Shostakovich y la trágica historia de la Rusia soviética

Posted on 1 de marzo de 2006 by Gabriel Jackson

En la historia de la música conocida, los grandes compositores e intérpretes no han sido nunca objeto de un hostigamiento tan constante, se han visto obligados a abandonar su país o han sido tan frecuentemente asesinados como en el siglo XX bajo las dictaduras de Adolf Hitler y Josef Stalin. En el caso de Hitler, judíos, semijudíos y judíos conversos acabaron simplemente exiliados (entre 1933 y 1941) o con sus vidas cercenadas en el Holocausto (1941-1944) y su música fue tildada de «degenerada» porque su biología era tenida por tal por la «ciencia» nazi. A Hitler le encantaba lo que él consideraba música «aria», especialmente Wagner, pero estuvo al frente de Alemania sólo durante doce años y no se preocupó lo suficiente de asuntos teóricos como para formular directrices explícitas a los compositores. Pero Stalin se las daba de ser el supremo guía espiritual e intelectual de los pueblos soviéticos. Fue el tercer mandatario soviético más poderoso durante la primera década revolucionaria (1917-1928) y, más tarde, el dictador cada vez más arbitrario y paranoico durante el cuarto de siglo posterior (1928-1953).

El destino quiso que la revolución y la dictadura estalinista coincidieran con las carreras de cuatro compositores rusos de talla mundial: Rachmaninov y Stravinsky, que optaron por el exilio en Occidente; Prokofiev, que prefirió Occidente en los años veinte, pero que regresó a Rusia a mediados de los años treinta y que, casualmente, murió el mismo día que Stalin; y Shostakovich, que simpatizaba con los ideales proclamados por la revolución y que nunca consideró seriamente, en cualquier caso, «desertar» de la Unión Soviética.Al mismo tiempo, Shostakovich (de quien celebramos en este año el primer centenario de su nacimiento) fue quizás, de los grandes compositores de todo el mundo en el siglo XX , el que tuvo una mayor conciencia política, además de ser uno de los más originales y productivos. De ahí la inmensa publicidad y la emoción que rodearon los esfuerzos del Gran Líder de los Pueblos Soviéticos por guiar las actividades creadoras del voluble *Wunderkind* al que su propio *establishment* musical consideraba el más auténticamente ruso y el más espiritualmente soviético de los compositores en activo durante las décadas en que aquél detentó el poder.

Añádase a esta información el hecho de que la música de Shostakovich se admira e interpreta en la actualidad mucho más aún de lo que ya lo fuera durante su vida, y no debería suponer ninguna sorpresa que los musicólogos y los historiadores culturales estén debatiendo incesantemente la trascendencia y las motivaciones de esa música. El año

pasado tuve el placer de reseñar en estas páginas (*Revista de Libros*, núm. 100) el experto análisis que ha llevado a cabo Bernd Feuchtner de los empeños creadores de Shostakovich bajo la dictadura y ahora contamos nada menos que con tres nuevas e importantes obras. La primera parte de la antología editada por Laurel Fay está integrada por relevantes documentos de Shostakovich, y la segunda por ensayos a cargo de siete distinguidos especialistas en la obra del compositor. El *Casebook* se centra en un intenso debate en relación con el anterior y controvertido libro de Solomon Volkov, *Testimonio*, así como en ulteriores reflexiones suscitadas por este debate. El libro de Volkov que nos ocupa ahora documenta la relación entre el compositor y el dictador, basada en materiales procedentes de los archivos rusos que han pasado a estar accesibles para los estudiosos desde la desaparición de la Unión Soviética en 1991.

Comenzando con *Shostakovich andHis World*, las primeras veintiséis páginas son una deliciosa selección de las cartas que el compositor envió a su madre de los diecisiete a los veintiún años. Las cartas están llenas de buen humor, una fantástica imaginación y una fuerte impronta de responsabilidad moral, sin duda reiterada por el bien de una madre que lo adoraba, al tiempo que nos recuerdan que, debido a la muerte prematura de su padre, el adolescente estaba contribuyendo económicamente a los gastos de la casa en que vivían su madre y sus dos hermanas. Ama el teatro, el circo, la compañía de otros estudiantes y de los obreros de una fábrica cercana. Cuenta cómo va a la catedral y reza por toda su familia. Describe (pp. 18-19) con mucho humor y sólo un resentimiento ocasional una terrible interpretación de una de sus composiciones, destrozada por los ladridos de los perros y los incompetentes solistas instrumentales. Piensa que su trabajo es gratificante y el futuro, brillante.

Las cartas van seguidas de sus «respuestas a un cuestionario sobre la psicología del proceso creador» a la edad de veintiún años.Aquí una de las confesiones más interesantes es que en el momento de titularse en el conservatorio se sentía incapaz de componer espontáneamente, que tuvo que «retorcer» (p. 29) una serie de obras, incluida su Primera Sinfonía. Sólo tras dedicarse al estudio de Schoenberg, Hindemith y Krenek sintió que sus energías creativas quedaban «liberadas». En un párrafo posterior, cuando se le pide que mencione a sus músicos preferidos, cita a todos los grandes compositores clásicos y románticos y, de entre sus contemporáneos, a Stravinsky, Prokofiev, Rachmaninov y Shebalin. No le gustaban Scriabin y Bruckner y en otros contextos se refirió en términos despreciativos a los impresionistas franceses. Pero se ve, tanto en sus respuestas al cuestionario como en su elección de materiales didácticos (véase el capítulo sobre Shostakovich y sus discípulos, escrito por David Fanning) que sus gustos eran muy variados y que absorbía rápidamente los estilos no sólo de sus predecesores y sus contemporáneos

reconocidos, sino también de sus alumnos de más talento.

La primera mitad del *Casebook* consiste en un análisis cuidadosamente argumentado y documentado de *Testimonio* de Solomon Volkov, publicado en 1979 (en varias lenguas europeas, pero no en ruso), tan solo tres años después de la muerte de Shostakovich. Volkov defendió que su texto se basaba directa e íntegramente en una serie de largas conversaciones mantenidas con el compositor en sus últimos años. El autor explicó que no utilizó una grabadora, que había tomado notas cuidadosamente, que todas las cosas afirmadas en primera persona fueron las palabras prácticamente exactas de su interlocutor, y que Shostakovich había sido una persona muy enferma, pesimista y huraña en sus últimos años. Todo el mundo sabía que a lo largo de la totalidad de su vida adulta, al igual que cualquier otro ciudadano soviético, había tenido que decir sandeces increíbles y esconder sus verdaderos pensamientos. Pero el miedo y la persecución política no estaban ni con mucho tan extendidos en los años setenta como lo habían estado en vida de Stalin. De ahí que resultara creíble, e intelectual y emocionalmente fascinante, por supuesto, que en sus últimos años el más grande compositor de Rusia expresara cándidamente a un joven musicólogo sus verdaderos pensamientos y sentimientos en relación con la vida en la Unión Soviética, y que relatara sus numerosos problemas con Stalin y con los colegas mucho menos capaces y celosos que integraban la burocracia de la música oficial soviética.

Parecía que *Testimonio* sería aceptado universalmente como el honesto desahogo de los pensamientos antiestalinistas y antisoviéticos que Shostakovich se vio obligado a reprimir durante los años en que estuvo en activo. Pero muchas personas que habían tratado al compositor en la intimidad insistieron en que numerosos párrafos que comenzaban con el pronombre «yo» simplemente no les sonaban al hombre que habían conocido. Su viuda dijo que Volkov había realizado sólo unas pocas visitas a su marido, absolutamente insuficientes para justificar un texto tan largo. Los musicólogos, con un destacado papel de Laurel Fay en las investigaciones, empezaron a percibir que numerosas afirmaciones puestas en boca de Shostakovich se correspondían casi palabra por palabra con declaraciones que habían sido publicadas muchos años antes. Un examen detallado del manuscrito de Volkov revelaba un gran número de páginas que mostraban claras pruebas de manipulación con objeto de conseguir una continuidad textual que realmente no existía. Resultaba difícil creer a Volkov cuando aseguraba que desconocía por completo la publicación previa de muchas de las afirmaciones que había editado como revelaciones que le había hecho el compositor en el curso de la conversación. Su credibilidad no se vio reforzada por su negativa a permitir la publicación de su texto original en ruso.

El firmante de estas líneas leyó *Testimonio* hace algunos años. Me quedé fascinado con gran parte de su contenido, pero también tuve una fuerte sensación de escepticismo porque la

«voz» de Shostakovich en el libro de Volkov no posee nada del humor y la ironía fantásticos que caracterizaban todas sus cartas y conversaciones conocidas. Una de las comentaristas hostiles que escriben en el *Casebook*, Elena Basner, hija de un compositor amigo de Shostakovich, me recordó poderosamente mis propias impresiones cuando leí el libro al citar la reacción de su padre: «Lo que despertó más su indignación fue que Volkov ponía todo tipo de anécdotas e historias que circulaban entre los músicos en boca de Shostakovich. Dmitri Dmitrievich –que, francamente, no podía soportar en general las anécdotas– se ve transformado en una especie de viejo viperino y rencoroso que sabe "algo malo de todo el mundo"; resulta difícil imaginar nada más antitético de Shostakovich» (p. 138).

El hecho de que el autor manipule personas y palabras, y que niegue fehacientemente todo conocimiento de la publicación anterior de las palabras que atribuye exclusivamente a sus entrevistas, no demuestra por sí solo, sin embargo, que todo el libro sea una sarta de mentiras. Estoy convencido tanto por mi propia lectura como por los ensayos contenidos en el *Casebook* que Volkov ha estado negando la verdad evidente sobre sus métodos arteros en partes sustanciales del libro que publicó como el testimonio personal de Shostakovich. Pero, al mismo tiempo, mi opinión es que *Stalin y Shostakovich* es un análisis verdaderamente importante y escrupulosamente documentado, de la relación personal entre el tirano y el compositor. Es posible que el hermético autor se enterara de cosas que, dadas las críticas acumuladas de muchos de los lectores profesionalmente cualificados de *Testimonio*, no considera adecuado reconocer públicamente.

En cualquier caso, el nuevo libro es un absoluto tesoro de reflexiones tanto poéticamente sugerentes como cuidadosamente documentadas sobre la cultura rusa en el sentido más amplio. Carezco de la cualificación para discutirlas críticamente, pero me gustaría ofrecer al lector una muestra de las ideas que contiene.Volkov describe la relación del poeta Pushkin con el zar absolutista Nicolás I, y luego traza un convincente paralelismo entre esa «pareja» y la relación entre Shostakovich y Stalin.Ve al compositor tanto haciendo gala de su extraordinario humor/imaginación como defendiendo a su propia persona siguiendo el ejemplo del *yurodivy*, o loco santo, y al leer estos párrafos recordé que *El rey Lear*, con su amargo y brillante «loco», era una de las obras predilectas de Shostakovich.Volkov reconoce el verdadero interés de Stalin por la literatura y la música, y describe al dictador como alguien que se acercó a la cultura rusa como un extraño llegado de fuera, como el hijo de un pobre zapatero georgiano profundamente impresionado por la riqueza de la cultura rusa de modos que, según Volkov, no significaban absolutamente nada para el completamente racionalista Lenin. El abuelo polaco del propio Shostakovich procedía de una familia revolucionaria, se exilió en Siberia y allí se quedó hasta llegar a ser, con el tiempo, el jefe de la división de Irkutsk del Banco Mercantil Siberiano.Tanto los colegas de Stalin como los

parientes del compositor se movieron en los mismos círculos sociales en el San Petersburgo prerrevolucionario.Y, citando a Volkov, «la familia no ocultó nunca su pasado revolucionario; siguieron honrando los ideales morales de la *intelligentsia* rusa: servicio público; preocupación por el bienestar de los pueblos; honestidad, decencia y modestia» (p. 45).

El libro es también rico en interpretaciones de obras individuales. Por citar unos pocos ejemplos:Volkov caracteriza la Cuarta Sinfonía (retirada antes de su estreno por el compositor, que temía, tras el reciente ataque a *Lady Macbeth,* que sería totalmente inaceptable para las autoridades) como su primera partitura «mahleriana», con una orquesta descomunal y la utilización deliberada de temas «banales». Mahler había escrito que «a partir de Beethoven no hay ninguna música nueva que no posea un programa interno». Shostakovich no podía mostrar sus sentimientos, como su admirado modelo austríaco, pero sí podía, por medio de alusiones reconocibles para el oyente cuidadoso, expresar las emociones más profundas.Al hilo de la atmósfera trágica del último movimiento,Volkov escribe: «Resulta evidente el parecido de la marcha fúnebre en el *finale* de Shostakovich con la melodía de la última canción del ciclo de Mahler *Canciones del aprendiz vagabundo.* Y, ¿de qué trata la canción de Mahler? "¡Pena y aflicción tendré eternamente!" Cualquier comentario sería superfluo». Hacia el final del movimiento, Shostakovich cita la música del coro inicial del Acto II de *Oedipus Rex* de Stravinsky, cuyo contenido verbal es «Gloria, ensalzamos a la reina Yocasta en la pestilente Tebas». En otras palabras: «Shostakovich estaba, sin ningún género de dudas, trazando un paralelismo entre la Unión Soviética contemporánea y la ciudad asolada por la peste de la mitología griega» (p. 137).

Volkov examina en cierto detalle la política y los niveles artísticos de los premios Stalin, que fueron realmente una mezcla de las preferencias personales y arbitrarias del dictador y su sentido de los valores musicales. Dos obras camerísticas muy diferentes de Shostakovich recibieron sendos premios Stalin: su Quinteto con piano, en 1940, y su Segundo Trío con piano, en 1946. En opinión de Volkov, «el encanto inagotable del Quinteto radica en la ausencia total de estilizada ironía y elementos grotescos […]. Exhala la cansada sabiduría de una persona que acaba de recuperarse de una severa enfermedad» (p. 164). El encanto no irónico era atribuible a la reciente dicha que había experimentado Shostakovich gracias a su nueva orquestación de *Boris Godunov*, la gran ópera de su predecesor amado de un modo más personal, Mussorgsky. La enfermedad de la que él y millones de sus compatriotas estaban recuperándose fue la terrible purga de los años 1937-1939. En el estreno, un escritor amigo del compositor registró la reacción del público: «Un sentimiento de enorme placer y gratitud se mostraba en todos los rostros. Un anciano no se dio cuenta de la lágrima que descendía por su mejilla. ¿Qué le había emocionado?».

El Segundo Trío con piano tiene una dedicatoria a la memoria de Ivan Sollertinsky, el amigo

que le había introducido a las obras de Mahler y que había sufrido ostracismo profesional por su defensa de *Lady Macbeth* en un momento en que Shostakovich estaba siendo reprendido en *Pravda* por «galimatías en lugar de música». El compositor estaba pensando también en la reciente muerte de su alumno judío Fleishman, cuya ópera estaba completando. «La inmersión en la cultura judía de la ópera de Fleishman, la pérdida de su discípulo, la muerte de su amigo, las noticias del Holocausto y los pensamientos persistentes de su propia muerte crearon el contexto social y el terreno psicológico en el que nació el Trío, una de las composiciones más desesperanzadas de Shostakovich». El Quinteto era música relativamente risueña, y fácil de disfrutar para oídos poco sofisticados. El Trío estaba lleno de ásperas disonancias y su movimiento conclusivo era «una trágica danza en el modo judío. Estaba siempre fascinado por la capacidad de la música folclórica judía para reírse entre lágrimas y para llorar entre risas; él cultivó, al fin y al cabo, una narración consciente a dos niveles en su propia obra […]. El *finale* del Trío con piano se convirtió en la música más grande jamás escrita sobre el Holocausto (p. 188). A pesar de todo su antisemitismo, y de sus exigencias de melodías cantables y de la exaltación coral del proletariado, Stalin reconoció evidentemente su auténtica calidad. Los dos premios fueron otorgados realmente a dos de las mejores partituras camerísticas de Shostakovich.

A pesar de toda la erudición de Volkov, y de la escrupulosa documentación de su libro, no es uno de los autores que muestra mayor empatía, o que comprende en mayor profundidad la amplitud beethoveniana, o shakespeareana, o dostoyevskiana, de la humanidad de Shostakovich. Para ese aspecto recomiendo, por diferentes motivos, la entrevista con el gran violonchelista Mstislav Rostropovich y el ensayo de Richard Taruskin, ambos en el *Casebook*; también el ensayo de Leon Botstein en *Shostakovich and His World.* Rostropovich admiraba a Shostakovich igualmente como compositor de genio y como un ser humano verdaderamente culto y compasivo. Le cuenta a su entrevistador que él «siempre creyó que finalmente acabaría surgiendo alguien en la literatura o la pintura cuya obra habría de transmitir los horrores y las pesadillas de nuestro tiempo, del mismo modo que Goya consiguió aprehender la vida en la España de su tiempo» (p. 144). Ese hombre no fue un pintor, sino un compositor que había compartido las esperanzas iniciales de la revolución, había visto cómo esas esperanzas se transformaban en terror, había tenido que «escribir para el cajón» (esto es, para las generaciones posteriores de una sociedad libre) y no para que se tocara su música, pero cuyas sinfonías y cuartetos de cuerda, junto con un buen número de sonatas, conciertos y ciclos de canciones, expresan el mundo como lo hemos conocido en el siglo XX . En la misma conversación recordaba Rostropovich una época en que el compositor lo había acompañado a la estación de tren de Leningrado cuando el violonchelista tenía que regresar a Moscú. «Había montones de personas bien durmiendo, bien tumbadas unas junto a otras en las frías baldosas del suelo. La mirada en su cara estaba llena de compasión, la visión de

todo eso le hizo estremecerse. No se dio cuenta de que estaba observándolo pero en ese momento comprendí, al verlo emocionarse por lo que era, en fin de cuentas, una escena cotidiana, hasta qué punto compadecía a los demás. Este era su verdadero yo» (p. 146).

Cuando Richard Taruskin estaba en la universidad, burlarse de las repeticiones y la sencillez armónica de la Sinfonía «Leningrado» suponía un «símbolo de sofisticación musical». El hecho de que se hubiera anunciado como una «obra maestra antifascista» tanto por el gobierno soviético como por las potencias occidentales aliadas temporalmente con los soviéticos en la guerra para derrotar a Hitler no hizo nada porque se granjeara el cariño de los discípulos de Stravinsky y/o Schoenberg, para quienes la música era un juego intelectual desprovisto de todo «significado» moral y que nunca pretendían expresar pura emoción. Más tarde, cuando Taruskin fue a Rusia para realizar durante un año estudios de postgrado, quedó sorprendido por la seriedad con que el público ruso escuchaba no sólo la Sinfonía «Leningrado», sino otras muchas obras de Shostakovich. Empezó a pensar que las fuertes corrientes emocionales entre Shostakovich y su público se debían a un cierto «dimorfismo» en la obra del compositor. Este dimorfismo consistía en la capacidad para escribir tanto en los lenguajes musicales más sofisticados y «avanzados» como en un lenguaje tradicional comprensible para públicos completamente ineducados, pero musicalmente sensibles. «Y el origen del dimorfismo es el compromiso social».

De ahí, por un lado, el Shostakovich de la música de danza, el jazz, las canciones populares, los himnos revolucionarios y las bandas sonoras; y, por otro, el Shostakovich de las grandes sinfonías, los cuartetos de cuerda, los conciertos, los preludios y fugas escritos en el Leipzig bombardeado en honor del segundo centenario de la muerte de Bach y los ciclos de canciones escritos con parte de la mejor poesía de los últimos siglos. Demos también crédito a los públicos rusos que se abrieron emocionalmente a ambos aspectos de este «dimorfismo», y que comprendieron a Shostakovich como alguien que expresaba todos los dilemas, las alegrías y las penas que nadie podía atreverse a expresar con palabras bajo la dictadura soviética.

Mi tercer ejemplo, el distinguido director de orquesta y presidente del Bard College, Leon Botstein, no se encuentra tan involucrado emocionalmente en las «guerras shostakovichianas» como Rostropovich y Taruskin (ambos, por ejemplo, dejan perfectamente explícita su baja opinión de *Testimonio* de Volkov). Botstein evita deliberadamente cualquier decisión clara sobre si la música de Shostakovich requiere del oyente la inclusión de un subtexto. Al menos por implicación, separa los comentarios políticos y filosóficos de su juicio profesional de la música en tanto que música.Tampoco nos dice cuál es ese juicio. Pero establece una comparación que no he leído en ningún otro lugar, y que me parece muy apropiada. Escribe Botstein en la conclusión de su ensayo: «Quizá pueda comparársele un

tanto provocadoramente con Mendelssohn, cuyo uso consciente de su prodigioso talento era escribir música que afirmara una serie de valores éticos y espirituales. Mendelssohn cultivó la accesibilidad y la franqueza y al hacerlo así se granjeó el afecto de las clases medias educadas de Europa y América en el siglo XIX . A finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI Shostakovich atrae, con la franqueza y la accesibilidad mendelssohnianas, a los hastiados, si es que no cínicos, sucesores de los oyentes del siglo XIX , a un público que ya no encuentra razonables las expectativas utópicas incondicionales. Si reaccionamos ante Shostakovich como algo más intenso, personal y profundo es porque en nuestro tiempo parece difícil hacer acopio de la capacidad para el optimismo, la generosidad, la tolerancia y la confianza que Mendelssohn tenía tanto interés en profundizar por medio de la experiencia de la música. Puede que por eso prefiramos, por tanto, subordinar o despolitizar la fuerza y la franqueza de la brillantez afirmativa en la música de Shostakovich» (p. 378).

Comparemos las situaciones vitales de los dos hombres. Mendelssohn era el nieto del famoso filósofo judío Moses Mendelssohn. Sus adinerados padres se convirtieron al protestantismo y Felix y su hermana Fanny –otro dechado de talento, como él– fueron educados como protestantes liberales. El padre de Mendelssohn habría preferido que su hijo se llamara Felix M. Bartholdy, un segundo apellido que procedía de la parte protestante de la familia. Pero Mendelssohn, sin rechazar nunca deliberadamente el consejo de su padre, se identificó siempre como alguien de ascendencia judía y firmaba como Mendelssohn. El prejuicio que hubo de arrostrar por parte de algunos miembros de su familia y de un sector del público europeo no fue nada comparado con el potencial constante de la gulag o de los asesinatos políticos a que hubo de enfrentarse Shostakovich. Pero sí existe realmente un elemento comparable en los dos hombres.Aunque nunca se me habría ocurrido comparar a Mendelssohn con Shostakovich, siempre me han encantado los oratorios del primero como la expresión musical más hermosa tanto del judaísmo liberal como del protestantismo liberal. En el caso de Shostakovich, no siento ningún deseo de «despolitizar» su música porque siento con fuerza la importancia ética de ese «dimorfismo» que le permitió sobrevivir profesionalmente, y que expresó emocionalmente las trágicas circunstancias vitales de sus compatriotas en las décadas de 1930 a 1970.

Traducción de Luis Gago.

Autor: Solomon Volkov

Autor-2: Malcolm H. Brown (ed.)

Autor-3: Laurel E. Fay (ed.)
Edicion: Knopf, Nueva York
Edicion-2: Indiana University Press, Bloomington
Edicion-3: Princeton University Press, Princeton
Titulo: SHOSTAKOVICH AND STALIN
Titulo-2: A SHOSTAKOVICH CASEBOOK
Titulo-3: SHOSTAKOVICH AND HIS WORLD