

42 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CANARIAS

Déjate atrapar por la música



Gobierno
de Canarias
islas iguales



SINFÓNICA DE TENERIFE

Pablo González, Dirección | Vadim Repin, Violín

Tenerife | Auditorio de Tenerife | **26 de enero 2026, 19.30h**
Gran Canaria | Auditorio Alfredo Kraus | **27 de enero 2026, 19.30h**

SINFÓNICA DE TENERIFE

Pablo González, *Dirección*

Vadim Repin, *Violín*

D. SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Concierto para violín nº 1 en La menor, Op. 77

37'

- *Nocturne. Moderato*
- *Scherzo. Allegro non troppo*
- *Passacaglia. Andante*
- *Cadenza*
- *Burlesque. Allegro con Brio-Presto*

————— Pausa —————

M. MUSSORGSKY (1839-1881)

Cuadros de una Exposición (orq. Ravel)

30'

*Promenade*1. *El gnomo**Promenade*2. *El viejo castillo*3. *Tullerías*4. *Bydlo**Promenade*5. *Baile de los polluelos en sus cascarones*6. *Samuel Goldenberg y Schmuyle*7. *Limojes - El mercado*8. *Catacumbas**Cum mortuis in lingua morta*9. *La cabaña sobre patas de gallinas: Baba Yaga*10. *La gran puerta de Kiev*

HAY VERDADES QUE SOLO RELUCEN CUANDO MIENTES

¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?

Las dictaduras mantienen complejas y ambiguas relaciones con las palabras porque las palabras pueden ser peligrosas incluso mientras esperan en la recámara de la garganta al disparo de la lengua.

Las palabras arman ideas con las que disparar: y puedes dispararte con ellas en el pie y arruinarte así tu futuro o dar de lleno en la cabeza de alguien y cambiarle para siempre la vida y las certezas. Siempre ha habido quienes darían cualquier cosa por eliminar la existencia de algunas palabras y ponen en ello el mismo empeño con el que se intentan eliminar los plásticos y los dolores de cabeza.

A los integrantes de esa sopa de psicópatas y paletos que supervisaban el pensamiento, la palabra, la obra y la omisión del pueblo soviético no les gustaban muchas palabras, gran cantidad de ideas no afines y, en muchas ocasiones, tampoco Shostakóvich, Dimitri, a quien no permitían hablar de casi nada más allá de lo admitido en el guion oficial. Por lo demás, y salvo determinadas y muy significativas ocasiones, lo único que se esperaba de él es que permaneciese callado.

Las ocasiones en las que habló, Shostakóvich lo hizo con las palabras que el régimen le había prestado días antes para decir lo que tenía que decir y ahora quieres hacer el favor de callarte, por favor, si no te quieres perder de camino a casa.

Shostakóvich dijo casi siempre lo que de él se esperaba para a continuación callarse y seguir a sus cosas. Esta supuesta falta de compromiso moral y/o ético de Shostakóvich es algo que, por lo general, la musicología —que tampoco es una ciencia real pero que, en cambio, cuida mucho de todas sus palabras— no deja de recordarnos una y otra vez, aunque casi nadie haya preguntado nunca por ello y a otros simplemente no nos importe. A la musicología le habría gustado mucho más un Shostakóvich mitológico que hubiese militado en la defensa de la libertad —sección comprometida, apartado transversal— y que arriesgara mucho, su vida o la de quien hiciese falta, en la línea comprometida de esas tesis doctorales subversivas, socialmente comprometidas y muy valientes escritas al cobijo sociedades opulentas cuyo etnocentrismo, por otra parte, la propia musicología y la sociología —y cualquier día también la odontología— no dejan de denunciar.

El periodismo musical de vuela tecla y programita impreso, en cambio, gusta de referirse a Shostakóvich, Dimitri, como si de una especie mitológica también se tratase que dedicase a sembrar su música de disidencia ideológica.

Al final, Shostakóvich es como esos huevos del desayuno a los que el propio Dimitri se refería para describir el trabajo de los musicólogos y que extendemos aquí a quienes hablamos en un lado u otro de todo esto: no los hemos cocinado, no los hemos comido, pero no dejamos de hablar de ellos.

De qué hablamos cuando hablamos de Shostakóvich

Por lo general se habla de Shostakóvich y se escribe sobre Shostakóvich como si Shostakóvich jamás hubiese escrito música y lo único que interesase de él fuesen las pruebas inculpatorias que lo señalan bien como parásito, bien como entusiasta colaboracionista de una dictadura atroz.

A Shostakóvich se le juzga más por lo que dijo —o dejó de decir, o dejó de hacer— que por su música, que por otra parte no es más que otra forma de ficción —una asombrosa forma de ficción— en la que está todo lo que en realidad Shostakóvich tenía que decir. A día de hoy, los juicios sumarísimos contra Shostakóvich están presididos por quienes lo más peligroso a lo que han asistido a lo largo de sus vidas fue aquella vez en la que no llegaron a tiempo a una subvención o aquella aventura en la que una grapa saltó como un tigre furioso al ojo derecho cuando alguien intentaba grapar a papel abierto los justificantes de los gastos de un último congreso.

Con la obra de Shostakóvich sucede algo parecido a lo que en una ocasión relató Nikolái Gógol sobre la suya: Gógol había recibido una tarde la visita de Pushkin. Hasta bien entrada la madrugada le leyó los primeros capítulos de su novela *Almas muertas* a su buen amigo. Cuando terminó la lectura, Pushkin exclamó «¡Dios mío! ¡Qué triste es nuestra Rusia!». Gógol entendió que Pushkin no había advertido que todo aquello «¡no era más que invención...!»

El violín como testimonio o cuando ser yuródivi es supervivencia

Si hay algo que Shostakóvich entendió mejor que nadie fue el arte del yuródivi, esa forma esclava de hacerse el tonto sagrado para poder decir las verdades que de otra manera te costarían el cuello. Y es que ser yuródivi en la Rusia soviética no era una elección estética sino una estrategia de supervivencia para quienes, como él, preferían seguir componiendo a convertirse en abono para los gulags siberianos.

Su *Concierto para violín n. 1* es tal vez la obra donde mejor se aprecia esta doble vida del compositor, ese juego peligroso entre lo que se dice y lo que se calla, entre lo que suena y lo que resuena. Escrito entre 1947 y 1948 y dedicado al violinista judío David Óistray —cuando ser judío en la Unión Soviética era casi tan peligroso como serlo en la Alemania nazi— el concierto tuvo que esperar hasta 1955 para ver

la luz, guardado en un cajón como esas cartas que uno escribe para no enviarlas nunca pero que necesita escribir para no volverse loco del todo.

La obra se abre con un Nocturno en medio del insomnio de quien sabe que en cualquier momento pueden llamar a la puerta los que siempre llaman de madrugada. Le sigue un Scherzo que de broma tiene más bien poco —a no ser que consideremos como tal el humor negro de quien ríe para no llorar— y que recuerda peligrosamente a esos bailes macabros en los que la muerte toca el violín mientras todos simulamos estar de parranda. En la Passacaglia del tercer movimiento Shostakóvich deja su papel de tonto loco, o místico, su máscara de yuródivi, y nos muestra su verdadero rostro: la desolación, la soledad y el peso de vivir en un mundo donde las palabras equivocadas son las balas de las armas de tus asesinos. En la Burlesca final el bufón esconde a quien se había mostrado vulnerable, como quien después de llorar se pinte una sonrisa de plástico en la cara para que nadie pregunte qué es lo que pasa.

Músorgski, un hermano mayor atravesado por su siglo

Hay amistades que trascienden el tiempo y el espacio, como la que Shostakóvich mantuvo con Modest Músorgski en un diálogo fuera del tiempo. Shostakóvich encontró en Músorgski a un hermano mayor, un compañero de silencios, el yuródivi

que entendió mejor que nadie que en Rusia la única forma de contar la verdad era mintiendo con todas las fuerzas. Un hermano mayor que, como tú, vivió atravesado por su siglo.

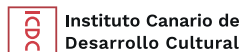
Los *Cuadros de una exposición* de Músorgski son como el álbum de fotos de familia que Shostakóvich habría querido tener: ahí está toda la Rusia que amaba y que odiaba, una especie de tragaluz de la Rusia de los ricos y los pobres, los cuerdos y los locos, del trajín de los mercados y la inclemencia de los cementerios, de los niños jugando y los muertos practicando el arte de no necesitar nada. Músorgski compuso la suite pianística en 1874 para piano solo, después de visitar la exposición póstuma de su amigo el pintor Víktor Hartmann –otro que se había muerto joven, como era costumbre entre los artistas rusos que se tomaban demasiado en serio su trabajo–.

El Paseo que abre la obra y que va apareciendo entre cuadro y cuadro es como el propio Músorgski deambulando por la exposición, pero también somos nosotros como sonámbulos por esta vida. El Gnomo es la criatura deforme, la sombra junguiana, llevamos dentro, el monstruo que se esconde y se asoma. El viejo castillo nos habla de glorias pasadas que ya no volverán, como esos imperios que se creen eternos hasta que un día descubren sus cloacas. Las Tullerías son los niños jugando ajenos al mundo de los adultos, esa inocencia que perdemos demasiado pronto. Bydło es el carro de bueyes polacos que avanza arrastrando la carga. El ballet de los polluelos en

sus cáscaras, la vida abriéndose camino, porque la vida siempre se abre paso. Samuel Goldenberg y Schmuýle son el rico y el pobre, el eterno diálogo entre los ricos que tienen dinero en lugar de ideología y los pobres, cuyo único dinero es la ideología. El mercado de Limoges, bullicio de la vida cotidiana que evita el silencio con el nos responde el mundo. el silencio. Contemplamos las catacumbas como espejo de un destino compartido mientras La cabaña sobre patas de gallina, la casa de la bruja Baba-Yagá que se come a los niños antes de La gran puerta de Kiev, ese final apoteósico como promesa de un futuro luminoso sepultado ahora bajo las bombas.

Shostakóvich y Músorgski, dos hermanos separados en un océano de tiempo que han aprendido que hay verdades que solo relucen cuando mientes. Dos almas atravesadas por sus siglos.

Javier Álvarez Vizoso



COLABORADORES



MEDIOS Y OTROS



CABILDOS Y AYUNTAMIENTOS

