

# MUSICALIA SCHERZO



[www.machadolibros.com](http://www.machadolibros.com)

**scherzo**  
FUNDACIÓN

[www.scherzo.es](http://www.scherzo.es)



LUCA CIAMMARUGHI

EL PIANO SOVIÉTICO

*Los pianistas  
desde la Revolución de Octubre  
a la caída del Muro*

---

*Traducción*

STEFANO RUSSOMANNO

© Título original: *Soviet Piano - I pianisti dalla Rivoluzione  
d'Ottobre alla guerra fredda*

© 2018 Zecchini Editore

© de la traducción, Stefano Russomanno

© Fundación Scherzo, 2020

C/ Cartagena, 10

28028 Madrid

[www.scherzo.es](http://www.scherzo.es)

[fundacion@scherzo.es](mailto:fundacion@scherzo.es)

© Machado Grupo de Distribución, S.L., 2020

C/ Labradores, 5

Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (MADRID)

[www.machadolibros.com](http://www.machadolibros.com)

[machadolibros@machadolibros.com](mailto:machadolibros@machadolibros.com)

ISBN: 978-84-7774-455-9

Depósito legal: M-25.327-2020

Impreso en España - Printed in Spain

Gómez Aparicio Grupo Gráfico

28977 Casarrubuelos (Madrid)

Diseño: Valentín Iglesias ([www.valentiniglesias.com](http://www.valentiniglesias.com))

# ÍNDICE

CRUELDAD Y BELLEZA .....	9
LOS ARTISTAS FRENTE A LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE	21
<i>Excitación y miedo</i> .....	21
<i>Extranjero en todas partes: el caso de Nikolái Médtner</i> .....	31
DE YESIPOVA A GOLDENWEISER: VESTIGIOS PIANÍSTICOS DE LA EDAD DE PLATA .....	43
¿ARTE ABSOLUTO O ARTE PROLETARIO? .....	61
ARMAS Y EQUIPAJES. HOROWITZ, MAGALOFF Y CHERKASSKY .....	69
<i>Horowitz y el piano defenestrado</i> .....	69
<i>Fuga en trineo del príncipe Magaloff</i> .....	72
<i>Cherkassky, el destino en una bala</i> .....	76
PROKOFIEV, PIANISTA Y OBSERVADOR DE LA RUSA SOVIÉTICA: EL VIAJE A «BOLCHEVISIA» .....	83
CONTRA LA «DECADENCIA BURGUESA»: MÚSICA Y TERROR EN LA ERA DE STALIN .....	103
<i>Adiós al pluralismo</i> .....	103
<i>Retrato de una distopía: las grandes purgas</i> .....	106
<i>Los enigmas del caso Shostakovich</i> .....	110

<i>El palo y la zanahoria: el regreso de Prokofiev</i> ....	116
¿REALMENTE MARIYA YÚDINA CONMOVIÓ A STALIN? ..	123
DENTRO DE SÍ Y FUERA DEL MUNDO: VLADIMIR SOFRO- NITSKI .....	135
SOBREVIVIR AL INFIERNO: MARIYA GRINBERG, ANATOLI VEDERNIKOV, RUDOLF KERER .....	147
HEINRICH NEUHAUS: HUMILLADO Y OFENDIDO .....	161
<i>Contra la mecanización del arte y de la existencia</i> .	161
<i>El comunismo según Neuhau</i> .....	168
<i>La detención de Neuhau</i> .....	173
<i>Individualidad, no individualismo</i> .....	179
LOS QUE SE QUEDAN .....	185
LOS DIOS: SVIATOSLAV RICHTER Y EMIL GILELS .....	203
<i>Richter, manía y melancholia</i> .....	203
<i>Gilels, la máscara y la verdad</i> .....	218
HOMOSEXUALES PERSEGUIDOS: NAUM SHTARKMAN Y BORIS ZEMLIANSKI .....	229
<i>Naum Shtarkman</i> .....	232
<i>Boris Zemlianski</i> .....	234
LA ERA DE LAS DEFECCIONES Y EL «SALTO» DE NURÉYEV .	237
<i>Libertad y doble juego</i> .....	237
<i>Exemplum: el «salto» de Rudolf Nuréyev</i> .....	240
SOBRE EL ALAMBRE DEL FUNAMBULISTA: VLADIMIR ASH- KENAZY .....	255
<i>Infancia</i> .....	256
<i>Las escuelas</i> .....	258
<i>Las tribulaciones del joven triunfador</i> .....	263

<i>Libertad vigilada</i> .....	270
<i>Hacia Occidente</i> .....	274
<i>Raíces y futuro</i> .....	282
MÁQUINAS, HÉROES Y HOMBRES .....	285
ENTRE STALIN, JRUSHCHOV Y BRÉZHNEV: FUGAS, RESIS- TENCIAS, INTEGRACIONES .....	293
YURI EGOROV, REBELDÍA Y NOSTALGIA .....	305
LA VIDA NOVELESCA DE MIKHAIL RUDY .....	317
MEMORIAS DE UN GIGANTE GENTIL: LAZAR BERMAN ...	341
GAVRILOV EL ICONOCLASTA .....	355
ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN .....	367
UNA CUESTIÓN ABIERTA .....	387
APÉNDICE .....	391
<i>Entrevista a Boris Bloch</i> .....	391
<i>Entrevista a Boris Petrushanski</i> .....	400
<i>Entrevista a Bruno Moinsangeon</i> .....	410
BIBLIOGRAFÍA .....	419
ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	425



## CRUELDAD Y BELLEZA

Este libro es al mismo tiempo un acto de amor y un pecado de arrogancia. Amor por los pianistas rusos del siglo XX: no solo los más conocidos, como Sviatoslav Richter o Emil Gilels, sino también los olvidados, entre los que se esconden gemas purísimas. Arrogancia por pretender que un italiano, nacido además en los años ochenta, sea realmente capaz de entrar en profundidad en un mundo como el soviético, tan complejo que resulta a menudo enigmático y misterioso para los propios rusos. Es notorio que la historia de la URSS está llena de secretos, de cosas no dichas. Puesto que entre las directrices del régimen soviético estaba el control de las acciones y de las opiniones de los ciudadanos, es evidente que las personas solían expresar su sentir más en confianza que por escrito o en declaraciones públicas. Investigar la historia soviética significa entrar en un laberinto en el que no todos los misterios pueden ser desvelados, y en el que la búsqueda de la verdad es muy incierta. Un ejemplo ya clásico es el caso de Dmitri Shostakovich, quien expresó su rebeldía contra el régimen de la única manera posible, es decir: utilizando en su música la ironía, la antífrasis y el registro grotesco. Como en la Viena de la Restauración, en la que pululaban los espías, también en la Unión Soviética era imposible para cualquiera expresar de una manera clara, libre e independiente su propio pensamiento.

Mientras que las relaciones entre los compositores rusos y el régimen soviético han sido ampliamente estudiadas, no existe todavía un estudio global sobre los pianistas. Numerosas páginas se han escrito sobre el clima de terror fomentado por Stalin y Zhdánov, que paralizó a Shostakovich y Prokofiev, o sobre los sentimientos ambivalentes de los emigrantes Rachmaninov y Stravinsky hacia la madre patria, asolada por la revolución bolchevique. Este estudio se propone, pues, llenar un vacío analizando el tema de la relación entre arte y política en la Unión Soviética desde el punto de vista de los pianistas: aunque el argumento no es del todo nuevo, las teselas de este puzle quedan todavía sueltas. El objetivo es ante todo recomponer el puzle en su globalidad, intentando ofrecer una visión de conjunto.

Existe una razón por la que el universo de los intérpretes musicales, y en especial el de los pianistas, se ha estudiado poco desde el punto de vista de sus relaciones con la sociedad y la política soviéticas: a diferencia de lo que ocurrió con la literatura, el teatro, el cine, las artes figurativas o incluso el ámbito de la composición musical, los pianistas parecen haber sufrido de manera menos evidente y violenta las persecuciones del régimen. En realidad, esto es cierto solo si se miran los hechos desde una perspectiva superficial. No cabe duda de que la palabra se encuentra más sujeta a censura que el sonido: la sátira o una crítica a la dictadura contenida en una novela, una pieza teatral o un panfleto, desatan una reacción represiva más fácilmente que una sonata o una sinfonía. No es casual que el ataque a Shostakovich se desencadenara con motivo de las representaciones de una ópera, *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*: en entredicho no estaba solo la música (definida como «caos» por su carácter demasiado experimental y disonante), sino también el texto y el argumento, tachado de inmoral y decadente. Aun así, también los intérpretes musicales podían manifestar su disidencia: tocando, por ejemplo, obras que

eran objeto de prohibición más o menos explícita, como hacía Mariya Yúdina con su obstinada dedicación a esa vanguardia europea que –una vez finiquitados los experimentalismos de los años revolucionarios– fue blanco de los ataques soviéticos, que la tildarán de decadencia burguesa.

A diferencia de muchos escritores, los pianistas de los que hablo no fueron torturados y fusilados. La música, como el cine, era un medio demasiado potente y popular para que el régimen tomase en consideración la eliminación física de aquellos que servían a la propaganda. En el caso de los músicos, Lenin, y sobre todo Stalin, emplearon tácticas de amenaza encubiertas, jugando al ratón y al gato sin acabar con la vida de la víctima. Pero ¿cuál era el coste psicológico y moral de todo ello? Sin duda una tensión continua, un sentimiento de miedo que empujó a muchos pianistas rusos a huir de su país. Además, cabe recordar que el régimen no dudó en emplear la violencia sobre los familiares de los pianistas: por poner algún ejemplo, fueron fusilados como «enemigos del pueblo» el padre de Sviatoslav Richter, el marido y el padre de Mariya Grinberg, el padre de Anatoli Vedernikov (su madre fue condenada a ocho años de reclusión); el padre de Rudolf Kerer murió en un campo de concentración. ¿Qué tienen en común estos pianistas? Casi siempre sus orígenes no rusos: Richter y Kerer tienen apellidos alemanes, como también alemán era Heinrich Neuhaus, detenido en 1941 y encerrado en la terrible cárcel moscovita y sede de los servicios secretos, que él llamaba irónicamente «Hotel Lubianka». Tampoco hay que olvidar que, en 1941, los soviéticos encerraron en 364 vagones a 950.000 alemanes de Ucrania, del Don y del Volga, y los deportaron a Kazajistán en condiciones espantosas. Fue solo en 1956 cuando Jrushchov denunciará la deportación en masa de pueblos enteros, una práctica que en los momentos de mayor tensión tomó el aspecto de una limpieza étnica: no un genocidio científico como el nazi, sino una amputación etnohistórica de consecuencias igual-

mente dramáticas. A ello hay que añadir la cuestión del antisemitismo, ya arraigado en la Rusia del siglo XIX, que resurgió en forma de miedo atávico y paranoia personal con Stalin. La grandísima Grinberg, por ejemplo, era judía: además de la muerte de sus seres queridos, tuvo que sufrir la humillación de ser enviada a la provincia para tocar con compañías *amateurs* de *ballet*. Perseguidos por el gobierno ruso durante la Primera Guerra Mundial y considerados como enemigos internos, los judíos habían respirado aliviados tras la Revolución de Febrero de 1917, cuando el Gobierno Provisional suprimió todo tipo de restricciones hacia ellos; muchos se unieron a los bolcheviques después de la Revolución de Octubre. En esta fase, el «terror rojo» se dirigía más bien contra los ricos, los burgueses, los enemigos de clase: lo veremos en el caso de Horowitz, Cherkassky y Magaloff, todos ellos pianistas procedentes de familias acomodadas (los Magalashvili eran incluso príncipes) y obligados por esa misma razón a huir inmediatamente. El antisemitismo volvió a infiltrarse en la sociedad soviética a partir de los años treinta y luego resurgió con gran fuerza en la década de los cuarenta como corolario del nacionalismo ruso para alcanzar su apogeo tras la Segunda Guerra Mundial: a partir de 1949, los judíos fueron tendencialmente identificados como grupo «antipatriota», parásito y estafador, y en 1953 se desató una violenta campaña difamatoria contra los médicos judíos, conocida como el «complot de los médicos».

A menudo, la consolidación de la seguridad interna de un régimen se realiza a través de la persecución de los «diversos». Esto no vale solo para los judíos, sino también en el caso de los homosexuales. Si bajo el gobierno de Lenin la homosexualidad fue despenalizada, Stalin la volvió a considerar delito en 1933: muchos homosexuales fueron enviados a los gulags por un período de hasta cinco años. Algunas carreras pianísticas quedaron truncadas por este motivo: la de Naum Shtarkam, por ejemplo, excepcional

pianista que en la cumbre del éxito, poco después de ganar el Concurso Vianna da Motta de Lisboa, llegar tercero en el «Chaikovski» de Moscú y cuarto en el «Chopin» de Varsovia, fue condenado por homosexual. Más allá de las penas de cárcel, episodios de este tipo dejaban secuelas psicológicas devastadoras. La despenalización llegará solo en 1993: en los años setenta y ochenta, como demuestra el caso del exiliado Yuri Egorov, ser homosexual para los soviéticos era todavía un crimen y una pesadilla.

Otro tema tratado en estas páginas es el de la relación entre los pianistas y el KGB (el Comité para la Seguridad del Estado: en la práctica, el servicio secreto y la policía secreta que recogió la herencia de la NKVD tras la muerte de Stalin). No pocos pianistas de entre los que desarrollaron su actividad en la época de Jrushchov y sobre todo de Brézhnev, han relatado en sus autobiografías las presiones recibidas del KGB en sus años de estudio o de carrera: es el caso de Ashkenazy, Berman, Rudy o Gavrilov, que han contado algunos de los procedimientos y de los chantajes más o menos sutiles utilizados por los servicios secretos. El mayor problema no era ser espiado, sino recibir la propuesta de convertirse en informador del KGB, es decir, un espía. Esto creaba, sobre todo en las personas más sensibles, grandes cargos de conciencia: aceptar el ofrecimiento significaba necesariamente traicionar a los compañeros de estudio o a los colegas; rechazarlo podía suponer la inclusión en una lista negra o ser considerado en todo caso una persona poco fiable.

No es muy habitual que un pianista se dedique al género literario de las memorias: si tantos pianistas soviéticos lo han hecho, es porque consideraban su obligación dejar un mensaje para la posteridad. Por encima de la calidad literaria, sus escritos son importantes porque nos hablan de un tema universal e intemporal, el de la relación entre el artista y el poder, de los desgarros interiores que este provoca, y de cómo arte y política están más conectados de lo que imaginamos.

Por otro lado, en las reflexiones de los pianistas hay otro tema recurrente: la importancia de la música, el arte y la cultura en la Unión Soviética. La URSS concibió un sistema educativo extraordinario, construido a principios de los años veinte gracias a las intuiciones de Lunacharski: dicho sistema sentó las bases de una cultura musical que echaba raíces no solo en quienes desarrollaban luego la profesión, sino también en el público. Incluso en las épocas de mayor dificultad económica, ir a un concierto o al teatro se consideraba como una actividad necesaria para el espíritu, casi una religión. Mientras que en Occidente la cultura empezaba a convertirse a menudo en una forma de entretenimiento, una diversión reducida a veladas mundanas y distracciones, en la Unión Soviética y en los países socialistas representaba todavía una salvífica búsqueda de verdad y belleza. Es difícil, quizá imposible, contestar los interrogantes que plantean estas evidencias: ¿es posible que el arte florezca mejor en condiciones desesperadas? ¿Y que la felicidad, o cuando menos la serenidad existencial, convierta la transfiguración artística en algo accesorio? Son preguntas importantes, pero también peligrosas.

Es evidente que el arte no prospera solo bajo las dictaduras: por el contrario, la represión y la censura desmoralizan y humillan al artista hasta el punto de empujarle al silencio creativo y a desvirtuar su inspiración. Aun así, muchos soviéticos destacaron cómo el arte fue para ellos una auténtica tabla de salvación, un alimento tanto más esencial cuanto más empeoraban las condiciones de vida: ejemplar es lo que cuenta Sviatoslav Richter de cuando tocó en Leningrado bajo los bombardeos nazis el 5 de enero de 1944 («el público se acurrucaba en sus abrigos, profundamente conmovido»)<sup>1</sup>, y su recuerdo de los altavoces que, entre las

---

<sup>1</sup> Richter Sviatoslav-Monsaingeon Bruno, *Scritti e conversazioni*, Il Saggiatore, Milán, 2015, p. 99.

ruinas de la ciudad, difundían la «Canzonetta» del *Concierto para violín op. 35* de Chaikovski interpretada por David Oistrakh. Lo que Menuhin definió como una mezcla de «crueldad y belleza» se encuentra también en las palabras del director de orquesta Gennadi Rozhdéstvenski, quien compara al artista soviético con una vid: «Si la vid crece en un terreno ingrato, seco y pedregoso, el vino es mejor porque a las raíces les cuesta más penetrar en el terreno. Esto es una realidad. Su coste es otra cuestión».

Es indudable que los dramas del pueblo ruso han influido en su expresión artística, y mucho antes de 1917: ese peculiar anhelo, ese sentido de pérdida y de *nostalgia* que encontramos a menudo en las obras de arte hunde sus raíces en un concepto indefinible de «alma rusa» que conlleva, además de un halo místico, una buena dosis de sufrimiento. No obstante, establecer sobre esta base una equivalencia entre genialidad y dolor sería ingenuo: la conexión y la recíproca influencia entre vida y arte siguen derroteros imprevisibles, no lineales. En estas páginas emergerán a veces los cortocircuitos entre la experiencia existencial de los pianistas, a partir de sus relaciones con la sociedad que les rodea, y su arte: con todo, mi objetivo no ha sido el de formular juicios y conclusiones firmes, sino reconstruir el retrato de una época cuyas numerosas zonas de sombra siguen arrojando más preguntas que respuestas. La duda socrática, la impresión de que las certezas absolutas son engañosas, ha sido el principio que me ha guiado.

Sin pretensión de ser exhaustivo, he tratado de incluir en esta panorámica global a los principales pianistas rusos del que Hobsbawn ha denominado el «siglo breve» (1914-1991). La mejor manera de leer estas páginas consiste en convertirlas en la base de un hipertexto: en la medida en que el lector escuche las interpretaciones de los muchos y magníficos intérpretes a los que hago referencia, el libro habrá alcanzado su objetivo. Un análisis pormenorizado del

arte interpretativo de cada pianista habría alejado excesivamente la atención del tema esencial del libro, que es de naturaleza ante todo histórica. He tratado de ofrecer, por medio de pequeñas pinceladas, tan solo una idea de la estética de cada pianista, deteniéndome un poco más en los nombres menos conocidos, merecedores de ser rescatados del olvido. Es probable que el lector encuentre desproporcionado el amplio tratamiento reservado a algunos pianistas menos populares (Mikhail Rudy, por ejemplo) con respecto a otros celebérrimos (Emil Gilels, por ejemplo): la razón tiene que ver tanto con el enfoque histórico-político adoptado (en el caso de un artista soviético «oficial» como Gilels, las informaciones sobre una eventual vena rebelde son escasas) como con el hecho de que sobre los pianistas más conocidos se ha escrito ya mucho. Un caso aparte es el amplio *excursus* sobre el bailarín Rudolf Nuréyev, quien, aunque no fue un pianista profesional, simboliza con su «salto» hacia Occidente un cambio histórico.

Deseo agradecer ante todo a los editores Paolo y Roberto Zecchini la confianza depositada en mí. En el trabajo de búsqueda de los textos, ha sido valiosa la ayuda de Riccardo Risaliti, Laureto Rodoni, Luca Chierici, Francesco Maria Colombo, Desirée Fusi. Agradezco a Lyudmila Zhilstova algunas traducciones de documentos rusos. Un agradecimiento especial va para Boris Bloch, Bruno Monsaingeon y Boris Petrushanski, quienes me han contado sus recuerdos y su visión del mundo soviético. Al pintor Guido Buganza por el talento con que ha concebido y realizado en un santiamén la imagen de portada, poco antes de que el libro fuera a la imprenta. *Last but not least*, Nicola Cattò, Adele Galli y Laureto Rodoni han sido para mí una insustituible ayuda en el trabajo de relectura.

*Este libro está dedicado a la memoria  
del pianista Yuri Egorov*



## LOS ARTISTAS FRENTE A LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE

*Aquí en Moscú – las cúpulas arden  
aquí en Moscú – las campanas doblan,  
y sepulcros en fila hay aquí,  
y zarinas duermen en ellos y zares*

Marina Tsvietáieva

### *Excitación y miedo*

La Revolución Rusa de 1917 cambió para siempre el curso de la historia: en febrero, durante un invierno marcado por la hambruna y las derrotas de la Primera Guerra Mundial, el imperio ruso se derrumbó y con él la dinastía de los Románov, los zares que habían reinado durante dos siglos; en octubre, los bolcheviques guiados por Lenin tomaron las riendas del país con un nuevo acto de fuerza y sustituyeron al gobierno provisional, liberal y burgués, por el de los Sóviets, soldados y obreros que se erigían en portavoces del proletariado rural y de las masas urbanas. En poco tiempo, el orden sociopolítico del país quedó completamente trastocado, lo que despertó una mezcla de excitación y miedo. El primer paso fue liberarse de los abusos del régimen zarista: la Revolución de Febrero condujo inmediatamente a la abolición de la pena de muerte, a la

abrogación de las discriminaciones étnicas y religiosas, a la reivindicación de las libertades políticas fundamentales. Los tribunales militares fueron disueltos, se implantó el sufragio universal, que incluía también el voto femenino. No obstante, con el golpe de estado del 24 y 25 de octubre se instauró un nuevo régimen totalitario: los bolcheviques crearon una policía secreta, la CEKA (que asumiría luego otros nombres, hasta llamarse KGB), restablecieron la pena de muerte y la censura, prohibieron la formación de partidos burgueses y, en enero de 1918, disolvieron la Asamblea Constituyente, donde tenían minoría, al haber alcanzado solamente el 25% de los votos con respecto al 58% de los socialistas revolucionarios. El pluralismo instaurado en febrero duró pocos meses: Lenin y los suyos formaron un partido único, que concentraba en sí todos los poderes y ejercía un estrecho control de la información. De repente, «todas las instituciones de autoridad se derrumbaron: la Iglesia, el sistema legal, el poder de los terratenientes sobre la tierra, la autoridad de los oficiales en el ejército y la armada, la deferencia hacia los mayores; de manera que el único poder real del país pasó a manos de los comités revolucionarios locales (es decir, los sóviets)»<sup>1</sup>. En este repentino caos, se desató una guerra civil que se prolongó durante cinco años, hasta que los bolcheviques consolidaron definitivamente su poder y las nuevas instituciones, dando vida el 30 de diciembre de 1922 a la Unión Soviética, conocida también con el acrónimo de URSS, que duraría hasta el 26 de diciembre de 1991.

Desde el punto de vista de las artes, la revolución no tuvo la ola de creatividad que había caracterizado Rusia a comienzos del siglo XX. Los artistas captan a menudo las agitaciones y los desórdenes crecientes, los transforman en

---

<sup>1</sup> Figes Orlando, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 2002, p. 523. Trad. de Eduardo Hojman.

energía creativa y en materia de experimentación, transfigurando los aspectos más inquietantes de la realidad en formas que al mismo tiempo representan aquella realidad y la trascienden. Pintores de vanguardia como Kandinski o Malévich compartieron, al menos al principio, la llama del entusiasmo político y la relacionaron con sus propias experimentaciones artísticas. Entre los escritores, algunos asumieron una actitud recelosa o abiertamente crítica hacia la revolución, otros se contagiaron de la sensación de liberación que traía consigo: emblemático es el caso de Aleksandr Blok, que interpretó los acontecimientos de 1917 como un despertar dionisiaco de la Rusia profunda, contrapuesto a la apolínea sensatez de la cultura europea occidental. En su escrito titulado *El naufragio del humanismo*, de 1919, Blok afirma que «ya se perfila un nuevo individuo, una nueva raza humana; este movimiento apunta no hacia el hombre ético, político o humanista, sino hacia el *hombre artista*: solo él será capaz de vivir y actuar ávidamente en los desórdenes y en las tempestades de la nueva época, hacia la que la Humanidad se siente atraída de manera irresistible»<sup>2</sup>. Según Tzvetan Todorov, este punto de vista muestra una fuerte influencia de la filosofía de Nietzsche: «Lenin es percibido por sus contemporáneos como una perfecta encarnación de la voluntad de poder»<sup>3</sup> y el partido se vuelve «el superhombre (colectivo) de Lenin», destinado a «tener siempre la razón»<sup>4</sup>. El zar Iván el Terrible, con su voluntad de hierro, termina paradójicamente por ser uno de los modelos de Lenin. También Stalin, años después, lo escogerá como fuente de inspiración.

---

<sup>2</sup> Blok Aleksandr, *Oeuvre en prose, L'âge d'homme*, Lausana, 1974, p. 191.

<sup>3</sup> Todorov Tzvetan, *El triunfo del artista. La revolución rusa y los artistas rusos: 1917-1941*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017, p. 18. Trad. de Noemí Sobregués.

<sup>4</sup> *Id.*

Blok, en su *furor* visionario, llega a comparar la ola revolucionaria con fenómenos naturales imponentes en los que los elementos liberan su fuerza primordial, como el terremoto de Lisboa o el de Messina. Muy pronto, sin embargo, al extinguirse el fuego revolucionario inicial y al asentarse una burocracia de funcionarios que reduce la «plebe» al silencio, el escritor se da cuenta de que el paralelismo entre arte y política no se sostiene: la acción del artista es incompatible con el orden del mundo exterior y «el poeta muere porque ya no puede respirar; la vida ha perdido todo significado». En 1921, tan solo cuatro años después del estallido de la revolución, Blok se dejará literalmente morir, tras no recibir la autorización de la CEKA para viajar al extranjero.

Entre los artistas que apoyaron la revolución, es emblemático también el caso de Vladímir Mayakovski, quien vio en el cambio del febrero de 1917 la liberación de un conformismo burgués y mezquino, tanto en el ámbito político como artístico. Con furia iconoclasta, afirmaba que había llegado la hora de que las balas llovieran sobre los museos y que los clásicos fuesen desterrados como «vieja pacotilla estetizante». Su propósito no era meramente destructivo, pues él aspiraba a la implantación de un nuevo mundo, más elevado. Como afirma el estudioso Orlando Figes, «en muchos de sus escritos Mayakovski hablaba de su deseo de huir de aquella monotonía de las cosas materiales (“nos volverá a todos filisteos”) y volar, como una figura de Chagall, a un reino más elevado y espiritual»<sup>5</sup>. No obstante, su idea de un arte independiente del Estado chocaba radicalmente con el regreso de la censura. Mayakovski se suicidó de un disparo en su piso moscovita, o quizá, según otra hipótesis sostenida también por Eisenstein, fue asesinado por un sicario que había entrado en su casa gracias a su amante Lilia Brik, quien probablemente ejercía labores de espía para la policía soviética.

---

<sup>5</sup> Figes Orlando, *op. cit.*, p. 558.

El futurismo de escuela mayakovskiana y su idea de una revolución de las formas artísticas que acompañase la revolución política pasarán pronto a considerarse muy poco proletarios y demasiado «bohemos» por parte de Lenin y de los dirigentes revolucionarios: arte degenerado y demasiado extravagante para poder intimar con los sentimientos de un obrero. Emblemática en este sentido es una de las últimas piezas teatrales de Mayakovski, *La chinche* (1929), sátira del poder y de la burocracia acompañada por músicas de Shostakovich, en la que un hombre es hibernado y se encuentra –tras diez años de planos quinquenales– en una sociedad soviética apagada y egoísta, que se asemeja proféticamente a la URSS de Brézhnev. La hostilidad que el poder soviético mostró hacia Mayakovski, también se cebó con Vsévolod Meyerhold, director y autor teatral procedente de la escuela de Stanislavski: persuadido en un primer momento de que la dictadura del proletariado podía dar vida a un nuevo arte, en los años treinta sufrirá los ataques de una prensa que le acusa de trotskismo y de tendencias contrarias al realismo socialista. De manera parecida a lo que ocurrirá con Shostakovich en 1936, Meyerhold fue objeto de ataques violentos en el diario *Pravda*, el órgano oficial del Partido Comunista. Detenido en 1939, sufrió duras torturas, durante las cuales se le sonsacaron confesiones hostiles a la revolución. Pese a retractarse, fue condenado a muerte y fusilado el 2 de febrero de 1940.

A diferencia de Blok, Mayakovski y Meyerhold, otros escritores se mostraron desde el principio reticentes frente a los métodos revolucionarios: Iván Bunin condenó su violencia bruta, percibiendo bajo las apariencias del «radiante porvenir» un olor a muerte; Maksim Gorki comprendió inmediatamente que el poder bolchevique no era muy diferente al de los Románov, y que ambos se basaban en la aniquilación de los opositores; Mijaíl Bulgákov quedó sobrecogido por la obtusa bestialidad y el copioso derrama-

miento de sangre de 1917, y a principios de los años veinte tomó en consideración la posibilidad de huir a Francia. En una aparente paradoja, estos artistas críticos desde el primer minuto con la dictadura bolchevique llegarán en muchos casos a salvarse, a diferencia de los «entusiastas» antes citados: Bunin dejó Moscú ya en 1918 y emigró en 1920 a Francia, donde morirá en 1953, tras obtener en 1933 el Premio Nobel de la Literatura, siendo el primer ruso en conseguirlo; Gorki abandonó Rusia en 1921 y se dirigió primero a Alemania y luego a Italia, en Sorrento: volverá a Rusia solo en 1932, invitado por Stalin, y buscará una compenenda con el régimen (pero sobre su muerte, ocurrida en 1936, pesa el rumor de un envenenamiento); también Bulgákov, como por otra parte Shostakovich, desarrollará una sutil estrategia de equilibrismo para seguir haciendo arte en su propia patria: «Toda lagartija sabe que vale más vivir sin cola que perder la vida»<sup>6</sup>.

Muchos músicos, quizá en mayor medida que los escritores, intuyeron muy pronto que los acontecimientos tomarían un cariz trágico. Algunos abandonaron Rusia incluso antes de la Primera Guerra Mundial: es el caso de Stravinsky, quien ya en 1910 se marchó a París para reunirse con Serguéi Diáguilev, empresario de los Ballets Rusos, con motivo del estreno del *ballet El pájaro de fuego*, que cosechó un grandísimo éxito en la Ópera de París. Durante unos años, Stravinsky siguió volviendo ocasionalmente a Rusia, a San Petersburgo o a su casa de campo de Ustilug, en la actual Ucrania, donde encontraba la tranquilidad ideal para componer: su último viaje, realizado para traer a Francia desde la madre patria algunas colecciones de cantos populares rusos, tuvo lugar casi un mes

---

<sup>6</sup> Mijaíl Bulgákov, *Zhizn' gospodina de Molera*, cap. 14, en *Teatralnyi roman. Romani. Pesi*. Eksmo, Moscú, 2002. Citado en Tvetan Todorov, *op. cit.*, p. 81.

antes del inicio de la Primera Guerra Mundial. No regresará a su patria hasta 1962.

«Al volver de Rusia pasando por Varsovia, Berlín y Basilea, me enteré de que, dado el nerviosismo que reinaba en la Europa central, se avecinaban graves acontecimientos. Quince días después se declaró la guerra. Como yo había sido dado por inútil para el servicio militar, no estaba obligado a regresar a mi país, pero no podía imaginar que no volvería a verlo, al menos tal y como lo dejé la última vez que estuve allí. La profunda emoción que sentí y los sentimientos patrióticos que se removieron en mi interior al enterarme de la noticia de la guerra, junto con la tristeza que me producía estar lejos de mi país, estuvieron en parte compensados por la felicidad que me proporcionó la lectura de la poesía popular rusa»<sup>7</sup>.

La referencia a la poesía popular rusa nos hace comprender que Stravinsky, pese a occidentalizarse y a convertirse en un emblema del cosmopolitismo, nunca olvidó su propia tierra. Cuando, muchísimos años después, se encontrara con Shostakovich, del que tantas cosas le separaban, proclamará con estas palabras la irreductibilidad de su común identidad rusa:

«El olor de la tierra rusa es diferente, y es imposible olvidar algo así [...] Un hombre tiene un lugar de nacimiento, una patria, un país, solo *puede* tener uno, y el lugar de nacimiento es el factor más importante de su vida. Lamento que las circunstancias me hayan apartado de mi patria, de no haber engendrado mis obras aquí, y, sobre todo, de no haber estado aquí para ayudar a la Unión Soviética a crear su nueva música. No dejé Rusia por voluntad propia, incluso aunque había mucho en mi Rusia y en Rusia en ge-

---

<sup>7</sup> Stravinsky Igor, *Crónicas de mi vida*, Alba, Barcelona, 2005, pp. 66-67. Trad. de Elena Villalonga Serra.

neral que me desagradaba. Pero tengo el derecho de criticar a Rusia, porque Rusia es mía y la amo, y ese derecho no se lo doy a ningún extranjero»<sup>8</sup>.

En los años de la guerra y de la Revolución Rusa, Stravinsky llevó una vida errante, llena de encuentros artísticos fundamentales, entre París, Estados Unidos, España, Suiza e Italia: mientras en su tierra de origen estallaba la Revolución de Febrero, él se encontraba en Roma, en compañía de Picasso, Diáguilev, Cocteau, Massine, Bakst y Ansermet. Su existencia, caótica por su economía tambaleante pero también llena de estímulos, se desarrollaba ya fuera de Rusia. En *Crónicas de mi vida*, a la revolución se dedican pocas palabras, lacónicas y desoladas:

«Esta época, a finales del año 1917, fue la más dura de mi vida. Estaba totalmente desanimado tras las dos muertes sucesivas<sup>9</sup> y, para colmo mi situación económica era más difícil que nunca. La revolución comunista que acababa de triunfar en Rusia me privó de los últimos recursos que de vez en cuando recibía de mi país. Por así decirlo, me encontraba frente a la nada, en un país extranjero y en plena guerra»<sup>10</sup>.

Si Stravinsky sorteó la obligación de regresar a Rusia gracias al hecho de haber sido declarado inútil para el servicio militar, Diáguilev eligió deliberadamente no volver a su patria, pese a que inmediatamente después de la Revolución de Febrero le ofrecieron el cargo de ministro de las Artes. La decisión de permanecer en París fue sin duda acer-

---

<sup>8</sup> Figes Orlando, *op. cit.*, p. 690.

<sup>9</sup> La muerte de la gobernanta de su infancia Berthe, a la que Stravinsky quería «como a una segunda madre», y la de su hermano Guri, en el frente rumano. Anteriormente, el compositor había perdido ya al padre, a dos hermanos y una hermana.

<sup>10</sup> Stravinsky, *op. cit.*, p. 84.

tada: ¿qué habría podido pasar con alguien como él, que no escondía sus relaciones homosexuales, tras la consolidación de las instituciones soviéticas? Es significativo que, además de condenarle al exilio en octubre de 1917, el nuevo régimen de Lenin le señalara como un claro ejemplo de «decadencia burguesa».

También Serguéi Rachmaninov tuvo la suerte de alejarse de Rusia en el momento en que la revolución sacudía el país. Al igual que otros artistas e intelectuales, dio la impresión de acoger favorablemente la Revolución de Febrero: a principios de marzo, dos de sus recitales estuvieron dedicados al país «ya liberado»; en el programa, firmaba como «el artista libre Serguéi Rachmaninov». Si bien ligado a los círculos aristocráticos<sup>11</sup>, Rachmaninov sintió la intensidad de la aspiración popular a la libertad, ya expresada en uno de sus *Coros op. 15*, «*Gloria al pueblo*»: «¡Gloria a nuestro pueblo, gloria! ¡La causa del pueblo, / su felicidad, la paz y la libertad ante todo!». Pero la desilusión no tardará en manifestarse. El músico ya había mostrado su decepción con los motines de 1905, que le habían llevado a dejar Moscú y el Bolshoi para establecerse en Alemania, en Dresde. La ley sanguinaria de la Revolución de Octubre le asustó y le horrorizó. Decidió entonces abandonar el país junto a su mujer Natalia y a sus dos hijos: el pretexto con el que consiguió el visado fue una gira de conciertos por Escandinavia. Consigo llevó solo pocas partituras, entre las que estaban *El gallo de oro* de Rimski-Korsakov y los esbozos de su propia ópera *Monna Vanna*, que quedó inacabada. Aunque pertenecía a una familia bastante pobre, debido a la actitud derrochadora de su padre, un exoficial

---

<sup>11</sup> Entre sus amistades, estaba la del gran duque Mijaíl Aleksándrovich Románov, hermano del zar Nicolás II. Mijaíl fue el primero de los Románov en ser asesinado por los bolcheviques, la noche del 12 de junio de 1918.

del ejército ruso caído en desgracia, Rachmaninov poseía una estupenda casa de campo en Ivanovka, cerca de Tambov, donde pasaba los veranos componiendo en un ambiente de paz: de ella se apoderaron los bolcheviques, la saquearon y la quemaron. Perder la finca de Ivanovka fue para Rachmaninov como perder su madre patria: la casa de campo es, para los rusos, lo que para los alemanes es el *Heimat*, la casa ideal, la patria del alma.

«Los rusos tienen un vínculo con el suelo más fuerte que el de cualquier otra nacionalidad, que deriva de una inclinación instintiva hacia la calma, la tranquilidad, la admiración de la naturaleza y, tal vez, una búsqueda de soledad. Me parece que todos los rusos tiene algo de ermitaños»<sup>12</sup>.

Cuando Rachmaninov vio a los campesinos, borrachos y exaltados, corriendo por la finca con antorchas en las manos, comprendió que la situación no se normalizaría: era preciso evitar lo peor y abandonarlo todo. Salió el 22 de diciembre de 1917, cruzó las fronteras de Finlandia y Suecia, y se estableció con la familia en Copenhague, donde permaneció gran parte de 1918 en condiciones de desánimo moral, a pesar de los éxitos (también económicos) de los conciertos; se trasladó luego a Oslo, para embarcarse después hacia Estados Unidos el 11 de noviembre de 1918. Lo había perdido todo: su idea era empezar de cero, rehacerse una vida, confiando en la posibilidad de una auténtica carrera como concertista. Rachmaninov ignoraba todavía que nunca más volvería a ver su tierra natal: incluso más que en el caso de Stravinsky, la separación de Rusia fue para él extremadamente dolorosa y una fuente de constante nostalgia hacia su patria. Exiliado primero en América, luego en Francia y Suiza, intentará en cada lugar reconstruir la atmósfera rusa:

---

<sup>12</sup> Figes Orlando, *op. cit.*, p. 643.

invitaba a su casa a sus compatriotas (escritores como Bunin o Nabokov, músicos como Horowitz, Heifetz o Glazunov), contrató servicio ruso, cocineros rusos, una secretaria rusa y se mantuvo fiel a los rituales de la cultura rusa.

*Extranjero en todas partes: el caso de Nikolái Médtner*

En 1921, otro pianista-compositor en fuga de la Rusia comunista llegó a Estados Unidos como Rachmaninov: Nikolái Médtner. El quinto de seis hijos, Médtner había nacido en Moscú en 1880, en el seno de una familia muy culta<sup>13</sup>; en el Conservatorio de su ciudad natal había estudiado bajo la guía de eminentes músicos y pedagogos como Paul Pabst, Vasili Sapelnikov, Vasili Safónov y Serguéi Tanéyev. Como buena parte de las clases elitistas e intelectuales, Médtner vivió los acontecimientos revolucionarios con grave aprensión. Los miembros de la vieja *intelligentsia* fueron uno de los primeros blancos de los bolcheviques: «en la dictadura del proletariado se les asignó el último lugar de la escala social»<sup>14</sup>. Los amigos más acaudalados de Médtner vieron cómo se les expropiaban propiedades y bienes, y su familia sufrió las caóticas consecuencias de la revolución y sobre todo de la posterior guerra civil. Moscú, en efecto, fue azotado por la escasez de alimentos y combustible, así como por la crisis de los servicios públicos, hasta el punto de que la mitad de la población, entre 1917 y 1920, migró

---

<sup>13</sup> Su padre, Karl Petrovich Médtner, era un profundo conocedor de la filosofía y literatura rusa y alemana, con una marcada predilección por Goethe. Sus abuelos maternos estaban estrechamente vinculados con el ambiente musical: Polina Gebhard era soprano coloratura, Karl Goedicke era amigo fraternal de John Field, el compositor inglés expatriado a Rusia, inventor del género pianístico del nocturno. Muchos de los hermanos de Nikolái Médtner cultivaron la música y las artes.

<sup>14</sup> Figes Orlando, *op. cit.*, p. 526.

al campo. Médtner, a diferencia de Rachmaninov, decidió quedarse en la ciudad, pero fue víctima de una serie de adversidades como efecto del empeoramiento de las condiciones de vida en la capital: ante todo, la enfermedad (una grave fiebre tifoidea) de su querida Anna Mijailovna Bratenskaya, antigua esposa de su hermano mayor Emil, quien había sido internado en Alemania durante la Primera Guerra Mundial y había generosamente permitido a su hermano menor ser novio de su propia consorte; luego, el 26 de marzo, la muerte por pulmonía de su madre Aleksandra, de quien el pequeño Nikolái había recibido las primeras clases de música, y por último, apenas dos días más tarde, la muerte de dos hijos, Sofía y Nicolás, por viruela y doble neumonía. Estas tragedias coincidieron con los ensayos del nuevo *Concierto n.º 1 en do menor op. 33*, cuyo estreno fue obviamente prorrogado: sobreponiéndose a la desesperación, Médtner logró tocarlo seis semanas después.

El Concierto iba a ser dedicado en un principio a su querido hermano Emil, al que Médtner no veía desde hacía cuatro años y del que recibía esporádicas noticias, pero finalmente el músico dedicó la obra «al recuerdo de nuestra preciada, querida madre»<sup>15</sup>. Las desgracias familiares no terminaron aquí: uno de los hermanos de Médtner, Karl, formaba parte de la Armada Roja pero al mismo tiempo había sido exoficial en la Rusia de los Románov. Durante la guerra civil, muchos de los exmilitares zaristas fueron fusilados: la misma suerte aguardaba también a Karl Médtner si su hermano compositor, cuando el pelotón de fusilamiento estaba ya preparado para disparar, no hubiese dicho al oficial al mando que estaban a punto de fusilar al hermano de una eminencia de la música rusa. Karl fue inmediatamente liberado, lo cual da una idea de los privilegios

---

<sup>15</sup> Cfr. Martin Barrye, *Nicolas Medtner: His Life and Music*, Routledge, 1995, p. 128.

que en la Rusia comunista, como en todos los regímenes, se concedían solo a las personas importantes o cercanas a los dirigentes del Partido. A este terrible período siguieron unas semanas de merecido descanso junto a su compañera Anna: una ayuda le vino de una amiga, la pintora Anna Troyanovskaya, discípula de Serov y Matisse y muy próxima también a Sviatoslav Richter (que recibió de ella clases de pintura). Troyanovskaya ofreció a la pareja la posibilidad de relajarse en una dacha de campo en Bugry, cerca de la ciudad de Obninsk, en el suroeste de Moscú. A la vuelta, Médtner tenía compromisos que atender: para un compositor de su relevancia, seguir viviendo en Moscú implicaba la obligación de tomar parte activa en la vida de las instituciones del régimen. Retomó, pues, su puesto de profesor en el Conservatorio de Moscú, sometido a control estatal junto con el de Petrogrado, y aceptó la invitación a formar parte del Narkomprós, el recién nacido Comisariado Popular de Educación. Junto a él estaban músicos de las opiniones políticas más dispares, desde conservadores hasta progresistas, unidos por la necesidad de adaptarse a unos cambios inevitables: entre ellos, se encontraban los compositores Aleksandr Glazunov e Boris Asafyev y el ilustre pianista y pedagogo Alexander Goldenweiser, al que Médtner había dedicado sus *Fragmentos líricos op. 23*.

Las condiciones de vida no eran, sin embargo, de las mejores: Médtner y Anna fueron obligados a mudarse al piso de la familia del hermano Karl, con el que compartían comida y combustible. Además, en los años siguientes, el Conservatorio y las salas de concierto en las que Médtner daba sus recitales no tenían calefacción. Celebradas las bodas en 1919, los cónyuges Médtner se encontraron sin casa tras regresar de unas nuevas vacaciones en la dacha de Bugry: su condominio había sido ocupado por la fábrica al que pertenecía, lo que suponía el desalojo inmediato para todos los inquilinos. A los Medtner no les quedó otra que refugiarse

en Bugry, donde permanecieron diecisiete meses, hasta octubre de 1920. Nikolái, tras escribir a Goldenweiser, consiguió un año sabático retribuido por el Conservatorio. Pero los motivos de angustia se multiplicaron: tras perder por completo los contactos con su hermano Karl, Médtner descubrió en 1920 que este había muerto en el frente cuatro meses antes (a él dedicará el ciclo de *Romanzas op. 37*, que se concluye con la inquieta *¿Qué estás llorando, tú, viento, a medianoche?*). A pesar de todo, Médtner retomó la composición tras un período de parón creativo; llevó consigo a Bugry los cuadernos en donde registraba sus ideas musicales; los motivos que se repetían más veces en su cabeza y que volvía a apuntar tras haberlos olvidado, los consideraba como los más auténticos: estos confluyeron en los tres ciclos pianísticos titulados *Zabytye motivy* («Melodías olvidadas») *op. 38*, *39* y *40*, respectivamente, compuestos entre 1919 y 1922, año en que fueron publicados. Ya en la primera pieza del opus 38, es evidente la vena atormentada, trágica y profundamente meditativa de esta música, alternada o superpuesta al deseo de evasión hacia un universo de belleza encantada, lejos de la dimensión urbana y a menudo claramente inspirada en el mundo agreste (en particular en la *Canzona fluviala op. 38 n° 4*, la *Danza rustica* y la *Danza silvestra op. 38 n° 5* y *7*, *Primavera op. 39 n° 4*, la *Danza fiorata op. 40 n° 3*)<sup>16</sup>.

En octubre de 1920, los Médtner dejaron la dacha de campo para volver a Moscú, donde se establecieron de forma provisional en una habitación de la casa de la fami-

---

<sup>16</sup> De estas páginas, y en especial de la *Sonata «Reminiscencia»* que abre la colección, existen diversas y espléndidas interpretaciones, entre ellas la del propio Médtner, de Mariya Grinberg, Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Yákov Flier, Grigori Ginzburg, Yevgeni Svetlanov, Inna Malinina, Earl Wild y, entre las últimas generaciones de pianistas, Evgeni Kissin, Nikolai Luganski, Boris Berezovski, Evgeni Sudbin, Severin von Eckardstein, Vadym Kholodenko, Daniil Trifonov y otros más.

lia de Anna Troyanovskaya. El año 1921 se abrió con el regreso a los conciertos: Médtner dio cinco recitales, empezando por un programa monográfico beethoveniano. En la Sala Pequeña del Conservatorio de Moscú tocó también sus *Melodías olvidadas*, suscitando la conmoción de un público en el que estaban presentes muchos jóvenes, y recibiendo como signo de gratitud un poco de mantequilla, trozos de carne, terrones de azúcar (en otra ocasión, una señora le ofreció dulces al caramelo ¡para los que había tenido que emplear la ración de azúcar de un año entero!). Estas anécdotas nos dan una idea de la escasez de comida en el Moscú de aquellos años. Médtner empezó a pensar seriamente en dejar Rusia. Mientras tanto, Rachmaninov había convenido a Steinway para que invitara a Médtner a una serie de conciertos en los Estados Unidos: habría sido la oportunidad para huir, pero Médtner no recibió el telegrama del amigo. La decisión, no obstante, se le antojaba difícil: permanecía interiormente dividido entre la tentación de abandonar su querida patria y la idea de intentar quedarse, integrándose en el nuevo orden de las cosas. Más allá de los factores ideológicos, no hay que olvidar que la mayor parte de las decisiones se tomaban en base a cuestiones eminentemente prácticas, ligadas ante todo a la simple supervivencia: la búsqueda de comida, la más nutriente posible, de un techo, de perspectivas laborales que permitiesen a Médtner no tener que vivir día a día, sino poder planificar también a largo plazo sus composiciones.

El trabajo para el Narkomprós puso a Médtner en contacto con Anatoli Lunacharsky, comisario popular de Educación y figura crucial en la relación entre las artes y el poder: volveremos sobre él con más detenimiento. Hombre sensato, Lunacharsky había agilizado varias veces los complicados procedimientos para que algunos artistas obtuviesen permisos para dejar Rusia: así había ocurrido por ejemplo con los compositores Prokofiev y Grechaninov o

con el bajo Fiodor Chaliapin, que en 1922 se había marchado del país por desavenencias con el gobierno soviético.

Por supuesto había que demostrar no ser antisoviéticos, o cuando menos ocultarlo de la mejor manera. Los procedimientos burocráticos, en cualquier caso, seguían siendo complejos: Médtner y su mujer tuvieron ante todo que tratar de hacerse expedir un pasaporte estonio. Asimismo, el compositor, pensando en el futuro, tenía que pactar con su editorial rusa la autorización para publicar en el extranjero algunas de sus obras anteriores. Luego estaba el problema de garantizar un futuro digno a su padre enfermo, que no tenía fuerzas suficientes para abandonar el país: Médtner debía encontrar dinero para procurarle una residencia. De todos estos elementos emerge una figura humanamente heroica, capaz de sacrificar sus necesidades individuales frente a un imperativo categórico de naturaleza ética y en nombre del profundo cariño hacia sus seres queridos.

Después de ofrecer algún concierto más en dúo con el tenor Nazary Raysky, Nikolái y Anna emprendieron el viaje: dejaron Moscú un 10 de septiembre de 1922 rumbo a Alemania, desde donde habrían podido quizá reunirse con su hermano Emil, que se encontraba en Zúrich; tras dejar a sus espaldas Pietrogrado, llegaron a Estonia, en la ciudad de Narva, donde fueron puestos en cuarentena durante diez días, compartiendo una única y escuálida habitación con treinta personas. Después de soportar todo tipo de incomodidades, incluida una infección que afectó al oído de Médtner, lograron ser admitidos en Estonia y desde la capital (Reval, la actual Tallin) se prepararon para tomar el transbordador hacia Szczecin. La odisea no había terminado. La expedición del visado alemán se postergó un mes. La larga espera procuró a Médtner nuevas dudas: pasaron por su mente arrepentimientos y nostalgias por una patria con la que nunca dejaría de soñar. Escribió a Rachmaninov y explicó su temporánea renuncia a trasladarse a Estados

Unidos con la esperanza de regresar tarde o temprano a su propio país desde la Europa occidental; reflexionó también sobre la dificultad de emprender la carrera de músico en Europa para un compositor de cuarenta y un años, cuyos contactos estaban todos en Rusia. Su inglés no era muy bueno: ¿cómo empezar una nueva vida, incluso para hacer una simple entrevista? Rachmaninov le confortaba y en las cartas de respuesta le dejaba entrever perspectivas de carrera en los Estados Unidos, aunque ni inmediata ni fácil. Incluso le escribió que, en su opinión, era el compositor más grande de su tiempo. El 26 de octubre los Médtner recibieron los visados alemanes y empezaron un viaje de tres días por el Mar Báltico; llevaban consigo solo la ropa que tenían encima, algunas piezas de cubertería de plata para convertirlas en moneda alemana y pocos libros (el Nuevo Testamento, Platón, Pushkin). La tarde del 1 de noviembre el buque atracó en Szczecin.

Una vez en Alemania, los temores de Médtner resultaron fundados. Los Médtner se alojaron en un piso con piano en el suburbio de Charlottenburg; pero en Berlín, donde el pianista-compositor había estado ocho años antes, su nombre había caído en el olvido. Malas noticias llegaron, además, de París: Médtner habría tenido que tocar allí su propio Concierto bajo la batuta de Serguéi Kusevitski, pero el director de orquesta, al no recibir noticias suyas mientras el compositor estaba bloqueado en Estonia, lo había reemplazado por otro pianista. Para disculparse, y también para compensar los gastos de publicación del Concierto, Kusevitski ofreció a Médtner 25.000 marcos. Mientras tanto, los negocios iban mal: Médtner, con apuros económicos, había tenido que malvender al editor Zimmermann sus *Melodías olvidadas* a un precio de 1.500 marcos cada una. El músico encontraba la atmósfera de Berlín insoportable, insana y alienante. Una vez más vino a su rescate, con conmovedora generosidad, el amigo Rachmaninov, quien dijo

a Médtner que rechazara el dinero de Kusevitski y aceptara sus 50.000 marcos, o sea, el doble. Esta suma le habría permitido vivir durante un tiempo en Alemania a la espera de la gira estadounidense, dedicándose a la composición sin demasiadas preocupaciones financieras. Rachmaninov reconocía en Médtner no solo a un amigo, sino también a un artista capaz de ahondar sus raíces en la tradición y revitalizarla con su personal inspiración, lejos de los vanguardismos que ambos rechazaban.

La buena suerte, no obstante, brillaba por su ausencia: el gran director Arthur Nikisch se interesó por el Concierto de Médtner, pero falleció un mes más tarde. El año 1922 se cerró de la peor manera, con la muerte de su padre Karl Petróvich, el 22 de diciembre. Sin embargo, Médtner se armó de coraje y en 1923 volvió a los conciertos con dos recitales en la prestigiosa Beethoven-Saal. El 10 de abril interpretó músicas propias (la *Sonata op. 22*, doce *Melodías olvidadas*, los *Cuentos*): en la sala, llena, estaba también Glazunov. El gran éxito de público no se correspondió con la reacción de los críticos: se escribió con malevolencia que las *Melodías olvidadas* se olvidarían pronto y que la música de Médtner, además de no tener un propósito, carecía de control y de puntos culminantes. El compositor empezaba a sentirse extranjero en todas partes: parafraseando un *Lied* de Schubert, podríamos decir que el caminante-Medtner se encontraba siempre en el lugar en donde no había felicidad.

Tras un segundo recital berlinés, el 22 de abril (músicas de Beethoven y Médtner), y un concierto en Leipzig en mayo, los Médtner pudieron respirar un poco aliviados y se tomaron unas semanas de vacaciones en Zúrich. Los meses siguientes estuvieron marcados por altibajos: el fracaso del proyecto de la gira americana, la invitación por parte de Welte-Mignon a grabar rollos para piano en Friburgo por 70.000 marcos (Médtner grabó, junto a músicas propias, piezas de Scarlatti

y Beethoven); la ardua búsqueda de nuevos conciertos en Berlín (solo tres en la nueva temporada). A Médtner le fue mucho mejor en Varsovia, donde entre Navidad y el Año Nuevo de 1922/23 tocó el *Cuarto Concierto* de Beethoven bajo la dirección de Hermann Abendroth. No obstante, la retribución era baja. La hostilidad hacia el mundo berlinés se acentuaba debido a las posturas estéticas de Médtner, muy cerrado ante las nuevas tendencias musicales: no toleraba que los berlineses considerasen a Wagner como un burócrata insoportable, al mismo tiempo que empezaban a despuntar personalidades como las de Franz Schreker o, entre los pianistas y pedagogos, Ferruccio Busoni (del músico de Empoli decía incluso que no conocía la composición, que mutilaba a los grandes compositores y que era incapaz de escribir ejercicios para piano decentes).

Después de cambiar dos veces de casa, la segunda debido a unos vecinos que no aguantaban el piano, y constatar que las oportunidades de dar conciertos eran cada vez más escasas, los Médtner decidieron abandonar Alemania. Se marcharon primero a Italia, en un viaje de placer que tocó las ciudades de Milán, Florencia (donde permanecieron un mes) y Roma. Médtner quedó prendado de Italia y del arte renacentista, y tuvo la oportunidad de reencontrar a Rachmaninov y a su mujer durante su estancia florentina. El contrato para la gira americana estaba por fin cerrado: los conciertos serían diecisiete, distribuidos a lo largo de seis meses, con una retribución de 350 dólares cada uno más gastos. Otra vez, la estrategia sugerida por Rachmaninov consistía en buscarle al amigo un número de conciertos suficiente para subvencionar la actividad de Médtner como compositor durante unos años.

Antes de emprender el gran viaje al otro lado del océano, los Médtner visitaron también París, que según ellos apesataba a alquitrán y gasolina, y pasaron el verano de 1924 en la Bretaña, lejos de las ciudades, a las que ya consideraban

como focos de una civilización insensata, destructiva y distante de toda cultura auténtica. Como en el caso de Rachmaninoy, pese al exilio permanecía viva en ellos una mentalidad típicamente rusa, que veía en la tierra y en la naturaleza las únicas raíces posibles. Aunque el piano que había alquilado llegó con retraso, Médtner encontró en el *buen retiro* bretón la posibilidad de terminar un importante número de composiciones. El viaje a Estados Unidos, en cambio, arrancó bajo los peores auspicios: la pareja, en París, tomó prestado de Leo Conus un teclado mudo para permitir a Médtner estudiar durante la travesía en barco, pero Anna dejó el teclado en un taxi, dentro de una bolsa junto a los pasaportes, los billetes del viaje y una cantidad de dinero. Pese a ello, tras hacer un duplicado de los billetes y obtener un préstamo en efectivo, los Médtner consiguieron por fin salir de Cherbourg hacia Nueva York. En los Estados Unidos, tuvieron buena acogida y pudieron contar con la habilidad organizativa de Arthur Judson, que había lanzado las carreras americanas de Heifetz y Cortot (y que lanzará, cuatro años más tarde, la de Horowitz). El primer concierto tuvo lugar el 31 de octubre en la Academy of Music de Philadelphia, donde Médtner tocó su Concierto bajo la dirección de Leopold Stokowski: la crítica, sin embargo, le elogió más como un gigante del teclado que como compositor. Siguiéron otros conciertos en Nueva York, en Chicago con Frederick Stock, en Cincinnati con Fritz Reiner, en Detroit con Osip Gabrilovich; luego, en octubre, el *Cuarto* y el *Quinto Concierto* de Beethoven con la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Willem van Hoogstaten y un recital con composiciones propias en el Town Hall, del que el público salió electrizado, y algunos conciertos de cámara, con el violinista Paul Kochanski (músicas de Szymanowski) y con la soprano Elizabeth Santagano en el Aeolian Hall. Gracias a la ayuda de Rachmaninoy, también en Estados Unidos Médtner tuvo la oportunidad de grabar algunas

de sus interpretaciones en rollos para la Duo Art, con una retribución de 1.500 dólares. Algunos críticos empezaron a decantarse favorablemente: Ernest Newman, por ejemplo, comparó a Médtner con Brahms y lo consideró increíblemente subestimado con respecto a otros contemporáneos mucho más conocidos y mediocres.

De regreso a Europa en abril de 1925, los Médtner sacaron sus conclusiones: la experiencia americana había sido positiva en lo económico, pero en verdad no se habían sentido del todo cómodos. Habían tenido la impresión de ser unos simples visitantes. Tras dejar atrás el ambiente americano, demasiado comercial para sus gustos, los Médtner se refugiaron en su vuelta a Francia en una casa de campo en Fontaine d'Yvette: sin electricidad ni luz, pero sumergidos en la naturaleza. La experiencia americana de Médtner nos enfrenta a uno de los problemas fundamentales de los exiliados rusos: el conflicto entre su educación, basada en un fuerte idealismo, y el estilo de vida occidental, más pragmático. Médtner no perdió nunca su actitud idealista, pero vio cómo se hundía su fe en la realización concreta de sus ideales. El Occidente tan anhelado por quien buscaba la libertad no era desde luego una garantía de realización o de felicidad: para describir esta idea, Médtner utilizaba la metáfora de un pájaro que se rompe las alas contra el techo para poder huir, y aunque luego es liberado, ya no puede volar. Desde su punto de vista, la libertad occidental suponía la renuncia a los ideales con los que había crecido y que consideraba lo máspreciado para un artista. Es un tema que volverá obsesivamente, para los rusos en el exilio, a lo largo del siglo XX.

Médtner preparaba claramente su regreso a Rusia, que tendría lugar en forma de gira de conciertos. Mientras tanto, mantenía un pulso con los editores: Zimmermann le impuso condiciones económicas cada vez más leoninas debido a que sus obras se vendían poco. El mercado se de-

cantaba por la modernidad de Stravinsky y sus imitadores. Decepcionado por la escasa consideración, Médtner hizo de su oposición a las vanguardias musicales una verdadera obsesión: compositores como Schoenberg, Berg, Webern, Hindemith o Krenek representaban desde su punto de vista una forma de decadencia que se contraponía a los valores musicales que él consideraba como eternos, empezando por la tonalidad. Su radical «inactualidad» le llevó incluso a criticar al amigo Goldenweiser por sus elogios a Prokofiev.

En 1927, dos años después de su gira americana, Médtner volvió por fin a Moscú, con motivo de una serie de trece conciertos y recitales. Al sonido de las bocinas de las ciudades occidentales se sustituía el de las campanas. El 18 de febrero fue recibido con aplausos interminables en la Sala Grande del Conservatorio de Moscú, en el primero de una serie de conciertos en donde tocaba sus nuevas composiciones, terminadas en los años en que había estado alejado de su propio país. La única pieza no suya era la *Sonata op. 53 «Waldstein»* de Beethoven. Casualmente, en los mismos meses también regresaba a la URSS para una gira de conciertos Serguéi Prokofiev: este subrayó, con un punto de animosidad, que los conciertos de Médtner, respaldados sobre todo por viejos teóricos y profesores de conservatorio, tuvieron un impacto muy inferior a los suyos.

Médtner no hizo, sin embargo, lo que muchos hubiesen esperado de él: exhibirse ante las jerarquías comunistas. Invitado en más ocasiones, se negó a convertirse en un artista del régimen: con razón o sin ella, había pasado su vida intentando conservar su independencia. Se alegró en cambio de reencontrarse con Alexander Goldenweiser, que le consideraba un genio incomprendido de su época. Una vez finalizada la gira, los Médtner no se quedaron en Rusia. Su época itinerante continuaría al menos diez años más, hasta 1936, año en que se instalaron en Londres, donde permanecieron hasta el final de sus días.