



# Hacer/encontrar la música: retrato de Gueorgi Dórojev.

---

**Carlos Porras**

Espacio Sonoro nº 36. Mayo 2015

## **Hacer/encontrar la música: retrato de Gueorgi Dórojev.**

Tras los aplausos de rigor, se sientan tres músicos con mucha solemnidad, cada uno con un arco y un aislante de poliestireno. Así lo daba a entender el propio título de la pieza: “Manifiesto para tres aislantes de poliestireno” (2009). Empiezan a pasar los arcos sobre los aislantes pero pensamos que no suena nada más allá de un chirrido estridente. Poco después, hay un momento en que “algo” suena. Algo que ha sonado antes, pero ahora lo hace de forma más evidente, como si uno, tras una espera que acaba con toda expectativa, encuentra una frase entre el murmullo. Una frase que parece estar cargada de un significado que no se revela. Es arte. Hemos presenciado un comienzo y hemos visto hasta dónde llegaba. Es entonces cuando nos damos cuenta de ello al final. Y el final es la obra.



Foto tomada por Tatiana Sushenkova en el Centro Zverevski 26.11.2011

Se trata de un gesto aparentemente espontáneo, como si fuese solo fruto de la intuición. Gueorgui Dórojev (1984-2013) hace suya la frase de Lachenmann: "Yo no

quería expresar algo, quería crear otro mundo"<sup>1</sup>. Parecería procedente hablar de “economía de medios”, pero existe una profusión de detalles en torno a “la cosa”, lo que nos lleva a pensar que ha habido una especie de *horror vacui* latente a nivel conceptual. Si el uso de un objeto nuevo en una partitura conlleva una investigación previa, sería más propio hablar de un proceso de “limitación” por el que, regla a regla, se integra el objeto sonante en un sistema donde tenga su razón de ser.

Este “manifiesto” ha sido desde su estreno una obra mal entendida. Por Internet y en Youtube circularon comentarios viscerales en torno a ella. Había incluso alguno que otro que ya decía que “esto se había hecho en los años sesenta”.

*Con mucha frecuencia, empleo objetos de ese tipo como instrumentos musicales: Globos, latas, aislantes o taladros y bien los combino con otros instrumentos o bien escribo únicamente para esos objetos, como es el caso del ‘Manifiesto...’. Conscientemente reduzco los materiales y las posibilidades de extracción sonora (solo mediante arcos). Se obtiene así un ejercicio compositivo, en función del grado de presión del arco sobre un objeto u otro, este resiste dicha presión y se rompe.*

*Me he propuesto seguir esta línea en otro nivel, con mayor ahínco en este tipo de material y dando con decisiones compositivas aún más impredecibles. En ‘Manifiesto...’ todo está hecho con el fin de que la obra quede “desnuda”, con una forma intencionadamente simple, ¡pero es que hablamos a fin de cuentas de un manifiesto! (No tanto de una composición en el sentido exacto de la palabra, sino de una declaración de acciones posteriores).*

*Por supuesto, este tipo de obras no son un experimento, sino que surgen de una asimilación de tradiciones ya respetables consistentes en incluir en la instrumentación objetos sonantes (como lo eran, por ejemplo, en La Monte Young, en Klaus Huber en Schattenblätter o en la música concreta). Del mismo modo que yo, en mi época, asimilé técnicas de composición de la segunda mitad del siglo XX. Esto no significa que yo descarte todo tipo de instrumentos*

---

<sup>1</sup> El País, 9 de octubre de 2010. Música y sonido según Lachenmann. Jesús Mantilla [http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583184\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583184_850215.html)

*musicales acústicos, pero repetir el camino de Lachenmann (trasladar los principios de la música concreta a la orquestal) no tiene ningún sentido. Lachenmann ya ha hecho eso, así que hay que buscar una vía alternativa”<sup>2</sup>.*

Para Dórojev, las cosas son como son. Da la sensación de que tiene que ser “así”, y quizá por eso la afinidad entre Dórojev y Ustvólskaya, a quien admiraba en una entrevista a Bavilski, interrumpida por su muerte a causa de una hemorragia cerebral<sup>3</sup>:

*(Dmitri Bavilski): Se podrá decir de todo, pero al final queda la misma música, suene a la Shostakovich o no, ¿y qué decir del parecido o diferencia entre la estructura de las obras de ambos compositores [Shostakovich y Ustvolskaya]? <La pregunta quedó sin responder. Gueorgui Dórojev murió el 1 de febrero de 2013, a la edad de veintiocho años>”<sup>4</sup>.*

A Dórojev se le conocía también por su activismo político y fue uno de los muchos ciudadanos rusos que no quiso que el impulso contestatario que acaeció tras las elecciones del 4 de noviembre de 2011 se quedase en un hecho aislado. En 2012 fue detenido unas 9 veces<sup>5</sup> e, incluso, se le llegó a ver por las calles de Moscú protestando él solo con un cartel pidiendo libertad para algún compañero suyo. Más adelante, Dórojev compondría otro manifiesto “para sillas”, las cuales, según la partitura, son arrastradas por el suelo o “alteradas” con otras herramientas como una sierra o un martillo (“por cierto, una de las sillas la serró mi amigo Fiódor Amirov<sup>6</sup>, que está ahora en la cárcel”<sup>7</sup>).

*“(Bavilski): ¿Hasta qué punto esto es música y no una performance o incluso teatro?*

<sup>2</sup> Бавильский, Дмитрий: До востребования. Беседы с современными композиторами. Издательство Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2014 с. 480

<sup>3</sup> Según la causa oficial establecida por los médicos que atendieron a Dórojev y le realizaron una operación de urgencia (que se comunicó a posteriori a los familiares), si bien en realidad la fiscalía de Moscú lleva adelante una investigación para verificarlo.

<sup>4</sup> Бавильский, Дмитрий: указ. соч.с. 434

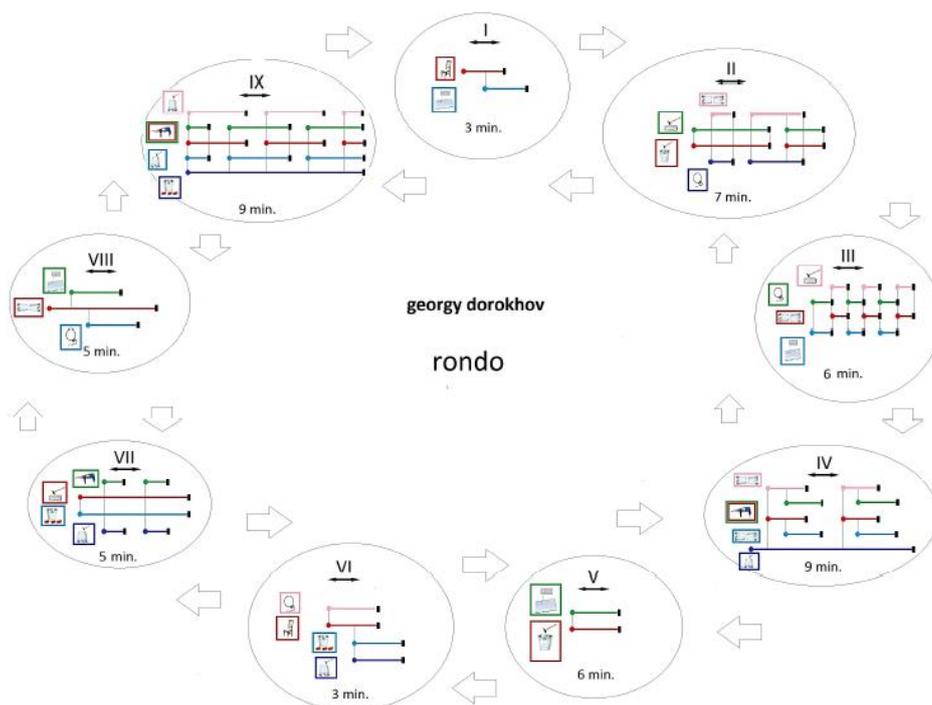
<sup>5</sup> <http://halfaman.livejournal.com/1054259.html>

<sup>6</sup> Fiódor Amirov, pianista experimental de repertorio multidisciplinar, fue detenido el 5 de diciembre de 2011 por una manifestación celebrada en Chístie Prudí: <http://izvestia.ru/news/509271>

<sup>7</sup> Московский Комсомолец № 25819 10 de diciembre de 2011 [http://www.mosforumfest.ru/files/20111208\\_xiii\\_mf\\_press\\_mk.pdf](http://www.mosforumfest.ru/files/20111208_xiii_mf_press_mk.pdf)

(Dórojev): No temo que se tilde a estas obras de performance (si bien creo que no tienen mucho de teatral). Algunos compositores sienten una aversión a la performance como si de un tabú se tratara y no comprendo por qué. Creo que es posible, sea de forma pura o como un elemento más de la obra, ¿por qué no! Pero el ‘Manifiesto para sillas’ no es el único ejemplo de ese tipo en mi música. Y el ‘Manifiesto para tres aislantes’ no es una performance. Simplemente se emplean instrumentos no musicales. (...) No es necesario verlos, sino escucharlos (...) Me interesa la inestabilidad mediante el establecimiento de ciertos límites”<sup>8</sup>.

Rondo (2010) es un conjunto de acciones que se despliegan simultáneamente y de forma circular, por el que un esquema rígido se superpone a la partitura y la fragmenta en partes con distinta duración. De esta forma, las acciones fluctúan y se solapan.



(Partitura de Rondo. Disponible en <http://classic-online.ru/ru/production/25562> )

<sup>8</sup> Бавильский, Дмитрий: указ. соч.с. 487-488

Los instrumentos son objetos cotidianos que no pasan casi por una “limitación”. Suenan, pero suenan en el tiempo y se congregan o se separan en momentos concretos y autónomos. Decir que *Rondo* es “sonido organizado” podría ser redundante, pero es aquí donde vemos al Dórojev más minimalista, a la vez que seguimos viendo al Dórojev metamusical de siempre, pues resulta inevitable pensar si de lo que se trata es de poner a prueba una definición.

Dórojev invierte la pregunta de Lachenmann, cuando este aleja al intérprete de su instrumento para que se plantee cómo usarlo, pero Dórojev acerca una silla a un músico para que la integre en la partitura. En este caso, la inestabilidad sonora no se busca, sino que ya estaba ahí presente para que el compositor la contextualizara. Los músicos que intervienen en el concierto son como personajes que casi desconocen la existencia de su autor.

*Rondo* es demasiado dinámico como para que se le pueda asociar al estatismo de Dmitri Kourliandski. Y Dórojev es demasiado minucioso como para compararlo con el minimalismo de su paisano. Decir que les une la búsqueda de la inestabilidad sonora es decir que a dos compositores de la segunda mitad del siglo XX les unía lo que a casi todos: la búsqueda de una organización formal coherente. La inestabilidad sonora es una de las ideas musicales de nuestro tiempo (como es el caso de Cendo, Bedrossian, Romitelli o Billone).

El problema de ser un artista joven es parecerse demasiado a uno mismo porque tarde o temprano, habrá quien encuentre “influencias”, “líneas” y puede los matices en pos de abrir o cerrar un periodo estético.

*Exposition VII – La primavera* (2012), es una obra para cinco ejecutantes, cada uno con un diapasón y un arco. Al principio, todos tocan casi sin hacer presión con el arco y al mismo tiempo. No obstante, luego la partitura va introduciendo una leve ruptura en la sincronización que afectará a todo el grupo, a medida que logran extraer sonidos de los diapasones.

El desarrollo sigue operando desde la metamúsica y no es tanto un giro sino un fluir que escapa del control de Dórojev. De ahí que Newsky proponga que no son piezas

“acabadas” o bien que consistan en “una sucesión infinita de elementos”<sup>9</sup>. Ahora bien, ¿acaso una lectura moderna del “Feierlich, misterioso” de la novena de Bruckner no extraería precisamente que se vuelve una y otra vez sobre la misma idea para dejar atrás el rastro de todo tiempo acontecido? Las sinfonías de Bruckner, en su época vistas como desmesuradas construcciones arquitectónicas, ¿no supondrían actualmente lo opuesto, es decir, como un cúmulo de gestos que van directamente a lo esencial trabajando casi por descarte (variación a variación, vuelta al punto de partida)?

Quizá no se trate de hacer variaciones. Las variaciones juegan a desligarse del punto de partida que las origina y en la obra de Dórojev se tiende a un resultado opuesto, por el que se trazan fluctuaciones que en casi todo momento se inhiben de traicionar un supuesto primer instante desconocido. Se establece así un juego de distorsiones enormemente dinámico. Tensión sin contexto creada por el surco vacío de una historia.

*“Yo supe de Lachenmann ya en el primer curso. Un profesor nos dijo en clase ‘¿Sabéis quién es Lachenmann? Dios sabe qué pasa con él’ y me empezó a interesar muchísimo. No pude escuchar nada. Si acaso llegué a dar con algunas partituras (una de ellas era la de ‘Mouvement - vor der erstarrung’) y quise entender qué clase de música era esa. Luego en el segundo curso hubo un acercamiento más serio y pude conseguir discos y partituras en el centro de música contemporánea. Causó una honda impresión en mí. Obras como Gran Torso, que es sin duda una obra sin ‘notas’, compuesta directamente con sonidos. Algo totalmente fuera de lo normal. También me pareció singular que todo esto no era solo una cosa puramente demostrativa sino que llevaba consigo un componente teatral”<sup>10</sup>.*

El origen de muchas obras es casi irrisorio, casi no viene de una intención de diferenciar o subvertir, sino que más bien prolonga en la obra una hipótesis organizada

<sup>9</sup> Newsky, Serguéi Дорохов остаётся. год после смерти композитора. Colta, 31 de enero de 2014. [http://www.colta.ru/articles/music\\_classic/1873](http://www.colta.ru/articles/music_classic/1873)

<sup>10</sup> Parte del proyecto “CM-21 CONTRAPUNCTUM”, en el que compositores rusos hablaban de las más importantes figuras europeas en la actualidad musical. 10 de octubre de 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=RxzKEnpgjUM>

(¿y si esto se toca así? ¿Y si alguien se empeñara en sacar música de esto?). De dicha hipótesis solo puede haber no un ensayo, sino una escena “cerrada” con una historia rota. Para ello, Dórojev recorre el propio proceso de escritura.

La forma en sí es algo más que un criterio o un objetivo: no es más que un pretexto para seguir creando. La forma es también un propósito para entorpecer el proceso de creación y derivar la obra para que sea un resultado derivado de dicho proceso y no su culminación (eso se lo deja Dórojev al oyente) y esa es otra diferencia visible entre Kourliandski y Dórojev: Kourliandski se detiene porque su obra continúa en su ejecución (o empieza en ella) pero en Dórojev tanto la ejecución como la escritura forman un urdimbre, es decir, no se puede discernir totalmente dónde empieza una y dónde termina otra (y viceversa). Ambas están íntimamente relacionadas, no se sabe dónde empieza la ejecución y dónde termina la escritura de un compás, un esquema, una instrucción o incluso las ramificaciones de la estructura, el marco de la obra o la conceptualización de ella en el territorio del sonido. Cuando a Dórojev le preguntaron si para él existía algún tabú de índole musical, él contestaba que sí que había tal vez una estética de la evitación, “pero en todo momento evito algo diferente”<sup>11</sup>. Newsky señala que Dórojev se acercaba a un nuevo idioma en obras como *La primavera*, cuyo “carácter absolutamente estático” daba fe de un nuevo punto de apoyo<sup>12</sup>. El caso es que un compositor tan flexible y, a la vez, tan incansable, da una obra que se extiende en varias direcciones desde sus planteamientos.

Dicho de otro modo, suele presentarse en estas obras un conflicto entre el gesto y el sonido porque no siempre coinciden. La cosa que suena es un objeto (podría haber sido cualquiera) que ha sido envuelta en un proceso para ser insertada en la obra. La obra es una cosa mental, una idea que resiste el pensamiento de otras ideas. El compositor realiza el traslado, pero nadie podrá verlo. El resto es casi un resquicio estático y dispuesto. En un restaurante nadie piensa en quién ha puesto los manteles sobre las mesas ni en lo que le aflige al jefe de cocina. Saberlo no es relevante pero del plato queda una vajilla sucia.

<sup>11</sup> Московский Комсомолец № 25819 10 de diciembre de 2011  
[http://www.mosforumfest.ru/files/20111208\\_xiii\\_mf\\_press\\_mk.pdf](http://www.mosforumfest.ru/files/20111208_xiii_mf_press_mk.pdf)

<sup>12</sup> Newsky, Serguéi, Op. cit.

**Y otro más...**

1. *Un compositor compuso una obra en la que hay que dar unos 50 golpes de timbal con una orquesta silente de fondo.*
2. *Otro compositor había decidido componer una sonata pero no pudo.*
3. *Y un compositor más, rebuscando en la basura en busca de provisiones, se asustó enormemente de la aparición inesperada de una rata.*
4. *Y otro compositor se jactó públicamente de no beber cerveza y champán.*
5. *Bueno, y otro compositor, después de ver al Gran Director de Orquesta, se emborrachó de rodillas ante Él y, con gesto nervioso, se santiguó con rapidez pronunciando alguna oración por lo bajo.*
6. *Y otro compositor se ahogó tras caer en un barril de chucrut.*
7. *Y también un compositor le enseñó los dientes a un perro, queriendo morderle. Pero el animal, con un grito, se escapó corriendo por un agujero que había bajo la valla.*
8. *Y un compositor detestaba tanto a otro que una vez no lo dejó ni entrar por la puerta del conservatorio.*
9. *Y también un compositor odiaba a otro y una vez escupió en la sopa que servían en la cantina, cuando el otro se había girado para saludar al Profesor Emérito<sup>13</sup>.*

Dórojev escribía cuentos y hacía dibujos en su blog y en redes sociales. Sus textos suelen ser relatos similares a los de Daniil Jarms con un sentido del humor corrosivo, ante los cuales el lector no sabe si reírse con franqueza o empatizar con los personajes. Muchas veces, su prosa es de corte posmodernista: falsas leyendas extraídas de libros jamás escritos o diarios donde sus autores vierten sus penurias. Los dibujos son casi infantiles: erizos, Brahms paseando por el bosque (de fondo un sol fumando o

---

<sup>13</sup> Cuento publicado por Dórojev en su blog el 13 de enero de 2013 <http://apus-melba.livejournal.com/215414.html>

sonriente) o una particular versión del Egmont de Beethoven<sup>14</sup>. Estas creaciones anticipan y continúan de algún modo ese afán de explotar el material al máximo y separarlo en parcelas a través de un principio de variación casi obsesivo.

*“Nadia<sup>15</sup>, ¿por qué cree que Gosha<sup>16</sup> escribía prosa? ¿No le bastaba con hacer música?”*

*- Citaré a uno de sus personajes: “Últimamente escribo en mi diario con mayor frecuencia. Se ve que es necesario”. El escritor favorito desde la infancia de Gosha fue Gógol y esto se ve en sus textos, que empezó a escribir casi tan temprano como componía, aunque si nos referimos a prosa, hay que señalar que fue más o menos en el segundo curso del conservatorio.*

*Ese fue un periodo difícil en su vida. Se dio cuenta de que tenía que cambiar de dirección (...). Esta crisis la sufrió Gosha de un modo muy doloroso, sin tener ningún tipo de apoyo. Supongo que estos textos servían como un análisis propio<sup>17</sup>.*

*Concertino* (2010) es una obra que irrumpe en la misma escucha desde los primeros instantes. Se trata de “acciones” conjuntas que entran y salen en bloque (incluyendo gritos que se prolongan o se contraen en un lapso muy concreto de tiempo), separadas por entradas del violín “rompiéndose” en intervalos de un minuto. La obra, tal y como ha empezado, concluye y casi no da tiempo para hacerse una idea de lo que ha sucedido. En lo primero en lo que piensa uno es en el violín roto:

*Yo mismo observé que en el estreno en París del ‘Concertino’ (en el cual la destrucción del violín quedaba insertada en la forma de un concierto barroco: Rápido-Lento-Rápido) el público no sabía cómo reaccionar. Al fin y al cabo, Nam*

<sup>14</sup> Es posible echar un vistazo en la página dedicada a su obra en la red social rusa “Vkontakte”: <http://vk.com/albums-5303660>

<sup>15</sup> Hipocorístico de Nadézhda.

<sup>16</sup> Hipocorístico de Gueórgui.

<sup>17</sup> Надежда Дорохова: «Гоша ломился в те же врата, только зайдя с другой стороны...» Частный корреспондент. 10 de abril del 2015

[http://www.chaskor.ru/article/nadezhda\\_dorohova\\_gosha\\_lomilsya\\_v\\_te\\_zhe\\_vrata\\_tolko\\_zajdyas\\_drugoj\\_storonoy\\_38104](http://www.chaskor.ru/article/nadezhda_dorohova_gosha_lomilsya_v_te_zhe_vrata_tolko_zajdyas_drugoj_storonoy_38104)

*June Paik había hecho lo mismo cuarenta años antes y Jani Christou, unos treinta.*

*Sin embargo, Dórojev siempre insistía en la originalidad de su enfoque y tal vez tengamos que estar de acuerdo con él. No es simplemente que, al volver al radicalismo de los años sesenta, Dórojev pusiera de nuevo en cuestión la situación del concierto, alterando la zona de confort del músico y el oyente, y cortando toda distancia... sino que nos dio a entender que todos estos problemas expuestos en la década de los sesenta seguían sin resolver. Por tanto, si estas cosas suscitaban cierta aversión en su momento, quiere decir que son relevantes<sup>18</sup>.*

No son pocas las ocasiones en las que más de un entrevistador quiso saber si detrás de la obra, cuya idea le vino a la mente “saliendo del McDonalds hacia el Conservatorio Chaikovski”<sup>19</sup>, había alguna broma o un intento de llamar la atención:

*“(A. Filimonov): ¿Hay extremismo en tu música? ¿Una intención de epatar?”*

*(Dórojev): No*

*(A. Filimonov): ¿Y por qué rompes un violín [en Concertino]?”*

*(Dórojev): Para contestar a esa pregunta, contaré de dónde viene el “Concertino”. El Conjunto de Música Contemporánea de Moscú (MASM) me propuso componer algo para unos conciertos en Francia, Perm y Moscú. Me dijeron que en la formación habría una viola, pero este instrumento no encajó en la concepción de la obra, por lo que era necesario romperlo. No obstante, a efectos prácticos es más fácil (y barato) destrozarse un violín. Yo quería emplear justamente ese material sonoro. No se trata simplemente de un violín roto, sino que es el material en sí lo que me interesaba”<sup>20</sup>.*

<sup>18</sup> Newsky, Serguéi op. cit.

<sup>19</sup> Бавильский, Дмитрий: указ. соч. с. 485

<sup>20</sup> Filimónov, A. Entrevista publicada en 2012 en el sitio web de la Academia Musical Rusa Gnesin [http://www.gnesin.ru/content/print/concerts/2012\\_interview\\_dorokhov.pdf](http://www.gnesin.ru/content/print/concerts/2012_interview_dorokhov.pdf)

No obstante, la incorporación de objetos “extraños” se podría remontar a compositores a los que nadie tildaría de vanguardistas. El martillo y los cencerros de Mahler son un ejemplo de intrusión que no repercute solo en el timbre, sino en la composición de la obra. Mahler era también un compositor admirado por Dórojev, quien admitió que podría llevarse la novena sinfonía a una isla desierta<sup>21</sup>.

En noviembre de 2011 (aunque tendrán lugar dos revisiones en los siguientes meses), Dórojev termina de escribir *Study* para violín, donde vuelve a probar con este tipo de material. El violín es tocado con una sierra en vez de con un arco. El intérprete tantea con la sierra hasta llegar a otras partes del violín, pero la música no cesa.

Hay un desafío similar al que hallamos en las partituras de Ferneyhough, pero aquí es “real”. No obstante, es real en lo puramente audible. Si la obra se escuchase “a ciegas”, lo que tendríamos es una gran variedad de sonidos inestables que cobran intensidad o bien se encierran en sí mismos.

Dórojev emplea recursos violinísticos que se correlacionan a la vez que integran un objeto en principio ajeno a la partitura, cuya estructura consiste en fragmentos que, tocados uno detrás de otro, llevan a una “progresión”. El virtuosismo, totalmente nuevo para el intérprete, se convierte casi en un peligro que Dórojev no obvia (sobre todo en un pasaje donde deben hacerse unos vertiginosos saltos de la mano sobre las cuerdas), pero no hay ninguna indicación teatral. Todas las lecciones de Fluxus parecen haber sido convertidas en música sin caer en el reciclaje. Las travesuras de Higgins en su “Música peligrosa” adquieren una ambigüedad casi insoportable en “Study”, porque por un lado se intuye un conocimiento extenso de varias tradiciones (la ejecución convencional, vanguardias que dejan de serlo, las obsesiones de Lachenmann) pero a la vez se cuestionan. Lo que en Ferneyhough es “exceso de notación”<sup>22</sup>, en Dórojev hay una limitación de ella. No obstante, Dórojev siempre admiró al inglés<sup>23</sup>, sobre todo por su capacidad de superar a la escuela estructuralista de donde surgió y por tener un

<sup>21</sup> Бавильский, Дмитрий: указ. соч.с. 21.

<sup>22</sup> Feller, Ross, Strategic Defamiliarization: The Process of Difficulty in Brian Ferneyhough’s Music. En: [http://www.opusklassiek.nl/componisten/ferneyhough\\_feller.pdf](http://www.opusklassiek.nl/componisten/ferneyhough_feller.pdf)

<sup>23</sup> Hasta el punto de conocerlo en persona en unos cursos en Royaumont, donde Ferneyhough le invitó a tomar clases con él. Esta información nos la ha proporcionado cortésmente Nadézhda Dórojova.

enfoque muy musical que lo diferenciaba de otros autores experimentales de los años cincuenta. También le llamaba la atención la dificultad de la escritura musical quedase relegada al intérprete<sup>24</sup>.

*(A. Filomonov): Mientras escuchaba “Study” para violín un 16 de septiembre, me di cuenta al momento del paralelismo entre tu obra y la de Sciarrino. Él emplea algunos pasajes en el violín sacados de la literatura más virtuosística, haciendo que suene con flageolets (como, por ejemplo, en los “Sei capricci”). Tú tienes un enfoque similar, aunque la diferencia reside en la elección de los sonidos. En tu caso hay susurros obtenidos mediante el paso de la sierra por el violín.*

*(Dórojev): No, a mí no se me ocurriría escamotear algo de Sciarrino aunque me gusta muchísimo. La verdad es que ese paralelismo lo vio también Kirill Shirokov tras escuchar la obra. “Study” es la única pieza en la que yo hago uso de un planteamiento tan banal<sup>25</sup>.*

Es cierto que puede haber algún paralelismo entre ambos compositores. Por una parte, a Sciarrino le interesa crear un espacio entre un sonido y otro (forma “en ventanas”). Por otra parte, Dórojev se centra más en el espacio entre un punto y otro para “rellenarlo” No hay figuras (como las entiende Sciarrino<sup>26</sup>) en Dórojev porque en él existe un todo a simple vista anárquico, compuesto de partes indiscernibles sin relación ni jerarquía.

Dórojev no siempre lo tuvo fácil. Si bien gozaba del reconocimiento del reducido público aficionado a la música contemporánea en Moscú y de colegas con cierta trayectoria (Newsky, Kourliandski o Filanovsky), hubo un momento en el que cayó injustamente en la categoría de outsider (adjetivo con el que definía a Galina Ustvolskaya). En 2010, se abre la convocatoria del Concurso de compositores rusos Youtube, por el cual, los participantes enviaban sus partituras. Tras un proceso de selección, la Orquesta Nacional Rusa (RNO), con Fiódor Lednióv a la batuta, ejecutaba

<sup>24</sup> “CM-21 CONTRAPUNCTUM”, 26 de octubre de 2011 <http://www.youtube.com/watch?v=1Y-PLIRQMUo>

<sup>25</sup> Filimónov, A. Op. cit.

<sup>26</sup> Giacco, Grazia: La notion de figure chez Salvatore Sciarrino, L’Harmattan, 2001 pp: 61-85.

las obras, que se grababan en vídeo y quedaban sujetas a votación por parte del “público” en Youtube (aunque también es cierto que influía la decisión de un jurado).

El concurso suscitó controversia desde el principio: se declaró que habría una lista de diez finalistas (entre los cuales estaría *Deconstruction*, de Dórojev) y pocos días después, se avisó de unos cambios de última hora: no iba a ser solo la RNO, sino también otra menos conocida la que tocara las obras. El jurado (compuesto por, entre otros, el pianista Iván Sókolov), retrasa un mes su deliberación. Además, la lista de compositores seleccionados aumentó de diez a trece. Dórojev recibe un email con una felicitación por haber sido también seleccionado pero su nombre no consta en la lista definitiva (apenas empezaba a trabajar en las partituras)<sup>27</sup>.

Por si fuera poco, uno de los violines de la RNO publicó en su blog que, en general, los músicos no comprendían algunas obras y, desde esa impresión, dicho violinista aprovechó para arremeter contra *Seemphony*, compuesta por Borís Filanovsky. Filanovsky (que ya tenía algo de experiencia como organizador de eventos, como es el caso de los “Juegos Píticos” que se celebraron durante años en San Petersburgo) escribió en la revista digital *Colta* un artículo proponiendo una variante más transparente del certamen<sup>28</sup>. Teodor Currentzis, quien iba a dirigir las obras en la gala final, se mostró más tajante (después de todo, llevaba años dedicándose a la obra de muchos compositores rusos antes de que se diesen a conocer en Europa): “probablemente no ganen aquellos que son de mi preferencia, pero aun así dirigiré sus obras”<sup>29</sup>.

Lo que resultaba aún más desconcertante era la mezcla final de compositores, casi como si hubiesen querido contentar a todos (compositores neotonales al lado de otros más innovadores) y, a la vez, no decantarse con firmeza por dar una imagen concreta de la creación sonora en Rusia (por aquel momento, Vladimir Martynov había publicado un libro en el que daba un panorama apocalíptico y decadente sobre “el futuro de la música”). Como era de esperar, no hubo primer galardonado. El segundo puesto fue compartido por Natalia Prokopenko y Vladímir Gorkinski. Kirill Umanski

<sup>27</sup> Время 19 de julio de 2010 <http://www.vremya.ru/print/258165.html>

<sup>28</sup> Colta [http://os.colta.ru/music\\_classic/projects/117/details/17614/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/17614/?expand=yes#expand)

<sup>29</sup> Сноб 28 de julio de 2010: <http://snob.ru/selected/entry/21928>

queda tercero y Polina Nazaikinskaya recibe una mención de honor por ser la más votada en Youtube<sup>30</sup>. Los dos primeros corresponden al perfil de joven compositor ruso nacido en los ochenta y que prueba a consolidar lo que ofrece hoy en día tanto Rusia como Occidente. Umanski, nacido en 1962, pertenece a una generación mucho más anterior que estudió con Sidélnikov o Denisov. La de Nazaikinskaya es una obra neotonal con ecos de Shostakóvich y Rodión Shedrín.

Así las cosas, ¿cuál era el lugar de Dórojev? Al respecto, Newsky se lamenta de que cualquier discusión posible sobre su obra se detenga siempre en la superficie (el violín roto o su activismo político) y no en aspectos de mayor sustancia. No es que fuese “un héroe o un outsider”<sup>31</sup>, pero el propio Dórojev se mostraba algo escéptico con quienes vaticinaban que el tiempo de los compositores se había acabado. Al contrario “poco a poco los compositores rusos se dejan ver en el panorama internacional. No se han metido en ninguna madriguera, están vivos y, por lo que se sabe, no tienen la intención de reinsertarse laboralmente en peluquerías”<sup>32</sup>.

En noviembre de 2011, se estrena *Exposition VI*, para piano y cuatro ejecutantes. Los músicos hacen una reverencia y se parapetan como pueden debajo del instrumento, no sabemos quién los ha mandado ponerse ahí pero es como si llevaran todo el tiempo casi escondidos debajo del piano o como si hubiesen surgido de repente, mientras el público estaba a la espera. No les queda sino seguir tanteando con las manos hasta que exista algo que “suene”.

¿Por qué cambia todo? ¿Por qué ha parecido que tenía que ser así? ¿O es solo la búsqueda de alguna solución de un problema que no lo es, sino que es una idea? Una idea que nos parecería pobre de no ser porque hemos escuchado que traía algo cargado de sentido, emoción y honestidad.

El piano es un mueble (como ha señalado Lachenmann en más de una ocasión). Por un lado, parecería una parodia de Guero, pero en realidad, Dórojev continúa por la senda de esta obra sin caer en ningún tipo de idealismos. No hay una “música concreta

<sup>30</sup> Лента 20 de agosto de 2010: <http://lenta.ru/news/2010/08/20/youtube/>

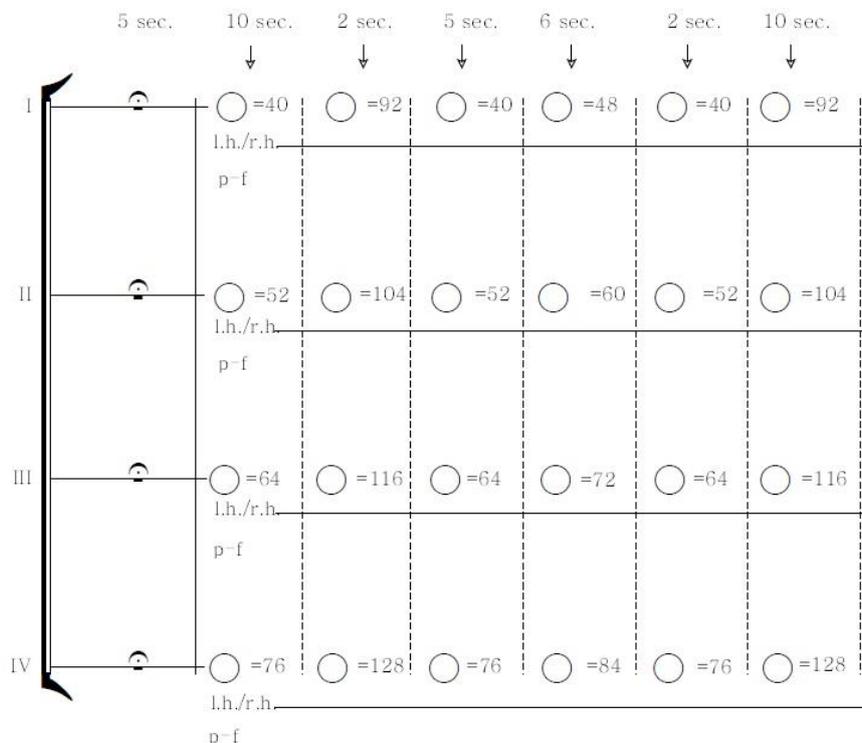
<sup>31</sup> Newsky, Serguéi, Op. cit.

<sup>32</sup> Бавильский, Дмитрий: указ. соч. с. 490-491.

instrumental”, sino un gesto vago que alude al mero hecho de componer música. Por otra parte, todas las instrucciones son difíciles de ejecutar, no tanto porque exijan una habilidad técnica, sino porque se lleva al absurdo la idea de poder elaborar instrucciones para aprovechar el material en potencia. Es aquí donde se discierne una lectura intuitiva de Ferneyhough, pero no se busca la decisión del intérprete. Lo que se intenta aquí es que este se libere.

La situación narrativa es leve, sin caracterización, pues Dórojev rehúye de la dramaturgia lachenmanniana y cualquier rastro del desarrollo queda condensado en lo visual y no trasciende en la partitura. Viene del interés de Dórojev por lo metamusical y este rasgo lo aleja de los mundos posibles (cada uno con sus reglas) de Kourliandski.

Los músicos aparecen “ahí” sin motivo aparente. Ha sido una idea casi “encontrada”, dado el absurdo de la cuestión, pero Dórojev despliega de esa historia una maraña de acciones. Si Kourliandski es parco en establecer reglas de juego como cerco formal, Dórojev hace lo opuesto: crear un marco rígido que casi obligue a los intérpretes a tratar de deshacerlo.



Primeros compases de Exposition VI para piano (Disponible en <http://classic-online.ru/ru/composer/Dorokhov/3392> )

En la imagen, podemos ver que la partitura consta solo de círculos, que en la leyenda indican “Tocar con las manos en *ppp* sin ejercer presión (el sentido en que roten las manos puede ser el de las agujas del reloj o al contrario. Acordar en ensayos”. Los números que acompañan a cada círculo aluden al tempo. Arriba tenemos la duración en segundos de cada “acción”. Más adelante, tendremos “pizzicatos” casi imposibles de realizar y trémolos silenciosos que deben ejecutarse igualmente sin presión alguna. Algunas anotaciones inspiran cierto sarcasmo, como la que dice “ejercer presión sobre la superficie (cuando sea posible)” porque parece propuesta y en realidad viene impuesta en la partitura (y, de hecho, se diferencia de instrucciones más “abiertas” como el sentido en el que deben girar las manos).

*“Ya antes de entrar en la escuela, empezó a escribir sus primeras partituras al mismo tiempo que empezó a escribir. Había escuchado él mismo varias obras y comenzó a tener su propia colección, primero con cintas y después con discos. Una vez Gosha estaba en una tienda en Novi Arbat y encontró una grabación de la tercera sinfonía de Schubert. Me insistió cinco minutos antes de que cerrase el local para que se lo compráramos. Recuerdo la cara de consternación de los vendedores cuando entramos para llevarnos aquel disco”<sup>33</sup>.*

El mérito de Dórojev ha sido situarse entre la instalación sonora y la performance creando una obra que trasciende las convenciones de ambas formas artísticas y se aleja de ellas. Cuando Dórojev no se opone a que alguien vea una performance en una obra suya, es porque en sus obras no hay mayor restricción que la que se ha empleado en el proceso de escritura. Una dimensión más no entorpecerá la escucha. En ese sentido, el armazón de la obra esconde su identidad estructural. Cualquier idea florece en gesto. El arte de Dórojev es espontáneo, como un niño pintando una pared, pero también revela cuáles serían las operaciones que realiza ese niño y de qué forma el lápiz de cera contacta con el yeso.

<sup>33</sup> Надежда Дорохова: «Гоша ломился в те же врата, только зайдя с другой стороны...» Частный корреспондент. 10 de abril del 2015  
[http://www.chaskor.ru/article/nadezhda\\_dorohova\\_gosha\\_lomilsya\\_v\\_te\\_zhe\\_vrata\\_tolko\\_zajdya\\_s\\_drugoj\\_storonoy\\_38104](http://www.chaskor.ru/article/nadezhda_dorohova_gosha_lomilsya_v_te_zhe_vrata_tolko_zajdya_s_drugoj_storonoy_38104)

Carlos Porras



**CARLOS PORRAS GARCÍA** es licenciado en la Facultad de Traducción e Interpretación por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Ha sido profesor en la Universidad Estatal de Moscú y ha participado en proyectos culturales y festivales literarios. Actualmente es profesor en la Universidad Estatal Rusa de Humanidades (Moscú). Ha impartido conferencias sobre música y literatura.