

# АЛКОНОСТЪ.

Птица райская алконостъ: блнз  
раи пребываетъ, нѣкогда н-  
на ефратѣ рѣцѣ бываетъ. Вгдѣ  
же в пѣніи гласъ испещаетъ  
тогда нелма себѣ не ошущаетъ.  
И кто во близости еѣ бѣде,  
той въ мірѣ еѣмъ позабѣ-  
литъ. Тогда оумъ ѿ него ѿхо-  
дитъ, идѣша егѣмъ нзъ тѣла нѣ  
ходитъ. Таковыми пѣснями  
стѣхъ оутѣшаетъ, и бѣдѣ  
ю нмъ радость возбуждаетъ.  
Иногда блга тѣмъ сказѣтъ.  
то нмѣ престома оуназѣтъ.

книга Гранографъ, гла. дѣиѣ

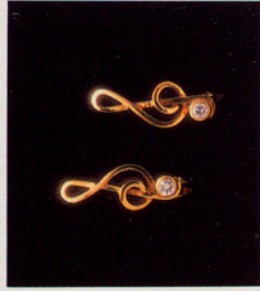
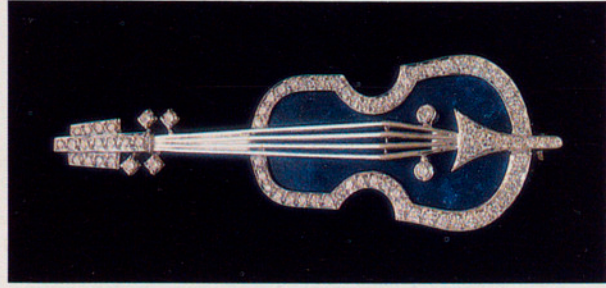




# CONTEMPLADA

Se diría que tu mirada suena a música,  
tu presencia se nota donde quiera que estés.  
En la última función todos te miraban a ti.  
Tu eras la orquesta y el violonchelo ¡Tus  
palabras sonaban a canto!  
La armonía de la música en perfecto acorde  
con tu belleza realzada por una joya.  
Es agradable sentirse contemplada.  
La joya y tu... ¡admiradas!

Rogelio Roca



DIAGONAL ASS.

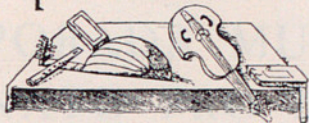
# J.ROCA

JOYERO

Paseo de Gracia, 18 - Teléfonos 318 33 16 / 318 33 70 / 318 32 66 - Barcelona-7  
**Boutique** en Diagonal, 580 - Teléfonos 228 84 41 / 218 26 86 - Barcelona-21



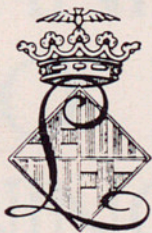
pro musica



PATRONATO PRO MUSICA DE BARCELONA

# I FESTIVAL DE OPERA

28 DE MAYO — 5 DE JUNIO DE 1981



GRAN TEATRO DEL LICEO

CONSORCIO DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

GENERALITAT DE CATALUNYA - AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

SOCIEDAD DEL GRAN TEATRO DEL LICEO



XXIII TEMPORADA MUSICAL DEL  
PATRONATO PRO MUSICA

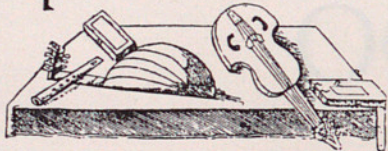
347, 348, 349, 350, 351, 352 y 353 SESIONES

PRESENTACION DE LA

COMPañIA DEL  
TEATRO KIROV  
DE LENINGRADO




pro musica



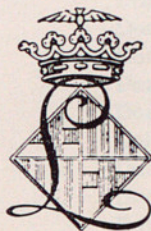
En la portada: "Alkonost". Grabado de principios del siglo XIX. El pájaro Alkonost es el "pájaro de fuego" que aparece en la ópera "Sadko" de Rimsky-Korsakov. Esta ave vive cerca del paraíso y reside a veces cerca del río Éufrates. Su voz se hace entender por canciones. Entonces el que la oye pierde conciencia de sí mismo y olvida todas las cosas de este mundo; su espíritu se turba y el alma deja su cuerpo. Otras canciones del pájaro consuelan a los ancianos y anuncian alegrías futuras. El Alkonost suele predecir la dicha y señala, con su índice, la gloria celestial.

Dep. Legal B. 556 - 1980

 publitempo

LLORET, INDUSTRIAS GRAFICAS - BADALONA





## GRAN TEATRO DEL LICEO

# CONSORCIO DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

GENERALITAT DE CATALUNYA - AYUNTAMIENTO DE BARCELONA  
SOCIEDAD DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

## PATRONATO DEL CONSORCIO

PRESIDENTE: Muy Honorable Sr. Jordi Pujol

VICE-PRESIDENTE: Excelentísimo Sr. Narcís Serra

### VOCALES:

Lluís Portabella	(Generalitat de Catalunya)
------------------	----------------------------

Antoni Sàbat	» » »
--------------	-------

Montserrat Albet	» » »
------------------	-------

Rafael Pradas	(Ayuntamiento de Barcelona)
---------------	-----------------------------

Lluís Reverter	» » »
----------------	-------

R. Martínez Callén	» » »
--------------------	-------

Manuel Bertran	(Junta de Propietarios)
----------------	-------------------------

Fèlix M. <sup>a</sup> Millet	» » »
------------------------------	-------

Maria Vilardell	» » »
-----------------	-------

Carles Mir	» » »
------------	-------

### SECRETARIO:

Adrià Alvarez



# PATRONATO "PRO MÚSICA" DE BARCELONA



## JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE  
VICEPRESIDENTE  
SECRETARIO  
TESORERO  
VOCAL  
VOCAL  
VOCAL  
VOCAL  
VOCAL

Don Luis Portabella Ráfols  
Don Ramón Negra Valls  
Don Juan Pujadas Obradors  
Don Francisco Samaranch Torelló  
Don Pedro Mir Amorós  
Don Carlos Mir Amorós  
Doña Montserrat Mombrú de Balañá  
Don Esteban Molist Pol  
Don Rogelio Roca Salamanca

## SOCIOS ADHERIDOS

Doña Carmen Aguilera de Daurella  
Excmo. Sr. Marqués de Alella  
Don Carlos Andreu Batlló  
Don Jordi Argente i Giralt  
Don Daniel Argimón Llofriu  
Don Pablo Ayxelá Vidal  
Don Jordi Balañá Albiñá  
Profesor D. Joaquín Barraquer Moner  
Don José Bel Font  
Don Jose M.<sup>a</sup> Belloch Puig  
Don Santiago Belloch  
Doña Flora Bertrand Mata, Vda. de Rosal  
Don Eusebio Bertrand Mata  
Don Manuel Bertrand Vergés  
Don Jorge Blanch Cubiñé  
Don Emilio Bofill Benassat  
Don José Botey Serra  
Don Alberto Bricall Planas  
Don Emilio Brillas Saguer  
Don Alejo Buxeres Pons  
Don Jaume Carner Suñol  
Don Raimundo Casanovas Julia  
Don Joaquin Castella Mandos  
Don Agustín Catalán Baulenas  
Don Luis Clavera Monjonell  
Don Pedro Coderch de Sentmenat  
Don José Colomer Ametller  
Don Enrique Corominas Vila  
Don Marcellí Curell i Suñol  
Doña Josefina Cusí Fortunet

Don Ricardo Defarges Ibáñez  
Don José Descartín  
Don José Ensesa Montsalvatge  
Don Juan Esquirol Pedragosa  
Don Jacinto Esteva Vendrell  
Doña Nuria Fábregas de Sarrias  
Doña Magdalena Ferrer Dalmau  
Sra. Doña M.<sup>a</sup> Antonia Ferrer de Thomas  
Excma. Sra. Condesa Vda. de Fígols  
Doña Joaquina Fina, Vda. de Rosa  
Don Santiago Fisas Mulleras  
Don Antonio Folcrá Folcrá  
Sra. Maria Font de Carulla  
Don Antoni Forrellad i Solà  
Doña Herminia Frouchtman de Ochoa  
Don Buenaventura Garriga Brutau  
Excmo. Sr. Conde de Godó  
Don Jaume Graell Massana  
Don Joan A. Grau Cuadrada  
Don Hans Hartmann  
Don Wolfgang A. Hartmann  
Doña Petra Huarte, Vda. de Vila  
Excmo. Sr. Conde de Lacambra  
Don Miguel Lerín Seguí  
Don Félix Llonch Salas  
Doña Elvira Madroñero  
Don Manuel Malagrida Pons  
Don Axel Malowan Tejeira  
Doña Ginette Manry Bernaille  
Don Enrique Mañosas Barrera



Don Joan A. Maragall Noble  
 Doña M.<sup>a</sup> Teresa Marca de Salvat  
 Don Juan March Delgado  
 Doña Francisca Marcet, Vda. de Torredemer  
 Doña Pepita Marsal, Vda. de Soler-Aznar  
 Don José M.<sup>a</sup> Mas Casals  
 Don Jaime Mercadé Bertrán  
 Don Jorge Miarnau Banús  
 Don Joan Millà Francolí  
 Don Félix M.<sup>a</sup> Millet Tusell  
 Don Jesús Mir Amorós  
 Don Horacio Miras Giner  
 Don Federico Mitjans Martínez  
 Don Joaquín Monzó Lasala  
 Don Antonio Negre Villavecchia  
 Don Sebastián Noguera Vives  
 Don Gaspar Núñez Simón  
 Don Gabriel Oliva Rifá  
 Don Antonio Olmos Miró  
 Don Antonio Paricio  
 Don Raimon Patau Iglesias  
 Don Mateo Pla Elías  
 Don Jorge Pla Martí  
 Don Antonio Pons Llibre  
 Don Luis Portabella Compte Lacoste  
 Don Benjamín Pous Gironella  
 Doña M.<sup>a</sup> Teresa Puig de Riera  
 Don Pedro Puig Massana  
 Doña Carmen Puig de Viladomiu  
 Don Andreu Pujol i Mir  
 Doña Teresa Ráfols, Vda. de Jover  
 Don Rafael Rifá Puget  
 Don Leopoldo Rodés Castañé  
 Doña Elvira Rosell de Santigosa  
 Don Martín Rossell Barbé  
 Doña Simone Roux, Vda. de Puig Palau  
 Don Francesc Rubiralta Vilaseca  
 Doña M.<sup>a</sup> Josefa Rusiñol, Vda. de Valls Taberner

Doña Gloria Sacrest Recolons  
 Don José Sala Amat  
 Don Juan Salvat  
 Don Manuel Salvat Dalmau  
 Don Eusebio Sans Coll  
 Don Francisco A. Sensat Alemany  
 Don Gerardo Sensat Estrada  
 Don José Serra Roca  
 Don Jesús Serra Santamans  
 Don Antoni Serra Santamans  
 Doña M.<sup>a</sup> Teresa Serra Valls  
 Don José Soldevila Armenteras  
 Doña María Soldevila, Vda. de Gomis  
 Don Francisco Soler Mauri  
 Excmo. Sr. José Suñer Martínez  
 Don José Ildefonso Suñol Soler  
 Don Salvador Torrents  
 Doña María Dolores Torres de Andreu  
 Don Antoni Torres Alvarez  
 Don Rodolfo Tovar Faja  
 Don Juan Trías Bertrán  
 Don Juan Uriach Tey  
 Don Joan Vallvé Creus  
 Excmo. Sr. Marqués de la Vega Inclán  
 Don Ignacio Ventosa Despujol  
 Don Domingo Vernis Bonet  
 Don Salvador Vidal Nunell  
 Don Ignacio Vila Basté  
 Doña Teresa Viladomiu de Casanovas  
 Don Santiago de Villalonga Gusta  
 Doña Marta O. de Villavecchia  
 Doña María Josefa Viñamata, Vda. de Comas Valls  
 Don Alfred Zantop  
 Orfeo Català  
 Forum Musical  
 Joventuts Musicals de Barcelona  
 Jorquera Hnos., pianos  
 Radio Ambiente Musical, S. A.



La compañía de Opera del Teatro Kirov de Leningrado visita por primera vez España con el deseo de afianzar los lazos culturales con vuestro país, labor iniciada por el ballet de Leningrado. Todos los miembros de la compañía están emocionados al pisar la tierra que dio al mundo insignes hombres de la cultura. Igualmente esperamos con impaciencia y emoción el encuentro con el exigente público español.

La historia de nuestro Teatro Kirov de ópera y ballet, que cumplirá 200 años en julio de 1983, es prácticamente la historia de la cultura musical rusa. Con el espectáculo «Ivan Susanin» de Mijail Glinka en el escenario de nuestro teatro nació la ópera nacional rusa. Fue precisamente aquí donde se estrenaron muchas óperas maestras de Borodin, Musorgsky, Tchaikowsky, Rimsky-Korsakov y las mejores óperas de los compositores contemporáneos. Conservando y desarrollando las tradiciones de la escuela vocal rusa, el teatro mantiene permanentemente en su repertorio muchas obras clásicas rusas. Algunas de ellas serán ofrecidas al público español.

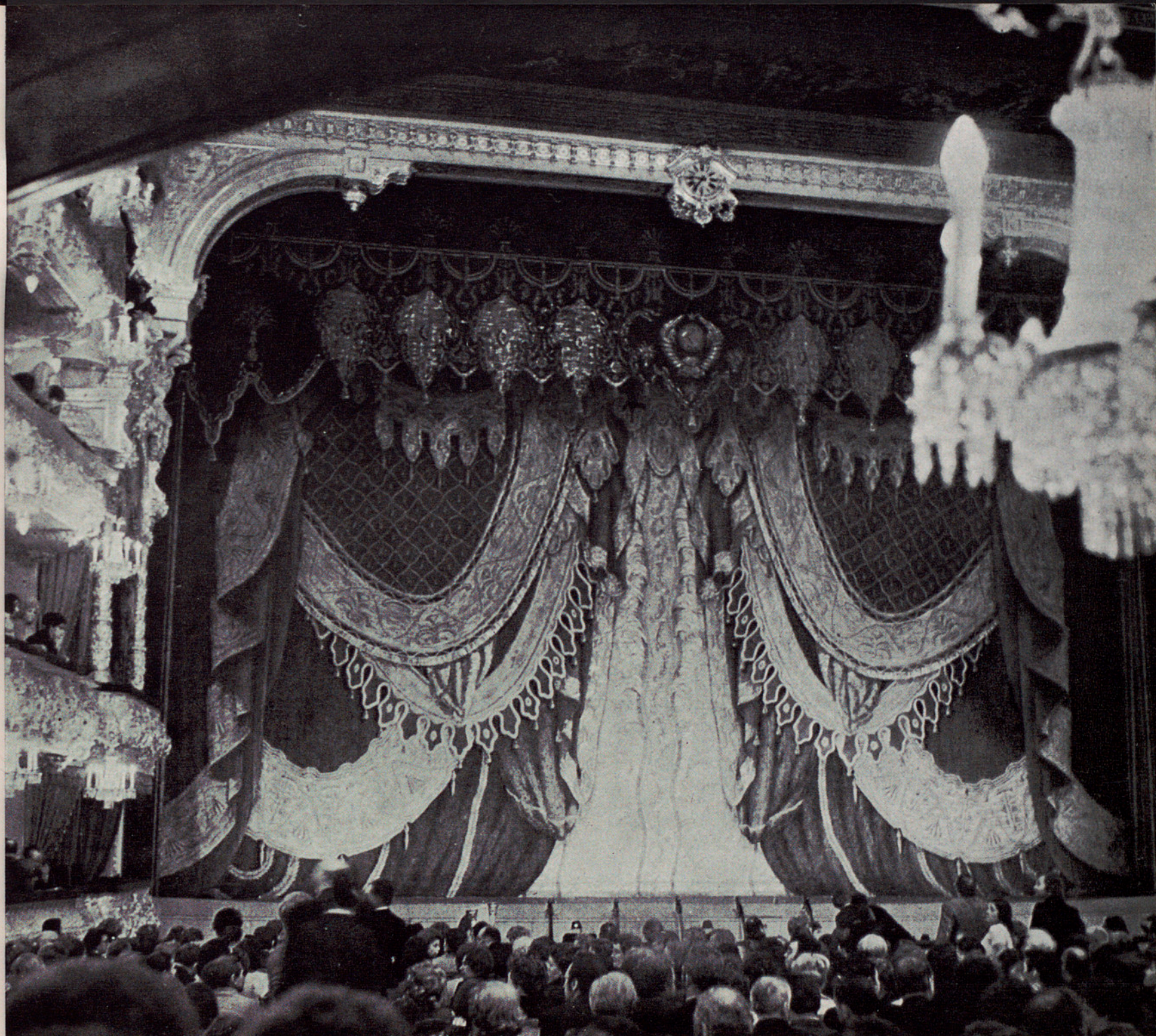
Estamos orgullosos de la posibilidad de actuar en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona donde, además de «Boris Godunov» y «La novia del zar», ofreceremos también «La Dame de Pique» de Tchaikowsky. En las representaciones tomarán parte las principales figuras del teatro y jóvenes artistas.

En el marco de estas actuaciones ofreceremos igualmente un programa sinfónico con la «Quinta Sinfonía» de Dimitri Shostakovich y la cantata «Alexander Nevsky» de Serguei Prokofiev. Dirigirá los conciertos Iuri Temirkánov, principal director de la Orquesta del Teatro.

Quiero expresar el deseo de que la actual gira del Teatro Kirov sirva para seguir mejorando las relaciones culturales entre nuestros países.

M. KRASTIN  
Director del Teatro





## EL TEATRO KIROV

Hace más de dos siglos que San Petesburgo fue y sigue siendo el centro de las mejores fuerzas progresistas de la cultura rusa, incluida la música. Los espectáculos de ópera se desarrollaron durante todo el siglo XVIII, pero se considera como fecha de fundación del Teatro el año 1783, cuando por una orden especial de Catalina II se forma la compañía de ópera y ballet.

El Teatro de ópera de San Petersburgo (que desde el año 1860 hasta el 1917 se llamó Marinski) jugó un notable papel en la historia y desarrollo de la cultura musical rusa.





Fue en este teatro donde sonaron por primera vez las geniales creaciones de los compositores rusos, tales como M. Glinka, A. Borodin, N. Rimsky-Korsakov, P. I. Tchaikowsky, A. Glazunov. Aquí por vez primera fueron interpretadas en lengua rusa las obras clásicas de la operística mundial, las óperas de Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, Puccini, etc. A la historia del teatro esta ligada la actividad de una brillante pléyade de representantes de la cultura musical rusa. Son directores de orquesta, directores de escena, decoradores, cantantes y bailarines. Un notable papel le cupo al Teatro en la creación de la Escuela Nacional de Ballet, conocida hoy en todo el mundo. «La bella durmiente», «El lago de los cisnes» y «Cascanueces» de Tchaikowsky, «Raimonda» de Glazunov, «Bayaderka» de L. Minkus, etc., todas ellas obras maestras de la coreografía rusa, se representan en el teatro, y son su verdadero orgullo.

Cuidando las grandes tradiciones progresistas de la música clásica rusa, considerando su deber primordial el servir con el arte al pueblo, el plantel artístico del teatro acrecienta los éxitos de sus antecesores. La continua colaboración creativa con los compositores soviéticos ofrece fructíferos resultados. En el repertorio del teatro ocupan un sólido lugar los espectáculos de ópera y ballet creados por los autores B. Asáfiev, T. Jrénnikov, V. Muradeli, R. Glier, S. Prokofiev, Iu. Shaporin, I. Dzerzhinski y muchos otros. Las ideas creativas de los compositores fueron llevadas a la práctica por notables personalidades del teatro como los directores de orquesta A. Pazovski, B. Jaikin, E. Mravinski, S. Eltsin, K. Simeonov; los directores de escena Vs. Meyerhold, S. Rádlov, L. Barátov, I. Shlepianov, E. Sokovnin; los decoradores V. Dmítiev, F. Dedorovski, S. Virsaladze y otros.



Magníficos intérpretes en los conjuntos de ópera y ballet, excelentes músicos en la orquesta, y especialistas altamente calificados de la parte artística de la puesta en escena, permitieron al Teatro lograr significativos resultados artísticos en la creación de espectáculos realistas, de alto contenido ideológico.

Los méritos artísticos del Teatro fueron altamente valorados por el gobierno soviético. En el año 1935, le fue adjudicado el nombre de la destacada personalidad del partido comunista S. M. Kirov y en el 1939 fue distinguido con la máxima condecoración gubernamental, la Orden de Lenin.

En su trabajo diario el Teatro se atiene al principio de mantener las magníficas tradiciones del pasado, de crear nuevos espectáculos sobre la música de compositores contemporáneos y asimismo la puesta en escena de las mejores obras de la operística mundial.

Actualmente existe en el repertorio del teatro 32 espectáculos de ópera y 26 de ballet. Son «Ivan Susanin» de Glinka, «Boris Godunov» y «Kovantchina» de Mussorgsky, «La novia del zar» y «Pskovitjank» de Rimsky-Korsakov, «Eugene Onegin» y «La Dame de Pique» de Tchaikowsky, las óperas de Mozart, Rossini, Verdi, Donizetti y Bizet; «Los Decembristas» de Shaporin, «El Don apacible» y «El destino de un hombre» de Dzerzhinski, «La tragedia optimista» de Jólminov, «Boda en el monasterio» de Prokofiev, «La bella durmiente», «El lago de los cisnes» de Tchaikowsky, «Raimonda» de Glazunov, «Giselle» y «El corsario» de Adam, «Don Quijote» y «Bayaderka» de Minkus, «Romeo y Julieta», «La cenicienta» y «La flor de piedra» de Prokofiev, «La creación del mundo» de Petrov, ballets sobre música de Shostakovich, Mélikov, Asáfiev, Glier, etc.

Los últimos años se destacaron por nuevas puestas en escena, que fueron acontecimientos importantes en la vida musical del país. Fueron las óperas «Pedro I» de Petrov, «Don Carlo» de Verdi, «Guerra y paz» de Prokofiev, el ballet «Notre-Dame de París», puesta en escena del coreógrafo francés R. Petit.

El Teatro de ópera y ballet S. M. Kirov es uno de los más grandes en el país. Trabajan en él más de mil personas, de las cuales 600 son artistas. En la compañía de ópera del Teatro hoy trabajan maestros notables del canto como I. Bogachiova, G. Kovaliova, V. Morózov, B. Shtókolov, N. Ojónnikov, L. Filátova, E. Gorojóvskaia, R. Vólkova, V. Kiriáev, etc. En los últimos años debutaron con gran éxito, entraron en el repertorio y gozan de merecido éxito por parte del público, jóvenes cantantes, alumnos de distintos conservatorios del país: E. Zimenko, L. Shevchenko, N. Maiborodá, L. Nakonechnaia, K. Plúzhnikov, A. Rozumenko. Muchos de ellos representaron con éxito más de una vez el arte soviético en el exterior y fueron laureados en concursos internacionales.

La maestría de los artistas de ballet del Teatro Kirov es conocida en todo el mundo. Se encuentran entre los solistas del mismo I. Kolpakova, G. Kómleva, A. Sizova, S. Vikúlov, V. Budarin, N. Kóvmir y otros.

Anualmente la compañía de ballet es renovada con los mejores alumnos de la antiquísima escuela rusa de ballet, la escuela coreográfica A. Ia. Vagánova.

Durante los últimos años, ingresaron al conjunto de ballet jóvenes promesas como los bailarines G. Mézentseva, T. Térejova, L. Kunakova, O. Chénchikova, Iu. Gumba, V. Emez, N. Rusánov, etc.

Hoy día en el conjunto de ballet del teatro hay más de doscientos artistas, muchos de ellos ganadores de concursos internacionales y festivales de danza.

El principal maestro del ballet es el conocido coreógrafo O. Vinográdov. A 70 personalidades del Teatro les fueron concedidos títulos de Artistas del Pueblo y eméritos por los méritos en el arte musical soviético.

En la Orquesta Sinfónica trabajan 160 músicos altamente calificados.





Carteles y programas del Teatro Kirov





El Teatro Kirov de Leningrado



Las mejores obras de la música clásica rusa, extranjera y de los compositores soviéticos son el material del cual se nutre y se educa la orquesta del teatro.

El director artístico es el principal director de la orquesta I. Temirkánov. Dirigen los espectáculos directores experimentados y de un alto nivel profesional como V. Kalientiev, V. Fiódorov y I. Gamaléi.

Un lugar importante entre los otros conjuntos artísticos, lo ocupa el coro, que cuenta con cien voces. Se distingue por una entonación perfecta, una unidad de conjunto y un sonido equilibrado. El contacto permanente con directores de orquesta exigentes, con notables cantantes y directores de escena ha contribuido a la obtención de un alto nivel artístico.

El tesoro de la ópera clásica rusa, las obras de Glinka, Borodin, Tchaikowsky, Rimsky-Korsakov y Mussorgsky ayudan a conservar y desarrollar las tradiciones nacionales corales del coro del Teatro. El director principal del coro es A. Murin.

La elaboración y ejecución de los espectáculos exige un trabajo bien organizado y preciso de toda la compañía teatral. Trabajan en ello más de 180 personas entre maquilladores, utileros, sastres, maquinistas y técnicos de iluminación. Todos son especialistas calificados.

La compañía del Teatro realiza con éxito muchas giras por el país y por el extranjero. Así, reiteradamente, presenta sus espectáculos en Moscú y la compañía de ballet ha dado a conocer su arte en casi todos los países del mundo; la compañía de ópera, el coro y la orquesta han efectuado giras por Alemania Oriental y Suecia, donde fueron dadas a conocer las mejores muestras de la ópera clásica rusa y obras de compositores soviéticos. La prensa valoró altamente la maestría de los artistas leningradenses.

La compañía del Teatro y sus solistas realizan un gran trabajo de divulgación artística, ofreciendo conferencias y conciertos en las plantas industriales de la ciudad, viajando a las zonas rurales, presentándose ante los soldados del ejército y la marina soviéticos.

No detenerse en lo logrado, resolver con perseverancia los problemas ideológicos creativos, planteados por la época actual, participar con el arte en la lucha por el futuro auge y florecimiento de la cultura musical soviética son los principales objetivos del Teatro.



## ORQUESTA SINFONICA DEL TEATRO KIROV

La Orquesta Sinfónica del Teatro Kirov es un conjunto con muy arraigadas tradiciones interpretativas.

La historia de esta orquesta ya hace tiempo que adquirió fama con los nombres de notables directores como E. Naprávnik, E. Kúper, N. Malkó, A. Coates y en la época soviética con E. Mravinski, A. Gauk, A. Pazovski, B. Jaikin y K. Simeónov.

Cada uno de ellos, en su momento, hizo una considerable aportación a la creación de los nuevos espectáculos, a la aparición en el escenario de inigualables joyas de arte de la ópera y ballet ruso y de los compositores soviéticos, y al conocimiento de las mejores obras de los compositores de Europa occidental.

Actualmente, la dirección artística de la orquesta está a cargo del director principal de la Orquesta del Teatro, Artista del Pueblo de la Federación Rusa, Iuri Temirkánov, un artista original y brillante. Su arte es bien conocido por los amplios círculos de los amantes de la música tanto en la URSS como fuera de sus fronteras. Distingue a este conjunto de 160 músicos su elevado profesionalismo. Muchos de sus miembros fueron laureados en concursos nacionales e internacionales.

La cultura musical, la armonía de conjunto y el sentido del estilo de la obra a ejecutar son las cualidades esenciales de la orquesta.

Los concertinos son los artistas eméritos de la Federación Rusa, Oleg Barvenko y Antonina Kazárina. Desde hace muchos años son los intérpretes de las partes solistas más complicadas en las obras de ópera y ballet de Mozart y Rossini, Verdi y Wagner, Tchaikowsky y Glazunov, Prokofiev y Shostakovich.

La Orquesta Sinfónica ha realizado reiteradamente giras con las compañías de ópera. La prensa, invariablemente, ha destacado el elevado nivel interpretativo de la orquesta.

Ultimamente la Orquesta Sinfónica del Teatro Kirov ha comenzado a ofrecer amplios programas sinfónicos integrados por obras de Glinka, Rachmaninov, Tchaikowsky, Prokofiev, Shostakovich, etc.







## EUGENIA GOROJOVSKAIA

Eugenia Gorojóvskaia nació en Bakú, pero toda su vida artística está ligada a Leningrado donde adquirió su formación artística con la profesora T. N. Lavrova.

Siendo alumna del Conservatorio, actuó en la escena del Teatro de Opera y Ballet Maly. Todas sus interpretaciones obtuvieron elogiosos comentarios de la prensa y público. «Es asombrosa la variedad de personajes femeninos creados por Eugenia Gorojóvskaia en la escena: desde la imagen poética de Olga en la ópera de Tchaikowsky, hasta la triunfante feminidad de Clitemnestra en la ópera de Glück... Uno de los más destacados aspectos del talento de Gorojóvskaia es saber crear la imagen adecuada con un sorprendente sentido del estilo», escribía la «Smena» de Leningrado.

La artista interpretó los papeles protagonistas de las óperas: «La novia del zar», de Rimsky-Korsakov; «Don Carlo» y «Il trovatore», de Verdi; «Colas Breugnon», de Kabalevsky, y «No sólo el Amor», de Schedrin (Bárbara).

Eugenia Gorojóvskaia obtuvo en el concurso M. Glinka de cantantes de toda la Unión Soviética y en el concurso Francisco Viñas (Barcelona, 1972), primeros premios por unanimidad.

Actualmente, es solista del Teatro Kirov de Opera y Ballet de Leningrado. Ha actuado en casi toda Europa y debutó el año 1977 en los Estados Unidos.

Tiene una amplia discografía.







## IURI TEMIRKANOV

Iuri Temirkánov es uno de los más importantes directores de orquesta soviéticos. Discípulo del Conservatorio de Leningrado, donde primero terminó sus estudios de viola y donde más adelante se graduó en dirección orquestal con el profesor I. Musin.

Siendo todavía estudiante dirigió los espectáculos del departamento de ópera del Conservatorio, entre ellos «Fausto», «La Traviata», «Carmen», «Eugene Onegin».

En el año 1966 Iuri Temirkánov inició un curso de postgraduado en el Conservatorio y al mismo tiempo comenzó a trabajar como director de orquesta en el Teatro Académico Maly de ópera y ballet de Leningrado. Ese mismo año el joven director obtuvo el primer premio en el II Concurso de Directores de Orquesta de la Unión Soviética.

En el año 1968 Iuri Temirkánov fue nombrado director principal de la Orquesta Filarmónica de Leningrado. Desde el año 1976 es el director artístico y director principal de la Orquesta del Teatro Kirov de ópera y ballet. Fueron realizadas bajo su dirección las puestas en escena de las óperas «Pedro I» de A. Petrov (1975), «Guerra y paz» y «Boda en el monasterio» de Prokofiev (1977 y 1978), la sinfonía vocal-coreográfica de Petrov «Pushkin» y la ópera de R. Shchedrin «Las almas muertas». Por sus méritos Iuri Temirkánov ha sido distinguido con el título honorífico de Artista del Pueblo de la Federación Rusa y laureado con premios estatales de la URSS y de la Federación Rusa.

La pasada temporada fue nombrado Principal Director invitado de la Royal Philharmonic Orchestra de Londres.

Posee una amplia discografía.







O. A. Kiprenski: Retrato de Alexander S. Pushkin  
(Moscú 1799 - San Petersburgo 1837). Fué el autor de  
la novela "Eugene Onegin" y del cuento fantástico  
"La Dame de Pique".













## El Banco de la Plaza Cataluña



# McIntosh

LA ALTA FIDELIDAD



**Distribuidores oficiales en Barcelona:**

ADAGIO Muntaner, 300 · ADH-ELECTRONICA Benedicto Mateo, 8-10 · AIXELA Rbla. Cataluña, 13  
SONCOSA Avda. de Madrid, 27 · VIDOSA Balmes, 339-343





EUGENE ONEGIN











# EUGENE ONEGIN

de Tchaikowsky

Escenas líricas en tres actos

Música de P. I. Tchaikowsky

Libreto de P. I. Tchaikowsky, basado en la novela homónima  
de A. S. Pushkin

## REPARTO

LARINA: E. Kraiúshkina  
TATIANA: L. Shevchenko / O. Stronskáia  
OLGA: E. Gorojóvskaia  
NIÑERA: T. Kuznetsova  
ONEGIN: S. Leiferkus / V. Liebed  
LENSKI: K. Plúzhnikov / A. Stieblianko  
GREMIN: N. Ojótnikov  
CAPITÁN: V. Belienko  
ZARETSKI: M. Chernozhúkov  
TRIQUET: V. Solodóvnikov

Campesinos, invitados, personas hacendadas y oficiales del ejército

DIRECCIÓN MUSICAL Y ORQUESTA: Iuri Temirkánov  
PUESTA EN ESCENA: I. Iu. Shlepianov  
DECORADOS: V. V. Dmitriev  
DIRECTOR DE CORO: A. Murin  
MAESTROS DE CORO: L. Tiepliakov / A. Tiutrin  
COREOGRAFÍA: R. I. Guerbek  
MAESTRO DE BAILE: I. N. Utretskaia  
DECORADORES: M. P. Zandin / N. S. Melnikov  
REGIDORES: S. V. Jalip / M. A. Mali / N. A. Bakakin  
DIRECTOR TÉCNICO: R. A. Smirnov

JUEVES, 28 DE MAYO DE 1981, A LAS 20.30 H.

VIERNES, 29 DE MAYO DE 1981, A LAS 21.30 H.

*Función de Gala bajo el alto patrocinio de SS.MM. los Reyes de España*







# EUGENE ONEGIN

## UNA OPERA MAESTRA DEL SINFONISTA TCHAIKOWSKY

Desde el estreno de sus primeras obras, Tchaikowsky fue calificado como el más occidental de los compositores rusos, no sin que el músico protestara enérgicamente: «¡Yo soy ruso, ruso, ruso!», escribía a su hermano Modesto. Sin embargo —de aquí parte seguramente el «occidentalismo» de Tchaikowsky— la diferencia que le separa del grupo de los Cinco es abismal y hasta contrapuesta. Balakirev, Cui, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov son nacionalistas y en varios casos partidarios del realismo musical, mientras que Tchaikowsky ni tiene nada de exótico ni de su música puede escaparse otro perfume que no sea el de la nostalgia y el de un sentimiento romántico generalmente melancólico. Comúnmente, cuando uno de aquellos músicos utiliza un tema popular, éste aparece en el contexto musical con todo su sabor étnico, con toda su frescura original y su forma intacta; Tchaikowsky, por el contrario, los lleva a su obra desprovistos de la personalidad primera, sin el carácter que les presta nacionalidad y como un tema más de su propia creación. Con todo, bajo el manto cosmopolita de la música de Tchaikowsky hay un alma esencialmente rusa que responde a una concepción muy personal del fenómeno musical.

Para Tchaikowsky la música es una fuerza en acción, una vida, pero no una vida como copia de la existencia cotidiana. La música para él traduce, refleja y refracta las emociones, trasladándolas a otro plano. El compositor persiguió de cualquier manera la obtención de una traducción directa de sus sentimientos, a través de todos los simbolismos musicales, y este afán de traducir sus propias emociones le dejó insatisfecho en todas sus composiciones. «Todavía no, todavía no», manifestaba luego del estreno de cada una de sus obras. Para Tchaikowsky la música es una vida en un plano irreal, y cada una de sus sinfonías será igualmente una vida; no una idea, sino una perspectiva de toda la existencia, con sus momentos buenos y malos, con sus entusiasmos y sus depresiones. En sus últimos años, el artista irá todavía más lejos y, en «La Dame de Pique», sondeará los misterios del más allá con el terror y la convicción trágica de Dostoievsky.

Esta concepción de la música no excluye la producción operística, iniciada en 1869 con el propósito de escribir una obra lírica titulada «Ondine» y que, terminada con rapidez, fue sometida a la consideración de la dirección de los Teatros Imperiales, la cual le devolvió la partitura con la anotación de que había sido estimada indigna de figurar en el repertorio de aquellos teatros. Tchaikowsky sufre una fuerte decepción y la música de «Ondine» es despreciada, pero no para siempre, porque el compositor la utilizó posteriormente para el ballet «El lago de los cisnes». Convincente de sus aptitudes para la música escénica —convicción que mantuvo durante toda su vida de compositor, a pesar de tantas evidencias contrarias— escribió otra ópera, «Opritchnik», que fue aceptada por los Teatros Imperiales y estrenada en Moscú el 12 de abril de 1874. Obtuvo un buen éxito de público, aunque poco durable, pero las críticas fueron unánimemente desfavorables, calificando la nueva ópera como producto de un Meyerbeer a la rusa.

Salvo muy pocas excepciones, la acogida hostil fue una constante en los estrenos de las óperas de Tchaikowsky, género para el cual no estuvo dotado en la misma medida, por ejemplo, que Rimsky-Korsakov. El autor de «Cascanueces» no logró concebir la idea del drama musical; para él la ópera no fue más que música y no se preocupó de consideraciones filosóficas ni literarias, lo que le hizo criticar duramente a Wagner. Esta particular concepción del teatro lírico hizo que muy pocos de sus perso-



najes tuvieran vida propia y que raras veces la escena y el clima orquestal coincidieran. Una de estas veces fue en su obra maestra, «Eugene Onegin», pero porque el compositor se sentía «enamorado de la imagen de Tatiana» y estaba «bajo el hechizo de los versos de Pushkin, invisiblemente atraído por la composición, perdido en la creación de la ópera», según escribía a su hermano.

El clima favorable a la creación de esta ópera se produjo porque Tchaikowsky tenía en sus manos un tema que encajaba perfectamente con sus sentimientos, además de que coincidieron otros factores personales, como su compromiso con Antonina Ivanovna Milkoyokova, una antigua alumna con la que el artista se casó, resultando un desastroso matrimonio. Sin embargo, antes de celebrarse la boda Tchaikowsky vivió momentos que tuvieron cierta concordancia con «Eugene Onegin», como es el caso de la carta que Antonina envió al compositor y que tenía algún parecido con la de Tatiana a Onegin. Tchaikowsky confesaba más tarde: «Supe por su carta que me amaba. Cuando nos encontramos le dije que sólo podía ofrecerle gratitud y simpatía a cambio de su amor. Le descubrí con deleite mi carácter, mi irritabilidad, mi misantropía.» El matrimonio apenas duró tres semanas y Tchaikowsky marchó a Suiza e Italia para terminar la ópera.

El origen de ésta se remonta a una fiesta en casa de la cantante Elizaveta Lavrovskaya, durante la cual algunos amigos brindaron al compositor diversos temas para la composición de una ópera. Fue la anfitriona quien sugirió la obra literaria de Pushkin, «Eugene Onegin», idea que al principio no entusiasmó a Tchaikowsky, pero al día siguiente, almorzando en un restaurante, solo, vió de repente la posibilidad de que el personaje sirviera para una composición lírica. Más tarde, el compositor escribiría: «Es posible que "Onegin" no sea escénico. ¡Y a mí que me importan los efectos escénicos! Por otra parte, ¿cuáles han de ser esos efectos escénicos? Si me hablan de los de "Aida", por ejemplo, yo os juro que todos los tesoros del mundo no hubieran logrado persuadirme para escribir una ópera sobre un asunto semejante, porque yo quiero seres humanos y no muñecos. En "Onegin" me complace que no haya reyes, motines, dioses, marchas; en una palabra, nada de todo lo que constituye los atributos de la *grand-ópera*. Yo quiero un drama íntimo pero intenso, basado en conflictos y situaciones que yo mismo haya vivido, capaces de conmoverme. En otro sentido, no veo ningún inconveniente en que haya elementos fantásticos, porque ellos pueden dar libre curso a la fantasía musical. Si mi predilección por "Eugene Onegin" significa estrechez espiritual o ignorancia de las exigencias escénicas, me sentiré desolado, pero puedo decir una cosa: la ópera que yo he escrito ha salido literalmente sola; no tiene nada rebuscado ni retorcido. ¡Cuánta poesía hay en "Onegin"! Con ello no quiero decir que no vea sus defectos. Soy consciente de que no se adapta totalmente a un tratamiento operístico, pero la riqueza de su poesía, el tema sencillo y humano, que pueden hallarse en el inspirado verso de Pushkin, compensarán sus defectos en otros terrenos.»

Con todo, el libreto es del propio Tchaikowsky, excepto los couplets de Monsieur Triquet, que pertenecen a Shilovsky. Alan Blyth nos habla de la conservación de una copia del libreto en la que, anotados por el compositor, podemos comprobar los cambios y acotaciones que éste hizo en el texto original de Pushkin, así como los fragmentos tomados del poeta y los que Tchaikowsky escribió imitando su estilo. Por los comentarios y críticas de la época del estreno de «Eugene Onegin» puede deducirse que la causa principal del fracaso de la ópera en sus primeras representaciones fueron los cambios literarios que el músico introdujo en el texto original, y así Turgenev escribió en una carta a Leon Tolstoy: «Indudablemente es una música notable. Los pasajes líricos, melódicos, son particularmente buenos. ¡Pero ese libreto!» Ciertamente, a Tchaikowsky no se le perdonó la osadía de llevar a la escena lírica la poesía de





Pushkin, a la que se consideró perjudicada con el aditamento de la música, sin advertir los censores que la partitura nunca destruye la verdad poética, sino que, al contrario, se complementa con ella y la sirve como pocas veces lo ha logrado el teatro cantado.

Formalmente, «Eugene Onegin» se acerca mucho a la ópera italiana, pero mucho más a la construcción de «Faust» —en el primer cuadro Tchaikowsky imita abiertamente a Gounod— con un cuarteto formado por dos duos alternados, el de Lenski y Olga, por una parte, y el de Tatiana y Onegin por otra. El gran mérito del compositor ruso es saber dar nueva vida a formas ya utilizadas. Esta habilidad puede también advertirse en el quinteto del segundo acto, en el que en lugar de la pieza donde cada uno de los personajes canta su melodía más o menos interesante, sin ningún convencimiento sentimental, como es habitual en la ópera italiana, encontramos cinco seres humanos que expresan sus sentimientos particulares en una página musical de gran belleza comparable a la del tercer acto de «Los maestros cantores de Nuremberg». Este quinteto —el de «Onegin»— se sitúa inmediatamente después de la disputa de Lenski y Onegin, donde suena un tema que caracteriza al primero y que puede considerarse como una de las cimas de la música pura. Todo el carácter de Lenski está condensado en este tema perfectamente acordado con el joven poeta soñador al que la primera traición de Olga proporciona la primera desilusión y le hace provocar un duelo con su mejor amigo. La cólera se convierte en una especie de desilusión dulce, de sorpresa triste, profundamente lírica, donde parece flotar la presencia de la muerte cercana. La melodía de los reproches de Onegin es un contrapunto al tema de Lenski que destaca por su fuerza viril en contraposición con el motivo dulce, femenino, del poeta. Tatiana recoge el



tema de Lenski, pero en tanto que para éste era elegíaco, para ella es la expresión del desespero y de la pasión, efecto conseguido por Tchaikowsky gracias a un cambio de tonalidad y a una leve aceleración del movimiento. El magnífico quinteto, página maestra de la ópera, termina con un solo de Lenski, mediando Olga, mientras el coro en un *allegro* vivo parece afirmar la desesperación del joven.

Lenski es un personaje a semejanza de Tchaikowsky; es parte de él, con su misma melancolía, su mismo espíritu romántico, idénticamente introvertido e idealista. No es extraño que el compositor lo dibujara con sus mejores melodías y lo dejara definido de una vez en el arioso del primer acto, para confirmar su personalidad en el triste canto después de la disputa con Onegin en casa de Larina y, especialmente, en el patético y nostálgico solo final que, según Alan Blyth, podría ser, en la voz de un gran cantante, el aria de tenor más emocionante de toda la ópera del siglo XIX. Cabe preguntarse, de cualquier manera, si Lenski, tan introvertido, hubiera sido el compañero ideal de una mujer como Olga, alegre, encantadora y coqueta. Este personaje femenino está primorosa y económicamente descrito por el compositor, al igual que el resto de la gente de la mansión de Larina: la propia Larina, la anciana sirvienta, la nodriza Filipyevna, cuyos recuerdos contribuyen a crear, al principio de la obra, la ambientación rural apoyada más adelante por el coro de campesinos que llega a saludar a su señora, o el coro, a lo Glinka, de muchachas que enmarcan con ironía la escena de Tatiana y Onegin. La prisa y los preparativos de la fiesta de cumpleaños de Tatiana están perfectamente sugeridos por el vals y por los couplets de M. Triquet.

Toda esta escena contrasta acusadamente con el rigor formal de la polonesa y la escocesa del baile, con su carácter de ritual estricto. Así queda enmarcada la psicología del príncipe Gremin, claramente definido en el aria que Tchaikowsky añadió al texto de Pushkin. A través de ella somos conscientes de que Tatiana no puede abandonarle, a pesar de estar enamorada de Onegin. La música tiene un movimiento lento, exactamente encajado con la personalidad del Gremin anciano.

El fervor con el cual Tchaikowsky se introduce en la habitación de Tatiana es la justificación de ese «amor y piedad, como por una persona real» que el personaje encendió en el compositor. La ternura, el tacto, el pudor de que hace gala el artista en este momento crucial de la ópera difícilmente lo encontraremos en otro compositor en escena similar. Es evidente que él ama a Tatiana y hace que nosotros también la amemos. La música es esencialmente romántica pero no metafísicamente, como en Schumann o Berlioz, sino con toda la seductora realidad del romanticismo en un ambiente bucólico que Hoffman creía revivir porque la ópera de Tchaikowsky no es una evocación, sino una resurrección fina y tangible de ciertos grabados de Gavarni. El pasa, a veces, por sus melodías como un fru-fru de muselinas blancas y toda la ópera queda invadida por un hálito romántico, sin el menor efectismo; una música infinitamente íntima, discreta y llena de tacto.

Por su parte, Blyth considera que «la fascinación del compositor es fácil de entender si se repara, especialmente, en la escena de la carta, que es el corazón de la obra. Tchaikowsky comenzó por componer la sección del principio: "te escribo", o puede ser que comenzara por el pasaje orquestal. Las ideas orquestales son magistrales. El elegíaco oboe se entrelaza con las cuartas descendentes de la flauta, clarinete y trompa, y los toques del arpa definen de forma precisa el carácter ingenuo de Tatiana; incluso sugieren el acto de escribir. Toda la escena es un ejemplo maravilloso del melancólico lirismo de Tchaikowsky, de su don para expresar un amor no correspondido con frases amplias y apasionadas. Una vez pintada la lánguida silueta de esta joven que vuelca el corazón junto a la cama, ya puede crear Tchaikowsky a la inocente, ingenua y sensible muchacha de la primera escena, leyendo novelas





de amor. Cuando, antes de escribir la carta, habla con la nodriza, revela su impulsivo encanto. La Tatiana de la escena en que Onegin la rechaza es una criatura desesperada, ridiculizada por su pasión. En el baile de su onomástica es negativa y recelosa. Cuando la volvemos a encontrar en el baile de San Petersburgo es la *grande dame*, pero no exclusivamente. Onegin, ahora enamorado locamente, trata de penetrar lo externo y llegar al corazón de Tatiana, pero es demasiado tarde. Ella debe, y así lo hace, rechazarle violentamente, aunque todavía le ame. Onegin da el nombre a la ópera, pero es en realidad Tatiana el centro de la escena; es con quien Tchaikowsky se identifica. Para retratarla tan sólo ha de escribir dejándose llevar por su vena más natural y lírica.»

El motivo de Tatiana, el tema conductor auténtico (hay otros que se advierten en uno u otro acto y que parecen leit-motiv, sin serlo propiamente, pues no sirven para definir tal o cual personaje o tal o cual sentimiento, sino que hacen las veces de una evocación de climas) sirve de eje central a la estructura de toda la ópera. Aparece repetidamente, se modifica, se adapta a las emociones del personaje y desde el breve preludio dominará toda la composición. Es un tema en mi bemol, de dos compases a cuatro, lleno de pureza, casto, acariciante y dulce en los violines que remonta su vuelo y desciende sobre dos acordes tímidos como la pluma de Tatiana. A veces se desarrolla, se ensancha y se vuelve apasionado para recorrer toda la orquesta; luego vuelve a su primitiva forma, tímida y vacilante.

Por lo que respecta a «Eugene Onegin», el estudio realizado por el citado Alan Blyth advierte que Tchaikowsky considera el personaje «frío y sin corazón, y así nos los presenta, por lo menos hasta la última escena. Es indiferente al modo byroniano. Por Pushkin sabemos que su

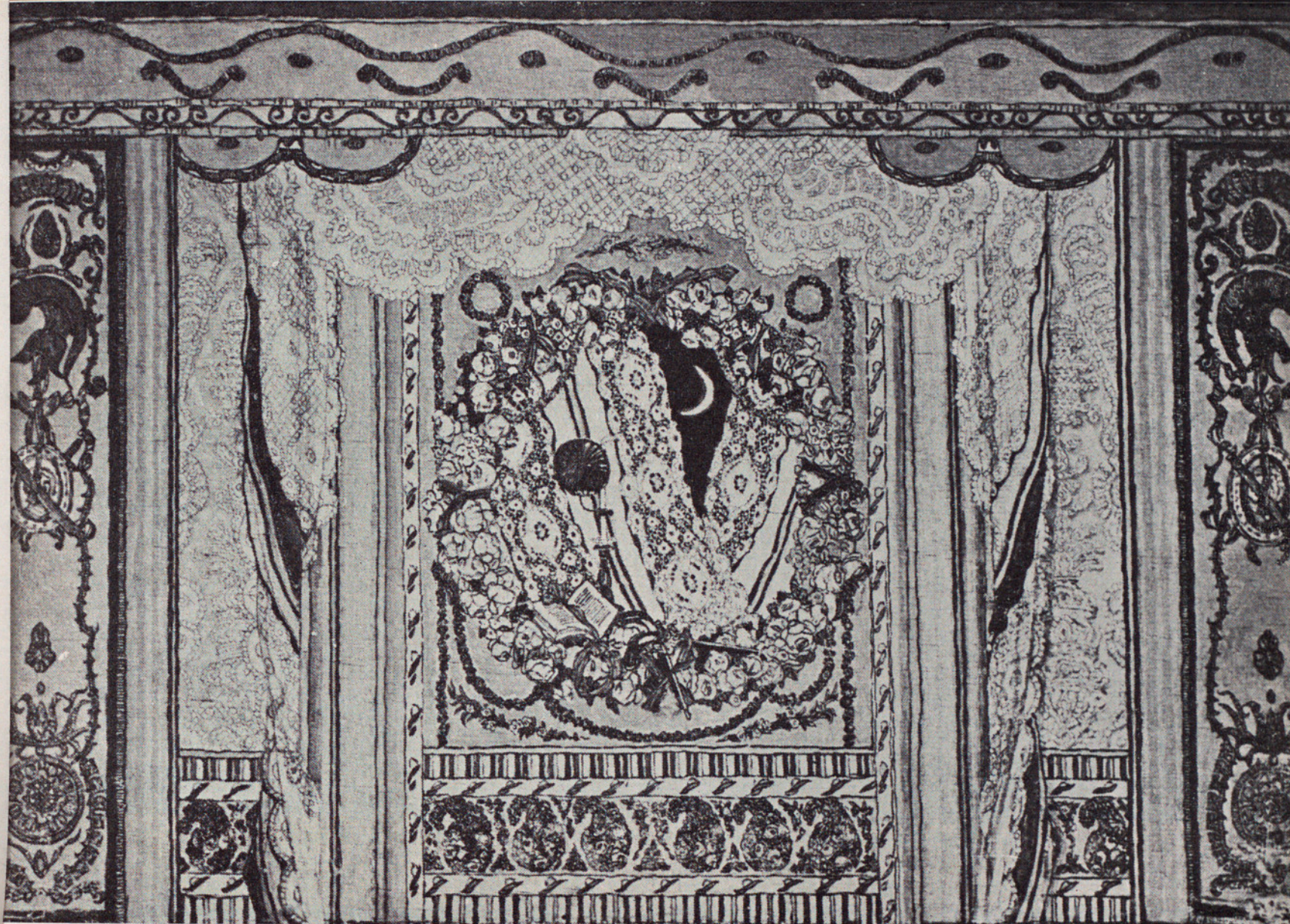


enfermedad fue simplemente la melancolía británica llevada a Rusia. Ha heredado dinero y hacienda de un tío. Vive allí, tratando de hallar cierto interés con las ocupaciones propias de la misma, aunque sin encontrarlo, y mucho menos en la compañía de sus provincianos vecinos. Tchaikowsky nos lo presenta superfluo y arrogante. Pero no es un espíritu vacío. Al principio es reservado, incluso condescendiente con Tatiana; después de todo es una muchachita que se deja llevar por sus emociones. El es el hombre de mundo, y aconseja sea más cautelosa en el futuro, porque otros sacarán provecho de su ingenuidad. En el baile contemplamos el lado sombrío de Onegin. La ira le ilumina al darse cuenta de que Lenski ha sido estúpidamente incitado y no se detendrá, pero en la escena siguiente, tras disparar sobre su amigo, es todo remordimiento, y, al final, se siente incluso más destrozado ante el rechazo de Tatiana. Demasiado tarde ha llegado a sentir sus emociones». Una característica que puede llamar la atención en la partitura de «Eugene Onegin» es el frecuente uso de aires de danza. Un vals, una mazurca, una escocesa, una polonesa y otros ritmos que igualmente podrían ser bailados recorren a intervalos esta obra maestra de Tchaikowsky. A pesar de la viva atracción del compositor por la danza, el estudio minucioso de algunos efectos en el curso de la ópera hacen suponer que no todos los movimientos bailables fueron pura casualidad, sino que su situación en el desarrollo del drama obedece a una preconcebida funcionalidad. Por ejemplo, la disputa entre Lenski y Onegin. Toda la escena está trazada sobre un aire de mazurca que delinea más fuertemente el carácter trágico y mundano en medio de la indiferencia de todos los presentes, ocupados en su propia danza y en sus propios sueños. Por último, el análisis de la orquestación de «Eugene Onegin» no hará sino confirmar las superiores dotes de sinfonista que fue Tchaikowsky. Los ejemplos pueden iniciarse desde el principio de la ópera, con el bellísimo tema en las cuerdas del preludio (tema de Tatiana), que nos lleva en un primor de instrumentación al dúo de las hermanas. Es remarcable, asimismo, el sonido del oboe que sugiere la apacible mañana luego de la tormentosa noche emocional de Tatiana; o el nostálgico acento de los instrumentos de viento que preceden al aria de Lenski, fundidos aquéllos con las cuerdas graves para evocar sombríos presentimientos. También al principio de la última escena, en una rememoración menor del aria de Gremin, el compositor define de manera ideal los sentimientos ocultos pero flotantes en la atmósfera: la infelicidad íntima de Tatiana. El detalle nos llevaría al relieve de tantos hallazgos de color y de tanta variedad tímbrica que en definitiva sería el reconocimiento de un magistral trabajo de orquestador en función de un clima determinado —el que respira la ópera— pero también a reconocer la poderosa identificación de Tchaikowsky con la historia de «Eugene Onegin».

Ciertamente, el compositor se sentía tan cerca de sus personajes que no hallaba en su mente los artistas adecuados para representarlos. En una carta a su benefactora Madame von Meck decía: «¿Dónde hallaré la Tatiana creada por Pushkin...? ¿Dónde el artista que se acerque al Onegin ideal, a este frío dandi penetrado hasta el corazón del mundanal torbellino? ¿En qué lugar de la tierra hay un Lenski, un joven de 18 años, de cabellos rizados, con la impetuosidad e individualismo de un joven a lo Schiller? ¿Cómo será vulgarizado este cautivador cuadro de Pushkin cuando sea trasladado a la escena?»

Los primeros intérpretes de «Eugene Onegin» fueron estudiantes del Conservatorio de Moscú, y la acogida a la primera representación (el 29 de marzo de 1879) fue cortés, con aplausos tibios que el compositor atribuyó dedicados a él, más que a la ópera.





Telón realizado por el pintor Alexandre Golovin para la ópera  
"Eugene Onegin" del Teatro Kirov de Leningrado (1926)

## EUGENE ONEGIN

Escenas líricas en tres actos y siete cuadros.

Música de P. I. Tchaikowsky.

Libreto de P. I. Tchaikowsky, basado en la novela homónima de A. S. Pushkin.

### SINOPSIS ARGUMENTAL

La acción transcurre en San Petersburgo, durante la primera mitad del siglo XIX.



## ACTO PRIMERO

### *Cuadro primero*

Hacienda de los Larin. Están en el jardín la dueña de la casa y la vieja niñera. De la casa llega el canto de las hijas Larin, Tatiana y Olga. La madre y la niñera recuerdan los años idos y su juventud.

Los campesinos, que terminaron la recolección de la cosecha, siguiendo la vieja tradición, ofrecen a la señora un haz engalanado, cantan y bailan.

Inesperadamente, entran visitantes. Son los vecinos de los Larin, el joven poeta Lenski, novio de Olga, y su amigo Onegin, llegado no hace mucho a su hacienda desde San Petersburgo.

Tatiana se siente turbada ante las atenciones de Onegin.

### *Cuadro segundo*

Habitación de Tatiana. Es de noche. Tatiana no puede conciliar el sueño y pide a la niñera que permanezca un rato con ella. Está emocionada por el encuentro con Onegin, que ha despertado en ella el primer amor. No pudiendo dominar sus sentimientos, Tatiana escribe una carta a Onegin declarándole su amor. Expira la noche. Amanece. Tatiana pide a la niñera que mande la carta con su nieto a la casa de Onegin.

### *Cuadro tercero*

Jardín de los Larin. Tatiana espera a Onegin. Un profundo arrepentimiento se apodera de la joven, pero ya es tarde. Onegin la sermonea fría y cortésmente.

## ACTO SEGUNDO

### *Cuadro cuarto*

En casa de los Larin se ofrece un baile festejando el santo de Tatiana. Onegin asiste a esta aburrida fiesta provinciana por culpa de Lenski. Deseando importunar a su amigo, Onegin comienza a galantear a Olga, chanceándose de los sufrimientos y celos de su amigo. Lenski, ofendido, exige explicación, y lo reta a duelo.

### *Cuadro quinto*

Amanecer invernal. Campo del duelo. Lenski y su padrino de duelo, Zaretski, esperan a Onegin. Lenski piensa con angustia y dolor en el próximo duelo. Aparece Onegin. Todo está listo para el duelo. Los amigos recientes dudan pensando en una posible reconciliación. Comienza el duelo. Los contrincantes se adelantan. El disparo abate a Lenski.

## ACTO TERCERO

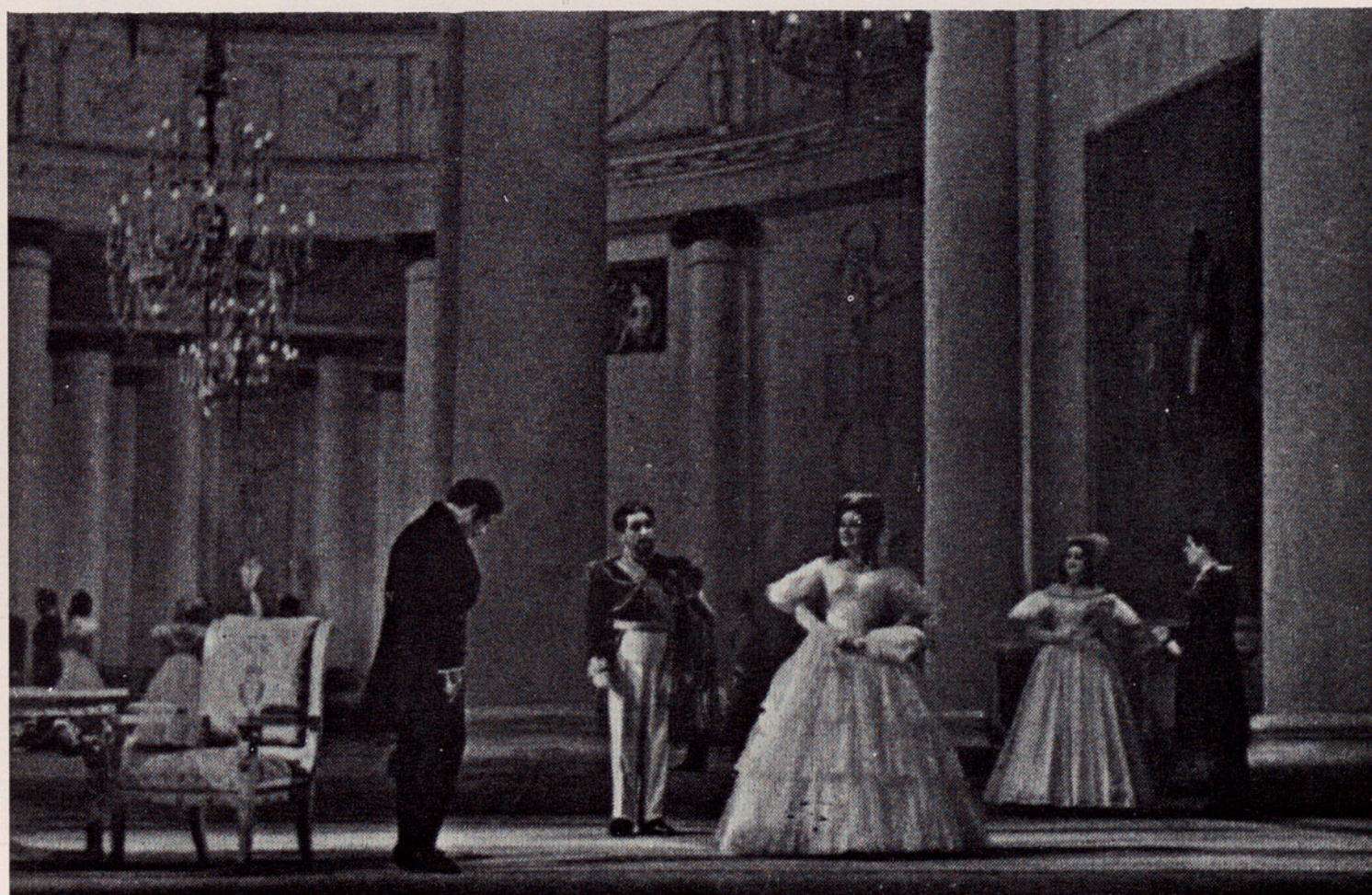
### *Cuadro sexto*

Baile en una de las casas de San Petersburgo. Entre los invitados se encuentra Eugene Onegin, que hace poco ha regresado de un largo viaje. En el salón aparece el príncipe Gremin con su esposa. Onegin, con asombro, reconoce a la dama joven provinciana Tatiana Lárina, rechazada por él tiempo atrás. Ella también reconoce a Onegin y contiene con dificultad la emoción que la embarga. Gremin presenta a Onegin a su esposa. Tras una breve conversación Tatiana abandona el salón. Onegin se halla azorado. Está sorprendido: se apodera de él un apasionado amor hacia Tatiana.





Primera representación de "Eugene Onegin" en el Conservatorio de Moscú (1879)



Escena del baile (Cuadro sexto)



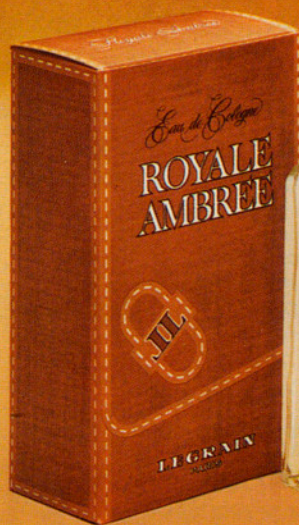


*Cuadro séptimo*

Salón en la casa de los Gremin. Tatiana relee la carta de Onegin y recuerda el pasado. Entra Onegin. La ama y viene a declarar su amor. Tatiana también le ama, pero permanecerá fiel al deber conyugal. Desolado, preso de desesperación, vergüenza y remordimiento, Onegin exclama: «¡Vergüenza! ¡Tristeza! ¡Oh, mísero destino mío!».



*El aroma  
que gusta  
compartir*



*Eau de Cologne*  
**ROYALE  
AMBREE**  
**LEGRAIN**  
PARIS





## Para no afrontar las dificultades en solitario hay que confiar con la mejor compañía.

Desde 1864, La Unión y El Fénix Español viene velando por la tranquilidad y seguridad del hombre y sus empresas, con dedicación plena.

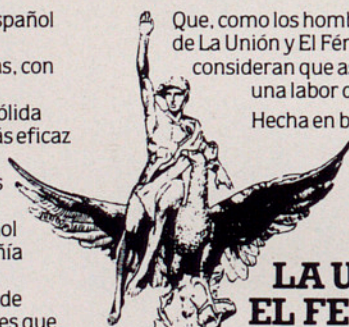
La compañía permanece firme y sólida desde entonces. Actuando como la más eficaz garantía de muchas generaciones.

Afrontando con serenidad las más duras pruebas. Con esta acumulada experiencia, La Unión y El Fénix Español se ha convertido en la primera compañía del país.

Su respaldo sirve de apoyo a miles de individuos, familias, grupos y entidades que valoran la tranquilidad por encima de todo.

Que, como los hombres que forman parte de La Unión y El Fénix Español, consideran que asegurar el futuro es una labor del presente.

Hecha en buena compañía.



**LA UNION Y  
EL FENIX ESPAÑOL.**

Su Compañía de Seguros de toda la vida.





BORIS GODUNOV



Ilia Repin (1844-1930):

Retrato de Modest Mussorgsky, autor de la partitura de "Boris Godunov".  
Pintura realizada en 1881, que se conserva en la Galería Tretiakov de Moscú







# BORIS GODUNOV

de Mussorgsky

Drama musical en cuatro actos.

Música de M. P. Mussorgsky en la redacción del autor,  
reconstruida por P. A. Lamm según los manuscritos del compositor.

Libreto de M. P. Mussorgsky basado en la novela homónima  
de A. S. Pushkin.

## REPARTO

BORIS GODUNOV: B. Shtókolov / V. Kiniáev  
FIÓDOR: E. Parfénova / L. Diadkova  
XENIA: T. Nóvikova / R. Medviédeva  
LA NODRIZA: E. Kraiúshkina / N. Aksiúchits  
PRÍNCIPE SHUISKI: E. Boitsov  
SHCHELKÁLOV: G. Zastavny / V. Liébed  
PIMEN: N. Ojótnikov / I. Silántiev  
DMITRI: A. Diédik / A. Stieblianko / A. Rozumenko  
MARINA MNÍSHEK: I. Bogachiova / L. Filátova / E. Gorojóvskaia  
RANGONI: S. Leiferkus / E. Fedótov / A. Jramtsov  
VARLAAM: V. Morózov / E. Fedótov  
MISAIL: S. Strezhniov  
TABERNERA: T. Kuznetsova / N. Aksiúchits  
EL IDIOTA: K. Plúzhnikov / M. Egórov  
NIKÍTICH (COMISARIO): V. Belienko / E. Fedótov  
MITIUJA (CAMPESINO): M. Chernozhúkov / I. Silántiev  
JESUITAS: G. Zastavny / V. Ermakov / V. Liebed / A. Jramtsov  
BOYARDO: Iu. Zhikálov  
MUJER DEL PUEBLO: E. Perlásova

DIRECCIÓN MUSICAL Y ORQUESTA: Vadim Kalientiev  
PUESTA EN ESCENA: A. V. Sokolov  
DECORADOR: V. L. Stepanov  
DIRECTOR DE CORO: A. Murin  
MAESTROS DE CORO: L. Tiepliakov, A. Tiutrin  
DIRECTOR DE ESCENA: B. K. Kaliada  
REGIDORES: S. V. Jalip, M. A. Mali, N. A. Bakakin

DOMINGO, 31 DE MAYO DE 1981, A LAS 20.30 H.

LUNES, 1 DE JUNIO DE 1981, A LAS 20.30 H.





БОРИСЪ ФЕОДОРОВИЧЪ ГОДУНОВЪ

Царь и Самодержецъ всероссійскій

*Boris Feodorowicz Godunow*

*Tzaar et Autocrator totius Russiae*



# BORIS GODUNOV

## EXPRESION MAESTRA DEL GENIO MUSICAL DE MUSSORGSKY

Por más que en un determinado momento los compositores rusos creyeran que la influencia de la música popular en sus obras podía sugerir una limitación de sus propias fuerzas creadoras y decidieran liberarse de aquel influjo para pretender la composición de una música universal a través de la expresión personal, la realidad es que Rusia no ha dado al arte musical ni una sola partitura en la que estén ausentes los rasgos distintivos de la nacionalidad. Los historiadores del arte ruso han coincidido en señalar que los intentos de los músicos del siglo XVIII para manifestarse en estricta individualidad no aportaron nada original y en el fondo de sus obras seguía latiendo más o menos viva la conciencia nacional. Y fue este sentimiento de lo autóctono lo que propició en el siglo XIX el nacimiento de la escuela rusa como manifestación musical independiente, distinta a todas y reconocible por sus particulares características. Glinka asumió el trascendente papel de iniciar, con plena conciencia de la importancia que habría de tener el folklore en la producción musical rusa, un movimiento de atención a los cantos y danzas populares de su país, movimiento que desarrolló Dargomyski más libremente en su ópera «El convidado de piedra» y que originaría la creación posterior del famoso grupo de los Cinco (Balakirev, Cesar Cui, Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov), compositores que en mayor o menor medida asimilaron el arte instintivo del pueblo y expresaron su pensamiento de artistas rusos sin condicionamientos académicos ni pretensiones de abstracción que en el pasado habían fracasado.

Mussorgsky, el más genial de estos compositores, es sin duda el músico ruso con mayor vinculación al arte autóctono, y si bien ofrece rasgos comunes con algunos de sus compañeros, en su obra no aparece nada del orientalismo de Rimsky-Korsakov, Borodin y Balakirev. Los rasgos eslavos contenidos en la música de Mussorgsky pueden tener el mismo origen que los de aquéllos, pero, con audacias intuitivas que hacen de este músico un artista excepcional, insólito y sorprendente, los elementos populares que aporta a su lenguaje están profundamente elaborados; no para transformarlos en adecuación a las exigencias del arte tradicional, sino para extraer de ellos la potencia vital que habría de servirle como excitante de su propia fuerza creadora. La mayoría de las composiciones vocales de Mussorgsky son de carácter popular. El pueblo es el personaje principal de su producción, el inspirador de un arte particular por muchos aspectos semejante al arte popular. El ambiente rural, bien conocido por el compositor, el afecto que sintió por los campesinos, a los que trató durante mucho tiempo, así como la facultad de asimilación que poseía, pueden ser las causas de la afición del artista por el folklore de su patria, al mismo tiempo que favorecieron la autenticidad de los personajes de carácter popular que viven en sus obras. Esta identificación de Mussorgsky con todo lo relacionado con el campo determinó asimismo una manera de composición que consiste en tomar del folklore elementos cuya expresión concuerda con la cualidad musical que se propone el compositor. Mussorgsky, en el cuarto de la coronación, en «Boris Godunov», utilizó un tema tradicional contenido en la colección de Pratsch, y en el último acto de esta misma obra hay un motivo que figuró en el repertorio del cantor popular Riabinin. A pesar de lo expuesto, en Mussorgsky se da más comúnmente el hecho de componer melodías y ritmos al estilo popular que la tendencia a utilizar el acervo folklórico ruso.



Las libertades de ritmo, de tonalidad y de melodía de los cantos populares fueron para Mussorgsky inspiradores de sus particulares libertades. Su autobiografía es bien explícita en este sentido: «Ni por sus ideas sobre la música, ni por el carácter de sus composiciones, pertenece Mussorgsky a ninguna de las escuelas actuales. Su profesión de fe surge de su concepción de la misión de arte; el arte es un medio de comunicación con los hombres y no un fin. Este principio domina toda su actividad creadora. Partiendo del convencimiento de que la palabra humana está regida estrictamente por las leyes musicales (según los doctores Virchow y Gervinus) asigna al arte de los sonidos el fin de reproducir en música no solamente la expresión de sentimientos, sino, sobre todo, la de las entonaciones del lenguaje humano. Creo que en los dominios del arte sólo los grandes reformadores, Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz, Liszt, han creado las leyes, pero no considera estas reglas como inmutables, sino sumisas a un progreso y a una evolución, como todo el universo espiritual del hombre.» El caso Mussorgsky —como él mismo comprendía— en la historia de la música es particular y, en muchos aspectos, único. El análisis de su obra ha de darnos necesariamente la impresión de que todo está construido imperfectamente, de manera sumaria, con una voluntad primitiva, y, sin embargo, habremos de sentirnos profundamente sorprendidos, cautivados por tanta inspiración de repente y tan primariamente hermosa. Cabe preguntarse si la formación técnica más depurada hubiera permitido al artista realizar igualmente su obra, auténtica demostración de una sensibilidad excepcional y poderosa. Todo en ella revela una visión instintiva de lo bello manifestada con un carácter y una personalidad muy particulares que hacen que, considerada estéticamente, la producción de Mussorgsky tenga un interés especial. El interés que despierta el genio que, como Mussorgsky, queda tan próximo al estado original de su sensibilidad.

Su despreocupación y hasta el desprecio por la música pura y de las reglas de la construcción son, por una parte, consecuencia de la condición de músico realista que fue Mussorgsky, es decir, el artista inclinado lo menos posible a estilizar, y por otra, el resultado de un deseo de librarse de las formas convencionales. Pero el compositor mal podía liberarse de unos condicionamientos formales que desconocía, y porque ignoró estas formas no pudo sobrepasarlas con una inspiración musical de naturaleza pura. Por ello la producción instrumental de Mussorgsky es tanto menos interesante cuanto menos está sugerida por las imágenes de un texto. En cambio, su música para canto, por estar inspirada, provocada por la fuerza motriz de la descripción, de los sentimientos o de la acción, resulta interesante en grado sumo. La música no es para Mussorgsky una manifestación autónoma completa hasta que se asocia a alguna cosa, palabra o imagen que subrayar. Una vez animada por esta unión el valor expresivo que adquiere es de las mismas características que el texto, en el sentido de que una poesía dramática, alegre, patética o misteriosa generará una partitura totalmente adaptada a estos caracteres literarios, en el bien entendido que si las estrofas ofrecen contrastes o diversidad de inflexiones, la música los reproducirá exactamente. Curiosamente, cuanto más definido y concreto es un concepto literario o un argumento, con más libertad surge la fuerza creadora de Mussorgsky. Esta, contrariamente, se encoge y no tiene facilidad cuando se trata de componer algo partiendo de un tema puramente musical. La dificultad está en la forma, por la que el compositor no siente el menor interés porque sabe que la forma musical no puede verse condicionada por agentes extramusicales, que necesariamente han de inspirarle. La elección de los textos literarios será, en todos los casos, determinante de la tendencia de Mussorgsky al realismo musical. De esos textos no obtendrá motivaciones líricas amplias





Портретъ

ШЕНФЕЛЬДЪ

Невскій № 62. С. Петербургъ.



Album

SCHÖNFELD

Nevsky № 62. St. Petersburg.



sino que concretará en la música los elementos de sugestión que contienen, sin que le interese lo más mínimo la simetría de las estrofas, atento sobre todo a potenciar musicalmente las imágenes o el movimiento como él quiere.

Por eso Mussorgsky no es nunca semejante a sí mismo y por eso su música es a veces tan irregular, con aspectos insólitos pero justificados por la devoción a la verdad. Debussy decía de la música de este compositor que «parece el arte de un curioso salvaje que descubriese la música a cada paso de los que anduviere su emoción.» Ciertamente, sólo la fuerza de su genio permitió a Mussorgsky escribir obras duraderas, y lo hizo siempre que su inspiración fue lo bastante poderosa como para concretarse a sí misma. La sincésidad más absoluta, la espontaneidad casi ingenua, la libertad del creador singular y la fuerza poco menos que brutal del instinto musical, hacen que contra todas las debilidades que pueden observarse en sus obras, todo lo que escribió Mussorgsky tenga un indiscutible valor artístico.

La predilección del músico por la música dramática tuvo sus primeros signos en la juventud del compositor, cuando proyectó escribir la letra y la música del drama «Han de Islandia». Mucho más que un propósito fue la música de «Edipo», «cuyos números —dice Stasow— no se encuentran ahora entre los papeles de Mussorgsky, pero que todos nosotros, sus amigos, hemos oído más de una vez ejecutados al piano por el propio autor». Poco tiempo después, decidió musicar su libreto sobre «Salambó», de Flaubert, pero antes de concluir el cuarto acto abandonó este trabajo. «A largos intervalos —cuenta Stasow— volvió a ocuparse de los mejores fragmentos de la obra, con objeto de ponerlos en otras composiciones. Así la invocación de Salambó a Tamit pasó a ser el recitativo de Boris Godunov moribundo; el coro de sacerdotisas de Tanit con el recitativo de Mathó ha sido convertido en el recitativo amoroso que Dimitri hace a Marina en «Boris». La patética escena que seguía al rapto de Zaimpf proporciona los elementos de la escena de «Boris» (último cuadro) en que el pueblo se apodera de los tres hipócritas frailes rusos; el principio de la escena en el templo de Moloch ha servido para el arioso de Boris Godunov (tercer acto), y el himno triunfal a Moloch para el coro a la gloria del usurpador Dimitri en «Boris». La última escena del tercer acto ha proporcionado los elementos para «Una noche en el Monte Pelado», que debía formar parte de «La feria de Sorochinsk», a cuya partitura fue a parar, asimismo, un coro de «Edipo». La condenación de Mathó sirvió para la escena de «Boris Godunov» en la que aparece reunida la Duma para decretar la muerte del usurpador Dimitri. Pero no se crea que Mussorgsky se haya contentado con reproducciones mecánicas: antes al contrario, ha elaborado de nuevo muy seriamente estos materiales, según lo exigían los nuevos asuntos.» El caso no es nuevo ni único, pues otros muchos grandes maestros hicieron lo propio con sus obras. Lo que sí es importante destacar de los informes de Stasow es la observación de que desde un principio Mussorgsky reservó un papel principal para el pueblo, así como la atención especial en mantener la verdad escénica; estos detalles anuncian sin duda al genial dramaturgo de «Khovanchina» y de «Boris Godunov».

En pleno trabajo de composición de «El matrimonio», en septiembre de 1868, Mussorgsky renunció a continuar la partitura de esta ópera para entregarse con entusiasmo a un tema sugerido por su amigo Nikolsky. Se trataba de un hecho importante en la historia de Rusia, del que Puchkin había confeccionado un drama: «Boris Godunov». Dos meses después, estaba ya terminado el primer acto, y el año siguiente quedaba finalizada la primera versión de la ópera. La orquestación parece que fue concluida en el invierno de 1870. En el mes de junio, Mussorgsky confiaba a Alejandra Pourgold —asidua a las reuniones



del grupo de los Cinco— su gestión con el director de los teatros imperiales: «Me ha dicho que no podía estrenar nada este año; es posible que me llamen a mediados del mes de agosto o septiembre para aterrizar a esos señores con Boris.» Sabemos por Stasow que esta primitiva versión era más corta que la definitiva, y que para realizarla el compositor había utilizado algunas escenas principales de la obra de Puchkin, otras las había modificado y gran parte del texto lo había escrito él mismo. El entusiasmo que produjo la audición privada —el compositor tocaba y cantaba todo, excepto los papeles femeninos, que corrían a cargo de Alejandra Pourgold— a los compañeros de grupo fue unánime, pero aún reconociendo la grandeza y la novedad de esta obra original y poderosa, todos estuvieron de acuerdo en censurar el poco papel del elemento femenino en los cuatro actos. Efectivamente, se ha sabido que el plan primitivo de «Boris Godunov» comprendía estos apartados:

- 1) Escena en el convento de Chúdov. La multitud espera la elevación de Boris al trono. (Versión que difiere de la que actualmente se conoce.)
- 2) Escena de la coronación, que no fue modificada.
- 3) Celda de Pimen.
- 4) Cuadro de la posada. (La canción del pato fue introducida posteriormente.)
- 5) Boris con sus hijos y con Shuiski. (Escenas muy modificadas.)
- 6) Escena en la plaza roja, delante de la catedral, en Moscú. (Con supresiones después de la introducción de la escena de la revolución, a las cuales Mussorgsky dio doble empleo en el cuadro siguiente.
- 7) Escena de la Duma y muerte de Boris.
- 8) Revolución de los campesinos y entrada del usurpador.

El compositor no parecía muy dispuesto a dar la razón a sus amigos, pero tuvo que ceder a instancias también de la dirección de los teatros, que habían rechazado la obra por el exceso de corales y escenas de masas, en perjuicio de los papeles importantes, que resultaban demasiado breves. Mussorgsky modificó entonces la obra desarrollando las partes tercera y cuarta y haciendo entrar en juego escenas ajenas al nervio de la obra, como las del palacio de Sodomir, en Polonia.

El aspecto histórico que pretende evocar esta ópera es confuso y trágico: Boris Godunov fue regente del imperio ruso durante el reinado del zar Fiódor, hijo de Ivan el Terrible. Otro hijo de Ivan, llamado Dimitri, en las postrimerías del reinado de su hermano Fiódor fue hallado muerto con señales de haber sido asesinado. Se acusó a Boris del crimen que le había permitido subir al trono. Tuvo un reinado corto y desgraciado, falleciendo cuando su pueblo, en plena revolución, ponía en el trono a un usurpador que se hacía pasar por el heredero Dimitri, salvado milagrosamente de la muerte que todos habían creído. La edición original de la partitura lleva la anotación «Opera en cuatro actos y un prólogo. Reducción completa para canto y piano, con inclusión de las escenas no destinadas a la representación teatral», y fue publicada en las postrimerías de 1875 o principios del año siguiente. Lo cierto es que la autorización de la censura lleva fecha de noviembre de 1875. Ningún historiador nos ha aclarado si la indicación de que hay escenas no representables fue puesta por Mussorgsky para advertir de los cortes efectuados por las autoridades, ni tampoco ha llegado a saberse cuáles eran las partes que el compositor incluía en la citada restricción, mientras daba, en cambio, muchas instrucciones para el montaje de la obra. De la misma manera que el texto de Pushkin en el que se inspiró Mussorgsky no estaba destinado al teatro, la ópera tampoco es una construcción teatral propiamente dicha; es más un seguido de ilustraciones de determinadas vivencias de Boris que no una genuina acción dramática. Este carácter caleidoscópico de la ópera ha



sido a menudo reprochado por los puristas, quizás sin advertir que «Boris Godunov» no es una composición adicta a los convencionalismos teatrales, sino un cuadro de la Rusia eterna en el que el protagonista no es el zar Boris. A Mussorgsky, compositor nacionalista, le interesa por encima de todo Rusia, es decir, su pueblo considerado como una fuerza elemental, con toda la diversidad de sus tipos y de sus sentimientos. El drama empieza con la agitación del pueblo ante el convento donde se oculta Boris, y termina con las masas encrespadas por la revolución, culminando una potencia de acción popular que hemos intuito durante toda la representación: incluso cuando el pueblo no está en escena.

Por ésta y otras razones —no es la menos importante el desdén de Mussorgsky por las exigencias tradicionales de la ópera y el carácter rudo del lenguaje musical que hace caso omiso de tantas y tantas reglas— «Boris Godunov» es una obra audaz como pocas en la que las libertades geniales no son precisamente un obstáculo para que podamos considerar su música como extraordinariamente bella, verdadera y generosa. Ninguna de las características formales de la ópera tradicional podrá hallarse en «Boris Godunov», concepción directa, sencilla, ruda, subyugante también por la utilización muy particular del leit-motiv y por la parquedad de elementos que bastan a Mussorgsky para construir su relato. La inflexión del canto, la sugestión del ambiente, el sentido del movimiento y la potenciación estrictamente musical del drama son casi los únicos que el compositor emplea. En cuanto el uso del leit-motiv, el compositor es moderado y no los aplica exclusivamente a un personaje o a una idea, ni tampoco rigidamente a una evocación; es una sugestión flexible y matizada infinitamente. Es como un tema variado que en el caso más representativo, el de Pimen, resulta marcial cuando en su crónica habla de la guerra, adquiere un tono dulce y religioso cuando se refiere a Ivan el Terrible y es torrencial al comentar la historia de la humanidad. Por otra parte, la partitura no contiene apenas comentarios puramente orquestales. Muy pocos compases, de una canción popular, sirven de preludio, y resultará muy difícil hallar una intervención destacada de la orquesta, callando ésta tan pronto las voces terminan el diálogo. Ni una sola fórmula de conclusión orquestal. El único comentario de los instrumentos se produce cuando termina la agonía de Boris. Es una lenta, triste repetición de un tema heroico, símbolo del poder imperial. Cabe considerar también, aunque en otro aspecto, el interludio del tercer acto, que propicia la salida de los invitados en la fiesta del tercer acto.

A pesar de las escenas que pueden tomarse como episodios líricos a la manera tradicional de la ópera (narración de Pimen, fragmentos del cuadro de la posada, diálogos del zar con sus hijos y la nodriza), en realidad son momentos que no se desligan de una acción conducida por un recitado melódico característico de la escuela de ópera rusa, sin que por ello pueda acusarse a Mussorgsky de propiciar la fatiga del oyente. Donde el lirismo es necesario, donde el vuelo musical es indispensable, la inspiración del compositor no es reacia, como puede advertirse en el papel de Boris en el segundo acto y en algunas de las canciones que tienen estribillo. La orquesta no se desarrolla sinfónicamente, pero nunca deja de tener importancia en el conjunto dramático. Obsérvese también su grandiosa influencia para lo magnífico en los corales, sin olvidar la indescriptible belleza del último cuadro.

Con todo y el carácter caleidoscópico de Boris Godunov, la partitura conserva una admirable unidad de estilo cuyos más claros exponentes son todas las escenas protagonizadas por el pueblo y las caracterizaciones de personajes como Misail, Varlaam y los boyardos. El punto culminante de esta unidad estilística está en la coherencia del papel de Boris, cuya personalidad está constantemente en el ánimo del espec-



tador, aun cuando el zar permanezca poco en escena. El estilo de Mussorgsky —excepción hecha de las concesiones obligadas en el tercer acto— nunca abdica de su firmeza y de su originalidad al crear música en el sentido más completo. Si resulta emocionante constatarlo en las grandes escenas de conjunto y en la fuerza angustiosa del final, lo es todavía más comprobarlo en la escena de Pimen con Boris. Dentro de la sencillez de una música que apenas existe para el relato de la curación, nos asombrará la presencia del genio. Y cuando Boris, presa de una alucinación atenazante, se siente asfixiado, las cuerdas estremecidas de la orquesta expresan, mejor que pudiera hacerlo un estrépito orquestal, la angustia del personaje.

«Boris Godunov» es un drama musical violento, lúgubre, desigual, con aspectos tan diversos y tanta belleza desnuda que impresiona por su fuerza primigenia; con sutilezas y grandeza épica a la par que con audacias todavía sorprendentes, sin que para calificarlo pueda emplearse otro concepto que el de obra maestra. En ella todo es poderoso y espontáneo —según afirma uno de los biógrafos de Mussorgsky—, todo constituye un cuadro de la vida sincero y conmovedor. Su propia fuerza borra las pocas flaquezas de detalle que la crítica pueda señalar, pero a condición de reconocer su insignificancia frente a la belleza del conjunto. Mussorgsky, el inhábil, el incompleto, el «nihilista musical», se ha igualado en esta partitura con los más grandes genios, con aquéllos cuya gloria está por encima de comparaciones y aún del desconocimiento.

JOAN ARNAU







## BORIS GODUNOV

Drama musical en cuatro actos y nueve cuadros.

Música de M. P. Mussorgsky en la redacción del autor, reconstruida por P. A. Lamm según los manuscritos del compositor.

Libreto de M. P. Mussorgsky basado en la novela homónima de A. S. Pushkin.

### SINOPSIS ARGUMENTAL

#### ACTO PRIMERO

##### *Cuadro primero*

Patio del monasterio Novodievichy, cerca de Moscú. Los guardias y el oficial de policía reúnen al pueblo para que éste pida a Boris Godunov acepte ser zar. Llegan al monasterio los boyardos. El escribano de la Duma, Shchelkálov, se presenta ante el pueblo con la noticia de que Boris renuncia al trono.

El oficial de policía anuncia el ukaz de los boyardos: «Mañana temprano debéis acudir al Kremlin y esperar allí órdenes.» La multitud se dispersa indiferente.

##### *Cuadro segundo*

La plaza en el Kremlin moscovita. Distinguidos boyardos llevan a la catedral de Uspensk las vestimentas suntuosas del zar. En la catedral se realiza la ceremonia de la coronación de Boris. El zar Boris se presenta ante el pueblo bajo el tañer de las campanas. Le atemoriza el peso del poder contraído.

##### *Cuadro tercero*

Es de noche. Celda en el monasterio de Chúdov. El monje Pimen escribe la historia de Rusia. En la celda de Pimen duerme el joven monje Grigori Otrépiev. Se despierta sobresaltado al tener por tercera vez el mismo sueño angustioso: ve como si subiera una empinada escalera, observara Moscú desde lo alto y se precipitara abajo.

Grigori escucha el relato de Pimen acerca de los tiempos lejanos y le pregunta acerca de la muerte del zarevich Dimitri en Uglich. «Tendría ahora tu misma edad y reinaría», cuenta Pimen. Estas palabras penetran muy hondo en el alma de Grigori y hacen nacer en él una idea audaz y atrevida.

#### ACTO SEGUNDO

##### *Cuadro cuarto*

Una taberna en la frontera con Lituania. Grigori, que se escapó del monasterio, se apresta a cruzar la frontera. Junto a él se encuentran los monjes fugitivos Misail y Varlaam. Por intermedio de la tabernera, Grigori se entera del camino a seguir para atravesar la frontera eludiendo los puestos fronterizos.

Llegan a la taberna oficiales de policía que buscan a un fugitivo peligroso para el estado de Moscú. El único que puede leer el ukaz es Grigori. En voz alta lee que del monasterio de Chúdov se evadió el monje Grigori Otrépiev y que el zar ordena atraparlo. En el ukaz se detallan las señas de Otrépiev. Para no delatarse, Grigori, fijándose en Varlaam, dice las señas del mismo en lugar de las suyas propias. Los oficiales de policía se abalanzan sobre Varlaam, a quien de inmediato se le disipan los efectos del alcohol. Lentamente, deletreando, lee Varlaam el ukaz del zar. Grigori es reconocido. Extrae la navaja y salta por la ventana.





#### *Cuadro quinto*

Aposento del zar en el Kremlin de Moscú. Xenia, la hija de Godunov, llora a su novio fallecido. Aquí mismo se encuentra Fiódor, hijo de Boris.

Entra el zar. Trata de consolar a la hija, se interesa por los estudios del hijo. Está apesadumbrado, sabe que el pueblo le odia y que ni aún siendo generoso podrá granjearse su amor.

Los pensamientos de Boris se ven interrumpidos por la llegada de Shuiski, su viejo enemigo. Con solapada malicia el príncipe informa a Boris de la aparición en Lituania de un impostor. El nombre del zarevich Dimitri inquieta a Boris.

Godunov ordena a Shuiski consolidar la frontera con Lituania. Pide al príncipe confirmarle la muerte del zarevich. Shuiski relata los pormenores del asesinato. Transtornado, presa del terror, Boris echa a Shuiski de sus aposentos; le parece ver el espectro del niño asesinado.

#### ACTO TERCERO

#### *Cuadro sexto*

Castillo del voevoda Mníshek. En el jardín, al lado de la fuente, se citaron el impostor y Marina Mníshek. Rangoni, padre espiritual de Marina, ruega a la joven —en nombre de la iglesia— cautivar al impostor. El matrimonio de Marina con el impostor abriría a los polacos el camino hacia las tierras rusas. Los numerosos huéspedes reunidos en ocasión de la campaña contra Moscú, importunan la cita de los jóvenes. Marina conduce a los invitados al castillo y regresa al jardín.

La orgullosa beldad de Marina excita la ambición del falso Dimitri, con caricias, caprichos y burlas. Grigori está dispuesto a todo por su amor.

#### *Cuadro séptimo*

Plaza ante la catedral de San Basilio. Un pueblo empobrecido y hambriento espera el final del oficio religioso. En la catedral excomulgan a Grigori Otrépiev. De boca en boca corre el rumor sobre el ejército del impostor que se aproxima.









Los niños arrebatan al Idiota una moneda. El llora. De la catedral, rodeado de boyardos, sale el zar. El pueblo le pide pan. El zar ve al Idiota y le pregunta sobre el motivo de su llanto. «Los niños me quitaron una moneda: ordena degollarlos, como degollaste al pequeño zarevich», le responde el Idiota. Boris detiene a sus allegados dispuestos a abalanzarse sobre el infeliz, y pide al Idiota rezar por él. «No se puede rezar por un zar Herodes», obtiene como respuesta.

#### ACTO CUARTO

##### *Cuadro octavo*

Un claro en el bosque cerca de Kromy. Una multitud de campesinos sublevados quiere castigar al boyardo criado de Boris. Entre la multitud se encuentran Varlaam y Misail. Ellos incitan al pueblo a reconocer como zar al falso Dimitri.

Aparece el ejército polaco encabezado por el impostor. El falso Dimitri promete al pueblo su protección y benevolencia. Algunos se confían al impostor, otros observan con terror cómo marchan sobre Rusia los ejércitos extranjeros.

##### *Cuadro noveno*

Es de noche. Sala Ganovitaya (de reuniones) del Kremlin. En la reunión de la Duma (el Consejo) de los boyardos se decide el destino del impostor. Los boyardos están disgustados por la ausencia de Shuiski en la Duma. Finalmente Shuiski llega. Su relato sobre el ataque sufrido por Boris suscita desconfianza. Pero en ese momento con la exclamación «alto, alto ahí, niño» entra Boris. Recobrándose, se dirige a los boyardos. Shuiski le interrumpe aconsejando escuchar al anciano que desea revelar un misterio. Entra Pimen. Le relata al zar que en Uglich se produjo un milagro: un ciego recuperó la vista sobre la tumba del zarevich. Boris no resiste este nuevo golpe. Presintiendo su próximo fin llama a su hijo.

Al son fúnebre de las campanas entran los monjes y los boyardos. Señalando a Fiódor, Boris moribundo les dice a los boyardos: «He aquí vuestro zar».



*Especialistes  
en*  
**Alta  
Fidelitat**

**VIETA**

VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.



# DAEDALVS



ANTIQUARI / ANTICUARIO

consell de cent, 286 • telèfon 3174790 • barcelona-7



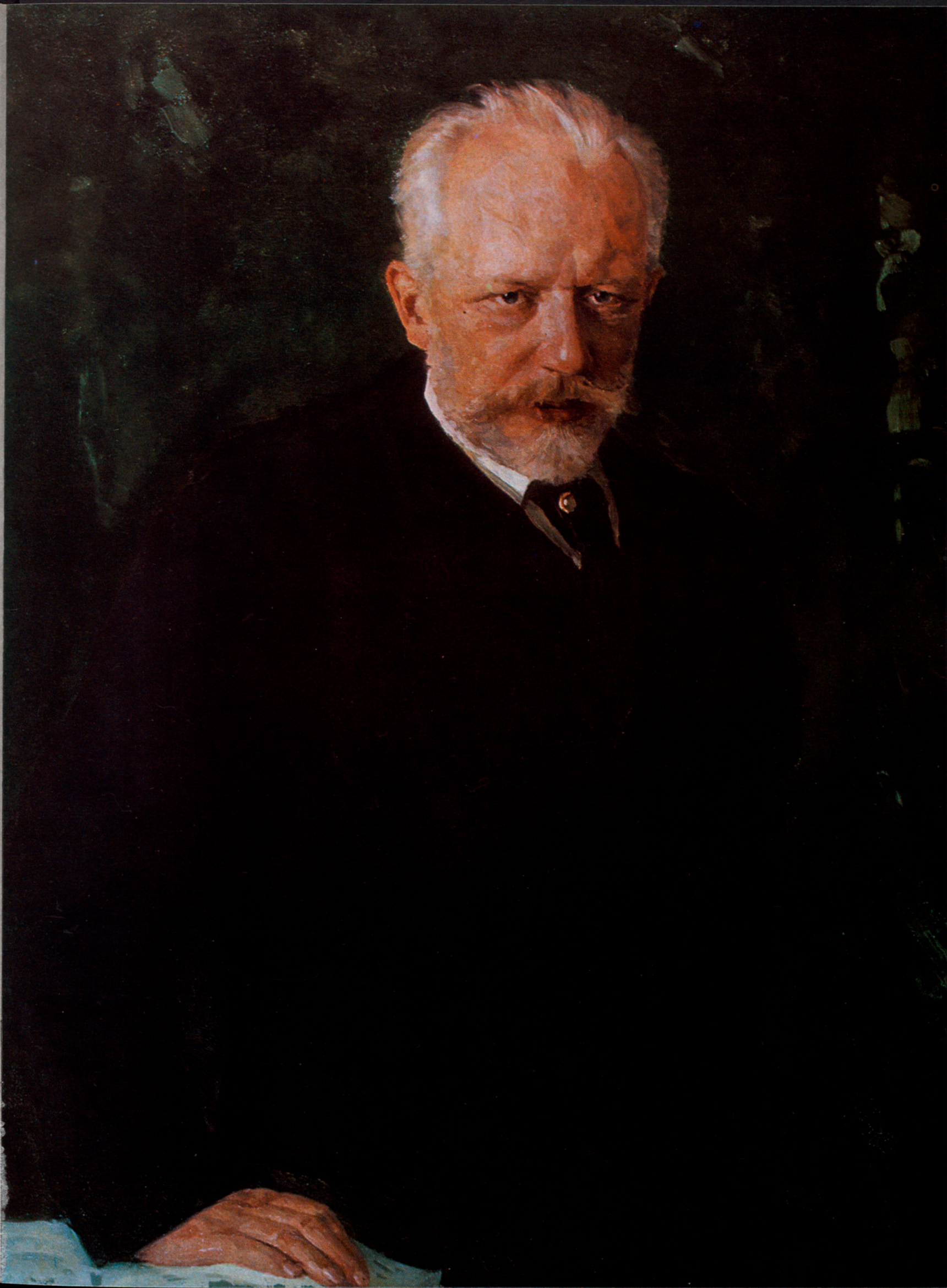


LA DAME DE PIQUE



Nikolai Kouznetsov (1850 - 1930):  
Retrato de Piotr Illitch Tchaikowsky, autor de la partitura  
musical de "La Dame de Pique". Pintura del 1893







# LA DAME DE PIQUE

de Tchaikowsky

Opera en tres actos

Música de P. I. Tchaikowsky

Libreto de M. I. Tchaikowsky, basado en el cuento homónimo de  
A. S. Pushkin

## REPARTO

HERMANN: A. Diédik / A. Stieblianko  
TOMSKI: S. Leiferkus / G. Zastavny  
PRÍNCIPE ELIETSKI: V. Liébed / S. Leiferkus  
CHEKALINSKI: E. Boitsov  
SURIN: M. Chernozhúkov  
CHAPLITSKI: S. Strezhiov / Iu. Zhikálov  
NARUMOV: E. Fedótov / I. Silántiev  
LA CONDESA: I. Bogachiova / L. Filátova  
LIZA: L. Shevchenko / O. Stronskáia  
POLINA: L. Filátova / E. Gorojóvskaia  
MASHA: E. Perlásova / R. Medviédeva  
INSTITUTRIZ: E. Kraiúshkina / N. Aksiuchits  
ENCARGADO: Iu. Zhikálov  
PRILIEPA: G. Kovaliova / T. Nóvikova  
MILOVZOR: E. Gorojóvskaia / E. Parfénova  
ZLATOGOR: S. Leiferkus / G. Zastavny

DIRECCIÓN MUSICAL Y ORQUESTA: I. Temirkánov  
PUESTA EN ESCENA: N. Gladkovski  
ESCENÓGRAFO: M. Grigoriev  
DIRECTOR DE CORO: A. Murin  
MAESTROS DE CORO: L. Tiepliakov / A. Tiutrin  
RENOVACIÓN DE PUESTA EN ESCENA: B. Kaliada  
DIRECTOR DE ESCENA: M. Slutskaia  
COREOGRAFÍA: L. Leontiev  
RENOVACIÓN DE COREOGRAFÍA: N. Ponomariova  
MAESTRO DE BAILE: I. Utretskaia  
DECORADOR: N. Melnikov  
REGIDORES: S. Jalip, M. Mali, N. Bakakin, N. Samasud  
DIRECTOR TÉCNICO: P. Smirnov

MIÉRCOLES, 3 DE JUNIO DE 1981, A LAS 20.30 H.

VIERNES, 5 DE JUNIO DE 1981, A LAS 20.30 H.







# LA DAME DE PIQUE

## UNA DE LAS DOS OPERAS GENIALES DE TCHAIKOWSKY

No es nada sorprendente que todas las óperas de Tchaikowsky, excepto «La Dame de Pique», tuvieran en sus estrenos una acogida sólo estimable. Tchaikowsky escribió dos óperas geniales —«Eugene Onegin» y la citada «Dame de Pique»—, una ópera sobresaliente —«La noche de Navidad»— y dos aceptables dramas líricos —«La hija del rey René» y «El seductor». En el resto de su producción operística pueden hallarse muy buenos fragmentos, arias bellísimas para voz femenina y diversas piezas sueltas que se pierden en un conjunto generalmente aburrido y sin relieve. Contrariamente a Rimsky-Korsakov, que es esencialmente un compositor de óperas, Tchaikowsky no es músico de teatro, por más que él estuviera convencido de sus aptitudes para la música teatral y persistiera en sus intentos de conseguir el éxito en la escena lírica. La naturaleza musical de Tchaikowsky, su temperamento y su sentido de las formas son las de un sinfonista nato, las de un gran sinfonista, y, salvo excepciones muy raras, no es normal que un compositor destaque a la vez en el teatro y en la sinfonía. La ópera exige una acción, un programa dramático y unas emociones que hay que potenciar y subrayar musicalmente. Estos requisitos difícilmente los podía cumplir un músico que, como Tchaikowsky, nunca aceptó en su música un programa puramente emocional y que, además, creía que la música no puede nunca servir de ilustración ni es capaz de crear una pintura musical. Rehusaba la copia de la naturaleza y sólo se sintió dispuesto a expresar sentimientos, particularmente algunos sentimientos, tales como la nostalgia, la tristeza, la melancolía y el dolor espiritual. Es así como todas las sinfonías de Tchaikowsky tienen un programa sentimental que el autor se negó siempre a revelar, dejando que la incógnita la despejara cada oyente a su antojo. No cabe pensar, por eso, que la música de Tchaikowsky sea en esencia una efusión personal, un desahogo íntimo o una expresión de sus propios sentimientos; el compositor crea en su música un estado emotivo, pero difícilmente podremos afirmar que corresponda a su propio estado de ánimo, porque pocos artistas han sido tan objetivos como el autor «El lago de los cisnes».

Por la particular característica emocional de Tchaikowsky, el choque entre su estética y la de los Cinco —adeptos a la pintura musical y al realismo— fue de dimensiones públicas. Profesor en el conservatorio, se resistió a admitir en serio las audacias de sus colegas, los cuales se vengaron tratándole de retrógrado, de fósil y de grandilocuente. Para Tchaikowsky, la obra de Mussorgsky, con sus libertades y su desorden, era indigesta y odiosa, especialmente por su realismo. «La música mussorgskyana la doy de todo corazón a los diablos; es la más inepta, la más aburrida y la más miserable de las parodias musicales», dijo después de escuchar «Boris Godunov».

Aunque parezca inclinarse a veces hacia un sedoso verismo —que ya es una contradicción— en realidad Tchaikowsky odia esta manera del arte y, más todavía, no le parece aceptable ninguna de las fórmulas de la ópera vigentes en su época. El drama musical no es para él lo mismo que para la mayoría de los compositores que lo han practicado; la ópera es para Tchaikowsky solo una obra musical, exclusiva de todo condicionamiento. La escena es para él una cosa y la música, otra. El drama vive en el escenario y no en la orquesta, sin que admita jamás que las voces de los cantantes se mezclen con los instrumentos, que desarrollan, salvo pocas excepciones, su papel sinfónico sin la menor relación de carácter con lo que sucede en el escenario. En las óperas del autor de la «Sinfonía Patética» hay muy bella música, pero muchas veces no parece que tenga algo que ver con el texto que la motiva. De-



masiado consecuente con sus prejuicios, Tchaikowsky no adapta su música a los personajes, sino los tipos a su inspiración, y obsérvese que las figuras más logradas son las de carácter melancólico: Tatiana y Lensky, en «Eugen Onegin», y Lisa y Hermann en «La Dame de Pique». Quizás el prejuicio más notable sea el de la tristeza nostálgica, tan importante en el lenguaje del compositor que hasta los bufones cantan en modo menor; Tchaikowsky nunca aparece alegre en sus óperas, ni su música, por otra parte muy bella, pasa de una sonrisa melancólica. Los razonamientos expuestos justifican el hecho de que el compositor no logre casi nunca dotar a sus personajes de una personalidad propia ni sea capaz de crear un clima que no sea aquél en el que más se complace el autor. En la construcción de casi todas las óperas de Tchaikowsky advertimos que en lugar de disponer la lógica y normal sucesión de escenas dramáticas, el artista concibe la obra como un solo bloque musical, con las excepciones de «Eugene Onegin» y «La Dame de Pique», en las que muchas veces el carácter del argumento coincide con la atmósfera, sentimental, eso sí, de la música, pero sin que podamos decir, en el mejor de los casos de coherencia, que Tchaikowsky ha creado un drama musical. Ha hecho música. Tan independiente del texto como cuando en su «Misa» hace resucitar a Cristo también en modo menor.

«La Dame de Pique» es, después de «Eugen Onegin», la más importante y popular de las óperas de Tchaikowsky. Existe además un cierto paralelismo en la intriga, pues en ambas óperas una joven ingenua y encantadora se enamora de un hombre indigno de ella, que primeramente la humilla, arrastrándola luego a la miseria y, en el segundo caso, a la muerte. Las dos obras se basan en Pushkin, pero en el caso de «La Dame de Pique» el final fue cambiado por el libretista, y en lugar de ir a parar a un manicomio, Hermann muere apuñalado por él mismo, mientras que el final feliz de la novela, para Liza, casada con un empleado del gobierno, se transformó en la tragedia de su muerte, ahogada en el río. El autor del libreto es Modesto Tchaikowsky, hermano del compositor, escritor mediocre, a quien el director de los teatros imperiales, Vsevolozsky, encargó un texto para una ópera inspirado en la novela de Pushkin, cuya música habría de escribir Klenovsky, un músico sin demasiado relieve. El director de los teatros rusos quería una obra al estilo *grand-opéra*, un espectáculo fastuoso a la francesa, algo completamente distinto de las óperas rusas, a las que odiaba por su «olor a vodka y a botas». Exigió que la acción se situara en el siglo XVIII, mucho más espectacular que los principios del XIX según la novela original.

Klenovsky se negó a musicar el libreto porque le pareció poco interesante, y el encargo pasó a Tchaikowsky, quien al principio tampoco se interesó por el trabajo de su hermano. «Un asunto como el de «La Dame de Pique» no me emociona en absoluto. No podría hacer de él nada que mereciera la pena». Sin embargo, dos años más tarde, el director de los teatros imperiales sugirió a Tchaikowsky la revisión del libreto, indicándole los menores detalles de cómo habían de ser los personajes y hasta de algún fragmento: «En el primer acto debe poner un coro de niños al estilo de «Carmen»...» El asunto interesó al compositor, que se puso a trabajar en la revisión y reducción del texto literario, iniciando en Florencia —a la que había viajado para poder trabajar en mejores condiciones espirituales— la composición de la partitura, de la que escribió las primeras notas el 31 de enero de 1890. El 20 de junio del mismo año la música de «La Dame de Pique» estaba terminada, y como los detalles de escenografía y la confección del reparto estaban ya decididos antes de que el compositor terminara la partitura, la ópera quedó lista para ensayos inmediatamente y se estrenaba el 19 de diciembre en el Teatro Maryinsky de San Petersburgo.

El hecho de que Tchaikowsky supiera de antemano quien sería el cantante que interpretaría el papel de Hermann le predispuso en favor de este personaje, al que la novela de Pushkin presenta no sólo des-







preciable, sino también ridículo, matiz este último menos ostensible en la ópera, pero que importó poco al músico al saber que lo cantaría el tenor Nikolai Figner —que había hecho una gran creación de Lensky en «Eugen Onegin»—, el cual era, además de cantante muy inteligente, un actor de primer orden. Pocas horas después de haber completado el esbozo musical de la ópera, Tchaikowsky escribió a su hermano: «Cuando llegué al momento de la muerte de Hermann y al coro final, me sentí lleno de tal compasión hacia él que empecé a llorar. Gradualmente, el llanto se convirtió en una agradable histeria. ¡Era tan dulce llorar! Después descubrí la razón (nunca había llorado de esta manera por un personaje, y deseaba explicarme el placer hallado en el llanto). Encontré que Hermann no había sido tan sólo un pretexto para escribir esta música o aquella, sino un hombre auténtico, vivo y hasta simpático. Figner me es simpático, y como siempre había imaginado a Hermann representado por él, por eso había sentido una tan cálida compasión ante su destino. Y creo que mi cálido y vivo sentimiento hacia el protagonista de la ópera se refleja en la música de modo favorable.» En efecto, la frase en escala descendente, curvándose al final, que se escucha en el *arioso* de Hermann, en el primer acto, asociada con éste y con las tres cartas —tres, siete, reina— causantes de su ruina, está íntimamente relacionada con la melodía de la famosa aria de Lensky en «Eugen Onegin» y con el principio del último tiempo de la «Sinfonía Patética», dos de las melodías más sentidas y personales de Tchaikowsky, y ambas asociadas con la idea de la muerte.

Se ha dicho que el libreto definitivo de «La Dame de Pique» fue confeccionado por el compositor, pero parece probado que fueron utilizados fragmentos de poesías de Zukovsky, Batjuskov, Karabanov y Derzavin, poetas contemporáneos de Pushkin y de la generación anterior, la de Catalina II. También es cierto que es de Tchaikowsky la escena de Liza en el canal, frente al palacio de invierno, que incluyó en el tercer acto, rompiendo la disposición en tres actos divididos en seis cuadros que Modesto Tchaikowsky había realizado de la división en seis breves capítulos de la historia original de Pushkin. Una modificación que, contra lo que opinaba Modesto, señala una extraordinaria intuición teatral en Tchaikowsky. Suavizando el sabor amargo, la ironía y la frialdad del original de Pushkin, el compositor transformó una historia característicamente rusa en un drama romántico occidental, evidenciando en este caso un sentido del drama lírico que, de no haberlo demostrado ya en «Eugen Onegin», resultaría sorprendente. Son las dos ocasiones en las que hubo genialidad en el trabajo teatral del sinfonista, como antes hemos apuntado.

Tchaikowsky estructuró el desarrollo de «La Dame de Pique» a través de escenas completas, pero funcionalmente unidas unas con otras. Este efecto de funcionalidad es tanto más advertible cuanto más se observa el paralelo curso de la acción y de su ambiente, en el bien entendido que éste no sólo enmarca y presta clima a aquella, sino que prepara la continuación del drama. La disposición de las escenas alterna los momentos argumentalmente importantes con los de transición o relleno, es decir, aquéllos en los que el argumento se hace más presente por la decisiva intervención de los personajes centrales y aquéllos que sólo preparan los acontecimientos, seleccionándolos a su vez. Podríamos considerar entre los primeros —los decisivos— las escenas que exponen diversos instantes del amor de Hermann (la seducción de Liza, la muerte de la condesa y el abandono de la protagonista), en tanto que los pasajes de relleno están en las escenas primera (que prepara y dispone los dos elementos, el amor de Hermann por Liza y la historia de la condesa y las cartas, que se entrecruzarán varias veces), en la tercera (que asienta el amor de Hermann por Liza y anuncia la historia de las tres cartas), en la quinta (con la presencia del espectro de la condesa) y en la séptima (que recoge todos los hilos de la trama en la muerte de Hermann).

Tchaikowsky, en un excelente trabajo de dramaturgo que lamentable-



mente no repitió, no se limita a disponer este juego de escenas sin más; interviene en ellas para la continuidad del desarrollo paralelo de drama y atmósfera hasta la yuxtaposición de elementos escénicos y orquestales que aseguran la unidad del plano teatral y del musical. La partitura consta de veinticuatro números, además del preludio, que el autor separa, como un prefacio, del cuerpo de la ópera. Estos veinticuatro fragmentos están distribuidos de manera irregular entre la totalidad de escenas, y así nos encontramos con seis en la primera, cuatro en la segunda, cinco en la tercera, dos en la cuarta, dos en la quinta, otras dos en la sexta y tres en la última. Cabe significar que los números musicales difieren notablemente entre sí por las dimensiones y substancia musical, sin que pueda hablarse, como en el caso de la división por escenas, de una distribución funcional, lo que no es óbice —y es el gran mérito de Tchaikowsky— para que las estructuras teatral y musical caminen de común acuerdo.

En la partitura de «La Dame de Pique», el compositor se entrega, quizás por primera vez, a un trabajo de elaboración temática muy compleja barajando, en principio, tres temas netamente definidos: el de las tres cartas, el de Hermann y el de la condesa. El tema del amor de Hermann por Liza se confunde a veces con el de las cartas, como una predestinación —dice Hofmann— o como una expresión del desdoblamiento mental del protagonista. La primera vez que aparece este leitmotiv es dulce y lírico en el canto de los violoncelos; en otra aparición puede ser mucho más brusco, y en cualquier caso tiene algo de wagneriano en un magma orquestal que, a pesar de las protestas de Tchaikowsky por el arte de Richard Wagner, acusa la influencia del autor de «El oro del Rhin». El motivo de la condesa —sol, fa sostenido, si, sol, fa sostenido, si— es desigual, burlón, maléfico, como un anuncio de suerte maldita. Cambia de carácter, sin embargo, cuando el espectro de la anciana se le aparece a Hermann, adquiriendo en su metamorfosis un aspecto de serenidad y de elevada placidez. Algunos biógrafos de Tchaikowsky han querido ver en esta mutación la revelación al compositor, que no fue un creyente muy fervoroso, del más allá descubierto con terror. A raíz de la composición de aquella escena, el músico escribía a su hermano Modesto: «O yo me equivoco terriblemente, o «La Dame de Pique» es una gran obra. En ciertos pasajes, como por ejemplo el cuarto cuadro, que arreglé hoy, me siento transtornado, siento un tal espanto, un horror que no es posible que no lo noten los espectadores.» Dulcificado, el tema de la condesa ya no es el de la bruja, sino la cara de la bondad sonriente que descubre el secreto de los naipes en un recitativo que debe mucho a las escenas del Comendador en «Don Giovanni», de Mozart.

El trabajo más interesante del compositor en «La Dame de Pique» reside en la escena de la habitación. La condesa y Hermann, esposos místicos por la introducción de él en la cámara, de acuerdo con la promesa a Liza (todo en «La Dame de Pique» es una simbología del número tres) se miran cara a cara en un momento dramático que presagia la muerte. Las notas preludiales de la escena anuncian los pasos torpes del destino a través de los violoncelos contrapunteados por el tema de la anciana en los contrabajos en sordina. La música crea una opresión trágica en pianísimo, del que sobresale el cromatismo de los violines y las violas significando la angustia de Hermann. Tchaikowsky hace aquí gala de unas excelentes dotes de compositor teatral al meternos en una atmósfera cargada y pesada. Hermann contempla una fotografía de la condesa: «Una fuerza fatal, misteriosa, liga mi suerte a la tuya, pero entre nosotros veo la muerte. ¿Soy yo tu víctima o eres tú la mía? Admiro tu belleza y te aborrezco; y a pesar de todo estoy hechizado». El tema de las tres cartas se mezcla como en el preludio y a través del temblor de las cuerdas se manifiesta el presentimiento de la visión del espectro. Tchaikowsky hace trabajar los temas, y el de la condesa se hace más ostensible en todos los registros de la orquesta: los contrabajos y los fagotes lo inician y los demás instrumentos lo repiten como en eco. La



tensión sólo será resuelta por la intervención de un coro de voces femeninas que cantan una música característicamente rusa. Hermann se esconderá en la habitación y la anciana aparecerá vestida de blanco, como una novia o como una muerta en su ataúd; sus doncellas la colocan en el lecho mientras suena un coro en el que parece ridiculizarse la adulación de los servidores de casa rica. Es un cuadro maestro en el género, digno de un Mussorgsky, o como decía el citado Hofmann, de otros todavía más destacados que resultará difícil encontrar de la talla de Tchaikowsky.

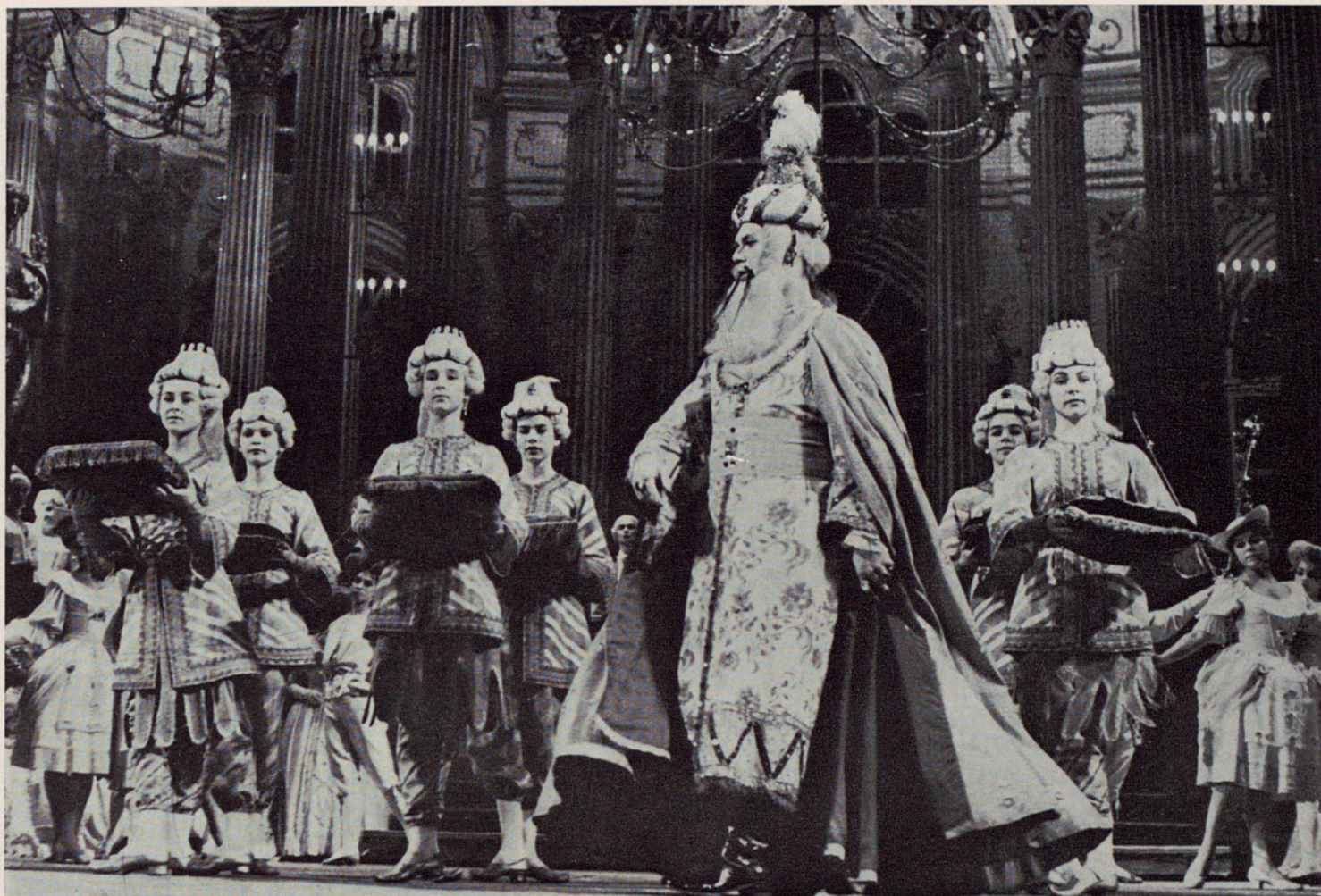
La condesa queda sola y deplora la decadencia de la sociedad moderna. Canta una romanza que es el aire «je crains de lui parler la nuit», de «Richard coeur de lion», de Grétry, transportada a la tercera baja y en modo menor. Es un proceso de estilización frecuente en Tchaikowsky. Dormida la anciana, Hermann la despierta y le suplica, con nerviosismo primero y con pasión creciente después, que le revele el secreto de las tres cartas, en tanto que la orquesta hace oír el tema del amontonamiento del oro sobre el tapiz verde. Como ella permanece silenciosa, la amenaza con una pistola. La condesa se levanta aterrada, para huir, pero cae muerta, mientras en los bajos de la orquesta suenan algunas disonancias y vuelve la angustia musical del prelude.

Quizás sea interesante conocer que para la reconstrucción de época que le fue impuesta a Tchaikowsky por el director de los teatros imperiales, el compositor se documentó, musicalmente, con el estudio de diversas óperas del siglo XVIII, para lo cual se llevó a Florencia las partituras de «Les deux avars» (1770) y «Richard coeur de lion» (1784) de André Ernest Modeste Grétry, «Le déserteur» (1769) de Pierre Alexandre Monsygni, «Didon» (1783) de Niccoló Piccini, «Rinaldo d'Aste» (1796) de Gennaro Astaritta, «La fiera di Venezia» (1772) de Antonio Salieri e «Il burbero di buon cuore» (1786) de Vicente Martín y Soler, el compositor valenciano autor de «Una cosa rara». Como ya se dijo, de la obra de Grétry utilizó el aria de Lauretta, pero no ha podido averiguarse que Tchaikowsky se sirviera de otros temas de las óperas citadas. Sí, en cambio, parece seguro que el coro final de la pastoral, con texto del propio compositor añadido al original de Karabanov, es la transcripción del coro de la ópera francesa «Le fils rival» (1787) de Dimitri Stanovic Bortnjanskij, en tanto que el coro final del segundo acto es una *polacca* para coro y orquesta del compositor polaco Jozef Kozlowski. Según Carlo Marinelli, el historiador Gerald Abraham la identificó como el famoso «Trueno de victoria» que exalta la misión del protector de Kozlowski y favorito de Catalina II, el príncipe Potemkin.

«La Dame de Pique» fue estrenada con éxito que halagó al compositor, famoso en todo el mundo y colmado de honores, pero una amargura le impidió disfrutar completamente del triunfo. Por primera vez la señora von Meck no asistió al estreno de una de las obras de Tchaikowsky. Sus largas, interesantísimas relaciones epistolares habían cesado bruscamente después de una carta muy concisa de Madame von Meck en la que comunicaba al compositor que por encontrarse en dificultades no podría seguir pasándole la pensión habitual y que debía comprender que la ruptura sería definitiva. Según los allegados a Tchaikowsky esta súbita decisión fue provocada porque la señora von Meck llegó a conocimiento de la enfermedad crónica del compositor, lo que le produjo un gran disgusto. El músico tomó la cosa muy a pecho, pero no por el desvío de su amiga hacia su persona, sino por haber perdido el interés por su obra. Al respecto escribió a su editor: «Hoy me pesa retrospectivamente; ella ha herido mi amor propio. Todo ha sido, pues, un asunto de dinero que ha terminado con una historia banal y estúpida. Me subleva el espíritu; ¡qué vergüenza!»

Tres años más tarde, la indignación de Tchaikowsky seguía viva, y en su lecho de muerte, delirando, lanzaba a Madame von Meck las invectivas «Maldita, maldita».





## LA DAME DE PIQUE

Opera en tres actos y siete cuadros.

Música de P. I. Tchaikowsky.

Libreto de M. I. Tchaikowsky, basado en el cuento homónimo de A. S. Pushkin.

### SINOPSIS ARGUMENTAL

Lugar: San Petersburgo, 1800

#### ACTO PRIMERO

##### *Cuadro primero*

Jardín de verano de San Petersburgo del siglo XVIII.

Surin y Chekalinski, conocidos como empedernidos jugadores, hablan sobre Hermann, quien se pasa noches enteras en el casino sin participar en el juego.

Aparece Hermann. Le confiesa a Tomski estar enamorado de una maravillosa joven, pero ella es noble y él, un oficial pobre, no puede contar con obtener sus favores.

Se les acerca el príncipe Elietski y les comunica su pronto casamiento. Al ver pasar a la vieja condesa y a su sobrina Liza, Elietski señala a la joven, su novia. Hermann reconoce en ella a la bella que le cautivó.

La Condesa se retira y Tomski relata que la gente la llama La Dame de Pique (La reina de espadas). De joven, su belleza y riqueza la hicieron famosa en París. La Condesa jugaba mucho a los naipes y en cierta ocasión pudo obtener el secreto de los tres naipes. Pero la anciana no puede revelar a nadie su secreto, pues le predijeron que moriría a manos de aquél a quien confiara este secreto.

Se desata una tormenta. Todos se retiran. Hermann permanece solo en el desierto jardín. El relato de Tomski le produjo una profunda impresión.



#### *Cuadro segundo*

Habitación de Liza en casa de la Condesa. Liza y Polina pasan la tarde junto a sus amigas. La institutriz recuerda a las jóvenes que ya es tarde y es hora de irse a dormir.

Liza se queda sola. La imagen misteriosa de Hermann le atrae con fuerza invencible.

Inesperadamente aparece en la puerta Hermann. No pudiendo dominar sus sentimientos, vino para manifestar a Liza su profundo y ardiente amor y su decisión de quitarse la vida.

Las palabras apasionadas de Hermann emocionan a Liza. Sus labios están prontos a pronunciar las palabras de amor recíproco, pero tras la puerta se oyen unos pasos. La vieja Condesa interrumpe la cita. Hermann apenas tiene tiempo de esconderse.

La aparición de la Condesa le recuerda a Hermann el secreto de los tres naipes. En él renace el loco deseo de conocer el secreto. La decisión de morir es trocada por el ansia de vivir, la esperanza de conocer el secreto y lograr el amor de Liza. De nuevo ruega a Liza decidir su suerte; Liza le confiesa su amor.

#### ACTO SEGUNDO

#### *Cuadro tercero*

Baile de disfraces en casa de un alto funcionario de San Petersburgo. El príncipe Elietski, sintiendo que algo atormenta a Liza, trata de tranquilizarla.

Entra Hermann sosteniendo en sus manos una carta en la cual Liza le fija una cita.

Comienza la representación de la pastoral «La sinceridad de la pastorcita», cuyo contenido se basa en el amor del poderoso Zlatogor hacia la pastorcita Priliepa, que le rechaza por el amor al pobre pastorcito Milovzor.

Termina la representación de la pastoral. Hermann queda solo, le sigue persiguiendo la misma idea y el encuentro con la condesa surte un efecto deprimente sobre su imaginación trastornada.

En la sala Liza logra quedar a solas con Hermann y darle las llaves de la puerta. Le pide que la visite al día siguiente cuando la Condesa esté ausente. Deberá atravesar el dormitorio de la anciana.

Hermann está conmocionado; un audaz pensamiento atraviesa su mente inflamada: «No soy yo, es el mismo destino que así lo desea». No, no será mañana sino hoy cuando irá a la casa de la Condesa.

El salón se llena nuevamente de invitados. Suena la música. Todos se inclinan en una profunda reverencia ante la emperatriz que llega al baile.

#### *Cuadro cuarto*

Dormitorio de la Condesa. Hermann se introduce en él a través de una puerta oculta. No puede apartar su mirada del retrato de la Condesa que cuelga en la pared. Le asalta un presentimiento sombrío.

Se oyen voces; Hermann se esconde. Llega la Condesa con sus damas de compañía, descontenta del baile; recuerda su juventud y los tiempos pasados en Versalles.

De improviso Hermann aparece ante ella. Ruega a la Condesa revelar el secreto de los tres naipes. La Condesa no atina a pronunciar una sola palabra. Hermann pasa de los ruegos a las amenazas. No pudiéndose dominar saca la pistola, pero la Condesa muere llevándose a la tumba el fatídico secreto.

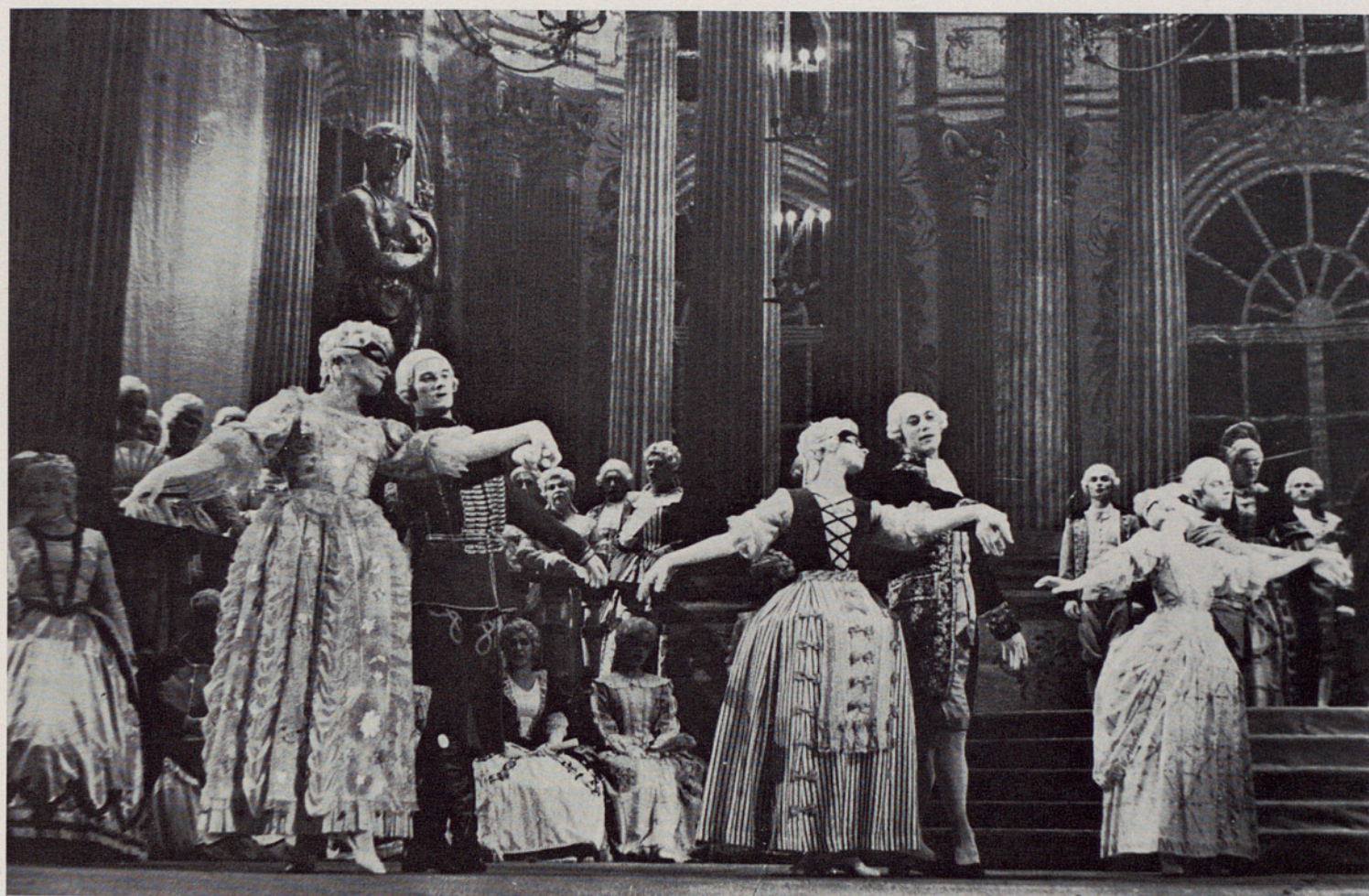
Entra corriendo Liza. Hermann no la ve ni oye su voz. Murmura: «Está muerta y no conocí el secreto.» Una terrible sospecha se apodera de Liza: Hermann no la ama, está obsesionado por el juego.

#### ACTO TERCERO

#### *Cuadro quinto*

La acción transcurre en un cuartel. Es de noche. Tras la ventana ruge la tormenta. Hermann lee la escuela de Liza. Atisbos de lucidez luchan en él con la locura. Una fuerte ráfaga de viento abre de par en par la









ventana; se apaga la vela. Se oyen unos pasos. Hermann quiere escapar, pero ante él aparece el espectro de la vieja Condesa. En el silencio resuenan las palabras siniestras: «Vine a ti contra mi voluntad, pero se me ordenó cumplir tu petición... Recuerda... El tres... El siete... Y el as...»

#### *Cuadro sexto*

A orillas del río Neva. Liza espera a Hermann.

El reloj marca las doce. Hermann no llega; Liza se desespera.

Aparece Hermann y Liza corre a su encuentro con palabras de amor.

A Liza le parece que Hermann de nuevo la ama, pero él quiere llevarla al casino. Como si estuviera preso de una febril pesadilla, relata a Liza que la Condesa le visitó de noche y le reveló el secreto de los tres naipes. Liza trata de retener a Hermann, pero él la rechaza y se aleja corriendo.

Liza se arroja al río Neva.

#### *Cuadro séptimo*

En el casino se juega apasionadamente. Están presentes Chekalinski, Surin y Tomski.

Tomski se asombra al ver entrar en la sala de juego a Elietski. El príncipe le explica el motivo de su presencia en el casino: está por llegar Hermann.

Entra Hermann. Su aspecto atrae la atención de los presentes. Se acerca a la mesa y dice: «Permítanme apostar.» Todos están asombrados.

Los primeros dos naipes, el tres y el siete, ganan. A la tercera vez Elietski acepta el reto de Hermann, quien apuesta al as toda su fortuna, pero en sus manos aparece en lugar del as esperado la dame de pique.

Hermann se suicida. Antes de morir tiene un momento de lucidez. Sus pensamientos son para Liza. Muere con su nombre en los labios.



**DANONE, EL VERDADERO DANONE**

**¡QUE  
IDEA  
MAS  
SANA!**





# Por fin puede recuperar la juventud de su piel.

## Para pieles envejecidas SURACTIF de LANCASTER

Hacía ya mucho tiempo que LANCASTER dedicaba constantes investigaciones a la búsqueda de un sistema realmente eficaz para el tratamiento de las pieles envejecidas. Finalmente el éxito más espectacular ha coronado este largo esfuerzo. Ahora LANCASTER no solamente ha detenido el tiempo sino que lo ha recuperado para usted.

La nueva línea SURACTIF creada especialmente para pieles con arrugas, devolverá a su cutis una tersura y juventud que parecían irremisiblemente perdidas. A los 24 días de iniciado el tratamiento puede usted apreciar los resultados.

Este proceso es posible gracias al principio sobreactivo RETINOL\*, base de todos los productos de la línea SURACTIF y cuyo principal componente es la Vitamina "A". Su eficacia ha quedado demostrada en todos los tests y pruebas realizadas en nuestros laboratorios. Sobre diversas pieles hemos aplicado cremas con y sin RETINOL, los resultados han sido definitivos: al poco tiempo las pieles tratadas con RETINOL se habían rehidratado, el manto celular subcutáneo se había fortalecido considerablemente y la superficie tratada aparecía lisa y tersa.

\* Si está interesada en conocer con más detalle la actuación de RETINOL, escribanos a LANCASTER, S. A. Vía Augusta, 59 Barcelona-6 y gustosamente le informaremos, sin ningún compromiso por su parte.



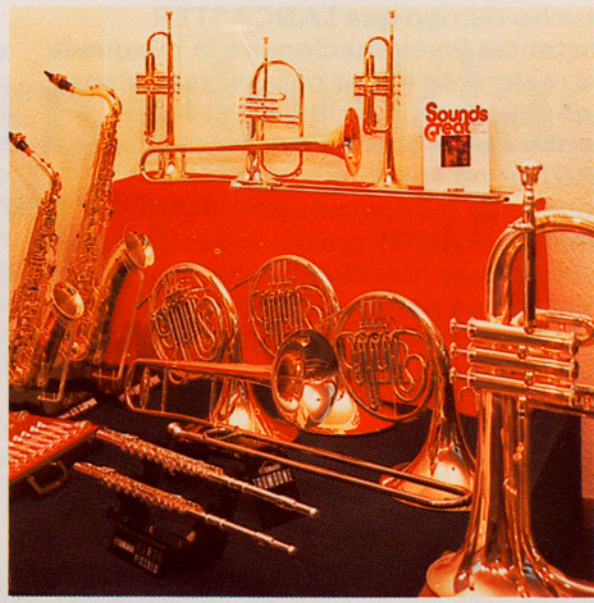
# LANCASTER



mm  
musical  
SADI<sup>M</sup>

Calaf, 52 · T. 209 25 46 · Barna. 21

*división organos*



Asistencia técnica del  
Palau de la Música Catalana

*división pianos.*

Av. Francisco Cambó (Av. Catedral), 10  
Tels. 3196096 · 3106912 Barna, 3

JORQUERA <sup>VI</sup> PIANOS





## CONCIERTO SINFONICO







ORQUESTA SINFONICA DEL TEATRO KIROV

COROS DEL TEATRO KIROV

EUGENIA GOROJOVSKAIA

Mezzo-soprano

IURI TEMIRKANOV

Director

PROGRAMA

I

Sinfonía núm. 5 en re menor, op. 47 ★ SHOSTAKOVICH

*Moderato*

*Allegretto*

*Largo*

*Allegro non troppo*

II

Alexander Nevsky, op. 78 ★ PROKOFIEV  
(Cantata para mezzo-soprano, coro y orquesta)

*Rusia bajo el yugo mongol*

*Canción de Alexander Nevsky*

*Los cruzados de Pskov*

*Levántate, pueblo ruso*

*La batalla sobre el hielo*

*El campo de la muerte*

*Entrada de Alexander en Pskov*

JUEVES, 4 DE JUNIO DE 1981, A LAS 21 H.







## SHOSTAKOVICH ★ Sinfonía núm. 5, en re mayor

«Creo que todo aquel artista que se aísla del mundo está condenado. Me parece increíble que un artista pueda querer excluirse del pueblo que, en último análisis, constituye su auditorio. Siempre trato de hacerme entender lo más ampliamente posible; y si no lo logro, lo considero mi propia culpa.» (Shostakovich)

Dmitri Shostakovich pertenece a la primera generación de artistas que se formó en el régimen soviético. Es totalmente un producto de la enseñanza y de la ideología soviética, y puede considerársele como el músico representativo del nuevo orden en Rusia. El éxito le sonrió pronto, cuando sin haber cumplido diecinueve años estrenó su «Primera Sinfonía», escrita como un ejercicio, pero entusiásticamente recibida no sólo en Rusia, sino en Occidente. Shostakovich empezó su carrera en el momento que podía ser más propicio para un compositor soviético, cuando la emigración a Estados Unidos de músicos tan importantes como Stravinsky, Rachmaninov y Glazunov dejó en Rusia un vacío que era cuestión nacional volver a llenar. Shostakovich era, de todos los músicos jóvenes, el más dotado para asumir el puesto de honor de la música rusa. La «Segunda Sinfonía», de 1927, conmemora la Revolución de octubre; la «Tercera», escrita en 1931, celebra el Primero de Mayo. Las dos son, como dijo el autor años más tarde, «panfletos proletarios en sonidos». A pesar de ello, no tuvieron demasiado éxito, y hasta 1934, con el estreno en Leningrado y Moscú de la ópera en cuatro actos «Lady Macbeth de Mzensk» —estrenada en el Gran Teatro del Liceo durante la gestión empresarial de don Juan Antonio Pamias— no volvió Shostakovich a saborear la dulzura del triunfo popular. Durante más de dos años esta ópera se estuvo representando en Rusia con los teatros llenos de público, pero en 1936 el órgano oficial del gobierno soviético, «Pravda», desencadenó una guerra feroz contra la obra: «Desde el comienzo el oyente es sorprendido por una corriente de sonidos deliberadamente discordantes. Fragmentos de una melodía, comienzos de una frase musical aparecen en la superficie, se sumergen, vuelven a surgir y desaparecen nuevamente en el estruendo. Seguir esta *música* es difícil; extraer algo de ella, imposible. En apariencia, el compositor no se plantea el deber de atender los deseos y expectativas del público soviético. Mezcla sonidos para tornarlos interesantes a los esteticistas formalistas que han perdido todo buen gusto. El autor de «Lady Macbeth» se vio obligado a tomar en préstamo del jazz su música nerviosa, convulsiva y espasmódica con el fin de dar pasión a sus personajes. Mientras que nuestros críticos musicales juran en nombre del realismo socialista, la escena nos sirve, en la obra de Shostakovich, un naturalismo del tipo más grosero. La música grazna, gruñe, rezonga y se sofoca para expresar las escenas amorosas con el mayor naturalismo posible. Y se calumnia al amor durante toda la ópera de la manera más vulgar.»

Se advertía en el artículo que no se dudaba del talento del compositor; lo que se discutía era el uso que daba a su inteligencia. Por otra parte, un artículo tan singular en «Pravda» no podía sino favorecer de alguna manera la popularidad de Shostakovich, quien se sentía demasiado condicionado por las autoridades soviéticas para poner en tela de juicio las opiniones del órgano oficial. Su examen de conciencia le hizo retirar la «Cuarta Sinfonía», que tenía en ensayos, y un año más tarde, en 1937, se rehabilitó oficialmente el nombre del compositor y la Filarmonía de Leningrado estrenó su «Quinta Sinfonía», al frente de cuya partitura había escrito: «Respuesta creadora de un artista soviético a la crítica justa.» La obra fue un éxito grandioso. «Pravda» *glorificó* las «grandiosas perspectivas de la trágicamente tensa «Quinta Sinfonía», con



su búsqueda filosófica». El triunfo no impidió que en 1948, a raíz del ataque del órgano oficial del partido comunista contra el formalismo, Shostakovich fuese uno de los compositores que recibió un fuerte palmetazo, a lo que el artista respondió con esta declaración: «El trabajo —un trabajo arduo, creador y gozoso en nuevas composiciones que hallarán su camino hacia el corazón del pueblo soviético— tal será una respuesta adecuada a la Resolución del Comité Central.»

Shostakovich domina con seguridad invariable las grandes formas de la música instrumental, desarrollando una amplia capacidad para sostener y dilatar la línea musical como un sinfonista de raza. Compositor de contrastes, practica con desahogo la sátira, la alegría burlona y un humor radiante, al tiempo que en su música podemos hallar la amplitud lírica cargada de sentimiento. Escribe con claridad para la orquesta, y aunque a veces pueda no tener distinción la materia sonora, sus partituras son abundantes en pasajes brillantes y los efectos son siempre acertados. Shostakovich no ocultó nunca la influencia que ejercía en él la música de Mahler —sus amigos le decían que padecía un ataque de Mahleria— pero su modelo es Beethoven, al que consideraba portavoz de una época tan turbulenta como la suya propia. «Sólo Beethoven fue un precursor del movimiento revolucionario», escribió.

El tono épico de la sinfonía beethoveniana vive en Shostakovich a través de su «Quinta Sinfonía», de la que su autor dijo: «El tema de mi sinfonía es la estabilización de una personalidad. En el centro de esta composición, líricamente concebida desde el comienzo hasta el fin, veía a un hombre con todas sus experiencias. El final resuelve los trágicamente tensos impulsos anteriores en optimismo y alegría de vivir.»

El primer movimiento, *Moderato*, se inicia con una imitación antifonal entre las cuerdas altas y las graves. La idea tensa y elevada fija la tonalidad de re menor, y de ésta surge otra cantada por los primeros violines, desarrollándose el movimiento en una polifonía *cantabile* que descubre la afición de Shostakovich por la música mahleriana. El segundo tema, presentado por los violines primeros, tiene un carácter melodioso, significándose el desarrollo por la aceleración del *tempo* y por el auxilio de los metales. La tensión va en aumento y debe destacarse un tercer tema de gran ternura.

Tampoco está muy lejos la evocación de Mahler en el segundo movimiento, *Allegretto*, si pensamos en el *ländler* aquí parodiado. Hay algo de grotesco en el *Scherzo*, un carácter muy familiar a Shostakovich. Las tonalidades fluyen con entera libertad y la sensación de espontaneidad, de frescor y de fuerza rítmica es evidente; como cierto aspecto trivial —¿deliberado?— en alguna de las melodías. El *Largo* es el espacio más importante de la Sinfonía. Está en fa sostenido menor y puede decirse que incide en la gran tradición del adagio romántico, «trágicamente tenso», con un amplio vuelo lírico que parece autopropulsarse. Machlis dice que la prueba para un movimiento tal es su capacidad de mantener la tensión. Y Shostakovich lo logra —éste es, incomparablemente, el más plenamente realizado de sus *Adagio*— a causa de su capacidad para confrontar material puramente lírico dentro de grandes estructuras continuas.

En grado mayor aún que el primer movimiento, el *Largo* se basa en el poder emotivo de la sonoridad de las cuerdas, que se enfrenta con las maderas. El metal permanece completamente en silencio. El trazado de una única línea por parte de un instrumento de madera solista sobre una cortina de sonoridad de cuerdas —práctica que Sibelius enseñaba a quienes le escuchaban— se presenta efectivamente en la mitad del movimiento. La culminación masiva sonora que logra Shostakovich sin acudir a trompetas, trompas ni trombones, debe contarse como una real hazaña en materia de orquestación. Durante todo el movimiento se tiene la sensación de que ha previsto todas las combinaciones tím-



bricas. El acorde pianissimo al término del movimiento produce un efecto de extrema serenidad. La Sinfonía termina con una especie de rondó dinámico, y las referencias continuas a los movimientos anteriores es un ejemplo brillante de forma cíclica. La coda, en re mayor, es grandiosa, como una afirmación heroica.

## PROKOFIEV ★ Alexander Nevsky

«La virtud (o si ustedes quieren, vicio) cardinal de mi vida ha sido siempre la búsqueda de originalidad. Odio la imitación. Odio los métodos trillados. No quiero usar la máscara de ningún otro. Siempre quiero ser yo mismo.» (Prokofiev)

Cuando estalló la revolución rusa de 1917 Sergei Prokofiev era ya un compositor notablemente productivo, al que no interesaba lo más mínimo la política. Un año después, estrenaba su «Sinfonía clásica» con el beneplácito de las autoridades soviéticas y los elogios del nuevo Comisario del Pueblo en Educación, Anatole Lunacharsky, pero Prokofiev no estaba muy convencido de que las condiciones sociales en la Unión Soviética le permitirían desarrollar su carrera artística. Decidió marchar a los Estados Unidos: «Usted es un revolucionario en la música, y nosotros lo somos en la vida. Deberíamos trabajar juntos, pero si usted prefiere partir no le pondré obstáculos.» La respuesta del Comisario a los deseos del compositor propició la salida de éste en el mes de mayo de 1918 rumbo al Japón, vía Vladivostok. Dio dos conciertos —no olvidemos que Prokofiev era un gran pianista— en Tokio y uno en Yokohama y en el mes de septiembre llegaba a Nueva York. El peregrinaje de Prokofiev fuera de Rusia duró hasta el año 1933, cuando la nostalgia de su país fue superior a cualquier otra consideración: «Debo volver a habituarme a la atmósfera de mi suelo natal. Debo volver a ver verdaderos inviernos, y una primavera que estalla a la vida de un momento a otro. Debo oír el idioma ruso resonando en mis oídos. Debo hablarle a la gente de mi propia carne y mi propia sangre, de modo que puedan devolverme algo de lo que carezco aquí, es decir, sus canciones, mis canciones. Aquí me estoy consumiendo. Corro el riesgo de morir de academicismo. Sí, amigo mío, me vuelvo.» Es un fragmento de la carta dirigida por el músico a Serge Moreux.

Los años vividos en Occidente y la originalidad de su obra le habían otorgado un lugar de privilegio en la música mundial, lo que sin duda influyó para que Prokofiev fuera recibido jubilosamente en la Unión Soviética, cuya ideología oficial «demandaba la colaboración de todos los ciudadanos; no sólo de los políticos, sino también de los artistas», según afirmó al llegar a su país, agregando: «Me repugna ahora el material temático usual en el Oeste.» Sin embargo, la música que Prokofiev escribió para enaltecer los ideales soviéticos y por la que recibió honores oficiales, no le salvó de ser incluido en la relación de compositores denunciados por el Comité Central del Partido Comunista por las tendencias decadentes de su pensamiento artístico. La acusación contra el compositor decía que «su estilo creador se formó en gran parte durante los años que permaneció en Occidente, donde la novedad superficial de su técnica agradó al círculo angosto y burgués de estetas para quienes escribió su música. Su lenguaje musical se ha correspondido perfectamente con el tema de sus obras. Más tarde, cuando se enfrentó con la realidad de la temática soviética, se abrió una grieta entre su técnica y el contenido de su música. Las características más sobresalientes del arte de Prokofiev son lo ridículo y lo grotesco. Por esa razón, el compositor no fue capaz de reflejar la grandeza de nuestro



pueblo. La falta de sentimiento en esencia de su música es opuesta a nuestra realidad.» Se le acusó también por haber trabajado con Diaghilev, a quien la prensa soviética calificaba de «lacayo degenerado, vil y antirruso de la burguesía occidental» —el famoso promotor de los Ballets Russes estrenó en París la suite coreográfica «Chout», con música de Prokofiev, coreografías de Larionov y Slavinsky y decorados de Larionov, con la dirección orquestal de Ernest Ansermet, el 17 de mayo de 1921— y también fue censurado por su amistad con «comerciantes musicales serviles y corruptos como Strawinsky».

Las obras de Prokofiev, junto con las de Khachaturian, Shostakovich y Miaskovsky fueron retiradas de los repertorios, pero las autoridades soviéticas no dejaron de advertir que habían prohibido la música de los más conspicuos compositores rusos contemporáneos, y pocos meses después los cuatro artistas fueron rehabilitados. Las siguientes composiciones de Prokofiev —«Sexta Sinfonía» y la ópera «La historia de un verdadero hombre», sobre un tema de la vida soviética actual— fueron criticadas duramente por la prensa oficial. «Izvestia» calificó la ópera como un «ejemplo de artificio teorizante, de torre de marfil», y «Pravda» dudaba de que pudiera esperarse nada que «satisfaga las necesidades del gran pueblo soviético» de un compositor cuya obra estaba «penetrada hasta la médula por la decadencia formalista occidental». El severo correctivo desconcertó al compositor, que había intentado responder a las premisas del arte socialista rindiendo culto a la melodía, a la simplicidad constructiva y al lenguaje popular. La réplica del artista fue la composición de «En guardia por la paz» y «Hoguera invernal», que le valieron el premio Stalin en 1951, con lo que se evidenciaba que la estrella de Prokofiev volvía a brillar en Rusia. En 1952 estrenó su «Séptima Sinfonía», obra de madurez que debe figurar entre lo mejor que haya compuesto este músico y que alcanzó un gran éxito en su país y en el extranjero. Para conmemorar los sesenta años de Prokofiev, el gobierno organizó un concierto dedicado exclusivamente a su música, pero el compositor, ya muy enfermo, no pudo asistir a la apoteosis de su fama en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Murió a los sesenta y dos años, al día siguiente del fallecimiento de Stalin, lo que motivó que la noticia del óbito del músico se demorara dos días para que un suceso no perturbara la solemnización del otro. Para seguir la evolución del arte de Prokofiev nada puede ser tan revelador como sus propias confesiones: «Las principales líneas que he seguido en mi trabajo creador son éstas: la primera es clásica. Asume un aspecto neoclásico en las sonatas y en los conciertos, o imita al estilo del siglo XVIII, como en las "Gavotas", la "Sinfonía clásica" y, en cierta manera, la "Sinfonietta". La segunda es innovadora, el comienzo de la cual se remonta a mi encuentro con Taneier, cuando se movía de mí por la armonía elemental que practicaba. Al principio esta innovación consistía en la búsqueda de un lenguaje armónico individual, pero más tarde se convirtió en un deseo de encontrar medios para la expresión de fuertes emociones, como en la "Suite escita", la "Segunda Sinfonía", etc. Este esfuerzo innovador afectó no sólo al lenguaje armónico, sino también a la inflexión melódica, a la orquestación y a la técnica expresiva. La tercera es el elemento de la toccata, o elemento motor, probablemente influido por la "Toccata" de Schumann, que me impresionó muchísimo en un tiempo. Este elemento quizás sea el menos importante. El cuarto elemento es lírico. Aparece al principio como una meditación lírica en oportunidades sin relación con melodías, pero se encuentra a veces en largas frases melódicas como en la introducción del "Concierto número 1 para violín y orquesta". Este esfuerzo lírico se mantuvo por largo tiempo oculto, o, si se hizo presente, fue sólo en forma retrospectiva. Y como mi lirismo fue hecho a un lado durante mucho tiempo, ha tenido un desarrollo lento. Pero







en etapas posteriores he prestado más y más atención a la expresión lírica.»

En 1938 Prokofiev realizó una gira por el extranjero, visitando Francia, Inglaterra, Checoslovaquia y Estados Unidos, país éste en el que fue recibido como un viejo amigo y en el que comprobó la gran atención que prestaban a su música. Estando en Los Angeles realizó una visita a Hollywood para estudiar los métodos técnicos que empleaban los estudios cinematográficos para los fondos musicales de las películas que producían. De esta visita saldría la posterior colaboración del músico con Eisenstein, productor de películas, y con Eduardo Tisse, cameraman del film «Alexander Nevsky». Entre los tres produjeron esta película en la que la parte más importante está reservada a la música, ya que ésta no sólo ilustra la acción sino que la conduce.

La música para la cantata «Alexander Nevsky» fue terminada por Prokofiev en 1939 y constituye una amalgama de las dos tendencias que aparecen en sus composiciones del período soviético, es decir la tendencia teatral y descriptiva y la tendencia nacional. En «Alexander Nevsky», hay como una premonición de la guerra que no tardaría en estallar y una especie de advertencia a la Alemania nazi en el sentido de que Rusia defendería su libertad y su independencia en el caso de un ataque. Alexander Nevsky levanta el coraje de los habitantes de Pskov contra los teutónicos que arrasan los campos de trigo, incendian las ciudades rusas y matan a sus habitantes, como una avanzada visión de lo que desgraciadamente sucedería. Prokofiev trata en esta obra un tema patriótico por primera vez, y lo hace como un brillante pintor de paisajes, como un excepcional maestro del color orquestal. El paisaje ruso es el protagonista casi de todas las escenas: el sombrío panorama de Rusia, saqueada y devastada, en el movimiento inicial; la niebla y el frío del amanecer en la «Batalla sobre el hielo», y los tétricos tonos oscuros de la escena de «El campo de los muertos» son momentos culminantes de esta tragedia histórica.

Musicalmente, «Alexander Nevsky» suma dos estilos contrastantes que, por una parte, son los temas de los invasores germanos y, por otra, los motivos del pueblo ruso. Aquéllos se identifican por las expresiones politonales complejas, por las ásperas armonías, por las melodías siniestras y una instrumentación densa; éstos se caracterizan por los cantos populares rusos, tratados diatónicamente con sobriedad y nitidez; otros viriles y bravos, a veces, graves y tristes. El fino estilo de Prokofiev le hace escoger para su composición el material más idóneo, y él mismo cuenta que, cuando trabajaba en la descripción de los cruzados, estudiaba himnos católicos auténticos de la Edad Media, «pero esta música estaba demasiado alejada de nosotros y no podía ser usada. No hay ninguna duda de que los cruzados la cantaban con frenesí guerrero cuando marchaban a la batalla; sin embargo, para los oídos modernos sonaba demasiado fría e indiferente. Por ello me vi obligado a dejarla de lado y a componer para los cruzados una música que se adaptase más a la concepción moderna.» Quizás por primera vez Prokofiev ha creado aquí melodías amplias y vigorosas en lugar de música estructuralmente recitativa. Cada una de ellas delata su origen ruso, y sin embargo, el compositor consigue con habilidad admirable penetrarla de su propia personalidad.

La cantata «Alexander Nevsky» está dividida en siete partes. La primera, titulada *Rusia bajo el yugo mongol*. Visión de crueldad interior que el unísono de la orquesta expresa con gran aspereza. La segunda está constituida por la *Canción de Alexander Nevsky*, en la que interviene el coro. Es el pueblo que canta:

«Ocurrió en el río Neva,  
en las aguas profundas del Neva;  
allí contuvimos a nuestros enemigos.»





Escena del film de Eisenstein "Alexander Nevsky"

El tema, muy profundo, se elevará en la última parte de la cantata con mayor fuerza para evocar la victoria. La tercera sección se titula *Los cruzados de Pskov*. Es el canto de los cruzados yendo al combate en un coral de implacable fuerza. La cuarta parte, *Levántate, pueblo ruso*, es la llamada a las armas y a la resistencia:

«En nuestra Rusia grande, ningún enemigo vivirá.

Levántate en armas, madre Rusia.»

La parte quinta, la más popular de la cantata, es la *Batalla sobre el hielo*, que enfrenta las fuerzas antagónicas en un magistral trabajo sinfónico. El final de esta parte canta la victoria de Alexander Nevsky. La sexta es un lamento por las víctimas del combate, que canta una voz de soprano. Es el *Campo de la muerte*:

«Andaré por la llanura cubierta de nieve,

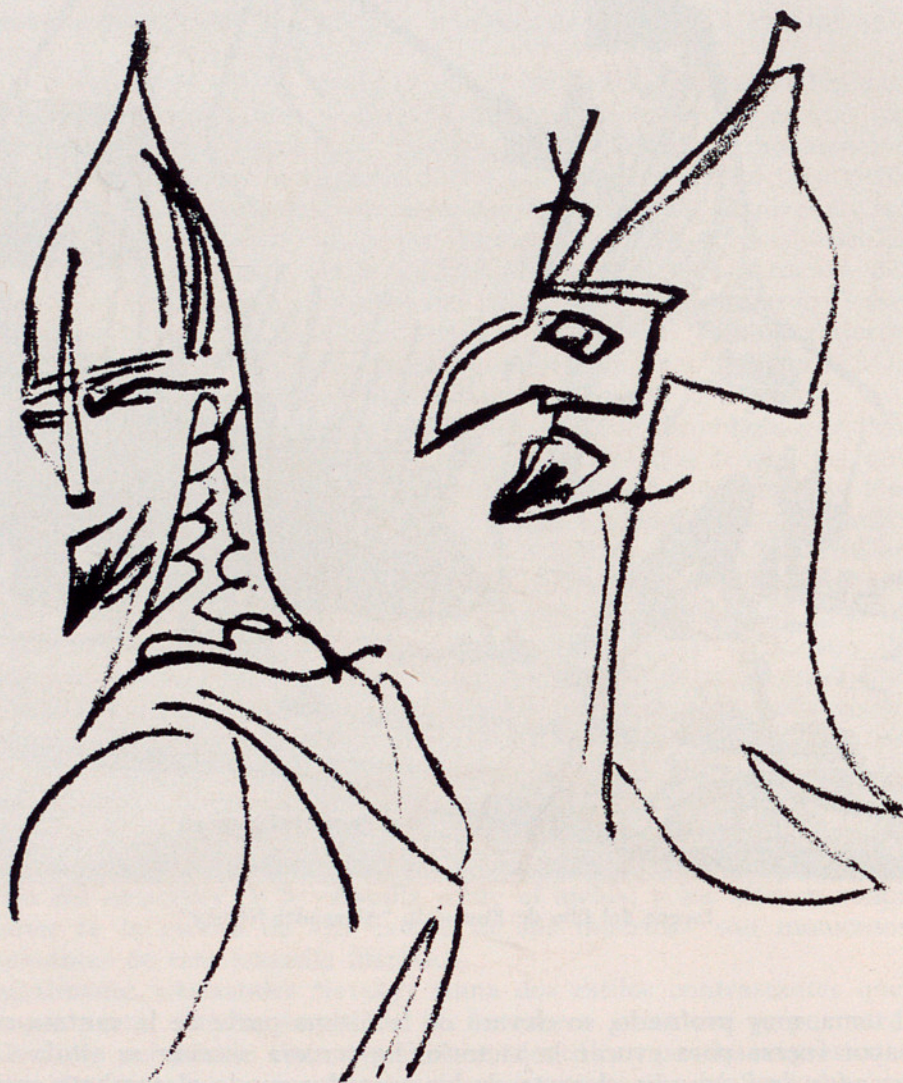
atravesaré el campo de la muerte.

Buscaré entre valientes guerreros.»

El final representa la *Entrada de Alexander Nevsky en Pskov*. El pueblo canta exultante, liberado, clamando su voluntad de independencia y de libertad. La riqueza orquestal y la diversidad de sus recursos, desde el color difuso impresionista hasta los colores vivos, son tan asombrosos como los sorprendentes métodos contrapuntísticos desarrollados en un plano dual, por los que inesperados efectos cinematográficos se transfieren al mundo de la música sinfónica. Con la cantata «Alexander Nevsky» se ha creído ver que la tradición de la gran música rusa, la de los Glinka, Mussorgsky, Borodin, resurgía a través de la música de Prokofiev.

JOAN ARNAU





Dibujo de Eisenstein para "Alexander Nevsky"

# ALEKSANDR NEVSKIJ

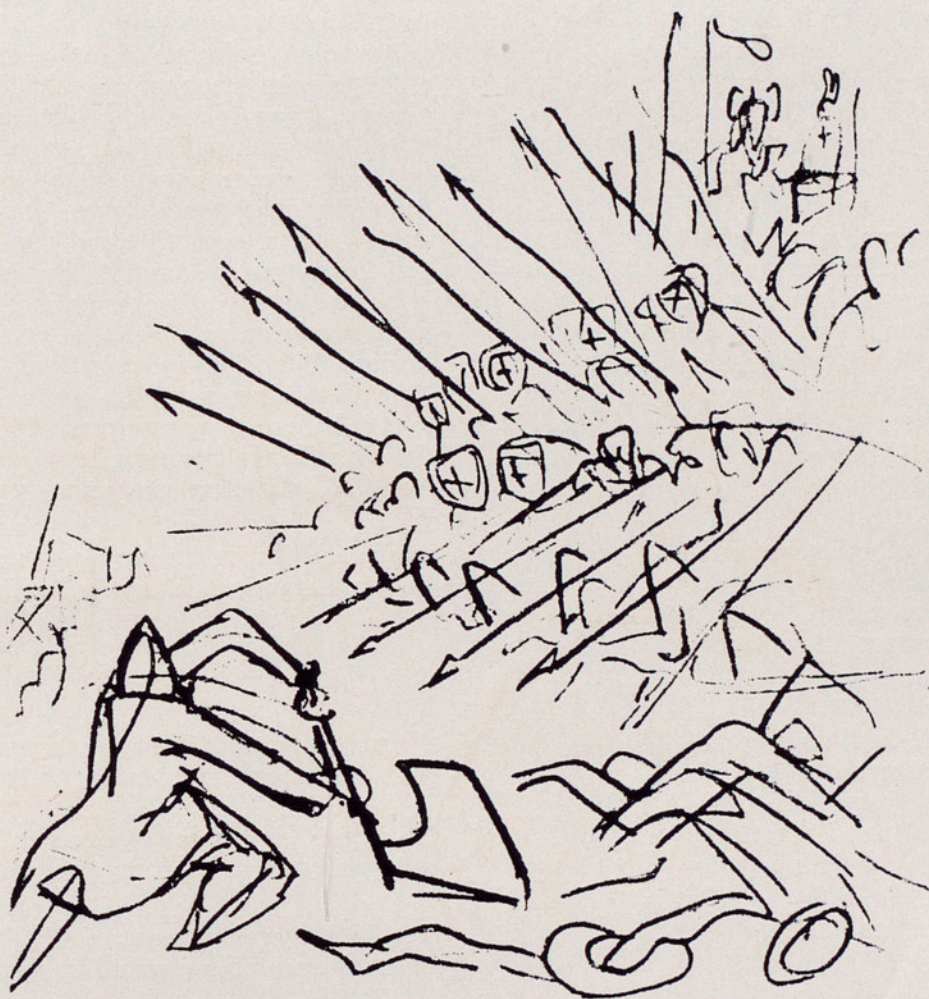
A i bylo dyelo na Nyeve ryekye —  
na Nyeve ryelye, na bol'shoi vodye.  
Tam rubili my zloye voinstvo —  
zloye voinstvo, voisko shvedskoye.  
Ukh! Kak billis my, kak rubilis my!  
Ukh! rubili korabli po dostochkam!  
Nashu krov' rudu nye zhalyeli my  
za vyelikuyu zemlyu russkuyu.  
Gel! Gdye proshol topor, byla ulitsa,  
gdye iyetyelo kopyo, pereulohek!  
Polozhili my shvedsov nyemchikov,  
kak kovyl' travu na sukhoi zhemlye.  
Nye ustupim my zemlyu russkuyu.  
Kto pridyot na Rus', budyet na smyert' bit!  
Podnyalasa Rus' suprotiv vraga,  
podnimis' na boi, slavno Novgorod!

Que això era i no era en el riu Neva,  
en el riu Neva, en pujar les aigües.  
Si n'hi vam trossejar, de guerrer enemic,  
de guerrer enemic, de soldat suec.  
Ai, si hi vàrem lluitar, braç amunt braç avall,  
si n'hi vam estellar, de vaixells!  
A bell raig hi vessàrem la nostra sang preciosa  
per la gran terra russa.  
D'un cop de destrat obriem un camí,  
d'un vol de llança n'obriem un altre.  
Si n'hi vàrem segar, d'estranger suec,  
talment de cugula en terra seca.  
Mai no donarem la terra russa.  
Qui gosi atacar-la, hi trobarà la mort!  
Ara Rússia s'aixeca contra l'enemic,  
agafa tu les armes, gloriós Nóvgorod!

Peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis...

Peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis...





Otro de los dibujos preparativos del film de Eisenstein

Vstavaitye, iyudi russkiye,  
na slavy boi, na smyertny boi;  
vstavaitye, Iyudi vol'niye,  
za nashu zhemlyu chestnuyu!  
Zhivym boitsam pochot i chest',  
a myertvym slava vyechnaya!  
Za otchii dom, za russkii krai,  
vstavaitye, Iyudi russkiye!

Na Rusi rodnoi, na Rusi bol'shoi nye byvat'  
[vragu:  
Podhimaisa, vstan', mat' rodnaya Rus'!

Vragam na Rus' nye khazhivat',  
polkov na Rus' nye vazhivat'.  
putyei na Rus' nye vidyvat',  
polyei Rusi nye taptyvat'.

Peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis -  
[est!  
Vincat arma crucifera! Hostis pereat!

A les armes, poble rus,  
al combat gloriós, al combat a mort;  
a les armes, poble lliure,  
per la nostra terra venerable!  
Honor i glòria als guerrers vius,  
glòria eterna als qui són morts!  
Per la casa que ens ha vist néixer, per la terra  
a les armes, poble rus! [rusa,

A la Rússia on hem nascut, a la Rússia gran, no  
[hi posarà el seu peu l'enemic:  
a les armes, a les armes, terra mare!

No, que no hi passarà l'enemic per la terra  
[rusa,  
no, que no hi durà pas les seves tropes,  
no, que no sabrà quins camins hi porten,  
no, que no podrà trepitjar el camp rus.

Peregrinus expectavi pedes meos in cymbalis -  
[est!  
Vincat arma crucifera! Hostis pereat!



Ya poidu po polyu byelomu,  
 polyechu po polyu smyertnomu.  
 Poishchu ya slavnykh sokolov,  
 zhenikhov moikh, dobrykh molodtsev.  
 Kto lyezhit, myechami porublyenny,  
 kto lyezhit, streloyu poranyenny.  
 Napoili oni krovyu aloyu  
 zymlyu chestnuyu, zemlyu russkuyu.  
 Kto pogib za Rus' smyertyu dobroyu,  
 potseluyu tovo v ochi myortviye,  
 a tomu molodtsu, shto ostalsa zhit'  
 budu vyernoi zhenoi, miloi ladoyu.  
 Nye voz-mu v muzhya krasivovo:  
 krasota zymnaya konchayetsa.  
 A poidu ya za khrabrovo.  
 Otvovityesa, yasny sokoly!

Na vyelikoi boi vyhodila Rus'.  
 Vóroga pobyedila Rus'.  
 Na rodnoi zymlye nye byvat' vragu.  
 Kto pridyot budyet na smyert' bit!

Vyesyelisa, poi, mat' rodnaya Rus'!  
 Na rodnoi Rusi nye byvat' vragu.  
 Nye vidat' vragu nashikh russkikh syel:  
 kto pridyot no Rus', budyet na smyert' bit!

Na Rusi rodnoi, no Rusi bol'shoi  
 nye byvat' vragu!

Vyesyelisa, poi, mat' rodnaya Rus'!  
 Na vyeiikii prazdnik sobralasa Rus'.  
 Vyesyelisa, Rus', rodnaya mat'!

Aniré caminant pel camp tot blanc,  
 aniré volant sobre el camp de mort.  
 aniré cercant els guerrers valents,  
 àguiles ferrenys, que m'hi vull casar.  
 Hi ha qui jeu, malferit d'espasa,  
 hi ha qui jeu, travessat de fletxa.  
 Amb sang roja han abeurat  
 aquesta terra venerable, aquesta terra russa.  
 Qui ha caigut en combat honrós  
 el besaré en els ulls sense vida;  
 però si n'hi ha un de viu, jo en seré  
 la dona fidel, l'amiga més dolça.  
 No vull pas per marit un home bonic,  
 que la bellesa és passatjera.  
 Que jo vull per marit un home valent.  
 Àguiles d'ulls clars, responeu-me!

Rússia ha lliurat un gran combat.  
 Rússia ha vençut la host adversària.  
 A la Rússia on hem nascut, no hi posarà el seu  
 [peu l'enemic.  
 Qui gosi atacar-la, hi trobarà la mort!

Alegra't i canta, Rússia, terra mare!  
 A la Rússia on hem nascut, no hi posarà el seu  
 [peu l'enemic.  
 No veurà l'enemic els nostres pobles russos:  
 qui gosi atacar-los, trobarà la mort!

A la Rússia on hem nascut, a la Rússia gran,  
 no hi posarà el seu peu l'enemic!

Alegra't i canta, Rússia, terra mare!  
 Tota Rússia s'aplega per a la gran festa.  
 Alegra't, Rússia, terra mare!

Traducció: Elena Vidal





**"MAJORICA TE SIENTA  
DE PERLAS..."**

Joyas y Perlas  
**MAJORICA**





# mētāl



photo serge carrié paris

le nouveau parfum de

**paco rabanne**

VENTA EN CONCESIONARIOS