

IVAN MONIGHETTI (violonchelo)
TATIANA BARANOVA (piano)

I

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Sonata para violonchelo y piano en re menor, opus 40

Allegro non troppo

Allegro

Largo

Allegro

Mijail Ivanov Glinka (1804-1857)

Cinco obras para violonchelo y piano

Hoja de álbum

Ingenuidad

Mazurka

Danza andaluza

Danza rusa

Adrien François Servais (1807-1866)

Fantasia sobre dos temas rusos

para violonchelo y piano

II

Alexander Knaifel (1943)

Lamento

para violonchelo

Valentin Silvestrov (1937)

Postludium

para violonchelo y piano

Franguiz Ali-Zade (1947)

Habil-Sajahy

para violonchelo y piano preparado

(La segunda parte del programa se interpreta sin interrupción)

Concierto **41** Ciclo C

Auditorio Nacional de Música (Madrid) - Sala de cámara

Martes, 19 de abril de 1994, 19.30 horas

Transmisión en directo por Radio 2 Clásica (RNE).

Dos siglos de música rusa

De Glinka a Ali-Zade, el concierto de hoy establece un arco en el que se muestra, sumariamente, toda la historia de la música en Rusia y sus áreas de influencia a lo largo de estos dos últimos siglos, con especial hincapié en las últimas generaciones, escasamente conocidas en España.

En estos dos siglos, la música rusa ha ofrecido al mundo un universo de contrastes: genialidad, lirismo, conflictos desgarradores entre los claroscuros del alma eslava y los problemas históricos siempre latentes en la articulación de tan vastas comunidades, pero también capacidad de sufrimiento ante las tragedias acaecidas a este confín de occidente, así como capacidad de recuperación, disciplina y, siempre como telón de fondo, la tensión entre la llamada de occidente y la atracción por las distintas energías populares del amplio mosaico de pueblos que fueron un día el imperio zarista, más tarde el imperio soviético y ahora esa inestable CEI que lucha por encontrar su camino histórico.

Otra de las claves del concierto de hoy lo representa el instrumento que lo protagoniza: el violonchelo, en la persona de uno de los chelistas más destacados de la nueva generación rusa: Ivan Monighetti, alumno destacado de Rostropovich y que se encuentra vinculado personalmente a las recientes generaciones de compositores de su país.

El violonchelo es la razón por la que escuchamos, además, a un compositor no ruso dentro de un programa tan coherentemente articulado, nos referimos a Adrien François Servais, cabeza visible de una dinastía de músicos belgas y gran virtuoso del violonchelo del que fue considerado como El Paganini del Violonchelo. Su trayectoria personal y artística fue todo lo predecible que se puede esperar en un virtuoso de su época, a saber: brillantes estudios en el Conservatorio de Bruselas, etapa posterior de giras triunfales –entre 1838 y 1848– y asentamiento final en Bruselas en cuyo conservatorio dio clases a la mayor gloria de un centro reputadísimo a lo largo de todo el siglo XIX por sus escuelas de instrumentos de cuerda. Su producción compositiva está centrada, lógicamente, en su instrumento con diversos estudios, así como dos conciertos. La página que hoy escuchamos, *Fantasia sobre dos temas rusos*, no es la única vinculación que se le conoce a Rusia, ya que para la anécdota queda el señalar que uno de sus hijos, François Mathieu (1846-1901), nació en San Petersburgo y de él se ha rumoreado que pudiera tratarse de un hijo ilegítimo de Liszt. Sea como fuere, tanto este François Mathieu como su otro hijo, Joseph (1850-1885), continuaron la brillante estela paterna en el terreno del violonchelo.

Mijail Ivanov Glinka ha sido considerado únicamente como el padre de la música rusa. Él supo mejor que nadie encarnar los deseos nacionales que se impusieron tras el final de las guerras napoleónicas. Sin embargo, este nacionalismo está atemperado por un cosmopolitismo occidental en el que se dan la mano la influencia italiana y la germana en cuanto a la técnica y los géneros, así como las de otros países que visitó, aunque más en el ámbito del pintoresquismo y la impresión personal. Destaca entre estas influencias últimas la que recibió de España, que conoció bien y que inmortalizó en dos de sus obras sinfónicas más destacadas: las dos oberturas españolas conocidas como el *Capriccio brillante sobre la jota aragonesa* y *Una noche de verano en Madrid*. En realidad, Glinka, desde 1844, encadenó una serie de viajes hasta su muerte, París primero, después España (1845-47), Varsovia, de nuevo París y, finalmente, Berlín

donde fallecería en 1857. Su aportación decisiva al legado musical fueron sus dos óperas *Ivan Susanin* y *Ruslan y Ludmila*, impregnadas de espíritu ruso, pero equilibradas con una técnica sólida que los compositores rusos no volverían a encontrar hasta Chaikovski. En estas óperas, y en diversas piezas sueltas de carácter melódico, Glinka muestra una calidad imaginativa que ha fascinado a distintas generaciones posteriores de músicos rusos. Su música de cámara, por el contrario, es más bien de circunstancias y está dictada por una vida de músico *galante* más que por una voluntad trascendente. Las cuatro páginas que hoy se escuchan son transcripciones posteriores de otras tantas piezas en las que se capta, sobre todo, esa riqueza de inspiración que ha permanecido en el imaginario musical ruso como un valor fundamental, por encima de los bandazos y sacudidas histórico-culturales que han dominado a su pueblo.

Saltando un siglo entero, el concierto de esta tarde nos lleva hasta la figura de Dimitri Shostakovich, una de las personalidades paradigmáticas del torturado camino que ha seguido la música rusa (junto a su historia) en el período soviético. La obra camerística de Shostakovich ha sido largo tiempo descuidada en favor de sus sinfonías por parte del público occidental. No obstante, su importancia es considerable, abarca 24 obras (entre ellas 14 cuartetos de cuerda) y constituye una suerte de ideario espiritual que queda al margen de las vicisitudes y dramas del resto de su obra. La *Sonata en re menor, opus 40*, es la primera obra camerística de su autor si descontamos tres trabajos anteriores que han salido a la luz pública en las ediciones posteriores a su muerte. Es, también, la única pieza para violonchelo y piano, haciendo, nuevamente, la salvedad de otra obra, hoy desaparecida, las *Tres pequeñas piezas, opus 9*, del año 1924. La *Sonata, opus 40* está escrita en Moscú el año 1934 respondiendo a una petición de su amigo Viktor Kubatski que la estrenó, con el autor al piano, el 25 de diciembre del mismo año en el Conservatorio de Leningrado. La obra ha sido varias veces revisada y ha habido que esperar a la edición crítica del año 1982 para disponer de una versión definitiva.

Por los años de composición de esta obra, Shostakovich se encuentra aún inmerso en su primer período modernista que pronto terminaría cuando, dos años más tarde (1936) el poder soviético critica ferozmente su ópera *Lady Macbeth* y obliga al compositor a "reconocer sus errores". La *Sonata para violonchelo y piano*, no obstante el período modernista que aún vive su autor, se caracteriza por una gran frescura y una sensibilidad que raramente volverá a encontrarse en un autor tan austero y circunspecto. El primer movimiento *Allegro non troppo*, es el resultado (según indica el dedicatorio, Kubatski) de dos noches de insomnio del compositor que acababa de reñir con su mujer y se había marchado a Leningrado. El tema que abre este primer movimiento es una serena melodía, casi chaikovskiana, de largo aliento. Este clima evoluciona con el chelo como protagonista de toda una serie de estados anímicos que conducen el tema inicial a una atmósfera casi trágica a través de todo tipo de alternancias metronómicas, de *tempi* y de formas de ataque del chelo. El segundo movimiento, *Allegro*, es básicamente un *scherzo* en un estilo estre popular y provocador, heredero de ese vitalismo vanguardista popularizado en su ballet *La Edad de Oro*, por ejemplo. Toda clase de acrobacias conducen este *Allegro* a una coda en la que, muy posiblemente, el autor satiriza el estilo de Prokofiev. El tercer movimiento, *Largo*, intercala en la obra una auténtica meditación lírica y el chelo canta un largo monólogo "a la Puchkin" como los que luego serán habituales en su obra posterior. El cuarto y último movimiento, *Allegro*, es un rondó en

el que vuelve el clima bailable, entre sarcástico y provocativo. El piano sostiene largamente las endiabladas evoluciones de la música hasta que el chelo consigue imponerse para concluir con un movimiento perpetuo de rara intensidad y dificultad técnica esta obra que está a caballo entre el funcionalismo vanguardista que llega hasta los años treinta (tanto en su obra como, en general, en Europa) y una meditación personal que parece presagiar el refugio que tanto iba a necesitar el resto de su vida.

Las últimas generaciones

En 1949, Jdanov promulga en Praga su tristemente célebre edicto sobre el realismo socialista aplicado a la música. Allí quedarían condenados por tendencias formalistas prácticamente todos los compositores con algún interés de la URSS. Esto iba a amargar los últimos años de vida de los grandes compositores que habían protagonizado la primera mitad del siglo, pero era el canto del cisne de la represión ya que, cuatro años más tarde, fallece Stalin. Con la desestalinización, el panorama cambia ostensiblemente. En 1956, se crea el Otoño de Varsovia, festival que ofrecería una tribuna hacia la música occidental a creadores del Este y cuyos ecos e influencias alcanzarían hasta los compositores soviéticos. El vanguardismo occidental será aún estigmatizado por las grandes instituciones (pensemos en la gigantesca Unión de Compositores Soviéticos), pero ya no es un delito. En 1957, por ejemplo, Glenn Gould hace una visita al Conservatorio de Moscú y ofrece una conferencia-concierto dedicada íntegramente a la Escuela de Viena; allí estaría entre el público Edison Denisov, pionero del serialismo en la URSS. En 1962, se produce la histórica visita de Stravinski, los tabús empiezan a caer. De hecho, la dificultad de penetración de las ideas que habían marcado la evolución occidental se relaciona más con la enorme inercia de la maquinaria cultural soviética que con prohibiciones expresas y, por supuesto, al hecho de que fuera de esta maquinaria al compositor y al artista le resulta imposible sobrevivir. La Unión de Compositores Soviéticos aseguraba la vida de sus miembros y la difusión de sus obras, esta difusión cubría todas sus posibles funciones: música de teatro, ballet, ópera, cine, variedades y, también, gran repertorio clásico (lo que explica, de paso, la enorme cantidad de sinfonías y conciertos producidos en todos esos años). Las experiencias vanguardistas pasaron de estar fuera de la ley a estar fuera de las costumbres y hábitos del consumo musical. Sin embargo, se fue creando una minoría de autores más o menos seriales que, poco a poco, han ido dándose a conocer dentro y fuera de la URSS: Edison Denisov, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt, etcétera.

Con la misma opacidad con la que una minoría de compositores soviéticos absorbió el serialismo, le tocó el turno al postserialismo, pero, ya en los setenta, el abandono del dogmatismo serial se acompañó con una reflexión sobre los lenguajes populares tanto de Rusia como de las otras nacionalidades. Con el paso de los años, la propia imagen de compositores soviéticos ha cedido el paso a la de compositores de distintos países y conglomerados culturales. Así Arvo Pärt, por ejemplo dejó pronto de verse como un músico soviético con inclinaciones seriales para convertirse en un músico estonio que practica un lenguaje que mezcla el minimalismo con una hieratismo bizantino que le ha dado fama mundial. Valentin Silvestrov, ucraniano, pasa de un universo próximo a un punti-

llismo sonoro de raíz weberiana a un neorromanticismo ecléctico. Estos ejemplos muestran que los compositores de la antigua Unión Soviética han seguido rutas parecidas a las de otros países occidentales que no producían por sí mismos evolución musical; pensemos, por ejemplo, en Noruega, Dinamarca, Gran Bretaña, la propia España, Portugal o Grecia, por no irnos hasta áreas completas de pensamiento occidental como toda Sudamérica. Naturalmente que los compositores soviéticos han tenido dificultades mucho mayores para acceder simplemente a la información, pero también han tenido otros apoyos como los que les han brindado los intérpretes de la excepcional escuela rusa y ex-soviética. Como antaño sucediera con figuras como Mravinski, nombres como Rostropovich, Oistrakh, Sviatoslav Richter o Rojdestvenski han prestado su excepcional apoyo a estos músicos y, actualmente, la nueva generación de intérpretes manifiestan un acercamiento envidiable a la música actual en general. Es el caso de Monighetti, que hoy escuchamos, dedicatario y promotor de algunas de las piezas hoy programadas.

Alexander Knaifel nace en Uzbekistán, donde sus padres se retiran a causa de la guerra, pero, al final de esta, su familia retorna a Leningrado (hoy, de nuevo, San Petersburgo). Estudia en el conservatorio de su ciudad y, posteriormente, en Moscú donde trabaja el violonchelo con Rostropovich y la composición con Brosi Arapov. Knaifel es una de las figuras fundamentales de la vanguardia musical de San Petersburgo y ha experimentado todas las vías de la vanguardia occidental: postserialismo, aleatoriedad, collage, *free-jazz*... para terminar definiendo un estilo en el que las matemáticas juegan un papel importante. Como indica el propio Knaifel: "Mi principio de composición fundamental es un principio de asociación. Hay en este dominio un campo de acción casi ilimitado. Veo en un contexto dado de diferentes relaciones numéricas un modelo de desarrollo a la vez muy específico y sin embargo universal". Pese a esta disciplina, o, tal vez, gracias a ella, Knaifel posee una imaginación sonora rica y seductora que no se deja ganar por retornos a estilos del pasado. La obra de Knaifel ha sido poco interpretada en su propio país, pero ha ido ganando sitio en el plano internacional, así, tras la inevitable salida al Otoño de Varsovia, ha empezado a ser conocido en Alemania o Francia. En su obra se combinan páginas concisas y experimentales con otras para la escena, como su ópera *El Fantasma de Canterville* (1964-66), o los ballets *Madeleine repentante* (1967), o *Medea* (1968). *Lamento*, para violonchelo solo es, precisamente, la transcripción o readaptación de la música de *Madeleine repentante* en una suerte de epitafio. Compuesto un año después (1967), este *tour de force* de convertir una música orquestal de ballet en una textura para un solo instrumento da como resultado una sonoridad coral en la que, incluso, el chelista debe unir su voz a la de su instrumento.

Valentin Silvestrov forma parte de las primeras generaciones de compositores post-jdanovianos, junto a Schnittke, Pärt o Gubaidulina, en distinguirse por su adscripción a la vanguardia occidental. Nacido en Kiev (Ucrania), recibe una formación musical a la vez que en el ámbito de la arquitectura. En la década de los sesenta su trabajo, de raíz serial, provoca violentas reacciones en el seno de la Unión de Compositores, sin embargo, pronto salta las difíciles fronteras de la URSS: su pieza *Misterios* es grabada por los Percusionistas de Estrasburgo y Bruno Maderna dirige en Darmstadt su *Eschatophonia* que fue un encargo de la Fundación Koussevitzki. A comienzos de los años setenta, Silvestrov abandona el serialismo y retorna a un estilo tonal con elementos modales, así como citas

de lenguajes neobarrocos o neoclásicos. No obstante, late en estas búsquedas la necesidad de una síntesis de nuevo tipo: "Esperaba encontrar un estilo musical nuevo que no se pudiera vincular a un sistema musical cualquiera –modal, tonal, atonal o tímbrico–... Me esforzaba por encontrar un campo sonoro que debía estar lleno de una acumulación de tensiones musicales de un carácter estructural y melódico... La música podía compararse a un universo rico y de una sustancia musical que integraría todos los diferentes sistemas, incluso extra-musicales, como el ruido de las cerillas que se encienden o la salida de los intérpretes..."

Franguiz Ali-Zade es una compositora y pianista nacida en Baku (capital de Azerbaidjan), ciudad donde realiza sus estudios musicales. Como intérprete dio a conocer, por primera vez en su ciudad natal, obras de Schönberg, Berg, Webern, Messiaen, Xenakis, Cage, así como otros compositores soviéticos, Schnittke, Chedrine, Gudaidulina o Denisov. En los años ochenta, Ali-Zade ocupaba aún el cargo de secretaria de la Unión de Compositores de Azerbaidjan. Su estilo musical busca fundir elementos del rico folclore de su país y del Oriente-Medio con técnicas occidentales postseriales. La pieza *Habil-Sajahy* (En el estilo de Habil), para violonchelo y piano preparado, fue una petición del chelista Ivan Monighetti que la presentó en el Otoño de Varsovia del año 1983 con notable éxito. Es una obra que rinde homenaje a un músico popular del Azerbaidjan, Habil Aliev, virtuoso del *kamentché* (una suerte de violín oriental de una sola cuerda). Tanto el violonchelo como el piano preparado sugieren las sonoridades y particularidades estilísticas de la música popular de aquellas regiones y de su insigne homenajeado.

Jorge Fernández Guerra