

## Coexistir con la mediocridad y la tiranía

Gabriel Jackson

**Bernd Feuchtner**

SHOSTAKÓVICH. EL ARTE AMORDAZADO POR LA AUTORIDAD

Trad. de Isabel García Adánez

Turner, Madrid 400 pp. 22 €

La biografía artística y política de Dmitri Shostakóvich escrita por Bernd Feuchtner cubre exactamente todos los aspectos del tema que anuncia desde su título y sus dos subtítulos. Se trata de un relato detallado y preciso de la lucha por realizarse honestamente protagonizada por un gran artista creador que vivió en una de las dictaduras más crueles y caprichosas del siglo XX. El autor es un musicólogo y periodista con un conocimiento exhaustivo de la historia política y cultural europea del siglo XX, y posee el estilo claro y enérgico de un prosista experimentado: un estilo que, a su vez, hace posible una traducción clara y precisa. Si el lector está buscando un relato plenamente fiable de los estudios del compositor, su carrera en su doble faceta de compositor e intérprete, sus relaciones con el *establishment* musical de la Unión Soviética, la influencia de la antigua vanguardia rusa y la moderna europea en su propia música, así como sus experiencias personales de la guerra, el fascismo y el estalinismo, la lectura de este libro le resultará muy gratificante. Asimismo, como profesor jubilado de la historia moderna europea, he quedado profundamente impresionado por su tratamiento de las diversas fases de la revolución bolchevique, las actitudes culturales de Lenin y los principales líderes del partido, el modo en que Stalin alcanzó un poder supremo y lo ejerció desde *ca.* 1930 hasta su muerte en 1953, y la exposición de cómo la colectivización, la industrialización, las Grandes Purgas, la Segunda Guerra Mundial y las épocas postestalinistas de Jruschov y Brezhnev afectaron a las vidas tanto del pueblo soviético en general como de Dmitri Shostakóvich en particular. Y, en mi condición de músico aficionado, sin conocimientos técnicos de musicología, he quedado también profundamente impresionado por los dos capítulos escritos a modo de «excursos» que se ocupan de las influencias de Tchaikovsky y Mahler en Shostakóvich.

Al mismo tiempo, el autor presta muy poca atención a Shostakóvich como ser humano con una vida emocional propia. Hay únicamente, por ejemplo, cuatro breves referencias a su primera esposa, Nina Varzar. En la página 61 hay una fotografía de la pareja. En las páginas 233 y 290 encontramos menciones concretas a una canción de amor sobre un texto de Robert Burns, dedicada a Nina, y en la página 241 nos enteramos de que al final de la Segunda Guerra Mundial ella reanudó su carrera científica en un instituto de investigación en Armenia. Se trató realmente de una relación apasionada y tempestuosa, que incluyó el divorcio y una segunda boda. Nina, al igual que su marido, procedía de una familia profesional de talento de San Petersburgo. Tocaba el piano muy bien, pero evitaba hacerlo cuando Dmitri estaba lo suficientemente cerca como para escucharla porque, como le contó a su amiga Flora

Litvinova, él no soportaba a los aficionados. Los soportara o no, lo cierto es que Shostakóvich supervisó cariñosamente la educación musical de sus dos hijos, y habría hecho sin duda lo mismo con su hija si ésta hubiera mostrado el mismo interés por la música que sus hermanos. Nina, su mujer, al igual que muchas jóvenes con grandes dotes del siglo XX, estaba decidida a desarrollar una carrera propia, y en su caso se trató de física aplicada. Shostakóvich era una calamidad en buena parte de los asuntos domésticos, y al igual que muchas mujeres tanto con carreras, como con matrimonios, entonces igual que ahora, Nina se ocupaba de la casa y encontró también tiempo para ayudar a su marido con su inmensa correspondencia y con relaciones «diplomáticas» con personas que a él no le importaban nada, pero a las que tenía que tratar cortésmente. Nina murió muy joven, en Ereván, de un cáncer no diagnosticado hasta que ya se encontraba muy avanzado. Cuatro años más tarde, en 1950, Shostakóvich dedicó su *Cuarteto de cuerda núm. 7* a su memoria y en las últimas páginas de su último movimiento hay varios pasajes rápidos, dolorosamente hermosos, para violín y viola en los que el oyente (es al menos mi caso) oye una maravillosa combinación de reprimendas, quejas cansinas y ternura.

Menciono esta falta de atención hacia la vida privada de Shostakóvich porque me parece que también ha empobrecido la interpretación que hace Feuchtner de algunas de sus obras. Pero su propósito declarado no es una biografía completa, sino exponer y comprender la dualidad «identidad artística y represión política», y este objetivo lo cumple de un modo extraordinario. Dmitri Shostakóvich (1906-1975) fue un contemporáneo activo de toda la historia cultural-psicológica de la revolución bolchevique. Tenía once años cuando comenzó, luego fue un premiado estudiante del conservatorio durante los años relativamente benignos de la «Nueva Política Económica», más tarde un renombrado compositor experimental en la época del Primer Plan Quinquenal y la consolidación de la autoridad de Stalin. Tenía treinta años cuando su ya famosa ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* fue condenada públicamente en un artículo periodístico anónimo que pronto supieron todos los lectores que había sido redactado realmente por el propio Stalin. Y esto en la época en que miles de personas estaban siendo arrestadas, deportadas a los gulags o ejecutadas por supuesta complicidad en el asesinato, en diciembre de 1934, de Sergei Kirov (alcalde de Leningrado) o por participar en tramas «trotskistas» contra la vida y la obra de Stalin.

Shostakóvich vivió el ascenso del nazismo, y en el primer invierno de la invasión alemana, en 1941-1942, llevó a cabo labores de vigilancia civil en la ciudad asediada de Leningrado antes de ser evacuado, junto con lo más granado de la élite científica y artística rusa, a la ciudad de Kuibyshev, donde escribió su *Séptima sinfonía*, dedicada oficialmente a la defensa soviética de Leningrado, y tocada en todo el mundo como un ejemplo magistral de arte soviético antifascista. En 1948, a la edad de cuarenta y dos años, fue humillado de nuevo públicamente, junto con Prokofiev, como compositor de música «formalista» indigna del pueblo soviético. En 1953, la muerte del dictador le liberó del temor constante a ser arrestado y trajo una cierta esperanza en la restauración de los ideales revolucionarios con los que siempre había simpatizado. En 1963, cuando el gobierno relativamente benigno de Nikita Jruschov fue sustituido por el excesivamente burocrático y completamente carente de imaginación de Leonid Brezhnev, tenía cincuenta y siete años. Y en los últimos doce años de su vida, además de padecer problemas cardíacos y circulatorios cada vez mayores, compartió el

sentimiento común soviético de desilusión sobre el futuro de lo que fue crudamente bautizado como «socialismo real».

Como un solo ejemplo entre muchos, voy a resumir cómo aborda Feuchtner la gran crisis iniciada por la condena de Stalin de *Lady Macbeth* en enero de 1936, así como la resolución temporal de esa crisis gracias al inmenso éxito de la *Quinta sinfonía* a finales de 1937. En los primeros años de la Revolución, Lenin, y muchos de sus colegas más íntimos, estaban decididamente a favor de los experimentos en todas las artes y en la arquitectura. Su condena de la cultura «burguesa» incluía una condena de la rigidez y estrechez de las visiones intelectuales y morales que ellos mismos habían despreciado y satirizado como jóvenes revolucionarios. Constructivistas, futuristas, cubistas y expresionistas fueron todos recibidos con los brazos abiertos, al menos de manera provisional, en los primeros años veinte. Imitar sonidos de fábricas en música plagada de acordes disonantes era algo tolerado activamente, si bien no se integraba realmente en el concepto de música para las masas revolucionarias. El *jazz* también estaba tolerado, pero el pensamiento oficial tendió a condenarlo como un aspecto «degenerado» de la cultura burguesa. De todos modos, en los años veinte nadie perdía su trabajo ni iba a la cárcel por tocar música de *jazz*.

Al mismo tiempo que se favorecía el experimentalismo, también se alentaba a artistas, actores y compositores a formar asociaciones colectivas en las que habían de discutir y criticar sus obras, revisar el currículo de los conservatorios, organizar series de conciertos acompañadas por charlas explicativas, etc. Estas actividades se concibieron literalmente para socializar lo que habían sido en el pasado formas de esfuerzo creativo casi enteramente individuales y solitarias. Pero en el curso de la década entre aproximadamente 1918 y 1928 resultó obvio que una gran parte de lo que producían estos colectivos era mediocre y aburrido. Los líderes bolcheviques no eran idiotas. Sabían y respetaban lo mejor de la literatura, la música y las artes occidentales, y podían ver que gran parte de lo que se ofrecía como original, y estimulante, era bastante estúpido. A finales de los años veinte se produjo un alejamiento gradual pero uniforme del entusiasmo por los movimientos experimentales. También resultó que Stalin personalmente, y la mayoría de los bolcheviques más destacados que lo apoyaron en la lucha por el poder dentro del régimen comunista, eran bastante «burgueses» en sus propios gustos y estilos de vida. Una vez en el poder, cuando llegó el momento de tener que enfrentarse a la responsabilidad de industrializar una nación atrasada y «construir el socialismo», estaban mucho más preocupados por la disciplina social, y por inculcar una ética del trabajo, de lo que lo estaban por las sardónicas manifestaciones culturales antiburguesas. En esta tendencia, Stalin no fue únicamente un líder que imponía su autoridad; fue un prototipo de la nueva clase de burócratas enérgicos y pragmáticos que estaban administrando los planes quinquenales.

El joven Shostakóvich parecía venturosamente inconsciente de este cambio de viento. Se ganaba la vida tocando el piano en teatros que proyectaban películas mudas y más tarde escribiendo música para las primeras películas sonoras de comienzos de los años treinta. Amaba el *jazz*, lo tocaba y lo componía. No se sintió atraído por el sistema dodecafónico de Schoenberg, pero se interesó vivamente por la música de Igor Stravinsky, que había abandonado deliberadamente la Rusia comunista por el Occidente burgués. Admiraba muchísimo a Alban Berg y Paul Hindemith, futuros degenerados desde los puntos de vista tanto nazi como soviético. Tenía un sarcástico

sentido del humor, amaba a Gogol y compuso una ópera sobre un relato disparatado de Gogol, *La nariz*. También era feminista, y en *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* retrató a la heroína no esencialmente como la asesina de dos maridos, sino como la víctima del chovinismo masculino. En Rusia, Europa y las Américas fue ampliamente reconocida como una obra de genio, llena de música disonante, vanguardista, combinada con una intensa convicción dramática, "tanto en el texto como en la música.

Parece ser que Stalin no reparó en la ópera hasta los primeros días de 1936. Inmediatamente después de verla, escribió un artículo, o dirigió su escritura, titulado «Galimatías en lugar de música», que apareció en *Pravda* el 28 de enero de 1936. El autor comenzaba señalando que en la Unión Soviética se trataba bien a los compositores, que la ópera contaba con un público amplio y agradecido, y que *Lady Macbeth* había sido puesta por las nubes en vez de ser sometida a la crítica objetiva que le habría resultado muy útil al joven compositor. «Desde el primer momento, el oyente queda estupefacto ante el caótico aluvión de sonidos marcadamente discordantes. Jirones de melodías, pequeñas semillas de las que podría nacer una frase musical se hunden en el marasmo, se sueltan o vuelven a salir a la superficie entre estrepitosos vapuleos, traqueteos y alaridos. Seguir esta "música" es difícil; entenderla, imposible». He citado deliberadamente varias frases completas con objeto de indicar que el autor es ciertamente inteligente y posee un ingenio sarcástico que sobrevive a la traducción del ruso al alemán y de ahí al español. Continúa acusando al compositor de intentar escandalizar e impresionar a su público con una complejidad y disonancia carentes de sentido. El argumento es «grosero, primitivo y vulgar. [...] La cama del matrimonio del comerciante ocupa el centro del escenario. Todos los "problemas" se solucionan sobre esta cama». Toda la ópera «ignora la premisa fundamental de la cultura soviética: acabar con la vulgaridad y la zafiedad en todos los terrenos».

Tras reproducir el texto completo (p. 77), Feuchtner añade que el crítico musical de *The New York Times* había caracterizado este «incalificable» producto soviético como el primer caso de «pornografía musical». Así, el pobre Shostakóvich, defensor de una asesina y adúltera, y que, como feminista, había dedicado la ópera a su esposa, había agradado a la vanguardia tanto de Rusia como de Occidente, y había insultado tanto al «corazón» de la burguesía burguesa como a la nueva meritocracia puritana de la Unión Soviética.

Si el artículo no hubiera sido escrito por Stalin, Shostakóvich y sus amigos no se habrían sobresaltado y asustado tanto como claramente lo hicieron. Puedo recordar a varios burgueses meritocráticos estadounidenses, específicamente mi padre, mi madre y mi hermano mayor, todos los cuales se burlaban o reían de la música de Stravinsky, Schoenberg y Berg, de *Pacific231* de Honegger, que retrataba los sonidos de los silbidos y los pistones de una máquina de vapor, y de la cacofonía industrial de la *Segunda y Tercera sinfonías* del joven Shostakóvich. Lo mismo sucedía en toda Europa y en Rusia. Había personas extremadamente musicales que insistían en que la música debe incluir una melodía cantable, debe agradar al oído humano, debe ser comprensible sin un complejo análisis intelectual de lo que estaba haciendo el compositor -y que nadie antes había realizado- con la escala bien temperada de Johann Sebastian Bach.

Shostakóvich fue un compositor experimental con un gran sentido del humor, fue un

partidario de la revolución bolchevique tal y como él la entendía, fue muy consciente de los celos de compositores de menos talento que él que habían formulado críticas similares de su obra y que ahora incorporaban las censuras de la máxima autoridad soviética a sus propios comentarios insidiosos. Y había ofendido la sensibilidad de un dictador en absoluto estúpido que podía enviarlo al gulag si no quedaba satisfecho con los cambios que introdujera en su estilo compositivo. Lo primero que hizo fue retirar de los ensayos su recientemente completada *Cuarta sinfonía*, que no podía ser acusada de pornografía, pero que carecía de melodías cantables y poseía el mismo tipo de textura gruesa que hacía imposible –excepto para los expertos– oír todas las notas, por no hablar de que su escucha les resultara agradable.

En la *Quinta sinfonía*, de la que dependería su suerte profesional, y quizá también la personal, volvió al vocabulario musical de su *Primera sinfonía*: melodiosa, abiertamente emocional, con reminiscencias de Tchaikovsky y del resto de compositores rusos de finales del siglo XIX, que eran los modelos «saludables» y patrióticos para la música soviética. Las texturas acórdicas eran comprensibles para un público no musical y había algunas melodías cantables. Pero junto con las concesiones a una «crítica justa», como definió él mismo las palabras del artículo de *Pravda*, conservó sus característicos ritmos poderosos y fuertes disonancias (pero bien preparadas y resueltas armónicamente de un modo más o menos ortodoxo). También retomó la forma tradicional en cuatro movimientos de la sinfonía, con el primer movimiento retratando conflictos y errores, el segundo (un *scherzo*) transmitiendo una sensación de dicha, de energía, de que se habían producido avances en la autocorrección del justamente reconvenido compositor. Es un movimiento que podría haber sido escrito por Mussorgsky en un estado de felicidad. Luego llega un Largo, profundamente reflexivo y meditativo. Y finalmente un exaltado cuarto movimiento, que resuelve vigorosamente los conflictos anteriores y se cierra con fanfarrias incuestionablemente triunfales. Al final, el público lloró y pateó y aplaudió durante media hora, plenamente consciente de la gran belleza de la música y de su carácter, que salvaría al joven compositor de la vergüenza profesional, o quizá de algo peor.

Personalmente, realizaré la afirmación, quizá políticamente incorrecta, de que uno de los resultados permanentes de la terrible crisis fue que Shostakóvich bien la aceptó como algo no del todo irrazonable, bien pasó a estar convencido realmente de que prefería escribir música en un vocabulario que pudiera ser entendido y disfrutado por oyentes no formados. Las sinfonías posteriores, y toda la música de cámara y los ciclos de canciones, poseen una textura armónica comprensible, y un discurso que es tan lógico, evidente y convincente como en la música de Beethoven o Brahms. ¿Cómo lo hizo? Me parece que se liberó tranquilamente del requisito de las «melodías cantables», y de la necesidad de que la orquesta tuviera que acompañar esas melodías cantables, pero también reconoció que la música había de ser comprensible para un oído normalmente sensible. Su propio oído e imaginación quedaron, por tanto, liberados para crear hermosas secuencias sonoras de un carácter más diverso que las partituras orquestales de los compositores decimonónicos, que creaban melodías exuberantes y luego tenían que asegurarse de que todas sus armonías resaltaban esas melodías.

Shostakóvich siguió creando «jirones de melodía, semillas», si retomamos el vocabulario del artículo de *Pravda*. Con la excepción de la *Séptima sinfonía*, que

escribió con un objetivo abiertamente público y político, las sinfonías y los conciertos tras la crisis de 1937 se valen todos de temas breves que carecen generalmente de una tonalidad establecida o un ritmo repetitivo, y que el compositor puede, por tanto, desarrollar con mucha mayor libertad que en el pasado clásico. Hay un gran número de pasajes gloriosos en la *Sexta*, la *Octava*, la *Novena* y la *Décima sinfonías* que no son tan cantables como la *Quinta*, pero que producen los sonidos sinfónicos más ricos, y más emocionalmente diversos, que he oído en la obra de ningún otro compositor, pasado o presente. Y Shostakóvich mantiene la textura lo suficientemente abierta como para que puedan oírse todos los instrumentos y armonías. Me parece que esto es lo que «aprendió» el joven compositor «mimado» de la «crítica justa» y que aplicó para el resto de su carrera: temas breves, maleables, libertad total de tonalidad, orquestación y desarrollo temático, belleza estética (no sólo fuerza o habilidosa complejidad) y textura lo suficientemente abierta para que se oigan todas las notas.

Tengo dudas sobre si Feuchtnner aprobaría, o incluso encontraría muy coherente, el párrafo anterior. Su propósito es diferente y su conocimiento de los últimos siglos de evolución musical es inmenso. Después de leerlo, no puedo decir honestamente si piensa que Shostakóvich expresa la ternura y la emoción profunda, y crea la absoluta belleza tonal que hacen de él, para mí, el compositor más grande del siglo XX. Pero tengo la sensación de que he aprendido muchísimo sobre la música de Shostakóvich gracias a la lectura de este libro excelente, tan detallado y bien informado en relación tanto con las circunstancias políticas como con las influencias musicales que ocuparon la mente creadora de Dmitri Shostakóvich.

Traducción de Luis Gago