ORQUESTA FILARMONICA DE MOSCU

Director:

DIMITRI KITAIENKO

FESTIVAL PRIMAVERA 1978

TEATRO REAL

Madrid, 8 y 9 junio, 1978

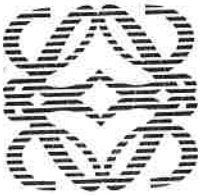
ORQUESTA FILARMONICA DE MOSCU

Director Titular:
DIMITRI KITAIENKO

TEATRO REAL

MADRID, 8 y 9 JUNIO 1978

Fiel a su antiguo
compromiso con la belleza,
Loewe une su nombre
a La Música en el
Festival Primavera 78.



LOEWE
1846

Ibermúsica se planteó la celebración de este Festival casi como un reto a la afición musical madrileña. La experiencia ha sido positiva y el éxito, sin duda, se debe al nivel artístico del mismo.

Todo ello nos anima a intentarlo de nuevo en mayo de 1980 —con esa ayuda de Loewe que esperamos sirva de ejemplo a otras empresas— y para lo que contamos ya con la participación de la PHILADELPHIA ORCHESTRA (E. Ormandy), LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA (C. M. Giulini) y la STAATSKAPELLE DRESDE.

Confiamos en que la respuesta en 1980 sea tan unánime como esta Primavera y que el acontecimiento sea el fermento de ese gran Festival de Música, Teatro y Danza que debe tener nuestra ciudad, mantenido por su afición, la iniciativa privada y al margen del Estado, comprometido ya en otros planes descentralizadores.

A. AIJON

PROGRAMA

I

BORODIN — **Príncipe Igor (Obertura)**

PROKOFIEV — **Concierto núm. 3, para piano y orquesta, Op. 26**

Andante. Allegro
Tema con variazione
Allegro ma non troppo

Solista: WLADIMIR KRAINEV

II

TCHAIKOWSKY — **Sinfonía núm. 5, Op. 64**

Andante. Allegro con anima
Andante cantabile, con alcuna licenza; moderato con anima
Valse; Allegro moderato
Finale; Andante maestoso; Allegro vivace

Día 8 de junio de 1978

PROGRAMA

I

MUSSORGSKY **Khovantchina (Preludio)**

TCHAIKOWSKY **Concierto para violín y orquesta, Op. 35**

Allegro moderato. Moderato assai
Canzonetta. Andante
Finale. Allegro vivacissimo

Solista: WLADIMIR SPIVAKOV

II

SHOSTAKOVITCH **Sinfonía núm. 5, Op. 47**

Moderato
Allegretto
Largo
Allegro non troppo

Día 9 de junio de 1978

El Príncipe Igor (obertura)
Borodin

En 1860 los compositores rusos se encontraban enfrentados en dos fracciones que libraban combate ideológico. Por una parte se hallaban los que habían sido educados dentro de la tradición germánica, que no poseían interés alguno por la música rusa y que, paradójicamente, estaban reunidos bajo la tutela del Conservatorio Imperial. De otro lado estaban los que se dedicaban fervorosamente a la causa del nacionalismo musical, autodidactas en las técnicas musicales que necesitaban para la creación de una música eminentemente rusa. La figura relevante del primer grupo ligado al Conservatorio era Tchaikowsky. El segundo grupo lo formaban Cui, Balakirev, Rimsky-Korsakoff, Mussorgsky y Borodin, que, como es bien sabido, se autodenominó «Grupo de los Cinco». Ninguno de los cinco dependía económicamente de su producción musical; probablemente lo que les distingue a los cinco son las variopintas y extrañas profesiones con las que se ayudaban para financiar su obra musical. Su situación de aficionados no era, en consecuencia, voluntaria, como lo había sido en el caso de sus predecesores, debiéndose fundamentalmente al motivo de la tardía llegada de Rusia al mundo musical. Los pocos puestos oficiales para compositores no se ocuparían por nombres que trascenderían a la posteridad, sin contar con que los cinco desecharon la posibilidad de una enseñanza musical convencional como conducente a un cosmopolitismo antirruso. Esto suponía dirigirse a las raíces de la música y construir con ellas la verdad que deseaban transmitir. Otra de las fundamentales características del Grupo de los Cinco es que todos procedían de familias acomodadas, con propiedades agrícolas. Esto fue precisamente lo que les acercó al alma de la música Rusa. Conocían desde su infancia las canciones y bailes de los campesinos (esclavos hasta el año 1861), y a causa de su educación y conocimientos tuvieron posibilidades únicas para transformar esta experiencia en arte, mostrando a Rusia ante sí misma y ante el mundo.

La ópera era el medio ideal, ya que a ella se podían llevar los temas y la literatura rusos. Era también el medio más familiar a causa de que múltiples compañías alemanas, francesas e italianas se importaban y contra las que la ópera rusa podía reaccionar con gran efectividad. Alexander Borodin (1833-1887), discípulo de Balakirev, fue el que más firmemente siguió el camino tradicional marcado por Glinka. El objeto de la composición de su única ópera *El Príncipe Igor* estuvo presidido por el logro de una obra de expresión claramente rusa. La composición de la misma le llevó toda su existencia, quedando incompleta a la muerte del compositor en 1887. Rimsky-Korsakoff y Glazunov la completaron, estrenán-

dose en 1890 en el Teatro Imperial de San Petersburgo. De entre su desigual música, y aparte de las célebres Danzas Polovtsianas del segundo acto, destaca la Obertura, de trazo épico, con un despliegue sosegado y continuo del pensamiento musical, unido a una gran fuerza y energía interiores; sin contar, claro está, con un colorido en el lenguaje musical de expresión claramente rusa. La obertura, dominada por poderosos sonidos unísonos, ejerce un gran efecto plástico, determinando toda la estructura de la obra, caracterizada por su grafismo pictórico y la nobleza de sus temas.

Concierto núm. 3, en Do menor, para piano y orquesta, Op. 26
Prokofiev

Músico dotado de memorable carga inventiva, desarrolló intensamente el estudio hasta conseguir una prodigiosa técnica de composición. Especialmente en su música para piano, la curva de su estilo parte del demonismo romántico de Liszt filtrado a través de la mediación de Scriabin. Posteriormente, Prokofiev hace suyo un constructivismo duro, antirromántico, temperado por una vena sarcástica muy singular, algo parecido a lo que podríamos denominar «cubismo musical». Sin embargo, detrás de esa especie de intemperancia irónica y agresiva no es difícil descubrir la imagen de un compositor profundamente optimista, intolerante con las ataduras intelectuales y mimetismos, esencialmente realista (entendiendo el término no en el sentido de las limitaciones que comporta). La música de Prokofiev está fundada siempre sobre bases tonales o politonales y, consecuentemente, está situada fuera del radio de acción de la corrosión cromática y de las sucesivas agresiones al lenguaje producidas en la esfera de centro Europa. Los carriles de la experiencia de Prokofiev se desarrollan paralelos a los de los músicos de Viena, y a pesar de abrirse a los cuatro vientos de la vanguardia internacional, jamás se entrecruzan con ellos. El mundo sonoro de Prokofiev no intenta destrucciones o reacciones, sino que explota, apresándolas directamente, energías elementales convocadas dentro de un espacio sonoro capaz de vasta transmisión ideológica y comunitaria: espacio, sin embargo, continuo y libremente extendido dentro del cual se cumple una finísima operación crítica de renovación y de libre expansión. Las líneas de la personalísima búsqueda de Prokofiev reflejan una condición muy particular: todo estímulo vanguardista está asimilado, pero no diluido por la concreta relación entre artista y sociedad, relación que ha sido por muchos motivos contradictoria, pero que de todas formas no ha permitido jamás la mixtificación social dentro de la cual, en cambio, debe moverse el artista occidental.

Prokofiev estuvo considerado como pianista de muy alto nivel, dedicando a su instrumento alguna de sus páginas más memorables, entre las que se destacan sus cinco conciertos para piano y orquesta. El primero de esta serie de cinco, compuesto a los veinte años de edad, muestra ya características muy personales, como por ejemplo el pianismo que dista leguas del entonces en boga pianismo impresionista y evanes-

cente. Las sonoridades son rudas, el teclado es duramente percutido. El intimismo romántico está surcado por ráfagas de ácido humorismo. En el segundo de los conciertos para piano y orquesta, se consolidan las definitivas características del quehacer compositivo de Prokofiev en esta parcela dedicada a los conciertos con instrumento solista, es decir, el pianismo percusivo, duramente tallado, se acompaña del ímpetu estructural para insinuarse y prolongarse hasta zonas de un extremo carácter cantable; no faltan los acostumbrados e inconfundibles acentos sarcásticos. El insistente reclamo de una tersa linealidad de escritura permite presagiar la inminente aproximación a los esquemas dieciochescos reelaborados con la particular visión del compositor ruso.

El *Tercer Concierto* para piano y orquesta es el más popular y más frecuentemente interpretado dentro de la serie de los cinco. Los primeros apuntes de Prokofiev datan del año 1916, aunque la obra no fue terminada de modo definitivo hasta 1920, estrenándose en Chicago al año siguiente con el propio compositor al piano. Una característica notoria distingue a este concierto de los dos precedentes, y es este el amplio margen concedido a los aspectos sardónicos y paródísticos de la invención, la desenvoltura irónica con la que el compositor se mueve entre préstamos vagamente clásicos y ocurrencias de una vitalidad casi palpable a nivel físico, agotándose en otros momentos en una dulce penetración lírica. En cuanto a su estructura, el *Tercer concierto* es el más clásico de los cinco, ya que posee los tres movimientos habituales en los conciertos clásicos y románticos; el tiempo central, un Andantino con cinco variaciones que se distinguen por sus contrastantes sonoridades, está enmarcado por dos Allegros. El primero, Andante-Allegro, el breve tema Andante de la Introducción reaparece en el Allegro con misión de tema secundario, de gran lirismo y con un carácter inequívocamente eslavo. En el Allegro ma non troppo final, Prokofiev recurre al tipo de toccata del movimiento inicial, pero rítmicamente más acentuado. Con un punzante y cerrado humorismo, el Concierto termina brillantemente, pero con un arrebatador ritmo lleno de impulsos optimistas.

Sinfonía núm. 5, en Mi menor, Op. 64
Tchaikowsky

Tchaikowsky completa definitivamente su *Cuarta Sinfonía* en 1877. Fue una composición de la que siempre se sintió orgulloso, aunque en numerosas ocasiones tuvo que reconocer lo frágil de la construcción en diversas secciones de la partitura, como en el desarrollo del primer movimiento. Exceptuando su *Sinfonía Manfred*, el compositor se mantuvo once años alejado totalmente del género. En mayo de 1888, en carta a su hermano Modesto, se expresaba en estos términos: «...Ya no siento ningún interés por la composición de Sinfonías; me siento totalmente vacío y sin ideas que, realmente, merezcan la pena...» Sin embargo, en esa misma carta y después de algunos párrafos del citado anteriormente, se dice: «...todavía tengo esperanzas en encontrar material suficiente

para una nueva Sinfonía...». Y en el mes de agosto de ese mismo año le comunicó en una carta a Mme. von Meck, sin demasiado entusiasmo, que había dado fin a una *Quinta* Sinfonía. En noviembre de ese mismo año de 1888, Tchaikowsky había finalizado la partitura de orquesta de la obra, dirigiendo él mismo su estreno en San Petersburgo el 17 de noviembre. El compositor nunca estuvo realmente satisfecho con su Op. 64. En las Navidades del año de su estreno, en otra epístola dirigida a su mecenas, la Sra. von Meck, se decía: «...Después de dos interpretaciones de mi nueva Sinfonía en San Petersburgo y una en Praga, tengo que admitir sinceramente que mi *Sinfonía en Mi menor* es un completo error. Hay en ella algo repelente, superfluo e insincero que, el público, reconoce instintivamente de inmediato. Es obvio que las ovaciones que me tributaron estaban destinadas a mi trabajo anterior (se refería a su *Cuarta* Sinfonía) y que la obra no gustó nada a la audiencia. La consciencia de esto me amarga dolorosamente. ¿Es que estoy realmente acabado? La pasada noche estuve comparando ambas obras *(Cuarta* y *Quinta).* La *Cuarta* es realmente de enorme superioridad...». Más tarde, su hermano Modesto, atribuyó el aparente fallo de la Sinfonía, que no era tan grave como el compositor pretendía, a la pobre dirección orquestal de Tchaikowsky. En los siguientes meses, el destino de la nueva obra y la actitud de Tchaikowky hacia ella mejoró sensiblemente. Nuevas interpretaciones de la obra en Moscú y Hamburgo, ninguna de ellas dirigida por el compositor (la interpretación de Hamburgo corrió a cargo de Gustav Mahler), le reportaron triunfales éxitos. Después de éstos, escribía Tchaikowsky a su editor: «...me gusta ahora mucho más que en los primeros días de su estreno...»

La presentación de la *Quinta Sinfonía* en Hamburgo, llevó a Tchaikowsky a encontrarse con su distinguido contemporáneo Joahnnes Brahms, que a la sazón estaba entonces en su ciudad natal. Los dos hombres eran huéspedes en el mismo hotel. (Hay que apuntar que ninguno de los dos sentía especial interés por la música del otro.)

Sin embargo Tchaikowsky se sintió muy halagado al enterarse que Brahms había retrasado su salida para poder asistir a los ensayos de la sinfonía del ruso. Hay dos relatos del encuentro de Tchaikowsky y Brahms que difieren notablemente uno del otro. El de Nicholas Kash, en donde se cuenta que Brahms, con su sinceridad habitual, le había confesado a Tchaikowsky que su obra le había parecido «espantosa». Tchaikowsky no se sintió herido por ello, sino que haciendo gala de la misma sinceridad, expuso sus particulares puntos de vista sobre las producciones del gran maestro alemán. Por otra parte, en su biografía sobre Tchaikowsky, Modesto relata que a Brahms le gustó todo menos el último movimiento de la Sinfonía y que los comentarios que Brahms hizo al respecto de este movimiento hirieron profundamente a Tchaikowsky.

La *Quinta* posee una fuerte evidencia interna de haber sido escrita con arreglo a un programa. Esto se debe principalmente a la repetición en cada movimiento del tema con el que comienza la obra. Ello produce un sentimiento de unidad que irresistiblemente sugiere un propósito central de control. El tema en cuestión es particularmente sombrío y fatídico. Aparece dos veces en el Andante siguiente y al final del Vals

que constituye el tercer movimiento. En el Finale, el tema es transpuesto al modo mayor para comenzar este movimiento, haciendo después más de una aparición. Pero no es solamente la filiación temática lo que revela esta obra. Uno de los temas del segundo movimiento, Andante, también aparece en el Finale, mientras que el tema de introducción propio del Finale, siguiendo la introducción, está claramente basado en el tema que abre la sinfonía. Para resumir, el cuarto movimiento contiene dos temas del primer movimiento y uno del segundo; el tercero y segundo movimientos contienen un tema del primer movimiento, esquema que, ciertamente, no tiene paralelo en la historia de la Sinfonía.

A pesar de que, como se ha visto, la obra carecía de un programa determinado, Nicholas Slonimsky descubrió en el libro de notas del compositor en el Museo Tchaikowsky en Klim, una tentativa de programa para adecuarlo a la *Quinta*. La planificación se lee como sigue: «Programa del primer movimiento de la Sinfonía: Introducción. Completa resignación ante el destino, o lo que es lo mismo, ante la predestinación inescrutable de la Providencia. Allegro (I). Murmullos, dudas, llantos, reproches contra X X X (tres cruces en el original). (II) ¿Deberé arrojarme en los brazos de la fe??? (tres signos interrogativos en el original)». Después continuaba: «...un programa maravilloso si lo pudiera llevar a cabo...».

ENRIQUE PEREZ-ADRIAN

Autenticidad y contradicción de la música rusa

Tres formas musicales clásicas se nos ofrecen a través de este programa: el tema con variaciones, el concierto y la sinfonía. Son tres muestras muy claras de lo que la música soviética ha producido dentro de campos y esquemas tan «occidentalizados», apartándose un poco, en su concreta configuración, de otras construcciones más directamente eslavas, más propias y originales, en las que, aun partiendo de los mismos presupuestos, el tratamiento de los materiales resulta más idiomático. En la obra general de Mussorgsky (hombre de teatro ante todo), Tchaikowsky o Shostakovitch encontramos ejemplos que nos ilustran acerca de ello, de su conexión con esencias y tradiciones autóctonas o de la necesidad de plantear nuevas técnicas expresivas. Lo mismo que en otros autores como Borodin, Balakirev, Cui o, incluso, Rimsky-Korsakov, más netamente rusos que los dos últimos, pero no que el primero, sin duda el más individualista, el más poderosamente creador, aunque a la hora de plasmar su fabulosa fantasía encontrara dificultades, promovidas fundamentalmente por una falta de habilidad para traducir a términos musicales su intenso y personal lenguaje expresivo, y una ocasional incapacidad para dar con el equilibrio constructivo más adecuado. Sus dos obras esenciales, *Boris Godunov* y *Khovantchina*, son dos pilares maestros en la evolución del drama musical, a pesar de que raras veces se ofrezcan en su versión auténticamente original, pues normalmente se representan las más pulidas, peinadas y, quizá, equilibradas de Rimsky, utilizándose también para la segunda la preparada en 1960 por Shostakovitch.

Personalidad irregular, depresiva e histérica —aun cuando su música, dentro de esta línea, sea bastante coherente y suponga un compendio de estilos y tendencias, a veces no del todo asimilados— Tchaikowsky representa en la segunda mitad del siglo XIX el punto de unión entre la Rusia zarista, anclada en las tradiciones, cerrada, «asiática», y la civilizada Europa. Es un músico europeo en su sentido más amplio, un músico cosmopolita, que supera, tanto en sus contactos personales como en sus influencias y en su creación artística propiamente dicha, las barreras que todavía habían respetado «viajeros» anteriores como Glinka y abre el camino de la exportación a los Rachmaninov, Prokofiev, Rimsky o, finalmente, Shostakovitch. Enlaza directamente con todo el romanticismo y postromanticismo musical centroeuropeo bebiendo, como Brahms o, en otro aspecto, Dvorak, de la forma clásica más pura (Haydn, Mozart) y de la romántica en plenitud (Beethoven, Schumann). Sus obras más famosas son las menos típicamente rusas.

Continuador de todas estas tendencias, si bien desde presupuestos muy diferentes (Mahler ya ha muerto; la Escuela de Viena ya ha nacido), es Shostakovitch, no un creador en sentido estricto, sino un magnífico receptor, dotado de gran pericia técnica y habilidad constructiva. Adapta muy sabiamente una serie de influencias occidentales coetáneas y las tamiza a través de la fuerte personalidad rusa que, con todo, posee. Su carrera, superadas primeras dificultades, ha sido triunfal, sobre todo en su país, aunque globalmente y desde un punto de vista exclusivamente artístico haya de considerarse bastante chata.

Es interesante ahora, partiendo de lo dicho, estudiar en concreto cada una de las obras que componen el concierto de hoy.

Preludio de Khovantchina
Mussorgsky

Una mirada hacia la Rusia eterna

«En sus cuadros más delirantes, *Khovantchina* es más una obra de atmósfera que una representación dramática activa (en el sentido en que lo era íntimamente *Boris)*», señala Marcel Marnat respecto a la última ópera de Mussorgsky. Viene constituida, en efecto, por una serie de pinturas, de momentos, componiendo un gigantesco fresco en el que se mezclan lo místico, lo histórico, lo político y que sirve de plataforma para un tratamiento notablemente logrado del conflicto entre la vieja y la nueva Rusia. El argumento se centra en torno a los acontecimientos originados en mayo de 1682 por la sublevación del ejército del Imperio (los Streltzy), poco antes de la regencia de la zarevna Sofía y de la ascensión al trono de su hermanastro Pedro (El Grande). Junto a ello se recoge la condena de que es objeto la secta de los «Viejos Creyentes», ortodoxos y místicos (cuyo suicidio colectivo se narra en el último cuadro). Un mundo de creencias e ideologías extremadamente rico es el que se ofrece con base literaria en el libro del poeta Stassov. Hay tres personajes fundamentales, que resumen las diversas tendencias: Ivan Khovansky (de ahí *Khovantchina:* «hazaña de Khovansky»), capitán del levantamiento, representante de la «Vieja Rusia»; el Príncipe Golitzyn, reformista y «europeizante», y Dositeo, jefe de la secta religiosa. Muy compleja, primera parte de un ambicioso tríptico, *Khovantchina* es una obra fascinante pese a sus irregularidades y a su falta de continuidad dramática. Musicalmente recoge diversos tipos de antiguas melodías, formas clásicas del acervo popular, armonías arcaicas, todo ello combinado con fuerza e imaginación.

El *Preludio* o *Introducción* que hoy se interpreta, en orquestación de Shostakovitch (cuya refundición de la ópera parece ser algo más fiel a los propósitos iniciales de Mussorgsky que la de Rimsky), es una breve página que sitúa geográficamente al oyente y al espectador en el lugar en donde se va a desarrollar la acción. Su carácter es descriptivo y evocador

(«Amanecer sobre el río» o «A lo largo del río Moscova», se subtitula) y viene constituido por un tema netamente armónico e instrumental. La orquestación (en este caso la de Shostakovitch) es delicada y cuidadosa, muy colorista. Escuchamos el «despertar» de la ciudad, el nacimiento del día sobre la Plaza Roja de Moscú a través del pintoresco canto de las maderas sobre trémulos violines; la aparición del canto popular, que se eleva despacio, brillante en las cuerdas sobre acordes del metal y apoyo de la percusión; el retorno tranquilo del canto en la cuerda aguda, nuevamente las figuraciones de la madera, una evanescente intervención de la flauta... La imagen se difumina poco a poco... y comienza la acción. A veces junto a este *Preludio* se suelen interpretar otros dos fragmentos orquestales de la obra: *Tercer entreacto* y *Danzas persas* (cuarto acto).

Concierto para violín en Re mayor, Op. 35
Tchaikowsky

Virtuosismo como evasión

Las contradicciones apreciables en la personalidad de Tchaikowsky se observan también en sus gustos y preferencias musicales. Mientras admira, en particular, a Mozart, y coloca a su lado a Berlioz, Bizet o Fauré, reniega de Mussorgsky, se mofa de Wagner y rechaza a Brahms. Aprecia mucho, asimismo, a Delibes y, lo que es más extraño, a Lalo (como vemos, gran atracción ejercían sobre él los franceses). Precisamente, a raíz de escuchar, durante su estancia en Clarens, en el lago de Ginebra, la *Sinfonía española* de este último compositor, es cuando siente deseos de crear una obra concertante para violín y orquesta. La luminosidad de la, por otra parte, banal obra del francés, su virtuosismo, su fácil melodía, le impresionan gratamente en un momento crucial de su vida, en el que, como contraste, reina la oscuridad y en el que se siente un hombre acabado. Acaba de separarse, luego de una corta e infructuosa unión matrimonial, de Antonina Milukiova («Me caso sin amor, pero lo hago porque las circunstancias no me han dejado elegir», dice en una carta a su amiga y protectora Nadejda von Meck). Sus problemas sexuales, morales, creativos, lo han dejado en un estado de postración física y anímica muy grave. Sin embargo, y he ahí una de las grandes contradicciones del músico de Votkinsk (comunes a algún otro compositor), justamente de estos días datan composiciones tan poco trágicas o patéticas (en ciertos casos puede hablarse incluso de «amabilidad») como la *Cuarta Sinfonía* —que a pesar de sus «amenazas» es optimista—, la ópera, sobre textos de Pushkin, *Eugenio Oneguin* o el *Concierto* que ahora se comenta, estrenado en Viena por Adolf Brodsky, violín, y Hans Richter, director, el 4 de diciembre de 1879. Fue muy criticado por su excesiva dificultad (el famoso Leopold Auer, primer destinatario de la obra, renunció a tocarla por esta razón) y por su mismo planteamiento. Para Eduard Hanslick era una composición «que despedía un olor nauseabundo».

El concierto no es tan malo, si bien diste de ser una de las buenas obras de su autor. Aunque la idea de componerlo nació del conocimiento de la *Sinfonía española*, su estructura formal tiene poco que ver con ella (que es más bien una obra concertante que se aparta del esquema habitual) y se acoge a la tradicional en tres movimientos adoptada por casi todos los compositores clásicos y románticos germánicos: un «allegro», un «lento» y un «finale» en forma de «rondó». Es buen ejemplo este concierto para mostrarnos la indiscutible y siempre presente facilidad de inspiración (melódica e instrumental) de Tchaikowsky, su dominio de los resortes expresivos, su directa comunicatividad y su ancho y sentimental lirismo. Sin excesivos problemas, sin «programas», dejándose llevar de su caudalosa vena romántica, de su extraña mezcla de «italianismo eslavo», el compositor consiguió una obra de grata escucha y seguro impacto. Su impulso, el virtuosismo sin rebozo de la escritura solista, la correcta y eficaz orquestación llegan pronto al oyente. A todo lo largo de la obra existe, en palabras de Enrique Franco, «una interacción entre lo técnico-instrumental y el mero pensamiento musical».

El primer movimiento, «Allegro moderato», es Tchaikowsky puro: galante introducción, pronta intervención solista con el primer tema; lánguido abandono, desmayos, repentinos accesos, apasionado canto; cadencia brillantísima. Construcción en forma de sonata variada. Una lírica melodía sirve de base al segundo movimiento, «Canzonetta» («Andante»), en Sol menor, con un segundo motivo, en Mi bemol, contrastante; diálogo violín-maderas. El «Finale», «Allegro vivacissimo», en La mayor, es un «rondó» montado sobre una canción folklórica, probablemente zíngara. La irrupción súbita del tema en «tutti» orquestal, con inmediata repetición por parte del solista, es de gran efecto. El ritmo es endiablado, con el único reposo de una amplia frase del violín, de fuerte sabor eslavo, que se repite una vez. La «coda» es rutilante.

Quinta Sinfonía, Op. 47, en Re menor
Shostakovitch

La rehabilitación

A los veintiún años estrena Shostakovitch su *Primera Sinfonía*. Obra extraordinariamente rica y de sorprendente «aggiornamento», es seguida, dentro del campo sinfónico por dos composiciones no excesivamente relevantes, un tanto de circunstancias, la *Segunda* y la *Tercera*. Pero a continuación compone la *Cuarta*, con la que, y con la mirada puesta en Mahler, el músico produce una obra que podría definirse como de búsqueda, de exploración y de cierto compromiso. En 1937 crea la *Quinta*, que supone un cambio profundo en su trayectoria estética. ¿Qué ha sucedido? Hay opiniones. José Luis Pérez de Arteaga, en su documentado y extenso trabajo sobre el músico ruso (*Ritmo*, números 453, 454 y 455, agosto, septiembre y octubre de 1976), apunta motivos fundamentalmente políticos, de «presión policial». Enrique Franco, en las notas

al programa con ocasión de la interpretación por la RTVE de la *Sexta Sinfonía* (1972), tiende a creer en una crisis creacional, un cambio de temperamento. Quizá jugaran ambos factores, que muy bien pudieron ir combinados, pero existen datos objetivos que demuestran que el camino estético emprendido por el compositor no era bien visto por las autoridades soviéticas. Fue a raíz de una representación en Moscú, en 1936, de su ópera *Lady Macbeth de Mzensk*, escrita en 1931-32, cuando apareció en *Pravda* aquél famoso comentario acusando a Shostakovitch de tergiversar la música deliberadamente y de desposeerla de toda relación con el lenguaje musical sencillo. «Las horrendas distorsiones de la ópera —se decía— tienen el mismo origen que las distorsiones similares de la pintura, la poesía, la educación y la ciencia.» Estas palabras —que algunos atribuyen al mismo Stalin— «sentenciaron» la ópera, que fue inmediatamente borrada de los escenarios. El compositor, sinceramente o no, tomó muy en serio estas advertencias y poco después escribió la *Quinta Sinfonía*, subtitulada «Desarrollo de una personalidad» y realizada como «respuesta a unas justas críticas». Nos encontramos de nuevo con la autoconfesión y arrepentimiento tan propios del espíritu ruso.

Formalmente, como cabía esperar, la obra es muy tradicional: división en cuatro movimientos, diatonismo general, sencillez de exposición, claridad y *simplicidad* de ideas... Ha merecido las más diversas y encontradas críticas. Desde las alabanzas sin medida del biógrafo del autor, Martinov («espontaneidad», «fuerza de expresión», «algo aparte en la música occidental») hasta el juicio negativo de Pérez de Arteaga, para quien sólo es salvable el tercer tiempo, pasando por el más equilibrado criterio de Robert Layton («coherencia entre significado y fines, forma y contenido»). Personalmente y a excepción del último movimiento, claramente inferior al resto, creo que la obra, aunque no especialmente interesante, no es por completo desdeñable (no más que algunas otras del propio músico). No obstante, hay que reconocer que está evidentemente «fuera de tiempo».

Quizá, en efecto, el movimiento más destacable sea el «Largo», escrito en forma muy austera, con amplitud de texturas. La concentrada exposición adquiere paulatina intensidad con la utilización —aquí sí— de procedimientos cromáticos. Hay un gran «clímax», que resume, ceñidamente, la meditación. Después, una calma infinita. Es también resaltable la soltura en el manejo del material en el poderoso primer movimiento (para Ramón Barce, el mejor), que tiene un desarrollo muy trabajado. Las quintas iniciales en las cuerdas, la construcción en canon, muy bachiana, la exposición del segundo tema en los violines, el sencillo ritmo de danza de las cuerdas graves, se van planificando con habilidad hasta alcanzar el previsto estallido y la consiguiente relajación a través de una «coda» muy poética, con un atractivo solo de flauta sobre la oscilación danzable de los arcos. El «scherzo» es claramente mahleriano, de incisiva instrumentación y con ciertas reminiscencias de Prokofiev. Es, sin embargo, Mahler el que nos viene a la memoria en determinados momentos y concretamente sus Sinfonías *Segunda* (tercer tiempo: «San Antonio predicando a los peces») y *Cuarta* (segundo tiempo: «In gemächlicher Bewegung»), siendo en todo caso menos refinada

la orquestación y menos sutilmente corrosiva la intención que en el músico austríaco. Lo más flojo de esta sinfonía «expiatoria» es, sin duda, el movimiento final (que recuerda a veces vagamente al último de la *Séptima* de Mahler, también muy poco afortunado). Rutilante y esplendoroso por cantidad antes que por calidad y bastante inútil, como no sea para conseguir, a base de bombo y platillo, una gran explosión sonora, realmente exultante en los compases postreros, luego de una peroración muy eslava y de una acumulación de efectos digna de mejor causa.

ARTURO REVERTER

DOS CENTENARIOS

El músico J. J. Rousseau, en su bicentenario

En «El contrato social», libro que en tiempos de mi bachillerato era todavía considerado nefando y digno de la hoguera purificadora, se cura en salud Rousseau de una manera tan hábil como digna: «Se me preguntará tal vez si soy príncipe o legislador para escribir sobre política. Desde luego contesto que no, y que por esto mismo lo hago. Si fuese príncipe o legislador, no perdería el tiempo en decir lo que debe hacerse; lo haría o me callaría». Palabras sabias de uno de los espíritus más extraordinarios de la historia que, pese a sus contradicciones y a sus errores, reunió los bastantes aciertos para que le acompañe nuestra gratitud.

Si no fue Rousseau príncipe o legislador, no le faltaron ganas. Fue hombre de muchos quehaceres, más o menos dignos. Y entre esos oficios —de vendedor ambulante a filósofo— estaba el de la música. Rousseau fue músico, teórico y práctico, y hasta obtuvo algún éxito señalando y duradero como creador. En verdad, nunca pudo quitarse de encima un acusado aire de «dilettantismo». Ese carácter de aficionado se advierte en su música. Y cuando la música no le dio satisfacciones, se dedicó a su enseñanza, cosa que suelen hacer los que no dominan cualquier materia. La condición de maestro Ciruela es muy frecuente tanto en las artes como en las ciencias.

Mucho escribió Rousseau sobre música. Mucho y muy significativo, ya que, dentro de esa mezcla de firmeza e inseguridad que se advierte en él tantas veces, se atrevió a todo y se las tuvo tiesas al mismísimo Rameau, que de música sabía la tira, hasta el extremo de poner los fundamentos de la armonía moderna.

En asuntos musicales, Rousseau se sentía realmente en posesión de la verdad, y así, defendió sus ideas en el arte sonoro con tanto o más ardor que en otros campos. En el conjunto de sus obras musicales o sobre música, se encuentra un verdadero cuerpo de doctrina, que si hoy casi se ha convertido en objeto de museo, no deja de ser importante para la buena comprensión de una época. Con la perspectiva que da el tiempo, las enconadas discusiones de aquel siglo han perdido significación, pero eso sucede en cualquier rama del saber o del hacer de los hombres. Fiel a sus palabras de «El contrato social», el músico Rousseau no sólo dijo lo que creía que debía hacerse. Lo hizo, en obras como «Le devin du village» que tuvo muchos años de éxito, o «Pygmalion», interesante invento escénico, que dio lugar a todo un género.

Después de ser cantor de coro, profesor y copista, Rousseau realiza su primer importante trabajo musical con un nuevo sistema de notación, «Proyecto sobre unos nuevos signos para

la música», que leyó en la Academia de Ciencias de París, donde había sido presentado por el físico Reaumur. Su fracaso, que le hizo atacar a los académicos en su «Disertación sobre la música moderna», no debe engañarnos, ya que el sistema era ingenioso y tuvo consecuencias a lo largo de todo el siglo XIX. De los académicos no se debe uno fiar demasiado: los descendientes de aquéllos rechazaron el fonógrafo de Edison, tachando al inventor de embaucador. Si el nuevo método no sirvió para la polifonía, no debe extrañar, pues para Rousseau todo lo que no fuese melodía era peligroso y molesto relleno.

En esa época, tenía Rousseau treinta años. No sólo su claro talento, sino también su agrado y su simpatía, fueron causa de relación con los ingenios más preclaros de la época: Diderot, D'Alembert, Fontenelle, el citado Reaumur, Grimm, Marivaux, además de algunas importantes damas, que se le daban muy bien. Con algunos de estos personajes tuvo sus más y sus menos, aunque ninguno llegó en su rigor al extremo de Rameau, que trató de humillarle públicamente. Rousseau se movió mucho por las amistades, pero quizá más por las enemistades, las envidias y los enconos. Polemizó agriamente con Voltaire, para ser luego emparejado con él en la gloria literaria y de pensamiento.

Por encargo de Diderot, escribe Rousseau en tres meses todos los artículos referentes a la música que aparecen en la «Enciclopedia». Se unía así, no sólo espiritual, sino materialmente, al llamado enciclopedismo, que para muchos significaba la liberación y para los más el azufre infernal y el olor a chamusquina. Poco tiempo eran tres meses para que Rousseau expresase todo su pensamiento sobre tan importante asunto y así, en 1767 refunde, amplía y agrupa sus ideas en el «Diccionario de Música», obra importantísima en la que, por ejemplo, en lo que se refiere a la armonía, el autor, aún citando a Tartini, no puede evitar la influencia de su enconado enemigo Rameau. En el «Diccionario» queda claro lo que piensa Rousseau sobre los elementos fundamentales de la música: la melodía es lo principal, y a ella debe subordinarse todo; la armonía es una ciencia antinatural, que aleja al hombre de sus principios, y el contrapunto es un absurdo producto de la barbarie, lo mismo que las catedrales góticas.

No sólo Rousseau, sino los más conspicuos enciclopedistas, están de acuerdo en los principios. Si Juan Jacobo se funda en el retorno a la naturaleza —una de sus obras más celebradas es un fuerte aviso contra el progreso de la técnica, que hoy nos parece revelador, desde nuestro punto de vista ecológico—, D'Alembert dice: «Es necesario que la ópera retorne a lo natural». Por su parte, el alemán afrancesado Melchior Grimm va más allá: «El objeto de todas las bellas artes es imitar a la naturaleza». Diderot remacha: «El género lírico no puede ser bueno, si no se propone la imitación de la naturaleza». Para estos hombres, la ópera francesa, el gran arte escénico de Lully y Rameau, es artificioso, antinatural y demasiado «sabio». El ideal será la melodía sencillamente acompañada, que reina en el arte lírico italiano. Los enciclopedistas olvidan —o mejor, desconocen— el hecho de que en Italia también había florecido el rico contrapunto. Rousseau, en su afán de retornar a lo natural, prefiere la melodía italiana y

el acompañamiento sencillo, quizá porque en esa melodía encuentra un mayor parentesco con el canto de los pájaros. Incluso las enormidades virtuosísticas de los «castrati», con sus caprichos y arbitrariedades, pueden justificarse así. Aquí hay en el fondo una serie de contradicciones, que pueden venir, como sucede tantas veces, de una confusión en la terminología. Para ponerse de acuerdo sobre si se prefiere lo natural o lo artificial, hay que establecer primero qué es lo uno y qué es lo otro. Esta inseguridad es la causa de ciertas brazadas entre dos aguas del buen Rousseau.

En 1752, una compañía italiana provoca una verdadera conmoción en París con «La serva padrona», de Pergolese. Esta sencilla música se va a oponer por los italianistas a las complicaciones francesas, y va a dar lugar a la llamada «Guerre des Bouffons», polémica enconada que se reproducirá en 1774 con la contienda entre los partidarios de Gluck y los de Piccinni.

Veamos cómo nos cuenta Juan-aJcobo este asunto: «Todo París se dividió en dos partidos, más ardientemente que si se tratase de un asunto de Estado o de religión. Uno, más potente, más numeroso, constituido por los grandes, los ricos y las mujeres, defendía a la música francesa; el otro, más vivaz, más enérgico, más entusiasta, estaba compuesto por los verdaderos entendidos y por las personas inteligentes. Este pequeño grupo se reunía, en la Opera, bajo el palco de la reina. El otro partido ocupaba el resto de la sala, pero su centro se encontraba bajo el palco del rey. He aquí de dónde vienen los nombres de estos famosos partidos: «rincón del rey, rincón de la reina». Obsérvese cómo Rousseau arrima aquí el ascua a su sardina intelectual, clasificándose a sí mismo y a sus amigos entre los verdaderos y cultos conocedores. Se debe añadir que en el rincón del rey estaba la Pompadour, lo que explica el entusiasmo de la reina por el otro bando. Unos y otros se intercambiaban epigramas, alusiones y hasta injurias violentas. Los enciclopedistas atacaban, y Rameau contestaba desdeñoso, desde la seguridad de su ciencia. El cínico Voltaire, que no se apasionaba por casi nada, y menos por la música, se burlaba de unos y de otros.

En tiempos de la revolución de Gluck, esta «querella de bufos» o «guerra de los rincones», se reproduce, con la diferencia de que entonces es María Antonieta la protectora del alemán Gluck, representante de lo francés, mientras que sus enemigos llaman a Piccinni, con el que Gluck no tenía ni para empezar. Rousseau, que era apasionado pero también era músico, envía a Gluck una nota después de un ensayo de «Ifigenia en Aulis», diciéndole que «acababa de realizar lo que él tenía por imposible hasta aquel día», pero luego vuelve a su defensa de lo italiano. Era casi inevitable en el hombre que había terminado así su «Carta sobre la música francesa», publicada en 1753: «Creo haber demostrado que no hay medida ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es susceptible de tenerlas; que el canto francés es un continuo ladrido, insoportable a cualquier oído sin prevenciones; que la armonía es tosca, sin expresión, y sabe a relleno escolar; que los aires franceses no son tales aires; que el recitativo francés no es tal recitativo. De lo que saco en conclusión que los franceses no tienen música ni la pueden tener; y si alguna vez llegaran a tener una, peor para ellos».

En esto no fue buen profeta el ginebrino. Pero procuró señalar el camino con una obra, titulada «Le devin du village», terminada el mismo año que la violenta «Carta» y que, pese a ser muy atacada por sus insuficiencias técnicas, se mantuvo en el éxito durante setenta y cinco años. En 1770, Rousseau estrena su obra «Pygmalion», fundada en la conocida y vieja historia, de cuya música escribió sólo algunos números. Este «Pygmalion» está considerado como la primera producción en un género que se ha llamado «melólogo», y que se caracteriza, según Subirá, en la combinación del drama hablado y su comentario orquestal. Rousseau introduce así algo importantísimo: la expresión por la orquesta de la acción interior y de las situaciones psicológicas. Estableció una nueva relación entre la palabra, el gesto y la música, exigiendo a los actores la buena técnica en el canto y en la pantomima, con el fin de transmitir sus sentimientos con la ayuda de la música orquestal. En tal camino sigue a Rousseau en España nuestro Tomás de Iriarte que, como es sabido, fue músico práctico y teórico. «Pygmalion» tuvo difusión e influencia en toda Europa.

Para darse cuenta de la significación de Rousseau en la historia de la música, no debemos recordar sólo sus obras —triunfos o fracasos—, o sus afirmaciones más o menos ciertas, sino, por ejemplo, su influjo filosófico sobre Beethoven y el valor que tuvieron sus ideas como precursoras del movimiento romántico. Fue moda achacar a Rousseau lo bueno y lo malo, hacerle causante de lo que realmente nació de su pensamiento y de lo que no, tal como refleja aquella coplilla que recoge Victor Hugo —cito de memoria, recordando mis lecturas infantiles de aquellos viejos tomos de «La novela ilustrada» en los que devoré «Los miserables», «Han de Islandia» o «El 93»— y que decía:

«Notario voy a ser
por culpa de Voltaire,
y si lo soy o no,
la culpa es de Rousseau».

Hombre en el que hubo siempre una tremenda lucha interna, Rousseau, en una batalla con la sinceridad, quiso reconocer sus virtudes y sus defectos, sus aciertos y sus errores en las «Confesiones»: «Yo oigo mi corazón y conozco a los hombres... dije con igual franqueza el bien y el mal... Descubrí mi interior tal como lo viste tú mismo, Ser Eterno. Reúne a mi alrededor a la innumerable multitud de mis semejantes para que oigan mis confesiones, que giman por mis intimidades, que se ruboricen por mis miserias. Que cada uno de ellos descubra a su vez su corazón a los pies de tu trono con la misma sinceridad; y luego que uno sólo te diga, si se atreve: "Yo he sido mejor que este hombre"».

Juan-Jacobo Rousseau nació el 28 de junio de 1712 en Ginebra y murió el 2 de julio de 1778 en Ermenonville.

CARLOS GOMEZ AMAT

Hilarión Eslava (1807-1878)

El 23 de julio próximo, hará cien años que murió en Madrid —calle San Quintín, número 8— Miguel Hilarión Eslava y Elizondo.

Conviene señalar todos sus nombres y apellidos, porque no se conocen. Hay centenarios sonados, y cumplimientos de siglo silenciosos. El de Eslava será así: nada vale que don Hilarión tocase en su tiempo todos los pitos del arte musical, la composición, la pedagogía, la musicología; que fuera famoso y respetadísimo. Por uno de esos llamémosle caprichos de la fortuna, la suerte, la mutación de gustos o lo que es peor, por los facedores de modas, es hoy perfectamente ignorado.

La fecha pasará desapercibida, su conmemoración será nula. Cae, además, en verano, cuando en España no hay conciertos, cuando no existen cursos musicales.

La Orquesta Nacional tiene programado su «Miserere» dentro de este ciclo invernal y una de las casi ninguna revistas musicales que mal viven en el país, se pregunta: «¿Qué explicación tiene el concierto formado por la sempiterna Sinfonía Sevillana de Turina, y el Miserere de Eslava? En este último caso puede que haya una relación, al menos geográfica, entre las obras (?), pero su programación conjunta no resulta muy clara. Es un concierto de dudosa calidad».

No tenemos arreglo. Esas displicentes palabras denuncian, en el mejor de los casos, desconocimiento hacia una personalidad recia que casi, y sin casi, resume todo cuanto podemos ser en el siglo pasado, aunque realmente sea poco.

Quizá se trate a Pedrell con algún mayor respeto, pocomás, y se olvida que la «Lira Sacro-Hispana» del maestro navarro, con título en español para que no se le tache de presuntuoso, es por ejemplo, veinticinco años anterior a la Antología «Hispaniae Schola Musica Sacra» del musicógrafo de Tortosa.

Se hace necesario refrescar su legado. Eslava fue compositor, aparte su música religiosa, de óperas italianas («Las treguas de Ptolemaida», «Il solitario», «D. Pietro il Crudele»). No se anduvo por las ramas a la hora de buscar fuentes, pues se fue a Lope y Calderón. Operas con acentos meridionales, flamencos nada menos, no en balde las escribió ¡siendo cura! en Sevilla.

De existencia brevísima, desaparecieron casi como surgieron, aunque los eruditos citen a Rossini como entusiasmado

con la conducción de las voces. Debieron tener éxito porque las tres se estrenaron en tres años seguidos —1841 a 1843—. Hablar hoy de ellas, es tratar de fósiles (pero, ¿por qué se pone todavía Donizetti?).

Eslava es también creador de una escuela de composición, cuyo método de solfeo ha iniciado a generaciones de españoles —y no se debió soslayar, porque no ha tenido continuación digna—; son certeras las palabras de Adolfo Salazar, de 1935, vigentes hoy: «Ni en el terreno instrumental, ni en el de la composición, existen hoy métodos de enseñanza que equivalgan a lo que los del buen (y grande) Eslava significaban en su tiempo. Un método supone la asimilación de una cultura. En Eslava era italiana». Y lo era porque no había otra; el arte germánico, era moda desconocerlo cuando alguién intentó introducirlo.

Pero, ante todo y sobre todo, Hilarión Eslava es musicólogo, despertador del sentido crítico-histórico, de la conscencia de nuestro pasado, que con Pedrell y Anglés, ha llegado hasta ahora mismo.

En los ocho tomos de su «Lira», están desde Alfonso el Sabio a Victoria, sin que falten Guerrero, Anchieta y mil más, desconocidos.

Si las circunstancias imprimen carácter, ahí van cuatro trazos biográficos para explicar su entorno:

Nació en Burlada el 21 de octubre de 1807 en la casa que aún se conserva, aunque en estado lastimoso, «Benitorena». Infantillo en la catedral de Pamplona; tocó el violín, el contrabajo, el órgano, tuvo cantar de tenor o de contralto.

Después, Calahorra y Burgo de Osma.

En 1830 oposita al magisterio de la Catedral de Sevilla y no le dieron la plaza al «conceptuarse incompleto el himno, por faltarle el último compás del Amén al fenecer el tiempo prefijado». La plaza vuelve a quedar vacante en 1832, y dos años después se la dieron sin oposiciones.

En 1847, maestro de Capilla Real de Madrid. Seguidamente al Conservatorio, donde en 1866 fue nombrado Director. Lo fue hasta su muerte, en julio de 1878.

No voy a insistir. Sé que trato de un tema de imposible resurrección. Sólo quiero recordar a don Miguel Hilarión Eslava y Elizondo, cuando tantas cosas han variado, rememorar su valor y significar su olvido.

Y lo hago desde esta Pamplona, en la que un verano —sería el de 1865— escuchó a un joven y vulgar herrero, era Julián Gayarre, que después enloquecería a los públicos de todos los teatros de ópera del mundo...

ALBERTO FRAILE, FILARE

Orquesta Filarmónica de Moscú

El estilo de esta orquesta se formó, ante todo, bajo la influencia de los destacados músicos que la integran. Uno de ellos, el promotor y primer director, Samuel Samosud —Artista Popular de la URSS— fue un ferviente difusor de la música clásica y soviética y realizador de muchas óperas en versión de concierto.

Otro Artista del Pueblo, Nathan Rahlin, asumió la titularidad de este conjunto. Esta etapa significa un largo período de perfeccionamiento unido a la asimilación de un monumental repertorio sinfónico.

En la primavera de 1960 es Kiril Kondrashin quien es nombrado director titular. Con él la orquesta alcanza su más alta concepción sinfónica al mismo tiempo que consigue cautivar a sus componentes por sus ideales musicales. Kondrashin da a esta agrupación una característica claridad y nobleza de sonido, así como una envidiable flexibilidad. La Filarmónica dio la medida de sus posibilidades en el estreno de la «Cuarta Sinfonía», de Shostakovitch en un concierto memorable en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú. Desde entonces han sido los intérpretes más calificados del gran sinfonista soviético.

Es oportuno recordar que fue con este conjunto con el que David Oistrak dio su inolvidable ciclo «Evolución del concierto para violín y orquesta» y que fue con los filarmónicos con quien Emil Guilels tocó por primera vez la integral de los conciertos para piano de Beethoven.

Entre los numerosos directores que se han puesto al frente de esta orquesta figuran Carlo Zecchi, Lorin Muazel, Charles Münch e Igor Strawinsky.

El pasado año fue nombrado Director Titular Dimitri Kitaienko, uno de los premios más interesantes que ha dado el Concurso Internacional Herbert von Karajan.

La Orquesta Filarmónica de Moscú ha actuado en todos los Continentes y el reconocimiento unánime por tan vasto auditorio testimonia de nuevo que esta agrupación posee la virtud de ser admirada por los melómanos más exigentes y entre aquellos que comienzan a descubrir el maravilloso mundo de la Música.

Dimitri Kitaienko

La versión de este joven director del «Don Juan», de Richard Strauss, decidió las votaciones del Jurado del Concurso Herbert von Karajan, celebrado en Berlín en 1969, que le concedieron el más alto galardón.

Al talento musical innato de Kitaienko hay que añadir el resultado de una plena dedicación a su trabajo y a una excelente escuela. En 1958, a los dieciocho años, termina sus estudios en la Academia de Leningrado —la Escuela de Música más antigua de toda Rusia—. El mismo año Kitaienko ingresa en el Conservatorio de Leningrado en la clase de la Profesora E. N. Kudriatseva y del Artista del Pueblo E. Grikurov. Finalizada su estancia en esta Institución con las más altas calificaciones ingresa en el Conservatorio de Moscú, donde se perfecciona con el Prof. L. M. Guinsburg.

La segunda etapa de la evolución artística de Kitaienko tiene como escenario la Academia de Música de Viena, donde finaliza sus estudios al mismo tiempo que inicia su carrera como director. A su regreso a la URSS se hace cargo de la dirección artística de la orquesta del Teatro Stalisnavsky y V. I. Nemirovich-Danchenko. Su prestigio traspasa las fronteras y uno de los más famosos directores de escena de todos los tiempos, Walter Felsenstein, le responsabiliza de la dirección musical de «Carmen», de Bizet, representada en la Opera Cómica de Berlín.

Dimitri Kitaienko no es un desconocido en nuestro país, ya que hace dos temporadas vino en gira al frente de la Orquesta del Estado de la URSS y tomó parte en uno de los programas de abono de nuestra Orquesta Nacional. Además ha dirigido las orquestas europeas y americanas de mayor prestigio.

En la actualidad Dimitri Kitaienko es Director Titular y Artístico de la Orquesta Filarmónica de Moscú.

Wladimir Krainev (Piano)

La Escuela pianística de Heinrich Neuhaus, que fue Profesor del Conservatorio Tchaikowsky de Moscú, ha dado intérpretes como Emil Guilels, Sviatoslav Richter, Jacob Zak, Anatol Verdernikov, nombres bien conocidos de los aficionados de todo el mundo. A estos nombres hay que añadir el del joven Krainev, artista que representa la más pura tradición pianística de su maestro y que, en los últimos años, hace una brillante carrera internacional.

Nacido de una familia de científicos pronto muestra Wladimir sus especiales dotes musicales. A los seis años ingresa en la Escuela musical de Jarkov y ya a los nueve se presentó en público tocando conciertos de Haydn y Beethoven.

Una vez graduado en el Conservatorio de Moscú se presenta a varios Concursos Internacionales en los que obtiene destacados premios, como en Leeds y Lisboa, y en 1970 el Gran Premio en el Tchaikowsky de Moscú.

Desde entonces su nombre figura habitualmente en los Festivales de mayor importancia, así como en las programaciones de las orquestas de más prestigio, actuando bajo la dirección de Pierre Boulez, C. M. Giulini, Rozhdestvensky, etc.

Tiene una amplia discografía.

Wladimir Spivakov (Violín)

David Oitrak escribió sobre este violinista:

«W. Spivakov pertenece a la joven generación de intérpretes soviéticos que más popularidad ha conseguido entre los melómanos de todos los países. Sus interpretaciones se caracterizan por su fina y profunda comprensión de las obras. Su buen gusto, virtuosismo y fogoso temperamento le sitúan en un lugar de excepción entre los músicos de nuestro tiempo.»

W. Spivakov nació en 1944, en Leningrado, ciudad en la que inicia, a los siete años de edad, sus estudios en la Escuela de Música con la Profesora L. Sigal —alumna de Auer—, alternándolos con los de Pintura en la Escuela de Bellas Artes de Leningrado.

A los trece años interviene en el Festival «Noches Blancas» de su ciudad natal obteniendo el Primer Premio por unanimidad. En 1961 se traslada al Conservatorio de Moscú para perfeccionarse con el conocido pedagogo Y. Yankilevitch tornándose sus éxitos estudiantiles en verdaderas victorias en los Concursos Internacionales de mayor prestigio: Marguerite Long-Jacques Thibaud, de París; Internacional Nicolo Paganini, de Génova y Premio Tchaikowsky, de Moscú. En 1969 obtiene también el Primer Premio en el Concurso Internacional de Montreal, dotado con 800.000 pesetas. Desde entonces su nombre figura en los Festivales de mayor prestigio y en la programación de Orquestas como Filadelfia, Boston, Cleveland, Chicago, Filarmónica de Viena, London Symphony, Filarmónica Checa y las más importantes de su país.

Tiene numerosos discos y ha actuado con directores como C. M. Giulini, Lorin Maazel, Z. Metha, Claudio Abbado, Y. Svetlanov, Mravinsky, etcétera.