# Guerra y paz

Posted on 6 de octubre de 2014 by Luis Gago

Los dos más grandes compositores soviéticos –si tal adjetivo significa algo sustantivo en el ámbito artístico más allá de la pura convivencia con un régimen en un tiempo y un lugar determinados– fueron, sin ningún género de dudas, Serguéi Prokófiev y Dmitri Shostakóvich. Ambos demostraron ser, sin embargo, huéspedes incómodos de unos dirigentes que siempre recelaron de ellos y que nunca los consideraron suficientemente afectos a su ideología. Su talento y su prestigio internacional fueron los mejores escudos para protegerles de lo que, de lo contrario, habría sido una muerte segura, el terrible sino que corrieron muchos de sus colegas y amigos más cercanos. Pero los dos hubieron también de transigir, claro, de hacer cesiones, y en sus catálogos encontramos odas a Stalin por su sexagésimo cumpleaños, gloriosas cantatas revolucionarias y obras decididamente propagandísticas que, no por casualidad, no suelen esconder lo mejor de su estro.

Prokófiev nació quince años antes que su compatriota y pasó otros tantos –una época decisiva de su juventud y primera madurez– instalado de forma permanente en Occidente, dos circunstancias decisivas para explicar las diferencias entre ambos, amén, por supuesto, de los caracteres tan distintos de uno y otro. Prokófiev era de natural cosmopolita, mientras que Shostakóvich era ruso por los cuatro costados y es probable que no se planteara nunca seriamente abandonar su país, al contrario que algunos de sus mejores amigos. El primero nos ha dejado abundantes diarios, parte de ellos escritos en libertad (aunque no conocidos en Occidente hasta 2006) y parte redactados bajo la certeza de que serían escrutados al milímetro por los censores soviéticos (con lo que ello comporta en relación con la fiabilidad de su contenido), mientras que el segundo no sólo no nos ha dejado ni una sola página de nada que pueda parecerse a un relato autobiográfico personal, sino que se dedicó con celo a borrar cualquier rastro (destruía sistemáticamente, por ejemplo, todas las cartas que recibía) que pudiera permitir acercarse a sus verdaderos pensamientos. *Testimonio*, la publicación póstuma, en 1979, de unas memorias nacidas de resultas de unas supuestas conversaciones mantenidas al final de su vida con su editor, Salomón Volkov, sigue siendo un libro envuelto en la polémica y en el que resulta muy difícil deslindar lo inventado de lo real. Lograr acceder al hombre Shostakóvich parece una empresa irremediablemente abocada al fracaso: a su timidez natural, a su afán –innato o adquirido– de ocultarse, hay que añadir su inveterado recurso al disimulo a fin de, primero, sobrevivir y, después, poder crear la música que él realmente quería componer.

En los catálogos de ambos conviven forzosamente, por tanto, las músicas oficialistas y las músicas privadas, porque sin las primeras no hubieran podido nacer muy posiblemente las segundas. Ambos tuvieron serios encontronazos con Iósif Stalin, una figura que marcó de forma temible y amedrentadora sus vidas y sus trayectorias artísticas, en el caso de Prokófiev hasta el extremo fatídico de morir ambos exactamente el mismo día del año 1953, lo cual relegó la muerte del músico a un inevitable y macabro segundo plano. Shostakóvich lograría sobrevivir al sátrapa dos décadas largas, pero el mal ya estaba hecho, la piel se le había encallecido sin vuelta atrás posible y siguió representando en su país y en el extranjero el papel del compositor soviético por antonomasia (eso sí, celosamente vigilado) y, cuando así se le requería, festejando lo infestejable para que, una vez en casa, lo dejaran componer tranquilo en la intimidad inviolable de su mente.

Los dos fueron compositores muy precoces, creadores natos desde muy niños, con un talento natural para envolver cualquier situación o relato con música. Si Prokófiev manifestó desde el principio una vena lírica y expansiva irrefrenable, presente en mayor o menor medida a lo largo de toda su producción, Shostakóvich fue, en cambio, y también casi desde el principio, un espíritu trágico. Ambos cultivaron, por predisposición natural o por exigencia histórica, una fina ironía, acerba y terrible en Shostakóvich, acerada y sutil en Prokófiev. Los dos fueron, asimismo, pianistas de mérito que se prodigaron en recitales como intérpretes –fundamentalmente, aunque no solo– de su propia música. Las vanguardias les pasaron de soslayo y, en lo esencial, la estética de ambos es decididamente clasicista, con una facilidad natural para escribir música franca y directa, asequible para todos. La convivencia entre estos dos iconos de la música soviética tampoco fue fácil, por supuesto, porque, apartada la costra en gran medida oficial que compartían, por dentro era mucho más lo que les separaba que lo que les unía. Pero nada tiene más sentido que ofrecer un programa que contraponga la música de uno y otro, como acaba de hacerse en este arranque de la 45ª edición de Ibermúsica, más aún si, como ha sido el caso del concierto que acaba de ofrecer en Madrid la Orquesta Filarmónica de Londres, se eligen obras escritas en dos momentos históricos diferentes.

Prokófiev puso punto final a la redacción de su *Tercer Concierto para piano*, una auténtica *work in progress*, durante su larga estancia en Occidente, iniciada a poco de estallar la Revolución de Octubre. Aunque, como es habitual en él, hay ideas que proceden de apuntes tomados años antes, en lo esencial la obra fue compuesta en Bretaña en 1921, cuando Europa comenzaba a sacudirse los terribles efectos de la Gran Guerra. Shostakóvich compuso su *Sinfonía núm. 8* en 1943, cuando aún era incierto el desenlace de la Segunda Guerra Mundial y se mantenía en toda su crudeza el asedio de Leningrado, su amada ciudad natal, a cuya heroica resistencia había dedicado su anterior sinfonía, una obra de tintes

inequívocamente bélicos que sigue siendo una de sus partituras más interpretadas. Basta recordar las tonalidades de una y otra obra: Do *mayor* el Concierto de Prokófiev, Do *menor* la Sinfonía de Shostakóvich, como si ambas encarnaran simbólicamente, con su elección de modo, la paz y la guerra, la vida y la muerte. Y los primeros compases de uno y otra también son reveladores de lo que vendrá después: un solitario clarinete tocando *piano* y *dolce* un motivo despreocupado antes de que se le una un segundo clarinete, con el resto de la orquesta aún en silencio, para desgranar una escala ascendente por terceras en el Concierto; un ominoso unísono de violonchelos y contrabajos en ritmo crético y marcado *fortissimo* que sólo parece presagiar horror y desolación en el arranque de la Sinfonía. El escarceo del *Andante* inicial de Prokófiev se prolonga tan solo diez compases, pues rápidamente pasamos a un *Allegro* desenfadado y casi risueño, preludio de un segundo movimiento soñador y despreocupado, escrito en forma de tema (expuesto por flauta y clarinete en octavas) y cinco variaciones, muestra inequívoca de su amor por los cánones clásicos. El *Adagio* inicial de Shostakóvich no es, sin embargo, prólogo de nada y se mantiene en gran medida impertérrito durante todo el primer movimiento, de una duración similar a la de todo el Concierto de Prokófiev. Si éste jugaba casi constantemente con sus característicos arabescos rítmicos, todo un reto para sus intérpretes, su compatriota se muestra decidido a explotar al máximo uno de sus procedimientos más característicos, situado justo en el otro extremo del espectro: el sencillo contrapunto a dos voces, aparentemente incompatible con la infinitud de posibilidades que ofrece una orquesta sinfónica, pero del que Shostakóvich saca un partido formidable en una música que casi se resiste a avanzar, a emprender el vuelo, a despegarse del suelo, que en este caso es como decir del campo de batalla en el que estaban desangrándose los europeos.

El Concierto de Prokófiev contó con un solista excepcional: el pianista francés Jean-Efflam Bavouzet, muy amigo de transitar por los rincones menos frecuentados del repertorio (Haydn, Janá?ek, Pierné, Falla, Stockhausen o el propio Prokófiev concertante) y casi inédito en España a pesar del cada vez mayor renombre internacional que lo acompaña. Bavouzet ha tocado con maneras de antidivo, hasta el punto de integrarse en ocasiones casi en exceso en el tejido orquestal, cuando la música, más que agazaparse, le reclama sobresalir. Es un pianista elegante, sobrio, discreto, capaz de tocar con una extrema precisión rítmica (de lo contrario, jamás habría podido abordar la música de Karlheinz Stockhausen), si bien en una música como esta, sobre todo en esos pasajes que a veces se han calificado de «motóricos», se requiere quizá un mayor mordiente en los ataques: los testimonios del Prokófiev pianista suelen resaltar justamente su extrema incisividad a la hora de tocar, tan afín, por otra parte, a su propia escritura. Bavouzet se mantiene fiel a su entronque en la escuela pianística francesa y tiende a redondear los perfiles de esta música muchas veces angulosa que a ratos, cuando no toca, o nada más acabar de tocar, amaga casi con dirigir espontáneamente

con los brazos desde el piano, otra prueba añadida de cuán involucrado se siente en la parte orquestal y no sólo en su lucimiento personal. Esto contrasta, curiosamente, con lo que cuenta el propio Prokófiev en su diario del estreno el 16 de diciembre de 1921 en Chicago, en el que él mismo tocó la parte solista: «Decidí que debía tocar con total concentración, sin apresurarme, asegurándome de tocar todo a la perfección y, lo más importante, sin prestar atención a la orquesta». Los reiterados –y justísimos– aplausos dispensados al pianista francés le hicieron tocar una propina en solitario: el preludio *La puerta del Vino*, de Claude Debussy, una música con ritmo de habanera e inequívoco trasfondo español que constituía sin duda un guiño hacia sus anfitriones de esa tarde. Ahora ya sí en su líquido elemento, Bavouzet volvió a dejar una magnífica impresión como un pianista serio, elegante, nada dado a exageraciones, caprichos o manierismos, tan habituales en muchos de sus colegas.

Lo acompañó admirablemente Vladímir Jurowski, un compatriota de Prokófiev y Shostakóvich nacido en el Moscú soviético en el seno de una familia musical y que, por tanto, conoce de primera mano la carga simbólica de todas estas músicas. Acaba de prolongar su vinculación a la Orquesta Filarmónica de Londres hasta 2018 y, a tenor de lo escuchado en Madrid, no causa extrañeza alguna, ya que ambos parecen armonizar y entenderse a la perfección. Siempre es difícil establecer distinciones entre las orquestas londinenses, rivales inevitables en la vida de una de las ciudades con una vida musical más rica y multiforme del mundo. La Filarmónica es, quizá, por simplificar, la más elegante y la más maleable de todas y, en manos de Jurowski, no ha hecho más que reforzar sus señas de identidad. Es una orquesta que reafirma más su personalidad, y que suena mejor, en el *piano* que en el *forte*. A pesar de su juventud y de lo que suelen ser las características habituales de los directores rusos, Jurowski es –o parece– un intérprete muy poco dado a la extraversión, conciso hasta el extremo en su gestualidad y extremadamente riguroso a la hora de plantear las dinámicas. Este último aspecto resulta absolutamente crucial a la hora de interpretar la música de Shostakóvich, uno de sus compositores más frecuentados. Si las obras de Prokófiev requieren sobre todo por parte de sus traductores aliento lírico y precisión rítmica, las del autor de *La nariz* piden a gritos, primero, creer en ellas (lo que no siempre es fácil) y, segundo, hacer que una música de factura muchas veces elemental resulte honda y creíble. Ya se ha apuntado la tendencia de Shostakóvich a escribir con frecuencias pasajes que bien son una mera melodía acompañada, bien son un sencillo contrapunto a dos voces, utilizando la imponente orquesta sinfónica, por decirlo gráficamente, de un modo casi medieval, monacal. Y el director tiene que saber dotar de sentido a esta aparente *contradictio in terminis*, llenando de significado pasajes que parecen más afines a la estética y las dimensiones de un cuarteto de cuerda que a las de una orquesta sinfónica.

El colosal primer movimiento de la *Octava Sinfonía*, por ejemplo, es un larguísimo planto en

el que va desplegándose lentamente ante nosotros una música lacerante, llena de pesadumbre y aparentemente inconsolable. Las texturas son con frecuencia magras, translúcidas, hasta que Shostakóvich se decide, casi como si se tratara de una marcha hacia el patíbulo, a ir construyendo un larguísimo *crescendo* que culmina en un tremendo y brutal aullido en el que, en un momento dado, escuchamos a tres cajas redoblando desaforada y simultáneamente junto a platillos, bombo, timbales y xilófono, amén de los alaridos del resto de la orquesta, por supuesto: el horror, la barbarie y la sinrazón de la guerra vociferados como sólo Shostakóvich sabía hacerlo. Luego, otra vez el lento descenso a los infiernos hasta llegar al acorde final de la cuerda, precedido del redoble del timbal y un breve solo de trompeta, todo ello marcado en la partitura *pianissimo* y *morendo*. Un director tiene que saber cómo traducir esto en sonidos: en manos burdas, puede sonar ramplón, superficial, huero; de ser plantado, en cambio, en suelo fértil, este primer movimiento nos llena de desasosiego y nos sume en infinitas reflexiones. Jurowski sabe cómo hacer de abono y conseguir que esta música resulte creíble, que su mensaje siga siendo comprensible. No es nada intervencionista (dejó tocar sin más, por ejemplo, el largo solo de corno inglés, con una formidable Sue Böhling), sabe manejar a su orquesta con muy pocos movimientos, su brazo izquierdo demanda expresividad al tiempo que el derecho indica pequeñas fluctuaciones de velocidad y marca con claridad las entradas. No hay desequilibrios, no hay desajustes, a pesar de la parquedad de sus gestos y de –otro rasgo en común con Bavouzet– sus evidentes maneras de antidivo. Con tantos directores que hacen del podio un escaparate para el lucimiento y el malabarismo personal, es un placer comprobar cómo, con parquedad, inteligencia y moderación, pueden obtenerse unos magníficos resultados, eludiendo todo protagonismo y traspasándolo, como debería ser siempre el caso, a la orquesta. El trabajo importante se hace en los ensayos: en el concierto basta con aunar voluntades, que no es poco.

La orquesta se lució como colectivo y en las individualidades. Shostakóvich escribe solos comprometidos para los instrumentos menos habituales: el ya citado corno inglés, el clarinete *piccolo*, el flautín, el clarinete bajo, el fagot, el violonchelo. Todos tuvieron una traducción perfecta y contenida por parte de los primeros atriles de la Filarmónica de Londres, como puede predicarse, asimismo, del conjunto de la versión, con un segundo movimiento ácido, un tercero amenazante, un cuarto desolado y un quinto en el que Jurowski camufló bien algunos de los momentos más retóricos de la obra, que vuelve a cerrarse de nuevo en medio del desconsuelo, tan solo con sencillos acordes de la cuerda, en un engañoso Do mayor que se desvanecen, ya por última vez, con la indicación *morendo*.

Su dedicatario, Yevgueni Mravinski, la estrenó en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú el 4 de noviembre de 1943. Luego la llevaría lejos del frente, a Novosibirsk y, después de

liberado, a Leningrado. Iván Sollertinski, uno de los grandes amigos de Shostakóvich, escribió a su esposa tras el estreno en la ciudad siberiana que se trataba de una obra «mucho más difícil y acerba que las Sinfonías Séptima o Quinta y, por tanto, es improbable que llegue a hacerse popular. Su éxito dependerá más del nombre y de la popularidad del propio Shostakóvich que de la obra misma. Ya se ha granjeado enemigos feroces, encabezados por Yuri Shaporin», uno de los músicos del régimen que manejaban el oficialista Sindicato de Compositores. Meses más tarde fue criticada duramente en su seno, entre ellos por el propio Prokófiev, que planteó objeciones a su extensión, su «ausencia de una clara línea melódica» y llegó incluso a sugerir reducirla a tan solo tres movimientos (primero, tercero y quinto). Para entonces (primavera de 1944), el curso de la guerra había empezado a cambiar y Leningrado ya había sido liberado. Por ello, en este ambiente de creciente optimismo, las interpretaciones de la sombría y desesperanzada Octava Sinfonía se prohibieron oficiosamente durante un tiempo en la Unión Soviética, y en Occidente estuvo también muy lejos de disfrutar del éxito y la difusión de la Séptima (por increíble que parezca, en Madrid, no se estrenó hasta 2001, dirigida por Mstislav Rostropóvich, quien, con sólo diecisiete años, estuvo presente en el estreno en Moscú en 1943: quedó tan impresionado que corrió a casa a componer él mismo una sinfonía). Pero Shostakóvich había escrito la música que quería escribir en un momento histórico terrible, cuando no había motivo alguno para el optimismo. La paz llegaría oficialmente en 1945, pero él hubo de seguir aún librando su propia guerra cotidiana con el régimen durante treinta largos años. Fue sólo entonces, con la muerte, cuando disfrutó por fin de su verdadera paz, de la *pax perpetua*.