

Una entrevista con Yakov Gubanov: “Entro en tu estudio con mis pensamientos...”

por Alan Mercer

Yakov Gubanov es compositor clásico, pianista y profesor. Comenzó a tocar el piano y a componer desde muy joven; se graduó en composición en el Conservatorio de Moscú en 1976 y obtuvo el doctorado en teoría musical en 1983. Durante unas visitas a Moscú a principios de los años setenta, tuvo ocasión de conocer a Shostakovich y conversar con él sobre sus propias obras. En la edición anterior del DSCH Journal, su artículo “Recordando a Rita Emmanuilovna Korn” describe ese primer encuentro y el papel que Korn desempeñó en el desarrollo de su carrera en Moscú.

Gubanov ha publicado extensamente en inglés, alemán, ruso y ucraniano, y concibió el curso “Shostakovich: Vida y obra”, impartido en Alemania (1994-95) y en Estados Unidos (2004-14). Ha enseñado en academias y escuelas de música en Kiev, Weimar y Boston, ha dictado conferencias en universidades de Estados Unidos, Alemania, Israel e Italia, y ha participado en congresos y simposios musicológicos en todo el mundo. Como compositor, trabaja principalmente en los géneros sinfónico, coral y de cámara. En 2021 publicó el libro *Teoría de la música y música de la teoría* (San Petersburgo). Vivió en Nueva York entre 2007 y 2017 y, desde entonces, reside en Italia.

Tuve la oportunidad de entrevistarle y hablar sobre su vida, sus recuerdos de aquella época y del trabajo en Moscú, y en particular sobre su relación con Shostakovich.

Revista DSCH: ¿Podría comenzar describiendo su entorno familiar durante los primeros años de su vida?

YG: Nací en 1954 en Kiev y pasé mis primeros años en un típico apartamento comunal soviético, junto a otras siete familias. Mi madre, mi abuela, mi tío, su esposa y yo compartíamos una única habitación, ampliada por un enorme balcón cubierto de parras silvestres, con vista al casco antiguo de Kiev. Desde entonces he vivido en distintos países, pero la nostalgia más profunda siempre ha sido por aquella primera casa.

Fui criado por tres mujeres extraordinarias, cada una de las cuales dejó una huella imborrable en mí. Mi madre era historiadora y trabajó toda su vida en la Biblioteca Central de la Academia de Ciencias de Ucrania. De ella heredé la sed de conocimiento y la admiración por la palabra impresa. Mi abuela dedicó toda su existencia a hijos y nietos. Era profundamente religiosa, me leía la Biblia con frecuencia y solía llevarme al antiguo monasterio de Kiev-Pechersk y a la majestuosa catedral de San Vladimiro. Esa parte de mi vida debía mantenerse en secreto, pues la religión estaba prácticamente prohibida en la Unión Soviética.

La tercera era mi madrina, una bióloga excepcional que dominaba varios idiomas y amaba la literatura y la música. Mi madre solía dejarme en su casa, y allí pasábamos horas escuchando música. Continuaba esas sesiones en casa, escuchando con avidez los programas de música clásica en la radio.

DSCH: ¿Cómo comenzó sus estudios musicales?

YG: Mi madre se dio cuenta muy pronto de mi fuerte atracción por la música y contrató una profesora particular de piano. A los cinco años ya estudiaba las sonatinas de Clementi, las invenciones de Bach y los álbumes para la juventud de Schumann y Tchaikovsky. Cuando notó mis progresos al piano, hizo un enorme sacrificio y me compró un piano de cola, un viejo y maravilloso Bösendorfer. Su costo equivalía a seis meses de su salario.

DSCH: ¿Y cuándo empezó a componer?

YG: Tenía apenas cinco años cuando me llevaron a un concierto de una cantante peruana única: Yma Sumac. Gracias a un don vocal extraordinario y a una habilidad singular para imitar e inventar timbres exóticos, lograba crear una auténtica imagen sonora de las selvas tropicales. Al regresar a casa, compuse mi primera pieza. Se llamaba *La jungla* y estaba dedicada a Yma Sumac. Tenía una gran colección de lápices de colores, y pinté cada nota de *La jungla* con un color distinto.

Cuando cumplí siete años, mi profesora recomendó a mi madre que me inscribiera en la escuela de música. En el examen de admisión presenté una de mis obras más recientes. Era de solo una página, pero estaba concebida para una orquesta sinfónica completa y un piano solista. El título parecía algo pretencioso: *Concierto para piano y orquesta n.º 4*. Cuando los examinadores me preguntaron por los tres conciertos anteriores, respondí: “¿No saben que el *primer concierto* para piano lo escribió Tchaikovsky, el *segundo* Rachmaninov y el *tercero* Beethoven? Así que aquí estoy yo, con el n.º 4”.

Al parecer, esa explicación satisfizo al jurado y así comenzó mi carrera profesional. No era una escuela de música cualquiera: estaba afiliada al Conservatorio de Kiev y se encontraba en el mismo edificio. Imaginen lo que significaba para un niño asistir a clases no en una simple escuela de música, sino directamente en el Conservatorio. El ambiente allí era vibrante y creativo. Desde muy pequeños nos llevaban al teatro de ópera y a las mejores salas de concierto, donde escuchábamos a pianistas de renombre como Van Cliburn, Sviatoslav Richter y Arthur Rubinstein. Recibí una formación completa en piano, canto coral, armonía, solfeo e historia de la música, y tuve la enorme fortuna de encontrar un excelente profesor de composición.

DSCH: ¿Cómo fue su primer encuentro con el nombre de Shostakovich?

YG: Como la mayoría de los principiantes en las escuelas de música soviéticas, empecé tocando las Danzas de los muñecos. Me encantaba esa música y me gustaba interpretarla para el público más atento y receptivo: mi osito de peluche. Cuesta creerlo, pero entonces pensaba que todas las demás obras de Shostakovich serían parecidas a esas danzas.

Pronto mi opinión cambió. Para mi cumpleaños, mi madre me regaló una colección de sus primeras obras para piano. Allí descubrí un mundo completamente distinto, sobre todo en la *Sonata para piano n.º 1* y en *los Aforismos*. Me asombró comprobar cómo la tonalidad podía desaparecer y reaparecer, cómo las teclas blancas solas podían sonar tan extrañas y tensas, y cómo los acordes podían construirse solo con disonancias y no necesitar resolución alguna. Me impresionaron especialmente los efectos de resonancia en la *Marcha fúnebre*, donde las cuerdas apagadas del piano cobraban vida misteriosamente, como voces surgidas de la nada.

¡Era difícil creer que *Danzas de los muñecos* y *Aforismos* hubieran sido escritos por la misma mano! Y, sin embargo, estaban unidos por hilos invisibles pero firmes. He intentado desentrañar ese enigma hasta el día de hoy. Justo ayer puse ambas partituras sobre mi escritorio y analicé minuciosamente su lenguaje musical. Es evidente que están construidas con materiales muy distintos. No comparten ni un solo motivo ni un acorde. La estructura tonal, la sintaxis musical, los esquemas rítmicos, la escritura pianística, sin mencionar el universo expresivo: todo es sorprendentemente distinto. Podríamos comparar de la misma manera muchas otras obras dispares de Shostakovich: *Lealtad y el Cuarteto n.º 13*, *Canciones españolas* y el ciclo de *Marina Tsvetáieva*, *La avispa* y *Rey Lear*. ¿Qué las une? ¿Dónde está su común denominador? Solo hay una respuesta razonable: el espíritu. Lo cual sugiere que el espíritu no es un fenómeno abstracto, sino algo material y palpable.

DSCH: ¿Cuál fue la siguiente etapa en su acercamiento a Shostakovich?

YG: A los dieciséis años descubrí la *Sinfonía n.º 14*. Sentí como si placas tectónicas se hubieran desplazado dentro de mí. En los dos años siguientes estudié casi todas sus obras disponibles y devoré la literatura musicológica sobre él. También dominé y toqué en público sus dos *Conciertos para piano* y el *Concertino*. El resto de sus piezas para piano las tocaba en casa, para mí y para mis amigos. Además, escribí varios ensayos analíticos sobre la dramaturgia orquestal de Shostakovich.

Con el tiempo, en mi mente fue tomando forma una idea utópica y audaz: conocer personalmente a Shostakovich. Nunca compartí ese sueño con nadie, ni siquiera cuando, de manera milagrosa, se hizo realidad.

DSCH: ¿Cuándo ocurrió?

YG: Ya era estudiante del Conservatorio de Kiev y acababa de cumplir dieciocho años. Viajé a Moscú durante las vacaciones de invierno, así que debió de ser a finales de enero o principios de febrero de 1972.

DSCH: ¿Cómo logró llegar hasta él?

YG: En aquella época había quioscos de información en las ciudades: bastaba con pagar tres kopeks y te daban la dirección de cualquier ciudadano soviético. Al día siguiente de hacer la consulta, recibí la información completa: Moscú, *ulitsa Nezhdanovoy* 8/10, edificio 2, apartamento 23. Solo quedaba comprar un billete de tren, meter mis partituras en una maleta grande y dirigirme a Moscú. Con ayuda de algunos transeúntes, encontré el edificio. Como no sabía en qué piso estaba el apartamento, tuve que subir hasta dar con él: estaba en el séptimo. Desde entonces, en cada visita subí por las escaleras. ¿Cómo iba a usar el ascensor para ver a Shostakovich? Nunca regresé a ese apartamento después de su muerte, pero si lo hiciera, volvería a subir a pie.

Tras unos minutos de duda, me atreví a tocar el timbre, que sonó con un trémolo melodioso e intermitente. La puerta se abrió enseguida y apareció una mujer de edad, pero aún hermosa, que irradiaba majestuosidad y firmeza. “¿Qué desea?”, me preguntó con un contralto profundo y vibrante. “Vengo a ver a Dmitri Dmitrievich, ¿puedo pasar?”. Respondió: “Soy su secretaria. Me llamo Rita Emmanuilovna Korn. ¿Y usted quién es? ¿Qué es?”. Ese “qué” sonó casi amenazante. Ninguno de los dos sabía que ese breve duelo en el umbral sería el inicio de una amistad profunda y conmovedora que duraría veinte años, hasta la muerte de Rita Korn en abril de 1992.

En aquel momento, naturalmente, no pensaba dejarme entrar: protegía el tiempo y la privacidad de Shostakovich. Pero, al darse cuenta de que mi único propósito al viajar desde Kiev había sido verlo, su corazón se ablandó.

Finalmente, halló una solución diplomática: “Déjeme una de sus partituras. La pondré abierta en la mesa del salón. Si Dmitri Dmitrievich me pregunta por ella, le diré que el compositor está esperando fuera”. Le entregué mi cuarteto de cuerdas y me quedé en el rellano. Pasados unos veinte minutos, Rita Korn abrió la puerta y me hizo una seña: “Está estudiando su obra”, me dijo en voz baja y me dejó pasar.

DSCH: Debió de ser un momento muy emocionante para usted.

YG: En efecto, crucé el umbral de otro mundo. Al colgar mi abrigo en el perchero, observé algo sorprendente: mi bufanda era idéntica a la que colgaba junto a ella. Evidentemente, la otra pertenecía al dueño del apartamento. Mi madre me la había comprado poco antes de viajar a Moscú: estaba hecha de lana de cachemira áspera, fabricada en la India, de cuadros grises y verdes, y costaba 7 rublos con 40 kopeks. Que Shostakovich y yo tuviéramos bufandas iguales me conmovió profundamente. Pero no había ningún simbolismo en la coincidencia: en la Unión Soviética la oferta de ropa era tan limitada que el guardarropa de un gran compositor podía coincidir fácilmente con el de un simple estudiante.

Cuando entré en el salón, vi a Shostakovich sentado ante una mesa pequeña, hojeando las páginas de mi cuarteto. La escena me pareció un espejismo y me dejó literalmente sin palabras. Ni siquiera logré decir “buenos días”. Fue él quien rompió el silencio: “Bienvenido, me llamo Dmitri Dmitrievich”, dijo, tendiéndome la mano. Al fin me presenté y nos sentamos juntos un rato en el salón. Me hizo algunas preguntas técnicas sobre la partitura, en particular si podía interpretarla al piano. Ante mi entusiasta “¡Por supuesto!”, me sugirió pasar a su estudio.

Fue entonces cuando noté lo difícil que le resultaba levantarse de la silla. Lo intentó varias veces, sin éxito. No quería que yo presenciara su debilidad física, así que dijo: “Por favor, camine hasta el final del pasillo y luego doble a la izquierda. Nos vemos allí”.

Pocos minutos después entró en el estudio y nos sentamos junto al piano. Shostakovich me preguntó: “¿Cuánto dura su cuarteto?”. Respondí: “Unos veinte minutos”. Me propuso tocar el movimiento que quisiera. Empecé con el lento, que consideraba el mejor. Pueden imaginar mi conmoción cuando él comenzó a pasar las páginas mientras yo tocaba. (Sentí una impresión aún mayor en otro de nuestros

encuentros, cuando llevé una grabación en cinta de un ciclo coral mío. Preparar la máquina era un proceso largo: colocar la cinta en los cabezales, enrollarla en el carrete, pulsar botones, ajustar el volumen. Shostakovich se ocupó de todo con sus propias manos, para mi gran sorpresa).

DSCH: ¿Cuál fue la reacción de Shostakovich a su cuarteto?

YG: Tras terminar de tocarlo al piano, repasó conmigo la partitura, señalando lo que le parecía prometedor y lo que no tanto. Como podrán imaginar, la pieza estaba escrita prácticamente bajo su influencia. Al analizarla, destacó los pasajes donde veía señales de mi personalidad, y pronunció palabras que hicieron latir mi corazón: “Este es un solo de violonchelo realmente hermoso”, “esta combinación polifónica es interesante”, “este acorde suena rico y aparece en el momento justo”. Después señaló los lugares donde su influencia era más evidente y comentó: “Y esta música es bastante común”.

Luego me preguntó si había escrito música vocal. Le toqué algunos fragmentos de mis Estudios para voz sin acompañamiento. Por casualidad, todo lo que elegí tenía un tono elegíaco o dramático. Entonces me preguntó: “¿Ha escrito usted algo divertido, algo juguetón?”. Le respondí que el final de mi cuarteto tenía ese carácter, pero sería muy difícil interpretarlo al piano. En ese momento suspiró amargamente: “Qué lástima que mis manos ya no funcionen, de lo contrario, le habría ayudado encantado”.

Parecía que nuestro encuentro no lo había fatigado. Se levantó, se acercó a su imponente escritorio y se apoyó en él. Me preguntó qué planes tenía en Moscú. Respondí con sencillez: “He venido solo para verlo. No tengo nada más que hacer aquí”. Vi que se sonrojaba, como si le hubiera hecho un cumplido inesperado e inmerecido. Después me preguntó por Kiev, mis profesores y las materias que más me atraían. Cuando mencioné el piano, quiso saber mi repertorio. Contesté sin dudar: “¡Este es mi mayor logro!”, y con entusiasmo interpreté el final de su *Primer concierto* para piano, tanto la parte solista como la orquestal. Durante la interpretación temía fallar en los enormes saltos de la mano izquierda del pasaje final, pero mis miedos fueron infundados. Shostakovich no me interrumpió, lo que me hizo pensar que quizá había aprobado mi ejecución, aunque era evidente que mi esfuerzo había sido innecesario. En cualquier caso, ya era hora de despedirme.

DSCH: ¿Cuánto duró su primer encuentro con Shostakovich?

YG: Aproximadamente una hora. Al marcharme, le pregunté: “¿Puedo volver a visitarle?”. Respondió: “Por favor, hágalo”. Me acompañó hasta la puerta y, para mi gran vergüenza, intentó ayudarme a ponerme el abrigo. No era un gesto dirigido especialmente a mí, sino una tradición que conservaba de la antigua nobleza rusa. Pero no pude permitirlo: le arranqué el abrigo de las manos, tomé mi sombrero, mi bufanda y salí apresuradamente.

Apenas había bajado unos escalones cuando la puerta se abrió de nuevo. Era Rita Korn. Me dijo: “No se aleje demasiado. Espéreme afuera”. Mientras aguardaba en la calle, repasaba mentalmente lo vivido en la última hora. De pronto tuve un pensamiento fulgurante: al salir tan bruscamente, ¿y si me había llevado la bufanda de Shostakovich en lugar de la mía? “Sería demasiado novelesco para ser verdad”, pensé. Pero lo novelesco apenas comenzaba. Cuando Rita bajó, me llevó a almorzar al lujoso restaurante de la Unión de Compositores. Yo planeaba regresar en el siguiente tren a Kiev, pero ella me sugirió pasar la noche en su casa. Como aún faltaban varias horas para que volviera, aproveché para visitar el Museo Pushkin y asistir a un concierto en el Conservatorio.

Rita Korn vivía en un edificio magnífico a orillas del río Moscova. Su apartamento, aunque cómodo, era pequeño, y el único espacio disponible para un huésped estaba bajo la mesa de la cocina. Allí me preparó una cama improvisada, y me dormí al instante. Había sido un día larguísimo. Tal vez el más largo de mi vida.

DSCH: ¿Cómo se dio la oportunidad de un segundo encuentro con Shostakovich? ¿Y cómo fue?

YG: Un mes o dos después, mi cuarteto se interpretó en Leningrado, en un festival estudiantil de música. Decidí regresar a Kiev pasando por Moscú, con la esperanza de volver a verlo y mostrarle mis nuevas composiciones. Esta vez me abrió la puerta su empleada, María Dmitrievna. Me reconoció enseguida y me

dijo que era la única persona en casa, y que la próxima vez debería contactar antes con Rita Korn para no viajar en vano. Notó mi decepción. Antes de cerrar la puerta, miró alrededor para asegurarse de que nadie escuchaba y me susurró: “Dmitri Dmitrievich tiene una muy buena opinión de usted”.

Aquellas palabras se grabaron en mi memoria. Son de las más valiosas que me han dicho. Me consolaron en momentos de crítica severa, de dudas sobre mis capacidades o de desaliento. Siempre encontré apoyo en ese recuerdo, en esas simples palabras transmitidas por una mujer humilde y generosa.

DSCH: ¿Cómo se desarrollaron sus encuentros posteriores con Shostakovich?

YG: Gracias a la intermediación de Rita Korn, Shostakovich me asignaba fechas y horarios para recibirme. Nuestra interacción se prolongó casi dos años: desde el invierno de 1972 hasta el otoño de 1973. En total nos vimos entre diez y doce veces. La duración de cada visita variaba: la más larga fue de dos horas; la más breve, de apenas quince minutos. Por lo general, pasábamos alrededor de media hora en conversación privada. Los encuentros eran irregulares y dependían de la agenda de Shostakovich, que, como podrán imaginar, siempre estaba muy apretada.

Solía llamar a Rita Korn casi todas las semanas. A menudo las noticias eran desalentadoras: “Dmitri Dmitrievich está en el extranjero... en el hospital... muy ocupado...”. Pero incluso esas breves charlas me hacían sentir cerca de su vida: “Hoy volvió del ensayo de *La nariz* y se quejó de que la puesta era demasiado cruda... Recibió un curioso regalo de Inglaterra: una máquina de escribir para partituras... Hoy hubo una interpretación privada de su *Cuarteto n.º 14*, pero no quedó satisfecho y decidió reescribir algunas páginas... Hace unos días se cayó en la calle, del portal al coche... Ahora estoy recortando crucigramas de las revistas nuevas para él...”.

Por desgracia, cada vez con más frecuencia, a mi pregunta “¿Cómo está Dmitri Dmitrievich?” la respuesta era: “Nervioso... muy nervioso... terriblemente nervioso”.

Naturalmente, yo quería verlo más a menudo. Él entendía mi insistencia: a veces reaccionaba con benevolencia, otras con cierta ironía. Una vez pedí a Rita que organizara una reunión para mostrarle mi nuevo cuarteto. Él respondió: “Sabe, ahora mismo intento terminar el mío. Déjeme acabarlo primero, así me lo quito de encima”.

DSCH: ¿Siempre se reunía con Shostakovich en el mismo lugar?

YG: Sí, siempre en *ulitsa Nezhdanovoy*. El apartamento era muy amplio y cómodo, con espléndidas vistas al centro de Moscú. Pero yo solo accedía al pequeño salón, a la derecha de la entrada, o a su estudio. Recuerdo claramente los dos pianos de cola y un enorme escritorio cubierto de diplomas honoríficos bajo cristal.

Según Rita Korn, a Shostakovich no le gustaba ese apartamento y nunca componía allí. En aquel edificio fastuoso y pomposo no tenía intimidad. Era la encarnación de la estrategia de Stalin de agrupar a los miembros de un mismo gremio—escritores, funcionarios, militares, granjeros o compositores—bajo un mismo techo. ¿Se imaginan a Wagner, Brahms, Chaikovski y Musorgski compartiendo el mismo rellano, saludándose cada mañana y cenando juntos? Pues bien, en ese edificio vivían decenas de compositores de distinta talla y mentalidad. Muchos habían contribuido a aplastar a Shostakovich durante las purgas estalinistas, hablando en su contra y causándole heridas profundas.

Otros, los “favoritos de las musas”, se pasaban el día probando acordes y melodías en sus pianos, o poniendo a todo volumen canciones populares soviéticas o marchas militares. Aquella mole de prestigio se parecía más a un dormitorio gigantesco, un *koljós* de compositores. Había además un portero que vigilaba a cada visitante y, por supuesto, informaba a las autoridades. Los pisos inferiores albergaban oficinas y salas de conferencias de la Unión de Compositores, y en la planta baja había un gran restaurante.

DSCH: ¿Cómo se dirigía a usted Shostakovich?

YG: Siempre usaba el pronombre formal *vy*, lo que daba a nuestros intercambios un tono profesional y algo reservado. Para mí era inusual, pues la mayoría de mis profesores pasaban enseguida al *ty*, más cercano y familiar. Shostakovich nunca me llamó por mi nombre, salvo una vez, de forma indirecta, en una conversación con Rita Korn.

Un día tomé un tren muy incómodo de Kiev a Moscú que llegó pasada la medianoche. La ciudad estaba envuelta en una tormenta de nieve, intensa y espléndida. Hacía un frío penetrante y el viento soplaba con fuerza, pero aun así me dirigí a casa de Rita Korn, pese a la hora. El transporte público ya no funcionaba y tuve que caminar desde la estación hasta su apartamento.

Cuando toqué el timbre, parecía un muñeco de nieve sacado de un cuento. La maleta estaba cubierta por una capa blanca y la torta que traía de Kiev parecía una enorme bola de nieve. Rita, sorprendida en pleno sueño, abrió la puerta y se encontró con una escena casi cinematográfica: un hombre con abrigo de piel, cubierto de escarcha blanca, ofreciéndole una torta nevada desde el umbral.

Al día siguiente, cuando Rita contó la escena a Shostakovich, él estalló en carcajadas: “¡Exactamente como Lariosik!”. Rita entendió de inmediato la referencia: Lariosik era un personaje de la obra *Los días de los Turbin* de Mijaíl Bulgákov, que ella conocía bien por haber trabajado como crítica en el Teatro de Arte de Moscú, donde la pieza estuvo en cartel más de mil veces en los años veinte y treinta, con Stalin como espectador habitual.

DSCH: El nombre de Mijaíl Bulgákov debe de tener un significado especial para usted. Después de todo, fue uno de los kievitas más célebres, ¿no?

YG: Sí, sin duda. Sobre todo porque la trama de su obra transcurre en Kiev, poco después de la Revolución de Octubre. La casa donde Bulgákov pasó su infancia, en el número 13A de la bajada Andreyevsky, sirvió de modelo para la residencia de los Turbin y siempre ha sido un lugar de peregrinación para los jóvenes de Kiev, yo incluido. Fue allí donde Lariosik, el primo provinciano de los Turbin, llega con sus pertenencias envuelto en nieve, inesperado y no invitado, en medio de una noche de tormenta.

Cuando Rita me contó la reacción de Shostakovich, mi corazón se derritió. ¡Qué felicidad haberlo hecho reír! La comparación con Lariosik también me conmovió: es un personaje simpático, su nombre lleva diminutivos que lo hacen sonar afectuoso. Pero la comparación tenía también un trasfondo irónico: Lariosik era torpe, un poco indiscreto y, a veces, pesado. Como él, yo tenía la costumbre de aparecer en casa ajena sin invitación.

Shostakovich no olvidó esa anécdota y tiempo después preguntó a Rita: “¿Y cómo está nuestro Lariosik?”. Cuando ella me lo contó, me emocionó profundamente, aunque entendí perfectamente la ironía.

DSCH: ¿Podría describir una clase típica con Shostakovich?

YG: Nuestros encuentros no pueden considerarse clases en el sentido académico. Nunca me asignó ejercicios, pero escuchaba con atención y comentaba la música que le llevaba. Mis composiciones nacían a veces siguiendo el programa del conservatorio, otras por pura inspiración personal.

Ya había leído muchas biografías, memorias y cartas de grandes compositores, y esperaba de Shostakovich sentencias filosóficas profundas, aforismos o máximas dignas de ser esculpidas en piedra. En cambio, su lenguaje era sencillo y lacónico, aunque preciso y, en ocasiones, sorprendentemente evocador. Muy a menudo, en sus frases más simples se escondían significados sutiles, como una polifonía del pensamiento.

DSCH: ¿Cómo solía reaccionar Shostakovich ante su música?

YG: Siempre intentaba animarme. Cuando me conoció, me dijo que tenía *sposobnosti*. Es una palabra difícil de traducir: decir “talento” sería exagerado, y “capacidad” resultaría insuficiente. Si algo le gustaba, lo reconocía sin reservas. Una vez le llevé una sonatina para piano basada en la alternancia de bloques atonales con citas de la opereta *La geisha* de Sidney Jones. Shostakovich llamó a esta pieza *slavnaya*, otra

palabra intraducible. Su raíz significa “gloria”, pero el sufijo diminutivo suaviza el tono solemne y lo convierte en una expresión de aprobación contenida. Lo escuché usar este término en varias ocasiones.

Shostakovich aprobaba con frecuencia mis decisiones sobre la forma musical. “Está bien construida”, dijo sobre mi *Concertino para violín y orquesta*, en el que intenté combinar dodecafonía y tonalidad.

Pero, naturalmente, sus críticas eran aún más valiosas que sus elogios. Siempre que notaba un rastro de romanticismo en mi música, su rostro se fruncía con escepticismo. Una vez le mostré un *Notturmo* para piano, que comenzaba de forma sobria y polifónica y culminaba en un clímax extático, al estilo de Scriabin. La opinión de Shostakovich sobre Scriabin es bien conocida. Detestó abiertamente el clímax de mi pieza, y expresó su disgusto sin tapujos: “¡Qué buen comienzo y qué continuación tan débil!”.

Para describir esa sección, utilizó un término muy curioso: *butaforskiy*. Otro enigma lingüístico. La palabra *butaforiya*, común en ruso, proviene del italiano “*buttafuori*” y se refiere a los objetos falsos de utilería teatral: imitaciones de cosas reales, que no cumplen ninguna función práctica, sino que solo sirven para aparentar. En inglés se diría *a prop*. Esta observación dejó una marca profunda en todos mis esfuerzos compositivos. Hasta hoy examino cada nota de mi música para asegurarme de que no haya ninguna traza de *butaforiya*. Y trato de transmitir este mismo principio a mis alumnos.

DSCH: ¿Alguna vez estuvo en desacuerdo con Shostakovich?

YG: Una vez le mostré mi pieza para piano *El campanario*. Su idea constructiva principal era un motivo *ostinato* que, al inicio, aparecía en el registro grave con valores largos y luego ascendía progresivamente hasta el agudo, mientras los valores rítmicos se acortaban (ver ejemplo musical en la página 44).

El desarrollo del *ostinato* estaba acompañado por una polifonía contrastante en los demás registros. La concepción me vino de manera espontánea, mientras subía por las escaleras del edificio de ulitsa Nezhdanovoy 8/10 hasta el séptimo piso. Cada tramo de escaleras se reflejaba en el registro cada vez más alto del *ostinato*, y la aceleración rítmica traducía mi pulso acelerado, tanto físico como emocional. Solo más tarde comprendí el vínculo subconsciente de la idea.

Yo consideraba que era una concepción original y brillante. Pero me esperaba una gran decepción. Al terminar la obra y mostrársela a Shostakovich, me sugirió que mantuviera el *ostinato* en el mismo registro y con el mismo valor rítmico durante toda la pieza. He recordado muchas veces aquel episodio, y confieso que aún hoy no entiendo del todo por qué desaprobó mi idea. ¿Quizá no le convencían los contrapuntos que había construido alrededor del *ostinato*? ¿O tal vez tenía en mente otra visión de la arquitectura del campanario?

DSCH: ¿Hubo otras ocasiones en que sus perspectivas diferían?

YG: Salvo ese caso, no. Siempre confié en sus observaciones y jamás me arrepentí. Su manera de criticar era delicada y nunca hiriente. Una vez tuve que interrumpir mi práctica de piano durante un par de semanas para dedicarme exclusivamente a componer. Cuando lo visité después de esa pausa y le mostré mi nueva obra, al final de nuestra habitual conversación me hizo un comentario aparentemente brusco: “La última vez tocó el piano mejor que hoy”.

Esa frase me impresionó por muchas razones. ¿Cómo pudo percibir un leve declive en mi técnica si yo mismo no me había dado cuenta? ¿Cómo podía comparar mi ejecución entre piezas tan distintas? Si hubiera tocado siempre la misma obra—una rapsodia de Liszt o una sonata de Beethoven—tendría sentido. Pero cada vez interpretaba piezas muy diferentes, incluso orquestales.

Lo más sorprendente era su memoria: ¿cómo podía conservar el recuerdo exacto de mi nivel pianístico a pesar de escuchar a tantos intérpretes excelentes entre nuestros encuentros?

Y lo que más me impactó fue la formulación. Podría haber dicho: “Hoy tocó peor que la última vez”. El mensaje sería el mismo, pero ¡qué abismo emocional hay entre ambas frases!

DSCH: Shostakovich era conocido por su ironía y su sarcasmo particular. ¿Tiene algún ejemplo concreto?

YG: Shostakovich nunca fue ajeno al sarcasmo, ni en su música ni en su trato humano. Yo mismo lo experimenté. Escribí un ciclo de preludios para piano en el que la influencia de su opus 34 era evidente. Ingenuamente pensé que le agradaría ver sus tradiciones absorbidas y desarrolladas. Pero fue una falsa suposición: Shostakovich jamás imitó a nadie y no le gustaba ser imitado.

Criticó duramente todo el ciclo, en especial aquellos preludios en los que yo seguía de forma demasiado evidente los rasgos “pícaros” de su primera etapa. “Esta música me recuerda al cine mudo”, comentó. “Había un actor llamado Glupyshkin. Sus películas solían ir acompañadas de este tipo de música”.

El nombre de aquel desconocido Glupyshkin tenía un subtexto evidente. Glupy en ruso significa “tonto”, de modo que Glupyshkin puede traducirse como “hombrecito tonto”. Entendí de inmediato la indirecta: con esa alusión transparente, Shostakovich expresaba su opinión negativa sobre mi último opus. Al salir de su casa pensé: “¡Qué tacto y qué ingenio! Inventó un personaje cómico solo para suavizar su crítica hacia mí”.

DSCH: ¿Esa crítica influyó en su labor compositiva posterior?

YG: La historia tuvo un desenlace curioso. Muchos años después me establecí en Boston como profesor en Berklee College of Music y compositor residente en el Harvard Film Archive. Una de mis funciones allí era improvisar música en vivo para ciclos de cine mudo.

Un día acompañaba una serie de cortos muy cómicos de los años 1900. En los créditos apareció el nombre del actor: Foolshead. “¡Pero si es lo mismo que el Glupyshkin ruso!”, pensé. En el corto siguiente el actor era el mismo, pero aparecía con otro alias: Cretinelli. Luego vinieron Gribouille y Turibio. Al consultar una enciclopedia descubrí que todos eran seudónimos del mismo brillante cómico francés, André Deed, cuyo verdadero nombre era Henri André Augustin Chapais.

De modo que Glupyshkin no había sido una invención de Shostakovich. Y si él consideraba que mis preludios servían para películas mudas, ¿por qué no usarlos yo mismo treinta años después en ese contexto? Así lo hice: en la proyección siguiente acompañé las peripecias de Glupyshkin con aquellos preludios de mi juventud. Por fortuna, aún los recordaba. Esa noche toqué con una inspiración rara, como si Shostakovich estuviera presente en la sala. El público quedó entusiasmado.

Después me pregunté: ¿y si Shostakovich no había sido irónico, sino que simplemente constataba un hecho, incluso queriendo darme un elogio encubierto? Sería tentador pensarlo, pero vano. Podría haber citado a Chaplin, Keaton o Max Linder. Sin embargo, eligió a Glupyshkin. Eso quería decir que mi imitación suya no había sido precisamente un acierto.

DSCH: ¿Qué le llevó a implicarse en el cine mudo?

YG: De forma misteriosa, esta etapa de mi vida tuvo ecos de los primeros años de Shostakovich, cuando se veía obligado a tocar en los cines de Leningrado para mantenerse. Pero mi historia fue distinta. En 1995 me invitaron al Instituto de Investigación Ucraniana de Harvard como conferenciante e investigador. Uno de sus programas culturales estaba dedicado al cine mudo del célebre director ucraniano Aleksandr Dovzhenko. No había partitura para su primera película, Zvenigora. Vlada Petrich, curador del Harvard Film Archive, me pidió improvisar un acompañamiento al piano durante la proyección. Al ver mis dudas, me desafió: “Shostakovich tenía fama de ser un excelente acompañante de cine mudo. Dicen que usted fue su alumno privado... Si es así, demuéstrelo”.

Su propuesta me tomó completamente por sorpresa, porque nunca había improvisado en público. Dudando si aceptarla, en mis pensamientos me dirigí a Shostakovich, y me pareció escuchar su voz: “Adelante... no es tan terrible”. Así que acepté el reto. La proyección fue un éxito, y al día siguiente me invitaron a acompañar otra película, y luego otra... Poco después, el Harvard Film Archive me ofreció el puesto de compositor residente. Ocupé esa posición durante los siguientes doce años, en los que improvisé música en vivo para

más de 500 películas mudas en Harvard, así como en festivales de cine en Estados Unidos, Alemania, Canadá e Italia.

El cine mudo se convirtió para mí en una “realidad paralela”: un refugio acogedor y fiable, una vía de escape frente a las tensiones del presente. No fue nunca una carga; al contrario, me permitió descubrir un mundo increíble y enriquecer mi técnica compositiva.

En 1996 compuse una partitura para la película muda *Jewish Luck*, protagonizada por el inimitable Solomon Mikhoels en el papel de Menahem-Mendl. Estaba escrita para violín y piano y se interpretó en varias ocasiones en Estados Unidos. Si hoy pudiera volver a encontrarme con Shostakovich y mostrarle solo una de mis obras, elegiría esa partitura.

DSCH: ¿Llegó a interpretar para películas de Kozintsev y Trauberg?

YG: Sí, toqué *El abrigo* y *La Nueva Babilonia* varias veces. Entonces aún no conocía la partitura de Shostakovich para *La Nueva Babilonia*. Cuando descubrí esa obra extraordinaria, me sorprendió y me halagó comprobar que en algunos pasajes mis elecciones coincidían con las suyas. Por supuesto, las citas de canciones revolucionarias francesas y de Offenbach estaban dictadas por el tema de la película, pero hubo una coincidencia más enigmática.

En una escena muy poderosa, un anciano pianista toca en las barricadas para los comuneros derrotados. Tanto Shostakovich como yo utilizamos allí la *Canción francesa antigua* de Chaikovski. No encuentro una explicación lógica para tal coincidencia. Quizá sea asunto para un parapsicólogo.

Objetivamente no había motivo para ilustrar esa escena con música de Chaikovski, menos aún de su *Álbum para la juventud*. Y desde el punto de vista histórico, era un anacronismo: Chaikovski escribió esa pieza en 1878, mientras que los sucesos de la Comuna de París datan de 1871. Artísticamente, la elección era justificable; históricamente, errónea. En cualquier caso, sigue siendo un gran privilegio cometer el mismo error que Shostakovich.

DSCH: ¿Cuál es su opinión sobre las partituras de cine de Shostakovich?

YG: Toda la música de Shostakovich lleva el sello inconfundible de un genio. Por supuesto, el valor artístico de *Hamlet* y de *La caída de Berlín* es muy distinto. Pero Shostakovich siempre sigue siendo Shostakovich. En el episodio de la boda de Hitler cita la *Marcha nupcial* de Mendelssohn. ¡Un golpe directo en la cara de Hitler: que en tu boda suene la música de un compositor judío! Shostakovich no escribió una sola nota propia para ese pasaje, pero la idea de yuxtaponer imágenes y música de manera tan explosiva es obra de un maestro.

DSCH: ¿Le habló Shostakovich alguna vez de su propia obra?

YG: Nunca. Sin embargo, me concedió una experiencia aún más valiosa: me autorizó a trabajar en el archivo donde se conservaban muchas de sus partituras. Fue un privilegio extraordinario, ya que ese archivo no estaba abierto al público. Se encontraba en el Archivo Central Estatal de Literatura y Arte. La curadora de la colección dedicada a Shostakovich era Miralda Kozlova. Cada vez que lo visitaba, me entregaba carpetas enormes en las que todo el material estaba cuidadosamente ordenado por años. Me pasaba horas estudiando sus bocetos y manuscritos. Aquello se convirtió en una etapa decisiva de mi formación y crecimiento profesional.

DSCH: ¿Qué periodos de la carrera compositiva de Shostakovich le interesaron más?

YG: Como ya conocía gran parte de sus obras publicadas, intenté descubrir las capas ocultas, en particular las que escribió en su infancia y juventud. Yo también era adolescente en ese momento, y deseaba dialogar con mi “coetáneo”. Su *Suite para dos pianos* me conmovió profundamente. Al sumergirme en esa partitura experimenté una sensación casi mística: la certeza de conocer ya gran parte de la vida y de la obra de

Shostakovich, mientras que él mismo no podía imaginar aún el destino dramático y glorioso que lo esperaba.

El estudio de sus bocetos me brindó una oportunidad excepcional para comprender los giros de su proceso creativo. Es valioso no solo saber lo que un gran compositor acertó, sino también lo que descartó en el camino. Cuando vemos los esbozos de Beethoven o Chaikovski, a veces nos asombra lo débiles que eran algunas de sus ideas iniciales. Lo mismo ocurría con Shostakovich: sus pensamientos musicales no nacían siempre listos para ser grabados en piedra.

Mientras revisaba los borradores de la *Séptima sinfonía*, descubrí que la primera versión del célebre “tema de la invasión” tenía un defecto serio, incluso fatal. Había un motivo extraño, como una fanfarria, entrelazado en la marcha militar. Al parecer, Shostakovich temía que el ritmo, al repetirse tantas veces, resultara demasiado mecánico. Pero precisamente ese pulso rígido e implacable le da al tema su fuerza inhumana e invencible. La fanfarria, en ese contexto, lo habría debilitado. Solo con tiempo y esfuerzo logró renunciar a esa idea tentadora pero errónea.

DSCH: ¿Y en cuanto a su producción operística? ¿Su trabajo en los archivos le trajo algún descubrimiento relevante?

YG: Me interesaba especialmente estudiar la primera versión de *Katerina Izmailova*, cuando aún se titulaba *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*. Era mi ópera favorita y deseaba descubrir sus páginas ocultas. También me intrigaba saber por qué Shostakovich decidió revisarla: si por motivos políticos o artísticos. Por supuesto, cada compás inédito de Shostakovich es inestimable, y muchas páginas brillantes de la primera versión fueron eliminadas y quedaron en el olvido durante décadas.

Sin embargo, al comparar ambas versiones llegué a la convicción de que todas las modificaciones que hizo Shostakovich beneficiaron a la ópera en su conjunto. Es una opinión que sigo manteniendo hasta hoy.

Muchos años después asistí en el Met de Nueva York a una representación de la versión original. La puesta y la escenografía se habían modernizado, de acuerdo con las tendencias actuales. Katerina cantaba su célebre aria en fa sostenido menor en camión, tras fumar un cigarrillo. El cadáver de Zinovy Borisovich se ocultaba en la cajuela de un automóvil, y la escena final transcurría en un campo de prisioneros.

Dudo mucho que Shostakovich hubiera estado satisfecho con una puesta así. Y tampoco creo que habría celebrado el rescate de su primera versión. En mi opinión, es en la segunda donde la ópera alcanza su perfección artística. Claro que esta es solo mi visión personal y no pretendo imponerla.

Durante el estudio de *Lady Macbeth*, me encontré con un hallazgo que me resultó particularmente fascinante.

DSCH: ¿Cuál fue?

YG: Cuando era estudiante del Conservatorio de Kiev, uno de nuestros mejores profesores —digamos el profesor N.— compartió con nosotros una historia increíble. En marzo de 1951, alquiló una cabaña en una colonia de compositores cerca de Moscú, un lugar muy apreciado por muchos artistas, incluido el propio Shostakovich. Al llegar, la empleada que cuidaba la casa le contó que Shostakovich se había alojado allí durante veinticuatro días y acababa de marcharse.

Según la empleada, Shostakovich había traído consigo veinticuatro botellitas de vodka, que en Rusia se llaman cariñosamente *chekushka*. Cada botella contenía 250 ml, la medida perfecta para alegrarse sin emborracharse.

La mujer contó que, nada más llegar, Shostakovich había enterrado todas las botellas en los montones de nieve alrededor de la cabaña. Al preguntarle el motivo, él respondió que su objetivo era componer veinticuatro preludios y fugas, y que cada *chekushka* sería su recompensa por terminar uno de ellos. Las botellas, dejadas en la nieve, se mantendrían frías de forma natural, listas para la celebración.

La empleada, curiosa y divertida, lo observó día tras día y notó que, cada noche, salía al porche, metía la mano en la nieve, sacaba una botella, la bebía allí mismo y arrojaba la vacía al montón.

En aquel entonces, el profesor N. escuchó el relato con cierto escepticismo. Sin embargo, cuando la nieve empezó a derretirse, comenzó a encontrar botellas vacías alrededor de la cabaña. Hasta que, un día, encontró una aún llena, sin abrir. Cuando finalmente toda la nieve se hubo derretido, contó los “trofeos”: veintitrés botellas vacías y una intacta. ¿Por qué, si los preludios y fugas eran veinticuatro, solo se habían consumido veintitrés?

Al contarnos esta historia, el profesor N. se preguntaba si algún día alguien resolvería ese enigma.

DSCH: ¿Y qué ocurrió después?

YG: Cuando escuché esa historia, no quedé del todo convencido. Primero, sabía que Shostakovich había comenzado el ciclo de *Preludios y Fugas*, en octubre de 1950 en Moscú. Segundo, me parecía improbable que compartiera con la empleada un supuesto vínculo secreto entre Bach y Baco. Y tercero, los inviernos rusos son tan duros que los montones de nieve pueden superar un metro de altura, lo que haría bastante difícil desenterrar cada noche una botella.

Pero demos un salto en el tiempo: del invierno de 1951 al verano de 1973. Estoy en el Archivo Central del Estado, hojeando manuscritos de Shostakovich de los años treinta. Y de pronto, entre los bocetos de *Lady Macbeth*, encuentro una fuga en la menor completa y fechada en 1934.

Ese detalle daba un fundamento mucho más sólido a la anécdota del profesor N. Si una de las fugas había sido escrita muchos años antes que el resto del ciclo, tenía sentido pensar que Shostakovich no se sintiera con derecho a premiarse con una chekushka, dejando así una botella intacta en la nieve. Quizá como sacrificio a Baco, o tal vez como regalo al siguiente inquilino de la cabaña.

¿Significa esto que en la colonia de compositores Shostakovich estaba revisando su Op. 87, o preparando una copia final? En cualquier caso, ese enigma podría inspirar a un futuro historiador a desentrañar cuestiones aún abiertas. Incluso podría animar a un teórico a examinar más a fondo el estilo de Shostakovich. Tal vez aquella fuga en la menor sea la célula madre de todo el ciclo de la Op. 87.

DSCH: En la época en que usted frecuentaba a Shostakovich, aún era estudiante del Conservatorio de Kiev. ¿Es correcto?

YG: Sí, exactamente. Mi profesor oficial de composición era Andrey Yakovlevich Shtogarenko. Aunque hoy su nombre sea poco conocido, sobre todo en Occidente, en aquel entonces gozaba de gran prestigio entre las autoridades soviéticas. Durante muchos años fue presidente de la *Unión de Compositores* de Ucrania y rector del Conservatorio de Kiev. En la jerarquía oficial soviética, se le situaba al mismo nivel que Shostakovich: ambos habían recibido el título de *Artista del Pueblo de la URSS*, la *Orden de Lenin* y la *Estrella de Oro de Héroe del Trabajo Socialista*; ambos habían sido galardonados con el *Premio Stalin* y habían ejercido durante mucho tiempo como secretarios de la Unión de Compositores de la URSS.

Recuerdo a Shtogarenko con afecto y gratitud. Fue él quien me recibió en el Conservatorio cuando apenas tenía dieciséis años, siendo todavía estudiante de secundaria. Escribió para mí cartas de recomendación muy sentidas y promovió mis composiciones en festivales musicales. Gracias a su apoyo, a los diecisiete años recibí el encargo de escribir la banda sonora de un documental dedicado al actor ucraniano Dmytro Milyutenko. La película tuvo un gran éxito y aún hoy se retransmite con regularidad en la televisión ucraniana.

DSCH: Parece que Shtogarenko desempeñó un papel crucial en su formación profesional.

YG: Sin duda. Sin embargo, nuestra relación, que había tomado la forma de un vínculo casi “padre-hijo”, sufrió un cambio radical. A los dieciocho años compuse un *Trío para violín, violonchelo y piano*, en el que experimentaba con técnicas de vanguardia: atonalidad, sonorismo, puntillismo y alea. Mi Trío se inspiraba

en gran medida en las últimas obras de Shostakovich, pero también en la música de Webern, Penderecki y Xenakis. Presenté directamente esta obra en el examen final, con la ingenua y vana esperanza de sorprender a Shtogarenko y a todo el Departamento de Composición.

El resultado fue diametralmente opuesto a mis expectativas. Lejos de suscitar admiración, el *Trío* provocó un auténtico escándalo. El Departamento de Composición lo consideró un desafío abierto a los dogmas del realismo socialista y un acto de sabotaje ideológico.

Se desató una feroz campaña contra el *Trío* y contra su autor. Fui suspendido en el examen, se canceló mi inminente viaje a un festival musical en el extranjero —el primero de mi carrera— y mi caso fue objeto de condena pública durante la asamblea general del Conservatorio.

DSCH: ¿La campaña fue impulsada por una persona en particular o por un grupo?

YG: En efecto, el principal artífice y ejecutor de esa campaña contra mí fue precisamente mi profesor, Shtogarenko. Naturalmente, aquellos acontecimientos me dejaron aniquilado, pero al mismo tiempo sentía cierto orgullo juvenil: mi historia recordaba, en cierto modo, las campañas “antiformalistas” contra Shostakovich.

Nunca guardé rencor ni resentimiento hacia Shtogarenko. Como todos los miembros de su generación, había absorbido el miedo en cada fibra de su ser, un miedo que no lograba sacudirse ni siquiera en tiempos relativamente más liberales. Basta escuchar las primeras notas del solo de tuba en la *Decimotercera sinfonía* de Shostakovich para percibir hasta qué punto el terror podía calar en los huesos. De hecho, era una triste y grotesca paradoja: Shtogarenko, soberano todopoderoso y corifeo de la música ucraniana, se veía aterrorizado por la inocente audacia de un joven rebelde.

Pueden imaginar mis sentimientos cuando, después de todo aquello, me presenté de nuevo en casa de Shostakovich. No quise agobiarlo con el peso de mi desgracia, así que simplemente deposité la partitura del *Trío* sobre su escritorio. Él la abrió y empezó a “escuchar” la música con su oído interior. No se trataba de una simple lectura de la partitura: pasaba las páginas con absoluta precisión, como si la música realmente sonara. Yo también seguía el *Trío* con mi oído interior. Tal vez aquel concierto silencioso, compartido solo entre Shostakovich y yo, sea una de las experiencias más valiosas de toda mi vida profesional.

Cuando el *Trío* terminó, Shostakovich cerró la partitura y se dirigió a mí con seriedad: “Esta música debe ser interpretada”, dijo, sin añadir nada más. Lamentablemente, su deseo nunca se cumplió. Mi *Trío* jamás llegó a interpretarse y la partitura se perdió años más tarde. Pero aquella primera silenciosa, en su estudio, sigue siendo la mayor recompensa a mi trabajo creativo.

DSCH: ¿Cómo se despidieron aquel día? ¿Añadió algo más Shostakovich?

YG: Sí. Justo cuando estaba por marcharme, Shostakovich me dijo en el umbral: “Dé mis más cordiales saludos a Andrey Yakovlevich”. Esa frase me incomodó profundamente y, casi balbuceando, respondí: “Discúlpeme, pero no me es posible cumplir con esta petición”. Shostakovich me miró intensamente y pronunció con claridad: “Andrey Yakovlevich es mi amigo”. Tras una breve pausa, añadió: “Es un compositor practicante”.

Cada una de esas frases sonaba extraña. Más extraña aún era la conexión entre ellas. Y, sin embargo, puedo garantizar la autenticidad de esas palabras: es imposible olvidar afirmaciones tan simples y, al mismo tiempo, tan enigmáticas.

¿Cómo podía Shostakovich llamar “amigo” a Shtogarenko? ¿Qué clase de amistad podía existir entre dos personalidades tan distantes en mentalidad y en estatura artística? Además, Shtogarenko siempre había dudado de la lealtad ideológica de Shostakovich, nunca elogió su música ni habló de él con respeto —y Shostakovich lo sabía bien—. Recordaba sin duda el papel de Shtogarenko en las campañas “antiformalistas” de los años treinta y cuarenta. También era consciente de que, en aquel tiempo,

Shtogarenko había desencadenado una brutal persecución contra los jóvenes compositores de vanguardia ucranianos: Valentín Silvestrov, Leonid Grabovsky y Vitaly Godziatsky.

DSCH: ¿Tiene alguna idea de por qué Shostakovich incluyó a Shtogarenko en la misma esfera que Sollertinsky, Oistrakh, Mravinsky o Glikman?

YG: Tal vez fuera amarga ironía. Sarcasmo. O algo grotesco. O quizá, como persona hipersensible que era, Shostakovich percibió la dimensión dramática del conflicto entre Shtogarenko y yo, y simplemente trataba de no tomar partido en nuestra relación de maestro y alumno.

También resulta intrigante preguntarse qué quiso decir Shostakovich con ese extraño concepto de “compositor practicante”. ¿Acaso existen “compositores teóricos”? Tal vez intentara expresar algo positivo sobre Shtogarenko, y “practicante” fuera el único calificativo que se le ocurrió. O quizá fuera una alusión irónica a la habilidad de Shtogarenko para encontrar caminos prácticos de afirmación en la sociedad soviética. No tengo una respuesta. Otra paradoja, otro enigma.

DSCH: ¿Llegaron a hablar alguna vez de conocidos comunes?

YG: Muy rara vez. En cualquier caso, nunca escuché de Shostakovich una sola palabra irrespetuosa hacia sus colegas, incluso cuando lo habrían merecido. Una vez hablábamos de Kiev y él me preguntó quién era mi profesor de polifonía. Me incomodaba mucho mencionar el nombre de un hombre conocido por su abierto desprecio hacia Shostakovich y por su activa participación en las “purgas antiformalistas”. Además, era un pésimo profesor, considerado por muchos poco más que una caricatura. Sin embargo, no podía evitar responder. Noté que, en cuanto pronuncié su nombre, Shostakovich no pudo contener una mueca sarcástica y amarga. En sus ojos brilló un instante de malicia. Quién sabe qué imágenes pasaron por su mente: ¿el camarada Dvoikin? ¿El capitán Lebyadkin? ¿Un Campesino harapiento? ¿Un Orangután? Tras una breve pausa, suspiró y dijo en voz baja: “Oh, sí, comprendo”, y luego cambió de tema.

DSCH: Es bien sabido cuánto se esforzaba Shostakovich en ayudar a sus colegas. ¿Fue usted testigo directo de esos esfuerzos?

YG: Sí, lo fui. Una vez incluso me vi implicado directamente en un episodio dramático que afectaba a un miembro de la Unión de Compositores. Fue acusado del peor crimen que un artista podía cometer: el plagio. Es probable que aquellas acusaciones tuvieran algún fundamento. La situación se volvió tan grave que la Oficina Central de la Policía Criminal de la URSS abrió una investigación. Su sede estaba en una dirección bien conocida por todos los ciudadanos soviéticos: Moscú, *ulitsa Petrovka*, edificio 38. Shostakovich escribió una carta de firme apoyo en favor de ese compositor, garantizando su futura “integridad artística”.

El caso era urgente y Rita Korn me pidió que tomara un taxi y entregara la carta directamente en el número 38 de Petrovka. Naturalmente, me sentí orgulloso de cumplir con ese encargo. Aún recuerdo vívidamente el laberinto de oscuros pasillos de aquel enorme edificio y el temor casi irracional de desaparecer para siempre entre aquellas paredes. Finalmente encontré la oficina del inspector, llamé a la puerta y entré. El hombre estaba sentado tras un escritorio monumental, bajo el retrato de Félix Dzerzhinski. Me miró fijamente y dijo: “No hable. Sé quién es. Viene de parte de Shostakovich”. Deposité la carta y, contra mis temores, logré encontrar la salida de aquel lugar siniestro.

Al regresar a *ulitsa Nezhdanovoy* exclamé a Rita Korn: “¡Qué oficial tan agudo y perspicaz! ¡Entendió quién era con solo mirarme!”. Ella respondió con ironía: “Sin duda, un auténtico Sherlock Holmes. Y además, tuve la delicadeza de llamarlo mientras usted venía de camino”.

El escritorio de Rita Korn, en el apartamento de Shostakovich, estaba siempre cubierto de cartas llegadas de todos los rincones de la URSS. Muchos le pedían ayuda para conseguir una vivienda, un empleo, un ascenso, una cama de hospital o incluso asistencia económica y legal. Shostakovich se tomaba en serio cada petición y pedía a Rita Korn que mantuviera al día “la lista de buenas acciones”.

Shostakovich se preocupaba por todos. En una ocasión tuvo que cancelar un viaje a Leningrado y pidió a Rita Korn que fuera a la estación a devolver el billete de tren. Fue ella quien me confió la tarea. Por supuesto, Shostakovich podría haberse limitado a dejarlo pasar, pero sabía que los billetes de tren eran muy difíciles de conseguir. Pensaba que quizá otra persona, más necesitada que él, lo esperaba con desesperación. Para Shostakovich, el concepto moral de “prójimo” no se limitaba a conocidos y amigos: también incluía a personas a las que nunca había visto y jamás llegaría a conocer.

DSCH: ¿Hablaron alguna vez de política durante sus conversaciones?

YG: Jamás. Pero hubo un episodio curioso. En 1972 la URSS celebraba su cincuentenario. Como estudiante de conservatorio estaba obligado a componer una obra conmemorativa. Escribí una obertura orquestal, cercana estilísticamente a las obras de Shostakovich del “realismo socialista”, como la Duodécima sinfonía o la Obertura festiva. También intenté definir un lenguaje orquestal propio y experimentar con nuevas combinaciones tímbricas.

Me sentía inseguro de mostrarle a Shostakovich esa obra, pues no había sido escrita con total sinceridad. Pero deseaba su opinión sobre mi orquestación. Al abrir la partitura —dedicada a la “fecha roja” soviética— le expliqué casi disculpándome que la dedicatoria era una imposición de las autoridades del conservatorio.

Shostakovich me miró con seriedad y dijo simplemente: “Esto es muy importante”. Como siempre, cuanto más escueta era su formulación, más compleja era la polifonía de su subtexto. ¿Qué era lo importante? ¿Componer para celebraciones soviéticas? ¿Obedecer a la dirección de composición? ¿Demostrar lealtad al régimen? ¿O acaso era importante sentirse incómodo ante esos compromisos morales?

Sea como fuere, después de la interpretación de la obra me comentó la forma, el material temático y la orquestación. Y, sin duda, fue un momento importante. Fue nuestro encuentro más largo. Al día siguiente Rita Korn me contó que Shostakovich llegó tarde al almuerzo, lo que enfadó a Irina Antonovna. Ese detalle me hizo sentir, al mismo tiempo, avergonzado y orgulloso.

DSCH: ¿Cómo evolucionó su relación con Shostakovich en el transcurso de 1973?

YG: Esa primavera ocurrieron hechos decisivos. Después de una de nuestras reuniones, Shostakovich le dijo a Rita Korn: “Este joven debe trasladarse a Moscú. Por favor, asegúrese de que lo admitan en el Conservatorio”. Rita contactó a Albert Leman, presidente del departamento de composición, y me consiguió una cita. Leman escuchó mi música, la aprobó y dio luz verde a mi traslado.

Al mismo tiempo surgió una idea ambiciosa: reincorporar oficialmente a Shostakovich como profesor de composición en el Conservatorio de Moscú. Pero en realidad yo sería su único alumno. Imaginen mi emoción cuando Rita me lo comunicó: convertirme en estudiante oficial de Shostakovich, verlo cada semana, aprender de él los fundamentos de la técnica compositiva... Sentía que desplegaba las alas. Terminé los trámites en Kiev y me trasladé a Moscú, dispuesto a comenzar un capítulo nuevo y resplandeciente de mi vida.

Durante el verano la idea tomó forma, pero no estaba destinada a cumplirse. En septiembre, cuando Leman volvió a plantearle el asunto, Shostakovich respondió con amargura: “Ay, ya estoy completamente inválido y físicamente no puedo aceptar más compromisos”. Fue un giro dramático para mí. Aun así, esperaba seguir viéndolo en encuentros privados. Ingresé en el Conservatorio de Moscú y se me asignó otro profesor: Aleksandr Pirumov.

DSCH: Debió de haber una gran diferencia entre Shostakovich y cualquier otro profesor de composición.

YG: Cuando supe quién sería mi futuro profesor, le pregunté a Shostakovich con franqueza: “¿Pirumov es un buen maestro?”. Él respondió: “Muy temperamental”.

Camino al Conservatorio, mi mente estaba llena de imágenes vívidas de ese primer encuentro con el “temperamental” Pirumov. ¿Y si me recibía con entusiasmo, gritando: “¡Ah, hijo mío, eres el nuevo

Mozart!”? ¿O si, por el contrario, rompía mi partitura, la pisoteaba y me echaba a gritos: “¡Fuera de aquí, inútil!”?

Oscilando entre esos extremos, abrí la puerta del aula número 35, sede del departamento de composición. La sala estaba vacía. En un sofá de cuero dormía profundamente un hombre gordito de unos cuarenta años. Cerré la puerta con cuidado y regresé veinte minutos después: todo seguía igual.

Di un paseo más largo y volví casi una hora después. Esta vez el hombre estaba despierto. Sentado en el sofá, devoraba un pastel delicioso. Sobre la mesa había una taza de la que emanaba un irresistible aroma a caldo de pollo. Me acerqué y pregunté: “¿Cuándo y dónde puedo encontrar al profesor Pirumov?”. El hombre bostezó perezosamente y respondió: “Yo soy Pirumov. ¿Y qué?”.

DSCH: Un comienzo bastante significativo.

YG: En efecto. Durante toda la primera clase esperé el momento en que estallara su temperamento... pero nunca ocurrió. Ni entonces ni en los tres años siguientes de encuentros semanales.

En una carta a Miaskovski, Prokófiev habla con ironía de su ópera *El ángel de fuego*, diciendo: “Si a mitad de la ópera el público se queda dormido, seguramente despertará con el telón final”. Pero Pirumov demostró que Prokófiev estaba equivocado. Un día, en clase, escuchábamos precisamente esa ópera. Pirumov se quedó dormido en el último cuadro y ni siquiera despertó al terminar la ejecución.

Era difícil imaginar una figura más flemática, apática e insensible—sin mencionar su total falta de musicalidad—. Durante años me intrigó un enigma: ¿cómo pudo Shostakovich, con su extraordinaria experiencia y aguda observación, describirlo como “temperamental”?

Esta misma mañana, mientras me preparaba para nuestra entrevista, la verdad me golpeó: ¡Shostakovich estaba bromeando! Era una ironía elegante y traviesa. No podía decir abiertamente que Pirumov era un mal profesor, porque no sería correcto hacia él. Tampoco podía decir que era bueno, porque no sería honesto conmigo. Podría haber elegido una descripción neutra, pero prefirió una broma fina y divertida.

Una broma de desarmante sencillez, cuyo verdadero sentido he comprendido medio siglo después. Hoy lo siento como un regalo inesperado de Shostakovich. Y presiento que no será el último.

DSCH: ¿Cómo concluyeron sus encuentros con Shostakovich?

YG: En el otoño de 1973, Shostakovich ya no era el mismo de la primera vez que lo vi. Estaba más nervioso, abatido, distante. Era evidente que sus pensamientos se dirigían hacia el más allá. Comencé a temer que mi presencia se volviera una carga. Yo tenía casi veinte años y comprendí el tiempo precioso que le estaba robando a un hombre cuya vida se apagaba.

Un día, tras visitarlo, entendí que ya no tenía derecho moral a ocupar más su tiempo. Cuando Rita Korn me contó cuánto lo agotaban incluso las visitas breves, supe que no podía seguir molestandolo. Creo que fue la decisión correcta, aunque algo tardía.

DSCH: ¿Lo volvió a ver?

YG: Siempre traté de asistir a los estrenos de sus obras y lo vi varias veces en las salas de concierto. Pero nunca me atreví a acercarme durante los intermedios ni en los camerinos.

Asistí al estreno de su ciclo sobre Marina Tsvetáieva a finales de 1974. La Sala Pequeña del Conservatorio de Moscú estaba abarrotada. Shostakovich e Irina Antonovna estaban sentados en la platea, creo que en la sexta fila. Yo tuve la suerte de estar unas filas más atrás, al otro lado del pasillo.

Una cadena de televisión occidental grababa el concierto. Los focos, dirigidos demasiado cerca de Shostakovich, lo incomodaban visiblemente. Irina Antonovna se levantó, se acercó a los camarógrafos y dijo con firmeza: “Están encandilando a Shostakovich. Apaguen los focos. De inmediato”. El contraste entre la dulzura de su voz y la contundencia de su tono fue impresionante.

El ciclo fue interpretado por Irina Bogachova, una joven cantante de San Petersburgo con una voz de extraordinaria belleza, casi cósmica. Su timbre, cargado de misteriosos matices, parecía evocar a la propia Tsvetáieva y encontraba un reflejo luminoso en el acompañamiento pianístico de Sofia Vakman. Shostakovich reaccionaba intensamente a cada nota. Durante todo el concierto observé su rostro: era como si participara activamente en la música.

El estilo de Bogachova era elegante y sin afectación. A diferencia de la mayoría de los cantantes, usaba muy pocos gestos. Solo al final del ciclo, en las palabras “Te entrego mi ciudad de campanas y todo mi corazón”, alzó lentamente el brazo derecho hacia el pecho y lo extendió en un arco ideal hasta el lugar donde estaba sentado Shostakovich. Fue quizá el gesto más hermoso y simbólico que he presenciado en mi vida.

DSCH: ¿Cómo se enteró de la muerte de Shostakovich?

YG: Estaba en Kiev cuando escuché la noticia por la radio. El anuncio se dio recién la tarde del 12 de agosto, tres días después de su fallecimiento. Según Rita Korn, la demora tenía una explicación tan simple como surrealista. En la Unión Soviética, había una sola persona con autoridad para decidir si Shostakovich debía ser considerado un gran compositor o solo un compositor destacado. Ese juez único era el secretario general Leonid Brézhnev. Como estaba de vacaciones en Crimea, el mundo entero tuvo que esperar a que regresara. Finalmente, Brézhnev optó por una fórmula diplomática: “el gran compositor de nuestro tiempo”.

DSCH: ¿Fue a Moscú para el funeral de Shostakovich?

YG: No, no fui. La muerte de Shostakovich fue una tragedia personal para mí, y sentía la necesidad de vivirla en soledad. Esa noche vagué sin rumbo por las calles de Kiev. En un momento llegué a las afueras, cerca de un viejo cine en ruinas. Por una coincidencia casi mística, allí proyectaban *El Rey Lear*. Compré una entrada y entré. La sala estaba casi vacía, y los espectadores fueron saliendo uno tras otro antes de que terminara la película. Al final me quedé solo con Shostakovich. Fue mi despedida para él, y la suya para mí.

Al día siguiente compuse una *Marcha fúnebre* basada en el monograma DSCH y la incluí en mi nueva Sonata para piano. En vez de desarrollar el monograma como motivo, lo estructuré como acorde. Desde un punto de vista filosófico, ese paso de lo horizontal a lo vertical simbolizaba la desaparición del tiempo y su transformación en singularidad. No revelé a nadie el uso del monograma DSCH. Permaneció oculto y, por fortuna, nadie lo advirtió, ni siquiera cuando la Sonata fue publicada en 1978 por la editorial Muzyka de Moscú.

DSCH: ¿Había utilizado antes el monograma DSCH?

Tres años antes había escrito otra *Sonata para piano*, en la que uno de los temas principales se basaba en la alternancia de intervalos ascendentes y descendentes en sol sostenido menor. El tema se construía principalmente sobre novenas menores y reaparece en la coda de la Sonata. Mientras componía esa sección, me di cuenta de pronto de que la combinación de dos novenas menores delineaba exactamente el perfil melódico del monograma DSCH. Armonicé ese motivo en la mayor/menor, otra referencia a la *Decimoquinta sinfonía* de Shostakovich. Así, DSCH se convirtió en el símbolo de mi homenaje espiritual al Maestro.

DSCH: ¿Le mostró esa Sonata a Shostakovich?

YG: No, no lo hice. DSCH era para él un símbolo muy personal y temía que mi alusión pudiera ser percibida como una intrusión en su mundo interior. Por razones similares, nunca volví a utilizar ese monograma en mis obras posteriores, aunque continué dirigiéndome a Shostakovich en mis pensamientos. Cada vez que siento el impulso de hacerlo, tengo la impresión de tomar prestada su tarjeta de presentación para escribir en ella mi propio mensaje.

DSCH: ¿De qué manera influyó Shostakovich en sus obras maduras?

YG: Hoy vivimos en un nuevo siglo, incluso en un nuevo milenio. El lenguaje musical de Shostakovich sonaría anacrónico en una composición contemporánea, pero las características fundamentales de su estilo conservan un enorme potencial para las nuevas generaciones. Su escritura es estereoscópica y multidimensional: una individualidad única que absorbe el más amplio espectro de las tradiciones rusas y occidentales. Su música se apoya en los cimientos mismos del universo. Al estudiar a Shostakovich, estudiamos al mismo tiempo física, química, matemáticas, biología y, por supuesto, lógica, psicología y filosofía. Su obra nos ayuda a comprender el drama existencial de nuestra civilización, reafirmando el predominio del espíritu humano y la confianza en valores morales eternos.

En mi búsqueda compositiva trato de elevarme hacia esas ideas universales, refractándolas a través del prisma de mi propia personalidad. Hay en la música de Shostakovich un rasgo peculiar que yo definiría como “criovolcanismo”. Existen cuerpos celestes, como Encélado, Tritón o Europa, que esconden bajo su superficie helada cámaras magmáticas desde las que, bajo una presión colosal, el material es expulsado al espacio. De forma análoga, la música de Shostakovich, impregnada de dolor, pasión y energía explosiva, siempre está recubierta por una sólida capa de hielo. Ese contraste genera un equilibrio único entre racionalidad y emotividad. Ese principio me resulta particularmente cercano y trato de aplicarlo constantemente en mi trabajo.

DSCH: Al recordar sus encuentros con Shostakovich, ¿cómo los percibe hoy?

YG: Con una mezcla de inmensa gratitud y de remordimiento. Aquellos encuentros dejaron una huella imborrable en mi personalidad, en mi vida y en mi destino. Me comparo con un asteroide que, por las leyes inescrutables de la mecánica celeste, pasó cerca de un gigante como Júpiter o Saturno. Pude haber caído sobre ese planeta, desintegrarme en su campo magnético o convertirme en uno de sus satélites. Pero ese planeta me dio un impulso gravitacional poderoso y me lanzó hacia una órbita autónoma, hacia lo desconocido.

Pensándolo bien, me doy cuenta de lo indiscreta que fue mi intromisión en la vida de Shostakovich. Y, sin embargo, él no tenía ninguna obligación social o personal hacia mí, ni razón para tolerar mi presencia. Pudo haber interrumpido nuestra relación en cualquier momento. Pero me permitió quedarme. Tal vez había una razón.

DSCH: ¿Aceptaría el título de “último alumno de Shostakovich”?

YG: Existe una fascinante pareja de novelas —*Las doce sillas* y *El becerro de oro*— escritas por Ilf y Petrov, dos autores satíricos soviéticos de los años veinte y treinta. Su estilo y sus personajes evocan a Mijaíl Zoshchenko y resuenan con las obras humorísticas del primer Shostakovich: sus ballets, músicas teatrales, el *Concierto para piano y orquesta n.º 1* y muchos de los *Preludios op. 34*.

En *El becerro de oro* hay un sindicato de estafadores que se hacen pasar por hijos del teniente Schmidt, el célebre revolucionario ruso. Recorren el país engañando a funcionarios crédulos para obtener dinero, beneficios y honores. Jamás quisiera dejar en la historia de la música una sombra semejante a la de “hijo del teniente Schmidt”, ni reclamaría jamás el título de alumno de Shostakovich. La relación entre maestro y discípulo es un parentesco sagrado y sublime, y sería un acto de presunción situarse al lado de Shostakovich en tal vínculo. Yo fui solamente un invitado afortunado y ocasional, un joven errante a quien él, con gran generosidad, concedió algunos instantes de su vida gloriosa.

DSCH: ¿Cuál es su recuerdo más memorable de Shostakovich?

YG: La imagen de Shostakovich es inseparable de sus gafas. Así es como lo recuerda el mundo. Lo que pocos saben es que tenía al menos dos pares, que usaba con fines distintos. Un día lo vi cambiar de uno a otro, y en ese instante sus ojos se me revelaron sin filtros, sin protección. Eran los ojos de un niño y de un mago, de alguien que había conocido todo sobre este mundo y más allá. Aquellos ojos irradiaban sabiduría y candor, dolor y picardía, confianza e ironía.

Sin querer, transcribí esa mirada en la tonalidad de fa sostenido mayor. Cada vez que escucho el adiós en fa sostenido mayor de la *Suite Miguel Ángel*, ese momento regresa y vuelvo a ver el reflejo azul de sus ojos. Un rayo que venía de lo más profundo de su alma. El rayo de la vida. El rayo de la eternidad.

PIES DE FOTO

pág. 39 — Rita Emmanuilovna Korn

pág. 40 — Yakov Gubanov en 1973, a los 19 años

Moscú, ulitsa Nezhdanovoy 8/10. El apartamento de Shostakovich estaba en el tercer piso, bajando desde el techo hacia la derecha.

Shostakovich en su estudio de ulitsa Nezhdanovoy 8/10

pág. 44 — Yakov Gubanov, El campanario

pág. 51 — Yakov Gubanov, Sonata para piano, 1972

pág. 52 — Placa conmemorativa de Shostakovich en Moscú, en Bryusov pereulok 8/10, edificio 2

NOTAS

De un poema “A R.M. Khin”, escrito en 1913 por Maximilian Alexandrovich Kirienko-Voloshin (1877–1932). Dedicado a Rashel Mironovna Khin (1861–1928), autora de numerosos cuentos y obras teatrales en ruso, dos de las cuales fueron puestas en escena en el Teatro Mali de Moscú.

Oficina de Shostakovich en su apartamento moscovita, en Bryusov pereulok 8/10, tomada del documental Dmitri Shostakovich: Family Album, de Oksana Dvornichenko, 2000.

DSCH 57, p. 3.

Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo (1922–2008) fue una soprano de coloratura peruano-estadounidense, una de las exponentes más célebres del llamado “exotismo musical” en los años cincuenta, conocida por el público como Yma Sumac.

Quinto movimiento de Aforismos, op. 13.

Shostakovich vivió en ulitsa Nezhdanovoy desde 1962 hasta su fallecimiento. (La calle fue renombrada Bryusov pereulok [callejón] en 1993).

Maria Dmitrievna Kozhunova fue la ama de llaves de la familia Shostakovich durante muchos años. Tras la guerra, ocupó el puesto de su madrina, Fedosya Fedorovna Kozhunova (“Fenya”), quien había sido cocinera y gobernanta de la familia desde 1935.

Mijaíl Afanásievich Bulgákov (1891–1940) fue un escritor y médico ruso, posteriormente soviético. Es conocido sobre todo por sus novelas El maestro y Margarita (publicada póstumamente) y La guardia blanca, así como por sus obras teatrales Iván Vasílievich, Fuga (también titulada La carrera) y Los días de los Turbin. Mientras algunas de sus obras (como Fuga y todas las de 1922 a 1926) fueron prohibidas por el régimen soviético, Stalin adoraba Los días de los Turbin y se dice que asistió al menos quince veces a verla.

Glupyshkin era el seudónimo ruso del actor cómico francés André Deed, quien creó el personaje de Cretinetti en Turín, en 1909.

El Berklee College of Music (1970–actualidad) es una institución privada de música contemporánea ubicada en Boston, Massachusetts, y la universidad independiente de música moderna más grande del mundo. En diciembre de 2015, Berklee y el Boston Conservatory acordaron una fusión. La institución conjunta se denomina Berklee, mientras que el conservatorio se convirtió en The Boston Conservatory at Berklee.

Zvenigora (o “La colina del tesoro”) es un largometraje mudo soviético dirigido en 1927 por Alexander Dovzhenko en el estudio cinematográfico VUFKU de Odesa. Es la primera parte de la llamada “trilogía ucraniana de Dovzhenko” (Zvenigora, Arsenal, Tierra), unidas por la figura de Timosh, interpretado por Semyon Svashenko. El estreno tuvo lugar en Kiev el 13 de abril de 1928 y en Moscú el 8 de mayo del mismo año.

Salomón Mijaílovich Mijoels (1890–1948) fue un actor judío soviético de origen letón y director artístico del Teatro Estatal Judío de Moscú. Presidió el Comité Judío Antifascista durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, tras la guerra, la política de Stalin se volvió cada vez más antisemita, y la posición de Mijoels como líder de la comunidad judía provocó su persecución. El 12 de enero de 1948 fue asesinado por agentes del MGB por orden de Stalin, en un crimen encubierto como accidente de tráfico.

El abrigo (Шинель) es una película soviética de 1926 dirigida por Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, basada en los relatos La perspectiva Nevski y El abrigo de Gógol.

John Riley escribió que la banda sonora de la película, junto con El canto de los bosques, “fue lo más cercano a un elogio explícito a Stalin por parte de Shostakovich”. La Marcha nupcial de Félix Mendelssohn fue utilizada en la escena de la boda de Hitler con Eva Braun, una marcha prohibida en la Alemania nazi. Según Riley, no está claro si Chiaureli quería burlarse de los nazis retratándolos como incapaces de reconocer un elemento prohibido, o si simplemente ignoraba el veto. En Dmitri Shostakovich: A Life in Film (Londres: I.B. Tauris, 2005), pp. 68–70.

El Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte RGALI (РГАЛИ) (antes TsGALI, entre 1954 y 1992) es el archivo más importante de Rusia, con fondos sobre la historia nacional de la literatura, la música, el teatro, el cine, las bellas artes y la arquitectura.

Miralda Gueórguievna Kozlova (fecha desconocida) fue musicóloga, historiadora, archivera y curadora de la autobiografía de Prokofiev.

Katerina Izmailova, op. 114, es una versión revisada de la ópera en cuatro actos Lady Macbeth del distrito de Mtsensk, op. 29. Se incorporaron nuevos interludios sinfónicos entre las escenas 1 y 2, y entre las escenas 7 y 8; se modificó la escena 3; se hicieron pequeños ajustes en algunas líneas vocales y se eliminaron los pasajes más crudos del libreto (reescrito por Isaak Glikman a petición del compositor entre marzo y abril de 1955). La revisión fue realizada entre marzo de 1955 y enero de 1963. La partitura definitiva se completó el 24 de diciembre de 1962, con algunas modificaciones adicionales introducidas tras el estreno.

Andrey Yakovlevich Shtogarenko (1902–1992) fue un compositor y pedagogo soviético-ucraniano. Enseñó en el Conservatorio de Kiev desde 1954, donde fue nombrado profesor en 1960 y rector en 1968. Ese mismo año asumió la presidencia de la Unión de Compositores de Ucrania.

Dmitri Yemelyánovich Milyutenko (1899–1966) fue un actor teatral y cinematográfico soviético de origen ucraniano.

Valentín Vasílievich Silvestrov (n. 1937) es un compositor nacido en Kiev, entonces parte de la RSS de Ucrania. Estudió en el Conservatorio de Kiev entre 1958 y 1964 con Borys Lyatoshynsky. Trabajó como compositor en Kiev hasta 2022, cuando huyó a Berlín tras la invasión rusa de Ucrania.

Leonid Aleksándrovich Grabovsky (también Leonid Oleksándrovych Hrabovsky), nacido en 1935, es un compositor ucraniano contemporáneo, actualmente residente en Estados Unidos.

Vitaly Alexéievich Godziatsky (también Vitaliy Oleksíyovych Hodziatsky), nacido en 1936, es un compositor y docente ucraniano. Fue distinguido como Artista Meritorio de Ucrania en 1996. Nació en Kiev y estudió en el Conservatorio de Kiev con Borys Lyatoshynsky, graduándose en 1961. Su obra incluye música para piano, orquesta, voz, alientos solistas y cuerdas.

Albert Semiónovich Leman (1915–1998) fue un compositor soviético-ruso, profesor y jefe del Departamento de Composición del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú entre 1971 y 1997.

Alexander Ivánovich Pirumov (1930–1995) fue un compositor y profesor ruso, nacido en Tiflis. Estudió piano con Kabalevsky en el Conservatorio de Moscú, donde se graduó en 1956. Enseñó primero en la escuela anexa al conservatorio (1956–1962) y luego en el propio conservatorio. Su Preludio y tocata (1962) y Scherzo (1974) fueron piezas obligatorias en el Concurso Pianístico Tchaikovsky.

Irina Petróvna Bogacheva (1939–2019) fue una mezzosoprano soviética y rusa. Aún estudiante, debutó en 1964 en el Teatro de Ópera y Ballet Kírov de Leningrado (hoy Mariinsky) como Polina en *La dama de picas* de Tchaikovsky. Se incorporó a la compañía en 1965. Mantuvo un estrecho vínculo con la música vocal de Shostakovich, en especial con el estreno de *Los dos romances* sobre versos de Lérmontov, op. 84, en 1984, y la versión orquestal de 1980 de las *Sátiras* sobre poemas de Sasha Chorny, adaptadas por Boris Tishchenko a petición de Bogacheva.

Sofía Borísovna Vakman (1911–2000) fue pianista de cámara, integrante de conjuntos e instructora. Comenzó sus estudios en su ciudad natal, Kiev, y fue alumna de Konstantín Nikoláievich Mijáilov, fundador del Conservatorio de Kiev. Desde mediados de los años sesenta, colaboró estrechamente con Irina Bogacheva. Juntas ofrecieron recitales en Leningrado y estrenaron el ciclo vocal *Seis poemas* de Marina Tsvetáieva, op. 143, de Shostakovich. Participaron también en el concierto conmemorativo del 75° aniversario del compositor, el 23 de septiembre de 1981.

Un criovolcán es, literalmente, un volcán de hielo. Se forma en objetos astronómicos extremadamente fríos, como los de la región del cinturón de Kuiper, y expulsa sustancias volátiles como agua, amoníaco o metano en lugar de lava.

Ilya Ilf y Yevgueni Petrov fueron escritores satíricos soviéticos: Ilya Ilf (nombre real Yehiel-Leib ben Aryevich Feinzilberg; 1897–1937) y Yevgueni Petrov (Yevgueni Petróvich Kataev; 1902–1942). Originarios de Odesa, escribieron conjuntamente las célebres novelas *Las doce sillas* (1928) y *El becerro de oro* (1931).