

NOTAS PROGRAMA OSG

1, 2 de noviembre 2013

Leonard Bernstein: Candide, Obertura, 1956; George Gershwin: I got rhythm, Variaciones, 1934 y Rhapsody in blue, 1924; Dimitri Shostakóvich: Sinfonía nº 11 en sol menor, Op. 103, «1905»

Los tres compositores del programa de esta noche (L. Bernstein, G. Gershwin y D. Shostakóvich) tienen más en común de lo que a primera vista podría parecer. Los dos primeros, nacidos en Massachusetts y Nueva York, proceden de familias judías originarias de Ucrania y Rusia, respectivamente. El tercero nació y vivió siempre en Rusia, en la URSS stalinista y post-stalinista, aunque tal vez en alguna ocasión también pensó en emigrar, temiendo como temía que en cualquier momento lo enviaran al «archipiélago Gulag».

Dos años antes del nacimiento de Shostakóvich en 1906, en San Petersburgo se cuece una revolución con huelgas generalizadas; mientras, en su ciudad-némesis, Nueva York, se inaugura el metro en Times Square. Estamos en 1904 y el área teatral neoyorquina comienza a llenarse de un público con acentos distintos, proveniente de las zonas más alejadas de la ciudad. Pronto alcanza su esplendor el «camino ancho»: **Broadway**. Lejos, al otro lado del mundo, otro camino ancho, la **Avenida Nevsky** (Nevsky Prospekt) de San Petersburgo es testigo de nuevas inquietudes sociales. Primera parada de hoy: Broadway, años 50.

LEONARD BERNSTEIN

Candide, Obertura, 1956

Cuenta la leyenda que Voltaire, uno de los filósofos más incisivos y brillantes de la Francia del XVIII, escribió su «Cándido» en tres días. Tres fecundos días de 1759 cuyo producto fue a la imprenta de G. Cramer y se convirtió en 1.200 libros distribuidos en París y Amsterdam. El libro fue enseguida pirateado y, al poco, prohibido por el Consejo de Ginebra. Quemado públicamente en París. Y, como consecuencia de todo esto, leído con avidez en salones, alcobas y jardines.

Doscientos años más tarde, un compositor estadounidense de origen judeo-ucraniano, Leonard Bernstein, decide transportar «la mejor prosa de la lengua francesa» (en palabras de J. L. Borges) a pieza musical. Se alía con Lilian Hellman para el libreto y compone una opereta que dé cuenta de las peripecias de ese optimista patológico, Cándido, y sus viajes alrededor de un mundo corrupto que se le había vendido como «el mejor de los mundos posibles». Les suena, ¿no? Cualquiera diría que el tal Cándido hubiese ido a darse una vuelta por ahora mismo.

El 1 de diciembre de 1956, el día en que Woody Allen estaría celebrando su 21º cumpleaños, se estrenaba en el Martin Beck Theatre de Nueva York la opereta «Cándido». Las aventuras del joven protagonista, su tutor el Dr. Pangloss y su novia Cunegunda, así como la electrizante música incidental de

Bernstein no erizaron especialmente el pelo de la nuca de Broadway y la obra duró poco en cartel. Demasiado intelectual, según las críticas. 73 funciones, cifra que aquí no estaría mal; en Broadway, un fiasco.

Era el tercer musical del compositor (tras «On the town», aquí conocida en cine como «Un día en Nueva York», y «Wonderful town») y el fracaso, más que en lo económico, le dolió en lo personal: «Hay más de mí en esta obra que en cualquier otra de las que he hecho», aseguró. Y la cosa no quedó ahí.

Bernstein intuyó que una parte de la opereta correría mejor fortuna: la pirotécnica Obertura que presentó aisladamente al año siguiente de su estreno. Una pieza breve, llena de color, y que por momentos podría servir de banda sonora a alguna aventura ochentera de Spielberg mezclada con gags de los Monty Python.

Y acertó: como buena obertura, se toca con frecuencia a modo de entrante en los programas sinfónicos, con su estallido de ópera bufa. La Filarmónica de Nueva York lleva años interpretándola sin director, en homenaje póstumo, como un modo de decir que el carisma de Bernstein, quizás resumido en estos 5 minutos de fanfarria y pastiche, es insustituible.

¿Y qué fue del resto de la opereta? Hugo Wheeler revisó el libreto de Hellman y se reestrenó en 1973, con mayor éxito. La verdad es que resulta extraño aunar Voltaire y Broadway, sátira social y espectáculo de masas, pero se ve que Bernstein se identificaba tanto con esta pieza de viajes, naufragios e «hilaridad infernal» según Madame de Staél, que la arrastró consigo toda su vida hasta volverla –en especial su Obertura- un clásico.

Siguiente parada: Broadway y una gira por el país, años 30.

GEORGE GERSHWIN **I got rhythm, Variaciones, 1934**

En una calle de París, Gene Kelly habla con unos niños y les enseña –porque todo el mundo tiene que conocerlo- inglés, inglés con acento americano, desde luego. La película es «Un americano en París» y en ese momento -cualquier excusa es buena- a Kelly le da por cantar y bailar claqué. La canción elegida es un sincopado juego de palabras titulado «I got rhythm »(«Tengo ritmo»).

La historia de este conocidísimo estándar de jazz la sabemos gracias a Ira Gershwin, hermano de George y autor de la letra. Los dos hermanos habían nacido en Nueva York y americanizado sus nombres eslavos: George se llamaba en realidad Jacob Gershowitz. Sus incios musicales fueron más de talento natural que de estudio programado. Por lo visto era un niño vivaz y metido en líos por las calles de Brooklyn: quizás por eso una vez al piano, en vez de imitar el estilo europeo, se adentró en los sonidos callejeros y los ritmos afroamericanos para capturar como nadie la música viva del Nueva York de los 20 y 30.

Hacia 1930 ambos hermanos andan componiendo un musical de Broadway, «Crazy girl», que incluye el «I got rhythm» cuya letra trajo algún quebradero de cabeza a Ira, según confiesa. Enseguida se convirtió en un pulso característico del nuevo *swing* de la ciudad. La interpretaron desde Judy Garland a Ella Fitzgerald. Un *must* del repertorio.

R. Mamoulian describe a Gershwin como feliz al piano. Y sin duda era un virtuoso natural, desbordante de carisma e imaginación. «La vida se parece mucho al jazz... mejor cuando improvisas» dijo una vez. Las «Variaciones» surgieron en una gira de conciertos en 1934 (28 bolos en 28 ciudades durante 28 días con la orquesta de Leo Reisman) y constituirán su última pieza de concierto escrita. Por lo visto, le andaba en la cabeza una variación china de «I got rhythm», ya que el tema usa la escala pentatónica. Y ahí se lanza.

Sus correrías por el «I got rhythm» tras el inicio del clarinete son asombrosas: un total de 6 mutaciones, desde el *hot jazz* hasta el pastiche oriental con *chinoiserie*, el vals, el zapateado informal, todo bajo el principio de que «tu mano izquierda no debe saber lo que hace la derecha»... El bueno de George deforma y estira la melodía original como un chicle. Hace globos con progresiones armónicas -influencia de J. Schillinger-, se mete no sólo con la estructura rítmica sino que cambia de atmósfera varias veces en apenas 10 minutos... ¿quién podría pedir más?

«Who could ask for anything more?»

GEORGE GERSHWIN **Rhapsody in blue, 1924**

¿Qué reúne a Rachmaninov, Stravinsky, Stokowsky...en el Aeolian Hall de Nueva York, el 12 de febrero de 1924? Sin saberlo todavía van a presenciar un estreno crucial en la música del s. XX. El anuncio de un híbrido de jazz y concierto clásico había llenado de expectación aquel evento.

Estíbaliz Espinosa

Todo había comenzado unos meses antes: el director Paul Whiteman y George Gershwin debaten sobre música sinfónica y su inevitable y futura fusión con el jazz. Whiteman organiza una sesión a la que titula «Experimento de música moderna» y en ella anuncia que Gershwin tocará una composición de jazz sinfónico. Hasta ahí todo bien... si no fuese porque Gershwin se olvidó por completo del asunto y se enteró tres semanas antes, gracias al periódico.

De ahí lo trepidante de todo cuento vino a continuación.

Vendrán calentitos de casa para el *glissando* del clarinete que descorcha esta pieza. Lo conocen: es un ícono acústico del siglo XX, uno de sus electrocardiogramas sonoros más reconocibles. Dos octavas y media de ronroneo que suena entre bromista, canalla y sexy.

Woody Allen pasea sus neurosis en «Manhattan» (1979) superponiendo la Rhapsody a las siluetas de los edificios, en su oda de amor y sexo a la ciudad: «Capítulo primero: él adoraba Nueva York, la idolatraba de un modo

desproporcionado. No, no, mejor así: él la sentimentalizaba desmesuradamente. Eso es. Para él [...] aquella seguía siendo una ciudad en blanco y negro que latía a los acordes de las melodías de George Gershwin.»

Incluso los dibujantes de la Disney imaginaron el *skyline* de Nueva York partiendo de una línea alzada al ritmo de sus primeros compases en «Fantasía 2000».

Subidos en ese *glissando* a modo de montacargas, ascendemos por la Norteamérica que rasca el cielo en la década de los '20 y llegamos a una viga de hierro. En 1932, once obreros de la construcción del RCA Building se zamparán unos bocadillos sobre esa viga, con los pies colgando sobre el abismo de Manhattan. Charles Ebbets los fotografía y todo el resto del siglo verá en esa imagen el esplendor de una ciudad joven, un crisol de culturas, riesgo y dinero. ¿Recuerdan esa instantánea? Colgará en paredes de museos y hamburgueserías durante lustros.

Ebbets también fotografió, sobre la misma viga y el mismo abismo, a un obrero tumbado junto a una radio. Por ella tendría que sonar la «Rhapsody in Blue» sin duda: su bohemio primer tema, su impetuosa parte central. El aura melancólica de *blues* callejero. Gershwin se fió de su improvisación y captó toda la energía y sarcasmo de una ciudad que se levantaba por entonces con tanta audacia como él mismo. El jazz triunfaba en una sala de conciertos, legitimado como cualquier otra expresión musical europea. Y lo hacía con un tema que a día de hoy todos reconocen como América (mejor dicho, EEUU) en estado puro. Por cierto, el debut de 1924 era para piano y banda de jazz y fue F. Grofé quien la orquestó para piano y sinfónica.

La grabación del virtuoso dominicano Michel Camilo obtuvo el Grammy Latino en 2006 y, según el crítico F. González, es «respetuosa, pero no reverencial, clásica en su forma pero jazz en espíritu».

En el mismo año en que Gershwin improvisaba sobre esta partitura, moría Lenin, San Petersburgo cambiaba su nombre de Petrogrado a Leningrado y Shostakóvich se peleaba con su 1ª Sinfonía. Las cosas también sucedían vertiginosamente en Rusia, pero quizás no con un cariz tan optimista como en Nueva York.

Así que siguiente parada: San Petersburgo, 1905 y 1957

**Дмитрий Дмитриевич Шостакович
DIMITRI SHOSTAKÓVICH
SINFONÍA Nº 11 en sol menor, Op. 103, «1905»**

Con las esquirlas de la Revolución en el cerebro

Es sabido que el poder siempre tiende al blindaje y una de las cosas que más lo aleja de aquellos para los que gobierna, es el miedo que les tiene. En 1905, una muchedumbre se congregó en la plaza del Palacio de Invierno de San Petersburgo para pedirle al zar Nicolás II, el *Батюшка* (el «batiushka» -

padrecito- como se llamaba a los zares, en un descarado marketing emocional) subidas salariales y mejoras en las condiciones de trabajo. Lo de siempre, hace 108 años.

Seguramente conocen «Sunday Bloody Sunday», del grupo irlandés U2. Su motivo proviene del asesinato de manifestantes en Derry, Irlanda del Norte, en enero de 1972. Pero el primer «Bloody Sunday» del siglo XX se desató en esa manifestación pacífica en la Plaza de Invierno, también en enero. Se dice que el zar no se encontraba en el Palacio por entonces. Se dice que se temió a aquel tropel de 200.000 obreros dirigidos por un sindicato religioso. Se dice que alguien ordenó que abriesen fuego contra los manifestantes. Fuego indiscriminado. Murieron cientos, muchos más quedaron heridos, hombres, mujeres y niños.

Era el 9 de enero de 1905, una mañana recién nevada. Hay una foto que muestra a la caballería imperial frente a la muchedumbre. La muchedumbre no portaba armas.

Al año siguiente, en la misma ciudad, nacía Dimitri Shostakóvich, un músico apabullante que nos ha legado docenas de fotografías siempre con las mismas gafas redondas y el mismo semblante serio. Preocupado. El rictus de quien es testigo de una época convulsa [aunque, ¿qué época no lo es?] y se siente en la obligación de legarle su banda sonora al mundo.

Y en esa obligación se encontró de todo: desde el apoyo de Stalin, que lo llamó personalmente para que viajase a EEUU como ejemplo del arte soviético, hasta la acusación de componer música antidemocrática. ¿Alguien puede explicar en qué se aprecia si una música es o no democrática? Si deja de ser accesible a todos los públicos, ¿significa eso que no es democrática ya? Sea como fuere, la misma cara que a ustedes se le debió de quedar a Shostakóvich y a otros músicos censurados, entre ellos Prokofiev o Katchaturian, tras el decreto Zhdanov de 1948 contra «artistas decadentes».

Pero volvamos a ese 1905. Según cuenta en sus polémicas memorias, la familia del joven Dimitri hablaba de los acontecimientos de esa mañana invernal constantemente. Sin duda aquello fue el detonante para la Revolución de 1917, no obstante se rumorea que para su sinfonía «1905» Shostakóvich quiso honrar otro levantamiento mucho más cercano en el tiempo y tabú en el entorno soviético: **la revolución frustrada de Hungría** un año antes, con la que los húngaros pretendían sustraerse del Pacto de Varsovia. Esto propicia una doble lectura en la obra, ya que en tal caso Shostakóvich, ensalzando la Revolución de 1905, critica en realidad el poder soviético de 1956 (y tal vez esa es la clave de que siempre parezca preocupado en las fotografías, tan preocupado como cualquier agente doble reventando de secretos).

Temáticamente, la Sinfonía 11^a es prima hermana de la 12^a, que glosa la Revolución de 1917, ambas constituyen cortes en un mismo fresco histórico. La 11^a se compuso para ser interpretada en un *totum continuum* de una hora de duración. El 1er movimiento «**La plaza del Palacio de Invierno**» comienza calmo, el amanecer de una catástrofe. Y pronto nos congela en la silla: poco a

poco crece una banda sonora desasosegante en metales, percusión y cuerda que nos sitúa sobre la nieve de esa mañana, desarmados, bajo un sol tímido y el estremecimiento de que «algo va a pasar» en el aire.

En este primer tiempo, el compositor incrusta melodías populares: слушай («Slushai»: ¡Escucha!) y «El Prisionero». Con ellas teje una atmósfera estática que mezcla la ingenuidad del pueblo con acentos premonitorios y, sin embargo, por muy amenazante que suene este movimiento no deja de ser bello, quizá porque anuncia que algo grande se nos viene encima sin decidir si será bueno o malo. (Como anécdota, este *Adagio* figura en la banda sonora de la serie «Cosmos», de Carl Sagan, para describir el caos primigenio).

Acto seguido, el músico va al grano. A los hechos. El halo gélido de amenaza prosigue en el 2º movimiento, «9 de enero» un *Allegro* cinematográfico y aciago, en el que casi escuchamos la agitación y posterior decepción de los manifestantes al saber que el Zar ha abandonado el Palacio. Y lo que sigue son páginas tremendas: suenan claros los disparos, el caos, la carga imperial en un abrumador despliegue de cajas militares, bronces y timbales rematado por cuerdas en *tremolo*, con el tema principal del 1er movimiento, en un sosiego que es más bien un escalofrío.

Sólo un maestro de la talla de Shostakóvich puede suscitar en nosotros tal empatía con la injusticia: su biógrafo, S. Volkov –autor de las supuestamente falsificadas memorias «Testimonio»-, comentó que tras un concierto suyo «por primera vez no salí pensando en mí mismo, sino en los demás».

La formación del compositor como pianista de cine le ayuda a crear una partitura sensorial llena de imágenes grotescas, en la que el libreto es nuestro conocimiento de aquellos hechos. Y nos chantajea emocionalmente sin pudor, capaz de dejarnos en vilo varios minutos con sus *crescendi* interminables. Una carga musical salvaje en la que se adivinan huidas, tropezones, heridas, cadáveres y la espectral celesta punteando el panorama final. A quien no le hierva la sangre en este 2º movimiento debería hacérselo mirar. Shostakóvich, con un mechón de pelo cayéndole sobre las gafas redondas, escribió en alguna tarde de 1957 el sismograma sonoro del terror. Del terror de Estado. Del terror de los que gobiernan *contra* y no *para* los gobernados. ¿Y no era él mismo por entonces un gobernado escéptico, aterrorizado por la apisonadora soviética en la que alguna vez creyó?

Вы жертвою пали в борьбе
роковой
Любви беззаветной к народу.

«Vosotros caísteis, víctimas en una
batalla terrible
de amor desinteresado por el
pueblo.»

Esta popular marcha fúnebre es el motivo principal del 3er movimiento, «**Memoria eterna**», un *requiem* por las revoluciones malogradas que camina sobre el *pizzicato* de las cuerdas graves (violonchelos y contrabajos). Las trompetas y trombones enuncian a continuación un motivo inquietante.

El clímax de este movimiento, su ascenso y catarsis, deja bien claro de qué lado juega Shostakóvich: como Mussorgsky, se posiciona junto al pueblo sea ruso, judío o húngaro. Y de ahí la contundencia del cierre del 4º movimiento, «**Alarma**»: un «esto-no-puede-quedar-así» tímbrico que se puede entender o no circunscrito al relato histórico de 1905. Comienza con una marcha militar en Si menor con el tema *Беснуйтесь, тираны* «Rabiad, tiranos»; de nuevo Shostakóvich inserta un canto popular y lo hará de nuevo en la 2ª parte: *Варшавянка*, la Varsoviana -aquí conocida como «A las barricadas»-. Se suceden los violentos contrastes marca de la casa y tras la reexposición del tema por parte del oboe, sobreviene la coda heroica.

Las campanas finales llaman a rebato. A la acción. Shostakóvich se comporta como un *юродивый* («yurodivy»), el loco sagrado, una figura típica rusa que, fingiendo ser disparatada e irónica, denuncia la opresión.

Pero en la mueca de sus obras no hay locura sino lucidez. Patente en sus sinfonías más conocidas, la 5ª, la 7ª, la 10ª. Y por mucho que circule la leyenda de la esquirla de metralla alojada en su cerebro como secreto de su genio (la recoge Oliver Sacks en «El hombre que confundió a su mujer con un sombrero»), Shostakóvich supo dar cuenta de las esquirlas de toda Revolución, aun cuando tildasen algunas sinfonías (la 11ª y la 12ª) de propagandistas. Su 10º Sinfonía fue etiquetada como de «optimismo pesimista». Y quizás toda su creación anda en esa bipolaridad. Con menos risas, Shostakóvich también tiene algo del Cándido optimista de Voltaire y Bernstein en un mundo miserable.

«Mi vida es tan triste como la de alguien ante quien se amontona una pila de cadáveres pero quizás es una experiencia que, contada, podría ser útil para la gente joven, que se libraría de la amargura que ha rodeado a mi vida gris.»
Dimitri Shostakóvich

«Hace tiempo, la raza humana envió una sonda fuera del sistema solar. Entre los mensajes enviados para una hipotética inteligencia extraterrestre hay un preludio de Bach. Nadie podría encontrar una música más desnuda, más bella: todos los logros científicos, matemáticos y artísticos de la Humanidad quintaesenciados en tres minutos gloriosos. **Pero, como Mozart, esa música nos habla no de lo que somos sino de lo que quisiéramos ser. Si, además de la belleza, hubiéramos querido contar toda la maldad, la miseria y la mentira que habitan esta pequeña lágrima azul, no habríamos enviado al viejo Bach de embajador. Habríamos enviado a Shostakóvich.**» David Torres, «La sonda Shostakóvich» en el blog «Tropezando con melones».

Estíbaliz Espinosa