que recoge el estreno escénico de esta ópera fascinante celebrado en el Festival de Bregenz en julio de 2010 ¡42 años después de su composición!

La amistad y colaboración establecidas entre Shostakovich y Weinberg durante más de tres décadas ha sido fuente de un persistente malentendido de cara a la justa valoración del legado musical del segundo. La posteridad, erróneamente, ha considerado a Weinberg como un imitador, epígono o doble de Shostakovich en versión judía. El estudio comparado de la cronología entre sus obras más próximas, especialmente algunas de cámara, permite confirmar que las influencias entre ambos —indiscutibles— funcionaron en ambos sentidos pues, como señala Fournier refiriéndose a sus cuartetos de cuerda, “además de las relaciones afectivas, los estilos musicales y las preocupaciones estéticas de los dos compositores son muy cercanos sin que pueda hablarse de imitación: se trata más bien, como en Mozart y Haydn, de dos concepciones singulares de un mismo modelo”.

En los años más negros de su vida Weinberg, al igual que Shostakovich, supo expresar con su música lo que en su país de adopción era imposible decir con palabras. Solo el descrédito en que cayeron muchas de sus obras —tantas de ellas inéditas o no estrenadas hasta fechas muy recientes— ha impedido que, todavía hoy, gocen del reconocimiento que con toda justicia les corresponde.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- David Fanning, *Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom*, Hofheim, Wolke, 2010.
- Bernd Feuchtner, *Shostakovich. El arte amordazado por la autoridad*, Madrid, Turner, 2004 (ed. original en 1986), tr. de Isabel García Adánez.
- Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes. 3, De l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle*, París, Fayard, 2004.
- 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.
- Krzysztof Meyer, *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 28 de noviembre de 2012. 19,30 horas

I

Alfred Schnittke (1934-1998)

Trío con piano

Moderato

Adagio

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Trío con piano Op. 24

Prelude and aria

Toccata

Poem

Finale

II

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Trío nº 2 en Mi menor, para violín, violonchelo y piano Op. 67

Andante

Allegro con brio

Largo

Allegretto

TRÍO KANDINSKY

Corrado Bolsi, *violín*

Amparo Lacruz, *violonchelo*

Emili Brugalla, *piano*

En octubre de 1923, cuando todavía estudiaba en el Conservatorio de San Petersburgo (entonces Petrogrado), Shostakovich inaugura su legado de cámara con el *Trío en Do menor para violín, violonchelo y piano Op. 8*. Una obra breve, en un único movimiento y de factura algo impersonal que permanecería casi desconocida durante seis décadas y no sería editada hasta 1983, ya a título póstumo, por su alumno Boris Tishchenko, que hubo de completar los últimos 22 compases de la parte pianística, ausentes del manuscrito. 21 años después de aquella temprana fecha, en plena Guerra Patriótica y en completa posesión de sus medios compositivos, Shostakovich redacta el ***Trío en Mi menor para violín, violonchelo y piano n.º 2 Op. 67***, última de sus obras para esta formación e indudablemente una de las piezas maestras de una parte de su catálogo —la camerística— pródiga en ellas.

Fiel a la tradición “elegíaca” consagrada muchos años atrás por los tríos con piano de Tchaikovsky (en homenaje a Nikolai Rubinstein), Arensky (compuesto en memoria de Davidov) y Rachmaninov (escrito en recuerdo de Tchaikovsky), Shostakovich dedicó este *Op. 67* a la memoria de su gran amigo y defensor Ivan Sollertinsky, fallecido repentinamente de un ataque cardíaco en Novosibirsk, el 11 de febrero de 1944, a los 41 años. “No puedo expresar con palabras la desdicha que sentí cuando me enteré de la muerte de Ivan Ivanovich. Era mi amigo más íntimo y más querido. Le debo lo que soy. Me va a ser increíblemente difícil vivir sin él”. Así se expresaba Shostakovich, desolado ante el impacto de la noticia, en una carta dirigida a Olga, la viuda del brillante musicólogo, lingüista y orador fallecido, que apenas una semana antes había presentado a la audiencia de Novosibirsk, sede de la Filarmónica de Leningrado, ciudad entonces asediada, una ejecución a cargo de Mravinsky de la *Sinfonía n.º 8* de su amigo.

El 15 de febrero de 1944, a los cuatro días de la muerte de Sollertinsky, Shostakovich iniciaba la redacción de su *Trío en Mi menor*, que quedaría concluido el 13 de agosto en Ivanovo, cerca de Moscú. Suerte de doble réquiem —individual y co-

lectivo— tanto por el amigo muerto como por el dolor que assolaba a un país destruido por la guerra y por las campañas de exterminio estalinistas contra la población judía, el *Op. 67* se inicia con un “Andante” de tono afligido expuesto por el violonchelo con sordina en su registro más agudo. Tras la entrada del violín, que repite el motivo luctuoso, secundado enseguida por el piano, la segunda sección (“Moderato”) exagera el clima de angustia pese a la animación de algunos episodios. El trepidante “Allegro con brio” constituye uno de esos feroces y obsesivos scherzos en los que Shostakovich no conoce rival a la hora de desplegar, con la máxima concisión, su rabia contenida. Cima emocional de la obra, el tercer movimiento (“Largo”) adopta una forma de *passacaglia*, recurso especialmente querido del músico: el teclado expone ocho acordes graves antes de que las cuerdas desplieguen su canto fúnebre y desesperanzado; canto que, según Barbier, adquiere “una expresión de ritual litúrgico de lejana ascendencia ortodoxa”. El extenso “Allegretto” final engloba, a modo de danza macabra a la vez trágica y cínica, todos los climas anteriores: la austeridad del inicio, la amarga ironía del scherzo y la solemne lamentación de la *passacaglia*, a los que se agrega una expresividad y sonoridad judías inmediatamente reconocibles. Como apunta Feuchtner, “el tema *ostinato* de la *passacaglia* vuelve a aparecer también hacia el final del último movimiento: y esto simboliza que la fatalidad se perpetúa”.

Dimitri Tsyganov (violín) y Sergei Shirinski (violonchelo), miembros del Cuarteto Beethoven, con el compositor al piano, estrenaron la obra en Leningrado, ya libre del asedio nazi, el 14 noviembre de 1944 junto al *Cuarteto de cuerda n° 2 en La mayor Op. 68*, recién compuesto. El concierto se repetiría en Moscú el 28 de noviembre.

El *Trío con piano Op. 24* de Weinberg ve la luz en 1945, un año especialmente prolífico en la carrera del entonces joven músico en el que nacerán asimismo páginas vocales como las *Tres romanzas Op. 22* sobre Mickiewicz y las *Seis romanzas Op. 25* para voz y piano, pianísticas —*Cuaderno para los niños n° 3 Op. 23*— y orquestales —*Suite Op. 26*— pero, sobre

todo, una tan importante como variada cosecha en el terreno camerístico que incluye el *Cuarteto de cuerda n° 4 Op. 20*, la *Sonata para violonchelo y piano n° 1 Op. 21*, el *Cuarteto de cuerda n° 5 Op. 27*, la *Sonata para clarinete y piano Op. 28* y las *Doce miniaturas para flauta y piano Op. 29*.

Weinberg escribe su único trío para violín, violonchelo y piano (el *Trío de cuerdas Op. 48*, escuchado en el ciclo *Música soviética: de la Revolución a Stalin* que programó la Fundación Juan March en octubre de 2011, y el *Trío para flauta, viola y arpa Op. 127* llegarían en 1950 y 1979 respectivamente) un año después de que Shostakovich redacte el segundo y más importante de los suyos para esta plantilla. Su similar extensión, su distribución en cuatro movimientos de *tempos* equivalentes (reposados los impares, más agitados los pares), su desarrollo dramático semejante y un estilo y una expresión indudablemente cercanos plantean de nuevo el juego de parentescos, deudas e influencias recíprocas entre ambos músicos.

Como apunta Weksler, “en esta obra se agrupan las monodias medievales, las imitaciones polifónicas barrocas, las cantilenas instrumentales modernas, las pantonalidades cromáticas de Prokofiev y un principio casi dodecafónico de renovación de las tonalidades”. De ese impulso estilístico aglutinador por parte de Weinberg proceden quizá los nombres de los movimientos, de resonancias barrocas y románticas. Desprovisto de la introducción lamentosa que inauguraba el primer movimiento del *Trío con piano* de Shostakovich, el “Preludio y aria” *entra* directamente en acción con un insistente unísono de las cuerdas reforzado por el piano. El enérgico tema principal se alterna sucesivamente entre el teclado y los otros instrumentos en una escalada de tensión que solo cede cuando el violín, a solas con un estático acompañamiento pianístico, expone un motivo más lírico y relajado adornado por pizzicati (primero en el violín, luego a cargo del violín y el violonchelo) en los últimos compases. Un incisivo y martilleante solo de piano, amplificado después por las cuerdas, dirige el curso del segundo movimiento, una arrolladora

“Tocata” cuyo carácter tenaz y agresivo la emparenta con el movimiento análogo del *Op. 67* de Shostakovich. Como en éste, se trata también aquí del segmento más breve de toda la composición. En abierto contraste con el tiempo anterior, el “Poema” que sigue representa un relativo oasis de sosiego. Todo ello a pesar de que la inquietante introducción pianística y los fantasmales pizzicati del violín, que arropan un solo de violonchelo más tenebroso que tranquilizador, no arrojen demasiadas luces sobre una atmósfera casi siempre penumbrosa y amenazante hasta su evanescente conclusión, sostenida por el lúgubre canto del violín sobre pizzicati del violonchelo y notas graves y aisladas del piano. Como Shostakovich, Weinberg reserva el movimiento más extenso de la obra para el “Finale”. Y como en aquél, el piano lo introduce, aunque en este caso con un sesgo menos danzable que dramático aunque las alusiones al folclore judío sean también perceptibles. La reaparición, en la sección conclusiva, del tema introductorio del primer movimiento enfatiza el vínculo familiar con el *Trío* de Shostakovich.

Weinberg dedicó esta composición, injustamente ensombrecida durante décadas por la obra que hoy concluye el concierto, a su joven esposa Natalia Vovsi-Mikhoels. Dimitri Tsyganov (violín) y Sergei Shirinsky (violonchelo) —partícipes en la primera ejecución del *Op. 67* de Shostakovich—, con el autor al piano, la estrenaron en Moscú el 9 de enero de 1947.

“Me siento alemán, ruso y judío. Y percibo mi fe como católica, judaica y ortodoxa. He tomado conciencia de mi dilema sin solución, de no pertenecer a nadie, de no tener país ni lugar para mí. Pero me he resignado finalmente”. Son palabras de Alfred Schnittke, nacido en Engels en 1934, fallecido en Hamburgo a los 63 años, y sin duda uno de los compositores más prolíficos durante la segunda mitad del siglo XX.

Como en el caso de Shostakovich y de Weinberg, las raíces familiares de Schnittke atraviesan numerosas fronteras. Sus abuelos fueron judíos germanoparlantes originarios

de Livonia, región situada entre el sur de Estonia y el norte de Letonia. Su padre, nacido en Fráncfort del Meno, se estableció en Moscú en 1926. La madre del compositor había nacido a orillas del Volga, en una de las comunidades alemanas cuya implantación en tierras rusas promovió Catalina II. En Engels, capital de la República Autónoma Socialista Soviética de los Alemanes del Volga, transcurrió la infancia de Schnittke. Pero en 1946 se produjo lo que más tarde llamaría “el milagro”: toda la familia se trasladó a Viena, donde su padre fue enviado como redactor de un diario ruso en la arruinada capital austríaca, dividida y ocupada por las tropas vencedoras. Un universo musical desconocido hasta entonces se abrió a sus oídos.

En 1948 la familia se instala en Moscú, en cuyo conservatorio el futuro compositor permanecerá veinte años, desde 1953 como alumno y, a partir de 1962, como profesor. Tras el abandono en 1972 de su puesto docente, y como resultado de un período de estudio y asimilación de las más variadas técnicas musicales que fructificó en diversos ensayos, las composiciones de Schnittke se suceden a un ritmo vertiginoso, producto de una irrefrenable fiebre creadora. Fertilidad asombrosa que se vale de un idioma propio bautizado por el músico como *poliestilismo*, y que consiste en la adopción de diferentes referencias estilísticas en el seno de una misma obra. “Escribo música tonal con medios atonales”, declaraba Schnittke, cuya música, repleta de herencias culturales desde la antigua liturgia ortodoxa al serialismo, se ancló siempre en puntos de referencia tonales, sesgos de lenguajes asumidos o familiares para el oyente y *pseudocitas*, según su propia expresión.

En diciembre de 1977, Schnittke regresó a Viena tras casi tres décadas de ausencia. Como consecuencia de ese reencontro se producirían varios encargos en años sucesivos: *Faust Cantata* (1983) para Viena, *(K)ein Sommernachtstraum* (1985) para Salzburgo e, igualmente, el **Trío con piano** que hoy escuchamos. Este *Trío de cuerdas* —denominación primigenia de la obra— fue escrito por Schnittke en la primavera de 1985 a petición de la Sociedad Alban Berg, como celebra-

ción de un doble aniversario: el centenario del nacimiento y el cincuentenario de la muerte del autor de *Wozzeck* y *Lulú*. Sombrío y meditativo homenaje tanto a Berg como a toda la música vienesa con la que su autor se familiarizó en su etapa de estudiante de piano, por los dos movimientos de la obra (“Moderato” y “Adagio”, de extensiones respectivas muy similares) se suceden ecos fantasmales de Schubert y de Mahler, gestos expresionistas e hilachas repetidas de un mórbido vals lento que marca con su ritmo, teñido de melancolía, un discurso errático, inmóvil y desolado, casi fúnebre, alterado solo por súbitas convulsiones. La referencia a un motivo derivado del coral bachiano *Es ist genug*, citado por Berg en el último movimiento de su *Concierto para violín* “*A la memoria de un ángel*”, y asimilable igualmente a la melodía del célebre *Happy birthday*, constituye una buena muestra del peculiar sentido del humor de su autor que dedicó la obra al neurocirujano ruso Alexander Potapov, responsable de su rehabilitación tras severas congestiones cerebrales, “que me ha salvado dos veces la vida”.

Oleg Krysa, Fiodor Druzhnine y Valentin Feigine estrenaron la partitura el 2 junio de 1985 en la sala pequeña del Conservatorio de Moscú. Yuri Bashmet realizaría en 1987 una transcripción de esta obra para orquesta de cámara con el título de *Trío Sonata*. Sería el propio compositor quien, en 1992, reescribiera la pieza en forma de *Trío para violín, violonchelo y piano* —la versión que ahora se nos brinda— con destino a su esposa, la pianista Irina Schnittke, Mark Lubotsky y Mstislav Rostropovich.

TRÍO KANDINSKY

Desde su presentación en 1999 en los actos de inauguración de L'Auditori de Barcelona, se ha consolidado como una formación basada en el principal valor de la música de cámara: el juego y la complicidad sonora que se establece entre sus integrantes. Sus componentes, Corrado Bolsi (violín), Amparo Lacruz (violonchelo) y Emili Brugalla (piano), tienen como objetivo la divulgación de la literatura romántica para trío con piano, además de su enriquecimiento a través de un fuerte compromiso con los creadores actuales. Numerosos compositores les han dedicado su música.

Su repertorio abarca desde las obras del clasicismo hasta la música contemporánea, haciendo especial hincapié en los autores de los siglos XIX y XX. Sus actividades incluyen actuaciones en el Auditorio Nacional de Madrid, L'Auditori de Barcelona, Palau de la Música Catalana, Festival de Granada, Festival Internacional de Torroella de Montgrí, Fundación Juan March, Caixaforum de

Barcelona, Universidad Menéndez Pelayo, Festival Casals de Puerto Rico, Kunsthalle de Oslo, Munetsugu Center de Japón, Festival A Tempo de Caracas, Musicades de Lyon, y en los ciclos de numerosas sociedades filarmónicas.

Organizan en otoño una temporada propia de conciertos en la Residencia del Auditori Pau Casals de El Vendrell, actuando por Europa, África, Asia, Sudamérica, Estados Unidos y Japón. Sus conciertos han sido retransmitidos por Canal Mezzo, Radio France, RNE, Catalunya Música y Canal 33. Su discografía incluye los CD Schoenberg y Barcelona y los dedicados a tríos catalanes del siglo XX (Anacrusi) y a Joan Guinjoan (Columna Música).

Sus integrantes enseñan en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona. Además, han impartido clases magistrales en España y en el extranjero. Corrado Bolsi toca un violín A. Guarneri del 1650 y Amparo Lacruz un violonchelo G. Dollenz del 1860.



Weinberg en su estudio. En la pared una foto de su buen amigo Shostakovich.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 5 de diciembre de 2012. 19,30 horas

I

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Aforismos Op. 13

Recitativo

Serenata

Nocturno

Elegía

Marcha fúnebre

Estudio

Danza macabra

Canon

Leyenda

Nana

26

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Sonata n° 5 Op. 58

Allegro

Andante

Allegretto

II

Alfred Schnittke (1934-1998)

Cinco aforismos

Moderato assai

Allegretto

Lento

Senza tempo

Grave

27

Mieczysław Weinberg

Sonata n° 6 Op. 73

Adagio

Allegro molto

Juan Carlos Garvayo, *piano*

Compuestos en San Petersburgo (entonces Leningrado) entre el 25 de febrero y el 7 de abril de 1927, los *Aforismos Op. 13* constituyen un conjunto de diez piezas breves de carácter experimental. Con ellos se clausura la primera fase en la producción pianística de Shostakovich, tras los iniciales tanteos del joven músico en las pequeñas formas, representados por los *Preludios Op. 2* (1919-20), las *Tres piezas* (1920) y las *Tres danzas fantásticas Op. 5* (1920-22) y el primer ensayo a gran escala encarnado en la *Sonata n.º 1 Op. 12* (1926).

Justo antes de iniciar un silencio pianístico de seis años —tras el que llegarían, en 1933, los *24 preludios Op. 34*— Shostakovich enhebra en esta serie una sucesión de miniaturas de perfiles diversos en las que, a modo de caleidoscopio sonoro y, siguiendo el ejemplo de las *Visiones fugitivas Op. 22* (1915-1917) de Prokofiev, logra proyectar con brillantez y fantasía plenas su absoluto conocimiento del instrumento —en enero de 1927 había participado en el I Concurso Chopin de Varsovia— y sus procedimientos de escritura y técnica pianísticas.

El nombre de *Aforismos* le fue sugerido por el musicólogo de origen polaco, y gran amigo del compositor, Boleslav Yavorski, a quien Shostakovich regalaría en agradecimiento el manuscrito de la partitura. La cercanía a la condensada escritura de Webern, sugerida por el título, se acusa especialmente en piezas brevísimas como “Elegía”, de tan solo ocho compases, o el puntillista “Canon”, escrito en tres pentagramas distintos. Mientras en la “Serenata” dominan los constantes cambios de ritmo y el “Recitativo” parece vagar sin rumbo fijo, la “Leyenda” transita fluida y serena sin apenas sobresaltos dinámicos. En algunos casos, la incipiente ironía de Shostakovich, que explotará con fuerza en su ópera coetánea *La nariz* asigna ciertos títulos que contradicen el presumible contenido de algunas de estas piezas. Así, el “Nocturno”, escrito sin indicación de compás y ajeno por completo a la tradición de este género, resulta más inquieto y sobresaltado que introspectivo o sereno, la “Marcha fúnebre” más animada y grotesca de lo esperado y el vertiginoso “Estudio”, casi

hilarante en su parodia metronómica de la *Escuela de velocidad* de Czerny. Por último, Shostakovich no elude el empleo de la cita —un distorsionado y mordaz *Dies Irae* medieval— en la sarcástica “Danza macabra”, ni el recurso a la retórica neobarroca, tan de moda en la década de 1920, en la muy bachiana “Nana” conclusiva, la pieza más desarrollada, lírica e intimista de todo el ciclo. El propio Shostakovich estrenó sus *Aforismos Op. 13* en Leningrado, en octubre de 1927, en el transcurso de un concierto organizado por la Asociación de Música Contemporánea.

Como excelente pianista que era, el teclado desempeña en la obra de Weinberg un papel decisivo, por más que la cronología de su amplio catálogo aporte extrañamente años en blanco, largos períodos en los que el músico restringe o limita solo a ciertas parcelas su escritura pianística. Weinberg, que entre sus diez partituras concertantes no destinó ninguna al piano, acompañó con este instrumento más de una veintena de ciclos vocales desde 1940 (*Acacias Op. 4*) hasta 1981 (*De la poesía lírica de Fet Op. 134*). En el terreno camerístico, sin embargo, el piano resulta casi omnipresente desde sus mismos inicios (*Tres piezas para violín y piano* de 1934-35) hasta 1959, año en que concluye la *Sonata para violonchelo y piano n.º 2 Op. 63*. Desde entonces, el piano desaparece de este crucial apartado de su obra, cediendo la primacía a la escritura para cuerdas, ya en instrumentos a solo (violín, viola, violonchelo, contrabajo), ya en una decena de cuartetos.

Así pues, la obra para piano solo de Weinberg ocupa únicamente una quincena de opus, cuyo núcleo central, al lado de piezas de menor entidad —*Sonatina Op. 49* (1950-1951), *Partita Op. 54* (1953)— o de circunstancias —*Dos mazurkas* (1933), *Canción de cuna Op. 1* (1935)— y de las 23 piezas didácticas reunidas en los tres *Cuadernos para los niños Opp. 16, 19 y 23* (1944-1945), está constituido por un ciclo de seis sonatas de las que hoy escuchamos las dos últimas. Las tres primeras fueron compuestas respectivamente en 1940, 1942 y 1946. Páginas de guerra, por tanto, las dos primeras (*Opp.*

5 y 8) se dividen en cuatro movimientos siendo tripartita la tercera (*Op. 31*), más extensa que aquellas. Tras un silencio pianístico de nueve años, Weinberg prosigue su ciclo en 1954 con la cuarta sonata, dividida de nuevo en cuatro tiempos, a la que siguen en 1956 y 1960 las dos últimas de la serie.

En las sonatas de Weinberg se dan cita múltiples elementos: empleo ocasional de disonancias, secuencias frenéticas de gran virtuosismo, lejanas reminiscencias religiosas, evocaciones del folclore judío y ocasionales guiños neoclásicos a los que se superponen, con mayor o menor intensidad, las huellas de Prokofiev y de Shostakovich. Pese a ello, el trío de sonatas finales representa un estadio en la escritura de Weinberg más maduro, personal y elaborado que hace de ellas el punto culminante de su producción para el teclado.

En la *Sonata n° 5 Op. 58*, la más extensa del ciclo, domina una atmósfera severa y circunspecta —reflejo acaso del debilitado estado de salud del músico, aquejado entonces de sobrefatiga y atonía cardíaca— expuesta con claridad en la rígida *passacaglia* que nutre el inicial “Allegro”. El dilatado “Andante” central parece evocar la simplicidad del coral contenido en el “Adagio religioso” del *Concierto para piano n° 3* de Bartók. Weinberg clausura la sonata con un inquietante “Allegretto”, a guisa de rondó, animado progresivamente por ritmos de danza de raíces hebraicas. Dedicada al compositor Boris Tchaikovsky, la *Sonata n° 5* fue estrenada en Moscú, el 9 de noviembre de 1958, por Leonid Brumberg.

De dimensiones más modestas que ninguna otra pieza del ciclo y distribuida en tan solo dos movimientos, la *Sonata n° 6 Op. 73* se abre con un amplio “Adagio” cuyo tono doliente y exasperado magnifican las insistentes notas repetidas, a modo de repiques de campanas, de su sección inicial. Un episodio lírico e introspectivo, cada vez más ambiguo y divagador, le sucede hasta difuminarse en el silencio. El animado fugato del “Allegro molto” final y su irresistible culminación concilia la escritura contrapuntística del Shostakovich de los

24 *Preludios y fugas* con los fuegos de artificio del Prokofiev más virtuosístico. La georgiana Marina Mdivani estrenó la obra en Moscú, el 26 de febrero de 1964. Durante los 32 años siguientes Weinberg no produciría ninguna obra significativa para su propio instrumento.

Dentro del vasto catálogo de Alfred Schnittke, integrado por más de 250 obras de todo género, el apartado pianístico ocupa un lugar ciertamente limitado. Apenas una docena de piezas entre las que descuellan tres sonatas, concentradas todas ellas en el tramo final de su carrera (1987-88, 1990, 1992), y un puñado de miniaturas de diversa dignificación, a las que debe añadirse una brevísima *Sonatina* para piano a cuatro manos fechada en 1994, pocos años antes de su muerte.

La enigmática música encerrada en los *Cinco aforismos*, elaborados en 1990, representa fielmente ese último período en la obra de Schnittke —posterior al gravísimo ataque de apoplejía que, en 1985, le provocara un estado de muerte clínica— en el que el gusto por la cita y la alusión a diferentes estilos, característicos de tantas páginas de madurez, deja paso a una escritura mucho más ascética, abstracta y descarnada. Como ya sucediera con las obras de Liszt y Shostakovich correspondientes a sus años finales, el hermético y radical estilo tardío de Schnittke, caracterizado por el laconismo y la creciente tensión entre el diálogo de las notas y de los silencios, parece traducir visiones alucinadas de sufrimiento, fragilidad y muerte.

Según el compositor, los *Cinco aforismos* deberían acompañarse en concierto con poemas de Joseph Brodsky leídos entre ellos. De esta forma, el intérprete es libre de considerar las distintas piezas como preludios o postludios, pudiendo igualmente decidir la elección de los textos en esta insospechada conversación entre la voz del poeta y la del músico. Schnittke reelabora así algunos de los temas habituales en la poesía del que fuera Premio Nobel de Literatura en 1987: el problema de la identidad, la indagación sobre el sentido de

las cosas, la ambivalencia de lo moderno. Como muy bien señala Maurizio Biondi,

(...) la colección en su conjunto se fundamenta sobre la comparación entre elementos en sí incompatibles, sobre la cohabitación problemática de lo heterogéneo. Sobriedad y exceso, abstracción y elocuencia, movilidad e inercia no son más que algunas de las parejas opuestas posibles sobre las que la música, de manera casi paradójica, construye una forma mediante un sabotaje casi sistemático del concepto mismo de organicidad.

Schnittke dedicó sus *Cinco aforismos* a Joseph Brodsky y al pianista ucraniano Alexander Slobodyanik, que los estrenó en el Carnegie Hall de Nueva York el 21 de octubre de 1990.

JUAN CARLOS GARVAYO

Es uno de los pianistas españoles más activos y versátiles de la actualidad. Como solista y como miembro del prestigioso Trío Arbós, actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales a lo largo de más de 30 países: Konzerthaus de Viena, Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Academia Sibelius de Helsinki, Bienal de Venecia, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Madrid, Suntory Hall, Berlin Philharmonie, Festival de Kuhmo, Festival Time of Music de Viitasaari, Wittener Tage für neue Musik, Singapore Arts Festival, Festival de Spoleto, Shanghai Festival, Nuova Consonanza de Roma, Quincena Musical de Donostiarra, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Festival de Santander, Ensembles, Festival de Granada, etc. y como solista con orquestas como la Orquesta Nacional de España, Deutsches Symphonie Orchester, KlangforumWien, Orquesta de la Comunidad de

Madrid, Orquesta Nacional de Lituania, Orquesta de Castilla y León, Filarmónica de Gran Canaria, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, JONDE, entre otras.

Su interés por la música actual le ha llevado a estrenar más de un centenar de obras, muchas de ellas dedicadas a él, y a trabajar personalmente con compositores de la talla de Hans Werner Henze, Pascal Dusapin, Jonathan Harvey, George Benjamin, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Beat Furrer. Además, ha grabado más de 20 discos para sellos como Sony Classical, Naxos, Kairos y Verso. Actualmente es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Realizó sus estudios principalmente en la Universidad de Nueva York con los profesores Walter Ponce y Diane Richardson.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 12 de diciembre de 2012. 19,30 horas

I

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Cuarteto n° 15 Op. 124

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Cuarteto n° 10 en La bemol mayor Op. 118

Andante

Allegretto furioso

Adagio

Allegretto

II

Mieczysław Weinberg

Allegretto, del *Cuarteto n° 7 en Do mayor Op. 59*

Mieczysław Weinberg

Cuarteto n° 6 en Mi menor Op. 35

Allegro semplice

Presto agitato

Allegro con fuoco

Adagio

Moderato commodo

Andante maestoso

CUARTETO DANIEL

Marc Danel, primer violín

Gilles Millet, segundo violín

Vlad Bogdanas, viola

Guy Danel, violonchelo

Pianista prestigioso y compositor precoz atraído en primer lugar por el mundo sinfónico —la *Sinfonía n.º 1* se remonta a 1925— y la ópera —su prodigiosa *La nariz* fue concluida en 1928—, Shostakovich no abordó el cuarteto de cuerda hasta una fecha relativamente tardía en su producción: las *Dos piezas* para cuarteto, transcripciones ambas, fueron redactadas en 1931 y el *Cuarteto n.º 1* no llegaría a su catálogo hasta 1938, cuando el músico de San Petersburgo ya había compuesto nada menos que cinco sinfonías, tres grandes ballets y la segunda de sus óperas, la magistral *Lady Macbeth de Mtsensk*.

Sin embargo, a partir de 1938, con progresiva intensidad y hasta 1974, el año anterior a su muerte, el cuarteto de cuerda constituirá para Shostakovich un refugio indispensable, una suerte de diario clandestino que le permita verter sus más ocultas confesiones, aquellas que no puede o acaso no desea confiar a ningún otro género. Como resume muy bien Fournier,

(...) sus cuartetos, que nacen a veces en correlación con ciertas sinfonías, como una exploración más íntima, más detallada, más secreta de los mismos temas, construyen así un edificio homogéneo por su contenido expresivo, su estilo y su afán de integración y, al mismo tiempo, diversificado por la invención melódica, la disposición motivica y la arquitectura.

En el ciclo cuartetístico del ruso, de interés prioritario en el conjunto de la formidable aportación del siglo XX a tan exigente plantilla instrumental, pueden distinguirse tres etapas. La primera (*Cuartetos nos. 1-6*) explora diversos modelos, de Beethoven a Bartók, en una estética que oscila entre la herencia clasicista y una expresividad de cuño mahleriano. De mayor libertad formal, la segunda (*Cuartetos nos. 7-10*) revela de forma inequívoca las angustias y el pesimismo casi constante del músico, que reflejará su rostro más amargo y desesperado mediante estructuras alejadas de la construcción canónica en cuatro movimientos en una tercera etapa (*Cuartetos nos. 11-15*), teñida por la desolación y la cercanía de la muerte.

Shostakovich compuso el **Cuarteto n° 10 en La bemol mayor Op. 118** en tan solo 11 días, del 9 al 20 de julio de 1964, durante unas vacaciones en una casa de la Unión de Compositores en la localidad armenia de Dilijan y apenas dos meses después de concluir el que le precede. Frente a los tres movimientos del *Séptimo Cuarteto* (fechado, como el siguiente, en 1960) y los cinco en que se dividen tanto el *Octavo* como el *Noveno* (1964), el *Décimo Cuarteto* adopta de nuevo una estructura clásica en cuatro tiempos, ya empleada en los *Cuartetos nos. 1, 2, 4 y 6* pero que Shostakovich no repetirá en ninguno de los cinco siguientes.

De carácter ambiguo, el primer movimiento (“Andante”) oficia como introducción —o, mejor dicho, *preparación*— al que le sigue, evolucionando de forma sinuosa entre motivos entrecortados y repetitivos, texturas ligeras, dinámicas en *piano* y una tímbrica enriquecida por efectos de sordina y *sul ponticello*. La tensión, solo latente, explota con cólera en el segundo tiempo, un “Allegretto furioso” —evocador del vibrante “Allegro” de la *Sinfonía n° 10 Op. 93* (1953)— que hace honor a su apellido desatando una violencia devastadora cuya dimensión sinfónica cobrará especial relieve en la orquestación que de este cuarteto (rebautizado para la ocasión como *Sinfonía para cuerdas Op. 118a*) realizará Rudolph Barshai en 1961. Por cuarta vez en su ciclo cuartetístico, Shostakovich recurre en el “Adagio” a una de sus formas favoritas, la *passacaglia*, aquí con ocho variaciones. Su atmósfera meditativa, teñida de melancolía, queda subrayada por la hegemonía tímbrica del violonchelo. El autor concentra el mayor peso de la composición en el “Allegretto” conclusivo, que se encadena sin interrupción al movimiento anterior. Un tema danzante de la viola sobre las notas tenidas del violonchelo inaugura este complejo y original rondó en el que Shostakovich recapitula los principales motivos de la obra, con reminiscencias del scherzo, de la *passacaglia* (en las voces de viola y violonchelo) y del tema cromático de su primer movimiento, antes de que el cuarteto se disuelva, de modo tan apacible como resignado, en el silencio.

Dedicado por Shostakovich a su amigo Weinberg, el *Cuarteto n° 10* se escuchó públicamente por vez primera, en interpretación del Cuarteto Beethoven, el 20 de noviembre de 1964. Fue en la sala pequeña del Conservatorio de Moscú, en un programa que también incluyó el estreno del *Cuarteto n° 9 Op. 117*.

A diferencia de Shostakovich, Weinberg emprende su ciclo de cuartetos en fecha temprana, en 1937. La primera de sus obras en este género lleva el número de Op. 2 y precede en cinco años a su *Sinfonía n° 1*. Medio siglo más tarde, en 1986, el *Cuarteto n° 17 Op. 146* clausurará una colección de extraordinaria importancia, no solo en el contexto global de su catálogo sino en el ámbito mucho más amplio de la música soviética en el que se desarrolló su carrera, por más que su difusión, hasta fechas muy recientes, haya sido extremadamente confidencial en territorio ruso y casi inexistente fuera de sus fronteras.

Como en el caso de su mentor, los cuartetos de cuerda de Weinberg pueden agruparse en tres períodos de similar extensión: uno inicial (*Cuartetos nos. 1-6*) en el que el músico amplía paulatinamente sus horizontes estéticos, tanto en el aspecto estructural —los movimientos aumentan sucesivamente de tres a seis— como lingüístico. En el segundo (*Cuartetos nos. 7-12*) las señas de identidad del compositor —colores predominantemente sombríos, lirismo desgarrado, dramatismo cada vez más exacerbado por el empleo de insistentes células percusivas, presencia de motivos de danza *yiddish*— se acrecientan y consolidan plenamente para desembocar en un tercer período (*Cuartetos nos. 13-17*) aún más oscuro y pesimista que los anteriores, donde los signos de protesta —pese a la presencia de estridencias y disonancias— casi han desaparecido y el sentimiento de soledad y resignación llega a través de una escritura de soberana austeridad.

Dedicado por Weinberg a su amigo, el compositor Georgy Sviridov (1915-1998), uno de los alumnos preferidos de Shostakovich, el *Cuarteto en Mi menor n° 6 Op. 35* fue com-

puesto en 1946. Aunque autorizada su publicación, la obra fue incluida en la lista de obras prohibidas publicada en febrero de 1948 a raíz de la tristemente célebre campaña anti-formalista decretada por Zhdanov, lo que postergaría *sine die* su estreno. Si bien la prohibición no duró mucho, Weinberg aún tardaría nueve años en aventurarse a componer un nuevo cuarteto —el *Séptimo Op. 59*— merced al cual retomaría en 1957 su suspendido ciclo. Únicamente el hecho de haber permanecido *fuera de juego* durante casi seis décadas y de que su estreno no se produjera hasta el 24 de enero de 2007, en la Universidad de Manchester y precisamente a manos de los mismos intérpretes del concierto de hoy, el Cuarteto Danel, explica que esta composición de todo punto extraordinaria no haya accedido aún a un lugar de honor entre las obras de repertorio.

Ahora que ya conocemos el *Op. 35* de Weinberg, no debería extrañarnos que las autoridades soviéticas impidieran su estreno. Este cuarteto no solo era demasiado exigente para lo que los adocenados oídos de los comisarios políticos de turno acostumbraban a escuchar. No solo era demasiado desasegante y pesimista para las tragaderas de Zhdanov y sus censores. Era algo mucho peor: una obra maestra que habría dejado en evidencia a muchos grandes valedores del banal y acartonado realismo socialista de posguerra. Una obra de envergadura casi sinfónica, inquietante y audaz en su estructura (seis movimientos: tres rápidos, una fuga más inmóvil que lenta y dos movimientos de *tempi* moderados), que puede equipararse, sin sombra de duda, con las mejores producciones en este género de Shostakovich, al que no es improbable que influyera en sus *Cuartetos nos. 4 y 5*, compuestos respectivamente tres y seis años después.

Como a menudo ocurre en Weinberg, el primer movimiento, un amplio “*Allegro semplice*”, debuta con una melodía de apariencia sencilla y templado lirismo, aderezado de inflexiones *klezmer*. La sección central, progresivamente agitada, culmina en una cascada de estridentes glissandos hasta la reaparición del apacible tema inicial sobre fondo de pizzicati.

Acentos grotescos y descarnados dominan el curso —brevísimos— de los dos movimientos siguientes, configurados como embriones de furiosos scherzos: un “Presto agitato”, similar a una impetuosa cabalgada de sonoridades chirriantes, y un “Allegro con fuoco” que alterna episodios frenéticos con dramáticos recitativos. En absoluto contraste, la fuga del “Adagio” sumerge al oyente en una atmósfera de misterio y desolación —enfaticada en la asordinada sección final— tan heredera del último Beethoven como precursora del Shostakovich tardío. De tono más optimista, el “Moderato commodo” sobresale por los efectos tímbricos de su sección central y una etérea conclusión que conduce al atormentado “Andante maestoso”. Éste evolucionará hasta adquirir los contornos de una danza inexorable y diabólica en la que se superponen los principales motivos de los movimientos precedentes.

Como ya se ha mencionado, el *Cuarteto n.º 7 Op. 59* fue compuesto en 1957. Durante la pausa de once años que separa a este cuarteto del anterior, Weinberg enriqueció su catálogo de cámara con una sonatina y tres sonatas para violín y piano (dedicada la última a Shostakovich) y un trío de cuerdas. Estrenado en la sala Lesser del Conservatorio de Moscú, el 22 de diciembre de 1957, por el Cuarteto Borodin, su dedicatario, que igualmente daría a conocer los *Cuartetos nos. 8, 9, 11 y 16*, el Op. 59 adopta una estructura en tres movimientos que Weinberg solo había aplicado hasta entonces en los *Cuartetos nos. 1 y 3*.

El melancólico “Allegretto” central, corazón expresivo de la obra pese a que sus dimensiones son más reducidas que las de los movimientos que lo rodean, era una de las piezas predilectas del Cuarteto Borodin, que solía interpretarlo con frecuencia como propina en sus conciertos. En él se enfatiza con resonancias *klezmer* —inevitable pensar en el “Allegretto” inicial del *Cuarteto n.º 3* de Shostakovich— el clima de desolada fragilidad del “Adagio” anterior, suministrando los efectos de sordina cierto aire espectral a su delicado perfil danzante.

Entre 1977 y 1981, ya en el último tramo de su fértil carrera, los *Cuartetos nos. 13 a 16* de Weinberg se suceden con gran proximidad. En 1980, el ***Cuarteto n.º 15 Op. 124***, sin duda su obra más experimental en este género, rompe con todos los esquemas estructurales practicados por el músico en obras anteriores. Un total de nueve movimientos sin títulos ni otras indicaciones que las metronómicas —como ya sucediera en el *Cuarteto n.º 14*— se distribuyen un discurso pródigo en contrastes de dinámicas y de texturas, de ritmos y de atmósferas. En esta fecha, Weinberg apenas sobrepasa los sesenta años, pero la economía de medios de los movimientos lentos y esa aspereza intransigente que rezuman los segmentos más rápidos hacen de ésta una composición casi testamentaria. Destacan el ambiente lúgubre en que parecen sumidas las tres primeras secciones, tocadas con sordina; los inesperados ecos neoclásicos de la cuarta y la sexta, con dinámicas *forte*; la rigurosa escritura canónica de la quinta; la dramática declamación de la séptima, y los violentos pizzicati Bartók que introducen la octava, de nuevo asordinada, cuyas texturas parecen flotar en busca de un lirismo que conseguirá imponerse en la novena sección, la más desarrollada de todas y también la más elegíaca.

Weinberg dedicó el *Cuarteto n.º 15 Op. 124* a cuatro instrumentistas interesadas por el repertorio más innovador: Yevgenya Alikhanova, Valentina Alikova, Tatyana Kokhanovskaya y Marina Yanushevskaya, recientes ganadoras por aquellas fechas de los concursos de Evian y Leo Weiner, que más tarde —sustituida la última por Olga Ogranovich— constituirían el Cuarteto de Moscú.

CUARTETO DANEL

Se fundó en 1991, logrando pronto los máximos galardones en los Concursos Internacionales de Evian, San Petersburgo (Concurso Shostakovich) y Londres. Fieles a sus principios fundacionales y todavía inspirados por los consejos de los Cuartetos Amadeus y Borodin y de Fyodor Druzhinin (Cuarteto Beethoven), Walter Levin (Cuarteto Lasalle), Pierre Penassou (Cuarteto Parenin) y Hugh Maguire (Cuarteto Allegri Quartet), el cuarteto está en permanente proceso de estudio abordando nuevo repertorio desde Haydn hasta la actualidad.

Han actuado en las salas más prestigiosas del mundo en numerosas ocasiones, tales como el Concertgebouw de Amsterdam y el Konzerthaus de Viena, así como en los Festivales de Kuhmo (Finlandia) y Alpen Klassik (Alemania), entre otros muchos. El Cuarteto Danel es un renombrado intérprete de Beethoven, Schubert, Shostakovich, Weinberg y Bartók.

Además también trabajan de forma regular con algunos de los compositores actuales más reconocidos como Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Bruno Mantovani, Pascal Dusapin, Nicolas Bacri, Jonathan Harvey y Sofya Gubaidulina.

Sus grabaciones más laureadas incluyen las integrales de los cuartetos de Shostakovich (Fuga Libera) y de Weinberg (CPO), que han recibido las alabanzas unánimes de la crítica internacional. Otras numerosas grabaciones para distintos sellos han logrado premios internacionales (Grand prix du disque, Choc du monde de la musique, Fonoforum, Midem prize y Disc of the Month por el BBC Music Magazine).

En 2005, el Cuarteto Danel fue nombrado Grupo en Residencia en la Universidad de Manchester sucediendo al Cuarteto Lindsay. Además, el grupo recibe el apoyo de la Comunidad Francesa de Bélgica y de Cultures Frances.

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* 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. 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 Concierdos 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.

La Fundación 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 Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 86 COMPOSITORES SUB - 35 (I)

9 de enero Obras de R. Rodríguez, H. Parra, A. Carretero,
J. Navarro, J. Minguillón, N. Núñez, J. Magrané
y M. Carro, **Mario Prisuelos**, piano.

LA NOSTALGIA DEL PASADO MUSICAL

16 de enero Madrigales del siglo XX,
por el **Coro de la Comunidad de Madrid**,
Pedro Teixeira, director.

23 de enero Obras de J. S. Bach, P. Hindemith y B. Britten,
por **Adolfo Gutiérrez**, violonchelo.

30 de enero Obras de J. Haydn, M. Ravel, A. Borodin, F. Liszt
y F. Couperin,
por **Josep Colom**, piano.

6 de febrero Obras de J. S. Bach y P. Hindemith,
por **Miguel Ituarte**, clave y piano.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

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

