

DMITRI SHOSTAKÓVICH

La música bajo el Terror

CARTAS A IVÁN SOLLERTINSKI
(1927-1944)

Introducción de Juan Manuel Aragüés,
traducción de Carlos Ginés Orta





Dmitri D. Shostakovich

DMITRI SHOSTAKÓVICH
LA MÚSICA BAJO EL TERROR
Cartas a Iván Sollertinski
(1927-1944)



Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Aragüés
Prólogo de la edición rusa de L. Kovnatskaia
Traducción de Carlos Ginés Orta

- © Шостакович Д. Письма И. И. Соллертинскому
- © De la introducción a la edición española, Juan Manuel Aragüés
- © De la traducción, Carlos Ginés Orta
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2021

Edición original: Шостакович Д. Письма И. И. Соллертинскому (San Petersburgo: АО Композитор SPb Publishing, 2006)



La edición del presente libro ha sido parcialmente financiada por la Mikhail Prokhorov Fund.

Colección PUZClásicos/Textos

Director de la colección: José María Serrano

Diseño de colección: Jesús Cisneros y Fernando Lasheras

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas,
c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

 Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1340-200-0

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

Depósito legal: Z 738-2021

ESTUDIO PRELIMINAR



SHOSTAKÓVICH: ENTRE EL TERROR Y LA AMISTAD

Prologamos un documento de enorme interés no solo para la historia de la música del siglo xx, sino, nos atreveríamos a decir, para la historia en general de ese siglo, en la medida en que nos permite penetrar en uno de sus momentos más tenebrosos: el estalinismo; tanto más tenebroso cuanto que sucede en un momento, la Revolución de Octubre, que había hecho alumbrar enormes esperanzas a una humanidad que había padecido la atroz explotación del capitalismo durante el siglo xix y la locura criminal de la Primera Guerra Mundial. Las cartas que Shostakóvich dirige a Sollertinski entre 1927 y 1944 abarcan un período de enorme intensidad en la historia soviética que, en ocasiones, se muestra en las mismas con la precaución que exige una situación que ha recibido un nombre contundente: el Terror. Los años treinta son los de las grandes purgas estalinistas, los de los juicios de Moscú, los del férreo control por parte del Estado de todos los resquicios de la sociedad soviética. A pesar de ello, son también la época en la que Shostakóvich se consagra como el músico más relevante de la URSS y uno de los más reconocidos en el ámbito internacional; de ahí el interés de estas *Cartas a Sollertinski*, en las que transmite al más íntimo de sus amigos, desaparecido por un ataque cardíaco en 1944, anécdotas, preocupaciones cotidianas, noticias de su trabajo musical, miedos e inquietudes. Y lo transmite a un interlocutor, Sollertinski, que por aquel tiempo era tenido como uno de los intelectuales y musicólogos más reputados del país. Nos hallamos ante la expresión de la amistad y complicidad entre dos genios. Lástima que las cartas de Sollertinski no se hayan conservado. Para entender mejor el texto, realizaremos un recorrido por el contexto político y cultural en el que se inscriben las cartas, ayudados,

en parte, por la introducción que a la edición rusa realizó L. Kovnatskaia. La atención que dedica a Sollertinski nos ha permitido centrarnos en nuestra introducción en la figura de Shostakóvich.

Uno de los elementos centrales que queremos subrayar en esta introducción es el paralelismo existente entre la evolución política y cultural en la URSS, señalar cómo la llegada del estalinismo supondrá el fin de la Revolución y, al mismo tiempo, la clausura del proceso de experimentación vanguardista que se había llevado a cabo con enorme éxito en la Unión Soviética de los años veinte, y de qué manera ello influye en la vida y la obra de Dmitri Dmitrievich Shostakóvich.

1. *La vanguardia rusa*

Los años que ocupa la correspondencia que intercambian Shostakóvich y Sollertinski, entre 1927 y 1944, son aquellos en que, desde una perspectiva estética, se produce el tránsito de las vanguardias, que habían hegemonizado el panorama cultural de los años veinte, al realismo socialista, que se convierte, a partir de 1932, en doctrina oficial del Estado soviético. Nos situamos ante una doble cesura, estética y política, pues ante lo que nos encontramos, en última instancia, es ante el ascenso al poder de Stalin. En efecto, Stalin se alza con la secretaría general del PCUS, a pesar de las expresas reticencias de Lenin, en 1926 y, a partir de ese momento, va a comenzar el diseño de un sistema de poder absoluto que nada tiene que ver con los anhelos de la Revolución de Octubre y que se sustancia en una extensa represión que alcanza a todos los niveles del país pero, muy especialmente, y de manera harto significativa, a la vieja guardia bolchevique, que es borrada del mapa para ser sustituida por una nueva generación de tecnócratas, la mayoría de los cuales no había vivido directamente la Revolución.¹ Ese

1 J. Arch Getty y O. Naumov, *La lógica del terror. Stalin y la auto-destrucción de los bolcheviques, 1932-1939*, Barcelona, Crítica, 2001.

afán de control se manifiesta en el campo de las artes con la disolución de la amplia nómina de organizaciones artísticas y su sustitución por las oficiales Uniones (de escritores, de cineastas, de músicos...) que se encargaron de controlar todos los extremos de la vida cultural del país.

Shostakóvich y Sollertinski crecen en un ambiente de eferescencia vanguardista. En ningún país como en Rusia se daban las condiciones para que la vanguardia llevara a cabo su programa de radical ruptura con el pasado. La profunda ruptura política que supone la Revolución del 17 es un caldo de cultivo inmejorable para una ruptura con las viejas formas de la estética que se venía reclamando a lo largo y ancho de Europa en la transición del XIX al XX. No solo en la estética, en la ciencia, en la filosofía, el final del XIX y el principio del XX pergeñan un cambio de paradigma que anuncia el ocaso del viejo mundo de la Modernidad.² La potencia de la vanguardia rusa se desprende del simple enunciado de la nómina de sus componentes. Sin pretender ser exhaustivos, podemos señalar nombres tales como los de Malévich, Kandinski, Chagall, Eisenstein, Vértov, Ródchenko, Maiakovski, Pasternak, Meyerhold, Shostakóvich o Prokófiev, en muy diferentes campos de la creación estética. En todos los casos, su obra aboga por una ruptura radical con el pasado; en algunos, esa apuesta transformadora va acompañada de una paralela voluntad política, favorecida, como en ningún otro lugar de Europa, por una coyuntura social propicia. Por poner un ejemplo, cuando Lunacharski se convierte en comisario de cultura, piensa en Maiakovski para el departamento de poesía, en Meyerhold para el de teatro, en Chagall para el de arte y en Lourié para el de música.³ En Rusia, como en ningún sitio, la ruptura formal fue acompañada de una ruptura en los contenidos, aunque Lunacharski fue especialmente cuidado-

2 Vid. al respecto J. M. Aragüés, *De la vanguardia al cyborg*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.

3 J. Baal-Teshuva, *Chagall*, Colonia, Taschen, 2008, p. 79.

so, aplicando la teoría leninista de las «dos culturas en una cultura», de apoyar por igual las nuevas formas vanguardistas y otras expresiones artísticas de carácter más tradicional.⁴ No en vano, la posición bolchevique se desmarca del apoyo a una tendencia artística concreta, como se deduce de la tesis cuarta del Narkomprós (Comisariado Popular para la Instrucción), dirigido por el mentado Lunacharski: «ni el poder estatal ni la asociación de sindicatos [de artistas] deben reconocer ninguna orientación como algo estatal-oficial; por el contrario, han de ser el máximo apoyo a todas las iniciativas en el campo del arte».⁵ En muchos sentidos, la vanguardia rusa cree haber contemplado el fin de la historia, la muerte de dios; acontecimientos ambos que, deseados o no, resultan, para ella, incontestables. Y ello urge la creación de una nueva realidad. El arte ya no tendrá por objeto representar una realidad que ha resultado aniquilada; deberá esforzarse en la producción de una nueva realidad, del mismo modo que la política debía esforzarse por crear una nueva sociedad pues, como apuntaba con sarcasmo el poeta Andréi Bely, «la victoria del materialismo en Rusia condujo a la completa desaparición de toda materia en el país».⁶ Tal fue la devastación a la que debió hacer frente la Revolución, con la destrucción combinada que produjeron la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil.

En las artes plásticas, el suprematismo, luego el constructivismo, pone de manifiesto esa voluntad teórica de ruptura con el pasado en la que se pueden reconocer ciertos aires nietzschianos. Lo podemos constatar en algunos de sus textos; así la *Declaración*, redactada el 15 de junio de 1918:

4 S. Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Madrid, Siglo XXI, 2017.

5 «Tesis del Sector del Arte del Comisariado Popular para la Enseñanza y del Comité Central de la Federación Pan-rusa de Sindicatos de Artistas sobre las bases de la política en el Sector del arte» (1921), recogido en VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999, p. 316.

6 Citado en B. Groys, *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 57.



Clases de piano (Shostakóvich es el segundo por la izquierda de la fila superior)

Hoy ha llegado el superhombre por sorpresa para extraer del hombre lo que le sucederá y colocar la nueva sabiduría en el nuevo cráneo del hombre de nuestro siglo [...]. Desgarrad las telas y los libros que contienen vuestras páginas de esquemas si lo que traslucen es el mundo deformado del pasado[,] arrancad todo lo que ha hecho la razón de la antigua cultura para que el hombre nuevo pueda en el curso de unos instantes trazar rápidamente por sí mismo los sistemas de las vías con que se desatan los nudos de la antigua sabiduría escondida que no es otra cosa en realidad que vieja estopa roída por el tiempo.⁷

En el tiempo del fin de la historia, la comunidad, trasunto de dios,⁸ se convierte en la «humanidad blanca», que contempla un mundo anobjetual, Nada absoluta.⁹ La tarea de esta nueva humanidad comunitaria es otorgar nuevo sentido al

7 K. Malévich, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 272.

8 *Ib.*, p. 434.

9 Groys, *Obra de arte total Stalin*, p. 51.

mundo nuevo. Así lo expresa el Unovis, colectivo de artistas suprematistas, *Utverditeli Novogo Iskusstva* (Corroboradores del Nuevo Arte), en una hoja suelta de 1920 titulada *Queremos*: «Crearemos vestiduras nuevas y daremos al mundo un sentido como nunca tuvo, porque poseemos derechos y libertades que jamás existieron [...]. El rojo muestra al hombre la vía nueva. Nosotros mostraremos la nueva obra artística creadora». ¹⁰ De este modo, la alianza de lo político y lo estético se entiende como una necesidad. Malévich se considera la culminación del proceso de la vanguardia:

Con nuestros programas y nuestros sistemas nuevos haremos las artes *revolucionarias*: cubismo, futurismo y suprematismo, ya que ellos contienen la marcha de los acontecimientos que conducen al signo creador único. El cubismo y el futurismo han destruido el antiguo mundo de las cosas y nosotros hemos llegado a la no objetivo, es decir, al despojamiento de todo lo antiguo, a fin de desembocar en el *mundo de las cosas, espiritual, suprematista, utilitario y dinámico*. ¹¹

Por otro lado, el constructivismo, luego productivismo, de Ródchenko y Tatlin, denunciará lo que considera una tendencia excesivamente contemplativa del suprematismo y abogará por la total fusión de la actividad artística con lo social, a través del concepto de «máquina artística». Como apunta Groys, «los constructivistas mismos no consideraban sus construcciones como obras de arte autosuficientes, sino como modelos de una nueva organización del mundo, como elaboración experimental de un único plan de dominio del material mundial». ¹²

El cine, especialmente de la mano de Eisenstein, se convierte en una herramienta política al servicio del cambio social. Los bolcheviques son conscientes de su potencia propagandística y por ello, en plena Guerra Civil, que más que una guerra

10 Malévich, *Escritos*, pp. 318 y 319.

11 *Ib.*, p. 317.

12 Groys, *Obra de arte total Stalin*, p. 60.

civil supone la invasión del país por numerosas potencias como Estados Unidos, Francia o Inglaterra, como de modo magistral plasma Shólojov en su novela *El Don apacible*, Lunacharski decreta su nacionalización y fleta trenes encargados de recorrer el país para proyectar películas y documentales. Respondiendo a la teoría del «cine-ojo» de Vertov, quien entiende que el cineasta simplemente debe dar testimonio de lo que sucede, transmitiendo de forma aséptica hechos y, para ello, poniendo la cámara a grabar sin posterior intervención sobre ella, Eisenstein aboga por el «cine-puño», que pretende impactar al público, remover su conciencia, en coincidencia con el papel de agitación que Lunacharski concede al arte.¹³ No solo eso, sino que el inicial cine de Eisenstein (*La huelga*, *Octubre*, *Lo viejo y lo nuevo*, *El acorazado Potëmkin*, *La línea general...*) concede el protagonismo político a las masas, al colectivo, a la multitud, hasta el punto de que Eisenstein, en esa época, teoriza, frente a Holywood, el «cine sin estrellas», sin protagonistas que constituyan el núcleo de la acción;¹⁴ cine muy diferente del que deberá filmar más tarde, bajo Stalin, en el que grandes héroes (Alexander Nevski o Iván el Terrible) protagonizan sus cintas convirtiéndose, de una u otra manera, en trasuntos cinematográficos de Stalin.

El gran nombre de la literatura rusa de vanguardia es el de Maiakovski, a quien se le concederá el título de «poeta de la Revolución». Aunque podríamos añadir muchos otros nombres, como los de Zamiatin, Zóschenko, Pasternak, Bulgákov, Platónov o Pilniak. Maiakovski fundó, junto con Pasternak y Tretiakov, la más conocida de las revistas de vanguardia, la *LEF (Levii Front Iskusstva [Frente izquierdista del arte])*, por cuyas páginas pasó lo más granado de la cultura del momento. Maiakovski entendió la poesía como una forma de inter-

13 A. Lunacharski, *L'Esthétique soviétique contre Staline*, París, Delga, 2005.

14 S. Eisenstein, *Au delà des étoiles*, París, Union Générale d'Éditions, 1974.

vención social y, antes de su suicidio el 14 de abril de 1930, denunció el proceso de burocratización que estaba sufriendo la sociedad soviética a finales de los años veinte. Por ello entiende que se trata de «combatir la inercia que ha penetrado ya en nuestros trece años de república soviética».¹⁵ Su desencanto se manifiesta de manera radical en una de sus últimas obras, *El baño*, recibida con duros reproches por parte del VAPP, la Asociación de Escritores Proletarios, dirigida por Ermilov. Ante las críticas, Maiakovski colgó una nota en el lugar del estreno, que decía: «No es posible limpiar en un solo baño a todo el montón de burócratas, no hay bañeras ni jabón suficiente».¹⁶

La música, aparte de las contribuciones que, ya antes de la Revolución, habían realizado compositores como Stravinski o Skriabin, también muestra ciertas manifestaciones en el campo, especialmente, del futurismo, en el que Avraamov califica a Bach de fascista y propone destruir todos los pianos del país. Compose la *Sinfonía de las sirenas*, pensada para ser interpretada por las sirenas de fábricas, barcos y baterías de artillería. También cabe destacar a Aleksander Mosólov, con su obra *La Fundición de Hierro*. Pero quizá uno de los experimentos más reseñables, por su dimensión política, es la creación de lo que se conoce como Persimfans, o Pervii Sinfonicheskii Ansamble, Primer Conjunto Sinfónico, en el que se suprime la figura del director y la interpretación de la obra queda sometida a las decisiones del colectivo orquestal. Como señala Amy Nelson, «si la vida musical de los años treinta está estrechamente asociada hoy a ideas de censura y represión, la de los diez primeros años del nuevo régimen sorprende, por el contrario, por su riqueza y sorprendente diversidad».¹⁷

15 V. Maiakovski, *Una bofetada al gusto del público*, Sevilla, Mono Azul Editora, 2009, p. 59.

16 Citado en la introducción a V. Maiakovski, *Cómo hacer versos*, Sevilla, Mono Azul Editora, 2009, pp. 15-16.

17 A. Nelson, «La politique musicale de Lounatcharski», en VV. AA., *Lénine, Staline et la musique*, París, Fayard, 2010, p. 87.



Sollertinski en 1920

Podríamos seguir hablando de la vanguardia, pero estas breves notas sirven para hacerse una idea del ambiente en el que se formaron Shostakóvich y Sollertinski. De manera inevitable, el primero de ellos está influido, en sus composiciones, por el vanguardismo que impregna el ambiente, así que no es de extrañar que muchas de sus primeras obras se encuadren en estas nuevas tendencias; algunas de ellas de manera muy decidida, como las óperas *La nariz* y *Lady Macbeth*. De hecho, Shostakóvich se siente más cercano de la Asociación de Músicos Contemporáneos que de la de Músicos Proletarios, aunque colabora con ambas y tiene también su respeto; de ahí que la promulgación del decreto de abril de 1932, que suprime todas las organizaciones artísticas y las sustituye por las Uniones, genere inquietud en él y que el establecimiento del realismo socialista suponga la revisión de la positiva valoración que su obra había recibido hasta el momento. Lo que había sido aclamado será lanzado a las tinieblas del formalismo.

2. *La muerte de la Revolución, la muerte de la vanguardia*

No cabe duda de que sería incorrecto asimilar vanguardia artística y vanguardia política o, por decirlo de otro modo, argumentar que existe un hilo que hilvana las propuestas artísticas de la vanguardia y las de la política revolucionaria. No es, como hemos dicho, una afirmación sostenible, ni para Rusia en particular ni para Europa en general. Por un lado, cabe subrayar que el fenómeno de la vanguardia es un fenómeno plural, en el que, bajo unos rasgos estéticos que confieren un aire de familia, se cobijan posiciones políticas muy diversas. Un mismo ismo, como el futurismo, puede ser representado por posiciones políticas contrapuestas, como se observa en el caso de Marinetti y Maiakovski. El propio Maiakovski lo subraya. También es cierto que el profundo hincapié que la vanguardia realiza sobre las cuestiones formales convivió de manera compleja con la necesidad de contenidos que implica toda política. En ese sentido, hubo quienes entendieron que el formalismo, la desatención al contenido, sintonizaba sin dificultad con los planteamientos políticos revolucionarios, caso de Chagall; quienes entendieron que la atención a la forma debía ir acompañada de la búsqueda de nuevos contenidos de carácter revolucionario, caso de Maiakovski; y quienes se limitaron a conceder a la vanguardia una tarea estética y formal. Subirats se ha encargado de subrayar que esta última postura es la que, finalmente, adquiere predominio en el discurso vanguardista que, de este modo, acaba sometido a las exigencias de la sociedad de consumo.¹⁸

Las aristas son múltiples, en efecto. Pero, en el caso de la Unión Soviética, creemos que es posible establecer una vinculación entre el devenir de la vanguardia y el devenir de la política y, así, entender que, en los años treinta, se produce

18 E. Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1985.



Composición (Shostakóvich es el primero de pie por la izquierda)

una clausura paralela del proceso revolucionario y de la vanguardia artística. Todo ello se puede sintetizar en un nombre: Stalin.

Sería imposible pretender justificar, a través de una extensa nómina de acciones, textos y declaraciones, la tesis de que el estalinismo supone la tumba de la Revolución de Octubre. En lo político, sin embargo, resulta imprescindible recordar el enrocamiento que supone la promulgación por Stalin, nada más acceder al poder en 1926, de la política de «Socialismo en un solo país», así como la posterior liquidación de toda la vieja guardia bolchevique en los juicios de Moscú de los años treinta. En lo textual, quizá convenga recordar una serie de novelas, desde *El cero y el infinito* de Koestler, hasta *Vida y destino* de Grossman, pasando por *El caso Tuláyev* de Víctor Serge o *Moscú-frontera* de Jiri Weil, en las que militantes comunistas contemporáneos defienden la tesis de la conversión del régimen estaliniano en lo opuesto de lo que la Revo-

lución había pretendido. Aquí, para reforzar esa tesis y relacionarla con el desarrollo de la vanguardia en la URSS, nos apoyaremos en algunos textos referidos específicamente al campo de la música, pero perfectamente extrapolables al campo del discurso político e ideológico.

Ya hemos mencionado la importancia que Dmitri Shostakóvich concede a la promulgación, en abril de 1932, de la disposición «Sobre la renovación de las organizaciones artístico-literarias», ya que supone la supeditación de toda actividad artística a la dirección del Partido. Los bolcheviques, como hemos señalado, habían mantenido una hasta cierto punto comprensible ambigüedad con respecto a los movimientos artísticos contemporáneos. Probablemente, la dirección bolchevique se mostraba más atenta a las vinculaciones políticas de los artistas que a sus propuestas estéticas, pues la necesidad de encontrar apoyos para la Revolución pesaba más que cualquier otra consideración. Esa ambigüedad se traduce en la efervescencia cultural de la que es testigo la Rusia revolucionaria, efervescencia que irá desapareciendo en el curso de los años y que encontrará en la llegada al poder de Stalin la peor de las noticias. Los años treinta son años de extremada dureza, para la sociedad en su conjunto, para la cultura en particular. El novelista Borís Pilniak llegó a escribir, en 1933, una carta al también novelista y activista Víctor Serge en los siguientes términos: «no hay un solo adulto pensante en este país que no haya creído que puede ser fusilado».¹⁹ Anna Ajmátova se encargó de glosar ese dolor en su poema *Réquiem*,²⁰ en el que describe el horror de la represión. Démosle la palabra, a las puertas de la cárcel de Leningrado, a la espera de noticias de su hijo y su marido:

19 Citado por Susan Sontag en la introducción a V. Serge, *El caso Tuláyev*, Madrid, Alfaguara, 2007, pp. xvi-xvii.

20 Al respecto, *vid.* J. M. Aragüés, «Anna Ajmátova: crónica poética del antiestalinismo», en L. P. Rodríguez, *El pensamiento de los poetas*, Zaragoza, Editorial Eclipsados, 2010, pp. 141-180.

Entonces una mujer de labios azules que estaba detrás de mí, quien, por supuesto, nunca había oído mi nombre, despertó del aturdimiento en que estábamos y me preguntó al oído (allí todas hablábamos en voz muy baja):

—Y esto, ¿puede escribirlo?

Y yo dije:

—Puedo.

Entonces, algo parecido a una sonrisa asomó por lo que antes había sido su rostro.²¹

Los hechos hablan de una cruel represión, pero ¿y los textos oficiales? ¿Qué reflejan?

Como decíamos, en el ámbito de la música, existen varios textos y declaraciones que poseen una enorme significación para detectar la evolución ideológica de la dirección soviética. Son textos que, desde la crítica al formalismo y al cosmopolitismo, se construyen con una arquitectura conceptual que resulta absolutamente antagónica con un planteamiento marxista, incluso meramente materialista.

Vayamos cronológicamente. El primero de esos textos fue publicado en *Pravda* el 28 de enero de 1936; su título, *Caos en lugar de música*, y supone una durísima crítica de la ópera de Shostakóvich *Lady Macbeth de Mtsensk*, estrenada con enorme éxito de crítica y público dos años antes en Leningrado.²² En las cartas a Sollertinski se dan repetidas noticias sobre su composición a partir de mediados de 1931. Se trata de una ópera compuesta tomando como base la novela homónima de Leskov, publicada en 1865 y en la que se narra la historia de una mujer, Katerina Izmailova que, insatisfecha con su matrimonio, acaba asesinando a su suegro y a su marido con ayuda de su amante. Shostakóvich, que muestra de diversos modos su simpatía por la protagonista como, por ejemplo, colocando su

21 A. Ajmátova, *Réquiem*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 103.

22 Al respecto, *vid.* J. M. Aragüés, «Shostakóvich y la represión estalinista: el caso de la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*», en C. Ballestín, *Discursos subterráneos*, Zaragoza, Mira, 2009, pp. 127-136.

firma musical (re, mi bemol, do, si) en algunas de sus intervenciones, manifestó en numerosas ocasiones su intención de realizar un ciclo operístico sobre la situación de la mujer en Rusia, de la que *Lady Macbeth* sería el primer hito.²³ Dos elementos van a resultar, a la postre, problemáticos en la ópera: en primer lugar, el vanguardismo musical de la misma, que permitirá a la crítica, dos años después de su estreno y tras haberse deshecho en alabanzas sobre ella, colocarla en el ámbito del perseguido formalismo; en segundo, y de manera hartó sorprendente para un país que ha hecho una revolución y que durante los años veinte puso en práctica el amor libre y formas alternativas de relaciones amorosas, el contenido sexual de la misma; en especial, una escena en la que la pareja protagonista aparece en la cama sobre el escenario manteniendo un encuentro de carácter sexual. Es de señalar que, en las cartas a Sollertinski, Shostakóvich señala que ese fue un aspecto que también levantó las críticas de algunos de los músicos de la orquesta de Sverdlovsk cuando, en abril de 1933, les interpretó al piano algunos pasajes de la obra en su visita a la ciudad.²⁴ En todo caso, al parecer, el exseminarista Stalin experimentaba un profundo malestar ante manifestaciones de este tipo, tanto en pintura como en cine u ópera.²⁵ Y la mojigatería del líder se convirtió en posición ideológica. Quizá no esté de más recordar que, precisamente, el año en que *Lady Macbeth* será prohibida se promulgan decretos prohibiendo, también, el aborto, y con nuevas disposiciones en favor del matrimonio y la familia,²⁶ nuevo síntoma de la involución ideológica del momento.

En todo caso, y como decíamos, la ópera comenzó siendo un éxito. Sollertinski dirá de ella: «Podemos afirmar con pleno

23 B. Feuchtner, *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*, Madrid, Turner, 2004, p. 51.

24 *Vid. infra*.

25 C. Moreni, «Šostakovič e il potere», en VV. AA., *Šostakovič e il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, p. 54.

26 S. Volkov, *Chostakovitch et Staline*, Mónaco, Éditions du Rocher, 2005, p. 137.



Retrato conjunto de 1928

derecho que, desde *La dama de picas* [de Chaikovski], no ha habido en la historia de la ópera rusa una obra de tanta grandeza y profundidad como *Lady Macbeth*»,²⁷ valoración que también es compartida por el director Samuél Samosud.²⁸ Shostakóvich cuenta a su amigo el éxito de las representaciones de la misma en Moscú, en diciembre de 1935 y enero de 1936, bajo la batuta de Mélik-Pashájev, aunque ya había sido estrenada en Leningrado el 22 de enero de 1934. Hasta su prohibición, pocos días más tarde, la ópera había contado con 85 representaciones en Leningrado, 97 en Moscú y su estreno en numerosas ciudades de todo el mundo, entre ellas Filadel-

27 I. Sollertinski, *Von Mozart bis Shostakowitsch*, Leipzig, 1979, p. 231.

28 B. Dermoncourt, *D. Chostakovitch*, Arlés, Actes Sud, 2006, p. 61.

fía, en febrero de 1934 con dirección de Stokowski, y Nueva York, bajo la batuta de Otto Klemperer, en octubre de 1935. Arthur Rubinstein, tras acudir a su representación en Leningrado, habla de su «conmoción profunda ante aquel drama brutal».²⁹

Sin embargo, tras la asistencia de Stalin a una representación de la obra, el 26 de enero de 1936, la suerte de la obra cambiará radicalmente, hasta el punto de que no volverá a ser representada hasta 1962, modificada y con el título de *Katerina Izmailova*. A los dos días se publica en *Pravda* el famoso texto «Caos en lugar de música». El texto de *Pravda* realiza, en lo sustancial, dos críticas a la obra. La que menos nos interesa, pero que indica el tipo de moralidad vigente en la URSS de Stalin, tras los innovadores experimentos sobre la familia y el amor libre de los años veinte, es la que se centra en los elementos sexuales de la obra y en lo que se caracteriza como su «naturalismo más ordinario», «grosero, primitivo y vulgar». El autor del texto, probablemente un tal Saslavskii, escribe con desagrado: «La música gime y suspira, jadea y se queda sin aliento para recrear las escenas amorosas con la mayor naturalidad posible. Y el “amor” es tratado con todo lujo de detalles, que no podrían ser más vulgares. La cama de matrimonio del comerciante ocupa el centro del escenario».³⁰ El puritanismo victoriano acampa tras los muros del Kremlin. Como escriben los humoristas Ilf y Petrov, «El ruido de un beso les horroriza más que un obús que explota»;³¹ un puritanismo que también aparece en la crónica del crítico del *New York Times*, quien la califica como «primera ópera pornográfica».³² Pero, más allá de algo que pudiera ser tenido por anecdótico y quizá fruto de la posición personal del redactor del texto, la segunda de las

29 Citado en K. Meyer, *Shostakóvich*, Madrid, Alianza, 1997, p. 148.

30 Citado en Feuchtnner, *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*, p. 78.

31 Citado en Volkov, *Chostakovitch et Staline*, p. 121.

32 Citado en Feuchtnner, *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*, p. 79.

críticas despliega toda una batería de argumentos, con un profundo trasfondo ideológico. Esta crítica se refiere al «formalismo» presente en la obra.

La acusación de formalismo, que ya había sido utilizado en los años veinte, en concreto contra Maiakovski, supone toda una declaración de principios estéticos opuestos a los de la vanguardia. Ciertamente, la vanguardia había subrayado la necesidad de una ruptura formal con el arte reproductivo de la tradición occidental, abogando por la obra como un instrumento productivo, generador de una nueva realidad. Esa ruptura formal venía acompañada, en muchos casos, con una propuesta de ruptura material, ideológica. Sin embargo, con la promulgación del realismo socialista como principio estético soviético, todo el peso de la obra de arte debe recaer en su contenido ideológico, convirtiéndose la forma en mero soporte de ese mensaje político. Veamos cómo se define el realismo socialista en la primera reunión de la Unión de Escritores Soviéticos, en 1934:

El realismo socialista, en tanto que método fundamental aplicado a la literatura rusa y a la crítica literaria, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario. Por el carácter históricamente concreto y verídico de su representación de la realidad, debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo.³³

Por ello se buscan formas simples, sencillas, inmediatamente comprensibles. Todo lo que supone una innovación o complicación formal es visto con recelo, de ahí que la acusación de formalismo fuera una constante en la estética estaliniana. Así, se lee en el texto que «el poder de arrastrar a las masas que tiene la buena música es sacrificado por un afán formalista pequeñoburgués y un retorcimiento que no tienen por objeto más que dar una sensación de originalidad basada

33 *Pervii vsesoyusnij s'ezd sovetskij pisatelei*, Moscú, 1934, p. 716.

en el puro efectismo»;³⁴ de ahí las críticas a las disonancias que recorren la obra y que dan lugar a una música «caótica», «intencionadamente “retorcida”», que «no recuerda en nada a la ópera clásica y tampoco tiene nada en común con las sonoridades sinfónicas, con el lenguaje musical sencillo y accesible para todo el mundo».³⁵ Al parecer, la Revolución, que había pretendido la ruptura política con el pasado, debe reproducir en lo estético los modelos de ese pasado superado. Porque no hay una reivindicación de una cierta música del pasado, la que pudiera entroncar con ese carácter progresista que apunta la teoría de las dos culturas dentro de una cultura, sino que se aboga, *tout court*, por la «ópera clásica», sin más matices. Pero, con resultar sorprendente la reivindicación de modelos estéticos generados en sociedades burguesas o, incluso, aristocráticas, lo que nos interesa subrayar son los parámetros conceptuales y, por lo tanto, ideológicos, desde los que se reivindica la tradición. Pues se hace desde el énfasis en la defensa de una «música natural, humana».

Desde luego, no parece que un discurso materialista, marxista, pueda apoyarse en conceptos como lo natural y lo humano. Aplicando esa teoría de las dos culturas dentro de una cultura, bien pudiera decirse que la historia de la filosofía moderna manifiesta sus hitos progresistas (Spinoza, materialistas franceses del XVIII, Marx, Nietzsche...) a través de la crítica del concepto de naturaleza humana. Como bien dice Roland Barthes, la burguesía siempre se ha escondido detrás de esos conceptos para disfrazar sus intereses particulares, presentándolos como universales.³⁶ De ese modo, al presentar a los sujetos unidos por una común naturaleza, constituyendo la «humanidad», ataca la pretensión aristocrática de una naturaleza especial que justificaría su relación

34 Citado en Feuchtner, *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*, p. 78.

35 *Ib.*, p. 78.

36 R. Barthes, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 232 y ss.



Shostakóvich y Meyerhold en 1929

con el poder, al tiempo que desactiva los mensajes de clase procedentes del proletariado. La nación, el pueblo, la humanidad, borran las fronteras de clase. En una dinámica excesivamente tópica, y generadora de desencanto por proceder de un Estado que se considera revolucionario, el estalinismo se ve a sí mismo como expresión de un saber de carácter universal, de un gusto que trasciende las épocas y las clases. Si la vanguardia, lo hemos apuntado, nace de la muerte de dios, el estalinismo lo resucita, convirtiéndose en un discurso religioso en el que lo que se le opone se convierte en, significativamente por su etimología, siniestro, demoniaco:

Es una música —se continúa argumentando en *Pravda*— construida sobre el mismo principio de negación de la ópera de acuerdo con el cual el arte «siniestro» —en el sentido de perverso, negativo, demoniaco, opuesto a lo «diestro»— reniega en el teatro en general de la sencillez, el realismo, la comprensibilidad del gesto o la entonación natural de la palabra.

La crítica a la vanguardia se hace explícita a continuación: «Esta música viene a transferir a la ópera los principios negativos del teatro de Meyerhold elevados a la enésima potencia».³⁷ La oposición entre lo natural y humano frente a la demoníaco y siniestro desplaza a la ópera de Shostakóvich del lado del error y la mentira, colocándose en un peligroso camino de desviacionismo esteticista:

El peligro de seguir una tendencia semejante en la música soviética salta a la vista. Esta degeneración «hacia el lado siniestro» en la ópera tiene el mismo origen que la degeneración «siniestra» en la pintura, la poesía, la pedagogía y la ciencia. El afán «innovador» pequeñoburgués conduce a un alejamiento del arte verdadero, de la verdadera ciencia y la verdadera literatura.

No cabe duda de que las categorías de naturaleza y verdad caminan paralelas, pero no lo es menos que, en su formato universal y burgués, resultan radicalmente ajenas a la tradición materialista.

En las cartas podemos comprobar la inquietud de Shostakóvich tras la representación a la que acude Stalin, acompañado por otros dirigentes del Partido. En primer lugar, porque, contra lo que era la costumbre, no es llamado al palco de los dirigentes, lo que entiende como un mal síntoma; síntoma que se ve refrendado por el artículo en *Pravda* que, además, será seguido de un segundo artículo demoledor contra su ballet *El arroyo claro* el 7 de febrero. Shostakóvich, aterrizado, escribe una carta a Stalin en la que se ofrece a darle todo tipo de explicaciones. Por ello, en la carta que dirige a Sollertinski el 29 de febrero, le escribe: «Me quedo en casa sin salir. Espero una llamada. Tengo pocas esperanzas de recibirla». Stalin, en ocasiones, descolgaba el teléfono y se ponía en contacto con miembros relevantes de la intelectua-

³⁷ Feuchtnner, *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*, p. 78.

lidad. No fue el caso y Shostakóvich permaneció, durante mucho tiempo, en un estado de profundo desasosiego, agravado por las duras críticas que le dirigían los mismos que anteriormente lo habían alabado. Sin embargo, contó con el inestimable apoyo de Maxim Gorki, quien envió una carta a Stalin en su defensa.³⁸

Pudiera pensarse que nos hallamos ante un texto puntual, quizá incluso anecdótico. Sin embargo, más de una década después, en 1948, los argumentos se reiteran, casi milimétricamente. El 10 de febrero de 1948 se publica una resolución del PCUS titulada *Sobre la ópera «La gran amistad»*, redactada por Boris Assafev, a instancias de Zhdánov. La ópera *La gran amistad*, obra de un compositor de escasa relevancia, Vano Muradeli, sirve de excusa para un ataque en toda regla contra los más relevantes compositores soviéticos. La resolución se vincula directamente con el texto de *Pravda* de 1936:

Ya en el año 1936 la ópera *Lady Macbeth de Mzensk* de Dmitri Shostakóvich dio pie al órgano de prensa del Comité Central del PCUS para criticar vivamente las tendencias antinacionales y formalistas de la obra de D. Shostakóvich y para revelar el peligro que la misma albergaba en relación con la evolución de la música soviética. *Pravda*, que abordó entonces el tema por iniciativa del Comité Central del PCUS, formuló con claridad lo que el pueblo esperaba de los compositores soviéticos [...]. Sin embargo, no han ido bien las cosas con respecto de las obras aparecidas en el ámbito de la sinfonía y la ópera. La cuestión afecta sobre todo a los compositores representantes de la tendencias formalista y antinacional, que se refleja especialmente en las obras de compositores tales como los camaradas D. D. Shostakóvich, S. S. Prokofiev, A. I. Jachaturian, V. Y Shebalín, G. N. Popov, N. Y. Miaskovski y otros, cuya música refleja con especial intensidad aspiraciones formalistas y tendencias antidemocráticas, ajenas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos. Entre las características

38 Volkov, *Chostakovitch et Staline*, p. 145.

de esta música están el rechazo de los principios básicos del clasicismo, la apología de la atonalidad, de la disonancia y de la falta de armonía, que, según parece, habrán de ser expresión de la «innovación y del progreso» en la evolución de las formas musicales, la renuncia a elementos musicales tan importantes como la melodía y la preferencia, como contrapartida, por asociaciones sonoras caóticas y neuróticas que transforman la música en cacofonía.³⁹

Como vemos, reaparecen referencias de carácter técnico, como la reivindicación de lo melódico frente a la disonancia, la alabanza de la tradición clásica, enmarcadas dentro de una crítica general a lo que se denomina como «formalismo». Ello dará pie, de nuevo, a reclamar una «música humana normal», frente a unas obras que están «minando los pilares de la auténtica música»,⁴⁰ de tal manera que se utilizan, doce años después, categorías ideológicas ajenas al archivo marxista. No aparecen, al no venir al caso, referencias sexuales de carácter moral, lo cual no quiere decir que el puritanismo anteriormente mencionado haya desaparecido de la escena crítica soviética. Es más, cuando ese mismo año Tijon Jrennikov se hace con la Secretaría General de la Unión de Compositores, carga contra los mencionados compositores, reiterando los argumentos de «experimentación formalista», pero añade, en línea con el artículo de *Pravda* de 1936, que su música tiende a «reunir armonías salvajes, a recaer en culturas primitivas, bárbaras [...] en el erotismo, la perversión sexual, la inmoralidad y la desvergüenza, atributos que caracterizan a los héroes burgueses del siglo xx».⁴¹ No cabe sino el estupor más acentuado al constatar en qué ha devenido la moral sexual soviética.

39 Citado en K. Meyer, *Shostakóvich. Su vida, su obra, su época*, Madrid, Alianza, 1997, p. 259.

40 Feuchtner, *Shostakóvich. El arte amordazado por la autoridad*, p. 237.

41 *Ib.*, p. 239.

No parece haber duda de que el discurso oficial estalinista se nutre de categorías de carácter universalista y atemporales que difícilmente pueden encajar en una analítica de carácter materialista. El estalinismo conserva elementos de la retórica revolucionaria, pero sus categorías no resisten un serio análisis materialista. La desatención a la quiebra social, a las mediaciones constituyentes de la subjetividad, a la deriva histórica de los discursos —estéticos, éticos, de todo orden...—, convierten el discurso estalinista en una propuesta idealista, como en el ámbito filosófico señaló el propio G. Lukács.⁴² En última instancia, recurriendo a conceptos de Negri, a lo que asistimos es a la conversión de un poder constituyente, revolucionario, en un poder constituido, atento exclusivamente a su propio mantenimiento y reproducción y, con ello, de un pensamiento constituyente a un pensamiento constituido, esclerotizado y dogmático. De este modo, puede hablarse de una lógica paralela en la evolución de lo político, de lo ideológico, de lo estético. El estalinismo arrasa con los principios internacionalistas y democráticos de la revolución, arrasa con los herederos directos de la misma, aniquila las expresiones creativas que habían crecido al calor de Octubre y se pertrecha de una serie de categorías, de una ideología, que lo coloca en el campo de los discursos idealistas. La decepción de la época se observa claramente en el siguiente texto de Ródchenko. Año 1944, acaba de sonar el nuevo himno soviético en la radio, encargado por Stalin a diversos compositores para, finalmente, decantarse por el de Aleksándrov:

Hoy se ha interpretado el nuevo himno del compositor Aleksándrov. Muy interesante... no hay otros. ¿No se le podía haber encargado al menos a Shostakóvich o a Prokófiev? Por lo demás, es «verdaderamente» ruso... el imperio del falso realismo y del plagio. Se dice que se trata en el arte de un regreso al realismo, a los Itinerantes, al «Arte ruso». ¿Qué

42 Vid. al respecto G. Lukács, *Marx, ontología del ser social*, Madrid, Akal, 2007.

hacer? Coso cascabeles a mi gorro para los funerales del arte, del mío y del de todos... de los izquierdistas. Señor, y todos vosotros, gentes del futuro, ¡perdonadnos! No he vivido en el buen momento. No lo haré más... Vivir aquí es aburrido. ¿Y para qué hemos vivido? No hemos hecho más que esperar, esperar y creer... Nadie necesitaba lo que hemos hecho.⁴³

Sin duda, una exageración, hija de lo que pudo ser y no llegó.

3. *En los tiempos del Terror*

La correspondencia entre Shostakóvich y Sollertinski se desarrolla entre los años 1927 y 1944, por lo que nos abre una interesante perspectiva sobre unos años en los que Shostakóvich alcanza su madurez musical y el reconocimiento de sus contemporáneos, al tiempo que se convierte en testimonio de una época especialmente convulsa en la Unión Soviética, los años treinta, en los que se producen las purgas estalinistas.

Shostakóvich y Sollertinski se habían conocido en 1921, en un concierto, pero su segundo encuentro no se producirá hasta 1926, en el marco de un examen de marxismo-leninismo en el conservatorio de Leningrado, tal como narra el propio Shostakóvich, quien preguntó a Sollertinski, que se había examinado primero, si las preguntas habían sido difíciles, a lo que Sollertinski contestó: «Las preguntas han sido muy sencillas: el origen del materialismo en Grecia, la poesía de Sófocles como expresión de tendencias materialistas y los filósofos ingleses del siglo XI». Shostakóvich quedó atemorizado ante el tenor del examen.⁴⁴ La anécdota sirve para caracterizar a Sollertinski, para presentarlo como ese erudito, conocedor de los más variados temas, no solo musicales, del que nos hablan

43 A. Ródchenko, *Otkryty dlya budushhego. Dnevnik. Stat'i. Pis'ma. Zapiski*, Moscú, 1993, p. 363.

44 D. Shostakóvich, *O vremeni i o sebe (1926-1975)*, Moscú, Sovetski kompozitor, 1980, pp. 111-112.

todas las fuentes. Al cabo de un año, vuelven a coincidir en el cumpleaños de un amigo común y será ahí donde se fragüe su amistad, que nace con un curioso proyecto: Sollertinski se compromete a enseñar alemán a Shostakóvich y este a dar clases de piano a Sollertinski. Ni uno ni otro alcanzaron los objetivos, pero, a partir de ese momento, se convirtieron en amigos inseparables y, por lo que nos interesa, cronistas de la época que les tocó compartir.

Una época en la que el joven Shostakóvich se da a conocer como compositor y acaba convirtiéndose en el más afamado referente de la música soviética. Hasta ese momento, Shostakóvich se había ganado la vida tocando el piano en los cines de la ciudad, lo que puede explicar la estrecha relación que mantendrá durante toda su vida con el medio cinematográfico. Las películas para las que compuso música se cuentan por decenas. Volviendo a su carrera como compositor, su primera sinfonía es estrenada en Berlín en mayo de 1927, bajo la dirección de Bruno Walter, y suscita la reacción entusiasta de Alban Berg, quien escribe al compositor soviético una carta de felicitación, como hará un poco más tarde Alberto Toscanini. Es el momento en que su recién estrenado amigo Sollertinski le familiariza con la música de Mahler, Brahms y Bruckner. A pesar de su juventud, estamos hablando de un Shostakóvich de veinte años, pero que tres antes ya había firmado su magnífico *Trío número 1*, comienza a ser considerado un referente de la música soviética. Su segunda sinfonía merece un premio de composición⁴⁵ aunque, a los pocos años, y como expresión del cambiante signo de los tiempos, será acusada de desviaciones formalistas. La creciente fama de Shostakóvich le permite entrar en contacto con la elite cultural soviética. Tras un afable encuentro con Lunacharski, todavía comisario del pueblo (ministro) de Instrucción Pública y abierto defensor de la convivencia de la vanguardia artística con otras formas de cultura más tradicionales, su relación con

45 Dermoncourt, *D. Chostakovitch*, p. 35.

Meyerhold, el gran referente en el teatro de la época, le permite entrar en contacto con Maiakovski, Zamiatin o Zóschenko, con quienes perfila proyectos compartidos, como la ópera *La nariz*, sobre texto de Gógol; el ballet *El perno*, o *La chinche*; este último, una crítica a la creciente burocratización que se iba adueñando de la Revolución. Obras todas ellas que ponen de manifiesto un lenguaje musical vanguardista, hasta el punto de que *La nariz* llegó a ser calificada de «bomba anarquista». ⁴⁶ Este período verá también la gestación de una de sus obras más celebradas, la *Sinfonía número 7*, dedicada a su ciudad, Leningrado, asediada por los nazis y cuya interpretación fue transmitida en directo desde dicha ciudad, interpretada por una famélica orquesta reclutada para la ocasión. Como necesaria culminación del proceso, el *Trío número 2*, a la memoria del ya difunto Iván Sollertinski. Y, entre medio, su obra más polémica, la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*, primero celebrada, después censurada.

Porque hablamos de una época enormemente convulsa. A los gloriosos años veinte, en los que la cultura rusa, con el impulso que supone la Revolución, experimenta un potente renacimiento, especialmente en el ámbito de las vanguardias, sucederán unos años treinta, ya bajo la hégira de Stalin, en los que la estética será sometida al mismo proceso represivo del resto de la sociedad soviética. Es la época de «después de abril», tal como señala Shostakóvich en una de sus cartas, haciendo referencia al decreto fechado el 23 de abril de 1932 sobre las artes y que supone la total supeditación de las artes al Estado, la desaparición de la vanguardia y el establecimiento del realismo socialista como canon estético. Todo lo que no encaje en su estrecho lecho de Procusto será calificado como formalista. Pero no hablamos solo, en absoluto, de una situación en el ámbito de la estética, sino de una intensísima represión que va a afectar a toda la sociedad y, cómo no, al entorno de Dmitri Dmítrievich. El primer zarpazo lo recibe con la eje-

46 *Ib.*, p. 51.

cución de su amigo Mijaíl Kvadri, a quien había dedicado su primera sinfonía.⁴⁷ Más tarde, vendrá el mariscal Tujachevski o familiares de su esposa, Nina Varzar, y el terrible episodio de *Lady Macbeth*, que tanto afectará a los nervios de Shostakóvich. El miedo fue, en aquella época, compañero inseparable de Shostakóvich, que no puede dejar de pensar en lo peor cuando no recibe noticias de su querido Sollertinski, como puede verse en la carta fechada el 26 de mayo de 1937. 1937, uno de los más cruentos de la represión estalinista. En un momento en el que alguien podía desaparecer de la noche a la mañana sin dejar rastro, la ausencia de noticias se convierte en un abierto motivo de inquietud.

Shostakóvich vive con un enorme desasosiego el despliegue del estalinismo. Desasosiego intelectual y político. Intelectual porque ve instalarse una forma de pensamiento tautológico, vano, superficial, que no sabe salir de fórmulas y frases hechas y que muestra una enorme animadversión a cualquier novedad. De forma enormemente paradójica, el pensamiento surgido de una revolución desemboca en un tradicionalismo retrógrado que reivindica como modelo la estética decimonónica y un realismo que parece proceder directamente de esos «asnos de la inducción» a quienes vilipendiaba Engels.⁴⁸ Aunque Shostakóvich se somete a las críticas que emanan del poder —sabe muy bien cuáles pueden ser las consecuencias de no hacerlo—, en su fuero interno abomina de la estupidez ambiente y llega a plasmarlo en alguna composición, como el *Raiok antiformalista*, de 1948, en la que se ríe abiertamente de Stalin, su ministro de cultura, Zhdánov, y del presidente de la Unión de Compositores, Tijon Jrénnikov, a quienes presenta como expresión de la mayor ineptitud. Así, hace decir al Uno, trasunto de Stalin:

47 Volkov, *Chostakovitch et Staline*, pp. 91-92.

48 Citado por E. Bloch, *El principio esperanza I*, Madrid, Aguilar, 1977, p. 277.

¡Camaradas! Los compositores populares escriben música realista, pero los compositores antipopulares escriben música formalista. ¿Nos preguntamos por qué los compositores populares escriben música realista y los compositores antipopulares escriben música formalista? Los compositores populares escriben música realista porque, camaradas, está en la naturaleza de los realistas, ellos no pueden no escribir música realista. Y está en la naturaleza de los formalistas, de los compositores antipopulares que no pueden no escribir música formalista.

A lo que el coro responde: «¡Gracias, gracias por este discurso histórico, por los cuidados paternos!».

La inteligencia de Shostakóvich, que sabe detectar el esencialismo como una de las notas definitorias del idealismo que atraviesa al estalinismo, se resuelve en una ácida crítica. Cuando muestra el manuscrito de la obra a su amigo Mstislav Rostropovich, este, asustado, le insta a destruirlo inmediatamente.

Ahora bien, como decíamos, de cara al exterior acepta las críticas, pide disculpas y compone obras ajustadas a las exigencias del poder. Tras las críticas de formalismo y la retirada de *Lady Macbeth*, Shostakóvich cancela el estreno de la cuarta sinfonía y compone obras más ajustadas a las concepciones estéticas dominantes.

Quizá podamos encontrar el contrapunto a la enorme desazón suscitada por los acontecimientos en torno a *Lady Macbeth* en la más famosa de sus sinfonías, la séptima, que comenzó a ser compuesta a finales de julio de 1941 en la asediada ciudad de Leningrado, aunque Shostakóvich la terminó el 27 de diciembre de ese mismo año, en Kuybishev, adonde había sido trasladado para su seguridad y donde se interpretó por primera vez el 5 de marzo de 1942. Esta sinfonía transformó a Shostakóvich en la imagen viva del pueblo soviético en lucha contra el fascismo y llegó a convertirlo en portada de la revista *Time*, con el uniforme de bombero que lucía en la defensa civil de su ciudad. La califica como «un poema sobre

nuestra lucha, sobre nuestra futura victoria» y encarna «la grandeza de nuestro pueblo, su heroísmo, los mejores ideales de la humanidad». ⁴⁹ Y, ciertamente, encarna un enorme tesón; tanto que, a pesar del bloqueo, a pesar de los bombardeos, del hambre y la muerte, la sinfonía fue interpretada en Leningrado el 9 de agosto de 1942. La partitura fue llevada a la ciudad en un avión especial, burlando el bloqueo alemán. Se hizo regresar del frente a músicos famélicos para llevar a cabo un combate muy especial: el de la cultura frente a la guerra y el fascismo. Y salieron victoriosos, de lo que fue testigo el mundo entero, ya que el concierto fue retransmitido en directo por las radios del país, a pesar de los feroces ataques nazis. Entre los incontables testimonios que sobre la sinfonía se escribieron, señalamos el del *Washington Post*, que se dirige directamente a Shostakóvich: «Su música cuenta al mundo sobre un gran y orgulloso pueblo, un pueblo invencible que lucha y sufre para contribuir al tesoro del espíritu humano y de la libertad». ⁵⁰ La música de Shostakóvich derrotó al nazismo antes de que pudiera hacerlo el Ejército Rojo.

Hablábamos también de malestar político. Resulta difícil aquilatar la posición política de Shostakóvich. Su cautela difumina sus perfiles que, muchas veces, se ajustan a las circunstancias más concretas. Shostakóvich llegó a firmar alguna carta de denuncia contra disidentes, apareció muchas veces como imagen oficial de la URSS, llegó a pertenecer al PCUS. Sin embargo, ¿cuánto pesó el miedo y cuánto la convicción ideológica en esas tomas de postura? Otros intelectuales que también actuaron como guardianes del poder expresaron posteriormente una severísima crítica hacia el estalinismo, como es el caso del filósofo G. Lukács. ⁵¹ Hay un Shostakóvich subterráneo, el del *Rayok*, por ejemplo, que manifiesta una abierta crítica al poder, aunque sea en su dimensión estética.

49 Shostakóvich, *O vremeni i o sebe (1926-1975)*, p. 95.

50 *Ib.*, p. 95.

51 Lukács, *Marx, ontología del ser social*.

Hay otro, más privado, el que aparece en estas cartas, que tira de ironía cuando habla del régimen. Así, en la carta en la que describe su asistencia a un mitin clausurado por un discurso de Stalin y en la que escribe: «hoy es el día más feliz de mi vida. He visto y escuchado a Stalin».⁵² Poco ayudan a esclarecer un tema tan sensible falsificaciones como la obra de Volkov *Testimonio*, en la que, sobre la base de supuestas conversaciones entre el autor y el músico, de las que no hay ningún soporte material ni testigos, se extrae la imagen de un convencido disidente comprometido en la causa del pueblo judío. Llega a afirmar en otra de sus obras, de modo completamente anacrónico, que el *Trío número 2*, compuesto a la memoria de Sollertinski en 1944, más de un año antes de que acabe la guerra y se liberen los campos de concentración nazis, es «la obra más grande que se haya escrito sobre el Holocausto».⁵³ Tampoco ayuda la sobreideologización de ciertos intérpretes que quieren hacer de Shostakóvich un cómplice del estalinismo y ven en *Lady Macbeth* la defensa del exterminio de los *kulaks*, de los campesinos terratenientes, por parte de Stalin, pues si Katerina Ismailiova tiene derecho a matar, ¿por qué no ha de tenerlo Stalin?⁵⁴ Creo que opiniones de este tenor se descalifican por sí mismas. Ciertas actitudes de Shostakóvich, su cercanía juvenil al proceso revolucionario, el contenido de algunas de sus obras, su declarado antifascismo, la orientación intelectual y política de buena parte de sus amistades, permiten pensar en un Shostakóvich cuyas convicciones democráticas y revolucionarias lo alejan, necesariamente, de un estalinismo encargado de enterrar todo lo que de bueno tuvo la Revolución de Octubre.

Las cartas entre Shostakóvich y Sollertinski nos proporcionan valiosa información sobre diferentes temas: desde cuestiones anecdóticas, como la escasez, en 1928, de papel pauta-

52 *Vid. infra*, p. 158.

53 Volkov, *Chostakovitch et Staline*, p. 230.

54 En Dermoncourt, *D. Chostakovitch*, pp. 68-69.

do, lo que le dificulta su labor de composición, o su pasión por el fútbol, hasta otras de mucho mayor alcance; por ejemplo, nos permiten conocer la valoración que Shostakóvich realiza de muchos de los protagonistas de la vida musical soviética del momento. De ese modo, sabemos de su poca simpatía por Malko como director de orquesta y su preferencia por Samosud y, especialmente, por Mélik-Pasháiev, a quien considera el mejor director en 1932. También muestra su gusto como compositor por Shebalín y su desagrado con Miaskovski, así como la alabanza de Óistraj como intérprete. Podemos, asimismo, seguir el proceso creativo de algunas de sus obras más destacadas, como *La nariz*, *Lady Macbeth* y su *Séptima sinfonía*, junto con referencias a otras como *El arroyo claro* o *El perno*; un epistolario que se cierra con la emotiva carta que dirige a la mujer de su amigo Sollertinski al recibir la noticia de su inesperado fallecimiento. Si algo nos trasladan estas cartas, es la imagen de una profunda amistad y el inmenso dolor por su pérdida. El apremio con el que Shostakóvich se dirige a Sollertinski en numerosas ocasiones reclamándole que le escriba muestra la dependencia que el compositor tenía de esta amistad, por lo que es posible deducir la enorme impresión que le provoca su pérdida.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un amplio fresco de la vida soviética de esos años, con un recorrido por sus diferentes geografías como consecuencia de los numerosos viajes que narra Shostakóvich por el interior de su país; un documento que proyecta una intensa y peculiar luz sobre las peripecias vitales, musicales y políticas de una figura señera de la cultura rusa del siglo xx.

Juan Manuel ARAGÜÉS

ÍNDICE

ESTUDIO PRELIMINAR

SHOSTAKÓVICH: ENTRE EL TERROR Y LA AMISTAD

Juan Manuel Aragüés XI

PRÓLOGO DE LA EDICIÓN RUSA

L. Kovnatskaia XLIII

NOTA DEL TRADUCTOR

Carlos Ginés Orta..... LVIII

CARTAS A IVÁN SOLLERTINSKI (1927-1944)

1. (Sin fecha).....	3
2. 20 de agosto de 1927. Detskoe Selo.....	3
3. 10 de enero de 1928. Moscú.....	5
4. 11 de enero de 1928. Moscú.....	9
5. 21 de enero de 1928. Moscú.....	10
6. 11 de mayo de 1928. Leningrado.....	14
7. 17 de julio de 1928. Leningrado.....	15
8. 20 de julio de 1928. Leningrado.....	15
9. 22 de noviembre de 1928. Moscú.....	16
10. Antes del 15 de diciembre de 1928. Leningrado.....	17
11. 26 de enero de 1929. Leningrado.....	17
12. 22 de marzo de 1929. Leningrado.....	18
13. 3 de julio de 1929. Sebastopol.....	19
14. 8 de julio de 1929. Gudauta.....	20
15. 18 de julio de 1929. Gudauta.....	22
16. 7 de agosto de 1929. Tijoretsk.....	28
17. 8 de febrero de 1930. Rostov del Don.....	32
18. 10 de febrero de 1930. Rostov del Don.....	32

19.	9 de julio de 1930. Leningrado.....	38
20.	13 de julio de 1930. Leningrado.....	40
21.	17 de julio de 1930. Odesa.....	40
22.	19 de julio de 1930. Odesa.....	41
23.	26 de julio de 1930. Odesa.....	44
24.	2 de agosto de 1930. Odesa.....	47
25.	5 de agosto de 1930. Odesa.....	49
26.	8 de agosto de 1930. Odesa.....	49
27.	16 de agosto de 1930. Gudauta.....	52
28.	17 de noviembre de 1930. Odesa.....	53
29.	26 de noviembre de 1930. Odesa.....	54
30.	17 de diciembre de 1930. Korostén.....	55
31.	4 de febrero de 1931. Moscú.....	56
32.	31 de marzo de 1931. Moscú.....	58
33.	27 de noviembre de 1931. Odesa.....	59
34.	1 de octubre de 1931. Gudauta.....	61
35.	7 de octubre de 1931. Gudauta.....	66
36.	14 de octubre de 1931. Gudauta.....	68
37.	14 de octubre de 1931. Gudauta.....	69
38.	19 de octubre de 1931. Gudauta.....	72
39.	25 de octubre de 1931. Gudauta.....	74
40.	28 de octubre de 1931. Batum.....	75
41.	30 de octubre de 1931. Batum.....	77
42.	13 de diciembre de 1931. Moscú.....	78
43.	25 de marzo de 1932. Moscú.....	80
44.	10 de agosto de 1932. Gaspra.....	83
45.	16 de agosto de 1932. Gaspra.....	85
46.	24 de agosto de 1932 (Gaspra).....	88
47.	30 de agosto de 1932. Gaspra.....	90
48.	11 de septiembre de 1932. Gaspra.....	91
49.	14 de septiembre de 1932. Gaspra.....	91
50.	16 de septiembre de 1932. Gaspra.....	92
51.	10 de abril de 1933. Sverdlovsk.....	95
52.	13 de abril de 1933. Sverdlovsk.....	99
53.	20 de abril de 1933. Moscú.....	102
54.	22 de abril de 1933. Moscú.....	103
55.	26 (de agosto) de 1933. Gaspra.....	104
56.	27 de agosto de 1933. Gaspra.....	104

57. 1 de septiembre de 1933. Gaspra.....	106
58. 9 de septiembre de 1933. Gaspra.....	107
59. 16 de septiembre de 1933. Gaspra	109
60. 26 de septiembre de 1933. Gaspra	110
61. 16 de noviembre de 1933. Moscú.....	111
62. 6 de abril de 1934. Ivánovo	114
63. 10 de abril de 1934. Ivánovo.....	116
64. 18 de mayo de 1934. Leningrado.....	118
65. 29 de junio de 1934. Novorosfisk.....	119
66. 7 de julio de 1934. Polenovo	120
67. 9 de julio de 1934. Polenovo	122
68. 14 de julio de 1934. Polenovo.....	124
69. 22 de julio de 1934. Polenovo.....	125
70. 26 de julio de 1934. Polenovo.....	126
71. 1 de agosto de 1934. Polenovo	128
72. 1 de agosto de 1934. Polenovo	129
73. 9 de agosto de 1934. Polenovo	130
74. 10 de agosto de 1934. Polenovo.....	133
75. 17 de noviembre de 1934. Leningrado	133
76. 11 de febrero de 1935. Leningrado.....	135
77. 10 de marzo de 1935. Moscú.....	136
78. 31 de marzo de 1935. Moscú.....	137
79. 7 de abril de 1935. Moscú	139
80. 9 de abril de 1935. (De camino de Moscú a Odesa)	139
81. (11-13 de abril de 1935. De camino de Odesa a Estambul).....	140
82. 13 de abril de 1935. Estambul	140
83. 14 de abril de 1935. Ankara	141
84. 17 de abril de 1935. Ankara	142
85. 21 de abril de 1935. Ankara	143
86. 23 de abril de 1935. Ankara	143
87. 28 de abril de 1935. Ankara	144
88. 1 de mayo de 1935 (En el camino de Ankara a Esmirna)	145
89. 2 de mayo de 1935. Esmirna.....	145
90. 5 de mayo de 1935. Esmirna.....	146
91. 7 de mayo de 1935. Dardanelos	147
92. 8 de mayo de 1935. Estambul.....	147
93. 7 (de julio) de 1935. Polenovo	148
94. 10 de julio de 1935. Polenovo.....	149

95.	17 de julio de 1935. Polenovo.....	150
96.	22 de julio de 1935. Polenovo.....	152
97.	27 de julio de 1935. Polenovo.....	154
98.	(30-31 de octubre de 1935. Moscú).....	156
99.	17 de noviembre de 1935. Moscú.....	157
100.	21 de diciembre de 1935. Moscú.....	160
101.	29 de diciembre de 1935. Moscú.....	162
102.	6 de enero de 1936. Moscú.....	163
103.	9 de enero de 1936. Moscú.....	164
104.	28 de enero de 1936. Arcángel.....	166
105.	(30 de enero de 1936).....	168
106.	29 de febrero de 1936. Moscú.....	168
107.	9 de julio de 1936. Melnichny Ruchei.....	169
108.	3 de septiembre de 1936. Moscú.....	170
109.	5 de septiembre de 1936. Odesa.....	170
110.	10 de septiembre de 1936. Odesa.....	171
111.	10 de septiembre de 1936. Odesa.....	173
112.	15 de septiembre de 1936. Odesa.....	173
113.	20 de septiembre de 1936. Odesa.....	173
114.	7 de mayo de 1937. Gaspra.....	175
115.	14 de mayo de 1937. Gaspra.....	176
116.	26 de mayo de 1937. Gaspra.....	177
117.	6 de febrero de 1938. Tiflis.....	178
118.	26 de junio de 1938. Leningrado.....	181
119.	28 de junio de 1938. Leningrado.....	182
120.	29 de junio de 1938. Leningrado.....	183
121.	2 de julio de 1938. Leningrado.....	184
122.	11 de julio de 1938. Leningrado.....	185
123.	18 de julio de 1938. Leningrado.....	186
124.	27 de julio de 1938. Leningrado.....	187
125.	25 de agosto de 1938. Leningrado.....	188
126.	4 de enero de 1939. Leningrado.....	189
127.	11 de enero de 1939. Leningrado.....	191
128.	3 de mayo de 1939. Gaspra.....	192
129.	17 de mayo de 1939. Gaspra.....	194
130.	23 de mayo de 1939. Gaspra.....	194
131.	29 de abril de 1940. Gaspra.....	195
132.	25 de abril de 1941. Gaspra.....	198

133.	29 de agosto de 1941. Leningrado.....	198
134.	28 de diciembre (de 1941. Kúibyshev).....	199
135.	29 de noviembre de 1941. Kúibyshev.....	199
136.	10 de diciembre de 1941. Kúibyshev.....	201
137.	25 de diciembre de 1941. Kúibyshev.....	204
138.	4 de enero de 1942. Kúibyshev.....	205
139.	18 de febrero de 1942. Kúibyshev.....	209
140.	8 de marzo de 1942. Kúibyshev.....	211
141.	31 de marzo de 1942. Moscú.....	212
142.	21 de abril de 1942. Kúibyshev.....	214
143.	28 de mayo de 1942. Kúibyshev.....	215
144.	11 de agosto de 1942. Sernovodsk.....	218
145.	24 de septiembre de 1942. Moscú.....	219
146.	(4 de octubre de 1942. Desde Moscú).....	220
147.	17 de octubre de 1942. Moscú.....	220
148.	27 de octubre de 1942. Kúibyshev.....	221
149.	21 de noviembre de 1942. Kúibyshev.....	222
150.	22 de noviembre de 1942. Kúibyshev.....	223
151.	6 de diciembre de 1942. Kúibyshev.....	225
152.	23 de diciembre de 1942. Kúibyshev.....	227
153.	26 de enero de 194(3). Kúibyshev.....	228
154.	6 de febrero de (1943). Kúibyshev.....	230
155.	12 de febrero de 1943. Kúibyshev.....	230
156.	19 de febrero de 1943. Kúibyshev.....	231
157.	1 de marzo de 1943. Kúibyshev.....	232
158.	14 de marzo de 1943. (Arcángel).....	233
159.	29 de marzo de 1943. Arcángel.....	235
160.	20 de abril de 1943. Moscú.....	236
161.	29 de abril de 1943. Moscú.....	237
162.	30 de abril de 1943. Moscú.....	238
163.	4 de mayo de 1943. Moscú.....	238
164.	9 de noviembre de 1943. Moscú.....	239
165.	4 de enero de 1944. Moscú.....	241

ENVÍOS POSTALES CON FECHAS SIN ESPECIFICAR

166.	242
167.	(Antes del 11 de febrero de 1935).....	242
168.	(Después del 11 de febrero de 1935).....	242

169. (Desde) Kúibuyshev	243
170. (Desde) Kúibuyshev	243
171. (Desde) Moscú	243
172. (Desde) Moscú	244
CARTA DE D. D. SHOSTAKÓVICH A O. P. SOLLERTINSKAIA	
173. 15 de febrero de 1944.....	244
ÍNDICE ONOMÁSTICO	247

¡Querida Olga Panteimónovna!
No es posible expresar con palabras todo el dolor
que se apoderó de mí cuando supe la noticia
de la muerte de Iván Ivánovich.
Iván Ivánovich fue, para mí, el más cercano y más querido amigo.
Le debo a él todos mis progresos.
Me va a resultar terriblemente duro vivir sin él.



DMITRI SHOSTAKÓVICH

La música bajo el Terror

CARTAS A IVÁN SOLLERTINSKI (1927-1944)

El presente libro hace públicas las cartas que Dmitri Shostakóvich escribiera a su gran amigo, el musicólogo, filólogo, traductor y erudito Iván Sollertinski. Estas cartas muestran un tiempo concreto de la Unión Soviética y van desde 1927 hasta la muerte de Sollertinski en 1944. Constituyen una herramienta de enorme interés para conocer un momento crucial de la historia del siglo xx, así como los avatares de la vida y trabajo musical de Shostakóvich.

ISBN 978-84-1340-200-0
9 788413 402000



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza