

## NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 22 de enero de 2008  
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Nikolai Didenko, bajo  
Jordi Casas, director del coro  
Rudolf Barshai, director*

La página que abre este programa constituye, creemos, un estreno, al menos en España. Tan reciente es este nuevo trabajo de transcripción a la orquesta de un cuarteto de cuerdas – el maestro Barshai ha llevado a ese medio cinco de los quince *Cuartetos* de Shostakovich<sup>1</sup> - que, cuando estas notas se completan a inicios de 2008, aún no han llegado los materiales a la Orquesta de la Comunidad de Madrid y desconocemos si el director ruso se ha ceñido, como en el *Octavo Cuarteto* de Shostakovich –su arreglo más afamado y difundido–, a la sección de cuerdas o ha ampliado el contingente de referencia, como en los *Cuartetos Tercero* y *Cuarto* del compositor soviético.

De otra parte, la asociación Beethoven/Shostakovich no es caprichosa: el creador ruso ha sido devoto admirador de la obra beethoveniana, con diversas referencias globales o detallistas en el curso de su amplio inventario compositivo, y la partitura que abre sesión acaso amplía conexiones –posible guiño al espectador– por la presencia de un embajador ruso en la gestación de la pieza y la misma inclusión de un “tema ruso” en el Finale de la obra.

---

<sup>1</sup> Concretamente, el *Cuarteto n° 1* como “*Eine kleine Symphonie*” o *Sinfonía de Cámara Op. 49a*, el *Cuarteto n° 3* como *Sinfonía de Cámara Op. 73a*, el *Cuarteto n° 4* como *Sinfonía de Cámara Op. 83a*, el *Cuarteto n° 8* como *Sinfonía de Cámara Op. 110a*, y el *Cuarteto n° 10* como *Sinfonía de Cámara Op. 118a*.

**Ludwig Van BEETHOVEN (1770-1827):**  
**Sinfonía de Cámara Op.18A, sobre el Cuarteto de cuerda n° 7**  
 (Orq. Rudolf Barshai)

*El gusto romántico es raro; más raro aún es el genio romántico. Muy pocos saben tocar la lira, cuya voz abre de par en par el fabuloso mundo del romanticismo.*

*Haydn siente románticamente los efectos de la vida humana. Es más conmensurable, más comprensible para el gran público.*

*Mozart exige ya en mayor medida el elemento sobrehumano, maravilloso, latente en nosotros.*

*La música de Beethoven mueve en cambio las palancas del terror, del escalofrío, del dolor, y precisamente por esto provoca ese palpar de infinita nostalgia que es la esencia misma del romanticismo. El es, pues, un compositor netamente romántico. ¿Y no podría depender de esto su no tan feliz éxito en la música vocal? La vocalidad, en efecto, no permite el abandonarse a sensaciones indefinidas, sino que expresa por medio de palabras afectos concretos, aunque trasladados y vividos de nuevo en el reino de lo Infinito.*

*El genio poderoso de Beethoven oprime a las plebes musicales y estas tratan, en vano, de revolverse contra él.*

*- Creedlo a pies juntillas -dicen los críticos eruditos mirando a su alrededor con aires de importancia -. Creed en nosotros que somos personas inteligentes y de profundos puntos de vista: el buen Beethoven no carece en absoluto de rica y viva fantasía; pero ino sabe ponerle freno!... Y en lo que respecta a la elección, a la estructura de las ideas, no hay nada que decir... Pero él las echa abajo, tal como se le van presentando en el fervor de la inspiración, según el método llamado "genial"...*

*-¡Atención! -decimos nosotros-. ¿Y si la íntima y profunda coherencia de las altas composiciones beethovenianas se os escapa sólo a vosotros, señores críticos de vista corta?... Y si dependiese sólo de vosotros el no entender el lenguaje del maestro, comprensible sólo para los iniciados?... ¿Y si la puerta del Sancta Sanctorum permaneciese cerrada sólo para vosotros?... En verdad, el maestro, que no es inferior desde luego a Haydn y a Mozart en lo que respecta a una ponderada reflexividad, separa su "yo" del mundo interior de los sonidos, y sobre éste reina, como señor absoluto. Los estetas-geómetras han lamentado repetidas veces también en Shakespeare una total falta de unitariedad y de lógica interna. Pero al igual que es necesario saber ver las cosas más a fondo para comprender cómo un hermoso árbol con todos sus elementos (hojas, flores, frutos) nace de una única semilla, de la misma manera es necesario penetrar hasta el fondo en la música instrumental de Beethoven para comprobar la existencia de esa suprema astucia compositiva que es inseparable del verdadero genio, y que ha de ser alimentada en serios estudios.*

E. T. A. Hoffmann

Entre 1800 y 1810, Beethoven prestó una significativa atención al cuarteto de cuerdas. Tras el relevante esfuerzo de las seis obras del *Op. 18*, dados a conocer en ese 1800 por un Beethoven de 30 años, el artista retornó a la forma cuartetística dos años más tarde, en 1802, con el *Cuarteto para cuerdas en Fa mayor, Op. 14*, que no es sino arreglo de la *Sonata para piano nº 9 en Mi mayor, Op. 14/1*. Cuatro años después, entre 1806 y 1807, llegó la magistral tríada de piezas del *Op. 59*, redactada al lado de las *Sinfonías Quinta y "Pastoral"*, y ya al final de la década, entre 1809 y 1810, el músico compuso, junto al *Concierto "Emperador", Op. 73* o la música incidental de "*Egmont*", *Op. 84*, el *Cuarteto para cuerdas nº 10 en Mi bemol mayor "De las arpas"*, *Op. 74*, y el *Cuarteto para cuerdas nº 11 en Fa menor, Op. 95*, el llamado "*Quartetto serio*".

Los tres Cuartetos del *Op. 59* fueron redactados, como acaba de anotarse, entre 1806 y 1807. Su apodo proviene de la dedicatoria del ciclo "*Al Conde Andrei Kirilovich Rasumowski*". El estreno de la serie tuvo lugar en Viena, en 1809, en interpretaciones debidas al Cuarteto Schuppanzigh.

A través del príncipe Lichnovsky, amigo y protector de Beethoven, el embajador ruso en Viena, conde Andrei Kirilovich Rasumowski, entró en contacto con Beethoven, al que solicitó la composición de una serie de obras camerísticas. Esta es, escuetamente, la historia oficial, que tratadistas como, por ejemplo, el P. López Calo<sup>2</sup>, ponen en tela de juicio, incluso a pesar de que Beethoven haya citado "*temas rusos*" que el conde, se afirma, le ha hecho llegar a través de una antología de cantos populares rusos. "*Nada se sabe cierto sobre el encargo que el conde Andrés Rasumowski haya hecho a Beethoven de unos cuartetos (...). Entre los papeles de Beethoven no se ha encontrado noticia alguna a este respecto. Incluso se han suscitado dudas acerca del destinatario original de estas composiciones, puesto que según una nota autógrafa de Beethoven, estos cuartetos iban a ser dedicados 'A son Altesse le Prince Charles de Lichnowsky'. (...) Por otra parte, hay que tener presente que el conde Rasumowski era un habilísimo violinista y que pronto tendría en su palacio un cuarteto con músicos profesionales, con Ignaz Schuppanzigh como primer violín, tocando, por lo general, el conde el segundo violín*" (López Calo).

Es de interés señalar que con estos Cuartetos aparece en la actividad profesional de Beethoven uno de los más devotos traductores de su música, el citado Ignaz Schuppanzigh, "padre" del cuarteto de su nombre, que, desde estas obras, va a ir dando a conocer en Viena todas las obras beethovenianas en el género<sup>3</sup>. Cuando Schuppanzigh da a conocer en Viena los Cuartetos del *Op. 59*, lo

<sup>2</sup> José López Calo, "Beethoven: los Cuartetos para cuerda", marzo-abril 1987, Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>3</sup> Ignaz Schuppanzigh (Viena, 1736-1830) creó un primer cuarteto en 1793, el año siguiente al de la llegada de Beethoven a Viena, con sede en el palacio del príncipe Lichnowski, formado por el propio artista como primer violín, Sina, Weiss y Kraft. Desde 1795, Schuppanzigh, cuya gordura fue perpetuo objeto de chanza -no siempre cariñosa- por parte de Beethoven, pasó a ser concertino y director de los conciertos del Augarten. Los testimonios de Czerny o Ries dan fe de que aconsejó o ayudó en cuestiones técnicas a Beethoven en la mayor parte de sus obras camerísticas para cuerdas. Su devoción hacia la música beethoveniana es incuestionable y los *Cuartetos* de los *Op. 59, 95, 127, 130* -con y sin la "*Gran Fuga*"-, *132* y *135*, más el *Septimino*, el *Quinteto para piano y viento, Op. 16*, el "*Trío Archiduque*" y la misma *Novena Sinfonía*, nacieron bajo su advocación interpretativa. Además, Schuppanzigh fue uno de los primeros músicos que "creyeron" en el joven Schubert, y organizó el estreno de su *Octeto* y del gran *Cuarteto en La menor, D. 804*, que le está dedicado.

hace con su nuevo conjunto, formado en 1805 (Schuppanzigh, Mayseder, Schreiber y el fiel Kraft). Ya en 1808, el conde Rasumowski había pedido al músico que montara para su servicio "el mejor cuarteto de cuerda de Europa". Cuando, en 1814, el palacio del conde se quemó, la nueva situación obligó a Schuppanzigh a disolver su conjunto y a abandonar Viena, instalándose en Rusia a instancias del conde: dio allí a conocer la música de Beethoven y, con el paso de los años, fue Schuppanzigh quien provocó los encargos del príncipe Galitzin de San Petersburgo que originarían la serie final de Cuartetos beethovenianos. Schuppanzigh regresaría a Viena nueve años más tarde<sup>4</sup> y reorganizaría por última vez su cuarteto con Holz, Weiss y Linke, y es todo un signo de la importancia que Beethoven concedía al artista que durante los años de ausencia del violinista no haya cultivado para nada la forma cuartetística, y que la eclosión final de obras maestras en el género coincida precisamente con el retorno a Viena del músico.

Sobre el propio conde Rasumowski, figura fascinante, será de interés anotar que este peculiar personaje, "Consejero Privado de Su Majestad el Emperador de todas las Rusias, Senador, Caballero de las Órdenes de San Andrés y de Alexander Newski y Gran Cruz de Primera Clase de la Orden de San Wladimiro" -según reza la dedicatoria beethoveniana para la edición impresa del Op. 59-, debía su fortuna y nombre a su progenitor, "cuya irresistible ascensión -según Thayer- se debió a su capacidad para satisfacer la lujuria de dos princesas imperiales, que pasarían a la historia con los nombres de Isabel Petrovna y Catalina II", insistiendo el citado historiador en la hipótesis de que Andrei Rasumowski fuera hijo natural de Catalina la Grande. En 1780 el joven conde demostró ser digno vástago de su padre al hacerse amante de la reina Carolina María de Nápoles. En 1790 llegó a Viena como embajador en la corte austríaca y residiría hasta el final de su vida en la capital imperial.

Si se acepta la teoría del encargo de Rasumowski a Beethoven, que se habría efectuado formalmente hacia 1805, la comisión habría sido de "varios Cuartetos", sin especificación de cantidad, con la condición de que las piezas se inspiraran "en temas rusos o en imitaciones de los mismos", estipulación que Beethoven habría cumplido con total exactitud, ya que sólo tomó dos melodías de la supuesta colección de música popular que Rasumowski le facilitara, una para el movimiento final del *Cuarteto en Fa mayor* y otra para el *Trío del Allegretto del Cuarteto en Mi menor*; está casi demostrado que el supuesto tema ruso que aparece en la tercera obra de la serie, el *Cuarteto en Do mayor*, es invención original del compositor.

La redacción de estas obras fue sorprendentemente rápida: el primer Cuarteto fue iniciado el 2 de mayo de 1806 y la trilogía estuvo concluida a finales de ese año. Beethoven enmarcó una pieza en tonalidad menor (Mi menor) entre dos obras en radiantes tonalidades mayores (Fa mayor y Do mayor). Las páginas van, en duración, de más a menos, y en la primera sorprende la extensión desusada, incluso en el movimiento de apertura.

Acerca de este primer tiempo, anota en su texto el P. López Calo<sup>5</sup>: "Según la preceptiva clásica. Sólo que cabe preguntarse si aún se puede utilizar este término ante este primer movimiento de este cuarteto. En efecto, las libertades son tantas, que en él se han borrado los límites entre la exposición, el desarrollo y la recapitulación, coexistiendo, además, junto a los

<sup>4</sup> Beethoven lo recibió entonces con un canon humorístico, dedicado a su amigo "Milord Falstaff".

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pg. 50.

*elementos temáticos señalados, otros varios, incluso de carácter meramente rítmico -tresillos...-. Con todo la sensación de unidad de obra arquitectónica maravillosamente bien construida, es muy grande, sin duda por la reaparición de los elementos de los dos temas".*

Beethoven, en los cuadernos de apuntes de estos Cuartetos, ha anotado: *"Pese a estar sumergido en la vorágine de la sociedad, debes conseguir componer obras que superen los obstáculos sociales. No mantengas oculta por más tiempo tu sordera, ni siquiera en el arte".*

Estas frases pueden ser el reverso de una moneda cuya anverso sería el llamado "Testamento de Heiligenstadt" de 1802. La actitud de este Beethoven de 36 años, que la misma música pone de manifiesto, es de orgulloso desafío.

El *Cuarteto n.º 7* parte de un Allegro en 4/4, anotado *alla breve*, en forma sonata bitemática. El segundo movimiento, en 3/8, en Si bemol Mayor, combina los elementos del Scherzo y de la Sonata con dos temas y un Trío central que hace las veces de desarrollo. El hermoso Adagio molto e mesto se desplaza a Fa menor, pero insistiendo, por tercera vez en el curso de la pieza, en la forma sonatística, como siempre con dos temas. El Allegro conclusivo es un 'moto perpetuo' sobre un ya indicado "tema ruso", con pujanza rítmica que es "marca de la casa".

**Dmtri SHOSTAKOVICH (1906-1975):**  
**Sinfonía nº 13 “Babi Yar”. Op. 126**

(Orq. Rudolf Barshai)

*“Lo primero de todo, uno juzga las acciones, no las palabras. Y en lo que a las acciones se refiere, hay multitud de tristes ejemplos. No hablaré ahora de otros compositores, que ellos hablen por sí mismos. Pero la Decimotercera Sinfonía habla por sí misma. Tenía un destino infeliz. Me es muy querida, y me duele recordar los sucios intentos por dejar la obra fuera de circulación.*

*Kruschov no se preocupó un ápice por la música en este caso, estaba irritado por la poesía de Evtushenko. Pero algunos luchadores del frente musical revivieron realmente. Aquí, ya ve usted, Shostakovich ha demostrado, una vez más, ser indigno de confianza. ¡Vamos a por él! Y empezó una penosa campaña de envenenamiento. Trataban de espantar a todo el mundo de Evtushenko y de mí. Tuvimos muchos problemas con el bajo solista. Desgraciadamente, el solista en la Decimotercera es un bajo. Uno tras otro, se retiraron de la carrera. Todos estaban preocupados por su posición, su reputación. Se comportaron vergonzosamente, vergonzosamente. Casi destruyeron el estreno, que tuvo lugar por puro accidente”.*

Dmitri Shostakovich / Solomon Volkov: *Testimonio* (1979);  
Ed. española, Aguilar, 1991

Es esta la primera referencia que a la obra que hoy se interpreta encontramos en las "Memorias de Dmitri Shostakovich", "*Testimonio*". Al pie de esta reflexión, Solomon Volkov, (supuesto) amanuense del compositor y editor del texto<sup>6</sup>, apunta lo siguiente:

*"La Decimotercera Sinfonía para solistas, coro y orquesta (1962) es la última composición de Shostakovich que produjo una abierta insatisfacción de las autoridades, incluyendo una prohibición de interpretaciones públicas; ésta fue dictada, primariamente, por su elección del poema para el primer movimiento, "Babi Yar" de Evtushenko, que está dirigido contra el antisemitismo, un tema de mal gusto en la URSS desde los tiempos de Stalin. Babi Yar fue el lugar del asesinato en masa de judíos en 1943. El estreno de la Sinfonía nº 13 en Moscú se convirtió en una expresión de sentimientos antigubernamentales."*

Ese estreno -"por puro accidente", en la peculiar terminología de Shostakovich- tuvo lugar el 18 de diciembre de 1962, y se convertiría en una de las fechas más importantes de la moderna historia musical rusa. El lugar elegido para tal primera audición pública fue la Gran Sala del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, y en dicha sesión fue decisiva, que no accidental, la participación de uno de los grandes maestros de la dirección orquestal en la Rusia soviética, Kirill Kondrashin, que comandó la actuación del Coro de la República Rusa y de su propia orquesta, la Filarmónica de Moscú.

<sup>6</sup> Cuya verosimilitud hoy es apenas cuestionada, y ha dejado por ello de ser tema de controversia – aunque no para ciertos tratadistas, que periódicamente regurgitan el tema–, al margen de la magnitud o contingencia del trato personal de Volkov con Shostakovich.

Y aquí es obligada la referencia a un artista, que no siempre sale bien parado en "*Testimonio*"<sup>7</sup>, Yevgueni Mravinsky. Como he explicado en las notas de mi edición crítica de las "*Memorias*" de Shostakovich, el compositor presentó la partitura de la Sinfonía recién terminada al mentado director de orquesta, responsable, en su día, de los estrenos de las Sinfonías *Quinta*, *Sexta*, *Octava* -que le está dedicada-, *Novena* y *Décima*. Al no producirse comentario alguno de Mravinsky ante la nueva obra, Shostakovich inquirió sobre el tema al artista, con el que le había unido una larga amistad desde el estreno en 1937 de la *Quinta Sinfonía*; es Kurt Sanderling, co-director de la Filarmónica de Leningrado entre 1942 y 1960, quien narró al autor de este texto en 1988, esto es, poco después del fallecimiento de Mravinsky, que el director en cuestión, alegando ante Shostakovich motivos políticos y étnicos, rechazó dar a conocer una obra centrada en lo que Volkov denomina "*tema de mal gusto en la URSS desde los tiempos de Stalin*", el antisemitismo. Profundamente afectado, Shostakovich se llevó la partitura consigo y fue este incidente el que marcó la ruptura entre compositor e intérprete, desavenencia que perduró hasta 1975, pocos meses antes de la muerte de Shostakovich, cuando, por mediación de Rostropovitch, los dos músicos volvieron a hablarse tras casi catorce años sin dirigirse la palabra. Mravinsky sobrevivió a Shostakovich casi trece años: falleció el 20 de enero de 1988 en Leningrado.

El honor -y, en su momento histórico, también la valentía- del estreno de "*Babi-Yar*" quedó, pues, reservado para el mismo maestro que el 30 de diciembre de 1961 había dado a conocer, tras 25 años de silencio, la *Cuarta Sinfonía* de Shostakovich del año 36, y que el 14 de septiembre de 1964 presentó otra obra del músico inspirada en Evtushenko ("*La ejecución de Stepan Razin*"), Kirill Kondrashin (Moscú, 1914 - Amsterdam, 1981), artista que también sería el primero en grabar todas las *Sinfonías* del autor, la mayor parte de dichas interpretaciones en presencia del compositor, en el ciclo realizado entre 1961 (*Sinfonía nº 8*) y 1975 (*Sinfonía nº 7 "Leningrado"*), siempre con la Filarmónica de Moscú como conjunto orquestal básico.

Lo pintoresco del caso es que la *Sinfonía* no tuvo un estreno, sino dos, y de ello dimana uno de los repetidos errores acerca de uno de sus intérpretes -el bajo solista, precisamente-. Veamos la sucesión de eventos:

Tras los conciertos de 18 y 20 de diciembre de 1962, en los que, de entrada, los organizadores prefirieron no incluir en el programa de mano los textos cantados, o sea, los cinco poemas de Yevgueni Evtushenko musicados por Shostakovich ("*Babi-Yar*", "*Humor*", "*En la tienda*", "*Temores*" y "*Una carrera*"), el diario oficial *Pravda* despachó el acontecimiento con una única frase en su sección de artes, que hacía referencia a la "*audición de una nueva Sinfonía de D. Shostakovich*". Tras ello, y "*sin ninguna presión exterior*" [?], en palabras de Evtushenko de febrero de 1963, el poeta decidió alterar su propio texto literario y suprimir las remisiones más directas al tema del antisemitismo, añadiendo, de otra parte, versos referidos a la lucha rusa contra el totalitarismo.

De esta forma, lo originalmente redactado,

<sup>7</sup> "*He descubierto con asombro que el hombre que se considera a sí mismo el más grande intérprete de mi música no la entiende en absoluto*" (*Op. cit.*, pg. 304).

*"Siento que soy ahora un judío,  
y aquí he de morir,  
clavado a una cruz.  
(...) Yo soy cada anciano fusilado aquí,  
yo soy cada niño asesinado aquí (...)"*

se convirtió en:

*"Aquí yacen rusos, ucranianos  
y judíos,  
en el mismo suelo.  
(...) Y pienso ahora en la heroica hazaña  
de Rusia ante el fascismo (...)."*

Esta segunda versión, que no alteraba una sola nota de la música, fue dada a conocer en Moscú, en la misma sala del Conservatorio Tchaikovsky, el 16 de febrero de 1963, a los dos meses casi exactos de la primera audición, y de nuevo bajo la dirección de Kondrashin y con las mismas fuerzas corales y orquestales, siendo solista el bajo Vitali Gromadsky.

La grabación de dicho segundo "concierto de estreno", publicada por Melodia en 1965, contribuyó a lo que parece ser un curioso y generalizado error sobre el primer solista vocal de la pieza. Según un elevado número de fuentes, incluida la soberbia catalogación de Malcolm McDonald de la obra de Shostakovich de 1988, el bajo del estreno absoluto (18/12/1962) fue el mentado Vitali Gromadsky; pero ya en la primera edición soviética de las obras del compositor, 1980, se indica que tal cometido fue realizado por otro solista, Marc Reshetin -quien, en 1969, fue uno de los dos intérpretes vocales en el estreno de la siguiente *Sinfonía* del autor, la *Catorce, Op. 135-*, artista especialmente apreciado por Shostakovich.

Todo lo cual explicaría la frase de Shostakovich en sus "Memorias", *"Tuvimos muchos problemas con el bajo solista"*<sup>8</sup>. Dichos problemas, con todo, aumentaron en los meses posteriores al estreno y vice-estreno, ya que la obra, a pesar de que no hubo nunca una explícita y drástica prohibición de la misma en la URSS, pasó al limbo interpretativo y apenas se volvió a tocar en la ex-Unión Soviética en vida de su autor, siendo causa del último (larvado, aparentemente subterráneo) conflicto entre el poder público y el creador individual.

De principio a fin, el tañido ritual, mortuorio, de las campanas cubre el itinerario de la Sinfonía. En el Adagio de apertura, el repique intermitente y lejano de la campana, que va doblar cuarenta veces en este movimiento, crea desde el

<sup>8</sup> Añadamos aquí que Kirill Kondrashin llevó -o le llevaron- tres veces la obra al disco: en el citado registro del concierto de 1963, de nuevo para Melodia en grabación de estudio dentro de su integral de las *Sinfonías*, 1967, con un nuevo bajo, Artur Eizen, siempre con el texto de Evtushenko alterado, y, revancha al fin, en 1980, ya exilado, en Munich, con un cuarto solista, el británico John Shirley-Quirk, y con el Coro y la Orquesta de la Radio de Baviera, en esta ocasión registrando la obra con los primitivos versos sin alterar.

primer compás el clima de la pieza. Tiempo, característico del autor, en forma de arco de intensidad, que tras el remanso de la referencia a Anna Frank, culmina en un estallido tétrico ("*¡Están rompiendo la puerta!*"), parapetado en forma de marcha, en que el tañido, en 'fortissimo' ahora, de la campana gobierna el estruendo.

En "Humor", Allegretto, se halla la vertiente sarcástica del compositor, con el chirriante ritmo que enmarca el canto de solista y coro:

*Zares, reyes, emperadores,  
igobernantes del mundo!,  
podéis dirigir desfiles,  
pero el humor, el humor,  
¡el humor no podéis controlarlo!*

El segundo Adagio, en donde los versos de Evtushenko miran a la explotación de la mujer en Rusia, recoge dos temas musicales previos del compositor, la Passacaglia de su *Octava Sinfonía* y, críptica alusión, el aria de "Katerina" su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*. Del ritmo mortecino de las castañuelas y el Wood Block pasamos al latido turbador del bombo, con el fondo del tam-tam, nexo con el cuarto movimiento, "Temores", anotado Largo, en donde la salmodia del solista va siempre acompañada por la sorda palpitación percusiva:

*Nos enseñaron a guardar silencio cuando había que gritar  
(...) Era el secreto temor a alguien que informa,  
el secreto temor de un golpe en la puerta.  
Aún más, era el temor de hablar con un extraño,  
con un extraño, o con tu propia esposa.*

Sin interrupción comienza el tiempo conclusivo, "Una carrera", en donde, extraña sorpresa, un levísimo Vals de las flautas y la cuerda se adueña del discurso, suprema (aparente) expresión de lo intranscendente para lo que resulta ser, versos y música, una condena del fariseísmo y una defensa de la libertad del creador:

*La Iglesia dijo que Galileo  
era un hombre perverso y sin sentido.  
Pero el tiempo ha demostrado  
que fue más sabio quien no tuvo sentido.  
(...) Pasteur, Shakespeare, Newton, Tolstoi,  
estos hombres, creo yo,  
estos hombres, ¡me parece que sí han hecho una carrera!*

Cuando, único 'forte' de todo el movimiento, el coro sentencia

*¡Pero a quien sí se recuerda es a los malditos!*

El inmediato retorno al Vals se convierte en un fugado sobre el motivo de cuatro notas, en notación alemana, D-S-C-H (Re-Mi bemol-Do-Si), el anagrama

que Shostakovich ha utilizado en varias de sus obras como simbología musical de su persona<sup>9</sup>. Cuerdas y celesta se llevan al Vals, que parece ir disolviéndose (*Yo hago mi carrera, sin buscar hacer carrera*), hasta que el remoto tañido de la campana clausura la obra.

La *Sinfonía nº 13* fue estrenada en España por Maxim Shostakovich, al frente de la Orquesta y el Coro de Valencia, con Sergei Leiferkus, como bajo solista, el 9 de mayo de 1997.

*José Luis Pérez de Arteaga*

---

<sup>9</sup> Serían las iniciales del nombre y apellido del compositor, siempre en grafía germana: D. Schostakovich.