

Ustvólkaia: la esfinge musical de Rusia

Augusto de Campos

Traducción: Gonzalo Aguilar

La progresiva apertura del régimen soviético después de Stalin y el definitivo desmoronamiento del totalitarismo comunista trajeron a la luz la obra de diversos compositores que habían sido marginados por los burócratas del “realismo socialista”. Actualmente, nombres como los de los rusos Denísov, Schnittke, Gubaidulina o del estoniano Arvo Pärt (todos nacidos alrededor de los años 30) son bastante conocidos en Occidente y los catálogos discográficos de música erudita están llenos de sus creaciones. Más allá del valor intrínseco, sus obras constituyen un testimonio elocuente de la fuerza irreprímible y universal de la música contemporánea —la música de nuestro tiempo, quieran o no los pezones auditivos.

Desconocida hasta hace poco, una nueva personalidad viene a sumarse a la constelación emergente de artistas silenciados por la dictadura. Se trata de una compositora de nombre complicado, Galina Ivanovna Ustvólkaia, cuya obra comenzó a ser divulgada en 1993. De una generación que antecede a la de sus colegas más difundidos y anterior aun a la de los creadores de la “música nueva” de los años 50 —Boulez, Stockhausen, Nono, Berio—, esta compositora nació en San Petersburgo el 17 de junio de 1919. Como si no bastara el redescubrimiento —en la década del 80— de las grandiosas obras de Giacinto Scelsi y Conlon Nancarrow, creadores originalísimos que rehuyen a las clasificaciones, la revelación reciente de las composiciones de Ustvólkaia constituye otro “hallazgo musical” de extraordinaria significación, una verdadera bomba informativa de efecto retardado, capaz de infundir inédita coloración y vigor al universo de la música de invención, la más desafiante de nuestra época. Como diría Charles Ives, “música para fortalecer los músculos del oído, los músculos de la mente y, tal vez, los músculos del Alma”.

No hay que desdeñar el hecho de que se trate de una mujer, ya que como es sabido, aunque muchas mujeres sobresalieron como grandes intérpretes, son pocas las que se destacaron como compositoras. Y cuando se considera que los músicos de tendencias modernistas que permanecieron en la Unión Soviética fueron todos ellos, de Mossolov a Shostakovitch, obligados a encuadrarse en los lineamientos tradicionales y a renunciar a la aventura de la experimentación, es todavía más sorprendente constatar que fue precisamente una mujer quien tuvo el coraje de negarse a hacer cualquier concesión logrando mantener la integridad de una obra que afronta todos los dogmas del “realismo socialista”, de forma tan radical y transgresora. Naturalmente, el precio que pagó fue el de la marginalidad y el del anonimato, que sólo ahora comienzan a ser quebrantados.

Buscar su nombre en los diccionarios o en los libros de música moderna es inútil: ni la nombran.¹ Mi primer conocimiento de

¹ Posteriormente a la publicación de este artículo, obtuve el libro de Frans C. Lemaire, *La Musique du XXe Siècle en Russie et dans les anciennes Républiques Soviétiques* (París, Fayard, 1994), excelente y bien informado panorama de la música rusa moderna. Lemaire, quien fue uno de los primeros divulgadores de Ustvólkaia y también autor de los comentarios de los CDs de la Megadisc (1995) que reúnen obras de la compositora bajo la dirección de su compatriota Oleg Malov (MDC 7863 y 7865), le otorga un lugar preeminente en este compendio, aunque se muestra lamentablemente tributario de una visión diacrónica, cuantitativa, que proyecta a Shostakovitch y a Schnittke como los dos mayores compositores de la modernidad rusa a lo largo del siglo, artistas que se caracterizan por su abundancia y por su eclecticismo. El libro, además, hace evidente *ad nauseam* las debilidades éticas y estéticas de Shostakovitch, pese a la buena voluntad con que lo ve el ensayista. En las antípodas, tenemos a Pierre Boulez: “Cambio toda la obra de Shostakovitch por algunas pequeñas Composiciones de Stravinsky como las tres piezas para clarinete o las melodías rusas”. Por otro lado, en un texto divulgado por Internet (*The Lady with the Hammer/The Music of Galina Ustvolskaya*), Ian MacDonald, autor del libro *The New Shostakovitch* (Londres, 1996) y un entusiasta de ese compositor, intenta debilitar la idealización de la figura de Ustvólkaia sin dejar de reconocerle su radicalidad (“pocos hombres, y mucho menos mujeres, escribieron música tan violenta como ésta”), enfatizando que aun ella, sobre todo en la primera fase de su carrera musical, no pudo evitar rendirse en uno u otro caso a la mano de hierro soviética, con piezas más convencionales, como *El Sueño de Stenka Razin* (1948) o *Fuego en las estepas* (1958). Si no hubiese sido así, acentúa, simplemente no hubiese sobrevivido. Pero lo cierto es que Ustvólkaia renegó de esas composiciones, eliminandolas drásticamente de su catálogo, como ya lo registrara Frans C. Lemaire, refiriéndose a algunas de ellas en su libro y en los comentarios a las grabaciones de la Megadisc. No se puede comparar la audacia,

Ustvól'skaia proviene de los folletos de cuatro CDs que conseguí, todos ellos editados en esta década. Dos de ellos los traje conmigo de un viaje reciente que hice a Amsterdam —un regalo de Jan Wolff, director artístico de la casa de espectáculos De Ijsbreker, prestigioso centro holandés de música contemporánea y experimental— y me revelaron su música: el primero contiene el *Trío para violín, clarinete y piano* (1949), el *Dúo para violín y piano* (1964) y la *Sonata núm. 5 en 10 Movimientos* (1986), lanzado por la firma Hat Hut Records, en 1993; el segundo reúne las *Composiciones 1, 2 y 3* (1970-75), bajo el sello Philips en 1995. Ambos están interpretados por el Schoenberg Ensemble, dirigido por el notable pianista, regente y musicólogo holandés Reinbert de Leeuw. En cuanto a los otros dos, uno de ellos fue lanzado por la Conifer Classics en 1995 y contiene *Octeto* (1950), la *Composición 3* (1974-1975) y la *Sinfonía núm. 5 (Amén)* (1990), junto con el *Quinteto para piano en Sol menor, op. 57* (1940) de Shostakóvitch; y el otro, por la Koch International Classics, en 1995, con el *Gran dúo para violoncelo y piano* (1959), junto a dos composiciones de Sofia Gubaidulina, *In Croce*, para violoncelo y acordeón (1979) y *10 Preludios* (1974). Si las bellas creaciones de Gubaidulina, con su áspera exploración timbrística, se identifican plenamente con las de su antecesora, no se puede decir lo mismo del bien comportado quinteto de Shostakóvitch, que, según nos informa Eric Rosberry en su monografía sobre el compositor, le valió un comentario amistoso del *Pravda* (“líricamente lúcido, humano y simple”) y el premio Stalin de 100.000 rublos... Shostakóvitch y Ustvól'skaia son polos opuestos.²

el despojamiento y la integridad de la obra de Ustvól'skaia con las oportunísticas idas-y-vueltas del lenguaje musical, ya en sí mismo moderado, de Shostakóvitch y sus incontables concesiones a la *nomenklatura* que, además, pasó a integrar como miembro del Soviet Supremo desde 1962.

² En carta al autor (13.9.97), afirma Ustvól'skaia: “Si usted quiere saber mi opinión sobre D. D. Shostakóvitch, aquí van algunos extractos de una charla que di en Radio Libertad (“Svoboda”) el 4 de abril de 1995 e incluida en el programa *Sin barreras*: ‘Yo estoy diciendo todo esto con el fin al menos de reestablecer la VERDAD sobre mis relaciones con Shostakóvitch así como con la VERDAD sobre el propio Shostakóvitch como hombre y como compositor [...] Me gustaría destacar que, de hecho, en ninguna época, aun cuando estudiaba en su clase en el Conservatorio, ni su música ni su personalidad eran conciliables con las mías. Podría expresarlo de manera más clara aún: tanto durante mis estudios como en los últimos años, la música de Shostakóvitch era inaceptable para mí y su personalidad,

Ustvól'skaia realizó sus primeros estudios entre 1937 y 1939 en el conservatorio de su ciudad natal y debió interrumpirlos durante la guerra para servir en un hospital. Los concluyó después en el Conservatorio Rimski-Korsakov, donde fue alumna de Shostakovitch hasta 1947. Se dice que éste la defendió de las acusaciones de "modernismo" en la Unión de Compositores Soviéticos y que, después de haber ejercido alguna influencia sobre sus composiciones de juventud, terminó siendo influenciado por ella hacia el fin de su vida, llegando a someter sus propias obras al juicio de la compositora.

Pocos han utilizado la disonancia con la violencia y la inmediatez con que lo hace Ustvól'skaia. Aunque haya obvios antecedentes en la misma tradición rusa moderna, en Stravinsky —como es obvio—, aunque también en las manifestaciones casi futuristas de los autores de la generación que le precedió inmediatamente, como Prokofiev, Mossolov y Popov, las anticipaciones más osadas parecen ensombrecerse junto a las compactas explosiones sísmicas de los acordes disonantes de la compositora. Desde los primeros ejemplos de sus obras, alrededor de los años 50 (el *Trío para violín, clarinete y piano*, el *Octeto*, el *Gran dúo para violoncelo y piano*) su personalidad se desgarró y se singularizó por el ascetismo y la radicalidad de sus intervenciones sonoras, con un matiz percusivo obcecado, que llevó a Elmer Schoenberger a apodarla "la dama del martillo". Complementan la disonancia cacofónica de sus obras una concisión extrema que se condensa en bloques sumarios de encadenamientos sonoros, atravesados de silencios, y la formación contrastante, conflictiva, de los instrumentos. Cuando la reunión de los instrumentos no es inusitada, como en el *Dúo para violín y piano*, los registros se contrastan agresivamente: graves contra agudos, masas sonoras contra sonidos aislados, *clusters* contra puntillismos, *fortísimos* contra *pianísimos*, *glissandos* delante de *staccatos*, ataques *versus* silencios, en una tensión rítmica permanente. En otras creaciones, los extraños grupos instrumen-

lamento tener que decirlo, solamente agravaba mi actitud dolorosamente negativa hacia él. Pero creo que no es adecuado extenderme sobre este punto. Una cosa es evidente: la figura de D. D. Shostakovitch, con toda su aparente eminencia, nunca fue eminente para mí. Al contrario, su personalidad me oprimió y aniquiló mis mejores sentimientos. Yo siempre pedí a Dios que me diese fuerza para realizar mi obra y todavía le sigo pidiendo a Él lo mismo."

tales acoplados ya son, por sí solos, expresiones de conflicto. Es el caso de la *Composición 1 - Dona Nobis Pacem*, de 1970-1971 (flautín, tuba y piano), de la *Composición 2 - Dies Irae*, de 1972-1973 (ocho contrabajos, caja de 43x43 cm. y piano) y de la *Composición 3 - Benedictus qui Venit*, de 1974-1975 (cuatro flautas, cuatro fagotes y piano). La timbrística contrastante es explorada de la manera más radical posible, agravada por ataques bruscos de los instrumentos, pedazos de sonidos en regiones no habituales cruzados por soplos y pianos *pianissimos*. La *Sonata núm. 5 en 10 movimientos*, con su dinámica exaltada por el martilleo de células sonoras obsesivas, fue concebida cuando Ustvólkskaia ya tenía casi 67 años y muestra cómo la edad no atenuó su rebeldía. Y si en una creación todavía más reciente, la *Sinfonía núm. 5* de 1990, el Padre Nuestro recitado enfáticamente por el narrador parece contradecir la austeridad de la obra —a menos que se trate de “una elección irónica” de Ustvólkskaia, como sugiere Louis Blois, o de una interpretación extrovertida (contra la recomendación explícita de la compositora: “con emoción interior”)— la dureza y la sequedad del percusionismo orquestal confirman todavía sus propuestas anteriores y, básicamente, mantienen su coherencia.

El elementarismo formal y la agresividad ruidística de su obra llevaron a otro estudioso, Theo Hirsbrunner, a invocar a Stravinsky y a Malévitch: “Como Stravinsky en *La consagración de la primavera*, la compositora retorna a los tiempos pre-históricos. Los instrumentos son obviamente modernos y ya han sido usados de las más diversas formas en la música europea. Pero aquí se tiene la impresión de que fueron capturados por seres salvajes que impusieron su naturaleza enloquecida sobre ellos, no para menoscabar a una audiencia culta, sino para enviar gritos de socorro nacidos de la aflicción. En este sentido, la música se torna una señal: ella ya no gesticula sino que se petrifica en unos pocos símbolos dispersos, tales como los que podemos observar en los cuadros de Kasimir Malévitch. Ustvólkskaia está escribiendo música suprematista mucho tiempo después que los pintores de cuadros suprematistas, destacados hoy en los museos del mundo occidental, pero prohibidos en la Unión Soviética. Durante los años 70 nadie en Leningrado pensaba en *glasnost* y *perestroika*, pero en sus composiciones Ustvólkskaia se había ligado a la tradición de la vanguardia rusa: con intransigencia reconsideró *ex novo* los ele-

mentos musicales, dejándolos en un estado primigenio todavía no tocado por la civilización". Para Alain Poirier su música recuerda "la obra eruptiva de Varèse", y aunque en un primer momento parece "totalmente desvinculada de cualquier tradición, su esencia y su justificación están enraizadas en una herencia modal considerablemente colorida y enriquecida por poderosos efectos de resonancia". Louis Blois evoca la imagen de personalidades independientes, como Giacinto Scelsi, que le parece afín en espíritu, si no en estilo.

Amí, su "arte de rechazos"³ me hace pensar en otras dos grandes mujeres: en la revolución silenciosa y solitaria de los poemas de Emily Dickinson (cuyos versos permanecieron inéditos durante toda su vida) y, dentro de la propia Unión Soviética, en la trágica insubordinación de esa descendiente espiritual de Emily, la poeta-suicida Marina Tsvietáieva, una de las tantas víctimas del stalinismo. Ustvól'skaia es —tal vez— la Tsvietáieva post-suprematista de la música moderna.

La compositora, de todos modos, no nos ayuda a develar el enigma de su obra:

Es muy difícil hablar sobre mi música. Mi habilidad para componer no es igual, desgraciadamente, a mi habilidad para escribir sobre mis composiciones. Más allá de eso, hay hasta quienes dicen que una excluye a la otra. Pido a todos los que realmente aman mi música que renuncien a su análisis teórico.

Reflexionando, no obstante, sobre sus *Composiciones 1, 2 y 3*, Alain Poirier, guiado por los títulos que les dio la autora, juzga ver ahí una "misa en miniatura", que trazaría un arco de la invocación a la paz al "día de la ira" y a la expectativa del Redentor. Si así fuera, se trataría también, aparentemente, de una alegoría de la penitencia y de la esperanza del pueblo soviético. Pero es tal su explosividad sonora, que me pregunto si esas piezas no tendrían algo de "misa negra", como en cierta forma lo tiene aquella *Sona-*

³ En su libro *Linguaviagem* (San Pablo, Companhia das Letras, 1987), Augusto de Campos publicó un ensayo sobre Stéphane Mallarmé y Paul Valéry cuya poesía caracteriza como un "arte de los rechazos" por el trabajo de selección que ejercen con el material (N. del T.).

ta de la Chiesa, que Virgil Thomson produjo en 1926, obra notable según la opinión de John Cage. Esta sonata condensa el culto negro protestante americano, ritmos de tango sincopado y una "fuga para acabar con las fugas" (la expresión es de Cage) en un concierto disonante donde cambian de papel los cinco instrumentos disparatados: un clarinete en Mi bemol, una trompeta en Re, una viola, una trompa en La y un trombón. Sólo que Ustvólskaia va todavía más lejos en su estruendoso "rumoratorio" (para aludir al roaratorio cageano) de su mini-misa laica. Comenzando por el inusitado solo de tuba que inicia las células en fuga de la *Composición 1 - Dona Nobis Pacem*, entrecortada por los gemidos del flautín y del piano en un siniestro acoplamiento sonoro. Aglomerándose por momentos en cánones casi burlescos, esas figuras martilladas chocan, durante todo el desarrollo de la fuga, con el imprevisible rumor en sordina del piano, del flautín y de la tuba, para más adelante ser revisitadas por las explosiones percusivas de las cajas y los *clusters* del contrabajo (*Composición 2 - Dies Irae*), hasta desvanecerse en los soplos y pianísimos agonizantes de la *Composición 3 - Benedictus qui Venit*, que Louis Blois compara con la *Pregunta sin respuesta* de Charles Ives. Sin querer semantizar lo insemantizable musical, no hay cómo evitar la sensación de percibir en esa conflagración sonora un *pathos* de tragedia personal y colectiva. De un lado, la truculencia de la tuba y del flautín en registros extremos, la impostación bufo-marcial de las cajas y las intrusiones del piano y de los contrabajos en masas opresivas. Del otro, el estertor agónico del piano y de los otros instrumentos en humildísimas intervenciones a orillas del silencio. "Mis obras no son religiosas en el sentido literal, sino que están llenas de espíritu religioso y, en mi modo de sentir, sonarían mejor en el interior de una iglesia, sin introducciones y análisis de carácter académico. En las salas de concierto, o sea, en un ambiente 'profano', resultarían diferentes" —afirma, siempre enigmática, la compositora.

No es posible todavía definir con precisión el espacio de la música rusa en nuestro siglo, sacrificada como lo fue por la prohibición stalinista. Entre Scriabin y Stravinsky existe un vacío que sólo será llenado cuando la obra teórica y práctica de Obuhov (1892-1950) y Vischniegradski (1893-1980), expatriados rusos, pioneros de la música atonal y microtonal, pueda ser mejor conoci-

da, así como la de los ultracromatistas Nikolai Roslavetz (1881-1944) y Arthur Lourié (1893-1966). Más significativa de lo que parecía es la música de la fase no vigilada de los “modernistas” como Mossolov (1900-1973) y Popov (1904-1972). El CD editado en 1988, *Music of the First October Years* (sello Olympia), nos ofrece una idea de esa producción, potencialmente rica, como lo prueban la *Sinfonía de cámara en Do mayor*, Op. 2 (1927) de Popov y los *4 anuncios de periódico* y los *3 esbozos infantiles*, op. 18 (1926) de Mossolov, un compositor por el cual llegó a interesarse Giacinto Scelsi cuando fue divulgada en Europa la *machine music* futurista de su obra *Zavód* (Fábrica), extraída del ballet *Stal* (Acero), de 1927. Tres años después, Pierre Monteux dirigiría, en París, el poema sinfónico de Scelsi titulado *Rotative*, para tres pianos, metales y percusión, en la misma línea de búsquedas. Algunas obras para piano de los años 20 de este compositor ruso, que pueden ser oídas en el CD *Mossolov - Works for Piano* (editado por Le Chant du Monde, en 1991), lo muestran trabajando en un instigante enlace entre el cromatismo post-scriabiniano y el brutalismo ruidista de la música-de-la-máquina.⁴ Como se ve, son informaciones recientes sobre un periodo por mucho tiempo extirpado de la historia musical de nuestro siglo por la censura stalinista. Ustvólkaia no debió haber sido indiferente a esas afinidades con la marginal vanguardia rusa.

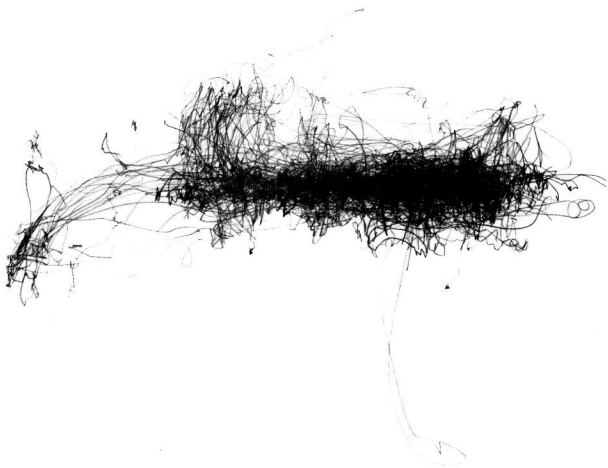
Si las aproximaciones nos ayudan, supliendo la reticencia de la compositora, a situarla en el contexto de su patria y de la música contemporánea y a comprender el significado de la presencia de esfinge de Ustvólkaia —quien todavía vive, con 77 años—, es necesario decir que, de hecho, y a pesar de todos los precedentes, en último análisis su obra no se parece a nada. Y ahí reside su grandeza. Sin apelaciones, sin llorar, sin cantar, sin contar, en completo aislamiento, ella responde con su música insólita por lo que hay de más integro, más ético y más insobornable en la dignidad

⁴ Otro buen documento de la época es el CD *Soviet Avant-Garde*, de la Hat Hut Records (1994), que muestra una interesante selección de la producción pianística de las primeras décadas, ejecutadas por Steffen Schleiermacher. Otro nombre relevante, el de Serguei Protopopov (1893-1954), se agrega a los de Mossolov, Lourié y Roslavetz, ganando una particular importancia las exploraciones ultrascriabinianas, aventuradas y concisas, de estos dos últimos, especialmente en *Syntheses* (1914) y en *Formes en l'air* (1915) de Lourié.

espiritual del artista y del ser humano. Consiguió ser ella misma, contra todas las presiones y opresiones. Al mismo tiempo, tal vez por la misma soledad periférica de su trabajo en relación a los centros de gravitación europeos, logró crear una obra original, al margen de todas las originalidades de la música de su tiempo. Extrajo blanco del blanco. Silencio del silencio. Un silencio que grita. Este grito es tan alto y de tanta intensidad que tal vez no sea escuchado por los oídos anestesiados de la mayoría silenciosa, pero, al menos, ya no podrá ser silenciado.

Obras catalogadas de Ustvólkskaia:

1. 1946 - Concierto para piano
2. 1947 - Sonata núm. 1 para piano
3. 1949 - Sonata núm. 2 para piano
4. 1949 - Trío para violín, clarinete y piano
5. 1949/1950 - Octeto para 2 oboes, 4 violines, 2 tímpanos y piano
6. 1952 - Sonata núm. 3 para piano
7. 1952 - Sonata para violín y piano
8. 1953 - 12 Prelúdios para piano
9. 1955 - Sinfonía núm. 1
10. 1957 - Sonata núm. 4 para piano
11. 1959 - Gran dúo para violoncelo y piano
12. 1964 - Dúo para violín y piano
13. 1970/1971 - Composición núm. 1 (Dona Nobis Pacem) para piano, violoncelo, flautín y tuba
14. 1972/1973 - Composición núm. 2 (Dies Irae) para 8 contrabajos, cubo (43 x 43 cm) y piano
15. 1974/1975 - Composición núm. 3 (Benedictus qui Venit) para 4 flautas, 4 fagotes, y piano
16. 1979 - Sinfonía núm. 2
17. 1983 - Sinfonía núm. 3
18. 1985/87 - Sinfonía núm. 4 (Prece), para trompeta, gong, piano y contralto
19. 1986 - Sonata núm. 5 (en diez movimientos) para piano
20. 1988 - Sonata núm. 6 para piano
21. 1990 - Sinfonía núm. 5 (Amen), para oboe, trompeta, violín, percusión y recitante



*Live Transmission: Movimiento de las manos del pianista Horacio Gutiérrez tocando el *Concierto para piano N°4 Opus 58* de Beethoven, con André Previn dirigiendo la Orquesta de Saint Luke. Carnegie Hall, Nueva York, 29 de enero de 1997.*