
LA

MARCH

SHOSTAKÓVICH Y LA CENSURA SOVIÉTICA



CICLO DE MIÉRCOLES
15 MAR – 29 MAR 2023

SHOSTAKÓVICH Y LA CENSURA SOVIÉTICA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 15 AL 29 DE MARZO DE 2023

EN PARALELO A LA REPRESENTACIÓN DE
LA NARIZ DE DMITRI SHOSTAKÓVICH EN EL TEATRO REAL

Durante casi todo el régimen político de la Unión Soviética, estar a bien con los poderes fácticos al tiempo que se buscaba un lenguaje innovador constituía una ecuación casi imposible que, además, ponía en riesgo constante –literalmente incluso– la vida de los compositores. En este contexto, la figura de Dmitri Shostakóvich ha pasado a la historia de la música como el paradigma de relación multiforme y conflictiva con el régimen estalinista, hasta el punto de eclipsar los nombres y las tragedias de otros autores olvidados, deportados, exiliados, destinados al ostracismo o ignorados por las autoridades. A través de Shostakóvich y su entorno, este ciclo realiza una radiografía de la música soviética a lo largo de cincuenta años con el fin de revelar las complejas relaciones con el poder y los vínculos entre creación y censura.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*



ÍNDICE

7

SHOSTAKÓVICH Y LA CENSURA SOVIÉTICA

De un tiempo y de un lugar

La década de las utopías: 1917-1927

Revolución versus emigración

La muerte de las libertades

La maldición de Lady Macbeth

De la Guerra Patria a la Guerra Fría

A modo de epitafio

Juan Manuel Viana

21

Miércoles, 15 de marzo

CON LA APROBACIÓN DE STALIN

Cuarteto de Leipzig

32

Miércoles, 22 de marzo

A ESPALDAS DE LA UNIÓN SOVIÉTICA

Ilya Gringolts, violín

Daniel Haefliger, violonchelo

Peter Laul, piano

45

Miércoles, 29 de marzo

BAJO EL YUGO SOVIÉTICO

Varvara, piano

56

Bibliografía

Autor de las notas al programa



Shostakóvich y la censura soviética

Juan Manuel Viana

Desde hace casi medio siglo, pero especialmente a consecuencia del hundimiento del régimen comunista y la posterior descomposición de la Unión Soviética, gracias a los numerosos documentos que, a partir de entonces, han sido accesibles al escrutinio de historiadores, ensayistas, críticos y musicólogos occidentales, la siempre controvertida figura de Dmitri Shostakóvich ha suscitado un interés inusitado –sólo comparable al protagonizado, a partir de los años sesenta, por Gustav Mahler y la Viena de 1900–, hasta el punto de convertir su nombre, acaso como el de ningún compositor de cualquier otra época pasada, en símbolo máximo del artista en el cual vida y obra se encuentran indisolublemente ligadas a la realidad política y social en que ambas nacieron y se desarrollaron. Un fiel reflejo, pese a sus ambigüedades y a la necesidad de “escuchar entre líneas”, de

los cataclismos que sacudieron a su tierra natal, pues, tal y como expresó Guennadi Rozhdéstvenski: “El conjunto de su obra, en gran parte autobiográfica, es una crónica de su vida, no sólo de la suya, sino de la de todo un pueblo y de su país. Así es como debe verse, siempre y cuando no olvidemos las decenas de millones de desdichados que fueron exterminados por el régimen”.

DE UN TIEMPO Y DE UN LUGAR

La ciudad natal de Shostakóvich, cuando este llegó al mundo en septiembre de 1906, se llamaba –igual que lo sería de nuevo a partir de 1991 y hasta la fecha– San Petersburgo. Cuando el músico, todavía adolescente, compuso en 1919 la primera obra oficial de su catálogo, el *Scherzo* op. 1, esa misma localidad –desde el inicio de la Gran Guerra, en 1914, aún bajo el dominio zarista– atendía al nombre de Petrogrado. Seis décadas más tarde, a la muerte del compositor en agosto de 1975, apenas un mes después de haber concluido su testamento artís-

Dmitri Shostakóvich trabajando en su piano, 1950.

tico, la *Sonata para viola y piano* op. 147, que no llegaría a ver estrenada, la ciudad fundada por Pedro el Grande y que fuera capital del imperio ruso durante más de dos siglos era conocida desde 1924, tras la muerte de Lenin, como Leningrado: no por casualidad, el título de una de las obras más discutidas y, a la vez, más populares de todo el abundante legado de su autor.

Al igual que la ciudad que lo viera nacer hace ciento diecisiete años –la ciudad que sufrió y presencié el “domingo sangriento” de 1905, el asalto al Palacio de Invierno en 1917 y el implacable asedio nazi en la Gran Guerra Patria–, el legado musical de Shostakóvich, el compositor más universalmente conocido y el que más literatura de todo tipo ha generado de entre cualquiera de los muchos colegas que desarrollaron su carrera –de principio a fin– dentro de las cerradas fronteras de la extinta Unión Soviética, trasluce las vicisitudes de una época particularmente convulsa y trágica, secuestrada y sometida a las presiones, los caprichos y la censura de un régimen totalitario cuyas víctimas en el ámbito artístico (Yevgueni Zamiatin, Kazimir Malévich, Boris Pasternak, Mijaíl Bulgakov, Vladímir Mayakovski, Serguéi Eisenstein, Andréi Platonov y, además de otros muchos, los siete músicos programados en este ciclo), víctimas incluso en el sentido más literal del término (como Vsévolod Meyerhold, Ósip Mandelshtam, Boris Pilniak, Isaak Bábel o Marina Tsvetáyeva), fueron incalculables. Como escribiera el citado Mandelshtam en *El ruido del tiempo*, publicado en 1925, “los chicos de 1905 iban a la revolución con la sensación de que era una cuestión de amor y de honor”. Pero la

fe y las esperanzas iniciales depositadas en la Revolución de Octubre, más bien pronto que tarde, se verían defraudadas.

“Quienes han vivido en la Unión Soviética saben cuánto coraje hacía falta para defender en ese contexto sus propias convicciones”: estas palabras de Irina, tercera esposa y viuda de Shostakóvich, sitúan la figura del autor de *Babi Yar* en medio del encendido debate que, más candente que nunca tras la voluminosa bibliografía surgida, sobre todo, desde la publicación en 1979 de *Testimonio* –las supuestas memorias dictadas por el compositor al musicólogo Solomon Volkov y hoy por completo desacreditadas– persiste aún en torno a su polémico y contradictorio legado. ¿Fue Shostakóvich un conformista demasiado tibio y obediente o, por el contrario, fue víctima de un forzoso exilio interior? ¿Un “Hijo fiel del Partido”, como fuera saludado tras su muerte? ¿Un sumiso servidor del régimen o un artista secretamente disidente que, por pura supervivencia, firmó cartas colectivas sin mirarlas, leyó discursos que no había escrito y publicó artículos de contenido sugerido por otros? A la luz de lo que ahora sabemos, buena parte del inmenso catálogo de Shostakóvich, y en particular su corpus camerístico, testimonia una lucha titánica por apropiarse un espacio de libertad –por reducido que fuera– dentro del asfixiante sistema censor soviético.

LA DÉCADA DE LAS UTOPIÁS: 1917-1927

Oriundo, como Ígor Stravinski o Mieczysław Weinberg, de una familia de raíces polacas e ideas liberales, Shostakóvich contaba tan solo diez años cuando asistió a la multitudinaria lle-



Borís Kustódiev, *El bolchevique* (1920). Óleo sobre lienzo. 101 x 141 cm. Galería Tretyakov, Moscú. Representación emblemática de la visión megalómana incipiente respecto a la Revolución Bolchevique, la obra de Kustódiev retrata a un líder gigante que ondea una bandera roja a través de una calle atestada de gente que marcha para unirse a la revolución, si bien el artista nunca fue testigo de ella, ya que por aquel entonces un tumor lo mantenía paralizado.

gada de Lenin a la estación de Finlandia en Petrogrado. Testigo de las algaradas y revueltas de aquellas jornadas iniciales, Shostakóvich evocará muchos años

después, en su *Sinfonía nº 12*, “*El año 1917*”, cómo presencié el asesinato de un adolescente abatido a sablazos cuando un grupo de soldados dispersaba a una multitud. En los prometedores inicios del nuevo Estado, los movimientos artísticos de vanguardia que habían comenzado a florecer pocos años antes gozaron de la protección del autocalificado como “poeta de la Revolución”, el conciliador y cultísimo Anatoli Lunacharski, máximo responsable desde noviembre de 1917 del Comisariado del Pueblo para la Educación, que confió a artistas e intelectuales como Kazímír Malevich, Vasili Kandinski, Aleksandr Ródchenko, El Lisitski, Vsévolod Meyerhold, Iliá Ehrenburg, Aleksandr Blok o Arthur

Lourié (a quien encomendó la jefatura del Departamento de Música, el MUZO) la construcción de una nueva cultura soviética. Como escribiría Vladímir Mayakovski: “Hoy están puestos en nosotros los ojos del mundo entero”.

En esa época, en la que vieron la luz sus primeras composiciones –*Dos fábulas de*

Liubov Popova, *El magnífico cornudo*, 1922.

En 1922 se representó *El magnífico cornudo* de Fernand Crommelynck, dirigida por Vsévolod Meyerhold y para el que la pintora y diseñadora rusa Liubov Popova ideó tanto la escenografía como el vestuario. Los suyos fueron los primeros decorados constructivistas de la época.

Krillov (1922), *Trío con piano n.º 1* (1923), *Scherzo* (1924), *Aforismos* (1927)–, las preferencias artísticas de Shostakóvich se orientaban hacia el constructivismo practicado por el colectivo multidisciplinar LEF (Frente de Izquierda de las Artes), creado en 1923 y aglutinado en torno a Mayakovski, Eisenstein y Ródchenko. El joven músico saboreará muy pronto las mieles del triunfo. Pianista destacado, Shostakóvich obtendrá en 1927 un diploma de honor en la primera edición del Concurso Chopin de Varsovia que ganó su amigo Lev Oborin. “Los rusos han venido, han tocado y han vencido”, exclamaría Karol Szymanowski. Un año antes, en mayo de 1926, el estreno en su ciudad natal a cargo de Nikolái Malko de la *Sinfonía n.º 1*, compuesta como trabajo de graduación entre 1924 y 1925, le abría

de par en par las puertas a una inesperada celebridad mundial: Bruno Walter, encandilado con la partitura, la dirigió en Berlín en 1928, Leopold Stokowski en Filadelfia el mismo año y Hamilton Harty en Manchester en 1931; y Stokowski, Artur Rodziński y Arturo Toscanini la grabaron en 1933, 1941 y 1944, respectivamente. La obra fascinó a Darius Milhaud, y Alban Berg, otro de sus insospechados admiradores, escribió una carta entusiasta a su colega soviético.

REVOLUCIÓN VERSUS EMIGRACIÓN

Si la Revolución, como apunta Frans Lemaire, “va a acoger esa modernidad como el reflejo profético de sus propias utopías”, los desórdenes que provocó suscitarán también la inquietud y su primera década de vida significará para no pocos artistas resolver una decisión, en muchos casos, irrevocable y dolorosa: permanecer en Rusia o emprender el camino del exilio. A diferencia de figuras como Serguéi Rajmáninov, Ígor Stravinski y Serguéi Prokófiev, de vanguardistas de nuevo cuño como Nikolái Obuhov, Iván Vishnegradski y Arthur Lourié, curtidors conservadores como Aleksandr Glazunov, Nikolái Médtner, Serguéi Liapunov y Aleksandr Grechanínov, críticos y ensayistas como Leonid Sabanéev o Nicolas Slonimsky, cantantes como Fiódor Chaliapin, solistas como Nathan Milstein, Gregor Piatigorsky y Vladimir Horowitz o directores como Nikolái Malko, Aleksandr Siloti o Serguéi Kusevitski, Shostakóvich nunca abandonó Rusia. Al igual que Pasternak, Bulgákov o Eisenstein, Shostakóvich rechazó exiliarse. Prefirió permanecer en su tierra, aunque, bajo la sospecha casi permanente de las autori-

dades, tuviera que disimular y resistir, mantener su espíritu libre hibernado en un constante ejercicio de funambulismo que más de una vez estuvo a punto de costarle la vida, “desdoblado hasta la esquizofrenia su personaje público”, en palabras de Tzvetan Todorov.

LA MUERTE DE LAS LIBERTADES

El décimo aniversario de la Revolución de Octubre, para cuya celebración compuso Shostakóvich su *Sinfonía n.º 2*, “*Octubre*”, marcó para muchos creadores el fin de una época en la que todas las utopías podían imaginarse. La segunda década de la esperanza revolucionaria iba a convertirse, por el contrario, y citando de nuevo a Frans Lemaire, en “la lenta agonía de las libertades y de las promesas, transformando el arte y el sueño en propaganda, haciendo creer que la utopía se hacía realidad”. La dimisión en 1929 de Lunacharski, que morirá en 1933 –“nadie sabe de qué”, según el testimonio de Guennadi Rozhdéstvenski– en la localidad francesa de Menton, cuando se dirigía a España como embajador soviético, y las crecientes disputas entre la Asociación Rusa (luego Soviética) de Músicos Proletarios y la Asociación de Música Contemporánea –a la que pertenecían Nikolái Roslavets, Aleksandr Mosólov, Vissarión Shebalín, Gavriil Popov, Lev Knipper, Dmitri Kabalevski y el propio Shostakóvich–, que había establecido fructíferos intercambios con sus colegas occidentales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea y editoriales de prestigio como la vienesa Universal Edition, lo que permitió la publicación e interpretación de las primeras obras soviéticas, pusie-



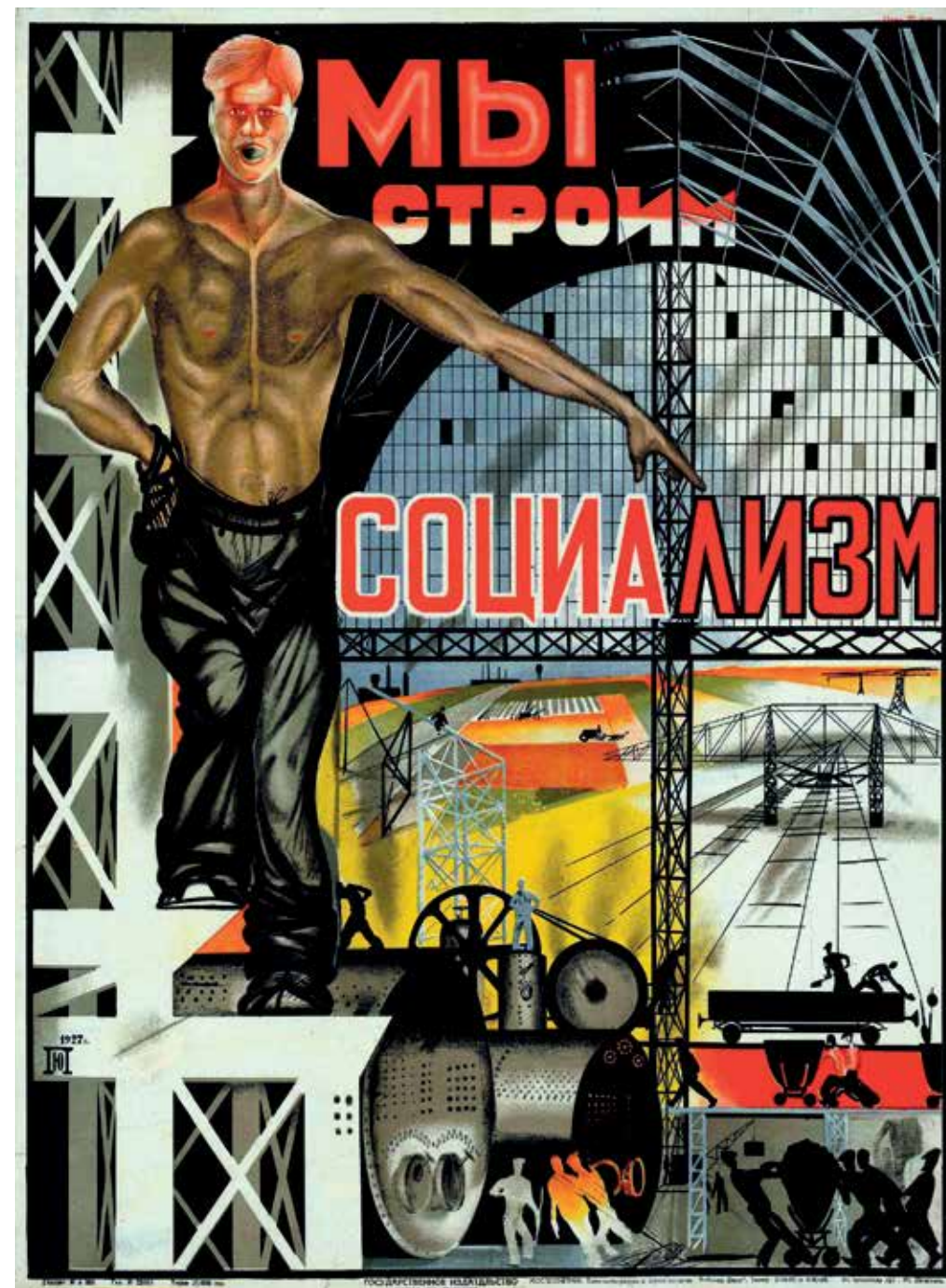
ron de manifiesto que la efervescencia creadora y el pluralismo artístico que había caracterizado a esa verdadera década prodigiosa en la historia de la cultura soviética llegaban a su fin. Muchos artistas, y entre ellos desde luego Shostakóvich, podían suscribir ya la terrible afirmación de Mandelshtam: “Me he sumergido en un tiempo que hace enmudecer”.

Con el estreno en 1930 de *La nariz* (1927-1928), una de las pocas obras maestras cómicas del siglo, inspirada en el relato satírico de Nikolái Gógol, Shostakóvich creó una ópera experimental y corrosiva, inspirada tanto en las experiencias modernistas de las vanguardias vienesa y alemana (Ernst Krenek, Paul Hindemith) como en las aportaciones teatrales de Vsévolod Meyerhold, para cuyo montaje con escenografía de Aleksandr Ródchenko de *La chinche* de Vladímir Mayakovski escribió en 1929 la música incidental. *La nariz* fue, sin embargo, atacada con saña por la crítica proletaria, que reprochó a su autor la elección de un argumento demasiado alejado de las preocupaciones de obreros y campesinos y el uso y abuso de una música incomprensible y ajena al pueblo. Pese a su controvertido éxito, *La nariz* –que incluía el primer interludio para instrumentos de percusión solistas de la historia– sería retirada tras dieciséis representaciones, permaneciendo durante décadas para la musicología soviética como ejemplo de lo que no debía hacerse. La primera ópera de Shostakóvich no volvió a representarse en Rusia hasta 1974 gracias a una producción del Teatro de Cámara de Moscú (que, felizmente, pudimos disfrutar en el hoy clausurado Teatro de Madrid, junto con la cantata *Rayok antiformalista*, en enero de 1993).

Desde el 23 de abril de 1932, la disolución de todas las asociaciones literarias y artísticas impulsadas por Lunacharski y su sustitución por las diferentes Uniones de Creadores, controladas estrictamente por el Partido Comunista de la Unión Soviética, condicionará la vida y la obra de los intelectuales y artistas soviéticos –y, en particular, las de Shostakóvich– durante las próximas décadas. ¿Cómo eludir las envidias de los insidiosos gerifaltes que dominaban la Unión de Compositores, el organismo que reservaba sólo a los más dóciles camaradas la posibilidad de conseguir el papel pautado, editar partituras, disponer de una sala o lograr que una orquesta se prestara a estrenar cualquier obra?

Shostakóvich contempla el fracaso consecutivo de los estrenos de dos de sus partituras escénicas más ambiciosas, los ballets *La edad de oro* (1929-1930) y *El perno* (1930-1931) y, a falta de encargos de mayor enjundia, compone para el cine *La nueva Babilonia* (1929), *Sola* (1930) y *Las montañas de oro* (1931). Pero rechaza escribir música para la opereta *El negro* y la película *El hormigón fraguado*, al tiempo que en un amargo artículo titulado “Comentario sobre los deberes de un compositor”, aparecido en la revista *Rabotschy i teatr*, se lamenta de haber trabajado durante casi tres años “exclusivamente como compositor de música utilitaria”. Un artículo ciertamente arriesgado que le valió críticas muy duras y en el que, como indica Krzysztof Meyer en *Shostakóvich. Su vida, su obra, su época*,

Yuri Pímenov,
Construimos el socialismo (1928).
Litografía. 70 x 52,5 cm.



“refleja con toda claridad su decepción, su descontento y su sensación de encontrarse en un callejón sin salida”.

En enero de 1933, la Unión de Compositores publicaba en el primer número de la revista *Sovietskaia Muzyka* un artículo que no dejaba lugar a dudas sobre la correcta aplicación del denominado realismo socialista, la nueva doctrina estética de obligado cumplimiento para el ejercicio de cualquier manifestación artística: “La principal atención del compositor soviético debe estar dirigida hacia los principios victoriosos de la realidad, en particular hacia lo heroico y bello. Eso es lo que caracteriza el universo del hombre soviético y debe concretarse por medio de imágenes musicales llenas de belleza y de fuerza. El realismo socialista exige un combate implacable contra

las orientaciones modernistas antipopulares que caracterizan la decadencia del arte burgués contemporáneo”. Yevgueni Zamiatin, el autor de la gran novela distópica *Nosotros* y colibretista de *La nariz*, escribirá tras salir de la Unión Soviética que “el escritor no es más que un perrito que debe aprender a sostenerse sobre las patas traseras si quiere recibir un trozo de carne”. Frase que, por desgracia, tendría también su equivalente en el terreno musical. Y, en el caso concreto de Shostakóvich, lo peor estaba aún por llegar.

LA MALDICIÓN DE LADY MACBETH

El 26 de enero de 1936, Iósif Stalin acude a una representación en el Teatro Bolshói de Moscú de *Lady Macbeth de*

Mtsensk, un drama brutal y descarnado sobre la condición de la mujer en la Rusia profunda con el que Shostakóvich, desde su triunfal estreno en el Teatro Maly de Leningrado el 22 de enero de 1934, había cosechado en numerosos coliseos de Europa y América (Cleveland, Nueva York, Filadelfia) una acogida clamorosa y que suscitaría los elogios, entre otros, de Benjamin Britten, Francis Poulenc u Otto Klemperer. La historia posterior es de sobra conocida. Dos días después, *Pravda* publica un artículo anónimo (probablemente escrito por David Zaslavski, futuro ariete en la campaña contra *El doctor Zhivago* de Pasternak) titulado “Caos en lugar de música” que condena la obra sin paliativos: sonridades voluntariamente confusas y discordantes, desorden, estridencias, hermetismo, originalidad forzada y pura cacofonía son sus imperdonables pecados. Además de suponer una vulgar y grosera exaltación de la lubricidad y la degradación: una auténtica *pornofonía*, en suma. En la novela corta original, Nikolái Leskov relataba con sobriedad, como recuerda Tzvetan Todorov, “la historia de una persona perdida por la fuerza de su deseo, pero Shostakóvich elogia a una mujer que decide vivir su pasión y muere por culpa de un orden masculino odioso”. El músico presenta a la desgarrada protagonista como una heroína: “Aunque Katerina se convierte en la asesina de su marido y de su suegro, siento simpatía por ella. [...] Personalmente, veo en Katerina a una mujer hermosa, fuerte y hábil que sucumbe al lúgubre y cruel entorno doméstico propio de Rusia”. Shostakóvich interpreta el relato de Leskov como una apelación a la anarquía, a la revuelta individual con-

tra el orden establecido. Y su arriesgada apuesta le sale mal.

El “caso *Lady Macbeth*”, que significará la drástica interrupción de la que podría haber sido una de las carreras operísticas del siglo, a la altura de un Britten, el único verdadero amigo de Shostakóvich en Occidente, representa, en expresión de Piotr Kaminski, “la pena de muerte para cualquier libertad artística e intelectual en la Unión Soviética”. Al citado artículo sigue otro, publicado el 6 de febrero, contra su ballet *El arroyo luminoso* (1934-1935). Tras otras tres representaciones en Moscú y cinco en Leningrado, *Lady Macbeth de Mtsensk* es retirada del cartel para no reaparecer hasta 1963, en una nueva versión revisada por su autor tras la muerte de Stalin con el título de *Katerina Ismailova*. Y el estreno en Leningrado de la compleja, monumental y muy mahleriana *Sinfonía n.º 4* (1935-1936), previsto para el 11 de diciembre de 1936, se cancela repentinamente. La obra, que habría de ser reconstruida, no verá la luz hasta 1961. Temeroso, deprimido, atemorizado ante una posible deportación, Shostakóvich duerme vestido y con una maleta al pie de la cama, pero aún reúne el coraje suficiente para escribir a su amigo, el escritor y crítico literario Isaac Glikman: “Y si me cortan las manos, sujetaré mi pluma entre los dientes y continuaré escribiendo música”.

DE LA GUERRA PATRIA A LA GUERRA FRÍA

El estreno en Leningrado, el 21 de noviembre de 1937, de la *Sinfonía n.º 5*, recibida en la prensa como “respuesta constructiva de un artista soviético a una crítica justa”, de escritura mucho más complaciente —a



Artículo “Caos en lugar de música”, probablemente escrito por David Zaslavski, publicado en la revista *Pravda* el 28 de enero de 1936.



Reunión del Comité de la Unión de Compositores Soviéticos celebrada en Moscú, 1946. Sentados, de izquierda a derecha: Aram Jachaturián, Uzeyir Hajibeyov, Dmitri Shostakóvich, Reinhold Glière y Serguéi Prokófiev. De pie, de izquierda a derecha: Yuri Shaporin, Dmitri Kabalevski, Ivan Dzerzhinski, Marian Koval y Vano Muradeli.

la postre no sólo su sinfonía más interpretada, sino una de las más populares de todo el siglo xx-, pero cuya ambigua interpretación ha suscitado y suscita aún comentarios muy dispares, junto con la desmedida expectación mediática generada por la *Sinfonía nº 7, "Leningrado"*, que dará la vuelta al mundo en microfilm hasta llegar a Nueva York e inspirará no poca literatura posterior, reconcilian a Shostakóvich con las autoridades.

Pero esa tregua relativa, que coincide con los durísimos años de guerra, durará muy poco. Apenas tres años después de acabada la contienda contra la Alemania de Hitler, el tristemente célebre decreto redactado por Andréi Zhdánov –brazo derecho de Stalin en materia cultural– sobre el “formalismo” en música, publicado el 10 de febrero de 1948 con una tirada “de millones de ejemplares para la edificación de las masas”, como recordaba Guennadi Rozhdéstvenski, condena de nuevo su obra de forma indiscriminada, junto con las de Nikolái Miaskovski, Serguéi Prokofiev, Vissarión Shebalín, Aram Jachaturián, Gavriil Popov, Dmitri Kabalevski y otros,

debido a “las tendencias antidemocráticas de su música”, caracterizadas por “la negación de los principios fundamentales de la música clásica, el recurso a la atonalidad, el rechazo de la melodía y la pasión por una cacofonía neurótica” ajenas al pueblo soviético y a su gusto artístico. Y añadía el decreto: “El Comité Central considera que tales tendencias ya no son tolerables. El pueblo soviético exige compositores de obras de calidad y de contenido ideológico correcto en todos los géneros. La Dirección de Propaganda del Comité Central debe ser capaz de corregir las deficiencias actuales de la música soviética y encarrilarla en el camino correcto del realismo”. Tijon Jrénnikov, que inauguraba entonces su sempiterno mandato como todopoderoso secretario general de la Unión de Compositores, escribe en *Sovietskaia Muzyka*: “Es difícil citar un solo compositor importante de Occidente que no esté infectado por el virus del formalismo, por el subjetivismo, el misticismo y la ausencia de todo principio ideológico. No se encuentra en ellos más que conglomerados de armonías salvajes, erotismo



Serguéi Prokófiev, Dmitri Shostakóvich y Aram Jachaturián, tres de los estigmatizados por el Decreto Zhdánov, en el pleno del comité organizador de la Unión de Compositores Soviéticos el 4 de octubre de 1946.

y perversiones sexuales”. Con evidente sarcasmo, Prokófiev –uno de los mayores damnificados por este decreto, al que sólo quedaban cinco años de vida– definirá como formalista “cualquier música que no se entienda a la primera”.

Aun así, Shostakóvich, obligado en el otoño de 1948 a abandonar sus tareas docentes en los Conservatorios de Moscú y Leningrado, resiste. En plena ola antisemita de posguerra, introduce motivos del folclore judío en su *Trío con piano nº 2* (1944), el *Concierto para violín nº 1* (1947-

1948) y el *Cuarteto de cuerda nº 4* (1949), y escribe el punzante ciclo vocal *De la poesía popular judía* (1948) y la cantata satírica *Rayok antiformalista* (1948-1968), escondida durante décadas y estrenada finalmente en 1989 por Mstislav Rostropóvich, en la que se ridiculiza ferozmente a Stalin, Zhdánov y Jrénnikov. Y cuando, en 1969, el país entero se dispone a celebrar el centenario del nacimiento de Lenin, Shostakóvich entrega su *Sinfonía nº 14*, la penúltima de su catálogo: una abismal meditación sobre la angustia de la muerte.

A MODO DE EPITAFIO

Durante casi medio siglo, la trayectoria creativa de Shostakóvich –la crónica de su resistencia, en definitiva, frente al poder establecido– pareció regirse por un extra-



Dmitri Shostakóvich tras el reestreno de la ópera *La nariz*. Sentados delante de él, Mieczysław y Olga Weinberg. Teatro de Música de Cámara de Moscú. 14 de septiembre de 1974. Crédito: DSCH Publishers.

ño principio de alternancia en el que las obras de encargo, aquellas que avalaron su etiqueta de “músico oficial”, como la *Sinfonía nº 3*, “*Primero de Mayo*” (1929); el *Juramento al comisario del pueblo* (1941), escrito para el NKVD (Comisariado del

Pueblo para Asuntos Internos); el coro *Nuestra Rusia se ha curtido en las tormentas* (1945); los tres cantos con orquesta *La victoria de la primavera* (1946), compuestos para el Conjunto de Coros y Danzas del NKVD; la cantata *Poema de la patria* (1947); la *Obertura festiva* (1947); el oratorio *El canto de los bosques* (1949), en alabanza a Stalin como artífice de la política de reforestación soviética; la cantata *El sol brilla sobre nuestra patria* (1952); los *Tres Coros para el 40º aniversario de la Revolución de Octubre* (1957); la *Sinfonía nº 12*, “1917” (1961); la *Obertura sobre temas populares rusos y kirguises* (1963); el

Preludio fúnebre y triunfal (1967); el poema sinfónico *Octubre* (1967), o la *Marcha de la milicia soviética* (1970), en su mayoría piadosamente olvidadas, pero que ayudaron a Shostakóvich a conseguir recompensas y cargos oficiales, le permitieron sumergirse confidencialmente en otras partituras que, ya sin disimulos, mostraban su más íntimo y auténtico semblante: el de un hombre abatido, angustiado, aterrizado incluso.

¿Es una casualidad que Shostakóvich reservara su música más enfática y banal para los encargos propagandísticos del Partido que lo aduló tanto como lo maltrató? ¿Habría dos Shostakóvich, como se preguntaba Stokowski, o esa era tan solo su personal forma de sabotaje contra un régimen siniestro: entregarle los frutos menos granados de su talento? Seguramente esa duplicidad –el Shostakóvich “público” que apoya al poder, el “privado” que lo denigra– le salvara la vida en más de una ocasión. Pero esa maniobra, como reconoce con crudeza

Tzvetan Todorov, la pagó muy cara: “Una máscara que se lleva durante cuarenta años se convierte en un rostro. La muerte de Stalin, en 1953, no le supone una liberación. Pero a partir de esa fecha es posible, si no expresarse libremente, sí al menos ser honesto consigo mismo sin temer por la vida”.

“Las palabras no son mi fuerte: es mi música lo que hay que escuchar”. Ahora que disponemos de suficientes útiles sonoros y documentales sobre “el Beethoven del siglo xx”, como con evidente exageración se lo denominó un día, podemos valorar con mucha mayor objetividad el verdadero significado de un legado tan abundante como inevitablemente desigual, pero que, en sus páginas más memorables, ha conseguido sin duda triunfar sobre las tiranías. Pues, como advierte Frans Lemaire, “la cobardía de la que se acusaba el propio Shostakóvich no le impidió ser uno de los que intentaron devolver al siglo xx un poco de la dignidad que le faltó”.

MIÉRCOLES 15 DE MARZO DE 2023, 18:30

Con la aprobación de Stalin

CUARTETO DE LEIPZIG

**Stefan Arzberger
y Tilman Buening, violines**

Ivo Bauer, viola

Peter Bruns, violonchelo



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Nikolái Roslavets (1881-1944)

Cuarteto n° 3

Aleksandr Mosólov (1900-1973)

Cuarteto n° 1, op. 24

Andante non troppo

Adagio. Tempo di Gavotta

Scherzo. Vivace alla marcia

Finale. Allegro molto risoluto

II

Arthur Lourié (1892-1966)

Cuarteto n° 3, "Suite pour quatuor à cordes"

Prélude

Choral

Hymne

Marche funèbre

Dmitri Shostakóvich (1906-1975)

Cuarteto n° 8 en Do menor, op. 110

Largo

Allegro molto

Allegretto

Largo

Largo

Con la aprobación de Stalin

Juan Manuel Viana

En plena efervescencia de la vanguardia ruso-soviética, Nikolái Roslavets, Arthur Lourié y Aleksandr Mosólov –junto con el hoy casi olvidado Iván Vishnegradski (1893-1979), cuyo primer ensayo en el género data de 1924– figuran entre los escasos compositores que tuvieron la oportunidad de incluir cuartetos de cuerda en sus por entonces incipientes catálogos antes de que las consignas estéticas del realismo socialista propugnado por Stalin cercenaran todo intento de connivencia con las diversas corrientes innovadoras europeas alumbradas en las primeras décadas del siglo xx.

Nacido en la localidad ucraniana de Dushatin, cercana a las fronteras rusa y bielorrusa, **Nikolái Roslavets** (1881-1944), músico fundamentalmente autodidacta e independiente, elaboró a partir de 1913 un “nuevo sistema de organización de los sonidos” inspirado en el acorde sintético del último Skriabin, que partía de un acorde fundamental de seis notas y engendraba series de sonidos simétricos, que estaba destinado, según sus palabras, a “reemplazar al antiguo sistema clási-

co, que quedará obsoleto”. Él mismo se consideraba un “academicista innovador” y sus ideas musicales discurrieron en paralelo a las de Arnold Schönberg, a quien elogió como “el abogado de una nueva belleza”. Miembro destacado de la Asociación de Música Contemporánea, Roslavets fue criticado severamente por la Asociación de Músicos Proletarios, denunciado como “enemigo del pueblo” y erradicado de la vida musical a finales de la década de 1920. Tras su exilio en Uzbekistán, Roslavets regresó a Moscú en 1933. Pocos años después, con las purgas estalinistas en su apogeo, su familia destruyó una maleta con numerosos manuscritos de sus primeras obras. Inaccesibles sus archivos hasta 1988, la edición de algunas de sus partituras recuperadas ha permitido reivindicar a una de las voces más originales y fascinantes surgidas en torno a la Revolución de Octubre.

Cercana al medio centenar de piezas, la abundante producción camerística de Roslavets, al que Stravinsky consideró como uno de los compositores rusos más interesantes de la pri-



Retrato de
Aleksandr
Mosólov
en 1927.

mera mitad del siglo xx, incluye cinco cuartetos de cuerda, fechados entre 1913 y 1942, de los que sólo los impares se han conservado. De similar extensión al *Cuarteto n.º 1*, el *Cuarteto de cuerda n.º 3*, compuesto en 1920, está integrado como aquel por un único movimiento, marcado *Moderato*, en forma sonata con desarrollo cuya

construcción unitaria deriva de las sonatas tardías de Skriabin. La tensión dramática del discurso y la poderosa expresividad de su atmósfera densa y enrarecida –que se tornará angustiosa en el magistral *Concierto para violín* de 1925– emparentan la pieza con páginas coetáneas de la Segunda Escuela de Viena. Aunque de estructura más seg-

mentada que el cuarteto anterior, en el *Cuarteto n.º 3* –como señala Bernard Fournier– “las texturas son más variadas, los motivos y ritmos mejor caracterizados, las voces más independientes, la escritura recurre en mayor medida al contrapunto y, sobre todo, a un lenguaje armónico aún más complejo”.

Ucraniano como Roslavets, **Aleksandr Mosólov** (1900-1973) nació en Kiev, pero residió en Moscú desde niño. Al igual que su compatriota, Mosólov fue un marxista convencido y entusiasta de primera hora de la Revolución de Octubre. Miembro del Partido Bolchevique, se alistó como voluntario en el Ejército Rojo, combatiendo en la Guerra Civil, donde resultó herido y condecorado. Alumno de Reinhold Glière y Nikolái Miaskovski en el Conservatorio de Moscú, donde en sólo tres años concluyó sus estudios, en 1925 fue elegido miembro de la recién creada Asociación de Música Contemporánea y nombrado jefe de la sección de música de cámara, representado a dicha entidad en los festivales de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea en Fráncfort (1927) y Lieja (1930). La segunda mitad de la década de 1920 contempló el rápido nacimiento de un puñado de obras que convirtieron a su autor en una de las grandes promesas del modernismo soviético: *Sonatas para piano núms. 4 y 5* (1925), *Cuarteto n.º 1* (1926), *Concierto para piano n.º 1* (1926-1927), *La fábrica o La fundición del acero*, episodio del ballet *Acero* (1926-1927) que muy pronto adquirió celebridad mundial, y *Cuatro anuncios de periódico* (1928). Al tiempo que sus composiciones más iconoclastas y disonantes escandalizaban al

público y a la crítica conservadores por su inventiva rítmica y la crudeza de sus timbres, Mosólov interpretaba al piano a autores de la vanguardia occidental como Béla Bartók, Alfredo Casella, Paul Hindemith y Hanns Eisler. Con Stravinsky, Prokófiev y Lourié en Occidente, todo hacía suponer que Mosólov estaba llamado a ser uno de los nombres capitales de la música de su tiempo, pero la llegada de Stalin al poder truncaría su carrera. Tildado de “burgués y contrarrevolucionario”, Mosólov fue expulsado en 1936 de la Unión de Compositores. En el otoño de 1937 era arrestado y condenado a ocho años de trabajos forzados, aunque fue liberado a los pocos meses merced a la intervención de sus dos maestros. Durante ese periodo, un baúl con muchos de sus manuscritos desapareció. Y con él, el espíritu inconformista de un músico que, a partir de entonces, se convirtió en un oscuro trabajador sometido a los modos de expresión oficiales y que sólo sería rehabilitado –ya a título póstumo– a comienzos de la década de 1980.

En el reducido legado camerístico de Mosólov (integrado por apenas una docena de partituras) sobresale con fuerza su *Cuarteto de cuerda n.º 1 en La menor* op. 24, una de las más ignoradas obras maestras del género, compuesto en 1926 e interpretado con gran éxito el 30 de junio de 1937 por el Cuarteto Kolisch en el concierto de cámara inaugural de festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea en Fráncfort. De estructura clásica en cuatro movimientos pero discurso nada convencional, debuta con un amplísimo *Andante non*

troppo cuajado de contrastes (*accelerandi* imprevistos, saltos dinámicos y súbitas retenciones de tempo) y efectos sonoros (*sul ponticello*, *pizzicati*, *con sordino*, *col legno*, trinos y dobles cuerdas) distribuidos en breves secuencias yuxtapuestas en las que todo cabe: del lamento fúnebre al más exaltado arrebató rítmico. Sigue un lánguido *Adagio*. *Tempo di Gavotta* dominado por una ondulante melodía tradicional kirguís, que evidencia la atracción de Mosólov hacia el folclore. Un conciso y contundente *Scherzo*. *Vivace alla marcia*, de acentos irónicos subrayados por indicaciones como *glissando spiccato*, *col legno* o *quasi glissando* y sometido a una constante aceleración, conduce al *Finale*. *Allegro molto risoluto*, que recupera los perfiles más estridentes y acerados del primer movimiento, junto con frases melódicas de inspiración popular. En la misteriosa sección conclusiva, el violín desgrana un tema lamentoso sobre *ostinati* apenas audibles de sus compañeros.

Natural de Bielorrusia, el autodidacta **Arthur Lourié** (1892-1966) fue, al igual que Roslavets y Mosólov, una de las personalidades más atractivas de la vanguardia ruso-soviética. Descendiente de un célebre rabino, pero reconvertido en 1912 al catolicismo, iconoclasta y místico, musicógrafo erudito y pintor de talento, entusiasta de Picasso y de los artistas renacentistas, admirador de Debussy, Skriabin y Schönberg, pero también de Monteverdi, Lourié fue la viva imagen del dandi y esteta de los años dorados de la revolución artística en Rusia. Íntimo de los poetas Aleksandr Blok y Anna Ajmátova, cuyas obras llevó al

pentagrama en numerosas ocasiones, Lourié asumió en 1918 la jefatura de la Comisaría de la Música por encargo de Lunacharski, Comisario del Pueblo para la Educación y propulsor infatigable de los movimientos vanguardistas. Pero el ambiente de tensión propiciado por las disputas entre la Asociación de Música Contemporánea y la Asociación de Músicos Proletarios provocó una rápida y honda desilusión en Lourié, hombre de gustos refinados e ideas políticas y estéticas avanzadas, pero también profundamente religioso, a quien se reprochaba su pasado burgués, sus tendencias futuristas y su ascendencia judía. En noviembre de 1921, en la Libre Asociación Filosófica de Petrogrado, Lourié dio una conferencia titulada “En la encrucijada”, que probablemente reflejaba su estado de ánimo: pocos meses después abandonaba Rusia. Lourié viajó a Berlín para reencontrarse con su admirado Ferruccio Busoni y en 1924 se estableció en París, donde colaboró estrechamente con Stravinsky y desarrolló una importante carrera como pianista-compositor a semejanza de Prokófiev. Invitado por Kusevitski, afincado en Boston desde aquel año, Lourié se instaló en Estados Unidos en 1941 tras la ocupación alemana de Francia. Morirá en Princeton, en el domicilio de su gran amigo, el filósofo católico Jacques Maritain, sin poder realizar su mayor deseo: volver a ver su añorado San Petersburgo (entonces Leningrado). La evolución estilística de Lourié, autor de un variadísimo catálogo de enorme peso en su apartado vocal, parte de una extremada sofisticación armónica próxima a la atona-



Lev Bruni, *Retrato de Arthur Lourié* (1915). Óleo sobre lienzo. 138,5 x 127 cm. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo.

lidad en sus primeras obras hasta llegar al despojamiento absoluto de sus composiciones postreras, fundamentalmente diatónicas y modales. Julien Green diría de su música que es “sería

hasta la austeridad, pero bella como la noche y la soledad”.

Tres cuartetos de cuerda y la versión para violín y cuarteto de cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo) de su conocido *Concerto da camera* (1946-1947) conforman el núcleo central del legado camerístico de Lourié. Si el *Cuarteto n° 1*, publicado en 1921, es una obra de gran aliento dramático y lenguaje expresionista con incursio-

nes en la atonalidad dividida en dos extensos movimientos, y el *Cuarteto n° 2* (1923-1924) consta de uno solo relativamente breve que alía la densidad de la obra anterior con una ligereza de corte neoclásico, el *Cuarteto n° 3*, “*Suite*” (1924-1926), compuesto por Lourié durante su estancia parisiense, revela su entusiasmo –compartido en esas fechas con Stravinsky y no pocos colegas franceses o afincados también en París– por las formas barrocas y clásicas. Recreación estilizada de la antigua suite de danzas, la obra se articula en cuatro movimientos de lenguaje modal (*Prélude*, *Choral*, *Hymne* y *Marche funèbre*) y tintes, especialmente en las secciones pares, sombríos y pesimistas.

La composición de los cuartetos de cuerda de **Dmitri Shostakóvich** (1906-1975) se extiende a lo largo de treinta y seis años –de 1938 a 1974–, que cubren el período de madurez de una carrera creadora de más de medio siglo. La cronología de estas composiciones abarca tres períodos: el primero (Cuartetos núms. 1-6) explora diversos modelos, de Beethoven a Bartók, en una estética que oscila entre la herencia clasicista y una peculiar expresividad de ascendencia mahleriana. De mayor libertad formal, el segundo (Cuartetos núms. 7-10) revela de forma inequívoca las angustias y el pesimismo casi constantes del músico, que finalmente reflejaría su rostro más amargo y desesperado, mediante estructuras alejadas de la construcción canónica en cuatro movimientos, en un tercer período (Cuartetos núms. 11-15) teñido por la desolación y la cercanía de la muerte. Shostakóvich no

abordó esta formación instrumental hasta una fecha relativamente tardía en su producción: el Cuarteto n° 1 apareció cuando el músico petersburgués ya había compuesto cinco sinfonías, tres ballets y su segunda ópera, *Lady Macbeth de Mtsensk*.

El *Cuarteto de cuerda n° 8* en *Do menor* op. 110 es, a considerable distancia, el más interpretado de toda la serie. Nada extraño pues, al margen de su excepcional calidad musical, constituye una de las obras de Shostakóvich en las que el contenido autobiográfico se refleja de forma más explícita. Su vertiginosa gestación tuvo lugar en Gohrisch, cerca de Dresde, entre el 12 y el 14 de julio de 1960. El músico había viajado a la devastada capital sajona de la hoy extinta República Democrática Alemana para escribir la banda sonora de *Cinco días, cinco noches*, una coproducción de Mosfilm y la Deutsche Film AG que relataba la salvación del tesoro artístico de la llamada Florencia del Elba gracias a la intervención de los soldados rusos durante la destrucción de la ciudad provocada por los bombardeos aliados en febrero de 1945. Si la dedicatoria oficial de la obra, “A las víctimas del fascismo y de la guerra”, no parecía dejar lugar a dudas respecto a sus intenciones, el constante empleo de autocitas subraya, sin embargo, la idea de réquiem personal, lo que corrobora el comentario que hiciera a su hija Galia: “Esta obra me la he dedicado a mí mismo” y el ofrecido a su amigo Isaac Glikman: “Pensé que, una vez muerto, nadie dedicaría una obra a mi memoria. Así que decidí escribirla yo mismo”. El elemento autobiográfico aparece dominado, desde los

primeros compases del *Largo* inicial, por el motivo de cuatro notas Re-Mi bemol-Do-Si que, en su notación alemana (D-Es-C-H), se corresponde con la transcripción a este idioma de la inicial del nombre y las tres primeras letras del apellido del compositor. La fuga sombría elaborada sobre este diseño recoge citas de la introducción de la *Sinfonía n.º 1* y del tema central del primer movimiento de la *Quinta*. Sin solución de continuidad, el furioso *Allegro molto*, de ritmo trepidante, desenfrenado y opresivo, se emparenta con el segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 10*, mientras que su sección central recoge una melodía judía del *Finale* del *Trío con piano n.º 2*. La tensión, casi insostenible, se relaja mediante un *Allegretto*, una suerte de vals grotesco que, en su segunda parte, emplea el tema inicial del contemporáneo *Concierto para violonchelo n.º 1*. El segundo *Largo*, algo más extenso que el anterior, posee un ominoso ca-

rácter fúnebre, realizado por los insistentes acordes agresivos del arranque. La escena de la ejecución de la película *La joven guardia*, el canto revolucionario *Torturado hasta la muerte en cruel cautiverio* y el arioso de Katerina camino de la prisión, perteneciente a *Lady Macbeth de Mtsensk* –tocado en el registro agudo del violonchelo–, constituyen los referentes temáticos. El motivo generador D-Es-C-H conduce al *Largo* final, de nuevo otra fuga, que devuelve al oyente a la amarga y desolada atmósfera inicial. El *Cuarteto n.º 8*, página de intensidad desesperada y extrema tristeza, fue estrenado por el Cuarteto Beethoven el 2 de octubre de 1960, en la Sala Glinka de Leningrado. La popularidad de la obra pronto se vio incrementada gracias a la excelente transcripción –muy elogiada por el mismo Shostakóvich– que efectuó Rudolf Barshái para orquesta de cuerda en 1962, con el nuevo título de *Sinfonía de cámara* op. 110a.

Cuarteto de Leipzig

Se ha perfilado como uno de los conjuntos más solicitados y polifacéticos de la actualidad. Fundado en 1988, hasta entonces tres de sus miembros pertenecían a la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig como solistas de sus respectivas secciones, hasta que en 1993 decidieron concentrarse en la música de cámara. Previamente habían realizado estudios con Gerhard Bosse en Leipzig, con el Cuarteto Amadeus en Londres y Colonia, con Hatto Beyerle en Hannover y con Walter Levin. El grupo ha recibido numerosos premios y distinciones y ha ofrecido conciertos en más de cuarenta países en Europa, América del Norte y del Sur, Australia, Japón, Asia y África. Actuaciones en renombrados festivales y ciclos temáticos propios, tanto en Alemania como en el extranjero, forman parte de sus actividades habituales. Su discografía comprende casi noventa discos, con composiciones de Mozart a Cage y de Haubenstein-Ramati a Beethoven, e incluye la grabación integral de la obra para cuarteto de



cuerda de Brahms, Mendelssohn y Mozart, así como de la Segunda Escuela de Viena. Aclamadas por la crítica internacional, sus grabaciones han recibido distinciones como el Diapason d'Or, el Premio CD-Compact, el Indie Award y el ECHO Klassik en las ediciones de 1999, 2000, 2003, 2008 y 2012. Desde el año 1992 el conjunto graba en exclusiva para el sello discográfico Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (MDG).

MIÉRCOLES 22 DE MARZO DE 2023, 18:30

A espaldas de la Unión Soviética

Ilya Gringolts, violín
Daniel Haefliger, violonchelo
Peter Laul, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Dmitri Shostakóvich (1906-1975)
Trío n° 1 en Do menor, op. 8

Mieczysław Weinberg (1919-1996)
Trío con piano, op. 24
Preludio y aria. Larghetto
Toccata. Allegro marcato
Poema. Moderato
Finale. Allegro moderato

II

Nikolái Roslavets (1881-1944)
Sonata para violín y piano n° 4

Dmitri Shostakóvich
Trío n° 2 en Mi menor, op. 67
Andante - Moderato
Allegro con brio
Largo
Allegretto - Adagio

A espaldas de la Unión Soviética

Juan Manuel Viana

Durante el mes de agosto de 1923, a punto de cumplir los diecisiete años, **Dmitri Shostakóvich** (1906-1975) inició la composición del *Trío con piano nº 1 en Do menor* op. 8, obra con la que iba a quedar inaugurado uno de los legados camerísticos más trascendentes del siglo xx. Por aquellas fechas el joven músico, todavía alumno en el Conservatorio de Petrogrado, se repónía en la ciudad balneario de Gaspra, en la costa meridional de la península de Crimea, de una intervención quirúrgica tras contraer una tuberculosis ganglionar. La escritura de esta pieza –de proporciones modestas, pero ciertamente más que una simple curiosidad– aparece indisolublemente ligada al nombre de su dedicataria, Tatiana Glivenko, hija de un filólogo moscovita que pasaba en dicha localidad las vacaciones estivales y –todo hace suponer– constituyó la primera relación sentimental del músico. Shostakóvich, que tras la temprana muerte de su padre en 1922 contribuía a paliar la maltrecha economía familiar trabajando como pianista acompañante en proyecciones de películas mudas, acabó la

obra en octubre y, junto con sus amigos Veniamen Sher y Grigori Pekker, la interpretó en el cine Harlequinade de Petrogrado el 25 de octubre de 1923, aunque su estreno oficial no llegaría hasta el 20 de marzo de 1925 en la sala pequeña del Conservatorio de Moscú, a cargo del violinista Nikolái Fedorov, el violonchelista Anatoli Egorov y el pianista Lev Oborin, en un concierto que incluyó obras de Vissarión Shebalín junto con otras páginas recientes de Shostakóvich, como las *Tres danzas fantásticas* y la *Suite* para dos pianos.

Titulado originalmente *Poème*, el *Trío con piano nº 1*, que se abre (marcado *Andante*) con una doliente célula de tres notas a cargo del violonchelo, consta de un único y concentrado movimiento en forma sonata clásica, si bien los abundantes cambios de tempo y estados de ánimo contribuyen a dotarle de un cierto aire rapsódico. Si los arrebatos de intensidad *romántica*, casi a la manera de Rajmáninov, que afloran en algunos pasajes, y que muy pocas veces encontraremos en el futuro catálogo del músico, fueron motivados por aquel primer amor, poco im-



Fotografía de Mieczysław Weinberg de alrededor de 1965 facilitada por su mujer, Olga Rajalskaia.

porta. El mayor interés de esta extraña composición radica precisamente en la indeterminación de su escritura, vacilante entre un lirismo reminiscente del pasado y la introducción de esos ritmos insistentes y toques grotescos tan característicos de la obra posterior de Shostakóvich y que tanto desagradaban a su profesor Maksimilian Steinberg. La tibia acogida del *Trío* en su estreno moscovita propició que Shostakóvich desistiera de editarlo. La publicación en 1983, ya a título póstumo, correría a cargo de su alumno Borís Tischchenko, que completó los veintidós últimos compases de la parte de piano, ausentes del manuscrito.

Sobre las vicisitudes biográficas de **Mieczysław Weinberg** (1919-1996), compositor judío de origen polaco establecido en territorio soviético desde la huida de su país natal tras la invasión alemana, remitimos al programa de mano publicado con ocasión del ciclo de tres conciertos, pionero en España, consagrado a este músico por la Fundación March en noviem-

bre-diciembre de 2012 [disponible en www.march.es en formato PDF], firmado igualmente por el autor de estas líneas. Tan solo recordaremos que la atormentada peripecia vital de Weinberg, marcada sucesivamente por el nazismo y el estalinismo, propició que su copiosa producción (ciento cincuenta y cuatro obras con número de opus y varios centenares de piezas fuera de catálogo) permaneciera sumergida en un injustificado olvido al que sólo en las últimas décadas –y de forma ciertamente espectacular– ha logrado sobreponerse. La llegada en 1943 de Weinberg a Moscú, donde transcurriría el resto de su existencia, constituyó el inicio de su amistad con Shostakóvich, que perduraría hasta la muerte de este en 1975. Menospreciado sistemáticamente por un régimen que sólo vio en él a un músico semisovié-



Dmitri Shostakóvich y Mieczysław Weinberg reunidos en Moscú, probablemente en 1960.

tico, Weinberg halló en Shostakóvich a un maestro espiritual, un confidente y un amigo desinteresado que lo protegió, aun con riesgo de su vida, durante las sangrientas purgas antisemitas de posguerra. Thomas Sanderling, que mantuvo una estrecha colaboración con Shostakóvich y estrenó en Mannheim en 2013 *El idiota*, la última ópera de Weinberg, definió a este como “un ser humano de una pureza increíble; no vivía en un país, ni en la realidad que lo rodeaba”. Si, erróneamente, Weinberg fue considerado en un principio como un simple epígono de Shostakóvich, el estudio comparado de la cronología entre sus obras más

próximas confirma que las influencias entre ellos transitaron en ambos sentidos. El enorme legado camerístico de Weinberg abarca más de medio centenar de obras: entre ellas, un soberbio ciclo de diecisiete cuartetos de cuerda, seis sonatas para violín y piano, tres sonatas para violín, dos sonatas para violonchelo y piano, cuatro sonatas y veinticuatro preludios para violonchelo, cuatro sonatas para viola, un quinteto con piano, un trío con piano, un trío de cuerda y diversas páginas para instrumentos de viento.

En 1945, dos años después de su llegada a Moscú y a poco de dar a luz dos de sus primeras obras maestras en el campo camerístico –el *Quinteto con piano* op. 18 y el *Cuarteto de cuerda n.º 4* op. 20–, Weinberg compuso el *Trío con piano* op. 24, tan solo un año después de que Shostakóvich re-

dactara el segundo de los suyos para la misma plantilla instrumental. Su estructura en cuatro movimientos de *tempi* similares (reposados los impares, más agitados los pares), su desarrollo dramático semejante, una extensión parecida y una expresividad indudablemente próxima plantean el ya mencionado juego de deudas y parentescos recíprocos entre ambos músicos. De un impulso estilístico abarcador por parte de Weinberg procede acaso la denominación de los movimientos, de resonancias barrocas y románticas. Como bien señala Alexander Weksler, “en esta obra se agrupan las monodías medievales, las imitaciones polifónicas barrocas, las cantilenas instrumentales modernas, las pantonalidades cromáticas de Prokófiev y un principio casi dodecafónico de renovación de las tonalidades”. El *Preludio y aria* inicial, marcado *Larghetto*, arranca con un insistente unísono de la cuerda reforzado por el piano. El enérgico tema principal se alterna sucesivamente entre el teclado y los otros dos instrumentos en una escalada de tensión que cede únicamente cuando el violín, a solas con un estático acompañamiento pianístico, entona un motivo más lírico adornado por *pizzicati* (primero en el violín, luego a cargo de violín y violonchelo) en los últimos compases. Un solo de piano agresivo y martilleante, amplificado después por la cuerda, dirige el curso del segundo movimiento, una arrolladora *Toccata* cuyo carácter tenaz (*Allegro marcato*) la emparenta con el movimiento análogo del *Trío* op. 67 de Shostakóvich. En abierto contraste con el tiempo anterior, el *Poema* que

sigue, marcado *Moderato*, representa un relativo oasis de sosiego, por más que el inquietante monólogo pianístico inicial 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 sombría y amenazante hasta su evanescente conclusión, sostenida por el lúgubre canto del violín sobre *pizzicati* del violonchelo y notas graves y aisladas del piano. Al igual que Shostakóvich, Weinberg reserva el movimiento más extenso de la obra para el contrapuntístico *Finale*. Y, como en aquel, lo introduce el piano (*Allegro moderato*), aunque aquí con un sesgo menos danzable que dramático, si bien las alusiones al folclore judío son también perceptibles. La reaparición, en la sección conclusiva, del tema introductorio del primer movimiento enfatiza el vínculo con la partitura de su mentor. Weinberg dedicó el *Trío con piano* a su esposa Natalia Vovsi-Mijoels. Dmitri Tsiganov (violín) y Serguéi Shirinski (violonchelo), miembros del Cuarteto Beethoven y partícipes igualmente en la primera ejecución del *Trío* op. 67 de Shostakóvich, estrenaron la obra en Moscú, con el autor al piano, el 9 de enero de 1947.

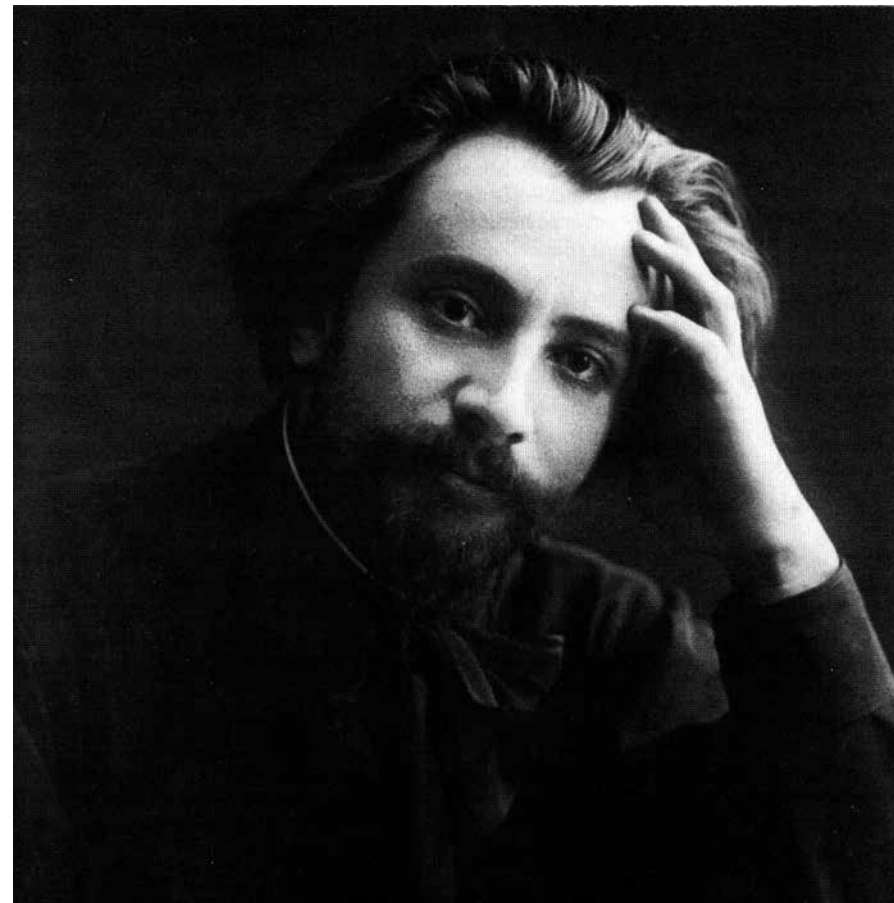
Como antes sucediera con su colega Arthur Lourié, **Nikolái Roslavets** (1881-1944) –que ya en la década de 1910 experimentó con nuevas técnicas de composición que dejaban atrás la tonalidad tradicional– sería también víctima de los ataques de la Asociación de Músicos Proletarios. “La música es la música, no la ideología”, escribió en la revista *Cultura musical*, fundada por él mismo. “Si cambiamos el títu-

lo de *Cántico de acción de gracias* en el *Cuarteto* op. 132 de Beethoven por el de *Obertura de una línea de tranvía en Bakú*, ¿en qué cambiará el contenido del cuarteto?”. Entre la ironía y la provocación, el llamado “Schönberg ruso” escribió: “Soy un proletario activo en la creación intelectual. Pero no soy un compositor proletario en el sentido de escribir mala música *para las masas*. Al contrario, soy hasta tal punto *burgués* que deseo a los proletarios rusos la mejor de todas las músicas que considero válidas. Es para ellos para quienes escribo mis sinfonías, mis cuartetos o mis canciones, aunque algunos críticos ignorantes se rompan la cabeza con ellas”. Otro artículo de Roslavets, titulado “A propósito de la música proletaria”, suscitó una vigorosa respuesta: “A propósito de la ideología archiburguesa del ciudadano Roslavets”, que venía a decir que no valía la pena intentar convertir a Roslavets y a sus semejantes, sino que había que extirparlos a fin de proteger a la música soviética de su influencia. En consecuencia, a partir de 1929 su nombre fue barrido de la vida musical de su país.

Roslavets fue alumno del eminente violinista bohemio Jan Hřimalý, profesor durante más de cuatro décadas en el Conservatorio de Moscú y maestro también de Iosif Kotek, Reinhold Glière, Paul Juon y Piotr Stoliarski (que tendría como discípulos a David Oistray y Nathan Milstein). En el catálogo camerístico de Roslavets para dúo de violín y piano se acumulan –y ello demuestra su dominio de los recursos técnicos y las posibilidades expresivas del instrumento– una veintena de piezas breves, la mitad de ellas anteriores a 1910, *Tres*

Danzas (1923), un extenso conjunto de *Veinticuatro Preludios* (1941-1942) –su testamento musical– y un muy atractivo conjunto de seis sonatas (la última, inédita hasta 1996), elaboradas entre 1913 y 1940, de las que las números 3 y 5 se consideran perdidas. Compuesta y publicada en 1920, la *Sonata para violín y piano n.º 4* se articula, al igual que las dos primeras –y siguiendo el ejemplo de las últimas sonatas para piano de Scriabin– en un único movimiento marcado *Allegro con spirito (non troppo allegro)* basado en la forma sonata y con un tercer tema lento adicional. El motivo de apertura es, como apunta Arthur Greene, “un gesto marcial con amplios saltos melódicos, los trinos se utilizan con frecuencia para evocar una sensación titubeante y huidiza, y los ritmos cruzados son un componente esencial del material melódico”. Como en otras obras de Roslavets, el recuerdo del último Scriabin, a través del cromatismo de las texturas, la densidad de su lenguaje armónico y el empleo de líneas melódicas serpenteantes y angulosas, está muy presente.

Veintiún años después de componer su primera obra para violín, violonchelo y piano, y en una Rusia exhausta tras varios años de guerra, **Dmitri Shostakóvich** redactaba el *Trío con piano n.º 2 en Mi menor*, op. 67, última de sus obras para esta formación y sin duda una de las piezas maestras de una parcela de su catálogo –la camerística– pródiga en ellas. Fiel a la tradición *elegíaca* consagrada años atrás por los tríos con piano de Chaikovski (en homenaje a Nikolái Rubinstein), Arenski (compuesto en memoria de Karl Davidov) y Rajmáninov (escrito en



Fotografía del compositor ucraniano Nikolái Roslavets, probablemente alrededor de 1920.

recuerdo de Chaikovski), Shostakóvich dedicó su composición a la memoria de su gran amigo y defensor Iván Sollertinski, fallecido repentinamente de un ataque cardíaco en Novosibirsk el 11 de febrero de 1944, a los cuarenta y un años. “No puedo expresar con palabras todo el dolor que he sentido

cuando me enteré de la muerte de Iván Ivanovich. Era mi amigo más íntimo y querido. Le debo toda mi educación. Me va a ser increíblemente difícil vivir sin él”: son las palabras de Shostakóvich, desolado ante el impacto de la noticia, en una carta dirigida a Olga, la viuda del brillante erudito fallecido, que sólo cinco días antes había presentado a la audiencia de Novosibirsk, sede de la Filarmónica de Leningrado, una ejecución a cargo de Yevgueni Mravinski de la *Sinfonía*

nº 8 de su amigo. El 15 de febrero de 1944, a los cuatro días de la muerte de Sollertinski, Shostakóvich iniciaba la redacción de su *Trío en Mi menor*, que quedaría concluido el 13 de agosto en Ivanovo, cerca de Moscú.

Una suerte de doble réquiem, individual y colectivo, tanto por el amigo muerto como por el dolor que asolaba a un país destruido por la guerra y las campañas de exterminio estalinistas contra la población judía, la obra se inicia con un afligido *Andante* 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*) exacerba el clima de angustia pese a la animación de algunos episodios. El trepidante *Allegro con brio* constituye uno de esos feroces, mordaces y obsesivos scherzos en los que Shostakóvich –a excepción de Weinberg– no conoce rival a la hora de desplegar, con la mayor concisión, su rabia contenida. Cumbre emocional de la composición, el tercer movimiento (*Largo*) adopta la forma de una *passacaglia*. El teclado expone ocho acordes en el registro

grave antes de que la cuerda despliegue su canto fúnebre y desesperanzado. Cabe entender la referencia a la *Novena* de Mahler en las últimas variaciones como un guiño emocionado de gratitud hacia Sollertinski, divulgador de su música. El extenso *Allegretto* final engloba, a modo de danza macabra trágica y cínica a la vez, todas las atmósferas anteriores: la austeridad del inicio, la amarga ironía del scherzo y la solemne lamentación de la *passacaglia*, a las que se agrega una expresividad y sonoridad de inspiración *klezmer* –por primera vez en el catálogo de Shostakóvich y quizá por influencia de Weinberg– inmediatamente reconocibles. Según comenta Bernd Feuchtnner, “el tema *ostinato* de la *passacaglia* vuelve a aparecer también hacia el final del último movimiento: y esto simboliza que la fatalidad se perpetúa”. Dmitri Tsiganov, Serguéi Shirinski y el propio compositor al piano estrenaron la obra en Leningrado, liberada ya del asedio nazi, el 14 noviembre de 1944 junto con el recién compuesto *Cuarteto nº 2* op. 68. El concierto se repitió en Moscú el 28 de noviembre.

Ilya Gringolts



Formado con Itzhak Perlman e interesado en el gran repertorio orquestal, la música contemporánea y la interpretación historicista, su repertorio abarca desde Tartini y Leclair a estrenos de Augusta Read Thomas, Andréi Tchaikovsky y Nicolaus Richter de Vroe, entre otros. Ha trabajado con orquestas de la talla de las Sinfónicas de la Radio de Baviera o la BBC y como primer violín del Cuarteto Gringolts ha sido invitado a festivales como los de Salzburgo, Lucerna o Edimburgo y a salas como el Concertgebouw de Ámsterdam o el Teatro La Fenice de Venecia. En 2018 publicó la segunda parte de su grabación de la integral para violín de Igor Stravinsky con la Orquesta Sinfónica de Galicia y la dirección de Dima Slobodeniouk, galardonada con el Diapason d’Or. En la actualidad, da clases en la Universidad de las Artes de Zúrich y en la Accademia Chigiana de Siena. Toca el Stradivarius ex-Prové de 1718.

Daniel Haefliger



Músico polifacético, es reconocido como solista, músico de cámara y profesor, así como organizador, conferenciante y traductor, labores desde las que ha puesto en marcha numerosos proyectos educativos y musicológicos. Como violonchelista, formado por Pierre Fournier y André Navarra, ha actuado regularmente en importantes centros musicales como Berlín, Londres, Lucerna, París, Tokio o Sidney con compañeros como Heinz Holliger, Dénes Várjon o Patricia Kopatchinskaja y directores como Thierry Fischer, Pascal Rophé, Peter Eötvös o Magnus Lindberg. Ha viajado por toda Europa con el Cuarteto Zehetmair, que ha ganado importantes premios internacionales con sus grabaciones y cuya especialidad es tocar cada programa de memoria. Profundamente implicado en la música de su tiempo, ha colaborado estrechamente con todos los compositores que dejaron huella en su generación, como György Kurtág, Brian Ferneyhough, György Ligeti, Elliott Carter, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Klaus Huber, Luciano Berio, Franco Donatoni, Pascal Dusapin o George Benjamin, y sigue estrenando numerosas obras de la nueva generación

de compositores suizos. Con el cambio de milenio, inició la mayor temporada de música de cámara de Suiza, con conciertos regulares en Ginebra, Zúrich, Basilea y Lugano, conocidos como los Conciertos de Cámara Suizos, de los que es director musical y administrativo. También ha sido violonchelo solista del Ensemble Modern de Fráncfort, la Camerata de Berna y el Ensemble Contrechamps. Es miembro fundador de las ediciones de musicología que llevan su nombre y, entre otros proyectos, ha traducido al francés la correspondencia Schönberg-Kandinski. Imparte la clase de Música de Cámara en la sede de Sion del HEMU de Lausana y fundó la Academia de Cámara Suiza en 2014, seguida de la Camerata de Cámara Suiza en 2017, que reúne a los talentos más prometedores del país. Numerosas grabaciones radiofónicas y en cd en los sellos Forlane, Stradivarius, Claves, Neos, ECM o Genuin dan fe de sus actividades como intérprete. Toca un violonchelo construido por Giovanni Grancino en Milán en 1698.

Peter Laul



Graduado en el Conservatorio de San Petersburgo, ha obtenido premios en los concursos pianísticos de Bremen y Skriabin de Moscú. Su trayectoria le ha llevado a actuar en la práctica totalidad de los países europeos, incluyendo salas como el Théâtre du Châtelet de París, la Concertgebouw de Ámsterdam, el Lincoln Center de Nueva York o en el Suntory Hall de Tokio. Ha sido invitado a prestigiosos festivales, como los de Colmar y Saint-Riquier en Francia o el Progetto Martha Argerich de Lugano, y colabora regularmente con la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo y la Orquesta del Teatro Mariinski. Su discografía a solo o como músico de cámara incluye obras de Skriabin, la integral de tríos y sonatas para violonchelo de Brahms y la integral de las obras para violín de Stravinsky. Es profesor del Conservatorio de San Petersburgo.

MIÉRCOLES 29 DE MARZO DE 2023, 18:30

Bajo el yugo soviético

Varvara, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVEPlay.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Nana, op. 1

Sonata n° 3, op. 31

Allegro tranquillo

Adagio

Moderato con moto

Cuaderno para niños, volumen 1, op. 16

Larghetto

Allegro

Moderato maestoso

Tempo di valse

Allegretto

Presto

Andante tranquillo

Larghetto

Vsévolod Zaderatski (1891-1953)

Veinticuatro preludios y fugas

Preludio y fuga n° 2 en La menor

Preludio y fuga n° 23 en Fa mayor

II

Sofiya Gubaidúlina (1931)

Chaconne

Dmitri Shostakóvich (1906-1975)

24 Preludios, op. 34

Moderato

Allegretto

Andante

Moderato

Allegro vivace

Allegretto

Andante

Allegretto

Presto

Moderato non troppo

Allegretto

Allegro non troppo

Moderato

Adagio

Allegretto

Andantino

Largo

Allegretto

Andantino

Allegretto furioso

Allegretto poco moderato

Adagio

Moderato

Allegretto

Bajo el yugo soviético

Juan Manuel Viana

Bastaría con escuchar alguna de sus grabaciones de obras de Shostakóvich –el *Quinteto con piano* junto con el Cuarteto Borodin, las dos *Sonatas para violonchelo y piano* con Alla Vasilieva, la *Sinfonía n.º 10* (en reducción para piano a cuatro manos) en compañía del propio compositor o el estreno de las *Siete Romanzas sobre poemas de Aleksandr Blok* de su inseparable amigo donde, sustituyendo al indispuerto Sviátoslav Rijter, tocó al lado de Galina Vishnévskaya, David Óistraj y Mstislav Rostropóvich– para confirmar la estatura de **Mieczysław Weinberg** (1919-1996) como intérprete. El piano, en efecto, desempeñó en la vida y la obra del músico polaco un papel decisivo. Weinberg ingresó en el Conservatorio de Varsovia como alumno de Józef Turczyński. La visita de Józef Hofmann a Varsovia en 1939, durante una gira de conciertos, estuvo a punto de cambiar la vida de Weinberg. Turczyński presentó a su joven alumno al gran virtuoso y éste, impresionado por sus dotes pianísticas, lo invitó a proseguir su formación en el Curtis Institute of Music de Filadelfia, que entonces diri-

gía. La invasión nazi de Polonia frustraría aquel plan y Weinberg huyó a pie hacia el este, en dirección a Minsk. Su proyectada carrera como concertista quedaría truncada a causa de la tuberculosis vertebral contraída durante la guerra, que le obligó a centrarse en la composición, aunque nunca abandonó la práctica pianística, por más que su amplísimo catálogo muestre curiosamente largos períodos en los que el piano está ausente o su presencia queda limitada a ciertas parcelas.

De 1940 a 1981 Weinberg eligió el piano como el instrumento de más de una veintena de ciclos vocales, pero entre sus diez partituras concertantes no destinó ninguna a dicho instrumento. En el terreno camerístico, sin embargo, resulta casi omnipresente desde sus primeros años hasta 1959. El legado para piano solo de Weinberg ocupa únicamente una quincena de obras (fechadas entre 1933 y 1983), cuyo núcleo central, al lado de diversas piezas didácticas y otras de menor entidad, está constituido por un ciclo de seis sonatas en las que se dan cita múltiples elementos: empleo ocasio-

nal de disonancias, secuencias frenéticas de gran virtuosismo, lejanas reminiscencias religiosas, evocaciones del folclore judío y ocasionales guiños neoclásicos a los que se superponen, con más o menos intensidad, las huellas de Prokófiev y de Shostakóvich.

Compuesta el 24 de octubre de 1935, durante sus años de estudiante en Varsovia, la *Nana* op. 1 inaugura oficialmente el catálogo de Weinberg, si bien sus primeras piezas para piano que se han conservado son *Dos Mazurcas* sin número de opus, fechadas en noviembre de 1933 y dedicadas a su maestro, Józef Turczyński. Con sus líneas cristalinas y su cadencioso movimiento ondulante, la escritura neopresionista de la *Nana* recuerda –muy simplificada– a la de otro gran músico polaco, Karol Szymanowski, director del Conservatorio de Varsovia hasta 1931.

A diferencia de las dos primeras sonatas para piano, *sonatas de guerra* compuestas en 1940 y 1942, respectivamente, y divididas en cuatro movimientos, la *Sonata n.º 3* op. 31 distribuye su desarrollo en tan solo tres, por más que su extensión sea levemente mayor que la de las sonatas anteriores. Weinberg redactó la obra en tan solo dos semanas, del 29 de enero al 4 de febrero de 1946, y la dedicó a su amigo, el compositor bielorruso Lev Abeliovich, a quien conoció años atrás en el Conservatorio de Varsovia y con quien había coincidido en Minsk, hacía apenas un lustro, en las clases de composición de Vladislav Zolotariov. La sonata debuta con el movimiento más dilatado de todos: un *Allegro tranquillo* que, en opinión de David

Fanning, “se inicia de una manera lírico-neoclásica que Weinberg podría haber heredado fácilmente de la *Quinta Sonata* de Prokófiev o de la *Segunda* de Shostakóvich”, compuesta cuatro años antes. Tras la sección de desarrollo, sobresale un episodio reposado de carácter improvisatorio, similar a una cadencia de concierto, que desemboca en una coda pródiga en trinos. El movimiento central es un estoico *Adagio*, entre plácido y lamentoso, constituido por un conjunto de variaciones a partir de un tema de inspiración popular que aparece seis veces, “con pequeñas alteraciones melódicas pero un acompañamiento hábilmente variado”, según Per Skans. Una austera fuga a tres voces, marcada *Moderato con moto*, concluye la obra con una repetición del tema introductorio del movimiento anterior. La *Sonata n.º 3* fue estrenada en la Sala Pequeña del Conservatorio de Moscú por la gran pianista ucraniana Mariya Grínberg, responsable de la primera grabación efectuada en Rusia (Melodiya, 1960-1974) de las treinta y dos Sonatas de Beethoven, pero casi desconocida en Occidente por una sencilla razón: no se le permitió salir al extranjero hasta 1958, un lustro después de la muerte de Stalin. En 1937, su marido y su padre habían sido ejecutados como “enemigos del pueblo”.

Como la mayoría de compositores del período soviético –desde Serguéi Prokófiev hasta Sofiya Gubaidúlina, pasando por Aram Jachaturián, Gavríil Popov, Dmitri Kabalevski o el propio Shostakóvich, por citar sólo algunos–, Weinberg escribió también piezas breves para piano dedicadas a la infancia con afanes didácticos. Los tres volú-

menes que, con el título conjunto de *Cuaderno para niños*, agrupan un total de veintitrés piezas (ocho cada uno de los dos primeros y siete el último) fueron compuestos por Weinberg entre 1944 y 1945, es decir, al mismo tiempo que Shostakóvich redactaba su *Cuaderno de niños* op. 69. Si este compuso la colección para su hija Galina, Weinberg destinó las suyas –más avanzadas en sus exigencias técnicas– a su hija Victoria, que nunca llegó a tocarlas. El *Cuaderno para niños*, volumen 1, op. 16 arranca con un *Larghetto* de tono grave para seguir con un *Allegro* de ritmo saltarín e intensidad creciente, al que sucede un sombrío *Moderato maestoso* de inquietante e inesperado dramatismo en contraste con la cuarta pieza, un *Tempo di valse* de acentos irónicos. El *Allegretto* posterior recuerda a la ingenua sonoridad de una caja de música. Continúa un breve y amenazante *Presto*, que parece avanzar al galope, dando paso a la pieza más desarrollada, un melancólico *Andante tranquilo* de reminiscencias chaikovskianas que Weinberg reelaboró en 1955 para su ballet *La llave dorada*. Un lírico *Larghetto* recupera la recogida

atmósfera del primero y concluye la colección.

La figura del ucraniano **Vsévolod Zaderatski** (1891-1953) es otro ejemplo más –y uno de los más estremecedores– de la brutal represión estalinista padecida en la Unión Soviética durante las décadas de 1930 y 1940. Zaderatski estudió composición con Serguéi Tanéyev en el Conservatorio de Moscú. De sus años de formación cabe recordar su estrecho contacto con Skriabin y la elección de *La nariz* de Gógol como libreto para una ópera presentada como examen final de composición, trece años antes de que Shostakóvich basara su primera ópera en el mismo relato. Durante la guerra civil que siguió a la revolución bolchevique, Zaderatski luchó en las filas del ejército blanco hasta 1920. Fue entonces cuando su esposa y su hijo huyeron a Francia. Todo hace pensar que su primer arresto, en 1926, obedeció al descubrirse que diez años atrás había impartido clases de piano al zarévich. A raíz de esa detención, todos sus manuscritos fueron destruidos. Tras dos años de cautiverio, Zaderatski obtuvo autorización para residir en Moscú.



Ejemplo de uno de los formularios de telegrama en blanco que Vsévolod Zaderatski y utilizó para componer sus veinticuatro preludios y fugas para piano durante su destierro en el Gulag de Kolimá entre 1937 y 1939.

Aunque la prohibición de interpretar o editar su música seguía vigente, pudo participar en las actividades de la Asociación de Música Contemporánea junto con su amigo Aleksandr Mosólov. Desplazado desde 1934 a Yaroslavl, donde dirigió la Escuela de Música y formó una orquesta, Zaderatski fue arrestado de nuevo en 1937 por “actividad antisoviética” y “difusión de música fascista”. Zaderatski fue enviado a un campo del gulag en la inhabitable región de Kolimá, protagonista de los relatos de Varlam Shalámov.

En aquel infierno blanco, soporizando las condiciones de vida más atroces, con la única ayuda de unos lápices, formularios de telegramas y otros trozos de papel y el recuerdo del sonido de un piano en su memoria devastada por el hambre y las enfermedades, Zaderatski logró componer entre 1937 y 1938 una monumental serie de veinticuatro *Preludios y fugas*, primera tentativa de recrear esta forma barroca en la pasada centuria, anterior al *Ludus tonalis* de Paul Hindemith y, por supuesto, al célebre ciclo de Shostakóvich. Como escribe Étienne Barilier en su reciente ensayo *Exil et musique*: “El regreso a Bach no tiene nada que ver, para un prisionero del gulag, con una manía neoclásica, y todo que ver con el deseo, en lo más profundo del exilio interior, de situarse bajo la invocación y la protección de una figura tutelar de la música”. También, y sobre todas las cosas, una asombrosa muestra de coraje y afán de supervivencia, un milagroso anhelo por no sucumbir a la desesperación. Liberado en 1939, errabundo por ciudades remo-

tas durante una década y establecido en la ucraniana Leópolis desde 1949, Zaderatski falleció el mismo año que vio morir también a Serguéi Prokófiev y Iósif Stalin. Las primeras ediciones de su obra habrían de esperar aún otro cuarto de siglo. Publicados en 2012, los veinticuatro *Preludios y fugas* fueron tocados íntegramente por primera vez en público, dos años más tarde, en la Sala Rajmáninov del Conservatorio de Moscú.

Si en la década de 1960 los jóvenes compositores soviéticos de inclinaciones más vanguardistas tuvieron que padecer aún –y prácticamente hasta el derrumbe de la Unión Soviética– las constantes injerencias de la censura oficial, en el caso de **Sofiya Gubaidúlina** (1931), como ocurrió también con la otra gran compositora de aquella época, la petersburguesa Galina Ustvólskaya, este bloqueo se agravó por el creciente interés de la autora tártara por los temas religiosos y la búsqueda de una espiritualidad ajena por completo a los dictados estéticos dominantes. Alumna en Moscú de Nikolái Peiko y de Vissarión Shebalín, ambos en la órbita de Shostakóvich –que le aconsejó “continuar su camino equivocado”–, su nombre fue incluido en 1979 en la lista negra de la Unión de Compositores, si bien su música estaba prohibida oficialmente desde 1970 para su ejecución pública. Habría que esperar hasta 1981, con el estreno en Viena de su *Offertorium* por Gidon Kremer, para reconocer a Gubaidúlina como una de las voces más originales de su generación: la de Edison Denísov, Aleksandr Schnittke, Viacheslav Artimov y Víktor Suslin.



La compositora Sofiya Gubaidúlina
junto a su piano

El piano ocupa una posición muy discreta en un catálogo, que sólo se nutre de cinco composiciones fechadas en las décadas de 1960 y 1970, es decir, en los inicios de su carrera. A la formidable *Sonata* de 1965, su obra más ambiciosa en este terreno, y al ciclo de catorce encantadoras miniaturas titulado *Juguetes musicales*, que Gubaidúlina escribió en 1969 para su hija pequeña, ha de sumarse su inaugural *Chaconne*, compuesta en 1962 por encargo de la pianista georgiana Marina Mdivani, que la estrenó el 1 de marzo de 1966 en Moscú. Gubaidúlina se inspiró en las facultades técnicas y la personalidad de Mdivani –alumna

de Emil Gilels, ganadora del Concurso Marguerite Long de París en 1961 y que daría a conocer en 1964 la *Sonata n.º 6* de Weinberg–, que, según la compositora, “tocaba acordes enérgicos y tenía un temperamento vivaz”. La *Chaconne* se inicia con el enunciado (*Andante maestoso*) de un tema de ocho compases, al que sigue una serie de variaciones de diferente carácter; la pieza evoluciona hacia una tocata (var. 5) y, posteriormente, un *fugato* (var. 6) que conduce, tras la séptima variación –que contiene el clímax más intenso de la partitura–, al retorno del tema de apertura. Como escribe Gubaidúlina: “Contrariamente a la chacona tradicional, esta es muy virtuosística y rica en contrastes; está compuesta esencialmente de variaciones de acordes que, hacia el final, presentan una tendencia

muy dinámica”. Pese a que fuera calificada con severidad por su autora como un trabajo de estudiante, esta temprana *Chaconne* –su primera obra conocida fuera de la Unión Soviética– revela ya, en su inesperado dramatismo e impulso rítmico, la poderosa personalidad de Gubaidúlina.

Con sus *Aforismos* op. 13, un conjunto de diez miniaturas de carácter experimental al estilo de las *Visiones fugitivas* de Prokófiev, **Dmitri Shostakóvich** (1906-1975) clausuraba en 1927, año en que fue galardonado en el Concurso Chopin de Varsovia, la primera etapa de su producción pianística tras los tanteos iniciales con las formas breves representadas por los *Preludios* op. 2, las *Tres Piezas* y las *Tres Danzas fantásticas* op. 5 junto con un primer ensayo a mayor escala encarnado en la *Sonata n.º 1* op. 12. Entre el 30 de diciembre de 1932 y el 2 de marzo de 1933 compuso Shostakóvich, en el mismo orden en que fueron publicados, los veinticuatro *Preludios* op. 34, cuya estructura sigue fielmente la adoptada casi un siglo antes por Chopin en sus veinticuatro *Preludios* op. 28: un círculo de quintas ascendentes en el que cada tonalidad mayor es sucedida de su relativa menor. A saber: Do mayor, La menor, Sol mayor, Mi menor, Re mayor, Si menor y así sucesivamente hasta cerrar el círculo de las doce notas de la escala cromática con Fa mayor y Re menor. Un esquema idéntico al que había empleado Skriabin en fechas más cercanas en su análoga serie de veinticuatro *Preludios* op. 11. El lenguaje musical de Shostakóvich, plenamente maduro y original, como demostraban sus últimas grandes creaciones escénicas –el

ballet *El perno* y la ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, recién acabada–, se desenvuelve con idéntica fortuna en esta preciosista sucesión de microcosmos pródigos en invención melódica, referencias a otros autores, parodias de géneros y contrastes anímicos.

Al aire improvisatorio y relajado, evocadoramente chopiniano, del primer preludio sucede el ritmo ligero y danzable del adornado segundo. El tercero, por el contrario, se asemeja a un nocturno elegíaco con un arrebatado de intensidad en su sección central. La serena fluidez bachiana del cuarto precede al vertiginoso quinto, un brillante y brevísimo movimiento perpetuo para la mano derecha. El humor punzante de Shostakóvich caracteriza al sexto preludio, que tiene algo de polca circense. La indiferente placidez del séptimo conduce al velado homenaje a Schubert en el octavo a través de uno de sus *Momentos musicales*. Un ritmo de tarantela atraviesa el noveno, cuyas frenéticas cabalgadas dejan paso al lirismo reposado del décimo preludio. La afilada escritura de Prokófiev asoma en los nítidos perfiles del undécimo. El preludio siguiente es un estudio de arpeggios con aspecto de alegre tocata, que anticipa una especie de marcha sarcástica de reminiscencias chaikovskianas en el decimotercero. Otra marcha, esta vez fúnebre, atraviesa el dramático preludio decimocuarto que da paso al incisivo vals en *staccato* del decimoquinto. El preludio inmediato, deliberadamente vulgar, adopta de nuevo un aire de marcha, a la que sucede un vals lento de curso indeciso y final inquietante. El preludio decimotercero es una animada invención



Dmitri Shostakóvich con diecinueve años junto a un manuscrito de su *Primera Sinfonía*.

a dos veces con episodios de danza y el decimonoveno una delicada barca-rola. El tono del vigésimo, cuajado de disonancias, es airado y violento. El del siguiente, inocente y juguetón. Al preludio vigesimosegundo, impregnado de una profunda melancolía, le sucede una suerte de *intermezzo* de ritmo moderado que conduce al preludio vigesimocuarto, una gavota cuyo desenfado remite nuevamente a Prokófiev. Shostakóvich interpretó por primera vez la colección completa el 24 de mayo de 1933 en la Sala pequeña del Conservatorio de Moscú. Probablemente Zaderatski estuvie-

ra entre el público, pues solo un año después componía su propia serie de veinticuatro preludios. Los *Preludios* op. 34 tuvieron éxito muy pronto. Heinrich Neuhaus, Lev Oborin y Arthur Rubinstein los incluyeron en su repertorio y de muchos de ellos se hicieron transcripciones: Leopold Stokowski orquestó en 1933 (y grabó en varias ocasiones) el decimocuarto; Dmitri Tsiganov, fundador y primer violín del Cuarteto Beethoven, arregló diecinueve para violín y piano con la aprobación del compositor, que lo acompañó al teclado en numerosos conciertos; Vadim Borísovski, fundador y violista del mismo conjunto, transcribió siete para viola y piano; y el clarinetista de jazz Artie Shaw grabó en 1950 (en un arreglo de Hershy Kay) el decimoséptimo.

Varvara



Nacida en Moscú, se formó en la Escuela de Música Gnessin y en el Conservatorio Estatal Chaikovski de Moscú con Mijaíl Voskressenski y posteriormente en Hamburgo con Evgueni Koroliov. En 2006 fue galardonada en el Concurso Internacional Bach de Leipzig y en 2012 ganó el Primer Premio del Concurso Géza Anda de Zúrich.

Varvara siente un gran interés por el arte en cualquiera de sus expresiones y tiene un amplio repertorio que incluye música de todas las épocas. Ha colaborado con orquestas de gran prestigio, como la del Teatro Mariinski, la de la Tonhalle de Zúrich, Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena, Orquesta Sinfónica de la SWR, Orquesta de la Radio Húngara, Orquesta Nacional de Lille, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica Nacional de la Radio Polaca, Orquesta Sinfónica de Valencia, Orquesta Sinfónica Chaikovski, Orquesta Sinfónica de Galicia, Filarmónica de Santiago de Chile o la Orquesta Gulbenkian, actuando bajo la dirección de Valeri Guérguiev, David Zinman, Cornelius Meister, Alexander Liebreich, Yaron Traub, Clemens Schuldt, Eliahu Inbal, Tamás Vásáry o Vladímir Fedosseiev.

Además, ha ofrecido numerosos recitales en el Festival de Lucerna, la Tonhalle de Zúrich, Auditorio Nacional de Madrid, Conservatorio de Moscú, Philharmonie de París, Palau de la Música de Barcelona, Le Corum de Montpellier, Conservatorio Verdi de Milán, Auditorio Lingotto de Turín, Auditorio de Lyon, Teatro Mariinski de San Petersburgo, Rudolfinum de Praga, Mozarteum de Salzburgo o el Konzerthaus de Dortmund. Junto a sus aclamadas grabaciones de Mozart y Handel, recientemente ha presentado un álbum dedicado a Franz Liszt, interpretado en directo en la Philharmonie de París y publicado por sello discográfico DisCamera. Con el mismo sello, Varvara presentará próximamente una nueva grabación con obras de Schumann.

Selección bibliográfica

Étienne Barilier, *Exil et musique*, París, Fayard/Mirare, 2018.

Malcolm Hamrick Brown (ed.), *A Shostakovich Casebook*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.

Vitali Chentalinski, *De los archivos literarios del KGB*, trad. de Vicente Cazcarra y Helena S. Kriúkova, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 1994.

Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Laurel E. Fay (ed.), *Shostakovich and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

Pascal Huynh (ed.), *Lénine, Staline et la musique*, París, Fayard/Cité de la musique, 2010.

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.

Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*, trad. ing. de Arnold y Erica Pomerans, Berkeley, University of California Press, 2002.

Bruno Monsaingeon, *Les bémols de Staline. Conversations avec Guennadi Rojdestvensky*, París, Fayard, 2020.

Amy Nelson, *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia*, University Park, Penn State University Press, 2004.

Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press, 2009.

Richard Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Tzvetan Todorov, *El triunfo del artista. La revolución y los artistas rusos: 1917-1941*, trad. de Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

Grégoire Tosser, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch. Une esthétique musicale de la mort (1969-1975)*, París, L'Harmattan, 2000.

Elizabeth Wilson, *Shostakovich. A life remembered*, Londres, Faber & Faber, 1994.

Juan Manuel Viana, autor de las notas al programa



Estudió Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Ha publicado numerosos artículos de temática musical en revistas especializadas, periódicos (ABC), enciclopedias (Planeta), colecciones discográficas (*El País*, *Le Monde*), sellos discográficos, monografías y programas de mano para diversas orquestas, festivales y ciclos sinfónicos, de cámara y *Lied*. Ha pronunciado conferencias y ponencias, realizado entrevistas y locuciones, presentado grabaciones discográficas, participado en mesas redondas y traducido libretos de

ópera. Fue jefe de prensa y promoción y jefe de producto de Sony Classical. Ha sido colaborador de *ABC Cultural* y ha escrito en las revistas musicales *Doce Notas*, *Amadeus*, *Ritmo*, *Diverdi* y *elartedelafuga.com*. Miembro del jurado internacional de los premios discográficos MIDEM Classical, ha sido jefe de la sección de discos de *Scherzo*, donde ejerce como crítico discográfico y escribe la sección *Músicas sumergidas*. Colaborador de Radio Clásica, ha dirigido y presentado los programas *Los raros*, *Temas de música*, *Paisajes nórdicos*, *Sala de cámara*, *La isla de Viana* (en *Sinfonía de la mañana*) y *Estudio 206*. Es locutor de los programas de intercambio internacional a través de la UER en *Los Conciertos de Radio Clásica* y transmite la temporada de conciertos sinfónicos de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

CRÉDITOS

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

© Juan Manuel Viana

ISSN: 1989-6549, marzo 2023
DL: M-30498-2009

Diseño
Guillermo Nagore

Maquetación
Rosana G. San Martín

Impresión
Ágata, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Coordinador de Auditorio
César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo
José Luis Maire

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



Ciclo de miércoles: “Shostakóvich y la censura soviética”, marzo de 2023 [notas al programa de Juan Manuel Viana]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

64 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, marzo 2023).

Programas de los conciertos: [I.] Con la aprobación de Stalin “Obras de N. Roslavets, A. Mosólov, A. Lourié y D. Shostakóvich”, por el Cuarteto de Leipzig; [II.] A espaldas de la Unión Soviética “Obras de D. Shostakóvich, M. Weinberg y N. Roslavets”, por Ilya Gringolts, violín, Daniel Haefliger, violonchelo y Peter Laul, piano; y [III.] Bajo el yugo soviético “Obras de M. Weinberg, V. Zaderatski, S. Gubaidúlina y D. Shostakóvich”, por Varvara, piano, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 15, 22 y 29 de marzo de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Cuartetos de cuerda -- S. XX.- 2. Tríos de piano – S. XX.- 3. Música para violín y piano – S. XX.- 4. Sonatas.- 5. Música para piano – S. XX.- 6. Preludios.- 7. Fugas.- 8. Chaconas.- 9. Comunismo y música.- 10. Censura y música.- 11. Música – Unión Soviética.- 12. Programas de conciertos.- 13. Fundación Juan March - Conciertos.

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

IMPROVISANDO

19 ABR

Vittorio Forte, piano

Obras de C. P. E. Bach, M. Clementi, F. Liszt, G. Martucci, S. Rachmaninoff/E. Wild y E. Wild

26 ABR

Eva Saladin, violín

Johannes Keller, clave

Obras de W. Byrd, J. Schop, J. U. Steigleder, O. di Lasso, J. Dowland, G. Frescobaldi, F. Rognoni Taeggio y J. P. Sweelinck

3 MAYO

Anthony Romaniuk, piano, clave y teclados

Obras de E. Satie, M. Ravel, J. S. Bach, I. Stravinsky, P. Glass, Penguin Cafe Orchestra, G. Ligeti, F. Schubert, J. Adams, R. Schumann, H. Purcell, D. Shostakóvich, L. van Beethoven y J. H. Kapsberger

Notas al programa de **Luca Chiantore**

POLIFONÍAS NÓRDICAS

10 MAYO

Barcelona Ars Nova

Míreia Barrera, dirección

Obras de J. Sibelius, E. Grieg, Z. Kodály, J. Carlstedt, S. D. Sandström, E. Rautavaara, I. Stravinsky, I. Lidholm, K. Nystedt y V. Tormis

17 MAYO

VOCES8

Obras de O. Gjeilo, A. Pärt, P. Smith, E. Esenvalds, V. Miskinis, R. Dubra, M. Janssons, F. Sixten, H. Alfvén, E. Grieg, J. Sibelius y P. Sigurbjörnsson

24 MAYO

Svanholm Singers

Obras de S. Söderberg, H. Dahlgren, P. Nørgård, P. Meador, P. Cooke, N. W. Gade, J. Sibelius, H. Alfvén, A. Hovden y G. Pedersen

Notas al programa de **Albert Torrents**

LA

MARCH

Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid

musica@march.es
+34 914354240

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

