

El compositor como intelligent y la música como forma de intervención frente a la modernidad europea

La narración de la historia rusa en las óperas de Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov (1856-1883)

Autor:

Baña, Martín

Tutor:

Adamovsky, Ezequiel

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DE DOCTORADO

EL COMPOSITOR COMO *INTELLIGENT* Y LA MÚSICA COMO FORMA DE
INTERVENCIÓN FRENTE A LA MODERNIDAD EUROPEA

La narración de la historia rusa en las óperas de Modest Musorgsky
y Nikolay Rimsky-Korsakov
(1856-1883)

Prof. Martín BAÑA

Director: Dr. Ezequiel ADAMOVSKY

Codirector: Dr. Pablo FESSEL

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DE DOCTORADO

EL COMPOSITOR COMO *INTELLIGENT* Y LA MÚSICA COMO FORMA DE
INTERVENCIÓN FRENTE A LA MODERNIDAD EUROPEA

La narración de la historia rusa en las óperas de Modest Musorgsky

y Nikolay Rimsky-Korsakov

(1856-1883)

Prof. Martín BAÑA

Director: Dr. Ezequiel ADAMOVSKY

Codirector: Dr. Pablo FESSEL

Buenos Aires

2013

3

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin la intervención de muchas personas y algunas instituciones a las que aquí quisiera mencionar y agradecer. A Ezequiel Adamovsky, por haber sido un excelente y paciente director y por haberme aportado a lo largo de la investigación sugerencias fundamentales, críticas oportunas e ideas estimulantes. A Pablo Fessel, por la ayuda certera y puntual en las cuestiones musicales y su lectura atenta y rigurosa. Puedo decir que en ambos encontré el estímulo, el aliento y la dirección ideal para poder llevar adelante esta tesis. A mis amigos, que también son colegas: Alejandro Galliano, Eduardo Minutella y Jorge Mengia. Sus lecturas, discusiones y sugerencias han resultado ser de una enorme importancia durante la investigación y en la redacción final de la tesis. Con Malena López Palmero hemos compartido amistad y procesos de trabajo. Su ayuda y su compañía resultaron ser de un valor inestimable. La colaboración de Manuel Baña, Carolina Martínez, Ana Guerra, Romina Veliz y Luciano Zdrojewski fue también importante en diferentes etapas de la investigación. A todo ellos, gracias.

Las discusiones con colegas de aquí y del exterior fueron de gran asistencia. Mis intercambios con Edgardo Blumberg resultaron muy estimulantes al inicio y durante el desarrollo de la investigación. La posibilidad de debatir algunos de los capítulos con Richard Taruskin y con Marina Frolova-Walker en Leeds benefició notablemente el armado final de la tercera parte del trabajo. Allí también Anastasia Belina me ayudó con la búsqueda bibliográfica. En Moscú, colaboraron conmigo Marina Mokchnacheva y Andrey Yurganov. Al mismo tiempo, mis charlas con Anna Giust, estudiante como yo en el Instituto “Aleksandr Pushkin”, fueron importantes para pensar varios aspectos de la música rusa. También me auxiliaron de manera significativa las asistentes de la biblioteca “Sergey Taneyev” del Conservatorio Estatal de Moscú “Piotr Il’ich Chaikovsky” y del Museo

Nacional de Cultura Musical “Mikhail Glinka”, también de Moscú, como así también las encargadas de la Biblioteca Musical Científica del Conservatorio Estatal de San Petersburgo “Nikolay Rimsky-Korsakov”. En Buenos Aires, la biblioteca del CEMECH resultó ser de gran ayuda como también lo fueron la biblioteca “Augusto Raúl Cortázar” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.

En distintos momentos de la investigación me brindaron su asistencia Ana Carolina Hosne, Pablo Blitstein, Ezequiel Ipar, Agustina San Martín, Pablo Romeo y Gabriela Carnevale. A todos ellos también les doy mis sinceras gracias. Quisiera mencionar aquí la colaboración brindada por mis colegas de la cátedra de Historia de Rusia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: Pablo Fontana, Augusto Piemonte, Ana Serrano Benítez, Silvina Lanza, Ricardo Neme y Federico Zanlungo. En ese marco me he beneficiado notablemente con las clases que allí dicto y el intercambio con los estudiantes. Por otra parte, esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo material de dos becas de posgrado otorgadas por el CONICET y por el marco brindado por la Universidad de Buenos Aires. Con todo derecho puede decirse que esta tesis es un resultado absoluto de las instituciones públicas argentinas.

Finalmente, quisiera agradecer a mis padres Stella Maris Protervi y Miguel Ángel y a mis hermanos Matías, Mariano, Manuel y María, por su cariño, su sostén y su compañía, fundamentales para que esta tesis pudiera ser realizada.

NOTA SOBRE LA TRANSLITERACIÓN Y EL CALENDARIO

Cada vez que se emprende una investigación sobre la Rusia del siglo XIX y se publican sus resultados es necesario hacer una doble aclaración: por un lado, sobre el calendario y, por el otro, sobre la transliteración de las palabras que originalmente se escriben con un alfabeto diferente al latino. En el primer caso, en Rusia se utilizó hasta el 1 de febrero de 1918 el calendario juliano. De esta manera, durante el siglo XIX había una diferencia de doce días menos respecto del calendario gregoriano utilizado en Occidente. Esa diferencia se amplió a trece días desde el 29 de febrero de 1900 ya que fue un año bisiesto para el calendario juliano pero no para el gregoriano. En esta tesis opté por utilizar las fechas originales, es decir, las fechas dadas por el calendario juliano. En caso de que se hiciera visible una posible confusión, aclaré puntualmente qué calendario estaba usando.

Respecto de la transliteración, la cuestión es un poco más compleja dado que no hay un acuerdo explícito en español sobre el modo de transliterar las palabras escritas con el alfabeto cirílico a nuestro idioma. Muchas veces las traducciones al español de los textos en ruso no se realizaron directamente desde sus fuentes originales sino desde traducciones del inglés, el francés y otras lenguas europeas. Así, las palabras y los nombres en ruso adoptaban indistintamente la transliteración del idioma al que había sido traducido previamente. Por sólo tomar un ejemplo notorio, si se revisa la bibliografía en español respecto de Musorgsky puede observarse que al apellido del compositor se lo translitera indistintamente como Mussorgsky, si la fuente proviene del inglés, Moussourgsky, si proviene del francés o Musorgskij, si el original de la traducción es alemán. Para la elaboración de esta tesis tuve en cuenta la tabla de referencia que se agrega a continuación, la cual a su vez es una adaptación ligeramente modificada de la ofrecida por *The Library of Congress* y que se adecúa mejor al idioma español. Dos aclaraciones debo hacer aquí. La

primera es que opté por dejar como estaban aquellos términos y nombres propios que ya están bien aceptados en el idioma español (como “zar” o “Dostoievsky”, respectivamente). La segunda es que preferí transliterar la terminación de los adjetivos masculinos (y de muchos apellidos) “ий” por la letra “y” directamente, para adaptarme mejor a la transliteración aceptada internacionalmente. En el caso de las obras y los nombres que aparecían en los títulos de las referencias bibliográficas, opté por dejar el original en la cita y la bibliografía y usar la transliteración adoptada en el cuerpo principal del texto (por ejemplo, a lo largo del trabajo escribí “Berdiaev” y en la cita al pie aparece “Berdiaeff”, tal como figura en la portada del libro).

Todas las traducciones de la bibliografía secundaria y de las fuentes utilizadas, ya sean en ruso, en inglés, en francés o en alemán, han sido realizadas por mí salvo que se indique lo contrario. Allí donde consideré que podía generarse algún problema de interpretación, opté por incluir entre corchetes la/s palabras/s en cuestión para una mejor apreciación.

**TABLA DE REFERENCIA PARA LA TRANSLITERACIÓN
DE TÉRMINOS RUSOS**

а	a
б	b
в	v
г	g
д	d
е	e
ё	io
ж	zh
з	z
и	i
й	y
к	k
л	l
м	m
н	n
о	o
п	p

р	r
с	s
т	t
у	u
ф	f
х	kh
ц	ts
ч	ch
ш	sh
щ	shch
ъ	‘
ы	y
ь	’
э	e
ю	iu
я	ia

ABREVIATURAS UTILIZADAS

AAF	Theodor W. Adorno, <i>Actualidad de la filosofía</i> . Barcelona, Planeta, 1994.
ADN	Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, <i>Dialéctica negativa</i> . Madrid, Akal, 2005.
AEM	Theodor W. Adorno, <i>Escritos musicales</i> . Madrid, Akal, 2006-2011.
AFNM	Theodor W. Adorno, <i>Filosofía de la nueva música</i> . Madrid, Akal, 2003.
AMM	Theodor W. Adorno, <i>Monografías musicales</i> . Madrid, Akal, 2008.
APMA	Theodor W. Adorno, “On the Problem of Musical Analysis”, en <i>Music Analysis</i> 1, N° 2, 1982, pp. 169-187.
ATE	Theodor W. Adorno, <i>Teoría estética</i> . Madrid, Akal, 2004.
MP	Modest Musorgsky, <i>Pis'ma</i> . Moscú, Muzyka, 1984.
MPSS	Modest Musorgsky, <i>Polnoe sobranie sochineny</i> . Moscú, Muzgiz, 1928-1939.
MPGK	Iury Keldysh (ed.), <i>Musorgsky. Pis'ma k A. A. Golenishchevu-Kutuzovu</i> . Moscú, Muzgiz, 1939.
MPD	Andrey Rimsky-Korsakov (ed.), <i>M.P. Musorgsky. Pis'ma i dokumenty</i> . Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1932.
MPS	Modest Musorgsky, <i>Pis'ma k V.V. Stasovu</i> . San Petersburgo, Izdanie Redakchi, 1911.
MR	Jay Leyda y Sergei Bertensson, <i>The Musorgsky Reader</i> . New York, Da Capo Press, 1947.
RKL	Nikolay Rimsky-Korsakov, <i>Letopis' moey muzykalnoy zhizni</i> . San Petersburgo, Tipografiia Glazunova, 1909.

- RKPSS Nikolay Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineny*. Moscú, Muzgiz, 1955-1982.
- SIS Vladimir Stasov, *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*. Moscú, Iskusstvo, 1952.
- SSM Vladimir Stasov, *Izbrannye stat'i o Musorgskom*. Moscú, Muzgiz, 1952.
- SSRK Vladimir Stasov, *Stat'i o Riskom-Korsakove*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1958.
- YR V. V. Yastrebtsev, *Reminiscenses of Rimsky-Korsakov*. New York, Columbia University Press, 1985.

INTRODUCCIÓN

Modernidad, *intelligentsia* y ópera en la Rusia del siglo XIX

1.- Presentación y objetivos

El objeto de la investigación gira en torno de las complejas relaciones establecidas entre ópera, compositores y el modo en el cual éstos se enfrentaron al avance de la modernidad europea en la Rusia del siglo XIX a través de la construcción musical de un discurso histórico. En ese sentido, aspira a insertarse dentro del vasto campo de la historia cultural, aunque no deja totalmente de lado el musicológico. Propone, por un lado, ampliar la limitada caracterización de la figura del compositor para incluirlo en una categoría más amplia como es la de *intelligent* y, por el otro, abordar la ópera no sólo como un mero dispositivo estético sino principalmente como una obra que interviene en una trama de discursos sociales y que expone conflictos difícilmente expresados a través de otros canales. La Rusia decimonónica es un ámbito en el que los significados del avance de la modernidad se muestran más complejos y paradójicos que en Europa occidental.¹ La experimentación de la modernización en ese país por parte de la *intelligentsia* adquirió la dimensión de un proceso distante y alejado de su propia realidad. De ese modo, se constata un fuerte sentimiento de angustia por cierto atraso percibido que tuvo un rol central en la configuración de la política y la cultura. Los *intelligenty*, particularmente, se vieron en la obligación de hacer frente a los nuevos desafíos y desarrollaron en sus producciones los

¹ Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011, p. 175.

mejores intentos para entender y responder, adaptar y alterar las violentas transformaciones que el proceso de modernización acarrea.

La modernidad europea se presentaba de manera ambigua y no lineal. Por un lado, proponía una limitada visión del mundo y ello generaba en la *intelligentsia* un notable malestar. Pero por el otro, proponía una serie de estimulantes valores culturales y prácticas políticas que si bien eran deseados, difícilmente podían ser puestos en práctica en Rusia. Esta suma de ambigüedad y de promesas no materializadas resultaron, entre otras cosas, una significativa fuente de inspiración en el diseño de las estrategias para hacerle frente. La desconocida y angustiante situación que se abría para los intelectuales rusos supuso una serie de esfuerzos y elaboraciones que fueron a la vez la causa y el efecto de lo que los estaba transformando. Así, las producciones elaboradas por estos *intelligenty* permiten ver las secuelas que el proceso de modernización dejaba en ellos pero también la voluntad y el atrevimiento por responder a los desafíos que conllevaba.

De esta manera, los objetivos específicos que se presentan en la tesis son los siguientes: a) explorar los modos en los cuales los compositores devienen en *intelligenty* y se transforman así en transmisores de ideas sociales, políticas y filosóficas que están ampliamente censuradas por el poder autocrático de Rusia; b) analizar los recursos operísticos utilizados por los compositores para dar forma a dispositivos estéticos que buscan trascender lo meramente artístico; c) comprender la formación de un relato del pasado de Rusia alternativo a los brindados por el discurso oficial y el académico, construido como forma de intervención social y política; d) conocer y explicar el lugar que ocupan las óperas históricas no sólo en la tradición operística rusa sino, principalmente, en el contexto cultural y político ruso; e) desarrollar y precisar herramientas teóricas y metodológicas para la utilización del material musical como fuente historiográfica.

El objetivo general es dar cuenta de las formas en las cuales un pequeño grupo de compositores rusos busca hacer frente a los desafíos que supone el avance de la modernidad en su país hacia el siglo XIX, insertando su producción operística en el marco más amplio de la cultura y la política. También, el de valorar la importancia que puede tener la música como fuente histórica. El primer problema puede resumirse de la siguiente manera: ¿de qué modo los compositores rusos trascienden las fronteras de su propio arte, devienen *intelligenty* y configuran sus dispositivos estéticos para intervenir en los debates

culturales, filosóficos y políticos planteados por el avance de la modernidad? Respecto de la segunda cuestión, si bien se ha aceptado que *todo* es potencialmente una fuente histórica, no muchos esfuerzos se han realizado en la historiografía para exceder los testimonios que entregan, en el campo de la historia intelectual, las fuentes escritas e iconográficas. ¿Por qué no entender que un acorde colocado en un determinado lugar de la obra nos puede decir algo más que su significado dentro de la teoría armónica? ¿Por qué no es posible explicar determinados conflictos sociales a través de la forma que adquiere una obra musical? En Argentina, José Burucúa ha demostrado notablemente cómo un lenguaje tan poco figurativo como la música puede contener y transmitir contenidos sociales y políticos.² Musicólogos como Melanie Plesch y Omar Corrado también exploraron los alcances de la música fuera de su campo específico.³ Otro argentino, pero desde Francia, ha dado cuenta de los cambios ocurridos en la sociedad argentina a través del análisis del Himno Nacional.⁴ Del mismo modo, existen algunos ejemplos significativos en el campo de la historiografía internacional.⁵ Sin embargo, los estudios especializados en la utilización del lenguaje musical como fuente histórica son escasos en relación al aporte que tal recurso puede realizar. Es decir, la utilización de la música no como un mero ejemplo que viene a reforzar las conclusiones obtenidas a partir del estudio de otras fuentes (un texto que refuerza un contexto ya conocido) sino como fuente que puede llevar a conclusiones no obtenidas a partir del estudio de otros documentos (un texto que construye un contexto desconocido). En este sentido, retomamos el aporte de la obra de Carl Dahlhaus quien ya en su *Fundamentos de la historia de la música* sostenía que “sin contradicción interna, se pueden aceptar descubrimientos históricos en la percepción estética de obras musicales. O bien [...] a la inversa, las comprobaciones estéticas pueden ser el punto de partida de

²José E. Burucúa, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica. Siglos XV-XVII*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001.

³ Melanie Plesch, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, en *Revista Argentina de Musicología*, N° 1, 1996, pp. 57-68; Omar Corrado, “Música culta y política en la Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación”, en *Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* 5, N° 9, 2001, pp. 13-34.

⁴ Esteban Buch, *Oíd mortales. Historia de una épica de Estado*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

⁵ Por ejemplo, Herbert Lindenberger, *Opera in History from Monteverdi to Cage*. Stanford, Stanford University Press, 1998; Joaquín Piñeiro Blanca, “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, en *Historia Actual Online*, N° 5, 2004, pp. 155-169; Michael Steinberg, *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

investigaciones históricas”.⁶ Es por ello que, más allá de los objetivos particulares en cuanto al tiempo y al espacio de la investigación, su desarrollo plantea como objetivo general el aporte de elementos teóricos para el abordaje de la música como fuente histórica.

En lo que sigue de esta introducción presentaremos la delimitación temática y temporal del objeto de estudio. Luego, haremos un recorrido crítico por los estudios sobre la música y la ópera rusa del siglo XIX. Posteriormente, expondremos las principales problemáticas referidas a la cultura y la *intelligentsia* en la Rusia decimonónica, que es el marco donde se inserta el objeto de nuestra investigación. Finalmente, enseñaremos las hipótesis de trabajo y la estrategia de presentación de la tesis, con sus respectivas divisiones en partes y en capítulos.

2.- Delimitación temática y temporal del objeto de estudio

2.1.- El objeto de estudio y su ubicación espacio-temporal

Mucho se ha escrito respecto de la *intelligentsia* y su particular modo de enfrentar el desafío que suponía el avance de la modernidad europea, aunque haciendo referencia principalmente a escritores, publicistas y filósofos. En el caso de los primeros, sus producciones literarias fueron analizadas desde una perspectiva que excedía el campo disciplinar y que las incluía dentro del análisis social y político. Aún con excesos, fue la principal fuente para estudiar la cultura y la política rusas durante el siglo XIX.⁷ En el caso de filósofos y publicistas, si bien muchas veces sus objetivos eran más claros que los de los escritores, debieron como aquéllos desplegar una variada cantidad de estrategias para

⁶ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Edhasa, 1997, p. 44.

⁷ Véase Catriona Kelly y David Shepherd (eds.) *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 1-5.

evitar ser víctimas de la censura. En ese sentido, sus escritos fueron leídos en la doble clave del tratado filosófico y la propaganda política.⁸ Gracias a estos estudios fue posible reconstruir gran parte de los debates que animaron la respuesta de la *intelligentsia* ante los problemas que generaba el avance de la modernidad europea en su país. Ahora bien, lo que es notorio en este campo de estudios es que la mayor parte de ellos han dejado de lado una significativa fuente de información, como son los compositores de música de tradición escrita. Con pocas excepciones, el estudio de sus obras fue reducido casi exclusivamente al análisis estilístico y formal, sin establecer vínculos significativos entre el contenido y la forma de las obras y su contexto social, político y cultural. Más aún, los estudios no intentaban ni siquiera pensar e incluir a los compositores como miembros de la *intelligentsia*.⁹

Es significativo que en Rusia el grupo de compositores que intentó construir una tradición musical local -conocido hoy como *moguchaia kuchka* [poderoso montoncito] o simplemente *kuchka*-¹⁰ tuviera muy presente el interés por la modernidad musical y la intervención política a través de la construcción de un discurso histórico desde la ópera. Particularmente, dos miembros del grupo se volcaron intensamente en esta tarea. Se trata de los casos de Modest Petrovich Musorgsky (1839-1881) y Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov (1844-1908). Como veremos, hay en ellos un notable caso de colaboración intelectual y musical que llevó a la construcción de un relato histórico musical respecto del avance de la modernidad europea en Rusia que intentó dar cuenta no sólo del pasado sino, principalmente, del presente de su país. Llamativamente, y a pesar de contar con una enorme cantidad de textos que abordan la obra de estos compositores, este notable caso de intervención musical y política ha sido escasamente estudiado por la historiografía desde esta perspectiva. Desde la primera ópera aquí analizada, *Pskovityanka* de Rimsky-Korsakov (compuesta entre 1868 y 1872, estrenada en 1873) donde se hace referencia al

⁸ Idem, p. 5.

⁹ O en todo caso lo hacían pero desde una postura mecánica, sin profundizar en los alcances y los modos en los cuales los compositores se desempeñaron como *intelligent*. Véase, por ejemplo, Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 40 y 44.

¹⁰ Si bien la traducción literal de *moguchaia kuchka* es “poderoso montoncito”, veremos luego que fue la base para que se creara, al menos en español, la frase “el grupo de los cinco” para hacer referencia a ese grupo de compositores.

desempeño de Iván el Terrible (1530-1594), pasado por *Boris Godunov* de Musorgsky (compuesta entre 1868 y 1872, estrenada en 1874) donde se aborda la *Época de los disturbios* y finalizando en *Khovanshchina* de ambos compositores (compuesta entre 1877 y 1882, estrenada en 1886) donde se evalúa el desempeño de Pedro el Grande (1672-1725), es posible leer una fundamental interpretación musical e historiográfica de los momentos más significativos del pasado ruso que pretendía operar en el debate de ideas de su presente. Nuestro objeto de estudio entonces se concentra en las óperas históricas realizadas por estos dos compositores en el lapso de tiempo que va desde la conformación del *kruzhok* del compositor Mily Balakirev (1837-1910) -1856- hasta la muerte de Musorgsky y la finalización por parte de Rimsky-Korsakov de *Khovanshchina* -1883-.

Precisamente, el recorte espacial y temporal prácticamente coincide con el reinado del zar Alejandro II (1818-1881), desarrollado entre marzo de 1855 y marzo de 1881. La coincidencia no es infundada ni casual. Es precisamente durante este período donde se llevaron a cabo una serie de reformas que buscaron acelerar la modernización en Rusia como, por ejemplo, la liberalización de los siervos decretada en 1861. En ese sentido, la música proponía incluso un sentido más reformista de lo que el poder político estaba dispuesto a conceder.

2.2.- Fuentes documentales

En función de lo expuesto, el conjunto de fuentes analizadas en esta tesis está compuesto por dos grandes *corpora*:

1) un primer *corpus* conformado por las partituras de las tres óperas que hacen referencia al ciclo histórico que va desde Iván el Terrible en el siglo XVI hasta Pedro el Grande en el siglo XVIII compuestas por Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov dentro del período comprendido cronológicamente por el reinado del zar Alejandro II;

2) un segundo *corpus* conformado por el resto de la producción escrita de los compositores, privada y pública, como correspondencia, artículos de crítica musical, notas,

etc. Se incluye también la misma calidad de escritos producidos por familiares, colegas y contemporáneos.

Estos dos grandes *corpora* de fuentes se desglosan del siguiente modo:

Para el *corpus* 1:

a) la ópera *Pskovityanka*, op. 3, de Nikolay Rimsky-Korsakov, compuesta entre 1868 y 1872 y estrenada en San Petersburgo en 1873. La obra fue publicada en su momento sólo como partitura para piano y voz. Recién con la edición de las obras completas del compositor (1965) se publicó la partitura para orquesta y, nuevamente, la reducción para piano y voz;

b) la ópera *Boris Godunov*, de Modest Musorgsky, compuesta entre 1868 y 1872 y estrenada en San Petersburgo en 1874. La obra fue publicada como partitura para piano y voz en 1874 y reimpressa tanto en la edición de las obras completas del compositor a cargo de Pavel Lamm (1927) como en la edición crítica de David Lloyd-Jones (1975).

c) la ópera *Khovanshchina*, compuesta entre 1872 y 1880 por Musorgsky y finalizada entre 1881 y 1883 por Rimsky-Korsakov y estrenada en San Petersburgo en 1886. La obra fue publicada en su momento como partitura orquestal y luego en la obra completa del compositor a cargo de Pavel Lamm (1913) como reducción para piano y voz.

Para el *corpus* 2:

a) la lista incluye la correspondencia de los dos compositores y sus escritos vinculados al desempeño de sus actividades musicales. En este sentido se desatacan, por ejemplo, la *Crónica de mi vida musical* de Rimsky-Korsakov, un diario en donde el compositor deja una visión detallada de cada una de sus actividades y composiciones, o la *Nota autobiográfica* de Musorgsky, escrita poco antes de morir y donde el músico realiza un balance de su vida y obra. Al mismo tiempo, se incorporan aquellos escritos de colegas y allegados a los dos compositores -por citar dos ejemplos bastante cercanos, Vladimir Stasov (1824-1906) y Vasily Yastrebtsev (1866-1934)- en donde se hiciera referencia a sus actividades y a las composiciones involucradas o en donde se retomasen y citasen comentarios y juicios realizados por los propios compositores;

b) a su vez, se incluyen todas aquellas fuentes que resultaron fundamentales para reponer contextos o discusiones necesarias para el desarrollo de la tesis como, por ejemplo, la canción *Klassik* de Musorgsky o diversos textos de crítica musical como los de los compositores Anton Rubinstein (1829-1894) o César Cui (1835-1918).

3.- Música y ópera en la Rusia del siglo XIX. Un estado de la cuestión

El devenir de la ópera rusa del siglo XIX como tradición musical se vio envuelto en un proceso de reflexión crítica y teorización por parte de diversos intelectuales. Empezando por los propios compositores (que en muchos casos pusieron iguales energías tanto en el pentagrama como en las hojas de los periódicos y las revistas) y continuando por críticos, historiadores y publicistas, el siglo XIX ruso asistió al nacimiento de su propia tradición operística como también al conjunto de estudios sobre las composiciones de ese género. Lejos de significar una actividad secundaria, el análisis teórico supuso un esfuerzo considerable por parte de los compositores, ya sea para reforzar muchas veces las ideas expresadas en el pentagrama o para combatir posiciones estéticas con las que diferían. Sus intentos se encontraron acompañados además por los de otros intelectuales que vieron en la ópera un dispositivo capaz de llevar adelante postulados no sólo estéticos sino también culturales y políticos. En este sentido descolló Vladimir Stasov, quien era un destacado crítico y publicista de la época y cuya amistad con los músicos y su longevidad le permitieron construir una imagen de la ópera rusa más cercana a sus propias ideas que a la realidad.

Precisamente, lo que en un principio había sido una práctica local, al finalizar el siglo XIX comenzó a involucrar a estudiosos de otros países, en la medida en que las obras cruzaron las fronteras. En consecuencia, una historiografía de la ópera rusa empezó a tomar cada vez más fuerza en Europa, a la par de la propia tradición que se venía desarrollando en Rusia y bajo la órbita de los postulados stasovianos. Ya en el siglo XX, el régimen soviético impidió que ambas tradiciones tuvieran un fluido y profundo

intercambio aunque, paradójicamente, eso no supuso un obstáculo para que en ambos lugares se mantuvieran los prejuicios y los mitos consagrados por Stasov. Por diferentes razones -para unos porque la dificultad del acceso a las fuentes primarias los obligaba a confiar en la supuesta autoridad en la materia; para otros porque los postulados de Stasov resultaban funcionales al régimen- la visión de la ópera rusa decimonónica estuvo distorsionada por una complicada serie de prejuicios y mitos. Esta situación se mantuvo incólume hasta hace tres décadas aproximadamente cuando un grupo de investigadores anglosajones, encabezados por Richard Taruskin, comenzó a revisar los postulados stasovianos y a ofrecer una visión renovada y mucho más compleja, liberada de preconceptos y distorsiones.

Aquí trazaremos una revisión crítica de las posiciones de las principales corrientes de análisis sobre la ópera rusa del siglo XIX, haciendo hincapié en los postulados de la revisión historiográfica anglosajona y en los estudios de las óperas específicas que abordaremos en la tesis. Como veremos, los esfuerzos realizados por Taruskin y sus seguidores ayudaron a derribar una imagen demasiado reduccionista y prejuiciosa -y bastante poderosa ya que de hecho hoy todavía se hace sentir en algunos ámbitos- y por lo tanto abrieron una novedosa y fructífera serie de perspectivas de estudio. Teniendo en cuenta la importancia que para el devenir de la propia ópera rusa tuvo el desarrollo de una tradición de interpretación crítica de la misma, resulta de vital importancia analizar y evaluar las posiciones que hoy sostiene la historiografía con el fin de seguir profundizando en su conocimiento y en el de la sociedad rusa del siglo XIX.

Antes de comenzar debemos hacer dos aclaraciones. En primer lugar, nuestra revisión se centra en las producciones de la revisión historiográfica. El motivo tiene que ver, por un lado, con que la propia renovación se encargó de desnudar las falencias de los mitos stasovianos y los supuestos equívocos sobre los que descansaba y las falsas proyecciones que entregaba. Por el otro, con que resulta más fructífero centrarnos en el análisis y la evaluación de las perspectivas abiertas por la revisión que en la insistente condena de los errores del pasado. En segundo lugar, hemos tenido que hacer dos distinciones arbitrarias pero necesarias, con el objeto y el período. Por una parte, son muy pocos los casos en los cuales los escritores se declaran especialistas de la ópera rusa. En la mayoría de los casos, y como corresponde, son especialistas de la música rusa en general.

En ese sentido, aquí ya se vislumbra una falencia, incluso dentro de la renovación. Dentro de ese ámbito hemos tomado solamente los escritos que hacían referencia a la ópera (que era un género de importancia, sino el más importante, dentro de la práctica musical rusa del siglo XIX).¹¹ Por otra parte, la tradición operística rusa comienza en el siglo XIX pero no termina allí. Sin embargo, hemos optado por limitarnos a ese siglo dado su carácter fundacional y los objetivos de nuestra tesis.

3.1.- *El muy largo siglo XIX: los compositores de ópera rusos y la mitografía stasoviana*

Las interpretaciones sobre la ópera rusa decimonónica tuvieron como fundadores a los propios compositores. Muchos de ellos, ya sea por razones meramente artísticas, por rencillas personales o por cuestiones de supervivencia económica -o una combinación de las tres- legaron un vasto material crítico y teórico sobre sus propias producciones y las de sus colegas.¹² En él dejaron plasmadas sus ideas sobre lo que se había hecho en Rusia en materia operística, sobre lo que se estaba haciendo y, más importante, sus ideas sobre lo que todavía debía hacerse. Lo interesante de todo esto es que hubo desde el principio una

¹¹ Véase Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 56.

¹² Citamos aquí los casos más notorios: César Cui escribió sobre la ópera rusa en extenso en su texto específico sobre la música rusa, como también en sus artículos de crítica musical. Véase César Cui, *La música en Rusia*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, pp. 27-123 y Iu. A. Kremliov (ed.) *Ts. A. Kiui: Izbrannye stat'i*. Leningrado, Muzyka, 1952. Rimsky-Korsakov hizo referencia a su propia obra operística como a la de sus colegas en Nikolay Rimsky-Korsakov, *Letopis' moey muzykal'noy zhizni. 1844-1906*. San Petersburgo, Tipografiia Glazunova, 1909. Aleksandr Serov ha dejado más de cuatro tomos de escritos musicales. Véase Aleksandr Serov, *Kriticheskie stat'i*. San Petersburgo, 1892-5; Aleksandr Serov, *Stat'i o muzyke*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1984. Aleksandr Dargomyzhsky ha dejado una autobiografía y escritos en N. Findeyzen (ed.) *A. S. Dargomyzhsky (1813-1869): avtobiografiia, pis'ma, vospominaniia sovremennikov*. Petrogrado, 1921; A. S. Ogolevets (ed.), *Materialy i dokumenty po istorii russkoy realisticheskoy muzykal'noy estetiki*. Moscú, 1954. Lo mismo sucede con Anton Rubinstein: Anton Rubinstein, *Autobiography of Anton Rubinstein*. Boston, Little, Brown and Company, 1890; Anton Rubinstein, *A Conversation on Music*. New York, Chas F. Tretbar, 1892. Piotr Chaikovsky ha escrito abundantemente en sus cartas sobre la escena operística rusa, además de artículos de crítica. A esto hay que agregar las publicaciones de la correspondencia de la mayoría de estos y otros compositores -como Modest Musorgsky y Mily Balakirev- en donde se hace referencia constante no solo al propio proceso creativo sino también al de los colegas.

preocupación no sólo por la composición de las óperas sino también -y con la misma importancia- por la reflexión teórica sobre ellas.¹³

Quien se erigió como la figura dominante de las interpretaciones sobre la ópera rusa fue Vladimir Stasov. Amigo de varios de los compositores más sobresalientes, Stasov fue ante todo un crítico y un publicista y como tal no se dedicó tanto a describir objetivamente el devenir de la ópera rusa sino más bien a presentar una imagen de lo que él creía que era y debía ser. Gran parte de las representaciones que se tuvieron sobre la tradición operística rusa descansaron en las ideas que paciente y enérgicamente construyó este crítico a través de su larga vida. Lejos de constituir un estudio riguroso y crítico del objeto, los textos de Stasov se erigieron como un territorio de disputa en el cual los análisis sobre la ópera servían como pretextos para la militancia por tal o cual idea. Su obra no debe verse por lo tanto como una interpretación responsable y rigurosa sino más bien como una serie de escritos que se hicieron eco del nacionalismo romántico predominante de esos años. Sin embargo, su condición de primer crítico profesional de música, su activa militancia por una causa y, sobre todo, su posterior y omnipresente influencia en los estudios académicos sobre la cuestión hacen de él una figura ineludible.

La causa por la que luchó toda su vida Stasov fue la de conseguir una música nacional rusa que se desprendiera de la dominación del arte extranjero. En ese sentido, las acusaciones de falta de objetividad que en el futuro se realizaran sobre su figura carecen de fundamento: Stasov nunca ocultó su posición militante.¹⁴ El problema radica en que mientras Stasov era consciente de su intencionada parcialidad, quienes continuaron su camino tomaron sus ideas como una verdad indiscutible, pretendiendo una imparcialidad y rigurosidad que claramente le faltaban.

Stasov escribió un vasto material referido a una nutrida variedad de temas, pero sin duda su norte fue la música y, dentro de ella, la ópera. A ella le dedicó gran parte de sus escritos y de ellos se derivan los mitos que van a constituir la primera caracterización de la ópera rusa decimonónica.¹⁵ La interpretación stasoviana tiene como esqueleto una

¹³ Véase, por ejemplo la nota autobiográfica de Modest Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en MPD, pp. 422-423.

¹⁴ Olkhovsky, *Vladimir Stasov*, p. xi.

¹⁵ Dentro de su profusa bibliografía los escritos musicales y operísticos se destacaron por ser la mayoría. Casi todos fueron compilados posteriormente en diferentes tomos de acuerdo a la temática. Así es posible

implícita división de los compositores de ópera en dos campos: el de los *nacionalistas* y el de los *cosmopolitas*.¹⁶ El primero está representado por el grupo de compositores amigos que él mismo bautizó como *moguchaia kuchka*, conformado por Mily Balakirev, César Cui, Modest Musorgsky, Nikolay Rimsky-Korsakov y Aleksandr Borodin (1833-1887). En el bando contrario se encontraban otros compositores como Aleksandr Serov (1820-1871) o Anton Rubinstein. Ciertamente, quienes encarnaban en Rusia la producción de una ópera nacional eran los primeros, al punto de poder hablar de una *escuela musical rusa*, susceptible de ser identificada a través de unos rasgos intrínsecos. Para el publicista la música rusa -y dentro de ella las producciones operísticas- podía ser definida por la conjunción única de una serie de elementos: la ausencia de preconceptos, el reconocimiento de otras naciones dentro del Imperio ruso, la preferencia por la música programática y la manifestación del carácter nacional.¹⁷ Traducido en la práctica esto significaba, respectivamente, la preferencia por el diletantismo, la búsqueda de motivos orientales, la defensa del carácter progresivo de la música y la utilización del folklore en las composiciones.¹⁸

A partir de este esquema Stasov construyó una genealogía mítica y una caracterización en la cual se incluyeron a determinados compositores y en donde se subalternizó o invisibilizó a otros. Por otra parte, incluso dentro de los elegidos, se valoraron determinadas características, siempre en función de su visión romántica y nacionalista. Así, su genealogía comienza con Mikhail Glinka (1804-1857), pero no con el de *La vida por el zar*¹⁹ sino más bien con el de *Ruslan y Ludmila*,²⁰ en una intensa disputa

encontrar hoy volúmenes de escritos de Stasov sobre Glinka, Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Shaliapin y la ópera rusa en el extranjero. A esto cabe agregar su profusa correspondencia con los compositores, que también ha sido publicada en casi su totalidad. Los escritos que resultan fundamentales para entender su posición respecto de la ópera rusa del siglo XIX se encuentran en: Vladimir Stasov, *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1952; *Ruskaia opera za rubezhom*. Moscú, Muzgiz, 1953; *Izbrannye stat'i o Musorgskom*. Moscú, Muzgiz, 1952; *List, Shuman i Berlioz v Rossii*. Moscú, Muzgiz, 1954; *Izbrannye stat'i o Glinke*. Moscú, Muzgiz, 1955; *Stat'i o Riskom-Korsakove*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1958.

¹⁶ Por ejemplo, como lo expone en su artículo "Slaviansky konsert g. Balakireva", reproducido en SIS, vol. 2, p. 173.

¹⁷ SIS, vol. 2, pp. 526-528.

¹⁸ Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2006, pp. 8-9; Richard Taruskin, *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 329.

¹⁹ *La vida por zar* [Zhizn' za tsaria] fue la primera ópera compuesta por Glinka, entre 1834 y 1836, en cuatro actos y un epílogo. La obra está basada en la historia de *Iván Susanin*, ópera compuesta por Catterino Cavos

mantenida con Serov por el predominio de lo épico por sobre lo dramático en la ópera. La tradición sigue con Aleksandr Dargomyzhsky (1813-1869) y su obra *El convidado de piedra*,²¹ que para Stasov supone la fundación del realismo en la ópera, en disputa con las convenciones de la ópera italiana y su enorme influencia en Rusia.²² Finalmente, la construcción de la ópera rusa se consolida con los músicos *kuchkistas*, quienes fueron los encargados de continuar y desarrollar la línea de los dos compositores precedentes. Stasov constantemente les sugirió temas para los argumentos de sus óperas y continuamente los estimuló para que finalizaran sus composiciones, en una disputa más amplia con el mismo Serov y con Rubinstein por el control de la disciplina y la estética musical en Rusia. De este modo, con *kuchka* finalmente se llega al punto máximo de consolidación de la ópera, la cual combinaría de manera perfecta los requisitos que la música rusa debía tener: la ruptura con los modelos previos, el uso del orientalismo y la incorporación del folklore como representante de la nación y el pueblo ruso, sumándole composición realista de la obra en cuestión.²³ El arte ruso, a través de la ópera *kuchkista*, podía finalmente manifestar a toda la nación y romper los lazos de dominio que lo vinculaban al arte extranjero.

Las ideas de Stasov tuvieron una enorme influencia en su época y en las que siguieron. Esto se debió en parte a la propia longevidad del escritor, que le permitió tener tiempo suficiente para sobrevivir a sus opositores y dejar establecida la última palabra en los debates, a la ayuda que le brindó César Cui con su obra *La música en Rusia* y también gracias a la historiografía soviética y a los primeros estudiosos de la ópera rusa occidentales, que tomaron sus ideas sin ninguna distancia crítica. En el primer caso se trató de una operación bastante compleja en donde, dado el lugar predominante que lo nacional ocupaba en la ideología soviética, las ideas de Stasov fueron utilizadas para venerar y

en 1815, en donde el protagonista da su vida por el zar recientemente elegido, Mikhail Romanov (1596-1645). El *libretto* fue escrito entre el barón Igor Rozen (1800-1860) y una serie de colaboradores: el poeta Vasily Zhukovsky (1783-1852), el conde Vladimir Sologub (1813-1882) y el dramaturgo Néstor Kukol'nik (1809-1868). Fue estrenada en el Gran Teatro de San Petersburgo en 1836.

²⁰ *Ruslan y Ludmila* fue la segunda ópera de Glinka, compuesta entre 1837 y 1842, basada en el poema homónimo de Aleksandr Pushkin. A diferencia de la primera, se trata de una historia fantástica en vez de un relato histórico. Fue estrenada en el Gran Teatro de San Petersburgo en 1842.

²¹ *El convidado de piedra* [*Kamenny gost*] es la última ópera compuesta entre 1866 y 1869 por Aleksandr Dargomyzhsky, aunque fue dejada incompleta y terminada por Nikolay Rimsky-Korsakov y Cesar Cui. La composición está basada en el poema homónimo de Pushkin y mantuvo casi sin modificaciones su texto. Fue estrenada en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo en 1872.

²² Olkhovsky, *Vladimir Stasov*, p. 60.

²³ SIS, vol. 2, pp. 526-528.

justificar la inclusión de la tradición operística rusa del siglo XIX dentro de la cultura de la URSS. Teniendo en cuenta la asociación entre folklorismo, nacionalismo y progresismo político que había propuesto Stasov, no hubo problemas, por ejemplo, para que *La vida por el zar* pasara de ser una ópera que celebraba y legitimaba el poder zarista a una que pudiera ser representada en los teatros soviéticos como símbolo de lo ruso y que su autor, Mikhail Glinka, no fuera visto como un aristócrata reaccionario sino como un defensor de la emancipación social. Esta misma operación se aplicó, casi sin matices, sobre el resto de los compositores del siglo XIX. De ese modo, Stasov y sus postulados pasaron a ser una autoridad indiscutida en la materia, forzando muchas de sus ideas y de sus escritos para convertirlo en un proto-marxista y en un antecedente directo del Realismo Socialista. Se lo vinculó a figuras destacadas del panteón soviético -como Nikolay Chernyshevsky (1828-1889) y hasta incluso Lenin (1870-1924)- y hubo una preocupación por establecer una cuidadosa selección de sus escritos para la publicación. De este modo, la historiografía musicológica soviética repitió casi sin cambios los mitos que Stasov había construido.²⁴

En el caso de los primeros estudiosos fuera de Rusia, muchos de ellos se estaban sumergiendo en un campo absolutamente nuevo y prácticamente desconocido y no hicieron más que repetir casi acríticamente los postulados que habían aprendido de la máxima autoridad hasta ese entonces; incluso dos de los máximos referentes -Rosa Newmarch y Dmitri M. Calvocoressi- habían tenido contacto directo con Stasov. Así comenzó una larga cadena en donde los prejuicios y las distorsiones se fueron pasando de generación en generación casi sin modificaciones. Rosa Newmarch fue discípula directa de Stasov -y de Cui- y claramente colaboró con la difusión entre el público occidental de los prejuicios y distorsiones de aquél, a través de su clásica obra *The Russian Opera*, publicada en 1914,²⁵ como también a través de otros trabajos y una intensa actividad divulgadora en

²⁴ Sin embargo hubo algunas excepciones, expresadas en las obras de Nikolay Findenzeyn, Sergei Dianin, Aleksandra Orlova y sobre todo en el decano de la ópera rusa, Abram Gozenpud, quien publicó una historia del teatro musical en Rusia, desde sus orígenes hasta el período soviético, aunque centrado más en los aspectos institucionales. Véase Nikolay Findenzeyn, *Ocherki po istorii muzyki v Rossii*. Moscú, Gosizdat, 1929; Sergey Dianin, *Pis'ma Borodina*. Moscú, Gosizdat, 1928-1980; Aleksandra Orlova, *Musorgsky's Days and Works*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981. Abram Gozenpud, *Russkie operny teatr XIX veka*. Leningrado, Muzyka, 1973.

²⁵ Rosa Newmarch, *The Russian Opera*. Londres, H. Jenkins, 1914. La obra está dedicada a la memoria de su "viejo amigo" Vladimir Stasov. En la opinión de Richard Taruskin se trata de un trabajo que no es más

diversas instituciones musicales.²⁶ Para ella la ópera rusa era “más allá de cualquier discusión, un producto genuino de la tierra rusa” e incluía el sabor y el aroma de su tierra nativa “como el vino sabe a sus uvas”.²⁷ Sus postulados esencialistas respecto del nacionalismo musical fueron repetidos por la siguiente generación de musicólogos consagrados al estudio de la materia, entre los que se destacaron Michel Calvocoressi²⁸ en Francia e Inglaterra y Montagu Montagu-Nathan también en Inglaterra.²⁹ El primero a su vez fue el maestro de quien fuera por casi todo el siglo XX una autoridad en la materia en la lengua inglesa, Gerald Abraham. Si bien éste fue bastante crítico de Newmarch, era discípulo de Calvocoressi y en gran medida no pudo despegarse del todo de los mitos stasovianos.³⁰ Los prejuicios siguieron pues expandiéndose en investigadores formados por el propio Abraham, como Edward Garden³¹ y Gerald Seaman,³² y así esta visión corrió en Occidente a la par que en la URSS. Fueron ellas las que obstaculizaron durante más de medio siglo el estudio de la ópera rusa decimonónica hasta la llegada de la renovación historiográfica anglosajona.³³

que un espejo de los prejuicios de su mentor. Véase Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. xi.

²⁶ Escribió, por ejemplo, casi todas las entradas que tuvieran que ver con la música rusa en la segunda edición del *Grove Dictionary* y fue la primera en traducir los *libretti* de las óperas rusas al inglés, entre otras actividades. Véase Philip Ross-Bullock, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late Nineteenth and Early Twentieth Century*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2009, p. 11.

²⁷ Newmarch, *The Russian Opera*, p. 395.

²⁸ M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*. Buenos Aires, Editorial de Grandes Biografías, 1943. Michel Calvocoressi, *A Survey of Russian Music*. Harmondsworth, 1944. M. D. Calvocoressi y Gerald Abraham, *Los grandes maestros de la música rusa*. Buenos Aires, Schapire, 1950.

²⁹ Véase Montagu Montagu-Nathan, *A History of Russian Music*. Londres, William Reeves, 1914; Montagu Montagu-Nathan, *Contemporary Russian Composers*. Londres, C. Palmer & Hayward, 1917.

³⁰ Taruskin, *Musorgsky*, p. 8. Las publicaciones de Abraham en revistas especializadas son numerosas, aunque muchas de ellas luego fueron recopiladas en sendos libros. Véase Gerald Abraham, *Slavonic and Romantic Music: Essays and Studies*. Londres, Faber and Faber, 1968; Gerald Abraham, *Cien años de música*. Madrid, Alianza, 1975; Gerald Abraham, *On Russian Music*. Londres, MacMillan, 1980; Gerald Abraham, *Essays on Russian and East European Music*. Oxford, Oxford University Press, 1985.

³¹ Edward Garden, “Classic and Romantic in Russian music”, en *Music and Letters*, vol. 50, p. 153. Edward Garden, *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music*. New York, St. Martin's Press, 1967.

³² Gerald Seaman, *History of Russian Music. From its Origins to Dargomyzhsky*. New York, Praeger, 1967.

³³ Aunque incluso a la par se siguió dando crédito al nacionalismo romántico esencialista. Véase David Brown, *Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study*. New York, Da Capo Press, 1985; David Brown, *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

3.2.- El muy corto siglo XX: la renovación anglosajona

“La historia de la música rusa del siglo XIX, y la de la ópera rusa en particular, tiene la necesidad de una drástica reescritura” sostenía Richard Taruskin en unos de sus primeros libros.³⁴ El urgente pedido del musicólogo norteamericano nacía de una constatación bastante simple: la posibilidad de acceder a las fuentes primarias sin la lente ideológica que suponía la mitografía stasoviana, el dogmatismo soviético o una combinación de los dos. Como gran parte de la historiografía sobre la ópera rusa del siglo XIX se basaba -tanto en la URSS como en Occidente- en los postulados de Stasov no fue sorprendente que los investigadores anglosajones se lanzaran a iniciar esa reescritura a partir de la desarticulación del complejo armado que se había realizado con sus ideas durante casi cien años. En este proceso tuvo una importancia fundamental el propio Taruskin.

Si bien reconoce deudas y puntos de contacto con uno de los seguidores de Stasov, Gerald Abraham,³⁵ Taruskin intentó a lo largo de su profusa obra desarmar pacientemente el esquema de interpretación que se había construido a partir de las directrices del publicista.³⁶ Si la clave del problema eran Stasov y sus relatos míticos, Taruskin debía dirigirse hacia aquellos temas o compositores que habían sido blancos de sus críticas y que, por lo tanto, habían quedado minimizados o directamente ocultados. Esta operación lo condujo en primer lugar al rescate de Aleksandr Serov. Este compositor a su vez lo llevó a la exploración de la década de 1860 y a la producción de su primera gran obra: *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*, aparecida en 1981. El título es significativo por dos motivos. El primero es que para comenzar a desarmar todo el cuadro que se había construido sobre la música rusa, Taruskin debía dirigirse a la ópera reconociendo la centralidad de este género dentro del panorama musical y cultural de la

³⁴ Taruskin, *Opera and Drama*, p. xi. Cursiva nuestra.

³⁵ Como puede verse en la introducción de una de sus publicaciones más recientes sobre la materia. Richard Taruskin, *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2009, pp 1-23.

³⁶ Gran parte de su obra sobre la ópera rusa decimonónica fue producida en artículos publicados en revistas especializadas que luego fueron recopilados en libros. Véase Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, Princeton University Press, 1993; *Defining Russia Musically*. Princeton, Princeton University Press, 1997; *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles; University of California Press, 2009; *Music in the Nineteenth Century*, vol. 3. New York, Oxford University Press, 2011.

Rusia del siglo XIX. El segundo es que no le alcanza con ocuparse solamente del material musical -“*opera as practiced*”- sino que tiene que incluir también el material no musical -como artículos de críticas y ensayos, “*opera as preached*”- realizado por los propios compositores y que para él es tan importante como el musical.

La obra es una reescritura de su tesis doctoral de 1974 y se convertiría en un hito fundamental dentro de la renovación historiográfica por varias razones. En primer lugar, porque expone sistemáticamente los prejuicios y los preconceptos en los que se basaba toda la historiografía anterior -una constante que se encontrará en casi todas sus obras posteriores.³⁷ En segundo lugar, porque su profunda erudición permitió tener conocimiento de una serie de partituras y textos prácticamente desconocidos para el público occidental, a la par de que su enfoque metodológico lo llevaba constantemente establecer vínculos entre el material musical y el contexto socio-cultural.³⁸ Pero tal vez lo más importante sea que en ese llamado a una reescritura Taruskin se dirige al núcleo mismo del problema: el surgimiento de una ópera rusa. En este sentido, el musicólogo rompe con uno de los preceptos fundamentales de Stasov: que el padre de la tradición operística rusa había sido Glinka y que el compositor se ligaba, luego de un extenso hiato, a la generación dorada de *kuchka*. Para Taruskin la generación intermedia -entre la que se encontraba Serov- debía ser considerada tan fundadora como Glinka en tanto y en cuanto sus exploraciones habían abierto un inmedible rango de posibilidades, enfoques y precedentes de un modo que era imposible pensar a la generación dorada sin su aporte -incluso si los experimentos no se consolidaron, aún si sus obras en la *práctica* diferían de lo que había sido la *prédica*-.³⁹ Stasov, gran enemigo de Serov, mucho había tendido que ver en la invisibilización de esta relación.⁴⁰

La conclusión general de este primer gran texto sea tal vez el motivo que lo impulsó al objeto de su siguiente gran obra: Musorgsky.⁴¹ Si la mitografía había subestimado el

³⁷ Véase Taruskin, *Opera and Drama*, pp. x-xv.

³⁸ En este sentido tiene una presencia fuerte en el trabajo la búsqueda de conexiones con motivos extramusicales como, por ejemplo, los vínculos entre la filosofía del *pochvennichestvo* -expresada, entre otros por Fiodor Dostoievsky- y la ópera *Rogneda* de Serov o entre la obra del dramaturgo Aleksandr Ostrovsky (1823-1886) y la ópera de Anton Rubinstein *El poder del diablo*. Idem, pp. 79-248.

³⁹ Idem, p. 427.

⁴⁰ Por ejemplo, véase Stasov, “Slaviansky konsert g. Balakireva”, pp. 173-175.

⁴¹ Es significativo que Taruskin se haya concentrado en uno sólo de los integrantes de *kuchka*. Como reconocería más tarde, otro de los errores de la musicología consistió en la negación de la individualidad de

papel jugado por Serov y la generación de compositores de la década de 1860 muy probablemente, razonaba Taruskin, los juicios sobre la generación posterior adolecían de una evaluación completa.⁴² Y para revisar esos juicios Taruskin se dirigió al compositor que más fuera utilizado por Stasov para fines propagandísticos en su excelente y muy completo libro *Musorgsky. Eight Essays and a Epilogue*, de 1993. La obra es una recopilación de trabajos publicados previamente por separado a lo largo de una década y es significativa porque a partir de la figura del compositor -el *más ruso* de todos, según la mitografía- Taruskin deconstruye otro de los grandes mitos: la operación que vinculaba el folklore con el nacionalismo y con el pensamiento político progresista. Si Musorgsky había merecido el rótulo de *protopopulista* y sus óperas la caracterización de *dramas nacionales, populares y realistas*, Taruskin se encarga de demostrar, con notable erudición, cuán lejos estarían tanto el compositor y sus óperas de tales definiciones. Por el contrario, el *más ruso* de todos los compositores rusos y el *protopopulista* aparece aquí retratado como una rica y compleja figura llena de contradicciones, incluso llegando al nivel de un aristócrata, y sus óperas -de las cuales sólo una fue finalizada en vida- como campos de experimentación y reflejos de su evolución artística y con un mensaje bastante más cercano a una ideología conservadora y pesimista.⁴³ Al mismo tiempo se echa por tierra otro de los componentes del mito que veía en diletantismo una fuente de originalidad y creatividad y colocaba a Musorgsky en la posición de tener que ser corregido siempre. El compositor, opina Taruskin, demostró en cada una de sus obras su gran maestría y profesionalismo musical.⁴⁴

Su obra de renovación se completa con dos grandes producciones más que se vieron facilitadas por un acceso más fácil a las fuentes a partir de la caída de la URSS: *Defining Russia Musically*, de 1997, y el más reciente *On Russian Music*, de 2009. Ambos también son una combinación de textos aparecidos previamente en diversos medios, académicos y divulgatorios, y otros escritos específicos, en donde Taruskin intentó seguir destruyendo los mitos stasovianos. En las dos obras nuevamente los artículos sobre ópera tienen una importancia significativa -son la mayoría de los artículos en la primera y segunda parte en

los compositores rusos. La mayoría de los músicos europeos son analizados siempre en tanto individuos; los rusos, en cambio, como un grupo (“los cinco”, “los cosmopolitas”, etc.). Taruskin, *Defining Russia*, p. xvi.

⁴² Taruskin, *Opera*, pp. x-xv.

⁴³ Taruskin, *Musorgsky*, pp. 201-325.

⁴⁴ Y así se combate la idea muy difundida también de que Musorgsky era un compositor que siempre había que estar corrigiendo. Véase ídem, pp. 201-299.

el primer caso; para el segundo, de los 17 capítulos referidos al siglo XIX, más de la mitad son sobre la ópera-. El carácter compilatorio de las dos obras hace difícil un análisis integral. Sin embargo, es posible rescatar diversos elementos para pensar el acercamiento al análisis de la ópera rusa. Para el caso de *Defining Russia Muscially*, la adscripción de Taruskin al análisis hermenéutico para combatir todavía la mitografía romántica y nacionalista.⁴⁵ Esto significa que en el acercamiento al otro no sólo alcanza con registrar lo que ese otro reconocería y afirmaría sino que es necesario ir más allá de la mera reconstrucción. Y un ejemplo notable es su artículo sobre *La vida por el zar* de Glinka, donde demuestra que su carácter fundador reside más en los esfuerzos del compositor por colocar a la música rusa a un nivel competitivo que en crear un estilo ruso basado en la música folklórica.⁴⁶ En el caso de *On Russian Music*, es posible reconocer la reinterpretación de algunas óperas no trabajadas antes por él en un tono todavía combatiente hacia la mitografía. Al mismo tiempo, se distingue una enérgica disputa contra aquellos musicólogos especialistas en la música rusa que todavía hoy pretenden seguir construyendo su conocimiento basándose en la deshonestidad y la distorsión.⁴⁷ Por citar sólo dos ejemplos, es esclarecedor el análisis que realiza respecto de la inclusión de temas religiosos en las óperas rusas como también la crítica a la obra del investigador Boris Gasparov.⁴⁸

No caben dudas que el camino abierto por Taruskin ha sido notable para finalizar con una historiografía preocupada más por el mito que por la realidad histórica. Su norte fue siempre desenrollar la enorme madeja construida a partir de Stasov. El mismo Taruskin reconocía en un temprano artículo de repaso sobre la historiografía musical de Rusia que el gran problema radicaba en seguir viendo a la producción operística rusa en términos esencialistas, valorando su autenticidad y su especificidad y no, como demandaba Igor Stravinsky promediando el siglo XX, de apreciarla como música por derecho propio.⁴⁹ En ese artículo Taruskin adelantaba una idea fundamental que luego sería complementada por

⁴⁵ Taruskin, *Defining Russia*, pp. xx-xxxi.

⁴⁶ Idem, pp. 38-47.

⁴⁷ Taruskin, *On Russian*, pp. 8-23.

⁴⁸ Idem, pp. 156-165 y 334-339.

⁴⁹ Igor Stravinsky, *Poética musical*. Buenos Aires, Emecé, 1952, p. 89. Aunque luego sostiene varias ideas que bien podrían haber salido de la pluma de Stasov. *Kuchka*, por ejemplo, es considerado como “esos eslavófilos de la especie populista”, pp. 90-93.

lo que vimos anteriormente. Esa idea, que ya apunta a combatir las posiciones nacionalistas, tiende a desmitificar el supuesto conflicto entre nacionalistas y cosmopolitas. La oposición de *kuchka* al conservatorio no tenía que ver tanto con el nacionalismo ni con el odio irracional hacia Occidente -del cual sus óperas se beneficiaron bastante- sino más bien con una actitud experimental -que obviamente el conservatorio no encarnaba-. Tampoco tenía que ver con la traducción musical del debate entre eslavófilos y occidentalistas, imposible de llevarse a cabo por estrictas razones cronológicas.⁵⁰

Las ideas y el proyecto desmitificador de Taruskin se hicieron sentir en toda una camada nueva de investigadores que se lanzaron a responder el pedido del musicólogo con el que comenzáramos esta sección. Si bien todavía no se ha llegado a escribir una nueva historia de la ópera rusa que reemplace y actualice la de Newmarch, por lo menos se han sentado las bases para que se realice en un futuro no muy lejano. Así, Robert Ridenour propuso moverse más allá de la cuestión del nacionalismo y el cosmopolitismo para examinar las otras causas de la rivalidad entre el grupo de Mily Balakirev, Aleksandr Serov y la Sociedad Musical Rusa.⁵¹ El autor demostró en su completo estudio que los motivos eran diversos y estaban interconectados. Entre ellos debían rescatarse cuestiones de índole estética, como el problema del realismo y el modernismo;⁵² temas personales como lealtades o antagonismos individuales;⁵³ cuestiones prácticas, como la competencia por posiciones de poder y prestigio en el mundo musical y el deseo de hacer de la música una carrera viable social y económicamente.⁵⁴

Por su parte, Simon Morrison ha explorado las conexiones entre el movimiento simbolista y la producción de óperas.⁵⁵ A través del estudio de cuatro compositores y sus

⁵⁰ Richard Taruskin, "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music", en *The Journal of Musicology* 3, N° 4, 1984, pp. 328-332.

⁵¹ Robert Ridenour, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

⁵² Idem, pp. 79-80.

⁵³ Idem, pp. 66-75.

⁵⁴ Idem, p. 234.

⁵⁵ Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2002. Los compositores y las óperas abordadas del siglo XIX son: Piotr Chaikovsky y *La reina de espadas*; Nikolay Rimsky-Korsakov y *La leyenda de la ciudad invisible de Kitez*; Aleksandr Scriabin y la incompleta *Mysteryum*. Por otra parte, como muchos de sus colegas no puede evitar la discusión -y refutación- de la supuesta *esencia rusa* de la ópera rusa. Véase Simon Morrison, "The Semiotics of Symmetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson", en *Cambridge Opera Journal* 13, N° 3, 2001, pp. 261-93.

óperas el autor realizó un contundente estudio en donde no sólo se exponen las idas y vueltas entre el movimiento literario y los músicos sino también la constante búsqueda de los compositores de seguir reformando el género operístico, explorando en este caso con el simbolismo la posibilidad de liberar el lenguaje musical de las restricciones formales, de extender la dramaturgia operística más allá de los límites lógicos y los modos en que la actividad artística pudiera de alguna manera influir en la realidad.⁵⁶

La historiografía rusa se ha beneficiado de los logros de esta renovación y ha producido también significativos aportes. Aquí se destacan el pionero trabajo de Yuri Olkhovsky, quien magistralmente construye un retrato de Stasov lejos de las visiones míticas e idealizadas y lo coloca más bien en la caracterización de un publicista nacionalista y romántico.⁵⁷ Por otra parte, Marina Frolova-Walker, ha retomado una vez más la cuestión del nacionalismo para repensar el problema de la ópera rusa decimonónica. En su artículo “On *Ruslan* and Russianness” la autora vuelve otra vez al problema del nacionalismo y cierto esencialismo ruso a través de la disputa sobre la herencia del *Ruslan* en la siguientes generaciones de músicos e intelectuales como encarnación de la nacionalidad rusa.⁵⁸ Se despega de alguna manera de la demanda del análisis musical *per se* de Igor Stravinsky y pretende a través del artículo reflexionar sobre uno de los elementos que se ha convertido en refugio en el incierto presente ruso, como es el nacionalismo. Desde una posición crítica a las interpretaciones esencialistas, no obstante, desmitifica las posibilidades de que *Ruslan* pudiera encarnar una música, un espíritu y una épica rusas. Estos argumentos los desarrollará en extenso en su reciente libro *Russian Music and Nationalism*. Al menos en lo que concierne al siglo XIX, la autora sigue discutiendo a la mitografía en dos puntos: en que la ópera nacional haya sido fundada por Glinka y en que esa misma ópera sea la expresión directa del *alma rusa*.⁵⁹

⁵⁶ Véase Morrison, *Russian Opera*, pp. 2-11.

⁵⁷ Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov*.

⁵⁸ Marina Frolova-Walker, “On *Ruslan* and Russianness”, en *Cambridge Opera Journal* 9, N° 1, 1997, pp. 21-45.

⁵⁹ Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven, Yale University Press, 2007, especialmente en los capítulos 1 y 3.

3.3.- Los casos específicos de Musorgsky y Rimsky-Korsakov

En el caso particular del tema de investigación de nuestra tesis, se repite la tendencia indicada para la generalidad de la ópera rusa. Hasta la década de 1970, los trabajos que hacían referencia a las óperas históricas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov estuvieron cruzados por el matiz stasoviano, tanto para la producción rusa y soviética como para la academia occidental. Nuevamente, un aporte de Taruskin abrió el camino para pensar otras posibilidades. En 1984, el investigador norteamericano planteaba la posibilidad de un estudio comparativo entre las óperas históricas de Musorgsky y de Rimsky-Korsakov.⁶⁰ Allí intentaba realizar un análisis de la obra de estos dos compositores y cruzarlos con las tendencias historiográficas y culturales de la época, como también con otras producciones artísticas de rasgos históricos. Si bien llama la atención sobre este problema y plantea la necesidad del análisis historiográfico, el texto se queda muy atado al abordaje de *Pskovityanka* de Rimsky-Korsakov e incluso dentro de ella, a uno solo de sus actos.⁶¹ El análisis de Musorgsky, al menos en este trabajo, queda mayormente de lado, lo cual resiente las conclusiones generales de su investigación, además de no hacer hincapié en los aspectos culturales y políticos de las composiciones, fundamentales para entender la totalidad del sentido de las obras en cuestión.⁶²

El resto de los estudios respecto de *Pskovityanka* se estancan en lo meramente musical. Gerald Abraham, por ejemplo, había realizado un estudio que comparaba las diferentes versiones de la ópera, desechando la primera versión y sosteniendo que era tan sólo una curiosidad.⁶³ Lo interesante de lo que mantiene Abraham para nuestro trabajo es que los cambios musicales en nada modificaron la concepción historiográfica del compositor. Al contrario, su visión del pasado no se modificó en sustancia y al retocar los aspectos musicales el compositor pudo reforzarla a partir de los recursos que ponía a disposición el lenguaje musical. Por otra parte, los estudios soviéticos que intentaron

⁶⁰ Se trata del capítulo 4 del libro sobre Musorgsky, “The Present in the Past. Russian Opera and Russian Historiography, circa 1870”, pp. 123-200. Había aparecido previamente en Malcom Brown, *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, pp. 74-143.

⁶¹ Se trata del acto II. Taruskin, *Musorgsky*, pp. 151-181.

⁶² Idem, pp. 176-200.

⁶³ Abraham, Gerald, “Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov’s First Opera”, en *Musical Quarterly*, N° 54, 1968, pp. 58-73.

escapar de la esquemática visión de Stasov, como los de L. Poliakova y A. Vikhanskaia, sólo se limitaron al análisis formal y estilístico de la obra.⁶⁴

Respecto de las óperas de Musorgsky, otros trabajos vinieron a compensar y completar los esfuerzos de Taruskin, lo que confirmaba la necesidad de desarticular el nudo stasoviano allí donde más fuerte se hacía. Especialmente, las obras de Caryl Emerson y Robert Oldani se nutrieron de las primeras evidencias rescatadas por Taruskin para seguir revisando la obra operística de Musorgsky.⁶⁵ El texto conjunto de los dos autores es fundamental para repensar la ópera *Boris Godunov* con el completo análisis del contexto histórico cultural, además de incluir una serie de significativos documentos históricos sobre la ópera.⁶⁶ Su erudito análisis se basa en una combinación de enfoques basados en los textos de Mikhail Bakhtin y la musicología norteamericana e interpreta al *Boris* como una obra de arte autosuficiente, con notable presencia de la influencia italiana y con una pesimista visión de la historia rusa. Por otra parte, los autores han comprobado, junto a otros investigadores, como el propio Taruskin y Brown,⁶⁷ que la censura y el rechazo inicial de la ópera por parte del Comité de Ópera de la Dirección de los Teatros Imperiales poco tuvieron que ver con el impulso y la necesidad de Musorgsky de revisar su ópera.⁶⁸ Sin embargo aquí, lo que predomina es el análisis estilístico y formal, tanto de la música como del *libretto*.

El análisis de *Khovanshchina*, por su parte, ha sido abordado con insistencia a partir de la tarea ejecutada por Rimsky-Korsakov en la finalización de la obra, señalando su intervención de manera negativa y denunciando su carácter distorsivo. Más precisamente,

⁶⁴ L. Poliakova, “‘Pskovityanka’ i ‘Vera Sheloga’”, en V. Tsendrovsky *et al.*, *Operi N. A. Rimskova-Korsakova: putevoditel’*. Moscú, 1976, pp. 24-64; A. Vikhanskaia, “Neopublikovannaia redaktsiia opera ‘Pskovityanka’ N. A. Rimskova-Korsakova”, en A. Vikhanskaia, *Russkaia i zarubezhnaia muzykal’naia klassika: voprosi teorii muzyki i ispolnitel’stva*. Leningrado, 1974. En esta categoría cae también la sección referida a *Pskovityanka* de la mencionada obra de Gozenpud.

⁶⁵ Caryl Emerson, *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington, Indiana University Press, 1986; Caryl Emerson, “Musorgsky’s Libretti on Historical Themes: From the ‘Two Borises’ to ‘Khovanshchina’”, en A. Groos y R. Parker (eds.), *Reading Opera*. Princeton, Princeton University Press, 1988; Robert Oldani y Caryl Emerson, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Caryl Emerson, *The Life of Musorgsky*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁶⁶ Oldani y Emerson, *Modest Musorgsky*, pp. 63-65.

⁶⁷ Véase Taruskin, “Musorgsky vs. Musorgsky”; Taruskin, *Musorgsky*, pp. 201-290; Brown, *Musorgsky: In Memoriam*.

⁶⁸ Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, cap. 5; Robert Oldani, “*Boris Godunov* and the Censor”, en *19th Century Music* 2, N° 3, 1979, pp. 245-253.

las investigaciones cuestionaron la aparente inversión de sentido operada por Rimsky-Korsakov: lo que en los manuscritos de Musorgsky se presentaba como una visión pesimista y crítica de la historia rusa en la partitura de Rimsky se había convertido en una celebración del progreso inaugurado por Pedro el Grande. A partir de esta operación se cristalizó lo que Richard Taruskin ha llamado la “interpretación standard” de *Khovanshchina*, que prevaleció desde fines del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo en Rusia y luego en la URSS.⁶⁹ En ella, todos los personajes de la ópera que están atados a lo viejo son vaciados de contenido y presentados como meros cismáticos sin más causas que la de oponerse a todo lo que se manifestaba como nuevo y progresista.⁷⁰

Dentro de la historiografía soviética quien confirmó esta interpretación y la fijó durante un extenso tiempo fue el reconocido musicólogo Boris Asafev.⁷¹ Su visión apuntaba efectivamente a rescatar el carácter “progresista” de la ópera, estableciendo un vínculo directo entre *Khovanshchina* y la escena final de *Boris Godunov*, la rebelión popular en el bosque de Kromy.⁷² Siguiendo la línea interpretativa del historiador Sergey Solov’iov (1820-1879), Asafev leía *Khovanshchina* como una historia cuyo protagonista no era el pueblo sino más bien el poder político ruso. Precisamente, lo que representaba la ópera era la propia desaparición de la vieja autoridad de Moscú y el desvanecimiento de todos aquellos obstáculos no deseados, aún si estuvieran ligados con el pueblo (“el costo del progreso”).⁷³ Así, en plena consolidación del estalinismo, y porque en gran parte esto era funcional al régimen, *Khovanshchina* fue interpretada como una celebración del progreso traído por Pedro el Grande y esa fue la visión que se tuvo como válida y dominante hasta bien entrada la década de 1970, en la URSS y en casi todo el resto del mundo. En esa misma década, en un clima un poco más liberalizado para poder hablar y escribir en la Unión Soviética, comenzaron a salir a la luz una serie de estudios revisionistas que discutieron, parcialmente, esta versión “standard”. Entre ellos se planteaba que el plan estético de Musorgsky había sido en verdad el destino del pueblo

⁶⁹ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 320.

⁷⁰ Idem, p. 321-22.

⁷¹ Boris Asafev, “V rabote nad Khovanshchinoy”, en T. M. Libanova, *Izbrannye trudy*. Moscú, Muzgiz, 1954, pp. 160-167; Boris Asafev, “Russky narod, russkie liudy”, en T. M. Libanova, *Izbrannye trudy*. Moscú, Muzgiz, 1955, p. 118.

⁷² Asafev, “V rabote”, pp. 162-165.

⁷³ Idem, p. 166.

ruso.⁷⁴ Galina Bakaeva, por ejemplo, acordaba en parte con Asafev cuando se refería al rol progresista de Pedro el Grande pero se distanciaba cuando evaluaba su participación en la obra: ni Pedro ni sus tropas tenían una aparición destacada en escena y a lo sumo eran privilegiados espectadores.⁷⁵ Por otra parte, la autora sostenía que Musorgsky nunca había desarrollado una idea narrativa concreta para su ópera: sus personajes y sus acciones no se combinaban de manera dinámica y en todo caso eran más bien simples y estaban detenidos en el tiempo.⁷⁶ Emiliia Frid, precisamente, rescataba el retorno que significaba *Khovanshchina*, respecto de *Boris Godunov*, a uno de los principios fundantes de la obra de Aleksandr Pushkin (1799-1837), la ausencia de una narrativa organizada.⁷⁷ Sin perder una pizca de complejidad, la estructura de la ópera estaba basada en un corte de tipo vertical, en el que se podían encontrar varios argumentos, simples y relativamente aislados unos de los otros, aunque superpuestos como capas en donde los finales no estaban demasiado marcados ni los *climax* eran tan claros.⁷⁸ De ese modo, *Khovanshchina* era más bien una épica en donde el conflicto se encontraba descentrado y donde la fuente de ese conflicto resultaba difícil de localizar.

La historiografía y la musicología anglosajona tomaron algunas de estas líneas de trabajo para desarrollarlas, pero sobre todo para empezar a rescatar la imagen de una *Khovanshchina* más cercana a las supuestas ideas originales de Musorgsky, vale decir, una visión más bien estática, pesimista y decadente de la historia y el futuro de Rusia.⁷⁹ Dentro de las críticas a las visiones de Asafev y del resto de los investigadores soviéticos previos al Deshielo, se destacaron particularmente dos obras, la de Caryl Emerson y la del ya nombrado Richard Taruskin. En un excelente trabajo centrado en la temática histórica de

⁷⁴ Dentro de la oleada de escritos revisionistas que surgieron dentro de la URSS se destacan los trabajos de S. Shlifshtein, “Otkuda she rassvet?”, en *Sovetskaia Muzyka*, N° 12, 1971, pp. 109-13; E. Frid, *Proshedshe, nastoyashchee i budushchye v “Khovanshchine” Musorgskogo*. Leningrado, 1974; G. Bakaeva, “*Khovanshchina*” *M. P. Musorgskogo*. Kiev, Muzichna Ukraina, 1976; P. Shirinian, *Opernaia dramaturgia Musorgskovo*. Moscú, Muzyka, 1981.

⁷⁵ A su vez, la autora descarta toda posibilidad de que esta situación estuviera vinculada a la disposición de la censura que impedía representar a cualquier zar de la dinastía Romanov en escena. Bakaeva, “*Khovanshchina*”, p. 54.

⁷⁶ *Idem*, p. 72.

⁷⁷ Frid, “*Proshedshe*”, p. 240.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Aquí nos referimos a la historiografía que comenzó a surgir hacia fines de la década de 1970. No incluimos, por ejemplo, los trabajos de investigadores como D. Calvocoressi y G. Abraham, quienes siguieron estando bastante influenciados por los postulados stasovianos y las investigaciones soviéticas.

los *libretti* de Musorgsky, Emerson desarrolla una sugerente hipótesis en la cual se sostiene que el compositor nunca habría abandonado los viejos ideales *kuchkistas* respecto del realismo y la verdad en el arte. Aunque reconoce que con el tiempo el compositor se volvió más flexible y también más abierto a las técnicas convencionales de la ópera. De ese modo, lo que se observa sobre todo en *Khovanshchina* es la búsqueda de una fidelidad estética, aunque en este caso no a un texto original sino a una época signada por cambios radicales y violentos.⁸⁰ La ópera por lo tanto intentaría reponer, con cierto realismo, un momento crucial, oscuro y negativo de la historia de Rusia. Y de allí el pesimismo y el quietismo de sus personajes y situaciones: en la obra no habría una confrontación con el destino porque nada de lo que nadie haga podrá alterarlo.⁸¹

Taruskin, por su parte, es quien más se interesó por una revisión completa de la obra y quien más criticó las visiones “progresistas”. En su fuerte línea antiestasióviana y contra la versión “standard” creada a partir de los retoques de Rimsky-Korsakov, el musicólogo despegó a Musorgsky de cualquier intención celebratoria, positiva y progresista.⁸² Aunque es uno de los pocos que reconoce abiertamente que es muy difícil poder dejar establecidas las verdaderas intenciones de Musorgsky (dadas las lagunas dejadas en los manuscritos), Taruskin parece, sin embargo, predispuesto a aceptar la intención pesimista y condenatoria de Musorgsky respecto del sentido histórico e ideológico de *Khovanshchina* y de los eventos que allí se retratan. Y eso, agrega el musicólogo norteamericano, Musorgsky lo consigue bastante bien al negarle a la ópera la posibilidad de una narración en el sentido tradicional del término; Taruskin enfatiza la tendencia de Musorgsky a componer retratos.⁸³ En ese sentido acuerda con Emerson y también con la posición del investigador Boris Gasparov, aunque este último desarrolla una interpretación basada en los *leitmotiven* de la ópera un tanto forzada.⁸⁴

⁸⁰ Emerson, “Musorgsky’s Libretti” p. 248.

⁸¹ Idem, pp. 259-261.

⁸² Taruskin, *Musorgsky*, p. 314.

⁸³ Idem, p. 317.

⁸⁴ Que incluso lo lleva a sostener la idea de un sistema de *leitmotiven* desarrollado por Musorgsky en su ópera que rivalizaría con el de Richard Wagner. Véase Boris Gasparov, *Five Operas and a Symphony. Word and Music in Russian Culture*. New Haven, Yale University Press, 2005, pp. 95-131. Para la impugnación a tal hipótesis véase Richard Taruskin, *On Russian*, pp. 334-339.

Ciertamente, no son estos los únicos aportes. Las revistas especializadas vienen publicado desde hace varias décadas artículos que refieren a diversas cuestiones sobre la ópera rusa decimonónica, en su mayoría en la perspectiva abierta por la renovación historiográfica aunque de manera desarticulada.⁸⁵ Estas publicaciones, junto con las obras que analizamos en este apartado, conforman un estimulante *corpus* bibliográfico para seguir profundizando el conocimiento de este objeto de estudio, ya en el siglo XXI.

3.4.- El siglo XXI: balance y después

Hemos dejado para el final el balance del aporte de la renovación historiográfica y las posibilidades que abren las perspectivas de sus investigaciones. Mostrar sus virtudes y falencias nos permitirá comprender mejor las tareas que quedan aún por realizar en este campo de estudios y, particularmente, dónde se ubica el aporte de nuestra tesis.

No hay duda de que el acierto mayor de la renovación ha sido el de derribar los postulados de los mitos stasovianos y acercarse a las fuentes sin los prejuicios y las distorsiones de aquella. Aquí tal vez haya ayudado la particular coyuntura: el acceso irrestricto a las fuentes y la posibilidad de combatir el dogmatismo soviético se vieron favorecidos por el proceso de *perestroika* y *glasnost* abierto en la década de 1980 y por la posterior disolución de la URSS en 1991. Muy difícil hubiera resultado una renovación promediando el siglo XX, no sólo por las condiciones del régimen soviético sino también por los prejuicios que la Guerra Fría hizo florecer en Occidente y sobre todo en EEUU. Llegado el fin del siglo XX, los investigadores han podido construir una nueva imagen de los compositores de ópera rusos del siglo XIX y han liberado a sus obras de su encapsulamiento en modelos contruidos *a priori*, a través del acceso a fuentes primarias y

⁸⁵ Por ejemplo, Robert William Oldani, "Mussorgsky's *Boris* on Stage of the Marinsky Theater. A Chronicle of the First Production", en *The Opera Quarterly* 4, N° 2, 1986, pp. 75-92; Allen Forte, "Musorgsky as Modernist: The Phantasmic Episode in 'Boris Godunov'", en *Music Analysis* 9, N° 1, 1990, pp. 3-45; Harlow Robinson, "If You're Afraid of Wolves, Don't Go into the Forest. On the History of Borodin's *Prince Igor*", en *The Opera Quarterly* 7, N° 4, 1990, pp. 1-12; Mary Woodside, "Leitmotiv in Russia: Glinka's Use of the Whole-Tone Scale", en *19th Century Music* 14, N° 1, 1990, pp. 67-74; William Everett, "Chernomor, the Astrologer, and Associates Aspects of Shadow and Evil in *Ruslan and Lyudmila* and *The Golden Cockerel*", en *The Opera Quarterly* 12, N° 2, 1995, pp. 23-34.

en algunos casos originales. Muchos de los autores se han preocupado además de inscribir sus análisis musicológicos en contextos más amplios, buscando conexiones con la cultura y la sociedad rusas de ese tiempo con el objetivo de comprender de modo más completo las producciones operísticas. Más aún, se han preocupado por dejar de lado las visiones de Rusia como una cultura cerrada sobre sí misma, exótica y misteriosa, y han dado cuenta de los ricos intercambios -en ambos sentidos- entre ese país y el resto de Europa. En algunos casos también se ha percibido una preocupación por combinar el estudio riguroso con una escritura amena buscando que sus conocimientos trasciendan al público especializado.⁸⁶

Todos estos logros, sin embargo, deben matizarse con algunas cuestiones de las que la renovación todavía adolece. En primer lugar, es curioso que la única historia de la ópera rusa disponible en un idioma que no sea el ruso sea la de Newmarch, de 1914. Aunque los avances parciales han sido importantes y en muchos sentidos clarificadores, resultaría de gran importancia contar con una visión global de la producción operística rusa, buscando los puntos de contacto y las formas en las cuales las obras se influenciaron mutuamente para dar lugar al nacimiento de una tradición. Los acercamientos parciales hacen perder de vista el largo alcance y fragmentan un objeto de estudio que desde su nacimiento ha buscado tender puntos de contacto -ya sea por la positiva o la negativa- en lo que sería la red más amplia llamada ópera rusa.

Por otra parte, es significativo que la mayoría de los autores haya tenido que lidiar con el problema del nacionalismo. Ante el avance irrefrenable de la globalización y la reconfiguración de las instituciones fundamentales del capitalismo -como el Estado-nación- suena lógico que los estudios se pregunten por el problema de la identidad nacional y que lo trasladen al momento de su surgimiento. Lo que creemos es que hace falta intentar contextualizar la cuestión -sobre todo para el siglo XIX- y no descartarla de plano, especialmente en un país cuyos *intelligenty* se plantearon constantemente el problema de cómo hacer frente al desafío de la modernidad y del peso que suponía la constante comparación con Europa y en donde el nacionalismo pudo haber sido una de las estrategias posibles de acción, pero no la única. Mostrando que el nacionalismo formaba parte de una

⁸⁶ Se destaca sobre todo en la obra de Richard Taruskin y en la reciente obra general sobre la música rusa de Francis Maes.

estrategia más amplia es posible distinguir los problemas que supuso en Rusia el avance de la modernidad y analizar las óperas desde una perspectiva más rica y profunda.

Relacionada con esta cuestión está el peligro de lo que podríamos denominar la desideologización de los compositores y sus obras. O mejor dicho, de su forzada reubicación ideológica. Fue tanta la fuerza con la cual se reaccionó ante Stasov y sus postulados que la mayoría de los compositores y sus obras pasaron de ser *populistas* y *protorrevolucionarias* a *monárquicas* y *conservadoras* sin ningún tipo de mediación. Si bien hoy ya nadie sostiene seriamente que ninguna de las óperas pueda ser considerada una apología de la revolución socialista, tampoco deberían ser adscriptas directamente a su polo opuesto. El arte en la Rusia del siglo XIX asumió, dadas las características políticas dominantes, la condición de ser el guardián y el transmisor de los valores democráticos y los compositores muchas veces dieron muestras de tal situación.⁸⁷ La recuperación del material operístico debería al menos tener en cuenta este aspecto, explorar los vínculos entre la ópera rusa y el movimiento revolucionario del siglo XIX y explicar por qué, por ejemplo, Rimsky-Korsakov se solidariza de manera notable con la revolución de 1905 o artistas clasificados como acérrimos conservadores, como Aleksandr Scriabin (1872-1915) son rescatados por los revolucionarios de los primeros años posteriores a octubre de 1917.⁸⁸

En algunos escritos, sobre todo los que fueron publicados antes de la caída de la URSS, pueden percibirse algunos prejuicios de la Guerra Fría. Por ejemplo, cuando se estimaba que los investigadores rusos no serían capaces de estar en condiciones de realizar estudios significativos. Aquí todavía puede divisarse una fantasía de superioridad occidental sobre Rusia. O también cuando se valoriza el rescate de sus obras en función de los logros de Occidente: Rusia alcanza el derecho de hablar por sí misma pero sólo cuando se coloca al nivel del resto de Europa. Muchas veces este tipo de enfoques minimiza y descarta las especificidades del caso ruso e imposibilita el desplazamiento total de los prejuicios que paradójicamente se quieren combatir.

⁸⁷ Véase Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires, Prometeo, 2005, pp. 27 y 33.

⁸⁸ Véase RKL, pp. 114 y 337-342; Anatoly Lunacharsky, "On Scriabin", en *Journal of the Scriabin Society of America* 8, N° 1, 2003, pp. 37-43; Anatoly Lunacharsky, "Taneev y Scriabin", en A. Lunacharsky, *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires, Axioma, 1974, pp. 114-132.

Finalmente, se ha hecho el intento de vincular las producciones operísticas a otras cuestiones que no son estrictamente musicológicas. Sin embargo, esos vínculos quedaron en la mayor parte de los casos restringidos a cuestiones culturales, vinculadas a la interacción entre la ópera y otras artes. Sería significativo que las relaciones se puedan seguir estableciendo y que se amplíe el espectro para cubrir otras zonas -sobre todo las vinculadas con la política y la sociedad- que se verían favorecidas en cuanto a los análisis. El problema de la autoridad política en la Rusia zarista y de la revuelta campesina recurrente pero inoperante, por citar dos de los casos más notorios, podrían recibir nuevas conclusiones y al mismo tiempo el análisis de las óperas podría verse favorecido si se tomasen en cuenta estas cuestiones.⁸⁹

A pesar de la cantidad de años transcurridos desde que la tradición operística rusa comenzó a dar sus primeros pasos, todavía hoy queda trabajo por hacer en cuanto a sus posibles interpretaciones. Con lo que se siga haciendo, a partir de la renovación, no sólo se favorecerá a una mejor recepción del propio objeto de estudio sino también al mayor conocimiento de toda la sociedad rusa del siglo XIX. En este sentido, esta tesis intentará completar uno de los aspectos más descuidados, que tiene que ver con el análisis de un segmento de la tradición operística -la ópera histórica- por parte de dos compositores que buscaron hacer frente al desafío que suponía el avance de la modernidad a Rusia e incorporar sus ideas y reflexiones en los debates intelectuales de la época.

⁸⁹ El problema de la autoridad política no es menor, sobre todo porque aparece recurrentemente en la temática de la ópera rusa. Algunos estudiosos actuales hasta niegan la posibilidad de la existencia del Estado para el siglo XIX ruso. Véase Claudio Sergio Ingerflom, “Oublier l’etat pour comprendre la Russie (XVIè-XIXè siècle). Excursion historiographique”, en *Revue des études slaves* LVI, N° I, 1993.

4.- La cultura rusa en el siglo XIX: Modernidad, *intelligentsia* y música. Hipótesis de trabajo

4.1.- La cultura rusa en el siglo XIX

Nuestro estudio del discurso histórico desarrollado en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov se inserta dentro del campo más amplio de la cultura y la *intelligentsia* rusa del siglo XIX. En ese sentido, el estudio de las composiciones operísticas se dirigirá a dar cuenta e iluminar aspectos no tan estrictamente musicológicos sino más bien vinculados a la historia intelectual y cultural de la Rusia del siglo XIX. Si bien la investigación se apoya en los valiosos y renovadores aportes de la musicología apuntados anteriormente, se potencian al insertarse dentro del campo de la historia cultural y al combinarse con los resultados de sus investigaciones. En ese sentido, obras como las de Boris Kagarlitsky,⁹⁰ Catriona Kelly⁹¹ y Stuart Finkel⁹² permiten dar cuenta de la importancia de los estudios culturales para la interpretación histórica y analizar los resultados de la investigación musicológica desde una nueva y más amplia perspectiva.

Desde hace por lo menos tres décadas, las investigaciones en ese campo vienen siendo renovadas. Los estudios sobre la historia cultural de Rusia se encuadraron durante un extenso tiempo dentro de un marco de análisis que pretendía demostrar la existencia de una intrínseca *esencia rusa* en los artefactos culturales producidos en ese territorio. El clásico estudio de James Billington, *The Icon and the Axe*, y el más actual de Orlando Figes, *El baile de Natacha*, son dos claros y notorios ejemplos de narraciones de historias globales de la cultura rusa que no han podido despegarse todavía del prejuicio *esencialista* al acercarse a su objeto de estudio, a través del uso de fórmulas reduccionistas, binarias y puristas.⁹³

⁹⁰ Kagarlitsky, *Los intelectuales*.

⁹¹ Catriona Kelly y David Shepherd (eds.), *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

⁹² Stuart Finkel, *On the Ideological Front: The Russian Intelligentsia and the Making of the Soviet Public Sphere*. New Haven, Yale University Press, 2007.

⁹³ James Billington, *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. New York, Knopf, 1966; Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona, Edhasa, 2006, pp. 59-60.

Uno de los efectos más significativos de este tipo de enfoques es que de él se desprende una imagen de la historia y la cultura rusa trazada por dos perspectivas que a su vez se relacionan: por una lado, la idea de que la producción cultural rusa estuvo, sobre todo en el siglo XIX, preocupada principalmente por las cuestiones de la identidad nacional y del nacionalismo y, por el otro, la idea de que Rusia, en tanto nación *diferente* de Europa occidental, era un misterioso *enigma* por resolver, desligándola así de cualquier participación directa de los problemas que podían observarse en el resto del continente. Rusia, a través de sus artefactos culturales, es descripta como lo exótico, lo extraordinario y lo diferente.⁹⁴ Y como esa extrañeza y ese exotismo son intrínsecos a Rusia el único modo posible de resolver el enigma consistiría en la inevitable indagatoria de la *esencia rusa*, reforzando así las interpretaciones nacionalistas y esencialistas.

Precisamente, aquí intentamos dejar de lado estos enfoques a través del análisis operístico. Abordada como obra de arte, la ópera supone un lugar de encuentros, de conjunción de las artes, en donde se ofrece, a partir de una amplia gama de recursos, la posibilidad de desarrollar la potencialidad discursiva de los diferentes elementos que convergen en ella: música, literatura, danza, escenografía, etc. Pensada como acontecimiento social, la ópera está destinada a grandes multitudes y puede convertirse así en un poderoso instrumento susceptible de actuar sobre mentes y espíritus.⁹⁵ En este sentido, la elección del argumento del *libretto* resulta fundamental puesto que permite, siguiendo a Michel Foucault, construir la historia al dotar de una determinada intencionalidad a la masa de hechos.⁹⁶ Los otros elementos presentes en la ópera -la música, fundamentalmente- potencian, refuerzan e incluso modifican este mensaje. Vista como un todo, la ópera es un discurso conformado por una nutrida variedad de lenguajes. Al mismo tiempo, la actividad del compositor puede exceder la de la mera composición.

Algunas de estas cuestiones también pueden rastrearse en intentos académicos como el de Nicholas Rzhevsky. Véase Nicholas Rzhevsky (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁹⁴ Algunas de estas cuestiones han sido expuestas y criticadas por Catriona Kelly y David Shepherd en las introducciones de sus dos compilaciones sobre estudios generales de la cultura rusa. Véase Kelly y Shepherd (eds.), *Russian Cultural Studies*. Catriona Kelly y David Shepherd, *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

⁹⁵ John Rosselli, "La ópera como acontecimiento social", en Roger Parker (comp.), *Historia ilustrada de la ópera*. Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 450-482.

⁹⁶ Michel Foucault, *El orden del discurso*. Madrid, Siglo XXI, 1973.

Si, como sostiene Boris Kagarlitsky para el siglo XIX, “la crítica del orden establecido llegó a ser el contenido principal del arte ruso”,⁹⁷ las actividades artísticas llevadas a cabo en este contexto, en tanto acciones independientes en un Estado omnipresente, otorgaron a los compositores una dimensión más amplia, como es la del intelectual. Lo que distingue al intelectual ruso o, para usar el término exacto, al *intelligent*, es una profunda evaluación moral que se comporta como la amalgama -más allá de la propia actividad mental- de un grupo por fuera de un sistema que paradójicamente lo había engendrado.⁹⁸ Así, el compositor pasa a ser un *intelligent* crítico, un trabajador en aras de los ideales sociales que utiliza su arte como portador de ideas políticas y sociales a través, por ejemplo, de la creación de un discurso histórico alternativo. Es muy común encontrar esta caracterización cuando se habla de los artistas dedicados a la literatura. Poco se ha utilizado, sin embargo, esta categoría para hacer referencia a los músicos y compositores de ópera. Una de las novedades que intentará aportar la investigación descansa justamente en torno a esta cuestión: la ampliación de la aplicación de la categoría de *intelligent* a un campo más extenso que el de los literatos, considerando a los compositores también como *intelligent* con grados de participación igual o mayor a la de los escritores.

Por su parte, la investigación busca insertarse dentro de la perspectiva abierta por la historia transnacional. Desde hace por lo menos dos décadas, este tipo de análisis ha venido desarrollándose como un intento de superar la centralidad que la categoría de Estado-nación ostentaba dentro de las investigaciones históricas.⁹⁹ Como sostiene Micol Seigel, “la historia transnacional examina unidades que desbordan y filtran las fronteras nacionales, unidades que son al mismo tiempo más grandes y más pequeñas que las

⁹⁷ Kagarlitsky, *Los intelectuales*, p. 33.

⁹⁸ *Idem*, pp. 33-35.

⁹⁹ Su desarrollo dentro del campo historiográfico no tomó tanto la forma de programa o manifiesto sino que sacó provecho del desarrollo del término transnacional en otras disciplinas académicas y su devenir en la historia fue más pragmático que programático. Véase Ian Tyrrell, “Reflections on the Transnational Turn in United States History: Theory and Practice”, en *Journal of Global History* 4, N° 3, 2009, pp. 460-461. Para una reseña de los debates acerca de la historia transnacional puede consultarse Patricia Clavin, “Defining Transnationalism”, en *Contemporary European History* 14, N° 4, 2005, pp. 421-439; C. A. Bayly, Sven Beckert, Matthew Connelly, Isabel Hofmeyr, Wendy Kozol y Patricia Seed, “AHR Conversation: On Transnational History”, en *American Historical Review* 111, N° 5, 2006, pp. 1440-1464; Pierre-Yves Saunier, “Transnational”, en Akira Iriye y Pierre-Yves Saunier (eds.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1047-1055.

fronteras nacionales”.¹⁰⁰ Partiendo de esa base, la historia transnacional reconoce deudas con otros enfoques, como la perspectiva de la historia global o la teoría del sistema mundo desarrollada por Immanuel Wallerstein, que también habían buscado salir del encierro que suponía el Estado-nación.¹⁰¹ En ese sentido, el análisis transnacional no se define por el apego a una única metodología; más bien habilita la posibilidad de tener a disposición una serie de enfoques diversos provenientes de las tradiciones historiográficas nacionales o regionales. Ahora bien, lo que distingue a la perspectiva transnacional es el reconocimiento y la centralidad del movimiento y la interpenetración. Los flujos y la circulación no simplemente considerados como temas o motivos de una investigación sino como una serie analítica de métodos que definen a la empresa misma.

Si la historia mundial y global quedaban encerradas en los análisis que privilegiaban las conexiones entre estados o entre territorios estáticamente definidos, la historia transnacional supone un enfoque que se centra en un amplio rango de conexiones que superan a los territorios políticamente delimitados y conecta varias partes del mundo. Las redes, las instituciones y las ideas, entre otros, constituyen estos enlaces y si bien los imperios y los estados son importantes para estructurarlos, aquéllos trascienden sus territorios políticamente delimitados. Para decirlo en otras palabras, la perspectiva transnacional concentra su atención en lo que Arjun Appadurai llamó “el espacio de los flujos”.¹⁰² Así, resalta la idea de que los procesos históricos no se desarrollan en diferentes lugares sino que son construidos en el movimiento entre lugares y regiones. En ese sentido, esta perspectiva no es necesariamente global ya que puede examinar regiones particulares conectadas por redes particulares.

El aporte que tal perspectiva hace a nuestra investigación se concentra en la posibilidad de examinar cómo las prácticas culturales y las ideas formaron, frenaron o activaron las condiciones sociales, políticas y económicas en las que las personas y los bienes circularon en determinadas zonas locales, regionales y globales. La ópera se configuró como un código transnacional, en tanto poseía técnicas y formatos básicos que

¹⁰⁰ Micol Seigel, “Beyond Compare: comparative Method and Transnational Turn”, en *Radical History Review*, N° 91, 2005, p. 63.

¹⁰¹ Debemos aclarar aquí que la idea de nación dentro del término transnacional hace referencia a una variedad de unidades políticas más que específicamente al Estado-nación.

¹⁰² Arjun Appadurai, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, en *Public Culture* 2, N° 2, 1990, pp. 1-24.

eran compartidos más allá de las fronteras nacionales que se trabajaban pero que al mismo tiempo eran desarrollados de maneras distintivas en cada país y constituían tradiciones que les permitía, en este caso, recibir y cuestionar a la modernidad europea para precisar una modernidad en Rusia. La circulación de ideas, prácticas y valores entre Rusia y Europa no tuvo una única dirección ni una única forma y supuso una revisión del espacio en el cual precisamente se produjo ese intercambio. De esta manera, los flujos de influencias que determinan nuestro objeto de estudio no se entienden sólo desde el plano nacional ruso, ni como mera influencia de Europa sobre Rusia. Tanto Musorgsky como Rimsky-Korsakov se apropiaron de un lenguaje dotado de una legitimidad europea para hacerse un lugar en su país, pero a la vez manipularon elementos culturales *rusos* para dar una proyección a sus composiciones que no tendrían de otro modo. El resultado no es un producto ni ruso ni *importado* como tampoco lo es la modernidad que se intentaba estimular.

De esta manera, la investigación adopta un enfoque interdisciplinario donde las herramientas utilizadas para estudiar la cultura se combinarán con aquellas propias para analizar el discurso musical. Las óperas serán insertas entonces en una perspectiva que, en el marco de los esfuerzos desplegados por los compositores-*intelligenty* por hacer frente a los desafíos que supone la modernidad, las abordará como discursos históricos alternativos y críticos de las diferentes posiciones historiográficas -entre otros posibles- sostenidas a lo largo del siglo XIX en Rusia. Dentro de éstas pueden citarse a dos que, desde enfoques encontrados, han tenido una gran influencia no sólo en su época sino posteriormente: la Escuela Jurídica y la Escuela Federalista. Representantes de la primera son autores como Konstantín Kavelin (1818-1885) y Boris Chicherin (1828-1904),¹⁰³ quienes jugaron un papel vital en la conformación de la conciencia histórica de su tiempo a partir de la idea de que los procesos históricos eran moldeados principalmente por el poder. Representantes de la segunda son autores como Afanasy Shchapov (1830-1876) y Nikolay Kostomarov (1817-1885),¹⁰⁴ quienes intentaron en sus relatos desarrollar una historia que no girase en torno de Moscú. Para la Escuela Jurídica las masas no desempeñaban un rol importante en la historia; los procesos estaban protagonizados por la autoridad política, que venía a

¹⁰³ Véase Anatole Mazour, *Modern Russian Historiography*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1975, pp. 119-127.

¹⁰⁴ Idem, pp. 164-173.

representar la fuerza detrás de la historia. De esta manera, la historia era una transformación de las formas jurídicas y el cambio social, que además se centraba en Moscú. Por su parte, la Escuela Federalista intentó escribir una historia que estuviese alejada de las dimensiones legales, políticas y diplomáticas y reconociese la participación de las clases populares, como verdaderos protagonistas de la historia. Ambas posiciones, como las que circulaban por entonces, iban a competir por el dominio de una interpretación del pasado no sólo entre ellas sino también con las que brindaban las óperas.

4.2.- *La música como fuente para la historia*

Más allá de las herramientas específicas brindadas por la musicología al momento de analizar las partituras, resulta indispensable incorporar elementos teóricos provenientes de la filosofía y la sociología, luego de constatar el escaso interés que ha despertado esta temática en la historiografía. En este sentido, los aportes esbozados por algunos miembros de la *Escuela de Frankfurt* y especialmente por uno de ellos, Theodor W. Adorno, resultan esenciales para diagramar una fundamentación teórica y metodológica que permita abordar lo que Michael Steinberg denominó la *dimensión musical de la historia*.¹⁰⁵ A partir de las explicaciones elaboradas por Adorno en diferentes obras de reflexión estética y musical, es posible sostener que dadas las características que asume la obra de arte en general y la música en particular durante la modernidad, la negatividad y la autonomía, es posible que ella exprese verdades sociales inadvertidas por las diferentes ciencias sociales. Las propias particularidades de la música en cuanto arte específico, como la primacía de la forma, la posibilidad de que lo histórico se sedimente en ella y la capacidad de que la heteronomía social se inscriba en su autonomía, permiten convertir a la música en un vehículo significativo para entender a las sociedades del pasado. Al mismo tiempo, si bien la música es su elemento central, la ópera puede ser abordada como un género compuesto por diferentes determinantes semióticos (el *libretto*, la puesta en escena, el contexto de presentación) que abren la posibilidad de desarrollar la potencialidad discursiva de los

¹⁰⁵ Steinberg, *Escuchar a la razón*, p. 18

diferentes elementos que convergen en ella a partir de su interacción. Todas estas cuestiones se combinan con la importancia remarcada por Adorno del análisis musical, requisito fundamental para que la obra adquiriera la totalidad de sentidos y significaciones.

En el caso específico de nuestro tema, se ha notado un incipiente interés por tratar de establecer nuevos enfoques teóricos y vincular esa obra de arte con los fenómenos sociales y políticos o las estructuras ideológicas a partir de las condiciones particulares de la ópera como género artístico. Los intentos de establecer una trayectoria de la política occidental a través del registro de los *libretti*, como es el caso de John Bokina,¹⁰⁶ o de evocar la historicidad de la ópera, en la medida en que ésta todavía puede decir algo respecto de la época en que fue creada, como lo ha hecho Herbert Lindenberger,¹⁰⁷ han sido claros esfuerzos de una renovación teórica y metodológica que es de significativa importancia para nuestros fines pero que aún debe desarrollarse.¹⁰⁸

¹⁰⁶ John Bokina, *Opera and Politics. From Monteverdi to Heine*. Londres & New Haven, Yale University Press, 2004.

¹⁰⁷ Herbert Lindenberger, *Opera in History*.

¹⁰⁸ Una serie de estudios derivados de la semiótica musical se interesaron también por el análisis de los significados de la música, sobre todo aquellos a los que se ha denominado *referenciales*. Dentro de ellos se destacan algunos autores que se preocuparon por el estudio de los códigos de significados establecidos estilísticamente, tales como los *tópicos* desarrollados por Leonard Ratner. Con ellos, el musicólogo hacía referencia a los lugares comunes dentro de la música del período clásico que remitían a estilos o tipos determinados. Otros autores buscaron un enfoque más flexible, aunque dentro de la misma línea, como es el caso de Robert Samuels, quien sostenía que las estrategias de codificación utilizadas por los oyentes no poseían una técnica de análisis predefinida. Por su parte, Robert Hatten, buscó analizar el contenido semiótico de la obra de Beethoven a través de la aplicación de tipos cognitivos para la comprensión de sus obras musicales. A su vez, Kofi Agawu se concentró en una visión multidimensional del signo, mostrando una interdependencia mutua entre los tópicos estilísticos y las relaciones estructurales internas dentro del idioma clásico occidental. Si bien estas posiciones pueden llegar ser útiles en algún momento, en esta investigación hemos preferido dejarlas de lado ya que hemos privilegiado una perspectiva de análisis de tipo inmanente que pueda explicar el significado musical de acuerdo a las relaciones establecidas entre el propio material y su contexto particular de producción y no a partir de ciertos contenidos tipificados que puedan teñir los significados de una trascendencia extraña a sus intenciones. Véase Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York, Schirmer Books, 1980; Kofi Agawu, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991; R. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994; Robert Samuels, *Mahler's Sixth Symphony*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

4.3.- Hipótesis de trabajo

La tesis que se sostiene en la investigación es que las óperas históricas compuestas por Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov conforman un relato musical articulado y coherente en el cual se plantea una lectura del proceso de modernización en Rusia a partir de la interpretación de tres momentos/figuras claves en la historia del país: Iván el Terrible, la Época de los disturbios y Pedro el Grande. En dicha interpretación se plantea una combinación de logros y deudas que tal proceso generó a partir del recurso al pasado y al mismo tiempo se apunta a reforzar un sentido de denuncia y advertencia para intervenir en el debate de ideas de su propio presente. Musorgsky y Rimsky-Korsakov se desempeñan así como *intelligenty* comprometidos que en su discusión por los modos en los cuales se presenta la modernidad europea en Rusia denuncian ciertos malestares encontrados pero a su vez plantean los valores y las prácticas políticas y culturales a las cuales debe aspirar la sociedad rusa para superar la autocracia y el atraso relativo. La particularidad del planteo de estos dos *intelligenty* es que lo desarrollan a través del material musical, programando simultáneamente una modernidad política y cultural. Así, podemos considerar que, a largo plazo, ambos compositores se insertan dentro del vasto movimiento que en la Rusia del siglo XIX ideó y sentó las bases intelectuales y morales del movimiento revolucionario. La utilización de la música, más allá del *libretto* y de los demás recursos estéticos presentes en la ópera, fue fundamental en el desarrollo de sus estrategias de exposición, teniendo en cuenta las condiciones de opresión y censura que existían en esos momentos. Su maniobra así es un posicionamiento particular dentro de la corriente occidentalista del pensamiento ruso donde se producía una combinación no siempre compensada de realismo, romanticismo y folklorismo. De esta manera, a través del esfuerzo de estos dos compositores, Rusia enfrentaría y alcanzaría la modernidad primero (y a través de) la música.

A su vez se desarrollan una serie de hipótesis de trabajo que giran en torno de las cuestiones que se exponen a continuación:

a) La particular posición del arte y la cultura rusa durante el siglo XIX, en tanto ámbito de expresión social y política y no sólo artística, deja entrever que las actividades compositivas de Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov no se limitaron a la mera

diagramación de dispositivos estéticos con sus óperas históricas. La potencia disruptiva que podía contener una ópera, en tanto los canales de participación política eran escasos, convertía a esos compositores en intelectuales dotados de un vigoroso poder de crítica.

b) La ópera se convierte en un espacio en donde no sólo el discurso histórico se construye a partir de la elaboración del *libretto* sino también, y sobre todo, a partir del manejo de otros recursos estéticos. Aquí se destaca la música, ya que permite reforzar y modificar los sentidos dados por el texto escrito. Las óperas así constituyen una serie de interpretaciones de la historia de Rusia expresadas en un lenguaje y representadas en escenarios no convencionales para esta disciplina, pero que intentan tener un peso importante a la hora de intervenir en las disputas intelectuales. La posibilidad de poder combinar el texto con la música hace del compositor un *intelligent* con características especiales y del producto resultante una inestimable fuente para entender cómo la *intelligentsia* pensaba el pasado (y el presente) de su país a partir de recursos que excedían el libro, la propaganda oficial o el aula universitaria.

c) Al lidiar con el proceso modernizador, la *intelligentsia* no trató solamente de adoptar las soluciones occidentales a Rusia sino que intentó, fundamentalmente, pensar el problema de la especificidad rusa. La cuestión de la identidad nacional, de las revueltas campesinas recurrentes pero inoperantes, de la encarnación y ejercicio del poder y de la construcción de la política, por citar los casos fundamentales, aparecen reflejados como elementos centrales en el discurso de los *intelligenty*. En este sentido los compositores no pueden ser dejados de lado al pensar el problema de la *intelligentsia* en Rusia, en tanto y en cuanto en sus obras están presentes las mismas y otras preocupaciones, más vinculadas al problema del desarrollo de la modernidad.

d) Las óperas de Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov intentaron más bien reflejar y discutir las tensiones que el proceso modernizador generaba y buscaron intervenir en la disputa intelectual e ideológica creada al respecto. Sus obras proveyeron a la tradición operística rusa no sólo de notables invenciones estéticas sino, sobre todo, de un discurso alternativo que se reflejó en los *libretti* pero principalmente en la música. Es precisamente a través de la música donde los compositores logran agregar un elemento fundamental, ya que pueden elaborar dispositivos que buscan ser ubicados lejos de las condiciones que proponían la censura decimonónica y la opresión de la autocracia. La

música permite enunciar ideas y conflictos que son difícilmente expresables a través de otros medios, al tiempo propone un campo de experimentación y ensayo respecto de los caminos para alcanzar la modernidad.

5.- Estrategia de presentación

La tesis consta de una introducción, siete capítulos y una conclusión. Los capítulos a su vez se agrupan en tres partes: capítulos 1 y 2 en la Primera parte; capítulos 3 y 4 en la Segunda parte; capítulos 5, 6 y 7 en la Tercera parte. En la Primera parte, “El arte en la modernidad europea y la música de tradición escrita como fuente para la Historia”, se desarrollan los postulados teóricos y metodológicos respecto del abordaje de la música como fuente para la Historia. Esta cuestión se despliega en dos capítulos. En el capítulo 1, se desarrolla un elemento clave de la tesis: que la música puede ser analizada en términos que exceden lo estrictamente formal y que es posible extraer significados y sentidos de la obra musical, más allá de los propios sonidos que están incrustados en ella. Una vez reconocida esta dimensión se intenta demostrar la posibilidad de que el arte pueda ser abordado como una fuente de acceso al conocimiento social y de que la música pueda al respecto decir algo sobre el pasado. Se pretende señalar que el arte puede ser más que un mero reflejo o una ilustración de conflictos o situaciones visualizados previamente en otros campos diferentes al de la estética -como la política o la economía- y que puede por sí mismo ser una expresión de determinadas situaciones sociales que no podrían haber sido expresadas de algún otro modo. De esta manera, el arte aparece jerarquizado como vehículo privilegiado de acceso al pasado social y corrido del lugar de mera ejemplificación de situaciones analizadas previamente en otros planos. Para ello fue necesario recurrir al desarrollo teórico de Theodor W. Adorno, ya que ha legado aportes fundamentales para pensar al arte y a la música como elementos imprescindibles para el conocimiento crítico de la sociedad. Entre estos aportes se destacan los rasgos de la negatividad y la autonomía del arte. Nuestra propuesta se dirige entonces a retomar los

posicionamientos de Adorno en este sentido y dejar planteadas una serie de premisas que guíen el trabajo del historiador ante su fuente histórico-musical. Previamente, fue necesario desarmar algunas críticas de las cuales fueron blanco los postulados adornianos.

En el capítulo 2, a partir de las conclusiones arribadas en el capítulo 1, se procede a la explicación y la caracterización del modo en el cual la música puede ser abordada como fuente para la Historia. Si la obra de arte, dadas sus condiciones de negatividad y autonomía, puede constituirse como el sismógrafo de la sociedad, la música, en tanto arte que comparte esas características, pueda decirnos también algo acerca de la sociedad en la cual es creada. Sin embargo, con la música tenemos un agregado que es que tal vez sea, de todas las artes, la de más difícil acceso, aunque precisamente sus características formales favorecen la expresión de determinados conflictos sociales. Para ello fue necesario retomar la idea de autonomía de la música y discutir la posición al respecto sostenida por Carl Dahlhaus y proponer la resolución adorniana para ese problema. A partir de allí se rescatan tres rasgos fundamentales, de acuerdo a lo postulado por Theodor W. Adorno, que definirían las posibilidades extramusicales de la música: la filosofía de lo concreto y la primacía de la materialidad de la obra; la sedimentación histórica en la forma musical; la posibilidad de que la heteronomía social se inscriba en la autonomía musical.

En la Segunda parte, “Modernidad, *intelligentsia* y cultura en Rusia (1855-1867)”, se expone, por un lado, el marco cultural y político en el cual se inserta nuestro objeto de estudio y, por el otro, se desarrollan los postulados respecto de los problemas que supuso el avance de la modernidad en Rusia y el surgimiento y la consolidación de la *intelligentsia*. Estas cuestiones se desarrollan también en dos capítulos. En el capítulo 3 se analizan las condiciones sociales, culturales y políticas en las cuales se inserta el objeto de la investigación. Precisamente, se hace referencia al reinado de Alejandro II (coincidente en términos temporales con el objeto de la investigación), que se caracteriza por una tibia apertura y por el inicio de un proceso de modernización y de reformas promovidas fundamentalmente por la derrota en la Guerra de Crimea. El atraso relativo manifestado por el resultado en esa contienda y el proceso de reforma introducido por Alejandro II instauró una serie de cuestiones a las cuales el esclavofilia en particular y el pensamiento conservador en general no pudieron encontrar respuestas adecuadas. Las bases sociales del movimiento en los terratenientes y sus románticas raíces teleológicas y epistemológicas se

podían traducir en soluciones políticas ingenuas en un momento en el cual se buscaba la modernización y la reforma. De modo que la iniciativa intelectual pasó a los occidentalistas y en particular a una generación de pensadores que buscaron remover todas las tradiciones en el nombre de cierto utilitarismo racional y un cambio social y político radical. Es en ese marco que se producen dos debates fundamentales en el campo de la música rusa que se reconstruyen para poder entender mejor la producción de los compositores elegidos. Por un lado, el debate sostenido por el compositor Anton Rubinstein y el publicista Vladimir Stasov en torno de la construcción de un campo musical en Rusia, a partir de la aceptación/rechazo de los puntos claves de la modernidad. Por otro lado, el debate sostenido por el propio Stasov y el compositor Aleksandr Serov respecto del legado musical de Mikhail Glinka y su influencia en la composición operística.

En el capítulo 4 se expone la cuestión de la *intelligentsia* rusa, a partir de las reflexiones y las investigaciones de sus propios miembros y de los estudios académicos. Se propone aquí abordar el fenómeno de la *intelligentsia* como un caso específicamente ruso. Dadas las características del régimen político zarista y los modos en los cuales se produjo el proceso de ilustración en Rusia, un grupo concentrado simultáneamente con el trabajo intelectual y el deber moral emergió en Rusia a mediados del siglo XIX. Este grupo reunió sus características y sus propios modos de operar y desde el comienzo de su accionar incluyó un sistemático proceso de reflexión y evaluación de su obra. En ese sentido, los compositores se presentan como *intelligent* como tanta o más fuerza que sus contemporáneos, en el sentido de que sus obras musicales, dadas las características de ésta, podían generar un alto grado de intervención. El grupo de compositores que se organizó alrededor del compositor Mily Balakirev (el *kruzhok* de Balakirev, hoy conocido como *kuchka*), que incluía a Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov, supuso un segmento de notable peso, no sólo a la hora de organizar la fundación de un campo musical en Rusia sino, sobre todo, a la hora de pensar el problema de la modernidad en Rusia. Particularmente, esto puede verse en el caso de Musorgsky, quien en su obra musical y escrita tuvo permanentemente presente la cuestión de la modernidad y la relación entre Rusia y Europa occidental.

Finalmente, en la tercera parte, “Las óperas históricas de Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov. La historia y la música como respuesta y búsqueda de una modernidad cultural y política (1868-1883)”, se procede al análisis de cada una de las óperas seleccionadas donde se propone como clave de lectura la articulación cronológica e historiográfica de las óperas de ambos compositores y el desarrollo de una interpretación del pasado y el presente de Rusia, sobre todo desde lo musical. Este análisis se despliega en tres capítulos. En el capítulo 5 se analiza el discurso histórico de *Pskovityanka*, primera ópera de Rimsky-Korsakov, donde se expone desde lo musical la evaluación del desempeño político de Iván el Terrible y la posibilidad de construir un escenario político moderno en Rusia, a partir de los valores y las prácticas de la autonomía y la independencia. Al atacar a Pskov, sostiene Rimsky, se dejan de lado valores fundamentales como la igualdad y la autonomía, que es precisamente lo que necesita Rusia para iniciar un camino moderno y de transformación de las condiciones sociales y culturales existentes. En ese sentido se expone la pregunta sobre *qué* atraviesa a Rusia como problema. A partir de una serie de dispositivos musicales, como la apelación al coro como símbolo del pueblo, la utilización de una cadena de *leitmotiven* y la combinación de texto y música, el compositor propone una lectura del pasado que propicia una visión crítica del presente, de fuerte condena y denuncia al zarismo como opresión y donde se exponen los costos del progreso iniciado desde “arriba”. Previamente, se reconstruye el proceso de composición a partir de los documentos escritos del compositor donde quedan expuestos sus vínculos con Musorgsky y la necesidad de plantear una intervención a nivel público.

En el capítulo 6 se analiza el siguiente momento en este relato de la historia rusa, a partir del caso de *Boris Godunov*, de Musorgsky. Compuesto en estrecho contacto con Rimsky-Korsakov, Musorgsky se suma aquí a las críticas de su amigo compositor y agrega denuncias y advertencias de lo que puede sobrevenir en Rusia de continuar por el camino elegido por la monarquía y la aristocracia, pero en lugar del exponer el *qué* del problema en Rusia (como sucedía en *Pskovityanka*), expone sus razones más profundas, el *porqué*, vale decir, *Boris Godunov* en clave de crítica social y política. Producto de un largo y complejo proceso de composición, el *Boris* de Musorgsky se plantea como un escenario de denuncia y advertencia de los cambios que la modernidad promete traer y ante los cuales el

poder político no ha sabido responder. Si en la ópera anterior de Rimsky-Korsakov se enunciaban los problemas que había traído la centralización de Moscú y así el llamado por la igualdad y la autonomía, en el *Boris* se profundiza la cuestión al denunciar y advertir los profundos cambios que podían suceder en Rusia de seguir en la senda propuesta por el zarismo. A su vez, se propone que la respuesta al problema político de la modernidad tiene que ver con la ilegitimidad del poder político en Rusia y el fracaso permanente de la revuelta popular. En este sentido, Musorgsky se propone como un agudo *intelligent* que proyecta desde su ópera un delicado análisis de la situación presente, en estrecha conexión con la primera ópera de Rimsky. La *Época de los disturbios* como parteaguas de la historia rusa le permite hacer referencia a los propios disturbios que el compositor estima que se avecinan al no dar lugar a las promesas culturales y políticas traídas por la modernidad. Musorgsky particularmente se propone como un *intelligent* específico, al no dejar de lado las tendencias románticas que sobreolaban todavía el espíritu de la época. Pero precisamente, su carácter romántico le permite exponer musicalmente las denuncias y los obstáculos. En este capítulo se observa entonces cómo a través de la construcción musical del escenario y de los personajes en *Boris Godunov*, Musorgsky erige una herramienta poderosa, que es al mismo tiempo estética y política, para poder hacer frente a los desafíos de la modernidad.

Finalmente, en el capítulo 7 se analiza la ópera *Khovanshchina*, la cual es el resultado conjunto del trabajo de Musorgsky primero y Rimsky-Korsakov después. Allí se analiza el desempeño de Pedro el Grande en términos ambiguos, en el sentido de que son valorados algunos aspectos de la modernidad inaugurada por él al tiempo que son criticados tantos otros. Con esta ópera se cierra el relato que ambos compositores imaginaron en estrecha colaboración para intervenir como miembros de la *intelligentsia* en el debate de ideas de la época. Lo que nos interesa en este capítulo es colocar a la obra en un contexto de análisis más amplio y rescatar la posición historiográfica construida a través de la música y del texto para vislumbrar allí no sólo la valoración que se hizo de una determinada época histórica sino también para explorar el modo en el cual la *intelligentsia* enfrentaba el desafío que suponía el avance de la modernidad en Rusia. Vale decir, si en las dos óperas anteriores se había hecho referencia, respectivamente, al *qué* y al *porqué*, en esta ópera se responde a la pregunta del *cómo* resolver los problemas enfrentados por

Rusia. Y esto lo proponemos hacer a partir del rescate de las ideas originales de Vladimir Stasov, de la mediación a partir del trabajo de Musorgsky en la ópera y del cierre coherente que le otorga finalmente Rimsky-Korsakov. Por un lado, *Khovanshchina* es el resultado de una obra colectiva, en donde si bien Musorgsky realizó gran parte del trabajo compositivo, la totalidad no hubiese sido posible sin los fundamentales aportes de Stasov y, sobre todo, de Rimsky-Korsakov. En ese sentido, es posible evaluar los alcances de la figura del *intelligent* interventor. Por otro lado, sostenemos que la obra, un tanto lejos de una visión pesimista, construye a partir del material musical una narración de la historia rusa en la cual se pondera y se estimula el avance de la modernidad cultural. Vale decir, se utiliza el pasado para hablar del presente.

La tesis finaliza con una conclusión en la cual se exponen de manera conjunta y sistematizada los resultados parciales obtenidos. Dada la organización analítica de la tesis y su despliegue metodológico se propone una fundamentación y una síntesis de los planteos más importantes esbozados a lo largo de la investigación. Aquí también se plantea un balance general del período trabajado como también se evalúa el aporte realizado dentro de la perspectiva transnacional. Finalmente, se esbozan nuevas líneas de investigación abiertas por la tesis para desarrollar en función de los resultados obtenidos.

PRIMERA PARTE

**El arte en la modernidad europea y la música de tradición
escrita como fuente para la Historia**

CAPÍTULO 1

EL ARTISTA COMO LUGARTENIENTE Y EL ARTE COMO SISMÓGRAFO DE LA SOCIEDAD

Negatividad y autonomía en la obra de arte moderna

1.- Introducción

“La música, ¿tiene significado?”, se pregunta Kofi Agawu en su libro *La música como discurso*.¹ Ese interrogante ha guiado numerosos debates al respecto que se remontan al momento en el cual la música se convirtió en sujeto del discurso. Musicólogos, por supuesto, pero también sociólogos, filósofos, historiadores y hasta los propios músicos intervinieron en la cuestión. Desde la posición más extrema de Igor Stravinsky respecto de la imposibilidad de la música de expresar ninguna otra cosa que lo propiamente musical hasta las posiciones todavía asociadas al romanticismo en donde se buscaba leer en cada nota un aspecto vinculado a las emociones y a los sentimientos del compositor, mucho se ha debatido al respecto.² Este problema se agudizó aún más cuando los estudios se alejaban de la música puramente instrumental y se involucraban con otras formas de expresión, como la ópera. Si bien la referencia al elemento literario brindaba una significativa clave para descifrar los supuestos significados de la música, esta situación sin embargo no liberó a los intérpretes del conflicto, en tanto y en cuanto el elemento musical dentro de la ópera

¹ Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 14.

² Para una buena síntesis de las posiciones y las argumentaciones puede consultarse Enrico Fubini, *Estética de la música*. Madrid, A. Machado Libros, 2001, pp. 27-36; Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 2005.

no siempre se desempeñó de manera lineal, homogénea y directa.³ Incluso aquí, nunca fue del todo evidente la posibilidad de una incuestionable interpretación extramusical de la música. Este objeto de estudio supone siempre un desafío en particular ya que, como nos recuerda Carolyn Abbate, se debe atemperar el privilegio otorgado al lenguaje por los posestructuralistas.⁴ En esta tesis consideraremos que la música en tanto arte tiene algo para decirnos respecto de la sociedad en la que fue creada, de modo tal que puede ser considerada como una significativa fuente de conocimiento histórico. Como sostiene Theodor W. Adorno: “la música es semejante al lenguaje en cuanto secuencia temporal de sonidos articulados que son más que meros sonidos. Dicen algo, a menudo algo humano”.⁵ La cuestión particular del significado extramusical de las composiciones musicales se vincula a su vez con otra más general que tiene que ver con la posibilidad de abordar las obras de arte como fuentes para el estudio de la realidad social.

De esta manera, el arte aparece jerarquizado como privilegiado vehículo de acceso al pasado social y corrido del lugar de mera ejemplificación de situaciones analizadas previamente en otros planos. Theodor W. Adorno nos ha legado aportes fundamentales para pensar al arte y a la música como elementos imprescindibles para el conocimiento crítico de la sociedad. Dentro de los elementos aportados por el filósofo se destacan dos rasgos significativos del arte moderno: la negatividad y la autonomía. Nuestra propuesta se dirige entonces a retomar los posicionamientos de Adorno en este sentido y dejar planteadas una serie de premisas que guíen el trabajo del historiador ante su fuente histórico-musical. La hipótesis del capítulo es que el arte puede ser más que un mero reflejo o una ilustración de conflictos o situaciones visualizados previamente en otros campos diferentes al de la estética -como la política o la economía- y que, por el contrario, puede por sí mismo ser una expresión de determinadas situaciones y conflictos sociales que no podrían haber sido expresadas de algún otro modo. Más precisamente, consideramos que debido a las características específicas que asume la obra de arte en la

³ Como por ejemplo lo demuestra Lindenberger. Herbert Lindenberger, *Situating Opera: Period, Genre, Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

⁴ Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1996, pp. 3-29.

⁵ Theodor W. Adorno, “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”, en AEM I-III, p. 657.

modernidad, su negatividad y su autonomía, es posible que ella exprese verdades sociales inadvertidas por las diferentes ciencias sociales.

De este modo, el capítulo comienza con el planteo de las posibilidades y la necesidad del arte para el conocimiento de la sociedad, a partir de la reflexión teórica de Theodor W. Adorno. Luego continuamos con una necesaria revisión y desarticulación de las críticas de las cuales fueron objeto los postulados adornianos de modo de proseguir la investigación, en donde nos concentramos en los dos rasgos fundamentales que pensaba Adorno para abordar al arte como canal de acceso al conocimiento social, la negatividad y la autonomía. Finalmente cerramos el capítulo dejando sentadas las bases para el análisis de la música como fuente para la historia.

2.- La necesidad del arte para el conocimiento social

La consideración del arte como un objeto de estudio significativo para la historia corrió siempre en desventaja respecto de otras esferas, como la política o la economía. Sin embargo, lentamente comenzó a superarse el obstáculo que durante una buena cantidad de tiempo impidió tomar a los elementos componentes de la cultura, y específicamente a aquellos relativos a la esfera del arte, como insumos significativos para la comprensión de las sociedades humanas del pasado.⁶ La vieja dicotomía que antepone a la producción material como primordial y subordinaba al resto de las actividades como un mero reflejo de esa estructura material, quedando rezagada incluso como promotora del cambio social, ya ha quedado desacreditada. Las relaciones entre cultura y sociedad tienden a pensarse hoy de una manera mucho más compleja y a equiparar el peso relativo de cada una de ellas.

Los esfuerzos por acercarse a la cultura y el arte como elementos fundamentales de cualquier sociedad han desnudado sin embargo nuevos problemas vinculados

⁶ Véase Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis, Minnesota University Press, 1991, pp. 3-14.

principalmente a los modos de encarar el abordaje de ese particular objeto, en el marco de una disciplina específica como es la Historia. En nuestro caso particular, de lo que se trata es de profundizar lo que Michael Steinberg ha llamado la *dimensión musical de la historia*.⁷ Es decir, la música como una de las tantas posibles extensiones que la historia tiene en tanto y en cuanto nos puede decir algo sobre la vida de nuestros ancestros y, por ello, como una preocupación válida de los historiadores. Sin embargo, este problema sigue sin contar con una cálida recepción por parte de los investigadores de la historia, al menos en comparación con la proporción en la cual los musicólogos vienen siendo receptivos a los contextos históricos.⁸ Ciertamente, la disciplina musical ha impuesto una serie de barreras que obstaculizan el acercamiento de los historiadores al material ofrecido por la música. En ese sentido, hay dos trabas fundamentales. Por una lado, la consideración de la música como un género muy específico para ser abordado por no especialistas. Una explicación simplista diría que es porque la música requiere un conocimiento demasiado formal, a diferencia de las artes literarias y pictóricas que se presentan en lenguajes en apariencia más accesibles.⁹ Los únicos que pueden abordarla serían entonces los musicólogos. Por otro lado, sigue siendo fuerte la idea de que la música burguesa del pasado atraviesa el siglo XX y lo sobrevive como una forma cada vez más elitista y socialmente marginal.¹⁰ Aquí también entra en juego la idea de la autonomía de la música y el arte, en el sentido de que se piensa que la obra de arte es, ante todo, el producto de un genio que puede trascender a la tradición y a su época.¹¹ El desarrollo y el predominio del capitalismo no hicieron más que reforzar esta situación y colaborar en la consolidación de esta figura que no está exenta de una pesada carga ideológica.

Sin embargo, y a pesar de los obstáculos mencionados, la música tiene algo que decirnos no sólo sobre el presente en el que es ejecutada sino también sobre ese pasado en el que fue creada:

⁷ Michael P. Steinberg, *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 17.

⁸ Véase Steinberg, *Escuchar*, pp. 17-45.

⁹ Janet Wolff, "The Ideology of Autonomous Art", en Richard Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Compositions, Performance and Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 4.

¹⁰ Steinberg, *Escuchar*, pp. 18-22.

¹¹ Wolff, "The Ideology", p. 3.

Oímos las obras musicales tal como ocurren en el presente con un programa presente. Cuando las reinsertamos en sus contextos históricos, todavía retienen un rastro de contemporaneidad y a través de ese rastro podemos buscar nuestras propias maneras de vincular pasado y presente.¹²

De esta manera, partimos de la premisa de que la música, como otras tantas de las producciones artísticas de los seres humanos, estaría en condiciones de decir cosas respecto del pasado de una sociedad.

Una vez reconocida la necesidad de la dimensión musical de la historia, lo que deberemos demostrar primero es la posibilidad de que el arte pueda ser abordado como una fuente de acceso al conocimiento social, vale decir, de hacer explícitos los modos en los cuales el arte en general y la música en particular serán abordados a la hora de pensarlos como canales de conocimiento social. El problema que se plantea aquí es el siguiente: ¿puede el arte ser un canal de acceso a lugares donde la ciencia todavía tiene dificultades en llegar? Una vez demostrada esta cuestión, nos enfrentaremos a un tema fundamental para la tesis, que tiene que ver con el modo en el cual nos vamos a acercar a esta fuente tan particular. El abordaje que requiere la música nos plantea una serie de problemas que son los que intentaremos resolver en éste y el capítulo siguiente. Más precisamente, una vez reconocida la posibilidad de poder hacer historia a través del arte -y no meramente hacer una historia del arte- y de la posibilidad de reconstruir aspectos del pasado social a partir de insumos artísticos, el problema central que se nos plantea es en qué medida el arte en general y la música en particular pueden expresar problemas, conflictos y situaciones de la sociedad en la que son creados. En otras palabras: ¿puede la música ser considerada como una fuente histórica, como una fuente de conocimiento de la sociedad? Y si es así ¿de qué modo puede plantearse el acercamiento a tal fuente? ¿Puede esa fuente decirnos algo que otras fuentes tradicionalmente utilizadas no podrían?

¹² Idem, p. 23.

La orientación de estas preguntas está claramente vinculada a la reflexión teórica de Theodor W. Adorno, sobre todo al programa que intentó desarrollar en su última obra publicada póstumamente, *Teoría estética*, como también en su vasta reflexión musical y en otros de sus escritos musicales y filosóficos. Como apuntó Carolyn Abbate, una de las ideas centrales de Adorno -la música como poseedora de un contenido de verdad- ha sido hasta ahora trabajada más en sus interrogaciones que en sus posibles resoluciones.¹³ Sin embargo, en sus obras, Adorno ha dejado diversas pistas para pensar al arte y a la música como elementos fundamentales para el conocimiento crítico de la sociedad.

La obra de Adorno no puede pensarse sin hacer mención al contexto institucional e intelectual al que pertenecía, conocido hoy como la *Escuela de Frankfurt*,¹⁴ la cual supuso una importante referencia dentro de los estudiosos marxistas durante la primera mitad del siglo XX. Con base en el Instituto de Investigaciones Sociales abierto en la ciudad de Frankfurt hacia el año 1923, se fue desarrollando un grupo de investigadores entre los que se encontraban, entre otros, Max Horkheimer, Walter Benjamin y el propio Theodor W. Adorno.¹⁵ A pesar de lo multiforme que fue en realidad lo que esa etiqueta denomina, es posible sostener que ciertos rasgos comunes fueron compartidos por sus miembros: el trabajo dentro de un marco institucional (el ya nombrado Instituto de Investigaciones); una personalidad intelectual carismática (representada por la fe en un nuevo programa teórico); un manifiesto (el discurso inaugural de Max Horkheimer en 1931); un nuevo paradigma (la teoría crítica de la totalidad del proceso de la vida social); una revista y otros medios para la publicación de los trabajos de investigación de la escuela (la Revista de Investigación Social).¹⁶ Theodor W. Adorno escribió en ese marco los dos grandes testimonios de su pensamiento, la *Dialéctica negativa* (1966) y la *Teoría estética* (publicada póstumamente en 1970).¹⁷ Muchas de las posturas vertidas allí se habían hecho sentir dentro de todo su

¹³ Abbate, *Unsung Voices*, p. 253.

¹⁴ Aunque se trata de una etiqueta asignada por fuera de sus miembros. Véase Susan Buck-Morss, *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

¹⁵ Para una historia del Instituto Véase Rolf Wiggershaus, *La Escuela de Frankfurt*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010. También puede consultarse el clásico estudio de Martin Jay, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid, Taurus, 1989.

¹⁶ Wiggershaus, *La Escuela*, p. 10.

¹⁷ Para una biografía de Adorno y una reseña crítica de sus obras puede consultarse Martin Jay, *Adorno*. Madrid, Siglo XXI, 1998.

pensamiento filosófico, estético y musical. Y ambas permiten reconstruir, no dentro de las mismas obras sino a partir de ellas, el programa crítico de Adorno, dentro del cual se incluye su visión del arte y la música. Lo que interesa rescatar aquí precisamente es el proyecto que es a la vez teórico y práctico de Adorno para poder pensar críticamente a la obra de arte dentro de la modernidad, vale decir, pensar la obra de arte no de manera aislada sino como parte de un entramado estético y social mucho más complejo.

La producción de Adorno, sin embargo, no estuvo exenta de críticas que pretendían invalidar tal programa. Es por ello que a continuación revisaremos las mayores impugnaciones que se le realizaron y demostrar su invalidez, lo cual a su vez nos permitirá luego demostrar cómo Adorno pensaba a la obra de arte moderna a partir de su autonomía y su negatividad y cómo esas condiciones la convierten en un canal privilegiado de conocimiento social.

3.- La sociología del arte y sus límites

Los esfuerzos de Theodor W. Adorno por desarrollar una teoría social crítica en su vasta obra han sido -y siguen siendo- alternativamente criticados y revalorizados de acuerdo a la validez y pertinencia de los aportes que dicha teoría podía -y todavía puede- ofrecer para pensar el cambio social y el alcance y los límites de las ciencias sociales y la filosofía como disciplinas que permiten comprender el mundo social. A lo largo de su profusa y compleja producción, Adorno desarrolló una serie de ideas, conceptos e interpretaciones que conformaron un programa teórico de investigación social.¹⁸ Sin querer entrar en un balance exhaustivo de cada una de las argumentaciones a favor o en contra es posible sostener que, más allá de las fuertes impugnaciones que recibió la obra de Adorno, y particularmente la condición de su producción en tanto teoría social válida, es viable retomar hoy varios de sus conceptos y de sus ideas no sólo para refutar esas críticas sino

¹⁸ Jay, *Adorno*, pp. 78-79.

principalmente para repensar la lógica de las ciencias sociales y, por qué no, la de la praxis política emancipatoria, objetivos que ya en el propio Adorno aparecían entrelazados. La operación de rescate del Adorno crítico social nos lleva, para contrarrestar las críticas, a referimos a la conceptualización que el filósofo desplegó respecto de la obra de la arte, ya que a partir de su caracterización será posible luego abordar a la música como fuente para la disciplina histórica. Es en la obra de arte moderna, dadas ciertas condiciones de negatividad y autonomía, donde Adorno veía el lugar privilegiado para el conocimiento crítico de la sociedad. El arte asumiría la forma de desarrollo de una lógica cognoscitiva que contendría un conocimiento sustancial sobre el mundo social imposible de ser percibido por otras formas de conocimiento.

La revisión y discusión de las críticas y la recuperación del pensamiento adorniano, sobre todo el desarrollado en la *Teoría estética*, nos permitirán dejar sentadas algunas premisas teóricas que luego nos serán útiles para repensar el lugar de la música como fuente significativa para el estudio de la realidad social. Sostenemos que es necesario recuperar el concepto de negatividad y autonomía y los postulados desplegados en la *Teoría estética* como elementos centrales del programa que desarrolló Adorno para ofrecer una perspectiva crítica del análisis del devenir de la sociedad moderna. El problema que intentaremos resolver se podría resumir en las siguientes preguntas: ¿es posible utilizar la *Teoría estética* como insumo teórico para el análisis de la sociedad? ¿Puede el arte, más allá de cualquier esfera racional, decirnos algo sobre la realidad social como no lo puede hacer ninguna ciencia social? Si es así, ¿de qué modo lo realiza? Al responder estos interrogantes no sólo intentaremos salvar el pensamiento de Adorno del peligro que supone reducirlo a una mera estetización sino también reconocer y rescatar el potencial de un programa teórico que relocalizaba a la estética en un lugar de privilegio para la revisión metodológica de las disciplinas sociales.

Ciertamente, las críticas más significativas que se han realizado a Adorno están vinculadas a aquellas que niegan radicalmente la validez teórica de su obra. En este sentido, hemos tomado a Jürgen Habermas y Axel Honneth, quienes son tal vez los mayores representantes de dos formas diferentes -tal vez polarizadas- de detracción del programa adorniano. Los dos autores parten desde puntos de vista opuestos aunque llegan finalmente a una misma posición: coinciden en sostener la imposibilidad de que la obra de

Adorno pueda ser considerada como una teoría social crítica.¹⁹ De esta manera impugnan cualquier intento de recurrir al arsenal teórico del filósofo para pensar la realidad social, proponiendo por el contrario programas alternativos y superadores, al menos en intención, al de Adorno. Dado el peso significativo de las críticas, en tanto sus intenciones pretenden invalidar el carácter teórico crítico, creemos que es pertinente exponer sucintamente los puntos centrales de cada una de ellas para reforzar posteriormente la recuperación positiva -aunque no exenta de problematizaciones- del legado adorniano.

3.1.- Las críticas de Habermas: la ausencia de una teoría

Jürgen Habermas se reconoce como un heredero del paradigma desarrollado por la *Escuela de Frankfurt*. Sin embargo, se encuentra ante la perplejidad de que ese legado es insuficiente para pensar en una continuidad viable. En la revisión crítica que emprende contra su maestro, Habermas se empeña en demostrar que existe una gran desconexión con la teoría, producto de lo que él mismo denomina una *contradicción performativa* de la obra adorniana.²⁰ Lo que se visualiza en los textos de Adorno son más bien intuiciones, impresiones, observaciones, pero de ninguna manera un desarrollo teórico. En *El discurso filosófico de la modernidad*, Habermas ubica a Adorno -y a Max Horkheimer, coautor de la obra que Habermas toma como punto de referencia para su crítica, *Dialéctica de la Ilustración*- dentro de una genealogía que lo liga directamente a los escritores *oscuros* de la modernidad, como el Marqués de Sade y Friedrich Nietzsche. Esta línea de filiación es considerada como un obstáculo importante dado el carácter destructivo del pensamiento de esos autores y la consecuente ruptura de cualquier tipo de lazo con una teoría marxista de la sociedad. Por otra parte, *Dialéctica negativa* es reprobada por el modo en el cual está dada la presentación y la exposición del texto. La forma finalmente elegida por los autores

¹⁹ En el caso de Habermas, la crítica puede rastrearse particularmente en *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus, 1987, 2 vols.; *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1989. En el caso de Honneth, sobre todo en *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*. Madrid, A. Machado Libros, 2009.

²⁰ Habermas, *El discurso*, p. 135 y ss. Véase también Martin Matustik “Habermas on Communicative Reason and Performative Contradiction”, en *New German Critique*, N° 47, 1989, pp. 143-172.

en el escrito conduce a Habermas a negarle la posibilidad de que posea una estructura clara de argumentación.²¹

Sin embargo, la crítica más importante de Habermas se centra en la concepción que de la cultura y la racionalidad modernas tiene Adorno. De acuerdo a su interpretación, Adorno traza un cuadro de la modernidad en donde la razón se encuentra despojada definitivamente de su pretensión de validez y queda asimilada al puro poder. La identificación de la razón con la ideología y con las formas de dominación modernas tiene como consecuencia la imposibilidad de pensar una relación efectiva entre racionalidad y emancipación social. A su vez, esta operación tiene como resultado la “turbia fusión entre las pretensiones de validez y las pretensiones de poder”.²² Si bien algo de esta posición ya había sido evidenciado por lo que Habermas llama la “crítica ideológica”, Adorno y Horkheimer consiguen llevar sus ideas un poco más lejos al autonomizar la crítica contra los propios fundamentos de esa crítica. En palabras de Habermas,

La razón, en tanto razón instrumental, se ha asimilado al poder, renunciando con ello a su fuerza crítica; éste es el último desenmascaramiento de una crítica ideológica aplicada ahora a sí misma. Pero ésta se ve en la precisión de describir la autodestrucción de la capacidad crítica en términos bastante paradójicos, porque en el instante en que efectúa tal descripción no tiene más remedio que seguir haciendo uso de la crítica que declara muerta. Denuncia la conversión de la ilustración en totalitaria con los propios medios de la ilustración.²³

El resultado de lo anterior es que esa crítica totalizada cae en una *contradicción performativa*: una estructura de un pensar en términos de crítica totalizada que en la visión de Habermas sobrevive en toda la obra de Adorno. Continúa diciendo Habermas sobre esta perspectiva: “si no quieren renunciar al efecto de un último desenmascaramiento y quieren proseguir la crítica, deben mantener indemne al menos un criterio para poder explicar la concepción de todos los criterios racionales. En vista de esta paradoja, esta crítica que

²¹ Habermas, *El discurso*, p. 124.

²² Idem, p. 129.

²³ Idem, p. 137.

acaba echándose a sí misma por tierra pierde el norte”.²⁴ De este modo, existe en Adorno una clara renuncia a la posibilidad de desarrollar una teoría y una deliberada entrega a un desbocado escepticismo frente a la razón, en lugar de ponderar las razones que permitían a su vez dudar de ese escepticismo.

La asociación adorniana del concepto de *cultura* con el de *mundo administrado* generaliza el momento *kafkiano* de Max Weber y deforma el uso de la obra del sociólogo alemán.²⁵ Efectivamente, Habermas le reprocha a Adorno su tendencia a concebir todo orden normativo como un instrumento de dominación y su poca propensión a buscar y encontrar matices. Lo que obtiene el lector del análisis de la modernidad es una sensación de incompletud y unilateralidad y de una niveladora exposición que pasa por alto rasgos esenciales de esa modernidad cultural.²⁶ Finalmente, es pertinente señalar aquí otro de los aspectos por lo que Habermas impugna la obra de Adorno: la separación que existe en su obra del estrato pre-teórico que se pretende en el desarrollo de una teoría crítica de la sociedad.²⁷ Si para Habermas toda teoría crítica debe tener la capacidad de alterar la *praxis*, la consecuencia de este desprendimiento es que el discurso teórico no puede regresar a la *praxis* colectiva y por lo tanto se ve imposibilitado de alterarla, volviéndose inútil.

En resumen, la negación de Habermas de la validez de la obra de Adorno como teoría social crítica proviene de su incapacidad de poder desarrollar una teoría social viable debido a las contradicciones performativas en las cuales recaía. Adorno no reconoció los antagonismos inherentes de las dos tradiciones entre las cuales parecía pendular, la estructural-funcionalista y la de la teoría de la acción social y es por esta recurrencia a teorías contradictorias -y por su incapacidad de reconocer la necesidad de una crítica racional que las superase- que es incapaz de desarrollar una estrategia de fundamentación teórica. Este rasgo es palpable en toda su obra, por lo que no es posible esperar soluciones

²⁴ Idem, p. 145.

²⁵ Es decir, una radicalización de la tesis sobre la racionalización en el sentido weberiano donde se establecía una oposición entre una progresiva libertad humana frente a la naturaleza (garantizada por el avance de la técnica en la modernidad) y un proceso inexorable de burocratización creciente que revertía todos esos logros.

²⁶ Habermas, *El discurso*, p. 131.

²⁷ Aquí puede reconocerse la influencia de Gyorgy Lukács, quien en su *Historia y conciencia de clase* desarrolló la idea de que no hay ninguna cuestión filosófica que no pueda ser remitida a una problemática social. Lukács quería demostrar que todos los problemas en el proceso de autofundamentación de la razón están vinculados a la *praxis* social y que esa articulación es fundamental para la teoría crítica. Véase Gyorgy Lukács, *Historia y conciencia de clase*. La Habana, Instituto del Libro, 1970, pp. 35-58.

aún en sus últimos textos, como la *Teoría estética*, (con lo que se descarta de plano la posibilidad de que el arte pueda ser considerado un vehículo de conocimiento social de crítica). Sólo la *Teoría de la acción comunicativa*, desarrollada por el propio Habermas, podría superar esas falencias para seguir adelante con la construcción teórica.

3.2.- *Las críticas de Honneth: la ausencia de una sustancia*

Así como Habermas considera que el gran problema de la obra de Adorno se debe a su desconexión de la teoría, el sociólogo Axel Honneth sostiene, por su parte, que la gran falencia de la teoría adorniana es que su base no proviene de los conflictos sociales y que, por ese motivo, no puede proyectarse posteriormente a la sociedad. Ergo, la teoría se vuelve vacía. La obra de Adorno es desestimada aquí no por la falta de teoría sino más bien por la ausencia de una sustancia, vale decir, por el desprendimiento de su base empírica. Para Honneth, Adorno y Horkheimer desarrollan “una interpretación de las ciencias en la que subsumen todos los tipos posibles de conocimiento científico, haciendo abstracción de sus características metodológicas, bajo un concepto fundamental de saber orientado a la dominación y tratando de demostrar la plausibilidad de su tesis sólo con los ejemplos obvios del conocimiento técnico y administrativo”. Honneth incluso rechaza de plano las ideas esbozadas por Adorno en su obra póstuma, la *Teoría estética*, en donde exponía la posibilidad de elevar la teoría crítica a un nuevo nivel epistemológico a través del desciframiento de la lógica cognoscitiva subyacente al arte y de su conexión con la teoría crítica de la sociedad. Si la filosofía y la ciencia eran sospechadas de complicidad con el proceso civilizador de la cosificación, no quedaba otro lugar para el conocimiento crítico que el de la experiencia estética, haciendo de la obra de arte un potencial cognitivo superior al de la reflexión teórica. En esa conclusión, dice Honneth,

No hace sino repetirse, sólo que en un nivel distinto, la aporía en la que tenía que caer en principio el proyecto de una crítica articulada en conceptos del pensamiento conceptual: pues

aunque una estética filosófica también pueda hacer referencia a modos de experiencia diferentes de los de la producción artística, no puede por sí misma crear esa experiencia.²⁸

La base de la crítica de Honneth se localiza en la caracterización *negativa* que hacen Adorno y Horkheimer de la cultura y en la conceptualización que hacen de ella como un instrumento de dominación. Para Honneth se trata de una explicación insuficiente, lo que a su vez es consecuencia de la concepción que Adorno tiene del poder, como algo que se ejerce de manera unilateral y unidireccional y donde no existe la posibilidad de resistencia por parte del objeto sobre el cual se ejerce. Esa concepción amplia del poder es aplicada automáticamente al campo de la cultura. La visión que se obtiene como consecuencia es que entre las relaciones intersubjetivas priman también las relaciones unilaterales y unidireccionales, lo que deja poco o nulo lugar para la posibilidad de ejercer resistencia alguna. Dentro de la cultura existe dominación y en consecuencia quedan cerradas las instancias de mediación de lo social al convertirse en un instrumento de esa dominación.

Honneth rechaza este planteo, rescata el concepto de espacio público y sostiene, contrariamente a Adorno, que es posible que la conflictividad social se manifieste abiertamente y que en esa manifestación es viable, por lo tanto, ejercer una resistencia al poder. La visión unilateral y unidireccional que tenía Adorno le impidió ver a la cultura como un campo conflictivo y es por ese motivo que tampoco pudo visualizar las resistencias. En palabras del propio Honneth, “desde su punto de vista [el de Adorno] bajo la influencia de los pseudomundos mediáticos los sujetos se convierten en receptores voluntarios de conformismo de acuerdo con los mensajes inducidos”. La crítica de Honneth entonces se dirige a resaltar que la “limitada perspectiva que subyace a esta supuesta certeza puede juzgarse atendiendo al hecho de que Adorno pretende pasar por alto por completo los horizontes subculturales en el hecho de la recepción”. Adorno “no contempla, pues, la posibilidad de que exista una esfera independiente de acción cultural”,²⁹ desconociendo y desdeñando así la importancia de la empiria para el desarrollo de una teoría social.

²⁸ Axel Honneth, *Crítica del poder*, p. 121.

²⁹ *Idem*, p. 137.

En resumen, la base de las críticas que Honneth realiza a Adorno se localiza en la escasa referencia que el filósofo hace a la sociedad, a la empiria de su teoría. Si hay algo de lo que adolece su obra es de su falta de sustancia, de relación con el sustrato social que debe estar en la base de toda reflexión teórica de esa sociedad. Como consecuencia de su concepción del poder y de la cultura, y del lugar que Adorno le otorgaba a la experiencia estética como ámbito privilegiado de conocimiento, Honneth considera que “la arquitectura interna de la teoría crítica adorniana apenas deja espacio al proyecto de un análisis de la sociedad orientado empíricamente”.³⁰ Y allí es donde radica la gran causa del fracaso adorniano. La idea de la cultura como instrumento de dominación que anula las instancias de mediación en lo social es finalmente rebatida por Honneth quien reconstruye una teoría basada en la idea del reconocimiento, base teórica de la Escuela de los Estudios Culturales.³¹ Es en el espacio público donde se producen las mediaciones y, así, la cultura. Sólo lo que aparece conflictivamente en el espacio abierto es lo que puede ser interpretado como expresión de la conflictividad social. La cultura es entendida así como un espacio de lucha por la obtención de ese reconocimiento y no como mero campo de dominación.

Tanto las críticas de estos dos autores como los programas teóricos deudores de ellas -la Teoría de la acción comunicativa y los Estudios Culturales- pueden ser a su vez rebatidas en su tesis central respecto de Adorno: la negación de las capacidades teóricas de su obra. La Teoría de la acción comunicativa distingue en el desarrollo de la modernidad la división de la cultura en esferas autónomas, es decir, espacios simbólicos autorregulados por leyes que les son propias y que aseguran la presencia de la razón. Entre estas esferas existe un plano de equivalencia y una relación de complementariedad cuyo núcleo es el de la acción comunicativa. La postura de Honneth, más cerca de la base teórica de los Estudios Culturales o la sociología del arte, reconoce la existencia de esas esferas aunque las considera internamente fracturadas, como consecuencia de su institución como campos de lucha en donde el contenido de cada esfera se encuentra disputado. El resultado de la lucha y su conversión en un universal es producto del esfuerzo por el reconocimiento de uno de los tantos contenidos en pugna. De este modo, lo que se desprende de estos modos

³⁰ Idem, p. 121.

³¹ Véase Lawrence Grossberg, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia, Letra Capital, 2010, pp. 11-68.

de mirar la cultura es la consideración del arte como una esfera autónoma y racionalizada, en el caso de Habermas y su Teoría de la acción comunicativa, o como el resultado de una lucha por el reconocimiento, como es el caso de Honneth y los Estudios Culturales. Pero en ninguno de los casos, y eso refuerza la crítica a la condición teórica de la obra adorniana, el arte es visto como fuente privilegiada de acceso al conocimiento o como crítica de la racionalidad o del poder. A partir de esta idea es posible refutarlos y descartar las críticas dentro de los propios términos adornianos.

4.- El conocimiento y la crítica en la obra de arte autónoma y negativa

La visión que Adorno propuso sobre la obra de arte en sus últimas obras deshabilita las críticas y soluciones que pensaron los autores mencionados y absuelve a su trabajo de la acusación de una ausencia de teoría. Como veremos, es posible reconocer el potencial teórico y crítico de la obra de Adorno a partir de su propuesta de recurrir al arte para ver en él un sismógrafo de la sociedad y un lugar privilegiado de acceso al conocimiento crítico. En este sentido, la estética deja de ser una mera esfera de racionalidad o un campo de batalla y la recurrencia al arte se vuelve vital al ser simultáneamente un discurso crítico de la racionalidad y del poder.

La exposición de estas ideas no se presenta, sin embargo, de manera lineal ni directa. Ni siquiera Adorno había pensado el desarrollo de su obra de esta manera.³² Más bien surge de una intensa relectura que algunos autores han venido realizando a partir de los directrices dejadas en sus últimos textos. Llegados a este punto, deberemos mostrar de qué modo Adorno está pensando el arte como lugar de enunciación de verdades sociales que no se encuentran en ningún otro lado. Para ello debemos dar un pequeño rodeo y rescatar un

³² Max Paddison da cuenta de esta característica presente a lo largo de toda la obra adorniana, en donde el propio filósofo prefería hablar de “conceptos relacionados” o, tomando prestada una imagen de su amigo y colega Walter Benjamin, “constelación”. Véase Max Paddison, “Authenticity and Failure in Adorno’s Aesthetics of Music”, en Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 198.

concepto que si bien desarrolló en una obra previa, la *Dialéctica negativa*, es un complemento indispensable para repensar la *Teoría estética*. Se trata precisamente de la idea de *negatividad*, pensada como un rasgo fundamental de la existencia de ese arte y sus condiciones de crítica. Una vez aclarado este punto podremos pasar al otro elemento indispensable para pensar las condiciones críticas del arte, su *autonomía*.

4.1.- La negatividad

John Holloway y un grupo de colaboradores han emprendido una recuperación de la dialéctica negativa en su búsqueda de herramientas teóricas que les permitieran repensar las prácticas políticas emancipatorias. La primacía del interés político de esta recuperación no es un obstáculo sin embargo para pensar las implicancias teóricas que puede tener el concepto de negatividad para el conocimiento social.³³ Muy por el contrario, la *praxis* social y política, y esto lo sabía muy bien Adorno, ha resultado siempre muy estimulante y fundamental para el desarrollo de una teoría crítica de la sociedad. La revalorización de la idea de negatividad surge del reconocimiento de estar viviendo en una sociedad falsa y errónea como la capitalista. El capitalismo es una forma de organización social que diariamente reduce la creatividad y diversidad de los seres humanos al monótono proceso de producir ganancias. “El capitalismo nos encierra en su prisión con toda nuestra variedad y diferencia”, sostiene el propio Holloway junto con Fernando Matamoros y Sergio Tischler.³⁴ De este modo, la dialéctica se constituye como un plan de escape, ya que permite pensar en contra de la prisión, pensar en contra del mundo del capitalismo. Pero no se trata de la dialéctica tal como la pensó Hegel y tal como fuera rechazada más tarde por corrientes como el posestructuralismo o el autonomismo ni de la dialéctica bastante bastardeada por el materialismo soviético. Como dice Adorno, su obra pretende “liberar a

³³ El resultado de sus trabajos fue compilado y publicado en John Holloway, Fernando Matamoros Ponce y Sergio Tischler (eds.), *Negatividad y revolución: Theodor W. Adorno y la política*. Buenos Aires, Herramienta, 2007.

³⁴ John Holloway, Fernando Matamoros Ponce y Sergio Tischler, “Introducción”, en Holloway, Matamoros Ponce y Tischler, *Negatividad y revolución*, p. 4.

la dialéctica de semejante esencia afirmativa”.³⁵ La dialéctica *positiva* que promueve una síntesis unitaria es insuficiente para pensar críticamente las relaciones sociales bajo el capitalismo. De lo que se trata precisamente es de recuperar la capacidad negativa de la dialéctica como única forma de pensamiento para un mundo erróneo.³⁶ El carácter negativo del pensar-contrario y el hacer-contrario es el modo de pensar correcto en un mundo capitalista que es, esencialmente, negativo.

“La dialéctica es la conciencia del pensamiento de su propia insuficiencia, de la no-identidad que está contenida dentro de, revienta y desborda la identidad que el pensamiento quisiera imponer”, continúa diciendo John Holloway.³⁷ En este sentido, la no-identidad representa a la creatividad y la identidad es la negación de la creatividad, ya que allí todo es. Sólo la negatividad puede sacar a la luz esa creatividad, ya que el pensamiento es un acto de negación y de resistencia a lo que se impone. La dialéctica, en su carácter negativo, supone pensar el mundo desde lo que no puede ser encerrado, desde aquellos que son negados y suprimidos, desde aquellos cuya insubordinación y rebeldía rompe los límites de la identidad.

¿Cómo pensar esta forma de negatividad que surge de dialéctica? ¿Qué significa decir *no* en la totalidad falsa de la sociedad capitalista? Werner Bonefeld ha intentado responder estas preguntas a partir de un elemento clave desarrollado por el propio Adorno en *Dialéctica negativa*: la idea de conceptualidad. De acuerdo a la interpretación de este autor, la conceptualidad tiene que ver con el reconocimiento de la realidad y no con el análisis de conceptos; comprender lo que se esconde en la inmediatez o en la apariencia de la realidad para ir más allá de la percepción inmediata. En este sentido, el pensamiento conceptual es un asunto crítico ya que niega la inmediatez de las cosas: “la conceptualización, pues no significa pensar sobre las cosas. Más bien significa pensar fuera de las cosas”.³⁸ Si pensásemos sobre las cosas, el pensamiento sería aplicado a algo que se da por supuesto como un hecho y la conceptualización sería externa a este tema.

³⁵ ADN, p. 9.

³⁶ Holloway, Matamoros Ponce y Tischler, “Introducción”, p. 5.

³⁷ John Holloway, “¿Por qué Adorno?”, en Holloway, Matamoros y Tischler, *Negatividad y revolución*, p. 12.

³⁸ Werner Bonefeld, “Praxis y constitucionalidad: Notas sobre Adorno”, en Holloway, Matamoros y Tischler, *Negatividad y revolución*, p. 134.

La conceptualización equivale más bien al proceso de descifrar la esencia de las cosas a partir de su apariencia. No es que la esencia y la apariencia de las cosas pertenezcan a dos realidades distintas. Por el contrario, esencia y apariencia pertenecen a la misma realidad haciendo que su unidad exista como falta de unidad. En consecuencia, para Bonefeld, “la práctica humana existe en apariencia, en el modo de ser negada. La conceptualidad de las cosas existe a través de lo que niegan”. Citando a Adorno afirma que “la esencia existe dentro de lo que se esconde tras la fachada de la inmediatez de los supuestos hechos y hace que los hechos sean lo que son”.³⁹ Lo que está detrás de los hechos es lo que le da su significado, convirtiendo su carácter positivo en nada menos que un engaño. Es la negación dialéctica entonces la que permite abrir los conceptos. Confrontar las cosas significa precisamente descifrar lo no-conceptual a la vez que se conceptúa. La dialéctica permite traer la contradicción a la luz, seguir su movimiento y revelar los secretos de su modo pervertido de existencia. La desmitificación es su intento iluminador.

La idea de negatividad en Adorno es entonces un elemento clave para pensar el conocimiento social crítico. Permite ver más allá de lo que existe en la falsa apariencia de las cosas de una sociedad fracturada donde las relaciones sociales se han convertido en falsas e inauténticas y donde cualquier intento de reconciliación se transforma en pura ideología. Apunta a superar las instancias de supresión de lo verdadero en el mundo construido sobre lo falso. Rompe la apariencia de verdad que se impone a través de la identidad y permite al pensamiento conceptual ser un arma crítica al revelar la no-identidad y desmitificar la inmediatez de las cosas. La negatividad es una condición fundamental de todo pensamiento crítico. Es, también, un rasgo central para pensar la obra de arte adorniana, sobre todo para considerarla como una instancia crítica de la sociedad. Esto es así porque la negatividad es necesaria e indispensable para procesar el otro rasgo fundamental de la obra de arte: su autonomía.

³⁹ Idem, p. 143.

4.2.- La autonomía

El concepto de negatividad aplicado al arte resulta en una negatividad estética. Ya habíamos visto cómo la negatividad adorniana permitía pensar la esencia verdadera más allá de la apariencia falsa de las cosas; cómo la negatividad hacía posible un conocimiento crítico al pesar por “fuera de las cosas”. Christoph Menke observa que la negatividad estética permite superar las unilateralidades presentes en las dos tradiciones sobre la autonomía del arte, la purista y la crítica, dejando así de lado las soluciones propuestas por los autores críticos de Adorno, como las teorías de la comunicación o la del reconocimiento.⁴⁰ Dice Menke:

La verdadera diferencia entre lo estético y lo no estético es la negatividad. Sólo el que aprehende las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, puede comprenderlas en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción.⁴¹

En su argumentación, Adorno critica los puntos de vista insuficientes, los corrige e intenta complementarlos mutuamente. Así, recuerda contra la concepción purista el carácter procesual de la diferencia estética y subraya contra la concepción crítica la importancia del placer estético. Para realizar esta operación rescata el objeto propio de esa experiencia estética: el espíritu estético, que está compuesto simultáneamente por la letra y el espíritu. Para Adorno, la obra de arte no es ni sentido oculto (espíritu) ni materialidad

⁴⁰ Al hacer referencia a la estética, Adorno parece estar oscilando entre las dos grandes tradiciones modernas respecto de la autonomía en el arte: las que se podrían denominar, por un lado, *purista* y, por el otro, *crítica* de esa autonomía. La primera destituye de todo valor a aquello que proviene por fuera de arte. Ve al arte como un modo de experiencia y de discurso diferente, inscripto al lado y con independencia de los otros tipos no estéticos de discursos en el complejo plural de la razón moderna. De ese modo, los juicios extraídos de allí no sirven para confirmar o desmentir los contenidos de los otros modos de experiencia. El concepto que mejor expresa a los postulados de esta tradición es, precisamente, el de *autonomía*. Por su parte, la tradición *crítica* destituye la pretensión de sacralidad del objeto artístico. Para ella, existe un absoluto que está presente en el arte, que transgrede el tejido de la razón plural. Así, este modelo ve en la experiencia estética el medio de arruinar el predominio de la razón extraestética. El concepto que mejor articula esta tradición es el de *soberanía*.

⁴¹ Menke, *La soberanía*, p. 23.

exhibida (letra): es una oscilación. Ésta es la mejor manera de pensar la obra de arte. Si bien Adorno revaloriza la autonomía de la letra en relación al sentido, no suprime el agregado y el complemento. La autonomía de la letra no puede existir sin ese complemento. Dice Menke:

La negatividad de la experiencia estética se dirige contra el intento de instaurar eficazmente, a los ojos de la hermenéutica, una relación de mediación recíproca o de compenetración entre las dos dimensiones del espíritu estético. El proceso de la experiencia estética es negativo porque la compenetración de la letra y el sentido no puede precisamente tener éxito, está condenada al fracaso y mantiene a cada uno de sus dos componentes independientes [...] La experiencia estética es un acontecimiento negativo porque es una experiencia de la negación de la comprensión, que sin embargo está obligada a intentar.⁴²

La obra de arte autónoma es entonces aquella que suscita un proceso, que se proyecta en una procesualidad sin fin. Y la obra de arte es autónoma es negativa porque impide la aparición de un sentido que sin embargo está queriendo suscitar. Al tiempo que exige una interpretación se resiste a esa interpretación. La procesualidad es la que distingue el sentido de lo artístico de lo no artístico.⁴³ De la reflexión que suscita la experiencia estética, surge el placer específico de lo bello, diferente del placer de los sentidos y de la moral. Para Adorno, eso es la negación de la estructura fundamental de la experiencia extraestética, donde el placer se centra en la repetición automática y en la identificación.⁴⁴ La experiencia estética es un proceso esencialmente negativo por cuanto que efectúa la repetición automática liberando en la repetición misma la instancia que la niega.

El automatismo determina la oposición entre las dos formas de comprensión, la estética y la no estética, no en función de la estructura de su objeto respectivo sino en función de la modalidad del cumplimiento del acto mismo de comprensión. Son

⁴² Menke, *La soberanía*, pp. 46-47.

⁴³ Christoph Menke, *Estética y negatividad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 45-47.

⁴⁴ Esto no significa que Adorno no reconociese el placer que encerraba el arte. Más bien, rechazaba la posibilidad del placer estético en tanto y en cuanto éste quedaba reducido en las sociedades modernas al entretenimiento y al ocio. Véase José Fernández Vega, *Lo contrario de la infelicidad: promesas estéticas y mutaciones políticas del arte actual*. Buenos Aires, Prometeo, 2009, cap. 3.

automáticos los actos de comprensión que terminan en identificación del objeto que hay que comprender, por medio de convenciones. Por el contrario, los actos no automáticos son lo que acaban en un proceso de identificación sin convenciones. Ahora bien, los objetos no adquieren carácter estético porque se apartan de las normas habituales de utilización de los signos, sino porque suscitan un modo de comprensión que desautomatiza los procedimientos ordinarios de identificación: “en la comprensión estética no comprendemos otra cosa, comprendemos de otro modo”.⁴⁵ La comprensión automática no queda sólo transformada; es negada de modo determinado por la comprensión estética. En la experiencia estética se interrumpe la pretensión de reconocer haciendo uso de un modelo de lo ya conocido. Es esa pretensión la que, precisamente, le otorga al arte la condición de promover una forma de acceso al conocimiento diferente del resto.

Adorno conserva entonces la idea de autonomía y la combina con la idea de soberanía. El arte, en coexistencia con las otras esferas, es capaz de producir su autonomía y por ello es capaz también de estar amenazando a las otras esferas con una destitución de su fundamento básico. El arte hace aparecer la imposibilidad de sentido. Menke parece sostener aquí la tesis de la soberanía: las instituciones racionalizantes, como la moral o la ciencia, son respuestas históricas a la amenaza del arte. El arte es privilegiado porque muestra la complejidad de la negatividad.

5.- La Teoría Crítica: ciencias sociales y arte para explicar la sociedad moderna

Ahora bien ¿cómo es posible aplicar estas ideas para repensar el análisis de la sociedad a través del arte? Aquí debemos volver al punto de partida de la idea de negatividad, que supone que las relaciones comunicativas de la modernidad no son un espacio de libertad. No es a través de la sustitución de la comunicación o de su supresión como se produce la dominación cultural. Justamente, a través de la comunicación es como

⁴⁵ Idem, p. 55.

se consigue esa inscripción del poder en la cultura. Los mecanismos de control no operan con medios externos sino con medios inherentes. Así, el desafío que se presenta es poder pensar la relación con la alteridad que el proceso de modernización había hecho imposible. No es en el plano de la intersubjetividad donde la teoría crítica tiene que reponer ese espacio de la alteridad. Es posible sostener que la alteridad en la modernidad aparece del lado del objeto. En el objeto se piensa la imposibilidad de la identidad, a la cual es posible criticar como comienzo de la ideología. Y el objeto que en la modernidad derrumba la categoría de identidad es la obra de arte. En tanto y en cuanto la obra de arte es pensada como proceso que impide la aparición de un sentido se convierte en el lugar de la alteridad, que consigue guardar ese lugar de la alteridad. Por eso el lugar del arte es privilegiado para pensar críticamente a la sociedad y las ciencias sociales que la intentan comprender.

Adorno se resiste a pensar la categoría de alteridad en la forma de subjetividad. Esto es posible visualizarlo en *Dialéctica negativa*, donde se observa la primacía del objeto. Como vimos, en una sociedad fracturada las relaciones no son auténticas. Los momentos de interacción están internamente desgarrados. No existe un espacio de intersubjetividad verdadera; el arte entonces está allí para salvar su apariencia. La obra de arte es capaz de mostrar de un modo no ideológico a la alteridad ya que todos los otros caminos terminan en ideología. En el problema de la alteridad hay algo más que la mera imposibilidad de relacionarse con ella. Ese algo más es expresado por el arte. Por eso el arte es importante para Adorno y es fundamental para pensar críticamente a la sociedad. Como la apariencia aparece de la negación, el arte salva el estatuto de la apariencia.

De esta manera la primacía del objeto como garantía de la autonomía es la primacía de la obra de arte. Si el lugar de la cultura se piensa como el núcleo de la operación ideológica, la autonomía funciona como condición para el contenido de verdad en el arte. Tal vez lo que ha quedado como resto de la metafísica en un mundo postmetafísico -como Adorno sostenía al final de *Dialéctica negativa*- tenga que ver con la pretensión de verdad del arte. El arte guarda pretensiones que las otras esferas de la vida racionalizada ya no producen ni son capaces de satisfacer. Produce pretensiones de validez no encontradas en los otros campos de la cultura moderna. Este es uno de los mejores argumentos del contenido crítico del arte: su capacidad de cuidar este lugar de pretensiones que ya no tiene

la cultura, su capacidad de ser lugarteniente. Y lo hace el arte porque es el vehículo de esas experiencias que ponen en crisis los discursos. El arte permite la conexión entre experiencia y discurso, pero al mismo tiempo pone en crisis el discurso y le da expresión a esa crisis. Y así, por ejemplo, el modernismo artístico puede establecer verdades que ya quedaron deslegitimadas en otros lugares.

La obra de arte, a partir de sus dos componentes característicos, la negatividad y autonomía, puede ser pensada entonces como un lugar privilegiado del conocimiento social ya que allí se expresan conflictos y contenidos de verdad de lo social que no pueden ser visualizados en ningún otro espacio. La experiencia estética, en tanto negativa, supone un procesualidad sin fin, una continua oscilación entre el sentido y la materialidad, donde el sentido es al mismo tiempo buscado pero negado, imposible de ser alcanzado. Al tiempo que exige una interpretación se resiste a ella. La procesualidad es la que distingue el sentido de lo artístico de lo no artístico, ya que la forma de comprensión es diferente: no se conoce otra cosa, sino de otro modo. De esta manera, la negatividad estética permite hacer estallar la identidad falsa de los objetos. Es en esa procesualidad donde la obra de arte se opone a la sociedad y alcanza su autonomía. Ésta a su vez permite al arte pensar el problema de la alteridad en las relaciones sociales, una alteridad que se basa en el objeto y no en el sujeto. La obra de arte, en tanto obra no ideológica que niega y es autónoma, es el lugarteniente de la alteridad en la cultura moderna. Y si el lugar de la cultura se piensa como el núcleo de la operación ideológica, la negatividad y la autonomía de la obra de arte funcionan como condición fundamental para el contenido de verdad que hay en él.

CAPÍTULO 2

LA MÚSICA COMO CONTENIDO DE VERDAD Y COMO FUENTE PARA EL CONOCIMIENTO HISTÓRICO

Theodor W. Adorno y las derivas del análisis inmanente de la obra musical

1.- Introducción

Las conclusiones a las cuales arribamos en el primer capítulo abren la posibilidad para situar un arte en particular, la música, como el canal de expresión de determinados conflictos sociales y, más precisamente, como expresión de esos conflictos en el pasado de la sociedad. Más si se tiene en cuenta el lugar destacado que la música ocupó históricamente en la reflexión teórica de Adorno. “La música es evidentemente el norte en la teoría estética adorniana” dice Federico Monjeau en *La invención musical*, quien además había visto en *Teoría estética* la confirmación de la idea romántica de que “todas las artes aspiran a la condición de la música”.¹ El propio Adorno fue músico y compositor y entre 1924 y 1925 estudió con Alban Berg (1885-1935), uno de los discípulos de Arnold Schönberg (1874-1951). Esos años, en la opinión de Eugene Lunn, “fueron fundamentales para la educación de Adorno como pensador estético y social”.² La música es, pues, un elemento central dentro de la reflexión teórica de Adorno y no se trata precisamente del análisis de un filósofo que *toca de oído* puesto que él mismo tenía un profundo

¹ Federico Monjeau, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 168.

² Eugene Lunn, *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 225.

conocimiento sobre la materia que trataba. De acuerdo a Tia DeNora, “la música era nada menos que el espacio de trabajo cognitivo de Adorno”.³

Así intentaremos demostrar de qué manera la música puede ser considerada como una fuente privilegiada de acceso al conocimiento del pasado. Si la obra de arte, dadas sus condiciones de negatividad y autonomía, puede constituirse como el sismógrafo de la sociedad, la música, en tanto arte que comparte esas características, podría decirnos también algo acerca de la sociedad en la cual es creada. Sin embargo, con la música tenemos un agregado que es que tal vez sea, de todas las artes, la de más difícil acceso. Veremos cómo precisamente sus características formales favorecen la expresión de determinados conflictos sociales a través del material musical. La hipótesis del capítulo, retomando los postulados adornianos, es que a partir de sus características formales e inmanentes, es posible acceder a través de la música al conocimiento del pasado. Esto significa que es posible discernir estrategias e impulsos que corresponden a determinados aspectos de la sociedad a partir de la manipulación del material musical en la composición. Para demostrar esto fue necesario retomar la idea de autonomía de la música y discutir la posición al respecto sostenida por Carl Dahlhaus y proponer la resolución adorniana para ese problema. A partir de allí se rescatan tres rasgos fundamentales, de acuerdo a lo postulado por Theodor W. Adorno en su obra de reflexión filosófica y musical, que definen las posibilidades extramusicales de la música: la filosofía de lo concreto y la primacía de la materialidad de la obra; la sedimentación histórica en la forma musical y la posibilidad de que la heteronomía social se inscriba en la autonomía musical. Si Adorno fue acusado de no estar preocupado por la empiria de sus investigaciones, precisamente lo que intentaremos hacer aquí es dejar establecidas las pautas teóricas de un análisis de la música que nos permita luego orientar nuestro trabajo como historiadores. Como resume la propia DeNora,

El gran tributo a Adorno consiste en ‘hacer uso’ de su trabajo. Y si vamos a ‘hacer uso’ de Adorno, sugiero que es necesario especificar los modos de fundamentar sus ideas, no

³ Tia DeNora, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 10.

necesariamente en un modo positivista de testear y medir hipótesis, sino especificando su significado a través de intentar considerar, al menos hipotéticamente, cómo deberíamos poder desarrollar su trabajo en un nivel mas o menos cercano de la acción y la experiencia.⁴

De esta manera, en el capítulo exponemos en primer lugar la idea de autonomía de la música, y esta cuestión a partir de la posición sostenida por el musicólogo Carl Dahlhaus y la resolución adorniana de la cuestión. A partir de allí pasamos a la explicación y el desarrollo de las tres cuestiones fundamentales para poder pensar la música como una fuente de acceso al conocimiento histórico de las sociedades. Finalmente, concluimos el capítulo con una serie de ejemplos concretos a partir de la visión de Adorno respecto de la música instrumental y operística.

2.- La idea de autonomía de la música

La idea de autonomía es un aspecto central para pensar a la música como expresión de verdades que no pueden ser encontradas en otras esferas. Como vimos, para Adorno era una condición fundamental del arte para poder pensar su lugar de crítica social. En el caso particular de la música, la idea de autonomía no va a estar exenta de conflictos y polémicas.⁵ En torno de ella, y dentro del marco de la relación existente entre historia y música, se desarrollaron una serie de enfrentamientos teóricos a mediados del siglo XX. En ellos predominaron básicamente dos posiciones: aquella que acentuaba la referencia a la plena autonomía de la obra musical respecto de factores externos a ella, vale decir, que podía ser analizada sin referencia alguna a su contexto social de producción, y aquella que sostenía que la música no era más que la expresión directa de la base estructural de la

⁴ Idem, pp. 33-34.

⁵ Véase Max Paddison, “Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy”, en Jim Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 318-342.

sociedad, de modo que la autonomía de la música quedaba fuertemente cuestionada.⁶ En este punto cabe aclarar que por autonomía debe entenderse a una música que exige y puede ser escuchada por sí misma, de modo que la forma predomine sobre la función, y a una obra que surge libremente en cuanto a contenido y forma y no por encargo.

2.1.- *La posición de Dahlhaus*

El musicólogo alemán Carl Dahlhaus se destacó por querer resolver el problema de la relación entre el arte -y dentro de él, la música- y la historia. Ofuscado por la ubicuidad del eclecticismo en las investigaciones históricas que no tenían ningún problema en combinar de manera irresponsable enfoques divergentes, intentó desarrollar un método que permitiera superar esas posiciones y que no cayera en un mero formalismo o una historia social. En este sentido, su *Fundamentos de la historia de la música* resultó ser una piedra fundamental para repensar la práctica historiadora en relación con la música. Dahlhaus rechazó las posiciones teóricas mencionadas por considerarlas incompletas y su propio método histórico no es más que una respuesta, en mayor medida, a las corrientes marxistas que impugnaban el análisis formal de las obras y su carácter autónomo y, en menor grado, a las posturas que defendían la plena autonomía -condensadas en una historiografía del *estilo*- como también a aquélla que parecía ser la alternativa de las dos anteriores, la tradicional *Geistesgeschichte* que aspiraba a capturar el “espíritu de la época”.⁷ Dentro de estas críticas, Adorno es un blanco destacado.

Un elemento central en la construcción del método de Dahlhaus es precisamente la idea de autonomía. Para Dahlhaus la autonomía es un elemento imprescindible y no debe

⁶ Esta situación -y la implícita crítica a sus posibles soluciones- queda muy bien planteada por Carl Dahlhaus en las líneas iniciales del segundo capítulo de *Fundamentos de la historia de la música*: “¿Qué es la música? ¿Un reflejo de la realidad que rodea al compositor o el esbozo de un mundo contrario a esa realidad? ¿Está vinculada por raíces comunes con los sucesos políticos y las ideas filosóficas? ¿O acaso la música surge por haber existido una música anterior y no porque el compositor se mueve en un mundo al cual intenta responder a través de la música?”. Véase Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997, p. 29. Para una descripción de las diferentes posiciones historiográficas véase Stanley Sadie, “Historiography”, en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, MacMillan, 2001, vol. 11, pp. 546-561.

⁷ Véase Dahlhaus, *Fundamentos*, p. 139.

rechazarse: “la autonomía estética no es sólo un principio metodológico que un historiador acepta o rechaza; es también un hecho histórico que debe aceptar”.⁸ Ahora bien, las consecuencias que surgen de la autonomía estética para la historiografía musical no dependen tanto del hecho histórico mismo como de sus interpretaciones. Partiendo de esta base Dahlhaus propone, reconociendo el aporte de los formalistas rusos, la idea de reconciliar la estética de la autonomía y la conciencia histórica. Ello sólo puede concretarse mediante una interpretación que permita ver a la obra aislada dentro del contexto de la historia y que, a su vez, comprenda la historia a través de la obra aislada. En este sentido, Dahlhaus no rechaza la teoría adorniana por la ausencia de la autonomía en el análisis sino por el hecho de que en Adorno ese análisis es contradictorio y arbitrario y porque además deriva en una excesiva abstracción y que, por ese motivo, “la premisa estética de la cual parte, el resultado histórico al cual apunta y el camino filosófico-histórico que sigue, son igualmente discutibles”. Así, “el intento de encontrar una fluida transición entre lo que es historia en la obra, que se diluye en su carácter artístico, y la vida de la obra en la historia, se expone a la objeción de ser inútil por principio”.⁹ Dahlhaus precisa que es posible construir una teoría que afirme la existencia de dos lenguajes -la estética y la historia- que sirven para describir un mismo objeto pero que no pueden traducirse entre sí. Son puntos de vistas complementarios que no pueden manifestarse simultáneamente: quien se ubique en el punto de vista estético deberá abandonar el histórico y viceversa. Si se analizan las obras de arte como documentos de la historia de las ideas, la historia social o la historia de la técnica inevitablemente se afectará la existencia estética.

Por otra parte, Dahlhaus sostiene que la autonomía no es algo que se haya alcanzado con la sociedad burguesa sino que “es un fenómeno que siempre puede darse cuando la soledad se convierte en característica de una forma de sociedad, sea burguesa o no”. La autonomía es posible cuando el compositor puede resistirse a la presión social en pos de la integridad de sus obras. De este modo, el principio de la autonomía cae dentro de una esfera moral: la integridad estética objetiva aparece como el término correlativo de una integridad moral subjetiva. En la interpretación de Dahlhaus, Adorno oculta el *pathos* moral en la tesis según la cual la autonomía estética no representaría sólo un alejamiento

⁸ Idem, p. 39. Véase también pp. 133 y 138.

⁹ Idem, p. 43.

-como en los casos de Arnold Schönberg y Anton Webern (1883-1945), que mantuvieron la autonomía al precio del aislamiento social- sino más bien una resistencia ante la realidad histórica que tiende hacia la fatalidad. Los compositores expresarían una verdad acerca de la sociedad en la que viven y lo harían con mayor precisión cuando no es una exposición directa e ingenua. Lo que ocurre en el interior de la obra ayudaría a comprender lo que sucede en la historia. Por medio de la autonomía, que encierra y recoge parte de la realidad, el arte se resistiría a una realidad desdichada. La consecuencia metodológica que esta tesis conlleva para el historiador es, para Dahlhaus, la imposibilidad de exponer la historia de la música por sí misma sino en relación a la historia social. Y el hecho de que la música sea socialmente elocuente, precisamente por su autonomía, significa que el intérprete, al descifrar lo que dice, no debe renunciar a la autonomía. Sin embargo, el mayor problema sigue siendo el trasfondo moral que se encuentra en la interpretación adorniana.

De este modo, la construcción historiográfica de Dahlhaus -una historia de estructuras pluralistas que aspiraba a trabajar “con sistemas dentro de sistemas” basados en tipos ideales representativos del período de investigación encarnados en determinadas obras- considera a la autonomía no como un principio historiográfico sino como un hecho histórico -que puede, por otra parte, encontrarse en cualquier época-; descarta a las interpretaciones de la autonomía que pretendiéndose teóricas no son más que construcciones morales; estima necesario dejar de lado el postulado de la totalidad que consideraba que una historia de la música aislada, que se considera autónoma, es un sector arrancado de la totalidad, sin una ley de movimiento propia; aspira, reconociendo la entidad de la autonomía, a que las obras musicales puedan ser consideradas como textos abstractos y tipos ideales susceptibles de poseer un significado real y preciso. Dentro de su propuesta, Dahlhaus no tiene problemas en sostener una división en el tratamiento del material musical para que pueda concebirse como obra o como simple documento. La música “puede constituir el objeto que el historiador pretende comprender y en torno al cual reúne las razones explicativas o un simple material que utiliza para ilustrar estructuras o procesos de la historia social”.¹⁰ Pero, claro está, no habrá allí una historia de la música.

¹⁰ Idem, p. 151.

2.2.- La resolución adorniana

La posición de Dahlhaus aporta así numerosos elementos para poder analizar la relación entre historia y música, aunque el musicólogo está pensando en una historia de la música más que en una dimensión musical de la historia. Su obra, aunque importante, ha sido cuestionada en sus puntos centrales, descartando la posibilidad de un tipo ideal y de un significado preciso, por diferentes corrientes vinculadas a la Nueva Musicología.¹¹ Pero además la propuesta de Dahlhaus puede ser cuestionada acudiendo a las premisas que el propio Adorno desarrolló en tanto y en cuanto la autonomía, además de ser un producto específico derivado únicamente de la sociedad burguesa, es más que un hecho de la realidad y una premisa fundamental para pensar a la música. Su posición está lejos del desarrollo de una moral; como hemos visto, forma parte del desarrollo de una teoría social crítica en donde lo estético es un complemento indispensable para que las ciencias sociales puedan analizar a la sociedad. Así, dentro del marco de la autonomía, la obra es verdadera en la medida en que es fiel a su idea estructurante y que es una respuesta a las exigencias del material musical históricamente manipulado.¹² Como sostiene el propio Adorno, “la música no debe adornar, debe ser verdadera”.¹³

¿Cómo resolver entonces el problema de la relación entre música e historia sin caer en los problemas denunciados, aunque no resueltos, por Dahlhaus? ¿Es posible tratar a la música como fuente histórica sin caer, por ejemplo, en los vicios de un marxismo *vulgar* o en las insatisfacciones de las propias respuestas de Dahlhaus? ¿Es posible que la música pueda decirnos algo más sobre el pasado y que no sea la fútil ejemplificación de una historia ya conocida a través de otras fuentes? Y si esto es así, ¿de qué modo? ¿Alcanza sólo con hacer referencia a la propia materia musical dejando de lado el momento de su recepción? El propio Adorno ha dejado rastros para poder pensar una respuesta a estos interrogantes aunque estas pistas no se encuentran expresadas de manera lineal ni condensadas en una única obra. Es solamente la lectura simultánea y el entrecruzamiento

¹¹ Véase Sadie, “Historiography”, pp. 558-560 y James Hepokoski, “The Dahlhaus Project and its Extra-Musicological Sources”, en *19th Century Music* 14, Nº 3, 1991, pp. 221-246.

¹² Max Paddison, “Authenticity and Failure in Adorno’s Aesthetics of Music”, en Tom Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 206.

¹³ AFNM, p. 45.

de sus textos pensados como un más amplio proyecto de teoría social crítica lo que va a permitirnos arribar a algunas respuestas al respecto.¹⁴ Incluso a pesar del carácter fragmentario de cada uno de sus escritos.¹⁵ En lo que sigue, sin embargo, no pretendemos hacer una sistematización de esta cuestión a partir de la propia obra de Adorno. Como bien remarca José Fernández Vega: “en la escritura de Adorno todo es movimiento. Esto impide cualquier compendio de sus teorizaciones”.¹⁶ Más bien intentaremos presentar y apropiarnos de algunos elementos teóricos que nos permitan repensar críticamente a la música desde otro lugar. Esa es, por otra parte, una de las aristas fundamentales del legado adorniano, como apunta Kofi Awagu.¹⁷

Antes de precisar lo fundamental de los tres elementos tomados de la obra adorniana para poder abordar la música como fuente histórica, es preciso destacar la importancia que Adorno brindaba al análisis de la obra musical, vale decir, el análisis como una práctica legítima y necesaria del investigador social. El propio Adorno esbozaba una solución al problema del abordaje social de la música a partir de algunas ideas respecto de cómo debía realizarse un análisis de la obra musical que lo vinculara a lo social en una conferencia brindada pocos meses antes de su muerte en Frankfurt.¹⁸ Allí Adorno remarcaba la

¹⁴ El propio Adorno expresaba en el prólogo de su *Filosofía de la nueva música* que “después de lo ocurrido en Europa y de lo que aún amenaza, dedicar tiempo y energía intelectual a descifrar cuestiones esotéricas de la técnica moderna de composición ha de parecer cínico por fuerza [...] Pero quizás este comienzo excéntrico arroje alguna luz sobre una situación cuyas conocidas manifestaciones únicamente sirven para seguir enmascarándola”. AFNM, pp. 10-11.

¹⁵ El editor de su obra completa, Rolf Tiedemann, opina que a pesar de ello no es descabellado pensar en una unidad de la conciencia filosófica de Adorno por la cual “la más periférica crítica de un concierto comunica subterráneamente con obras como la *Dialéctica negativa*”. “Apostilla editorial”, en AMM, p. 505. Una posición similar puede verse en Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Barcelona, Cátedra, 1998, pp. 151-160 y en Frederic Jameson, *Marxismo tardío. Adorno o la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 19.

¹⁶ Fernández Vega, *Lo contrario*, p. 85.

¹⁷ “Para comenzar a hacer un buen uso del legado de Adorno, el análisis musical tiene que tener la voluntad de no dar nada por sentado, no debe autoengañarse imaginando análisis definitivos ni estados finales, debe glorificar el compromiso con el presente en vez de aplazar la supuesta autoridad de la crítica pasada transmitida por los historiadores de las ideas [...] Es la certidumbre de lo provisorio y lo provisorio de la certidumbre, la convicción de que lo que se ha dicho puede ser falso, incompleto o inadecuado y que siempre hay algo más que decir y especialmente que preguntarse lo que Adorno hace posible para al analista musical dedicado”. Kofi Agawu, “What Adorno Makes Possible for Music Analysis”, en *19th Century-Music* 29, N° 1, 2005, p. 55.

¹⁸ Se trata de la conferencia titulada “Zum Probleme der musikalischen Analyse” [Sobre el problema del análisis musical], brindada el 24 de febrero de 1969 en el Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Adorno no dejó un texto escrito pero sí quedó la charla registrada en una cinta. La misma fue desgravada y traducida al inglés por Max Paddison y el texto fue publicado con el título de “On the Problem of Musical Analysis”, en *Music Analysis* 1, N° 2, 1982, pp. 169-187.

importancia del análisis en cualquier obra musical, en el sentido de que una obra adquiere verdaderamente su significado total cuando cae bajo la lupa del análisis. El análisis es fundamental incluso para los compositores. En palabras del autor: “un acto interpretativo es siempre necesario, esto es, un acto analítico que se pregunta qué es lo que realmente significa la notación”.¹⁹ Ahora bien, para ese análisis son irrelevantes las intenciones del compositor, ya que son precisamente las interrelaciones profundas las que el análisis tiene la capacidad de develar dentro del proceso compositivo que ha sido producido inconscientemente.²⁰ Aunque esto no debe descartar el lugar fundamental del autor dentro del proceso, ya que el “rol del compositor es tan importante, sino más importante, que el del crítico social”.²¹ El análisis, como también veremos más adelante, debe ser ante todo *inmanente*, vale decir, la forma debe ser seguida *a priori*, de modo que la composición se desarrolla en sus propios términos. El acto de componer puede entenderse así como una coherencia, vale decir, como una serie dinámica de interrelaciones en la cual reside su significado.

El análisis es tan importante como la composición y la ejecución de la obra, ya que su contenido de verdad se revela sólo a través de él; no es un mero parche sino un elemento esencial del arte.²² Y la importancia del análisis reside precisamente en que permite dar cuenta del *surplus*, de aquello que se desarrolla dentro la composición y que sólo puede ser conocido por medio del análisis.²³ No debemos confundir aquí: de lo que se trata no es de describir el trabajo sino revelar tan claro como sea posible el problema de cada uno en particular, vale decir, de ese campo de fuerzas organizado alrededor de un problema. Como resume el propio Adorno:

¹⁹ Tomando el caso de Brahms, Adorno sostiene que muchas de sus composiciones importantes y significativas son en realidad el producto del análisis de trabajos del pasado, especialmente de aquellos de Beethoven. APMA, p. 171-172. Como veremos más adelante, la formación musical y el método compositivo de Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov se basó bastante en esta práctica de analizar las partituras de colegas compositores del pasado y contemporáneos.

²⁰ Idem, p. 171. Y esa aseveración anularía la anunciada pregunta que se realiza ante los casos en los cuales se presenta el resultado de un análisis musical: “¿sabía el compositor todo eso?”.

²¹ DeNora, *After Adorno*, p. 22.

²² APMA, p. 177.

²³ De lo contrario se asiste a una mera tautología, vale decir, a la descripción y la traducción en palabras de aquello que todo el mundo puede escuchar en la composición.

Análisis, por lo tanto, significa el reconocimiento del modo en el cual lo específico, la idea sustancial de una pieza de música hecha efectiva; y tal concepto de análisis necesitaría esencialmente derivarse de cada nuevo trabajo.²⁴

Así, Adorno precisaba la importancia fundamental que tenía el análisis para cualquier obra de arte y particularmente para la obra musical. El modo en el cual ese análisis debe ser llevado a cabo no se desprende directamente de esa conferencia sino más bien de algunos de sus escritos sobre música, en los cuales se presentan diversos elementos a tener en cuenta para poder extraer de las obras musicales su contenido de verdad y de ese modo, simultáneamente, poder precisar los conflictos sociales que se dejan ver. Esos elementos, como los anunciáramos más arriba, son tres: la filosofía de lo concreto, la sedimentación histórica y la inscripción de la heteronomía social en la autonomía musical.

3.- La filosofía de lo concreto y la primacía del objeto

Anteriormente habíamos remarcado la primacía del objeto en el pensamiento de Adorno. Es en el objeto, y allí Adorno estaba pensando en la obra de arte, donde se condensa la posibilidad de resolver el problema de la crisis de los otros discursos y la condición de guardar contenidos de verdad que otras esferas ya no podían almacenar. La verdad descansa en el objeto, de modo que la obra de arte puede ser vista como “una forma de teoría social muda, hasta que la interpretación filosófica o la evaluación estética le dan voz”.²⁵ O, para decirlo en términos de Max Paddison, la música “constituye una forma de conocimiento sin conceptos”.²⁶ Eso es precisamente lo que debe rescatarse: “de una música

²⁴ APMA, p. 185.

²⁵ Max Paddison, “Adorno’s Aesthetic Theory”, en *Music Analysis* 6, Nº 3, 1987, p. 363. De aquí se desprende una importante idea que refuerza la anterior y es que para Adorno lo central del análisis está en la esfera de la producción y no en la de la recepción.

²⁶ Max Paddison, “The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno”, en *Journal of the Royal Musical Association* 116, Nº 2, 1991, p. 269. En *Teoría Estética* Adorno ya sostenía que “el contenido de

que hoy en día quiera conservar su derecho a la vida cabe en cierto sentido exigir *carácter de conocimiento*".²⁷ La preferencia de Adorno por el objeto puede derivarse de una evidente predilección por lo concreto, un rescate de la primacía de lo material para acceder al conocimiento a través del arte. El arte ante todo puede ser visto como un pensamiento concreto imposible de ser abstraído. El arte cuenta con una materialidad que es insoslayable. Adorno esbozaba tempranamente estas cuestiones en una conferencia inaugural que brindó como nuevo miembro de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt y que luego se publicó como texto bajo el título de *Actualidad de la filosofía*. Allí Adorno ponía de manifiesto, en el marco de una crítica al idealismo, el fracaso y la crisis de la pretensión filosófica por la totalidad, crisis que era también del propio idealismo. Guiado siempre por una búsqueda filosófica que no sirviera para velar la realidad y para eternizar una situación social dada sino que más bien se preocupara por la verdad, Adorno observaba que "plenitud material y concreción de los problemas es algo que la filosofía sólo podría tomar del estado contemporáneo de las ciencias particulares".²⁸ Vale decir, para Adorno los problemas filosóficos están en todo momento, y de manera indisoluble, encerrados en las cuestiones más definidas de aquéllas. En tanto y en cuanto la filosofía se propone la resolución de interrogantes su tarea no debe ser, sin embargo, la de investigar intenciones ocultas y preexistentes sino precisamente la de "interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes, a partir de los *elementos aislados de la realidad*".²⁹ Y en este trabajo interpretativo la respuesta necesita ser construida a partir de los elementos del enigma, que no es algo lleno de sentido sino carente de él, insensato. Únicamente el materialismo, con su método dialéctico, permite llevar a cabo este movimiento dado que "la contestación no se queda en el ámbito cerrado del conocimiento sino que es la praxis quien la da".³⁰ Para Adorno, entonces, lo material es fundamental para el conocimiento puesto que las "contradicciones se dan en la

verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste solo se puede obtener mediante la reflexión filosófica", ATE, p. 174.

²⁷ Theodor W. Adorno, "Sobre la situación social de la música", en AEM V, p. 764.

²⁸ AAF, p. 86.

²⁹ Idem, p. 89, cursiva nuestra.

³⁰ Idem, p. 93.

cosa, en la realidad, y no pueden ser subsumidas en la totalidad de la idea”.³¹ Adorno “insiste en el análisis microscópico y en relación dialéctica del fenómeno con la realidad, mediante el concepto de lo particular concreto. Lo universal se halla en lo particular ya que la sociedad es un sistema en el sentido material, o sea, cada campo social particular contiene y refleja de diferentes maneras el todo en sí”.³² En palabras del propio Adorno, “no hay que filosofar sobre lo concreto sino a partir de ello”.³³

En la opinión de Lunn, Adorno deja planteada así la premisa del “análisis microscópico más minucioso de los aspectos particulares empíricos, carentes de conceptos, de los artificios culturales”.³⁴ Su rechazo de las verdades universales y transhistóricas lo llevó a la búsqueda de *constelaciones* de aspectos particulares discontinuos en donde poder encontrar cierto grado de verdad histórica.³⁵ En sus propias palabras:

La interpretación de lo que no es intencional mediante la yuxtaposición de los elementos analíticamente aislados, y la iluminación de lo real mediante el poder de tal interpretación, es el programa de todo conocimiento auténticamente materialista... Porque la mente es en efecto incapaz de producir o captar la totalidad de lo real, pero quizá pueda penetrar el detalle, explotar en miniatura la masa de la realidad meramente existente.³⁶

Adorno parte entonces de la materialidad de la realidad concreta para pensar en la posibilidad de un conocimiento crítico. En tanto la totalidad abstracta a la cual aspiraban los sistemas idealistas no hacía más que tapar y prolongar una determinada situación social de dominación, los objetos de la realidad material, aparecidos como fragmentos de la misma, otorgan la privilegiada posibilidad de acercarse a un contenido de verdad. Como resumen Yabrowski y Dipaola: “la ontología de Adorno se sostiene en su anclaje en lo

³¹ Nuria Yabrowski y Esteban Dipaola, *En tu ardor y tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*. Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 20.

³² Mauricio Rinaldi, *El concepto de autonomía del arte en la Teoría estética de Adorno*, Tesis de Licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2006, p. 18.

³³ ADN, p. 41.

³⁴ Lunn, p. 229.

³⁵ Sobre la idea de constelaciones véase Rinaldi, *El concepto*, pp. 3-4.

³⁶ Citado en Lunn, *Marxismo y Modernismo*, p. 230.

material. La facticidad nunca abandona una esfera objetiva, la de las condiciones históricas. Hay una ontologización sobre ese zócalo de facticidad que Adorno considera absolutamente imposible de eliminar”.³⁷

En el caso particular de la música, tendríamos entonces que acercarnos a la materialidad de la misma, a la forma que ésta adquiere. En ese sentido es preciso tener en cuenta que por forma Adorno entendía a la suma total de todos los momentos de lógica o, más ampliamente, de consistencia dentro de las obras de arte.³⁸ La forma es la totalidad de los momentos a través de los cuales una obra de arte es organizada significativamente. Es en ese sentido que Adorno realza siempre la forma de una obra musical por sobre el contenido. Es significativo destacar aquí la distinción adorniana entre material y contenido, en donde el segundo viene a representar lo que está sucediendo en la obra, la estructura individual de cualquier trabajo (por ejemplo, los motivos, temas, transiciones, etc.). En cambio, por material, Adorno entendía lo que el compositor controla y moldea, desde los sonidos y las conexiones de cualquier clase que hace entre ellos (como las melodías y los contrapuntos) hasta los medios disponibles más avanzados para integrarlos al nivel de la forma. De esta manera, a lo que se enfrenta el compositor es al material y es sobre él que debe tomar decisiones. Precisamente, una de esas decisiones es la que involucra a la forma. Y la forma, como incluso los géneros y los estilos, son parte del material musical.³⁹

Ahora bien, ¿cómo es posible ese acercamiento al material musical? O, lo que es lo mismo, ¿de qué modo la materialidad musical expresaría un contenido de verdad de la sociedad en la cual es producida? Lunn plantea que “la historia recibía su significación sólo a través de la inevitable referencia de nuestra posición en el presente, y necesitaba que el sujeto filosóficamente conocedor descifrara sus significados tal como se sedimentan en los detalles minuciosos concretos del material cultural”.⁴⁰ Aquí se pone de manifiesto una significativa idea de Adorno para pensar a la música como fuente de la historia: la idea de sedimentación de lo diacrónico en la materia musical, vale decir, el modo en el que la

³⁷ Yabroski y Dipaola, *En tu ardor*, p. 30.

³⁸ Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 150.

³⁹ Idem, p. 151.

⁴⁰ Lunn, *Marxismo y Modernismo*, p. 230.

música es permeada materialmente por procesos técnicos y sociales como también por necesidades expresivas y medios formales.⁴¹

4.- La sedimentación de lo histórico en la forma musical

“La idea de las obras y de su coherencia ha de construirse filosóficamente”, dice Adorno en el prólogo de *Filosofía de la nueva música*, a través de un “procedimiento inmanente”.⁴² Aquí, el filósofo retoma la idea de una obra de arte como teoría sin voz y deja abierta la posibilidad de resolver los modos en que esa voz pueda ser escuchada e interpretada. Adorno parte de la premisa de que en tanto arte la música no debe ser insertada dentro de ninguna otra esfera que no sea la social. Para él la música es, ante todo, un *fait* social que no reconoce sobre sí ningún derecho natural. Su material “no está, como los doce semitonos con sus relaciones de armónicos físicamente preestablecidas, dado de manera naturalmente inmutable e idéntica en cualquier época”.⁴³ La música “no es sólo un arte de esencia propia, sino también un hecho social”.⁴⁴ La importancia, antes remarcada, de lo material concreto es retomada aquí en tanto y en cuanto es en ese material donde se deposita la historia. Para Adorno, la música

Cumple su función social más exactamente cuando en su propio material musical y según sus propias leyes formales lleva a la representación los problemas sociales que ella contiene en sí hasta en las células más íntimas de su técnica. La tarea de la música en cuanto arte entra, por tanto, en cierta analogía con la de la teoría social.⁴⁵

⁴¹ Max Paddison, “Music and Social Relations: Towards a Theory of Mediation”, en Max Paddison e Irene Deliège (eds.), *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*. Londres, Ashgate, 2010, p. 260.

⁴² AFNM, p. 33.

⁴³ Theodor W. Adorno, “Reacción y Progreso”, en AEM IV, p. 147.

⁴⁴ Theodor W. Adorno, “Observaciones sobre la vida musical alemana”, AEM IV, p. 182.

⁴⁵ Theodor W. Adorno, “Sobre la situación social de la música”, en AEM V, p. 764.

Dentro del material musical es posible encontrar, en forma sedimentada, ciertas tendencias sociales e históricas. Adorno mantiene que los “trazos de los orígenes sociales de la música pueden ser descubiertos en una forma sublimada dentro de la estructura de los trabajos musicales autónomos, como ‘gestos sedimentados’”.⁴⁶ En este sentido, todos los rasgos específicos del material compositivo se convierten en marcas del proceso histórico. La música se transforma en el resultado de los procesos a los que se ha sometido su material y que ella misma ya no permite que sean visibles. Como se puede ver en el siguiente ejemplo:

Las disonancias nacieron como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor. Se sedimentaron y se convirtieron en “material”. Ya no son medios de la expresión subjetiva. Pero no por ello reniegan de su origen. Se convierten en caracteres de la protesta objetiva. Consiste la enigmática suerte de estos sonidos en que, precisamente en virtud de su transformación en material, dominan, conservándolo, el dolor que antaño manifestaban.⁴⁷

O también el caso de la polifonía, cuyo origen estaba en las ejecuciones colectivas del culto y la danza: aún cuando en la modernidad se haya superado la ejecución colectiva, la música polifónica sigue diciendo *nosotros*.⁴⁸ Para Adorno, todas las formas de la música son contenidos precipitados y en ellos sobrevive “lo si no olvidado y que ya no puede hablar inmediatamente. Lo que antaño buscó refugio en la forma persiste anónimamente en la duración de ésta. Las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos”.⁴⁹ En la música, el objeto son las *previas objetivaciones* del sujeto expresivo, que no es otro que el compositor y el conjunto conformado por todo eso que puede ser entendido como material musical transmitido. La forma que toma la autorreflexión de la música en su estructura técnica consiste, pues, en volverse contra ese

⁴⁶ Max Paddison, “The Language-Character”, p. 268.

⁴⁷ AFNM p. 80.

⁴⁸ Aunque eso viva únicamente en la mente del compositor y no llegue a ningún otro ser vivo. Véase AFNM, p. 26.

⁴⁹ AFNM, p. 46.

canon de significados encapsulados en su material previamente aceptados y transmitidos históricamente.

Ahora bien, como el material musical es considerado como algo cuyo origen no es natural sino más bien como una sedimentación de las tendencias sociales e históricas, las demandas compositivas y musicales son también demandas sociales. Y cuando el compositor se enfrenta al material musical se enfrenta con la sociedad:

La del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no se contrapone como algo meramente externo, heterónimo [...] El compositor no es un creador. La época y la sociedad no lo limitan desde fuera, sino en la severa exigencia de exactitud que su obra le impone.⁵⁰

Así el compositor se enfrenta a las figuras en las que la historia que se ha sedimentado frente a él como tal. El arte procede entonces a través de la crítica y la negación de las normas históricas y sociales imperantes dentro de su propio material. Como sostiene Fernández Vega,

El arte, una vez más, despliega su realidad en un campo de batalla antes que en un plácido paisaje; es un enfrentamiento interno entre los materiales y la forma a la vez. La estética, en consecuencia, lleva en sí esa impronta belicosa. Su pilar no es el individuo receptor, sino la propia obra.⁵¹

Es en este sentido que Adorno considera “a la composición como clave de todo lo que a justo título se llama vida musical”.⁵² Es en la obra, y no en la esfera de la distribución o de la recepción, donde deben buscarse los contenidos de verdad ya que es ella la que, a través de la sedimentación histórica de la que es pasible su material, puede

⁵⁰ AFNM, pp. 38 y 41.

⁵¹ Fernández Vega, *Lo contrario*, p. 77. Y en este sentido, en la medida en que la obra sea verdadera, atesora un resto de capacidad subversiva y esperanza utópica.

⁵² Adorno, “Observaciones”, p. 182.

conservarla. “La distribución y la recepción social de la música es un mero epifenómeno; la esencia es la constitución social objetiva de la propia música”.⁵³ El foco, en todo caso, es la composición. Para Adorno, el verdadero tema musical no es individual sino colectivo, es un conjunto formado por las habilidades personales del compositor y los medios a su disposición legados por el pasado. La composición es “desciframiento” y los sonidos puros son expresión de una realidad social externa. Los sujetos receptores, por su parte, jamás podrían, en una condición de heteronomía y ausencia de libertad, dar cuenta de las posibilidades encerradas en una obra de arte: “la conciencia manipulada no podía ser considerada como los datos finales de un análisis crítico”.⁵⁴ Para Adorno el problema no era la recepción sino la producción de la obra misma.⁵⁵ En ella estaba contenida la sedimentación histórica del material y, también, la inscripción de una sociedad heterónoma.

5.- La inscripción de la heteronomía social en la autonomía musical

Así como lo histórico se sedimenta en la materia musical, lo social se inscribe, para Adorno, en la forma que adquiere la obra de arte. La sociedad “es hablada por el arte que no habla de ella de manera directa, sino a través de los misterios de la forma”.⁵⁶ Aquí es necesario retomar una de las características de la obra de arte que vimos en la primera

⁵³ Theodor W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música*, citado en Martin Jay, *Adorno*. Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 130.

⁵⁴ Jay, *Adorno*, p. 111.

⁵⁵ En todo caso, Adorno rescata la importancia del *estremecimiento*. En la experiencia del arte, de su verdad o su falsedad, lo que se observa, más que una vivencia subjetiva, es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva. Mediante esa experiencia, la objetividad es mediada donde la reacción subjetiva es más intensa. Por ejemplo, en el desarrollo que sigue a Beethoven, la fuerza de sugestión de las obras, que originalmente está tomada de la sociedad, rebota sobre la sociedad, se vuelve agitadora e ideológica. El estremecimiento que está contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, entonces, no es una satisfacción personal del yo. Más bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud. Esta experiencia es contraria al debilitamiento del yo que la industria cultural lleva a cabo. La experiencia subjetiva contra el yo es un momento de la verdad objetiva del arte. Véase ATE, pp. 323-324.

⁵⁶ Fernández Vega, *Lo contrario*, p. 9.

parte: la de autonomía. En *Teoría estética* Adorno sostenía que “la inmanencia de la sociedad en la obra es la relación social esencial del arte, no la inmanencia del arte en la sociedad” y que, en este sentido, “los artistas cumplen su función social al ayudar a hablar a las antinomias sociales mediante la síntesis de la obra”.⁵⁷ Esa posibilidad es alcanzada gracias a la condición de autonomía de la obra de arte que la *Teoría estética* defiende como su característica fundamental. Ahora bien, esa autonomía

Debe entenderse dialécticamente, puesto que se halla en pugna constante con la heteronomía que la sociedad trata de imponerle. Lo específico del arte es precisamente esa lucha permanente, cuyo resultado está siempre en suspenso [...] La antinomia fundamental del arte consiste en que es lo opuesto a la sociedad y a la vez un *fait* social. Su proclamada autonomía se halla en peligro; es un campo de batalla.⁵⁸

La autonomía le permite al arte volverse contra la sociedad y en ese mismo acto de cristalización de algo propio critica a la sociedad mediante su mera existencia. Y aquí es donde la forma, y no el contenido, es lo que cobra importancia ya que “la forma opera como un imán que ordena los elementos de la empiria sacándolos del nexo de su existencia extraestética; sólo de este modo se apoderan de la esencia extraestética”.⁵⁹ En palabras del propio Adorno, “socialmente decide en las obras de arte el contenido que habla desde sus estructuras formales. La forma es el lugar del contenido social”.⁶⁰

El arte sólo puede adquirir su autonomía, y aquí Adorno se diferencia notablemente del planteo de Dahlhaus, a partir del creciente proceso de racionalización que se opera en la sociedad burguesa. En tanto y en cuanto en la sociedad burguesa el arte ha devenido en una neutralización de la crítica, el arte verdadero es aquel que, lejos de rebajarse al mero entretenimiento o la comunicación, logra, gracias a su autonomía, resguardar el espacio para la crítica permanente: “la obra de arte entra en necesaria comunicación con lo empírico, con la existencia, dado que allí toma su contenido que, por el carácter autónomo

⁵⁷ ATE, p. 307.

⁵⁸ Fernández Vega, *Lo contrario*, p. 64.

⁵⁹ ATE, p. 299.

⁶⁰ *Ibidem*.

del arte, niega, cortando de esa manera esa comunicación”.⁶¹ Así, el arte se opone a otras esferas sociales y obedece por lo tanto a otras leyes. La obra de arte particular es central para Adorno porque es “el punto de articulación entre lo empírico y lo teórico, produciéndose allí la iluminación de la verdad”.⁶²

En el caso particular de la música, Adorno descartaba justamente cualquier juicio que estuviese basado en su condición de positiva o negativa y también desconfiaba de su efecto moral sobre los sujetos. Por el contrario, el único criterio aceptable era el de si la música

Tiene contenido de verdad y si este contenido de verdad, en la medida en que es experimentado en ella, ayuda a perforar la consciencia falsa y proporcionar a los hombres una más correcta. Sólo así y en ningún sentido pragmatista puede hablarse de una función social de la música. Hoy solamente se cumple allí donde la música se opone al funcionamiento universal en vez de fortalecer con sus aspavientos el velo ideológico.⁶³

La sociedad penetra la obra mediante, por ejemplo, el material musical mediado social e históricamente, a través del proceso de racionalización que toma de la racionalidad instrumental de la sociedad que al mismo tiempo se opone. La música, en tanto obra de arte autónoma, puede a través de ese aislamiento, recuperar los aspectos dominantes de una sociedad y en el momento en que los niega, en tanto impide la aparición de una identidad, ser crítica de esa sociedad y expresar un contenido de verdad que no es posible hallar en ningún otra esfera social. En palabras de Adorno, la música

Conserva sin duda su verdad social en virtud de la antítesis con la sociedad, gracias al aislamiento, pero esto es lo que en último término hace también que ella misma perezca. Pues hasta el discurso más solitario del artista vive de la paradoja de hablar a los hombres, precisamente gracias a su aislamiento, a la renuncia a la comunicación rutinaria.⁶⁴

⁶¹ Yabroski y Dipaola, *En tu ardor*, p. 66.

⁶² Rinaldi, *El concepto*, p. 35.

⁶³ Adorno, “Observaciones”, p. 192.

⁶⁴ AFNM, p. 28.

Lo que esta lectura trata de aclarar es un problema complejo en la estética de Adorno: que la obra de arte individual y autónoma puede ser al mismo tiempo ideológica (es decir, una manifestación de falsa conciencia, ilusión, autoengaño) y auténtica (en el sentido de ser una forma de conocimiento crítico).⁶⁵ La música no puede convertirse de esta manera en una mera ilustración de algo ya verificando previamente y dispensado por el movimiento mismo del concepto. Más bien, “exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación”.⁶⁶ La sociedad burguesa -para Adorno no ha existido otra música que la de esta clase social- queda incorporada y registrada estéticamente en la configuración formal de la música. La diferencia entre las obras de arte y la sociedad radica en la forma en que se aquellas se alejan de la sociedad para operar con una forma diferente de la racionalidad, incluso mientras forman parte de las fuerzas sociales dominantes y las relaciones de producción. Las obras auténticas utilizan la racionalización extrema para manipular el material de una manera que permite que el contenido social reprimido pueda hablar de nuevo, pero ahora en términos puramente musicales dentro del mundo cerrado de la obra. En ese sentido, ni siquiera importan las convicciones políticas privadas de los autores, ya que están meramente en la más contingente y fútil conexión con el contenido de las obras. La música es la esencia social oculta, citada como manifestación.⁶⁷ Como bien resume Martin Jay:

No es cosa de la música contemplar con impotente horror la sociedad. Cumple su función social de forma más precisa cuando presenta los problemas sociales mediante su propio material y de acuerdo con sus propias leyes formales, problemas que la música encierra en las más íntimas células de su técnica [...] Esta tarea equiparaba a la música con la teoría social crítica, ya que ambas negaban el *statu quo*.⁶⁸

⁶⁵ Paddison, “Authenticity”, p. 215.

⁶⁶ AFNM, p. 32.

⁶⁷ Idem, p. 117.

⁶⁸ Jay, *Adorno*, p. 130.

Las posibilidades de utilizar a la música como fuente histórica, o de reconsiderar la dimensión musical de la historia, han sido reforzadas a partir de la recuperación de ciertos elementos del pensamiento adorniano trabajados en este capítulo. En tanto y en cuanto la obra de arte se presenta en la modernidad como el lugar donde pueden encontrarse contenidos de verdad no distinguibles en otras formas de discursos, la música, en tanto arte, se encuentra habilitada para que recurramos a ella en busca de información sobre la sociedad en la que habita. Su inevitable materialidad, el gesto sedimentado en su material y la inscripción social dentro de la forma que adquiere hacen de la música un privilegiado canal de acceso a las sociedades del pasado y permiten que esas sociedades se nos muestren en toda su complejidad. Para finalizar quisiéramos mostrar cómo el propio Adorno ha dejado pistas para llevar a cabo este trabajo.

6.- Adorno, Mahler y la ópera

En “Mahler. Una fisionomía musical”, Adorno se lanza a realizar una ponderación del compositor bohemio.⁶⁹ Más allá de la intención rescatista de Adorno -que puede vincularse a su posterior vindicación de la llamada Segunda Escuela de Viena-, lo que interesa aquí es ver de qué manera la música de Gustav Mahler (1860-1911) puede decirnos algo más que lo meramente musical en la clave enunciada durante este capítulo. Para Adorno, la música de Mahler rechaza las tan difundidas categorías estilísticas de la música de programa porque ella no ilustra ideas sino que está destinada a concretarse en una idea. En este sentido, la música de Mahler hace enfurecer a los conniventes con el mundo que les ha tocado vivir porque les recuerda “lo que ellos deben expulsar de sí mismo”. El mundo moderno se le aparece como insatisfactorio y es esto lo que lo lleva a no respetar sus normas. Las sinfonías de Mahler -algunas de las cuales están pensadas para

⁶⁹ Theodor W. Adorno, “Mahler. Una fisionomía musical”, en AMM, pp. 143-313.

voz humana- se presentan entonces en contra del curso del mundo. Y el modo que Mahler tiene para denunciar ese curso del mundo es la *irrupción*, vale decir, la protesta. La irrupción y el curso del mundo son dos opuestos abstractos que Mahler va a concretizar a través de la contextura interna de sus obras, mediatizando esa oposición. En este sentido, su *Primera sinfonía* puede considerarse recorrida enteramente por la irrupción.

Ahora bien, para Mahler, “la verdad es lo otro, lo no inmanente y que sin embargo surge de la inmanencia”. La música tradicional ha tenido miedo de lo nuevo, ha trocado lo uno por lo otro y ha sido tautológica. Así, Mahler viene a derogar este sistema carente de contradicciones y a transformar la ruptura en ley formal. Es por eso que su música media entre el curso del mundo y lo que sería de otro modo y esa mediación es la que puede descubrirse en el material compositivo. Lo que toma del curso del mundo no es idéntico a él. Por ejemplo, en la *Primera sinfonía*, la naturaleza, en cuanto negación determinada del lenguaje artístico musical depende de éste. Así, el doloroso pedal del comienzo presupone, para rechazarlo, el ideal oficial de la buena instrumentación. Su necesidad de distanciamiento no encontró sino con retraso los armónicos de este sonido.

En tanto y en cuanto la música de Mahler intenta denunciar el curso del mundo moderno e ir más allá de sus cosas, el compositor se ve obligado a rechazar el material tradicional que sí había establecido un compromiso con el mundo. Mahler, que no estaba dispuesto a ese compromiso, se apodera de ese lenguaje con violencia para resistirse a esa violencia. Uno de los modos por los cuales lleva a cabo esa tarea es la persistente utilización del diatonismo y, dentro de él, de la fórmula tecnológica de la alternancia entre los modos mayor y menor. En esa alternancia, sedimentada desde tiempo atrás como elemento formal, “se concentra la relación con el curso del mundo; distanciamiento con respecto a lo que ‘rechaza’ violentamente al sujeto; anhelo de la reconciliación final de lo interior y lo exterior”.⁷⁰ El recurso a la alternancia mayor y menor, sumado al desprecio por la progresión de los grados, su temor a la modulación y la acumulación de notas pedales, intentan acentuar la inautenticidad y subrayar la ficción con el fin de curarse de la falsedad en la que el arte está empezando a convertirse. En su utilización nueva de lo viejo conocido se produce su rechazo del mundo moderno en curso.

⁷⁰ Idem, p. 172.

En la música de Mahler podemos así vislumbrar las transformaciones que trae consigo el proceso de modernización y, sobre todo, las formas que asumiría la oposición al mundo capitalista europeo de fines del siglo XIX. Pero Adorno también tuvo espacio para ocuparse de la ópera, en dos breves textos recopilados en sus *Escritos musicales*. Allí se ponía de manifiesto también sus ideas respecto de la música como expresión del mundo en el cual era creada. En ese sentido, la ópera para Adorno es, ante todo, ópera burguesa. Incluso esa condición está dada por la propia manipulación del material musical:

Desde el punto de vista histórico, hay también motivos para atribuir la ópera a la burguesía antes que a la cultura feudal o cortesana con que la convención la vincula. Sólo ya la plenitud sonora y las masas corales apuntan a un círculo incomparablemente más amplio que el aristocrático.⁷¹

A pesar de tener una visión bastante crítica de la ópera, Adorno rescata ciertos rasgos de este género que permitirán también dar cuenta de los conflictos de una sociedad dada, en este caso, la burguesa. No es precisamente la identificación con la realidad ni con la representación sólida de los problemas sociales que la ópera es auténtica; antes bien, actuando de esa manera cae inevitablemente “en la simbolización desvalida y cursi”. Por el contrario, en la ópera, y gracias a la música, hay una imbricación entre el mito y la Ilustración que se aprisiona en un sistema ciego e inconsciente de sí mismo con la idea de libertad que emerge en medio de él. Así, “su metafísica no puede separarse de esta dimensión social”.⁷²

Al mismo tiempo, la ópera puede ser considerada desde una doble perspectiva que la coloca en el lugar del museo y del mundo natural. En el primer caso, su carácter de museo estaría dado a partir de la gran cantidad de convenciones que convergen en ella, lo cual haría que en el futuro, al desaparecer la sociedad altoburguesa que la sustentaba, se vacíe prácticamente de contenido: “son tantas las convenciones en las que se basa la ópera, que

⁷¹ Theodor W. Adorno, “Ópera burguesa”, en AEM I, p. 29.

⁷² Idem, p. 32.

suenan en el vacío en cuanto estas convenciones dejan de estar garantizadas por la tradición”.⁷³ Precisamente, más allá del futuro que Adorno preveía para la ópera ya para el entrado siglo XX, es significativo rescatar aquí que gran parte de su éxito y su difusión se debía a la consideración de una serie de convenciones que sólo eran entendidas por aquellos que tenía acceso a ella. A su vez, la ópera expresa una esperanza de reconciliación con la naturaleza y por ello mismo representaría una forma consumada de ingenuidad artística.⁷⁴ Como sostiene el propio Adorno:

Aunque el gesto de las personas dramáticas al cantar engaña sobre el hecho de que, por más que ya estilizadas, tienen pocas razones para cantar como hacen a la mínima oportunidad, ahí resuena algo de la esperanza en la reconciliación con la naturaleza: el canto, utopía de la existencia prosaica, es también al mismo tiempo el recuerdo de la situación prelingüística, indivisa, de la creación.⁷⁵

Esto es así dado que en el canto se perciben los hombres a sí mismos al mismo tiempo como aquello a lo que se resiste su prejuicio contra la naturaleza.

Lo decisivo en la ópera es la relación de la música con el texto o, más bien con la escena y con los personajes. Y precisamente allí se hace evidente una contradicción, que es la que existe entre las personas vivas, que hablan como el drama, y el medio del canto. De esta manera, si la ópera posee en general un sentido, “habrá que buscarlo en la contradicción misma”. Y dotar de esencia a la vida en cada persona viva que se pone a cantar sobre un escenario: “su voz querría procurarle a la mera vida misma algo del vislumbre de un sentido. En esto reside, sin duda, el elemento específicamente ideológico de la ópera, el afirmativo”.⁷⁶ Es por ello que la ópera es fiel reflejo de una época, el siglo XIX, y los conflictos que de ella emanaba. El siglo XX y sus transformaciones sociales y

⁷³ Idem, p. 37.

⁷⁴ Julie Buckler, *The Literary Larghetto: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 10.

⁷⁵ Adorno, “Ópera burguesa”, p. 36.

⁷⁶ Idem, p. 35.

estéticas no hará más que confirmar el declive de este género y por lo tanto sus posibilidades de expresar verdades sociales.⁷⁷

Si tenemos en cuenta esta último párrafo y los sumamos a la consideración adorniana de la ópera como un *arte museo* y como un *árbol de vida*, estaremos en condiciones, como veremos, de poder aplicar este enfoque al modo en el cual se desenvolvía la cultura operística rusa del siglo XIX, en el sentido de que las compañías allí establecidas ofrecían una combinación de obras del repertorio occidental con obras nativas. Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov convivían sin problemas con Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Giuseppe Verdi (1813-1901) y Richard Wagner (1813-1883). Esta cuestión no sólo les permitía a todos aquellos que intervenían en el mundo operístico ruso del siglo XIX dialogar dentro la tradición operística occidental sino que además les otorgaba un *status* único dentro de este particular contexto de composición musical que era, simultáneamente, de crítica cultural y política.

⁷⁷ Theodor W. Adorno, “Ópera”, en Theodor W. Adorno, *Introducción a la sociología de la música*. Madrid, Akal, 2009, pp. 257-267.

SEGUNDA PARTE

Modernidad, *intelligentsia* y cultura en Rusia (1825-1867)

CAPÍTULO 3

LOS AVANCES Y EL DESAFÍO DE LA MODERNIDAD EUROPEA EN RUSIA

Diletantismo, folklorismo y debates teóricos en los orígenes de una tradicción musical

1.- Introducción

En este capítulo se analizan las condiciones culturales y políticas en las cuales se inserta el objeto de estudio de la investigación. Precisamente, se hace referencia al reinado de Alejandro II (coincidente en términos temporales con el proceso de composición de las óperas abordadas), que se caracterizó en términos generales por una tibia apertura cultural y política y por el inicio de un proceso de modernización y de reformas promovidas fundamentalmente por la derrota en la Guerra de Crimea. El avance del proceso modernizador iniciado en Europa occidental se hizo sentir más que nunca y recrudecieron las discusiones y los debates que se venían generando al respecto en Rusia.

El atraso manifestado por el fracaso en esa contienda y el proceso de reforma introducido por Alejandro II puso de manifiesto una serie de cuestiones a las cuales el eslavofilismo en particular y el pensamiento conservador en general no pudieron encontrar respuestas adecuadas. La iniciativa intelectual pasó así a los occidentalistas. Aunque tradicionalmente olvidados en la historiografía, los compositores de ópera tuvieron un rol fundamental en esas discusiones, al denunciar ellos mismos los problemas que se vislumbraban a partir de la relación de Rusia con la modernidad europea y al esbozar

posibles soluciones a partir de su disciplina. Debemos remarcar aquí que antes de iniciar cualquier composición, vale decir, ir a la práctica, las cuestiones de debatían y discutían ampliamente, es decir, se plateaban en la teoría. Es por ello que lo que caracterizó a Rusia en este sentido son los debates y discusiones respecto de lo que debía ser un campo musical y luego de qué modo se debería componer música.

Es en este marco que hacia mediados del siglo XIX se produjeron dos debates fundamentales en el campo de la música y ópera rusa a los fines de definir la mejor estrategia posible para simultáneamente conformar un campo musical en Rusia y que ese campo se pusiera al servicio de la solución de los problemas culturales y políticos del país. Así, se destacaron, por un lado, el debate sostenido entre el compositor Anton Rubinstein y el publicista Vladimir Stasov en torno de la construcción de un campo musical en Rusia, a partir de la aceptación o el rechazo de los puntos claves de esa modernidad. Por otro lado, el debate sostenido por el propio Stasov y el compositor Aleksandr Serov respecto del legado musical de Mikhail Glinka y su influencia en la composición operística. La hipótesis de este capítulo es precisamente que dadas las condiciones de relativa apertura se generó un espacio de discusión teórica y política que dio lugar al surgimiento de un campo musical en Rusia en el siglo XIX. Así, el surgimiento es primero teórico y luego práctico y termina por definir no sólo el modo en el cual se va generar la composición y organización sino también la estrategia de hacer frente al avance de la modernidad.

El capítulo comienza con una caracterización general del período histórico en el cual se insertan tanto los compositores y su grupo de acción como las óperas abordadas, que coincide con el reinado de Alejandro II, aunque aquí es necesario comenzar con su antecesor, Nicolás I (1796-1855). Luego se plantea una caracterización general del significado de la modernidad para Europa y su avance constante hacia el resto del mundo. Esa propagación la llevaría a Rusia, donde diversos pensadores animaron discusiones respecto del modo en el cual su país debía enfrentar tal desafío. El famoso debate entre eslavófilos y occidentalistas es un claro ejemplo del impacto intelectual que generó la expansión de la modernidad. Así, una vez expuestos el contexto social y político y los debates generados, se procede a la reconstrucción de las discusiones generados entre de los animadores del campo musical en donde se define una estrategia para que desde la música se diagnostiquen problemas y se aporten soluciones concretas.

2.- El contexto cultural y político

Si bien nuestro interés está centrado en el pensamiento y en la historia de dos miembros específicos del *kruzhok* de Balakirev, es necesario hacer una mínima referencia al escenario cultural y político en el cual se desarrollaron sus actividades, sobre todo teniendo en cuenta que los intelectuales y los contextos en los cuales se desempeñaron han sido estudiados, en su mayoría, de manera separada y unilateral en vez de haber sido abordado de un modo articulado y paralelo.¹

Podemos comenzar esta historia situando el inicio en lo que se ha conocido como la rebelión decembrista de 1825, es decir, un levantamiento llevado a cabo por un conjunto de nobles de ideas liberales, muchos de los cuales habían participado de la guerra contra Napoleón (1769-1821) y cuyo objetivo principal había sido precisamente el de acelerar el proceso de modernización política en Rusia.² El círculo originario se había formado hacia 1816 con seis jóvenes oficiales de la Guardia que formaron una organización clandestina llamada Unión de Salvación, comprometida con el establecimiento de una monarquía constitucional y un parlamento. Lograron expandirse por varias regiones de Rusia y finalmente decidieron la insurrección contra el zar, cansados de esperar una reforma pacífica y aprovechando la muerte del emperador Alejandro I (1777-1825) y la jura de sucesor, Nicolás I. Los cabecillas con 3.000 hombres se dirigieron entonces a la Plaza del Senado reclamando una constitución: fueron reprimidos por las fuerzas leales. Sus líderes fueron encarcelados en la fortaleza de San Pedro y San Pablo. Se declaró luego a 121 conspiradores culpables de traición, se los despojó de sus títulos de nobleza y se los envió a Siberia. Cinco de ellos fueron ahorcados.³

Luego de la fallida rebelión y con el ascenso del zar Nicolás I se consolidó en Rusia una atmósfera asfixiante: se procedió al cierre de cátedras de filosofía, a una vigilancia

¹ Véase David Saunders, "The Political and Social Order", en William J. Leatherbarrow y Derek Offord (eds.), *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 17.

² Para una narración detallada de la rebelión decembrista puede consultarse Marc Raeff (comp.), *The Decembrist Movement*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966. Sobre el contexto intelectual véase Yuri Lotman, "The Decembrists in Every Day Life", en Yuri Lotman, Lidia Ginsburg y Boris Uspenskii (eds.), *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

³ David Saunders, *Russian in the Age of Reaction and Reform, 1801-1881*. Londres, Routledge, 1992, cap. 3.

estricta y permanente, etc.⁴ A la represión de la rebelión le siguió la imposición del nacionalismo oficial, una doctrina desarrollada por la autocracia para combatir la Ilustración cosmopolita y sus ideas que, para el zarismo, habían sido las responsables de la Revolución francesa y de la insurrección en Rusia. La doctrina fue ideada por el Ministro de Educación de Nicolás I, Sergey Uvarov (1785-1855) y por los pensadores nacionalistas Mikhail Pogodin (1800-1875) y Stepan Shevyrev (1806-1864), ambos profesores de la Universidad de Moscú. Durante todo el reinado se convirtió en la ideología oficial y se planteó como la base de toda educación y propaganda. Esta doctrina se basaba en tres principios que, para sus ideólogos, no sólo servían para definir a Rusia sino que también le permitían distinguirse de Occidente. De alguna manera fue un destacado intento para intelectualizar la reacción y la restauración y para proclamar la superioridad de Rusia en todo el proceso. En medio de la decadencia de los valores tradicionales de Europa, se planteaba a Rusia como la sólida guardiana de esos valores, precisamente separándose de Occidente.

El nacionalismo oficial estaba basado en una tríada, conformada por la ortodoxia [*pravoslavie*], la autocracia [*samoderzhavie*] y la nacionalidad [*narodnost'*].⁵ Por ortodoxia se entendía a la Iglesia ortodoxa como separación espiritual de la Europa católica. Se suponía que su énfasis en lo ritual y en el culto, a expensas de la celebración y el análisis, era un buen antídoto para la Era de la Razón y sus consecuencias destructivas. A su vez, a la autocracia se la presentaba de manera idealizada y patriarcal y como una forma armoniosa de vida política que expresaba la inquebrantable unidad entre el zar y su pueblo, dejando de lado cualquier forma de disenso que desembocara, como en Occidente, en la revolución. Así, el poder del zar derivaba directamente de Dios; el resto de los poderes que derivaban de la razón humana estaban condenados de antemano al fracaso. Rusia, al confiar en su zar, no pasaría por ello. Finalmente, estaba el *narodnost'*. Este principio era el más ambiguo de los tres ya que *narod*, que es de donde deriva la palabra, en ruso puede significar *nación* y *pueblo*. Sin embargo, en la doctrina del nacionalismo oficial se acentuó el primer aspecto y pasó a simbolizar la glorificación de todas las cosas rusas y un medio

⁴ Véase Nicholas Riasanovsky, *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855*. Berkeley, University of California Press, 1959.

⁵ Idem, pp. 78-167.

para reafirmar la autocracia, lo cual incluía la servidumbre y el mantenimiento del *statu-quo*.⁶

De este modo, los pensadores nacionalistas como Pogodin vieron que el cuestionamiento de los valores europeos que siguió a la victoria sobre Napoleón, el fracaso de la rebelión decembrista y la adopción del nacionalismo oficial podía significar el comienzo de una nueva y más elevada etapa dentro de la historia de Rusia, a partir de la cual se podría construir una cultura nacional mucho más rica y duradera. No todo fue sin embargo tan lineal y homogéneo. Una refutación parcial de estas ideas como también del sentido de superioridad nacional provino de pensadores como Piotr Chaadaev (1794-1856) y desde lo que se conoció como el debate entre eslavófilos y occidentalistas, el cual inspiró un notable número de manifestaciones intelectuales y artísticas al respecto. La eslavofilia, como la mayor expresión de la diseminación del romanticismo en Rusia, vino a dominar sin embargo la perspectiva conservadora durante el resto del reinado de Nicolás y poco pudo hacer más allá de los intercambios clandestinos. Esto, sin embargo, no significó que eslavofilia y nacionalismo oficial fueran lo mismo, en tanto y en cuanto la primera no supuso un apoyo automático al zarismo.

La muerte de Nicolás I en 1855 dio lugar al ascenso al trono de su hijo, Alejandro II, cuyo reinado (1855-1881) coincide con la extensión cronológica de nuestro objeto de estudio. A diferencia de su padre, se caracterizó por una tibia apertura cultural y política y por el inicio de un proceso de modernización y reformas promovidas fundamentalmente por la derrota en la Guerra de Crimea. Este conflicto enfrentó a Rusia contra una alianza conformada por Francia, Inglaterra y el imperio otomano entre 1853 y 1856 en la península de Crimea.⁷ Más allá de las intenciones de Rusia de buscar una salida al mar Mediterráneo y del resultado de la contienda, lo que quedaba demostrado (y así era percibido por los propios protagonistas) era el atraso relativo de Rusia respecto del resto de Europa occidental. Se empezaba a hacer visible que su economía no sólo no podía sostener un enfrentamiento militar, sino que además las propiedades tenían una muy baja renta, que las haciendas estaban siempre con deudas y que había cada vez más dificultades para

⁶ Idem, pp. 167-169.

⁷ Para un estudio detallado de la guerra y sus alcances puede consultarse Orlando Figes, *Crimea*. Barcelona, Edhasa, 2013.

alimentar incluso a sus propios siervos. De esta manera se hizo más que evidente la necesidad de una reforma fundamental que apuntase a una modernización verdadera y que sacase a Rusia de la situación del atraso percibido. El nacionalismo oficial quedó a un lado y un proceso integral de cambios se puso en acción desde la propia monarquía.

Algunas de las reformas que se llevaron a cabo incluyeron la abolición de la pena capital, el otorgamiento de una autonomía mayor a los diferentes pueblos del imperio (como por ejemplo en Finlandia, donde se permitió la apertura de una Dieta), el desarrollo de los gobiernos locales a través del instauración de la institución del *zemstvo*⁸ y ciertos mejoramientos dentro de la administración civil y judicial. Hubo incluso reformas que apuntaron al plano de lo simbólico, como por ejemplo la liberación de los prisioneros decembristas que todavía estaban vivos. Sin embargo, la mayor reforma llevada a cabo por Alejandro II fue la liberación de los siervos, promulgada en 1861. Originalmente se había pensado en un programa progresista, que incluyera un banco estatal que otorgase créditos a los campesinos para que éstos pudieran comprar como propiedad privada las parcelas y luego devolver el dinero con el trabajo en la tierra. Sin embargo, la ley no fue tan amplia y se pusieron de manifiesto significativos efectos sociales, entre los que se contaron el inicio del declive de la clase terrateniente y el debilitamiento de su hegemonía cultural, los altos costos de la liberación en términos de pagos por compensación y las desilusiones respecto de que las tierras recibidas no ayudaron a calmar los ánimos en el campo. La liberación dejaba en manos de los terratenientes la elección de las pequeñas parcelas que se darían a los campesinos, además de que podían fijar el precio. De ese modo, los pagos por compensación fueron en términos generales altos y así, muy pocos los campesinos que pudieron beneficiarse realmente.

⁸ Forma de gobierno local al nivel de los distritos y las provincias.

3.- Los desafíos planteados por la modernidad europea

Rusia debió hacer frente entonces al avance y la presión de la modernidad europea que se hacía sentir cada vez con más fuerza. Pero, ¿qué significaba realmente esta cuestión? ¿A qué hacemos referencia cuando hablamos de la modernidad europea y su expansión?

3.1.- La modernidad europea

Cuando hablamos de modernidad hacemos referencia a las transformaciones que a nivel político, social, económico y cultural sucedieron en Europa a partir del siglo XV. Más precisamente, nos referimos al aspecto revolucionario que supuso ese proceso ya que, en los términos de Michael Hardt y Antonio Negri, de todos los rasgos que caracterizan a la modernidad europea el que mejor la define es el del descubrimiento del plano de la inmanencia.⁹ Vale decir, la idea de que a partir de esos cambios y transformaciones el conocimiento y la creación humana ya no eran más patrimonio del plano de lo trascendente sino que pasaban a pertenecer a los hombres y las mujeres de este mundo: “los seres humanos se declararon amos de sus propias vidas, productores de ciudades y de historia e inventores de cielos”. Así, una de las consecuencias más notables producidas por esta transformación era la destrucción de sus relaciones con el pasado trascendente y la declaración de la inmanencia del nuevo paradigma del mundo. A partir de esta constatación también debemos incluir aquí otros cambios fundamentales, como el desarrollo del conocimiento y de la acción como experimentación científica y, sobre todo, la definición de una tendencia hacia una política democrática.

Ahora bien, es significativo remarcar la cuestión de la tendencia democrática porque, al mismo tiempo, la modernidad nació y se caracterizó como una crisis permanente. Al tiempo que se descubría y se afirmaba el revolucionario plano de la inmanencia, se intentaba restablecer un plano trascendente, no ya desde la desacreditada religión sino más

⁹ Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*. Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 76.

bien a través de la ciencia moderna y de la razón. De este modo, debemos entender la modernidad, ya desde su propio origen, como crisis, como una lucha entre una concepción inmanente que situaba en manos de los seres humanos los poderes creativos y por lo tanto la posibilidad de transformar su realidad y un poder trascendente que intentaba clausurar esos deseos con el fin de mantener la dominación social. En palabras de los autores, “la modernidad misma se define como crisis, una crisis nacida del conflicto ininterrumpido entre las fuerzas inmanentes, constructivas, creativas y el poder trascendente que apuntaba a restaurar el orden”.¹⁰

De este modo se desarrolló y se expandió un nuevo escenario con sus derivas culturales y políticas que iba a dominar y transformar a Europa desde el siglo XV, a partir de sus momentos más álgidos de transformación, como la Revolución industrial y la Revolución francesa durante el siglo XVIII.¹¹ En lo que a esta investigación concierne, lo importante a remarcar es que la modernidad como proceso supuso una profunda transformación en todos los niveles de la vida social, pero sobre todo en el nivel político y cultural. En términos prácticos esto significó, para el primer caso, la posibilidad de dejar de pensar la política en términos trascendentes, vinculados a Dios y al cielo, para poder pensarla en términos absolutamente inmanentes y de esa manera poder aceptar y desarrollar prácticas y valores nuevos que ampliaran los derechos antes limitados a un reducido grupo de personas dentro de la sociedad. En ese sentido, se pusieron de manifiesto y empezaron a ser posibles valores tales como la igualdad política y la autonomía civil. Las diferentes oleadas revolucionarias en las cuales se vio inmersa Europa entre los siglos XVII y, sobre todo, XIX supusieron una clara demostración de los intentos de las fuerzas sociales por

¹⁰ Idem, p. 78.

¹¹ Esto no supone adoptar un punto de vista eurocéntrico, sin embargo. Como bien ha demostrado Nicos Mouzelis, la modernidad se refiere al tipo de organización que desde el punto de vista de la integración social se caracteriza por un nivel sin precedentes de movilización e incorporación al centro y, desde el punto de vista de la integración sistémica, por un nivel de diferenciación institucional igualmente sin precedentes. Esta movilización y diferenciación conducen a su vez a una destrucción del localismo segmentado y a la creación de espacios económicos, políticos, sociales y culturales más amplios y diferenciados. Si bien estos rasgos fueron inicialmente institucionalizados en Europa occidental puede sostenerse que constituyen universales evolutivos de modo que ninguna sociedad puede sobrevivir hoy día sin adoptar institucionales tales como el Estado-nación o la alfabetización. Esto no significa que modernidad sea igual a occidentalización ya que varios de los elementos que dieron lugar a la modernidad ya estaban presentes en otros espacios y porque la modernización en el mundo no occidental asumió una serie de formas, algunas menos eficaces pero otras probablemente más eficaces a largo plazo. Véase Nicos Mouzelis, “Modernidad: una conceptualización no europea”, en *Zona abierta*, N° 82/83, 1998, pp. 137-138.

lograr imponer los valores y las prácticas políticas propias de este mundo.¹² Como anunciábamos más arriba, los procesos no fueron lineales ni directos ya que tuvieron que lidiar contra el orden trascendente que estaba siempre dispuesto a impedir la democratización del poder. Sin embargo, lo fundamental resultó ser que las fuerzas inmanentes se habían desplegado y que las prácticas y los valores asociados a ellas ya no podían ser ni ocultados ni detenidos.

A nivel cultural, el despliegue de la modernidad supuso también un cambio de enormes proporciones. Significó una transformación general de las normas de conducta y de comportamiento dentro de la sociedad, consolidando así lo que Norbert Elias dio en llamar “el proceso de la civilización”.¹³ Vale decir, lo que se observa es el fortalecimiento de autoacciones que impiden a todos los impulsos espontáneos expresarse de modo directo en acciones sin la interposición de aparatos de control.¹⁴ De esta manera, se produjo una transformación del comportamiento, basado en la racionalización y el control y autocontrol de las pasiones humanas, que a su vez coincidía históricamente con la progresiva división de funciones y la consolidación de los monopolios fiscales y la violencia física legítima en manos del estado. Se percibe entonces un cambio en los modales y las formas de comportarse y de vestirse que están vinculados a una serie de controles emotivos que afectan las experiencias y los comportamientos de los seres humanos, por ejemplo, en el modo en el cual retroceden los límites de la vergüenza o el modo en el cual se accede a la alimentación.

Como ha demostrado el sociólogo alemán, este proceso civilizatorio está en estrecho vínculo con la consolidación y el poder de las clases dominantes occidentales, ya que muchos de los usos y prácticas asociadas a la civilización habían nacido dentro del ámbito de esas clases. Surgidos como forma de diferenciación y reforzamiento de una identidad de grupo, esos modales y hábitos fueron transmitidos al resto de la sociedad como el nuevo modo civilizatorio de comportamiento para los seres humanos. A lo largo de la evolución del proceso civilizatorio, se difunde entre todas las clases los rasgos de la clase dominante. Una vez expandidos entre las sociedades europeas, el armazón civilizatorio se propagó por

¹² Por citar los casos más notorios, la Revolución inglesa de 1688 y la Revolución francesa de 1789.

¹³ Norbert Elias, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

¹⁴ *Idem*, p. 67.

el resto del mundo planteándose como el único modo de comportamiento aceptable y moderno. Así, Europa, y sus clases dominantes, quedaron a la vanguardia de la civilización y estuvieron en condiciones de imponer al resto del mundo cuál era el grado en el que participaban o no de esa civilidad y, en consecuencia, cuál era el modo en el que participaban del mundo moderno. Como bien resume Elias:

Si, por un lado, estas clases altas -y, como hemos dicho, funciones de clases altas cumplen en muchos aspectos las naciones occidentales en su totalidad- pretenden y se ven obligadas al mismo tiempo a mantener con todas sus fuerzas sus comportamientos especiales y su regulación instintiva específica como rasgos característicos, por otro lado, tanto su posición social como el conjunto del movimiento en el que se encuentran tiende a establecer, a largo plazo, una reducción en las diferencias de comportamiento. El movimiento de expansión de la civilización occidental muestra con bastante claridad este carácter dual. Esta civilización es el rasgo diferenciador y que da superioridad a los occidentales.¹⁵

A su vez, el devenir de la modernidad supuso un nuevo modo de experiencia entre los seres humanos: por un lado, se hacía más evidente el deseo de cambiar y de transformar el mundo que rodeaba a las personas pero, por el otro, ese deseo venía atado al miedo a la desorientación y la desintegración.¹⁶ La modernidad definía así una experiencia que se caracterizaba por la paradójica contradicción de vivir en un mundo en donde se podía ser revolucionario y conservador a la vez. Se trataba pues de una forma de experiencia vital en “un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”.¹⁷ Es una época en la cual “todo lo sólido se desvanece en el aire”, para usar la frase del *Manifiesto comunista* de Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895) que el propio Berman volvió famosa. Una serie de rasgos acompañaron y reforzaron esta nueva forma de experiencia: la creciente

¹⁵ Idem, p. 559.

¹⁶ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011, p. 1.

¹⁷ *Ibidem*.

desacralización del mundo y su consecuente secularización; el surgimiento de un espíritu científico y de indagación para explicar el funcionamiento de las cosas; la consolidación de una idea de tiempo lineal asociada a la idea de lo moderno como cambio permanente; el fortalecimiento de la subjetividad individual como consecuencia del debilitamiento de los lazos sociales previos. Finalmente, la modernidad trajo consigo el criterio económico como forma de organización de la vida social y también el surgimiento de la política como una función social no orientada a colaborar con la salvación sino simplemente con la ordenación de lo social.

Esta nueva forma de experiencia no se impuso en corto tiempo y fue también el resultado de largos años de desarrollo. Incluso no fue vivida de la misma manera por alguien que se encontraba en el siglo XVIII o por alguien que ya había entrado al siglo XIX. Como resume el propio Marshall Berman,

Desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII las personas comienzan a experimentar la vida moderna [...] Con la Revolución francesa y sus repercusiones, surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos.¹⁸

En la medida que Europa y el capitalismo se expandieron a sangre y fuego por el mundo, la así denominada modernidad supuso también un avance primero dentro de los diferentes espacios europeos y, luego, sobre el resto del continente y del mundo, apoyada en un relato legitimador, la *narrativa de la civilización*, que además de justificar la expansión y la consolidación del proceso modernizador europeo suponía que en la medida en que se adquirieran los valores y prácticas *civilizadas* podía prescindirse del tutelaje de

¹⁸ Idem, pp. 2-3.

ese continente.¹⁹ Al entrar en contacto con el resto de las sociedades del mundo, Europa occidental se presentaba así como el único modelo a seguir y juzgó al resto de las regiones del mundo en función de los parámetros propuestos por ella misma. Rusia, particularmente, se vio envuelta dentro de la presión que este proceso de expansión ejerció en muchos lugares, obligando no sólo a sus dirigentes sino también a sus intelectuales a pensar las formas en las cuales abordar semejante amenaza y coerción.

En tanto y en cuanto es posible sostener que desde aproximadamente el siglo XVI la sociedad corresponde al espacio conformado por el moderno sistema mundial, en la que los países y las naciones son formas de comunidad creadas dentro de una única sociedad mundial, Rusia puede ser así abordada a partir de los cambios culturales que allí se sucedieron de acuerdo a la presión y expansión que la modernidad europea supuso en ese territorio.²⁰ Vale decir, en vez de la *cultura rusa* lo que precisamos estudiar son las particulares configuraciones de la cultura mundial que han dado forma y que a su vez dieron forma al espacio cultural conocido como Rusia.²¹ Esto no supone adoptar una perspectiva de análisis eurocéntrica. Más bien, de lo que se trata es de poder entender mejor las acciones que allí se desplegaron para responder a los desafíos que supuso la presión y la expansión de la modernidad, entendiendo a Rusia y su cultura no como elementos aislados y desconectados sino como configuraciones específicas dentro de un conjunto más amplio, llamado sociedad mundial. En ese sentido, las tradicionales carencias y ausencias denunciadas, los prejuicios exotistas y las predisposiciones al barbarismo que estuvieron tan presente en los estudios que hablaban sobre la cultura rusa no tenían que ver con cierta *esencia rusa* sino más bien con el modo en el cual las personas que habitaban ese espacio enfrentaron la violencia normativa implícita en el avance del proceso modernizador y la narrativa de la civilización, materializada en esa región en ese

¹⁹ Ezequiel Adamovsky, “Euro-Orientalism and the Making of the Concept of Eastern Europe in France, 1810-1880”, en *The Journal of Modern History*, N° 77, 2005, p. 618.

²⁰ Una manera de estudiar el fenómeno consiste en dejar de lado las visiones eurocéntricas de modernidad, como habíamos visto con Mouzelis, y concentrarse en las perspectivas abiertas por los estudios del sistema-mundo. En ese sentido es significativo retomar aquí el aporte de Immanuel Wallerstein de pensar en términos de sistema mundo y considerar a las diferentes regiones como partes de un moderno sistema mundial Véase Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema mundial*. México, siglo XXI, 2010, 3 vols.; Immanuel Wallerstein, “¿Desarrollo de la sociedad o desarrollo del sistema-mundo?”, en *Impensar las ciencias sociales*. México, Siglo XXI, 2004, pp. 71-87.

²¹ Ezequiel Adamovsky, “Russian Culture under the French Eyes: Stigma, Civilization and Violence”, en Douglas Clayton (ed.), *La Russie et le monde francophone*. Ottawa, Université d’Ottawa, 2007, p. 116.

momento.²² Como sugirió Norbert Elias, el proceso de civilización llevaba de manera implícita cierto grado de violencia social tanto interna como externa. De modo que cualquier resistencia tenía que ser neutralizada. Esto generó, en diversos lugares y regiones del mundo, reacciones de angustia y desesperación que facilitaron el camino de imposición y consolidación de las prácticas y los valores europeos.

En ese sentido, en vez de buscar el modo en el cual Rusia se colocaba en una relación de *atraso* o de *alejamiento* respecto del ideal europeo, es preciso estudiar el modo en el cual Rusia interactuó con el proceso de modernización, lo cual si bien por un lado supuso toda una serie de reacciones adversas, por el otro generó una estímulo para pensar la resolución de los problemas políticos y culturales del país. El proceso nunca fue lineal ni homogéneo y si a su vez generó angustias y rechazos por parte de la *intelligentsia* rusa al mismo tiempo despertó interés y simpatías para pensar a partir de allí la resolución de los problemas fundamentales de la sociedad rusa del siglo XIX.

3.2.- La modernidad europea en Rusia

En el citado trabajo sobre las derivas de la modernidad, Marshall Berman ha estudiado el significado de esa experiencia en la Rusia del siglo XIX.²³ El autor sitúa a la ciudad de San Petersburgo como el intento de materialización de la modernidad en Rusia, iniciado por Pedro I: “la intención fundamental que se ocultaba detrás de San Petersburgo era impulsar a Rusia, tanto material como simbólicamente, al centro del mundo moderno”.²⁴ Transcurridos más de cien años, ese proyecto se había cumplido en parte: a mediados del siglo XIX las ideas modernas sobrevolaban la ciudad y su avenida central, la *Nevsky*, encarnaba las imágenes más brillantes y los ritmos más dinámicos de la nueva vida. Sin embargo, seguía estando pendiente una *modernización política*. Esto significaba que la vida social y política de la ciudad y del país estaba todavía limitada y dominada por las prácticas autocráticas que emanaban desde la cima del poder. En este sentido, Berman

²² Adamovsky, “Russian Culture”, p. 130.

²³ Berman, *Todo lo sólido*, pp. 168-258.

²⁴ Idem. p. 235.

observa que fueron los esfuerzos literarios de la época los que estuvieron encaminados a promover esta modernización, a la cual podemos entender a partir de lo que venimos exponiendo como la construcción de un espacio político moderno basado en la igualdad de derechos. Autores en apariencia tan disímiles como Fiodor Dostoievsky (1821-1881) y Nikolay Chernyshevsky, por ejemplo, buscaron a través de sus obras definir y llenar imaginativamente ese espacio político que lentamente quería construirse en las calles de San Petersburgo. Así, el *¿Qué hacer?* de Chernyshevsky “escenifica por primera vez en la historia rusa el sueño de la modernización desde abajo”, en el sentido de que sólo la iniciativa de la *gente nueva* -la verdadera protagonista de su novela- podía impulsar a Rusia hacia el mundo moderno.²⁵ A través de su original análisis de las obras literarias, Berman reconoce el carácter dual que tienen todas las formas del arte y el pensamiento modernista ya que son simultáneamente expresiones del proceso de modernización y protestas contra él. Pero en los países relativamente atrasados, como Rusia, el modernismo debía además adquirir un carácter fantástico, porque no podía nutrirse de una realidad social incompleta en ese sentido sino únicamente de fantasías, espejismos y sueños. Es por ello que como respuesta a más de un siglo de modernización brutal y frustrada desde arriba, la ciudad de San Petersburgo engendrará y nutrirá una gama maravillosa de experimentos de modernización desde abajo. Los experimentos son literarios pero simultánea e inevitablemente políticos.

El famoso debate entre eslavófilos y occidentalistas que animó a la tradición del pensamiento ruso de las décadas de 1840 y 1850, por ejemplo, giró en gran parte en torno de esta cuestión y fue tal vez la primera gran reacción intelectual ante el avance que suponía la modernidad europea en Rusia. Es significativo rescatar y reponer aquí los principales puntos de esta disputa ya que dejó establecidas las bases en las cuales se asentarían no sólo los futuros debates intelectuales sino toda la deriva moderna en Rusia. Además, porque las posiciones sostenidas por los compositores aquí analizados se asentaron en parte en los postulados mantenidos por los occidentalistas, aunque sin descartar totalmente de plano las posiciones eslavófilas. El problema que se hacía visible, como venimos sosteniendo, tenía que ver con la evidencia y la necesidad de enfrentar el

²⁵ Idem, p. 225. Véase también Claudio Sergio Ingerflom, *Le citoyen impossible. Les racines russes du léninisme*. París, Éditions Payot, 1988.

problema de la modernización del país en tanto y en cuanto en el resto de los países europeos el proceso se presentaba como ya desplegado.

El debate se originó a partir de la publicación de las dos cartas filosóficas de Piotr Chaadaev, la primera en 1836 y la segunda al año siguiente.²⁶ En ellas, el escritor exponía su visión de Rusia respecto de Europa, aunque con diferencias notables. Si bien en la primera carta repudiaba a su país por no estar a la altura de Europa y condenaba todas sus características precisamente por negar las europeas, en su segunda carta, la *Apología de un loco*, daba vuelta su argumento y rescataba las falencias de Rusia para reconvertirlas en un *pasado vacío* que, por no haber seguido el camino europeo, permitiría introducir la redención no sólo para Europa sino para el resto de la humanidad. Lo que antes había sido valorado negativamente se recuperaba luego positivamente en tanto y en cuanto le permitía presentar a Rusia como una bisagra entre Oriente y Occidente. El camino hacia la civilización era más fácil precisamente por ese vacío. Chaadaev inauguraba de esta manera una visión de las cosas que iba a ser luego retomado por la corriente occidentalista.

A partir de que las cartas de Chaadaev se hicieran públicas se inició el debate, que se extendió hasta bien entrada la década de 1850.²⁷ Este intercambio de posiciones incluyó temas y figuras centrales dentro de la cultura rusa como, por ejemplo, el rol desempeñado por Pedro el Grande, el lugar del individuo y de la comunidad, el papel jugado por la ortodoxia y la importancia de la comuna campesina rusa. En todo caso, lo que estaba en juego no era tanto la defensa o el ataque a Rusia (y viceversa, la defensa o ataque de Europa) sino más bien la posición que ocuparía Rusia respecto de su vínculo con Europa. Vale decir, una gran parte de la discusión se desarrolló en torno del modo en que Rusia se iba a plantar ante el avance que iba suponiendo el capitalismo y la modernidad europea. No obstante, las posiciones no fueron tan extremas ni tan unilaterales.²⁸

²⁶ Véase Piotr Chaadaev “Cartas filosóficas dirigida a una dama (Primera carta)” y “Apología de un loco”, en Olga Novikova (comp.), *Rusia y Occidente*. Madrid, Tecnos, 1997, pp. 13-38 y 39-58. Las cartas fueron de una gran significación y tuvieron un efecto impresionante: Aleksandr Herzen recordaba respecto de la primera carta que fue un “disparo en la noche”. Citado en B. Zenkovsky, *Historia de la filosofía rusa (I)*. Buenos Aires, Eudeba, 1967, p. 139.

²⁷ Para un excelente resumen de sus posiciones véase Andrzej Walicki, *A History of Russian Thought*. Stanford, Stanford University Press, 1979, pp. 92-181.

²⁸ Aleksandr Herzen, por ejemplo, fue un declarado occidentalista aunque eso no le impidió retomar y valorizar la comuna campesina.

Los eslavófilos tenían un pensamiento más cercano a posiciones conservadoras, pero eso nunca los llevó a apoyar el régimen político existente en su país. Más aún, en algunos casos llegaron a adoptar posiciones anticapitalistas, aunque en mayormente se trató de una utopismo conservador romántico.²⁹ En líneas generales, los eslavófilos mantuvieron un pensamiento orgánico y coherente. Sólo recién hacia fines de la década de 1850 el grupo se iba a separar en dos grandes ramas, una que sí iba a colaborar con el zarismo, a propósito del proceso de reformas iniciado desde allí (y que iba a desembocar en la liberación de los siervos en 1861) y otra que iba a extender la valoración de todo lo ruso a lo eslavo en general, vale decir, que iba a presentar a Rusia como la *hermana mayor* de un movimiento *paneslavista*. A partir de sus máximos exponentes como Aleksey Khomiakov (1804-1860), Konstantín Aksakov (1817-1860), Iván Kireevsky (1806-1856) y Iury Samarin (1819-1876), la eslavofilia se presentó no sólo como el cultivo de lo nativo y de los elementos eslavos primarios en la vida social y cultural de la vieja Rusia sino también como la vía para evitar en el país las peores consecuencias vislumbradas en Occidente.³⁰ El problema era precisamente la relación de Rusia con el avance occidental, vale decir, la angustia y el malestar que tal presentaba en estos pensadores.³¹ Así, por ejemplo, para Kireevsky la civilización europea se basaba en una tríada conformada por el cristianismo, la herencia bárbara y, sobre todo, el legado clásico. Criticando cada uno de esos componentes, el escritor rescataba el valor de la comunidad y de la integridad por sobre la occidental distinción entre estado y sociedad, para el primer caso, y la diferenciación entre el individuo y la persona íntegra rusa, para el segundo. Un rasgo fundamental para que ello sucediera de ese modo era la exclusión de la herencia romana, ya que estaba caracterizada por su extremo racionalismo. Rusia, por su parte, se había establecido únicamente a partir de los principios cristianos, lo cual estaba en armonía con el espíritu de la comuna campesina eslava. Precisamente, el cristianismo ortodoxo no había sido infectado por el racionalismo pagano ni por las ambiciones seculares del catolicismo y contribuyó con el principio de *sobornost'* [conciliaridad]. Esto hacía referencia a una forma de unidad libre

²⁹ Walicki, *A History*, p. 114.

³⁰ William Leatherbarrow, "Conservatism in the age of Aleksandr I and Nicholas I", en William Leatherbarrow y Derek Offord (eds.), *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 108

³¹ Walicki, *A History*, p. 93.

de creyentes que descartaba tanto el individualismo como su control por la coerción. De allí que la relación entre el pueblo y su gobernante (que había sido “llamado” al poder) estuviera basada en la confianza mutua.

Desarrollando un pensamiento organicista, los escritores eslavófilos aspiraban así a recuperar la unicidad y evitar la fragmentación que serían el resultado inevitable del contacto directo con Occidente. Para ellos, el gran responsable de todas estas consecuencias era el triunfo en Europa de la razón individual. Se anhelaba, por el contrario, una recuperación de la fe, salvaguardada por la ortodoxia, que aspirara a la totalidad amenazada por la razón. Es por ello que los eslavófilos realizaban una fuerte condena de Pedro el Grande: al introducir la razón instrumental en Rusia, este zar había cortado los vínculos entre los estratos altos y la gente común y había traído los elementos disolventes dentro del país. Las reformas petrinas eran reprobada precisamente por acercar a Rusia al Occidente repudiado.

En consecuencia, la apuesta de los eslavófilos pasaba por una recuperación del pueblo [*narod*] simbolizado en la comunidad campesina [*obshchina*] como oposición del individuo y la sociedad [*obshchestvo*], que eran claros elemento occidentales y, por lo tanto, artificiales. El pueblo se presentaba así como el guardián de la familia patriarcal y como el custodio de las antiguas tradiciones de Rusia, luchando contra la ruptura de los lazos familiares y la imposición de los elementos artificiales occidentales ejemplificados, como vimos, en la idea de sociedad. Como sostiene Walicki, “el retorno de las secciones ilustradas de la sociedad a la ortodoxia y a los ‘principios nativos’ preservados en las comunas aldeanas parecía ofrecer la única esperanza para la cura de Rusia”.³² En resumen, se trató de una corriente de pensamiento romántica y conservadora que valoraba el pasado previo a las reformas iniciadas por Pedro el Grande y que veía precisamente en las viejas tradiciones de Rusia, como la comuna campesina y la ortodoxia, el camino de salvación para su país. Su crítica apuntaba a la civilización racionalista y capitalista de la Europa occidental.

A diferencia de los eslavófilos, los occidentalistas conformaron una corriente muy variada internamente, sin contar con una ideología cohesiva ni una filosofía social

³² Idem, p. 99.

integrada. Sin embargo, entendieron que debían responder a varias de las cuestiones abiertas por los eslavófilos. Ciertamente, entre esas preocupaciones ocupaba un lugar central la relación de Rusia con Europa occidental sólo que, a diferencia de los eslavófilos, no condenaban *a priori* los elementos que ésta podía aportar al destino de Rusia, vale decir que se esforzaban por vincular el curso del pensamiento ruso a los problemas de Europa occidental.³³ Esta cuestión puede ser rastreada, con sus diferencias, en tres de los máximos exponentes del pensamiento occidentalista, como fueron Vissarion Belinsky (1811-1848), Aleksandr Herzen (1812-1870) y, un poco más tarde, Nikolay Chernyshevsky. Cada uno hizo su aporte para pensar esta cuestión y, en lo que aquí nos interesa, sus intervenciones dejaron abierto el camino para pensar desde el arte la relación de Rusia con el avance de la modernidad europea.

Vissarion Belinsky no tuvo problemas en recurrir a Georg Hegel (1770-1831) para pensar a partir de sus postulados una reconciliación con la realidad.³⁴ El crítico proponía, a partir de la recuperación de la idea de Hegel de que todo lo real es racional y todo lo racional es real, una mediación con la realidad que le permitiera luego pasar hacia una filosofía de la acción. De esa manera, pensaba, iban a quedar sentadas las bases para, en primer lugar, un acercamiento a la razón y, en segundo lugar, una crítica de la realidad. Belinsky se diferenciaba así de los eslavófilos puesto que esta posición lo llevaba a valorar positivamente el desempeño de Pedro el Grande. Él entendía que sus reformas habían iniciado el camino de Rusia a la modernidad en tanto y en cuanto habían transformado el país de un pueblo [*narod*] en una nación [*natsiia*], además de favorecer el acercamiento a Europa.³⁵ A partir de esta posición fundamental, se desprendieron otras que tuvieron que ver con el reconocimiento y valorización de la Ilustración y, sobre todo, con una identificación con las clases subalternas. El pensamiento occidentalista derivado de Belinsky realizaba una defensa de la persona y del individuo en términos de encarnación de la razón. Y desde allí también se desprendía la valorización del conocimiento científico y el abrazo a las ideas utilitaristas.

³³ B. Zenkovsky, *Historia*, p. 220.

³⁴ Walicki, *A History*, p. 122.

³⁵ *Idem*, p. 137.

Este pensamiento tuvo sobre todo dos derivas. En primer lugar, la posibilidad de pensar el socialismo en Rusia, sobre todo a partir de la primera intervención de Aleksandr Herzen hacia fines de la década de 1840. En segundo lugar, la posibilidad de reflexionar sobre un arte realista que se vinculara a las necesidades prácticas y concretas de Rusia. En esa materia se destacó sobre todo Nikolay Chernyshevsky. En él, ya comienza a hacerse más clara la tendencia de una generación que en la década de 1860 se iba a oponer violentamente a su precedente, por su romanticismo, por su gusto por el pensamiento abstracto y por su culto del arte.³⁶ En este último punto, precisamente Chernyshevsky iba a retomar elementos del liberalismo europeo, como el utilitarismo, que le servían para sacarse de encima los efectos de la moral religiosa. Precisamente, en una de sus primeras obras, *Las relaciones estéticas del arte con la realidad* (1855), Chernyshevsky rechazaba la estética idealista que atribuía dentro del arte el valor más alto a la “idea” de lo bello y reconocía más bien que la “realidad” concreta era superior al arte. De allí se deriva su recuperación de la comuna rusa, lo cual es una muestra clara de la circulación de ideas entre las dos corrientes de pensamiento. El arte por el arte mismo era artificial en tanto que la única fuente de belleza y de verdad era la realidad.

En resumen, el debate establecido entre eslavófilos y occidentalistas entre las décadas de 1830 y 1850 supuso el punto de partida para dejar sentadas las bases de los problemas fundamentales de Rusia que luego serían retomadas por diversas corrientes y diferentes pensadores. Las cuestiones particulares planteadas y el desacuerdo mostrado respecto de ellas supuso una evaluación diferente del desempeño de Pedro el Grande, una valorización diversa del lugar de la comuna rusa como también las diferentes concepciones de sociedad y de individuo y el desarrollo de una imagen de oposición entre Moscú y San Petersburgo como ciudades que encarnaban simbólicamente las diferentes posiciones. Lo que estaba por detrás de estas discusiones era la relación de Rusia con Europa, vale decir, el modo en el cual su país iba a responder ante el desafío que suponía el avance de la modernidad en un país que se tenía dentro de un relativo atraso, cuestión que se puso todavía más de manifiesto luego de la Guerra de Crimea. De esta manera, hasta aquí hemos estado viendo los modos en los cuales Rusia enfrentó a la modernidad y los debates suscitados al respecto

³⁶ Zenkovsky, *Historia*, p. 296.

de acuerdo a la producción de los literatos y los filósofos. Poca atención se les ha prestado a los músicos y compositores que con la misma fuerza y vehemencia respondieron a ese llamado y desplegaron todo el arsenal disponible para hacerle frente.

4.- Una modernidad estética y cultural: la vida musical rusa durante el siglo XIX

El devenir de la escena musical rusa a lo largo del siglo XIX no se definió por ser lineal, armonioso y homogéneo, aunque su caracterización tampoco puede reducirse de manera alguna (como lo supo hacer la historiografía durante más de un siglo) al supuesto conflicto desarrollado entre el bando *nacionalista*, representado por el círculo de compositores reunidos alrededor de Mily Balakirev,³⁷ y el bando *cosmopolita*, liderado por Anton Rubinstein.³⁸ Hubo allí, en los propios momentos de la fundación de una tradición musical a mediados del siglo XIX, una enorme disputa por quién asumiría su liderazgo que incluyó a los integrantes de esos dos supuestos grupos, pero también a otros músicos que en apariencia no pertenecían a ninguno, como el ahora olvidado pero por entonces archiconocido Aleksandr Serov,³⁹ y otros personajes que incluso no eran músicos, como el

³⁷ Como veremos más adelante, el círculo [*kruzhok*] de músicos reunidos alrededor de Mily Balakirev (conocido también como *kuchka* y entre los que se encontraban además César Cui, Modest Musorgsky, Nikolay Rimsky-Korsakov y Aleksandr Borodin) representó para la historiografía solo la opción nacionalista dentro la música en Rusia.

³⁸ Por sólo citar los casos más notorios, Gerald Abraham, *On Russian Music*. Londres, MacMillan, 1936; Gerald Abraham, *Cien años de música*. Madrid, Alianza, 1975; David Brown, *Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study*. New York, Da Capo Press, 1974; M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*. Buenos Aires, Editorial de Grandes Biografías, 1943; M. D. Calvocoressi y Gerald Abraham, *Los grandes maestros de la música rusa*. Buenos Aires, Schapire, 1950; Edward Garden, *Balakirev: A Critical Study of his Life and Music*. New York, St. Martin's Press, 1967; Rosa Newmarch, *The Russian Opera*. London, H. Jenkins, 1914; Michael Russ, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Gerald Seaman, *History of Russian Music. From its Origins to Dargomyzhky*. New York, Praeger, 1967; Alfred Swan, *Russian Music and its Sources in Chant and Folk-Song*. London, John Baker, 1973.

³⁹ Fracis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2006, p. 40. Precisamente, la aparente distancia que lo separaba de los dos supuestos grupos hizo que quedara relegado de las posteriores historias y narraciones de la música y de la cultura rusa como así también de los escenarios operísticos. Los recientes trabajos de Richard Taruskin, sobre todo, han rescatado su obra y han demostrado el significativo lugar que ocupaba Aleksandr Serov en la escena musical, siendo considerado como el principal y más reconocido compositor de ópera en la Rusia de

omnipresente Vladimir Stasov. Descartando la lógica binaria de nacionalistas contra cosmopolitas, Robert Ridenour sostiene que la oposición debe insertarse más allá de una mera encarnación musical del debate entre eslavófilos y occidentalistas ya que los intereses y los móviles fueron otros.⁴⁰ En ese sentido, los enfrentamientos incluyeron antagonismos y fidelidades personales, diferencias estéticas, competencia por la ocupación de cargos y, sobre todo, deseos de hacer de la música una carrera rentable.⁴¹

Sin embargo, es posible sostener que al mismo tiempo que se producían pugnas por las causas mencionadas, se estaba librando una disputa intelectual y estética tanto o más significativa que la que remarcaba Ridenour. Ella estaba vinculada a la propia experiencia de la modernidad que evidenciaban los músicos, en la cual el diletantismo y la introducción de elementos folklóricos (entre otros elementos del material musical) pudieron precisarse como la mejor estrategia para enfrentar el desarrollo de la modernidad en Rusia. En ese sentido, puede pensarse la experiencia de la modernidad junto con la construcción de un campo musical como campo de poder en tanto y en cuenta los miembros del círculo de Balakirev intentaron posicionarse como los músicos más autorizados entre los rusos. Es por ello que, como veremos, se producirá una apropiación ambivalente de Europa como estrategia que les permitiese, por un lado, hacer frente a la modernidad y, por el otro, ganarse un lugar dentro de los músicos del país. En este último caso, sus esfuerzos por ganarse apoyos para sus proyectos musicales no estaban alejados de sus ambiciones para hacer una carrera viable en una sociedad en donde las posibilidades para hacer música estaban bastante limitadas. Todos aquellos que estuvieron envueltos en estos conflictos también tuvieron en cuenta la necesidad de ganar reconocimiento por parte de la autoridad política y apoyo por parte del público para estabilizar su situación y hacer de la música una ocupación seria y respetable. Más allá de que en ese sentido estos músicos poco pudieran sacar provecho, lo que sí iba a estar claro que gracias sobre todo al

mediados del siglo XIX. Véase Richard Taruskin, "Opera and Drama in Russia: The Case of Serov's Judith", en *Journal of the American Musicological Society*, 32, 1979, pp. 74-117; Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

⁴⁰ Robert Ridenour, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, pp. 232-234. Por otra parte, es imposible seguir sosteniendo esta cuestión por motivos cronológicos.

⁴¹ Ridenour, *Nationalism*, pp. 2-3. Sin embargo arriesga una hipótesis al respecto referida a las bases ideológicas y estéticas del enfrentamiento, vinculadas no tanto al nacionalismo como al modernismo musical, aunque no abunda en elementos que puedan probarla.

trabajo del círculo de Balakirev y sus oponentes iba a nacer una de las tradiciones musicales más importantes del mundo moderno.⁴²

¿Cómo era precisamente el medio musical con el cual se encontraban los compositores? El avance de la modernidad europea en Rusia estuvo estrechamente vinculado con el modo en el cual se fue desarrollando el campo musical en Rusia durante el siglo XIX. Ambos procesos son inseparables y fueron los propios compositores, junto con Stasov, los que prepararon el camino. Hacia mediados del siglo XIX, la música de tradición escrita ocupaba un lugar relativamente modesto dentro de la sociedad ilustrada rusa. La música secular había sido mayormente importada desde Europa hacia el siglo XVII y no se había originado como el resultado de la rica tradición de música folklórica y religiosa que ya existía.⁴³ Algunos investigadores incluso sostienen que hacia 1860 Rusia era todavía una “colonia de Occidente en cuestiones musicales”.⁴⁴ Como sucedía con muchas de las actividades del país, quien ejercía el control de prácticamente todas las acciones musicales era la Dirección de los Teatros Imperiales que a su vez dependía del Ministerio de la Corte Imperial.⁴⁵ En 1803, el zar Alejandro había reorganizado los teatros públicos de Rusia y los había puesto bajo el monopolio imperial.⁴⁶ Así, bajo su guarda se encontraban la totalidad de las actividades musicales en la capital, como las compañías de ópera italiana y de ópera rusa, y también otras instituciones, como el Teatro Imperial de Moscú. Vale decir que la Dirección contaba con el monopolio del entretenimiento público en lo que tuviera que ver con la música, el teatro y el ballet. Los desempeños privados sólo se podían llevar a cabo durante la cuaresma cuando cerraban los teatros y se les permitía a diferentes compañías el desarrollo de otras actividades musicales como, por ejemplo, los conciertos de música instrumental.⁴⁷

Dentro de este panorama musical, el género que tenía más importancia era la ópera. Testimonios de la época dan cuenta de esto; incluso dos pensadores revolucionarios como

⁴² Véase Ridenour, *Nationalism*, pp. 231-235.

⁴³ Maes, *A History*, pp. 14-15.

⁴⁴ Ridenour, *Nationalism*, p. 18; Maes, *A History*, p. 32.

⁴⁵ Abram Gozenpud, *Russkie operny teatr XIX veka*. Leningrado, Muzyka, 1969-1973, vol. 2, p. 7.

⁴⁶ Julie Buckler, *The Literary Larghetto: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 4.

⁴⁷ Ridenour, *Nationalism*, p. 6.

Nikolay Chernyshevsky y Piotr Kropotkin (1842-1921) nos lo confirman.⁴⁸ Dentro del lugar privilegiado que disfrutaba la ópera, se destacaba con bastante importancia la ópera italiana que se había establecido hacia 1730 y que pronto se convirtió en el entretenimiento musical preferido de la corte y de la aristocracia rusa.⁴⁹ Su predominio se extendió hasta 1880 aproximadamente, cuando dejó de recibir el subsidio por parte de la Dirección y perdió definitivamente su lugar de privilegio. Así, es posible sostener que la ópera italiana era el entretenimiento musical más extendido en San Petersburgo, especialmente en la sociedad ilustrada.⁵⁰ En esa compañía se podían escuchar especialmente óperas de destacados compositores como Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848) y Giuseppe Verdi aunque también otras obras que estaban de moda por ese entonces en el continente europeo de compositores no italianos, como las de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) y Carl Maria von Weber (1786-1826).⁵¹ Sin embargo, la ópera en lengua italiana seguía siendo la más importante: había una temporada artística que solía comenzar en septiembre y finalizar en marzo y que por lo general tenía funciones cuatro noches a la semana, en el Gran Teatro de San Petersburgo.

La compañía de ópera rusa apenas podía competir con esta posición. La ley establecía que un artista ruso no podía ganar más de 1.000 rublos mientras que los italianos podían ganar hasta 10.000.⁵² La compañía rusa incluso se desempeñaba en un edificio que había sido originariamente construido para un circo y que sólo luego de su incendio fue reabierto como Teatro Mariinsky para convertirse en su hogar permanente a partir de 1860. Si se compara a las dos agrupaciones de acuerdo al desempeño, los datos dejan a la compañía rusa en inferioridad de condiciones: en la temporada 1854-1855, por ejemplo, las representaciones de la ópera rusa alcanzaron el número de 34, mientras que la compañía italiana llegó a 83. Así, muchas veces la compañía rusa debía incorporar óperas italianas para atraer público. Por su parte, las entradas más accesibles permitían el acceso de un público socialmente más bajo que el que solía asistir a la ópera italiana: burócratas,

⁴⁸ Véase Nikolai Chernishevsky, *¿Qué hacer? Gente Nueva*. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, s/f, p. 255; Piotr Kropotkin, *Memoirs of a Revolutionist*. Nueva York, Horizon Press, 1968, p. 119.

⁴⁹ Ridenour, *Nationalism*, p. 7. Véase también Richard Taruskin, "Ital'yanshchina", en Richard Taruskin, *Defining Russia Musically*. Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 186-235.

⁵⁰ Ridenour, *Nationalism*, p. 8; Taruskin, "Ital'yanshchina", pp. 202-204.

⁵¹ Ridenour, *Nationalism*, p. 7.

⁵² Gozenpud, *Russkie*, p. 7.

oficiales, estudiantes, etc.⁵³ En todo caso, el espacio brindado por la producción de óperas permitía, en un contexto de lugares públicos reducidos, la posibilidad de expresar todo aquello que no podía hacerse por otros medios. Como bien resumen Buckler: “en ningún otro lugar como la propia ópera italiana del zar, los radicales tenían el derecho de reunirse”.⁵⁴ El teatro de la ópera podía transformarse así como un lugar fundamental para realizar revisiones y relecturas de los espectáculos allí producidos.

Como dijimos, durante la época de la cuaresma se permitían otras actividades musicales no vinculadas a la ópera, como los conciertos. Incluso podían desarrollar allí sus actividades otras organizaciones privadas como la Sociedad Filarmónica (fundada en 1802), la Sociedad de Conciertos (fundada en 1850) o los conciertos que organizaban los estudiantes de la Universidad de San Petersburgo. Así, es posible sostener que la vida musical pública de la capital del imperio contaba hacia la década de 1860 con una destacada variedad y rango de instituciones pero que al mismo tiempo estaba muy disparmente desarrollada. Había, por ejemplo, un gran contraste entre la ejecución de los conciertos (que sumaban alrededor de 20 por año) y las representaciones de óperas (que llegaban a la cifra de 200 para la misma cantidad de tiempo).⁵⁵ Por otra parte, los conciertos eran en su mayoría benéficos y eran llevados a cabo casi siempre por músicos amateurs, con escasas habilidades técnicas y con muy poco tiempo para ensayar.⁵⁶

Sin embargo, el gran problema que se experimentaba en la vida musical de San Petersburgo hacia 1860 no era el predominio de la ópera italiana sobre la rusa o de la ópera sobre la música instrumental sino el completo dominio de la vida musical pública por la música y los músicos extranjeros. Casi toda la música que se ejecutaba y se escuchaba en los teatros y las salas de conciertos provenía de Occidente. Sólo había cuatro óperas rusas de un total de ochenta trabajos en el repertorio hacia 1860.⁵⁷ Además, la mayoría de los músicos y los directores eran extranjeros, sin hacer mención a los compositores, que

⁵³ Maes, *A History*, p. 32. Para una descripción de la composición social y su distribución en el teatro puede consultarse Buckler, *The Literary*, pp. 25-29

⁵⁴ Buckler, *The Literary*, p. 8.

⁵⁵ Ridenour, *Nationalism*, p. 12.

⁵⁶ *Idem*, p. 13

⁵⁷ *Ibidem*.

provenían en casi la totalidad de las afueras del imperio.⁵⁸ Incluso los primeros intentos del siglo XVIII de los compositores locales no dejaron de ser imitaciones de los modelos extranjeros y eran mantenidos por los terratenientes en sus fincas privadas. En el caso de la ópera, si bien hubo algunos casos aislados al comenzar el siglo XIX,⁵⁹ recién hacia 1836 con *La vida por el zar* de Mikhail Glinka, se pudo empezar a contar en los teatros con una ópera rusa significativa, original y consistente.⁶⁰ Pero, por mucho tiempo más y hasta bien entrada la década de 1860, la música siguió siendo vista en Rusia como un elemento artificial y no original, como una cuestión importada y traída directamente desde Europa. No había en Rusia un cuerpo de compositores, músicos y directores que pudieran desempeñarse con originalidad, disciplina y talento. Incluso la compañía de ópera rusa tenía entre sus integrantes a una significativa cantidad de miembros extranjeros y sólo sus cantantes eran rusos.⁶¹

Son varios los motivos que explican esta situación. Aquellos que querían dedicarse de lleno a la música podían encontrar numerosos obstáculos. Por ejemplo, no había un lugar donde formarse de manera sistemática y formal, ya que no había un conservatorio ni nada que se le pareciese y entonces había que estudiar afuera o de manera privada, aunque

⁵⁸ Idem, pp. 14 y 18. Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801) y Vicente Martín y Soler (1754-1806) fueron algunos de los tantos compositores que contribuyeron a la creación de óperas en Rusia y sus *libretti* eran cantados mayormente en italiano. No obstante, a comienzos del siglo XIX ya era común encontrar textos en ruso, aunque la música seguía siendo compuesta por extranjeros. Tal vez el caso más destacado haya sido el de Catterino Cavos (1775-1840) y su *Iván Susanin*, de 1815, tema que luego tomaría también Mikhail Glinka para componer *La vida por el zar*. Véase Simon Karlinsky, “Russian Comic Opera in the Age of Catherine the Great”, en *19th Century Music* 7, N° 3, 1984, pp. 318-325; Simon Karlinsky, *Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin*. Los Angeles, University of California Press, 1985.

⁵⁹ Dentro de ellos uno de los más destacados fue Alexey Verstovsky quien compuso *La tumba de Askold* [*Askol'doba mogila*] en 1835. Es la tercera ópera de Verstovsky y está estructurada en cuatro actos. Su *libretto* fue realizado por el escritor Mikhail Zagoskin (1789-1852) y está basado en una historia de amor ocurrida en Kiev a finales del siglo X. Fue estrenada en 1835 en el Teatro Bolshoy de Moscú y en 1841 en el Gran Teatro de San Petersburgo. Véase Karlinsky, *Russian Drama*, pp. 34-35.

⁶⁰ Tanto la *intelligentsia* progresista como la comunidad de escritores le dieron la bienvenida a la ópera de Glinka y la celebraron como la primera ópera rusa, a pesar de que ya se habían estrenado anteriormente óperas en ese idioma y realizadas por compositores rusos. La razones para que ello sucediera tienen que ver con que en la obra de Glinka se fusionaron dos tendencias progresivas: por un lado, la composición del primer drama musical serio por un músico ruso y, por el otro, la ubicación del folklore musical ruso a un nuevo nivel de complejidad, al colocárselo al servicio de la representación musical de la tragedia. La ópera además tenía otros méritos: unía los principios de la música dramática con aquellos de la música folklórica de un modo orgánico; b) dejaba de lado el diálogo hablado; c) presagiaba la técnica del *leitmotiv*. Véase Richard Taruskin, “Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pang of Russian Opera”, en *19th Century Music*, I, 1977, pp. 142-145.

⁶¹ Ridenour, *Nationalism*, p. 14.

la mayoría de los maestros, que eran extranjeros, estaban mal entrenados.⁶² Tampoco había posibilidades en Rusia de hacer carrera como músico y menos como compositor, ya que se ganaba poco y no había conciertos asiduos ni instituciones regulares que garantizaran cierta estabilidad.⁶³ Además, la competencia con los extranjeros era importante y desigual: cualquier alemán que pudiera poner sus manos sobre el teclado tenía mejor fama que un músico ruso entrenado.⁶⁴ Si alguien quería dedicarse a la composición, la situación era peor, ya que desde la Dirección no se alentaba la producción local. Entre las décadas de 1830 y 1850 sólo se vieron representadas con cierta regularidad las óperas *La vida por el zar* (con 105 representaciones desde 1836) de Mikhail Glinka y *La tumba de Askold* de Aleksey Vertovsky (1799-1862) (1841, con 116 representaciones en 10 años). Por otra parte, la profesión de músico no era socialmente respetada ni legalmente reconocida. La música como práctica era tomada como una diversión o una mera distracción dentro de la aristocracia. Incluso legalmente la profesión estaba discriminada: los músicos estaban excluidos de la Tabla de Rangos.⁶⁵ Otros artistas poseían desde el siglo XVIII el título de *artista libre* [*svobodny khudozhnik*] equivalente a un grado medio del servicio civil y que le otorgaba algunos privilegios (evitar el ejército, moverse con relativa facilidad por cualquier lugar del imperio, etc.).⁶⁶ Aquel que quisiera ser músico y no había heredado algún rango o no poseía alguna profesión reconocida por el zarismo, tenía casi los mismos derechos que un campesino.

De esta manera, hacia 1860 Rusia era todavía percibida como una colonia musical de Occidente y con una situación bastante limitada a los esfuerzos personales y privados de aquellos que practicaban la música de manera tangencial y amateur, sobre todo en lo referente a la composición. Había dos compañías de ópera, una docena de conciertos al

⁶² Idem, p. 15.

⁶³ Ese fue el caso de Aleksandr Serov, por ejemplo, quien debió pasar gran parte de su vida trabajando como crítico musical antes de poder dedicarse de lleno a la música. Véase Taruskin, *Opera and Drama*, pp. 33-42. También está el caso de Modest Musorgsky, quien al entrar en problemas económicos su familia debió comenzar a trabajar en la burocracia zarista, en el departamento forestal. Distinto es el caso de Aleksandr Borodin, quien era un reputado químico y tomaba a la música como un pasatiempo. Véase E. M. Gordeeva, *Kompozitori "Moguchey Kuchki"*. Moscú, Muzyka, 1985, pp. 9-30.

⁶⁴ Idem, pp. 15-16.

⁶⁵ Introducida por Pedro el Grande, la Tabla de Rangos era la clasificación formal de los rangos del servicio civil, militar y naval de la sociedad rusa en una jerarquía de 14 categorías, cada una con sus respectivos grados y trato honorífico.

⁶⁶ Véase Ridenour, *Nationalism*, pp. 17-18.

año y visitas de figuras estelares del escenario musical europeo pero básicamente se percibía que Rusia era musicalmente dependiente. La presencia de Europa y el avance de la experiencia de la modernidad en este contexto van a acelerar las definiciones y el modo en el cual se iban a desarrollar los debates respecto de cómo debía enfrentarse tal situación. La música, en este sentido, ocupó un lugar destacado. Para ello también debió apostar a la conformación de una tradición específica a través de intensas discusiones y proyectos bien delineados. Si bien los debates iban a estar enmarcados dentro de este contexto general de conformación de una vida musical no se van a limitar a esa situación solamente. También iba a estar incluida la cuestión de la recepción de la modernidad europea en Rusia.

5.- Anton Rubinstein, Vladimir Stasov y el inicio de una tradición musical específica. El debate por el diletantismo y el folklorismo musical como respuesta a la modernidad europea

Es significativo que en Rusia muchas de las cuestiones arriba enunciadas aparecieron primero en las ideas y los debates teóricos y luego en la práctica concreta. Respecto de la cuestión sobre la modernidad europea, hubo grupo que se planteó su problemática y fue el que estuvo encarnado por los compositores que se reunieron alrededor de Mily Balakirev. Sin embargo, la cuestión fue primero discutida teóricamente por quien fuera el consejero y principal apoyo teórico del grupo, Vladimir Stasov, y por las otras dos grandes referencias musicales de ese entonces, los compositores Anton Rubinstein y Aleksandr Serov. Entre ellos se debatió el impacto de la modernidad europea en Rusia y los modos en los cuáles debían elaborarse las respuestas al respecto. Ya en los escritos de Stasov iba a quedar clara la postura modernista del grupo al que aconsejaba, que advirtió en esas ideas el modo más concreto de hacer frente al desafío presentado por la modernidad y también las maneras de adaptarla a las necesidades concretas de Rusia. Así, dos dispositivos musicales fundamentales, el diletantismo y un nacionalismo musical específico, se diagramaron para

proponer un camino de cambio político y cultural en el país. El material musical se pensó así como el vector fundamental para responder al desafío planteado por Europa y para proyectar los problemas y las soluciones necesarias para la Rusia zarista, ya que sus características específicas así lo permitían. De esta manera, el círculo de Balakirev intentó llevar fundamentalmente a la práctica lo que Stasov había estado discutiendo antes en la teoría.

El primer gran debate se originó entre el propio Stasov y Anton Rubinstein. Este último, pianista y compositor, había tenido la posibilidad de estudiar en Alemania durante la década de 1840 y de adquirir allí sus conocimientos musicales.⁶⁷ Más aún, y esto es lo importante, allí había concebido una idea renovada y precisa del lugar que debía tener la música dentro de la sociedad: se trataba de un gran arte, profesional, serio en la dedicación y riguroso en la formación de sus integrantes y que, por lo tanto, debía contar con personas comprometidas a tiempo completo en la tarea.⁶⁸ Rubinstein observaba a partir de su experiencia alemana que el camino para el desarrollo de una verdadera cultura musical (y, como veremos, para la construcción de una verdadera *civilización*) pasaba por la construcción y la consolidación de una educación musical superior. Esto era lo que había registrado con énfasis en Alemania. Por eso se desilusionaba cuando volvía su mirada hacia Rusia, ya que observaba que allí sucedía todo lo contrario. Esa decepción la expresó por primera vez en un breve pero demoledor artículo de 1855, “Los compositores de Rusia”, publicado en la revista vienesa *Blätter for Theater, Musik und Kunst*, en donde exponía y criticaba la deplorable situación musical de su país.⁶⁹ En uno de sus puntos centrales del texto, Rubinstein se preguntaba si el arte nacional podía efectivamente tener algún significado dentro del contexto más amplio de la cultura europea, cuestionando la práctica de los músicos rusos que, como Glinka, habían intentando utilizar la música folklórica como material que estructurase sus composiciones. Sin dejar de reconocer la

⁶⁷ Para mayores detalles de la vida de Rubinstein puede consultarse Philip Taylor, *Anton Rubinstein. A Life in Music*. Bloomington, Indiana University Press, 2007.

⁶⁸ Taylor, *Anton Rubinstein*, p. 65.

⁶⁹ El artículo fue publicado originalmente en alemán bajo el título de “Die Componisten Russland’s”. Apareció en tres partes en las ediciones de la revista *Blätter for Theater, Musik und Kunst*: la N° 29, del 11/05/1855; la N° 33, del 25/05/1855 y la N° 37, del 28/06/1855. La traducción al ruso puede encontrarse en Boris Asafev, *Anton Grigori'evich Rubinstein v ego muzykal'noy deitel'nostii i otzyvakh sovremennikov*. Moscú, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1929, pp. 57-58.

belleza de la canción folklórica rusa, Rubinstein cuestionaba duramente la idea de que esa música pudiera servir de base para la estructuración de obras de mayor alcance, como una sinfonía o una ópera. El reconocimiento y la ponderación que hacía de Mikhail Glinka como un gran compositor, a su vez se veían empañados por la objeción que hacía a la incorporación de la música folklórica dentro de la estructura de sus obras. La música nacional podía existir sólo en la forma de canciones y danzas folklóricas, sostenía Rubinstein, de modo que “la ópera nacional, estrictamente hablando, no existe”.⁷⁰ Esto era así dado que la música folklórica le imprimía a la forma operística un rasgo monótono que la hacía inviable en el resto de Europa, ya que aquí se esperaba que la ópera fuera la expresión universal de los sentimientos humanos. De esta manera, Rubinstein invalidaba los incipientes esfuerzos por conformar una tradición musical en Rusia al atacar el corazón de su proyecto. Más aún, impugnaba los modos en los cuales desde Rusia se respondía a este avance de la modernidad, incorporando como algo propio la narrativa occidental que la justificaba.⁷¹

Al mismo tiempo, en su artículo realizaba otra operación desvalorizante, al asociar el nacionalismo con el diletantismo. Rubinstein apuntaba críticamente que todas las obras producidas con una intención nacional en su país estaban dominadas por compositores que eran amateurs.⁷² La música en Rusia adolecía así de una doble debilidad: por un lado, la de caracterizarse por un nacionalismo débil en las obras ya que su composición se encaraba a partir de la música folklórica y, por el otro, la de definirse por el diletantismo ya que quienes se encargaban de componer eran músicos sin una formación adecuada. Así lo recordaba también en su autobiografía: “Fui severo con el diletantismo ignorante de burócratas y terratenientes quienes eran, salvando a Glinka, el gran creador de la ópera rusa, los principales conductores de los círculos musicales de Rusia”.⁷³ Al cuestionar el diletantismo apuntaba también al corazón del proyecto musical moderno en su país, en tanto y en cuanto sus mayores animadores no habían pasado por conservatorio alguno ni tampoco vivían de la música. Precisamente esta cuestión iba a ser la que dominase la casi

⁷⁰ Anton Rubinstein, “Die Componisten Russland’s” en *Blätter for Theater, Musik und Kunst*, N° 33, 25/05/1855, p. 132.

⁷¹ Véase Ezequiel Adamovsky, “Russian Culture”, pp. 115-116.

⁷² Anton Rubinstein, “Die Componisten Russland’s” en *Blätter for Theater, Musik und Kunst*, N° 33, 25/05/1855, p. 132.

⁷³ Anton Rubinstein, *Autobiography of Anton Rubinstein*. Boston, Little, Brown and Company, 1890, p. 132.

totalidad de una segunda intervención suya respecto de la situación musical en Rusia y la que lo iba a terminar de posicionar en la vereda opuesta al bando influenciado y aconsejado por Stasov.

Esa segunda intervención se materializó en un artículo titulado “Sobre la música en Rusia” y publicado en 1861 en la revista *Vek* [El siglo]. Ese texto generó un impacto mayor que el primero, ya que ayudó a definir las posiciones dentro de la escena musical rusa y resultó ser el puntapié inicial para la definición del modernismo musical y la clarificación de una doctrina estética e intelectual dentro de la música rusa, propuesta y encarnada por los miembros del círculo de Balakirev.⁷⁴ Ya instalado de nuevo en su país, en ese artículo Rubinstein volvía sobre algunos puntos desplegados en el primero, los exponía y los explicaba con mayor argumentación y redoblaba su apuesta por el desarrollo de una disciplina musical en Rusia que siguiera los pasos de Alemania. Volvía a hacer allí una evaluación global de la situación musical de Rusia y concluía en que se trataba de una actividad que todavía estaba muy poco desarrollada y escasamente establecida. Pero aquí el compositor reforzaba la razón para explicar tal estado de cosas, que era relativamente sencilla y unicausal: había un escaso desarrollo de la música en Rusia porque su escena se encontraba dominada mayormente por compositores y músicos amateurs. “En nuestro país son sólo los amateurs los que están vinculados a la música”, decía en el artículo y así, “por alguna extraña concurrencia de circunstancias Rusia no tiene prácticamente músicos-artistas en el sentido usual del término”.⁷⁵ Aquí Rubinstein tenía en mente al músico europeo (alemán, ante todo) y construía una dicotomía entre amateur/profesional que se asociaba a su vez a la dicotomía Rusia/Europa (esta última representada por Alemania). Precisamente, lo que hacía Rubinstein era adoptar la posición del otro europeo, la visión dominante respecto de la modernidad que a su vez adopta como propia. Para Rubinstein, el proyecto de la modernidad era el europeo, sobre todo el que provenía de Alemania, y era ese proyecto el que había que implantar sin cambios en Rusia.

Lo que caracterizaba entonces a la música y al compositor ruso era sobre todo el amateurismo, que se manifestaba en la falsedad en la que se desarrollaba toda su actividad.

⁷⁴ Anton Rubinstein, “O muzyke v Rossii”, en Lev Aronovich Barenboim (ed.), *A. G. Rubinstein: Literaturnoe nasledie*. Moscú, Muzyka, 1983, vol. 1, pp. 46-53. Publicado originalmente en la revista *Vek*, N° 1, enero de 1861.

⁷⁵ Rubinstein, “O muzyke”, p. 46.

La falsedad estaba dada por varios rasgos: porque se trataba de la composición para el placer propio, por la ocupación parcial en su actividad artística dado que el compositor debía conseguir su manutención en otras actividades, por cierta mediocridad y facilismo en la composición de sus obras, por el importante nivel de chatura de sus expectativas y por los recursos limitados utilizados a la hora de crear, ya que los músicos carecían de teoría y de pensamiento. Por todo ello, a lo máximo que podía aspirar un músico ruso era a ser un “buen ejecutante”. Por el contrario, el compositor europeo sí era un profesional, vale decir, un auténtico artista, ya que cumplía con una serie de requisitos indispensables: componía para que su trabajo fuera evaluado por la crítica universal y no por él solo, se ocupaba a tiempo completo en su actividad y se mantenía con ella, era responsable y sus producciones tenían el nivel de un genio, era ambicioso y contaba con amplios recursos teóricos y técnicos a la hora de trabajar en su materia. Por todo ello, el compositor europeo podía aspirar a “hacer un nombre dentro de la música, a ganar el derecho a la gloria, a la fama europea y la inmortalidad”.

Para Rubinstein la causa mayor de este deplorable estado de cosas se encontraba en el zarismo, ya que desalentaba la actividad musical al no reconocerles a los músicos un status civil: “nuestro gobierno no le otorga a la música como arte los mismos privilegios acordados a las artes como la pintura, la escultura y otras; en otras palabras el gobierno no otorga a aquellos involucrados con la música el status cívico de artista”. Rubinstein denunciaba aquí la imposibilidad de que los músicos adquirieran el rango de *artista libre*. El zarismo formaba músicos, “pero para el servicio civil, no artistas libres”. Por otro lado, la educación en Rusia era cara y deficiente, ya que los profesores eran en su mayoría extranjeros aunque mal entrenados. Así, quienes no tuvieran el suficiente dinero o no supieran francés o alemán tampoco podían estudiar. Más aún, los padres y los maestros de música tampoco colaboraban con la tarea ya que preparaban a los jóvenes con pocas clases para que tocasen piezas que impresionaran al público en poco tiempo, dejando de lado una formación más sólida y comprometida. De este modo, se podía estudiar música en Rusia, pero no se podía vivir de ella y sólo se la podía aprender de manera imperfecta, con lo cual toda la actividad musical quedaba finalmente en manos de los amateurs. Si se seguía así, opinaba Rubinstein, el resultado de toda esta situación desembocaría en una catástrofe, dado que se produciría un alejamiento definitivo de Europa y de la civilización: “dejar la

música en manos de aquellas personas que la ven como un pasatiempo y que no permiten involucrarse a aquellas personas que han dedicado su vida entera al servicio de la música significa que el país perderá una de las más vitales fuerzas impulsoras de la *civilización*".⁷⁶ Nuevamente aquí Rubinstein dejaba ver que su proyecto musical no estaba desligado de un proyecto político y cultural más amplio que apuntaba a responder al desafío lanzado por la expansión de la modernidad europea en Rusia. Su respuesta, como venimos viendo, apuntaba a implantar el modelo europeo en Rusia, sin ningún tipo de cambios.⁷⁷

La situación descrita era lamentable, sostenía Rubinstein, porque "nadie puede discutir el hecho de que el pueblo ruso está incuestionablemente dotado de aptitudes para este arte". Vale, decir, Rusia tenía dotes, pero las estaba desperdiciando por no seguir a Europa. Por todo esto, la única solución que veía Rubinstein era que el gobierno reconociera a los músicos los mismos derechos que al resto de los artistas y que les otorgara el título de artista libre. Para ello, y aquí es donde Rubinstein hacía mayor hincapié, era indispensable que se creara un conservatorio, ya que resultaba innegable que "los buenos músicos salen del conservatorio y eso es lo que resulta precisamente esencial para nuestro enorme país".⁷⁸ Rusia no era Alemania, donde "cada pequeña ciudad tiene su orquesta, ópera, coro y sociedad filarmónica".⁷⁹ Al crearse el conservatorio, entendía Rubinstein, se solucionarían simultáneamente los dos grandes problemas para el desarrollo musical de Rusia: los egresados obtendrían el título de *artista libre* y estarían dotados del mejor entrenamiento posible. Esto significaba, por un lado, que dejarían de ser amateurs para convertirse en profesionales y, por el otro, que podrían dejar de lado el nacionalismo limitado para integrarse a una educación y una tradición universal. En consecuencia,

⁷⁶ Idem, p. 47.

⁷⁷ Y así lo será, ya que él fue uno de los más activos promotores de la fundación de un conservatorio en Rusia y, una vez establecido, su primer director. Véase Ridenour, *Nationalism*, pp. 38-46; Taylor, *Anton Rubinstein*, pp. 96-103.

⁷⁸ Ridenour, *Nationalism*, p. 53

⁷⁹ Ibidem. En su autobiografía, escrita en 1889, Rubinstein seguía colocando a Alemania (y también a Estados Unidos) como el parámetro del profesionalismo y el desarrollo musical. Véase Rubinstein, *Autobiography*, p. 132.

podrían aspirar el mejor desempeño de su actividad y dotar a Rusia de un campo musical significativo para evitar salirse del camino europeo y civilizatorio.⁸⁰

Con estos dos artículos Rubinstein describía lo que él entendía era la situación musical de su país. Se oponía a la opción rusa por la música a través del folklore. Rechazaba el diletantismo, la falta de educación y el lugar marginal del músico en la sociedad. Al tiempo que planteaba estas cuestiones teóricas fundamentales, estaba haciendo una fuerte apuesta en su lucha por ocupar un lugar destacado en la vida institucional musical rusa, al bregar por el establecimiento de un conservatorio (del cual finalmente sería fundador y primer director).⁸¹ Pero lo que interesa remarcar aquí es que al establecer la comparación con la situación alemana (fuertemente influenciada por su experiencia personal) fue un poco más allá y reabrió el debate sobre el lugar de Rusia respecto de Europa y el modo en el cual se enfrentaba con la situación europea. Está claro que para Rubinstein Rusia se encontraba en una situación de atraso y marginalidad y que nada bueno podía encontrarse allí, al menos en lo que se refería a lo musical y reconocía que era un paso más en la pérdida del camino de la civilización. La civilización precisamente se encontraba en el conservatorio, en la educación formal y rigurosa y, finamente, en el reconocimiento legal de ese talento y esfuerzo desplegado.⁸² Pero la fuente y la consolidación de esa civilización y el acercamiento europeo era el trasplante directo y sin mediaciones de la institución y las prácticas alemanas. Así, Rubinstein traía sin más el discurso de la civilización Europea a Rusia. Para él, no había problema ni conflicto alguno.

Vladimir Stasov fue el encargado de responder a las palabras de Rubinstein, en un artículo de 1862 aparecido en la revista *Severnaia pchela* [La abeja del norte].⁸³

⁸⁰ A pesar de admitir todo el malestar que le trajo en términos de enfrentamientos, Rubinstein reconocía respecto de su artículo que “luego del lapso de treinta años, todavía adhiero a las posturas esgrimidas allí”. Véase Rubinstein, *Autobiography*, pp. 121-122.

⁸¹ Así lo entienden, entre otros, Philip Taylor, Yuri Olkhovsky, Francis Maes, Lynn Seargent y Robert Ridenour. Véase Taylor, *Anton Rubinstein*, pp. 91-95; Olkhovsky, *Vladimir Stasov*, pp. 90-91; Maes, *A History*, pp. 34-37; Lynn Seargent, *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. New York, Oxford University Press, 2011; Ridenour, *Nationalism*, pp. 37-38.

⁸² No casualmente Rubinstein comenzaba su artículo con una cita de Goethe, en donde se ponderaba el esfuerzo, el sufrimiento y la dedicación como medios para lograr el éxito. Véase Rubinstein, “O muzyke”, p. 46.

⁸³ Vladimir Stasov, “Konservatoriia v Rossii”, en *Severnaia pchela*, N° 45, 1861, reproducido en Vladimir Stasov, *Stat'i o muzyke v 5-i vypuskakh*. Moscú, Muzyka, vol. 2, 1975, pp. 5-10.

Comprometido con su proyecto y sus ideales, Stasov realizó una penetrante defensa del amateurismo musical en Rusia como también de la utilización de la canción folklórica como insumo compositivo e intentó desarmar cada uno de los argumentos ofrecidos por Rubinstein en su convocatoria a la profesionalización de la música en Rusia. En ello no sólo se jugaba un objetivo más inmediato como la desacreditación de Rubinstein para que ejerciera el control de la actividad musical en Rusia sino, sobre todo, un objetivo de más largo alcance que se relacionaba con el modo en el cual debía procurarse el vínculo con la modernidad europea. Dentro del proyecto de Stasov, y como veremos de todo el grupo, Europa no iba a ser integrada completamente y sin problemas, aunque tampoco iba a ser descartada totalmente, sino parcialmente acondicionada. Precisamente ese acondicionamiento permitiría poner de manifiesto los problemas más importantes de Rusia y esbozar algunas soluciones.

Para Stasov, la presencia del diletantismo no podía ser considerada perniciosa para Rusia, ya que los músicos amateurs no hacían ningún daño ni tampoco intentaban imponerse por sobre el resto. Estos compositores no consideraban que sus trabajos fueran los mejores de una sociedad que encegueda pudiera admirarlos a ellos únicamente ni tampoco querían convencer al resto de su grandeza y ni siquiera boicoteaban el trabajo de otros músicos más profesionales. Entonces, se preguntaba, Stasov, “¿por qué atacarlos o poner trabas en una tarea que ellos encuentran tan placentera y que es bien inofensiva para los otros?”. En ese sentido, Stasov apuntaba que Rubinstein no sólo atacaba injustamente el diletantismo sino que incluso sobrevaloraba el profesionalismo en la música y olvidaba que muchas veces los trabajos de los compositores amateurs eran iguales o incluso más logrados que los de los profesionales: “El señor Rubinstein completamente olvida decir que mil veces más dañino que un diletante y sus obras son las composiciones de los músicos que no son diletantes, especialmente cuando los trabajos fueron escritos por personas que son famosas por alguna razón”.⁸⁴

Por ello, Stasov no estaba de acuerdo con las soluciones propuestas por Rubinstein, ya que se podía hacer música sin ser un *artista libre* y, sobre todo, sin pasar por el conservatorio. Lograr el status cívico sólo atraería a oportunistas y no a músicos de

⁸⁴ Idem, p. 7.

vocación: se trataba de un estímulo artificial que en el largo plazo sería perjudicial para la música.⁸⁵ Por su parte, la creación de un conservatorio no se traducía en el éxito inmediato de la música, como quedó incluso demostrado en Europa: “es posible que Rubinstein no conozca la opinión bien enraizada en gran parte de Europa que sostiene que las academias y los conservatorios sirven solamente como campo de cultivo para personas sin talento y colabora con el establecimiento de ideas y gustos perniciosos en el arte”. De esta manera, el conservatorio se limitaría a ahogar el talento y la creatividad de los compositores y a ser un elemento nocivo para el desarrollo del arte: “en Alemania, la gran era de la música precedió al establecimiento de los conservatorios y todos los mayores talentos crecieron fuera de esas instituciones”.

Stasov buscaba la justificación para todas estas opiniones en la influencia negativa de Europa o, para ser más precisos, en los intentos de “trasplantar en nuestro país lo que ya existe en otro lado”. De hecho, potenciaba sus posiciones al acusar a Rubinstein de no ser ruso y justificaba sus opiniones en que al ser extranjero no tenía “nada en común con nuestro carácter nacional” ni entendía “las demandas de nuestro carácter nacional”. Más allá de la exacerbación del chauvinismo, aunque sin rechazar a Europa, Stasov proponía “poner un punto en los trasplantes no razonables y considerar qué es lo que verdaderamente sería saludable y beneficioso para nuestro suelo y nuestra nacionalidad específicamente”.⁸⁶ A veces, concluye, bastaría con una educación musical elemental en la escuela. Como indicábamos renglones arriba, no se trataba de un rechazo total de Europa sino más bien de una recuperación acondicionada. Ese es el corazón del proyecto modernista en Rusia, o al menos, del proyecto dominante en materia musical que va a lidiar con la modernidad y va a proponer modos de resolver los conflictos generados en su país: no hay que tomar exactamente a Europa pero tampoco se la puede dejar de lado. La música permitiría así presentar un proyecto moderno para Rusia que fuera estético y político al mismo tiempo.

⁸⁵ Idem, p. 8. No obstante esta idea, Stasov sostenía que era indispensable que se mejorara el status cívico de toda la población y se ampliaran sus derechos. Precisamente, la ampliación del status cívico impediría que los que se acercan a la música lo hicieran por mero interés y colaboraría en la mejora de la situación política y social del pueblo.

⁸⁶ Idem, p. 10.

Dejando de lado el contexto inmediato en el cual se insertaba el artículo de Stasov, que no estaba exento de ciertos resabios antisemitas y xenófobos,⁸⁷ así como también reflejaba la lucha que se estaba planteando en torno del control de las instituciones y la vida musical rusa,⁸⁸ es posible rescatar en esta respuesta el camino que iba a seguir la principal corriente de la música rusa, al menos la que iba a ser la punta de lanza de la relación con Europa. Los argumentos de Stasov resultaban válidos no sólo para rechazar la posición de Rubinstein y para reforzar su posición y la de sus compañeros respecto de la música sino también para precisar del modo en el cual la modernidad europea era percibida y del modo en el cual podía abrirse camino para enfocar y solucionar los problemas suscitados en el país. El rechazo de Stasov del conservatorio y del trasplante indiscriminado de Europa hacia Rusia no suponía un rechazo de plano de esa modernidad sino un modo específico de lidiar con ella. De allí que Stasov defendiera el diletantismo (contra el profesionalismo de Rubinstein) y el elemento folklórico (contra el universalismo de Rubinstein). Estas posiciones, a corto plazo buscaban impedir la consolidación de Rubinstein en puestos claves de la vida musical rusa.⁸⁹ Pero, en el largo plazo, permitieron abrir el camino para que los compositores exploraran en sus músicas los modos en los cuáles Rusia podía hacer frente al desafío de la modernidad europea y presentar propuestas que aportaran elementos para la solución de los problemas de su país. Por otra parte, los músicos no estaban solos en esto: el diletantismo era un rasgo compartido con otras disciplinas, ya que la filosofía, por ejemplo, se desarrolló bajo los mismos parámetros. Se trató de una disciplina que, al menos en el siglo XIX, se caracterizó por no ser profesional ni académica.⁹⁰ Como sostiene Andrzej Walicki, es imposible pensar el pensamiento ruso sin acercarlo a los problemas prácticos y eso trajo aparejado, inevitablemente, el amateurismo.⁹¹ A su vez, al rescatar la inclusión de elementos locales en las composiciones, Stasov no estaba haciendo un llamado al particularismo ruso.⁹² Su interés

⁸⁷ Taylor, *Anton Rubinstein*, p. 93.

⁸⁸ Véase Ridenour, *Nationalism*, pp. 25-54; Maes, *A History*, pp. 30-45; Olkholvsky, *Vladimir Stasov*, pp. 83-99.

⁸⁹ Sin embargo, no lo conseguiría ya que en 1862 se fundaba el Conservatorio de San Petersburgo, el primero de Rusia, bajo la dirección de Anton Rubinstein. En 1866 incluso se fundaba el Conservatorio de Moscú con Nikolay Rubinstein, hermano de Anton, como director.

⁹⁰ Leatherbarrow y Offord, *A History*, p. 3.

⁹¹ Walicki, *A History*, p. xiii

⁹² Véase Ridenour, *Nationalism*, p. 235.

por el folklore no pasaba tanto por la búsqueda y el refuerzo de una identidad nacional sino más bien por la posibilidad de que el elemento local pudiera colaborar en la resolución de los problemas generados desde la modernidad europea. El folklore servía para dar cuenta de una particularidad, no precisamente para extenderlo como representación de toda la nación rusa. Así lo van a sostener sus compañeros compositores luego, en sus obras instrumentales y operísticas.

Precisamente, lo que había que definir era el modo en el cual iban a configurarse esas obras, teniendo en cuenta que muchas de ellas iban a ser producto del diletantismo y de la inclusión de la música folklórica. Más precisamente, había que definir de qué modo la ópera, como el género elegido por muchos de ellos para expresar estas ideas, debía entenderse dentro de estas perspectivas, sin dejar de lado los antecedentes rusos como la presencia europea. De esta manera se planteó otro debate necesario, respecto de la naturaleza y el carácter de la ópera en Rusia. Este otro debate lo iba a tener nuevamente a Stasov como protagonista, esta vez frente al compositor de óperas más importante hasta ese entonces, Aleksandr Serov. El publicista y el compositor se enfrentaron a una cuestión aguda que iba a terminar de definir el credo del círculo de Balakirev: el legado musical y operístico de Mikhail Glinka.

6.- El debate sobre Glinka

En un artículo publicado como motivo de la muerte de Glinka en 1857, Stasov realizaba un notable esfuerzo por revertir la opinión común y reivindicar su segunda ópera *Ruslan y Ludmila*.⁹³ Cabe agregar aquí que cuando fue estrenada en 1842, esta obra fue percibida por el público y por la crítica como un paso atrás respecto de su primera ópera, *La vida por el zar*. Si bien la música fue apreciada como lo mejor que había realizado el

⁹³ El obituario fue publicado en *Russky vestnik*, octubre-diciembre de 1857 y reproducido en SIS, vol. I, pp. 379-524.

compositor, la ópera en general fue tildada de *une chose manquee*.⁹⁴ De esa manera, y por varios años, el *Ruslan* no sólo quedó fuera del repertorio habitual de los teatros de San Petersburgo sino que también fue dejado de lado como parte fundamental de la obra de Glinka.⁹⁵ El joven Stasov, sin embargo, prefirió rescatar y reivindicar el *Ruslan* y, simultáneamente, atacar *La vida por el zar*. Según su opinión, la primera era realmente una pieza maestra y la segunda, sólo un error.⁹⁶ Más precisamente, Stasov atacaba cierto nacionalismo de la primera ópera, al que tildaba de ingenuo y limitado, colocando a esa composición en un callejón sin salida. Para el publicista el carácter nacional de una obra no pasaba tanto por el folklore sino por una cuestión mística. En este sentido, el aporte de Glinka, mas que elevar la canción folklórica al nivel de la tragedia, era del de haber continuado el camino de las óperas revolucionarias de Luigi Cherubini (1760-1842) y Ludwig van Beethoven (1770-1827) en donde los personajes importaban menos que el mensaje moral de la historia. La ópera así debía ser como un oratorio, y no un lugar en donde el retrato de los personajes fuese lo más importante. Lo que había que retratar eran más bien los grandes sentimientos morales. Es por esto que si bien la ataca, no termina de descartar del todo a *La vida por el zar*, ya que en el epílogo estaría enunciada esta condición de oratorio.⁹⁷ Esta última operación tiene el objetivo final de rescatar al *Ruslan* y verlo como una continuación natural del camino iniciado en *La vida por el zar*. Para Stasov, la relación entre lo dramático y lo nacional era una estética pasada de moda; el aporte de Glinka era precisamente el de haber desarrollado el *carácter de oratorio* dentro de la ópera y el hecho de evitar la tradicional dramaturgia conflictiva (los “errores” por los cuales había sido denigrado el *Ruslan*). Su valoración del epílogo le permitía hacer una conexión musical con el *Ruslan* y rescatar esta última obra que, que en definitiva, era la

⁹⁴ Mikhail Glinka, *Zapiski*. Moscú, Sakharov, 2004 [1887] pp. 170-172. Cuando se estrena *Ruslan y Ludmila*, la sensación fue que Glinka había dado algunos pasos atrás respecto del camino iniciado con *La vida por el zar*. Por ejemplo, había elegido una obra de fantasía de Aleksandr Pushkin. Precisamente, al ser un tema de fantasía, no servía para unir lo trágico y lo nacional. En apariencia, el objetivo era el entretenimiento. Además, por el propio argumento, la música terminó siendo muy ecléctica. El color local quedó nuevamente relegado a un rol decorativo. De este modo, el público quedó decepcionado. Véase Richard Taruskin, “Glinka’s Ambiguous Legacy and the Birth Pang of Russian Opera”, en *19th Century Music*, I, 1977, pp. 142-144.

⁹⁵ Maes, *A History*, p. 25.

⁹⁶ *Idem*, p. 51.

⁹⁷ En el epílogo se ve a la multitud en la Plaza Roja de Moscú esperando el arribo del zar y rindiendo homenaje a la acción heroica de Iván con un coro final que canta: “Gloria a ti, nuestro zar ruso / nuestro soberano dado por Dios / Qué tu dinastía sea inmortal / qué el pueblo ruso prospere a través de ella”.

expresión del alma de Glinka. Al mismo tiempo, la evaluación que hacía del *Ruslan* dejaba de lado todas las críticas que se le hicieron a esta ópera porque precisamente al *Ruslan* había que medirlo únicamente por su fidelidad al alma de Glinka. El verdadero sujeto de la ópera era Glinka, ni Ruslan ni Ludmila.⁹⁸ De esta manera, Stasov dejaba planteados los principios sobre los cuales debían modelarse las futuras óperas: descartar la tradicional dramaturgia europea y presentar en las óperas lo que debía ser la expresión de sentimientos y mensajes morales.

Quien iba a responder a Stasov era Aleksandr Serov, quien por entonces se desempeñaba simultáneamente como compositor y crítico. Nacido en 1820 y a pesar de no tener ningún cargo oficial, ni enseñar ni pertenecer a ningún grupo específico, iba a ser uno de los compositores más reconocidos e influyentes de las década de 1860. Antes de eso, su importancia podía medirse en la calidad y cantidad de sus críticas musicales, que ejercieron una enorme autoridad y no encontraban rivales en su país.⁹⁹ Para este compositor, al contrario de lo que sostenía Stasov, el *Ruslan* debía ser visto para el futuro de la ópera rusa como un ejemplo negativo. Subido al *revival* que se produjo respecto de la ópera luego de la muerte de Glinka, el compositor publicó una reseña de la representación del *Ruslan* en 1858 donde aprovechaba la ocasión para rebatir a Stasov y para dejar en claro sus puntos de vista no sólo respecto de la ópera de Glinka sino también respecto de la ópera rusa en general.¹⁰⁰ Para Serov, la ópera no debía ser un oratorio y nunca debía sacrificar aquellos criterios que compartía con el teatro hablado: “Todo lo que está sobre el escenario es drama, un organismo dramático vivo, de lo contrario lo mejor sería no levantar el telón [...] ¿Qué tipo de ópera es ésta, si su música produce un efecto mayor en la sala de conciertos que sobre el escenario?”. De acuerdo a su opinión, *Ruslan* generaba precisamente este efecto, ya que como habían manifestado los contemporáneos de la ópera no tenía una viabilidad dramática. Y para Serov, “el drama musical debe ser, ante todo, drama”.¹⁰¹ Es por este motivo que el compositor rescataba y colocaba por encima a *La vida por el zar*, ya que veía en esta obra la piedra angular de lo que debería ser el drama musical

⁹⁸ Maes, *A History*, p. 51.

⁹⁹ Para una biografía y un análisis de la obra musical y crítica de Serov puede consultarse Taruskin, *Opera and Drama in Russia*.

¹⁰⁰ Alexander Serov, *Kriticheskie stat'i*. San Petersburgo, 1892, vol. II, pp. 1019-1021.

¹⁰¹ Idem, p. 1022.

en Rusia. Si Stasov rescataba el final de *La vida por el zar* y el *Ruslan*, sobre todo, por su carácter de oratorio, Serov hacía lo mismo con *La vida por el zar*, porque de las dos era la que representaba de la mejor manera lo que una ópera debía ser: un drama, ante todo.

Stasov no permitió que Serov tuviera la última palabra al respecto y su respuesta no se hizo esperar. En 1859, publicó un artículo titulado “Un mártir de nuestro tiempo” en la revista *Russky vestnik*.¹⁰² Allí había una respuesta a Serov aunque significativamente también había una importante retractación de lo que había dicho en 1857. El publicista realizaba un movimiento táctico y adscribía a *La vida por el zar* todas las faltas generalmente atribuidas al *Ruslan*. Así trataba de demostrar que *Ruslan y Ludmila* era efectivamente una creación dramática, dejando de lado su posición anterior, en donde la había caracterizado como un oratorio. ¿Cómo hizo para probar que esa ópera era lo que había dicho que no era, es decir, un trabajo viable dramáticamente? Para poder responder a esta pregunta, Stasov hizo una distinción entre los efectos *escénicos* y efectos *dramáticos* existentes dentro de una ópera, sosteniendo que Glinka no dominaba los primeros y, por el contrario, era excelente en el ejercicio de los segundos.¹⁰³ A pesar de que su explicación y sus argumentos no terminaron de ser del todo claros y convincentes, quedaba claro aquí que se rendía parcialmente ante los argumentos de Serov, ya que necesitaba plantear y sostener la posibilidad de que en la ópera pudieran desarrollarse conflictos entre personajes bien concretos. Y encontró parte de los argumentos en lo que consideraba era su enemigo en materia musical y estética. Pero para que esto no quedara tan evidente y para que Serov no quedara tan bien posicionado, Stasov remarcaba la reivindicación que Serov hacía de *La vida por el zar* por su cercanía con el ideal wagneriano, para acusarlo así de ser el agente que introducía elementos extraños dentro del espacio ruso, en este caso representado por Richard Wagner.

El gran valor de la controversia respecto del legado operístico de Mikhail Glinka fue que hizo de la cuestión de la oposición de la música contra el drama algo abierto y casi obsesivo no sólo para los involucrados en el debate sino también para todos los músicos

¹⁰² El título hace una obvia referencia a la novela de Mikhail Lermontov (1814-1841) *Un héroe de nuestro tiempo*. Fue publicado con el título de “*Mnogostradal’naia opera*”, a pedido de los editores, en *Russky vestnik* y reproducido con el título original en Vladimir Stasov, *Izbrannye stat’i o M. I. Glinke*. Moscú, 1955, pp. 50-65.

¹⁰³ Stasov, “*Mnogostradal’naia opera*”, p. 55.

rusos.¹⁰⁴ Stasov terminaba así de definir sus ideas y proyectos para la música y la ópera y, como veremos, no hubo ninguna ópera rusa de la segunda mitad del siglo XIX que no tuviera una referencia inevitable a las obras de Glinka (*Ruslan y Ludmila*, sobre todo), ya sea a favor o en contra. De esta manera, podemos ver cómo en Rusia también se dirimió un debate importante que era más universal y que ponía de manifiesto nuevamente los modos en los cuales estos compositores lidiarían con la modernidad europea, aunque sin tomarla directamente y sin cambios desde donde provenía. No se trataba implantar directamente las ideas de Wagner en Rusia, sino más precisamente de cómo Rusia encontraba su propio camino para el drama musical para, desde allí, enfrentar el avance de la modernidad europea. Glinka y sus óperas aquí se proponen como una pieza angular para pensar el proyecto musical y cultural en la Rusia decimonónica, aunque no fue el éxito de *La vida por zar* lo que marcó el camino, sino el fracaso de *Ruslan y Ludmila* ya que años más tarde fue precisamente su pobre destino el que permitió abrir la discusión al respecto. Gracias a estos debates y la posición de Stasov se terminaba por definir cuál sería el camino a seguir: la ópera como un drama que incorporase elementos del folklore pero que a su vez sumase los rasgos propios de los compositores rusos como el diletantismo y la experimentación musical. Ello se materializaría en los compositores que, como parte fundamental de la *intelligentsia* rusa, formarían el *kruzhok* de Balakirev.

¹⁰⁴ Taruskin, "Glinka's", p. 60.

CAPÍTULO 4

ENTRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA, EL DEBER MORAL Y LA LUCHA POR LA MODERNIDAD

El *kruzhok* de Balakirev como segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa

1.- Introducción

En este capítulo nos concentraremos en la cuestión de la *intelligentsia* rusa la cual, a partir de las reflexiones de sus propios miembros y de los estudios académicos, puede abordarse como un fenómeno específicamente ruso. Dadas las características del régimen político zarista y los modos en los cuales se produjo el proceso de la ilustración en Rusia, un grupo concentrado simultáneamente con el trabajo intelectual y el deber moral se consolidó a mediados del siglo XIX. Escritores, filósofos y poetas concentraron gran parte de sus esfuerzos no sólo para producir obras específicas de sus disciplinas sino también para componer dispositivos que pudieran generar un debate de ideas sociales y políticas dentro del país, donde la actividad política estaba cerrada. En ese sentido, los compositores de ópera también pueden ser considerados como *intelligent* con tanta o incluso más fuerza que sus contemporáneos ya que sus obras musicales, dadas sus características, podían generar un alto grado de intervención. En consecuencia, el grupo de compositores que se organizó alrededor de Mily Balakirev -o como ellos mismos se denominaban, el *kruzhok* de Balakirev- supuso un segmento de notable peso dentro de la *intelligentsia*, no sólo

retomando cuestiones abordadas por otros *intelligenty* sino también proponiendo ellos mismos temas, problemas y soluciones dentro de la serie de debates.

Su importancia reside no sólo en el hecho de que con ellos se organiza un campo musical en Rusia sino, sobre todo, porque a partir de allí introducen elementos de peso para pensar el problema de la modernidad y específicamente la relación del país con Europa occidental. Dentro de los dos compositores sobre los cuales nos concentramos, estas cuestiones pueden rastrearse en el caso de Musorgsky. De este modo, la hipótesis que sostenemos en este capítulo es la siguiente: el *kruzhok* de Balakirev se conforma como un segmento significativo de la *intelligentsia* rusa hacia mediados del siglo XIX en tanto y en cuanto no sólo se planteaba la necesidad de la creación de un campo musical en Rusia sino, sobre todo, la necesidad de pensar la cuestión del vínculo con la modernidad europea y los modos en los cuales podía ser adaptada para solucionar los problemas culturales y políticos en el país. A través del trabajo colectivo, el *kruzhok* construyó un espacio de debate y formación a partir del cual intervenir con cualquiera de sus integrantes. Musorgsky, como veremos, fue tal vez de todos los compositores quien más claro diseñó un pensamiento al respecto, tanto en su correspondencia con amigos y colegas como en su obra operística.

En primer lugar haremos un repaso crítico de las visiones que sobre la *intelligentsia* se tuvieron históricamente no solo en la historiografía sino también dentro de sus propios miembros. Es significativo observar que cuando se estableció un campo de estudios los académicos muchas veces repitieron los esquemas y prejuicios sancionados por los *intelligenty* en el proceso de autodefinition y delimitación de su identidad como grupo. Uno de sus propios modos de operar incluía un sistemático proceso de reflexión y evaluación de su obra que resultó fundamental no sólo para pensarse sino también como base para los estudios posteriores. A partir de estos aportes es posible precisar un concepto y una caracterización de la *intelligentsia*: orígenes, consolidación como grupo, características, instituciones y modos de accionar. Lo que aquí proponemos, sin embargo, es que es sólo posible armar dicha caracterización incluyendo a los compositores de música y especialmente al *kruzhok* de Balakirev. Es por ello que proponemos una caracterización del grupo en el cual Musorgsky y Rimsky-Korsakov no sólo se iban a formar como músicos sino en el que también iban a componer sus óperas históricas. El *kruzhok* resultó un espacio fundamental para pensar el problema de la relación con la

modernidad europea, no sólo musical sino también cultural y política. Finalmente, rastreamos en la correspondencia de Musorgsky el modo en el que se manifestaba este particular vínculo para plantear el marco en el cual luego se iban a desarrollar las óperas históricas.

2.- Los estudios sobre la *intelligentsia*. Entre la reflexión autorreferencial y los estudios académicos

La abultada cantidad de trabajos que abordan el problema de la *intelligentsia* rusa es por sí misma demostrativa de la importancia que tal cuestión tuvo para la historia rusa aunque es también un indicio de las dificultades y los obstáculos presentes para llevar adelante su abordaje, en tanto y en cuanto es difícil todavía hoy entre los especialistas establecer una serie de acuerdos respecto de esta cuestión. En este apartado veremos las propias respuestas que los miembros de la *intelligentsia* dieron al problema como también los estudios académicos al respecto, que en gran parte se formaron alrededor de los trabajos elaborados por los primeros.

2.1.- Las visiones de los propios miembros de la intelligentsia

La tarea de entender y explicar a la *intelligentsia* no es nueva, ya desde el mismo momento en el que se consideraba que comenzaba a surgir como tradición hacia fines del siglo XVIII,¹ los *intelligent*y intentaron pensarse a sí mismos. Al tiempo que participaban de los debates y las discusiones intelectuales que la época permitía, buscaron también reflexionar sobre lo que significaba ser un *intelligent* en la Rusia zarista o, al menos,

¹ Así, por ejemplo, lo entiende Raeff en su libro *Origins of the Russian Intelligentsia: The Eighteenth-Century Nobility*. New York, Harcourt, Brace and World, 1966.

deliberar sobre su particular situación dentro el contexto ruso.² Durante el siglo XIX, que es cuando ya puede observarse una consolidación de la *intelligentsia* como grupo social definido y con una tradición propia con la cual dialogar, continuaron los intentos por pensarse y autodefinirse a la par de las intervenciones en los debates fundamentales del período. Incluso aquellos que aún dedicándose a actividades mentales y que despreciaban esa tradición, buscaron entender y explicar lo que ese fenómeno significaba.³ Así, de un lado y del otro, prácticamente todos aquellos que participaban de las actividades intelectuales en Rusia desplegaron sus esfuerzos no sólo para intervenir en las discusiones significativas de su entorno sino también para definir, caracterizar y precisar los límites del grupo y la tradición que se veía, a grandes rasgos, como la *conciencia social* de la nación.

Los pensadores rusos buscaron precisar y definir a la *intelligentsia* en el propio proceso de creación de una tradición propia en la cual identificarse y articularse. Una prueba de ello es que gran parte de sus escritos, sobre todo aquellos vinculados a las memorias y los diarios personales, aunque no únicamente éstos, se diagramaron principalmente con esa finalidad. Como ha demostrado la investigadora Barbara Walker,⁴ la escritura y la publicación de memorias (o de *memorias de los contemporáneos*, como prefiere llamarlas la autora) por parte de estos *intelligenty* tenían como objetivo central una autointerpretación y una autoexplicación que no se realizaba a través de una severa introspección y una apelación a la biografía personal sino preferentemente a través de una contemplación del afuera conformado por el contexto sociocultural y, sobre todo, por la comunidad de pares.⁵ La intensa concentración de la mirada en el conjunto de los *intelligenty*, en especial, fue de vital importancia para el surgimiento y la consolidación de una *intelligentsia* como grupo y tradición.⁶ Así, durante el siglo XIX, sus miembros se

² Podemos citar aquí los significativos ejemplos de Aleksandr Radishchev, *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu*. Moscú, Sovietskaia Rossiia, 1973 [1790] o de Mikhail Shcherbatov, “Puteshestvie v zemliu ofirskuiu”, en AAVV, *Russkaia literatura utopiia*. Moscú, Izdatel'stvo Moskovskaia Universiteta, 1986 [1783], pp. 37-79.

³ Por ejemplo, Fiodor Dostoievsky, “Discurso sobre Pushkin”, en Fiodor Dostoievsky y León Tolstoi, *Novelas y cuentos*. Barcelona, Océano, s/f [1880], pp. 153-170.

⁴ Barbara Walker, “On Reading Soviets Memoirs: A History of the “Contemporaries” Genre as an Institution of Russian *Intelligentsia* Culture from the 1790s to the 1970s”, en *Russian Review* 59, N° 3, 2000, pp. 327-352.

⁵ Idem, pp. 329-331.

⁶ Idem, pp. 329-330. Las memorias formaron un rol vital en la formación de los *kruzhoki* [círculos] de la *intelligentsia* en varias formas: como foros de discusión sobre la formación y la función de esos círculos,

dedicaron con ímpetu a escribir y publicar este tipo de memorias ya que fue una de las herramientas centrales que usaron para pensarse y autodefinirse. En ellas se manifestaba el esfuerzo de hacer una descripción biográfica que apuntara más a lo grupal y lo generacional que a lo individual y lo aislado. Sin embargo, no fue el único medio ya que muchos de los *intelligenty* acudieron también a las publicaciones en las revistas, como por ejemplo, en las famosas *revistas gruesas* del siglo XIX como *Sovremennik* [El contemporáneo] y *Russky vestnik* [El mensajero ruso],⁷ las novelas y cuentos y otros tipos de publicaciones literarias o discursos públicos, ya sea para hacer referencia a su propia condición de *intelligenty*, en un sentido de autodefensa y definición de la propia identidad o ya sea para cuestionar y criticar a ese grupo y sus aspiraciones. Sería imposible citar aquí a todos estos escritores, porque de alguna manera todos ellos, directa o indirectamente, han hecho referencia a la cuestión.⁸ Comenzado por el célebre texto de Piotr Boborykin (1836-1921) y su pretensión de haber inventado el término *intelligentsia* en su artículo de 1866 publicado en *Russky vestnik*,⁹ pasando por el intenso relato biográfico de Aleksandr Herzen editado como *Mi pasado y mis pensamientos*,¹⁰ o citando incluso a las influyentes memorias del escritor Pavel Annenkov (1813-1887), *Una década notable*, todos realizaron una particular descripción retrospectiva de sus vidas y de las de algunos de los miembros contemporáneos de la *intelligentsia*, que dejaron sentadas las bases de una interpretación de la *intelligentsia* como grupo social que se hizo sentir bien fuerte durante el siglo XX,¹¹

como herramientas para alcanzar cierto *status* social o como medios para controlar la vida cultural del círculo. De este modo, las memorias devinieron en una significativa institución de la *intelligentsia*, donde incluso se podía abordar el problema de la identidad de ese grupo.

⁷ Las *revistas gruesas* [tolstie zhurnaly] solían superar ampliamente las 200 páginas por número y era el lugar donde se publicaban novelas, cuentos y poemas, además de ensayos y otros artículos, antes de que aparecieran en el formato de libro. Véase Robert Belknap, "Survey of Russian Journals, 1840-1880", en Deborah Martinsen (ed.), *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 91-116.

⁸ Sin embargo es posible encontrar una buena síntesis en Boris Uspensky "Russkaia intelligentsia kak spetsifichesky fenomen russkoy kul'tury", en Boris Uspensky (ed.), *Etiudy o russkoy istorii*. San Petersburgo, Azbuka, 2002, pp. 392-474.

⁹ P.D. Boborykin, "Mir uspekha. Ocherki parizhskoi dramaturgii", citado en G. M. Hamburg, "Russian Intelligentsias", en William Leatherbarrow y Derek Offord (eds.), *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 63.

¹⁰ Aleksandr Gertsen, *Byloe i dumy*. Kuibyshev, Kuibyshevskoe Knishchne Izdatel'stvo, 1975.

¹¹ P. V. Annenkov, *The Extraordinary Decade: Literary Memoirs*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968.

legando así sus impresiones de lo que era (y muchas veces de lo que debía ser) la *intelligentsia* rusa.

Más allá de las características particulares discutidas por estos *intelligenty*, lo que se destaca en la mayoría de los escritos es una marcada tendencia a presentar una visión más condenatoria que complaciente de la *intelligentsia*, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX.¹² El ejemplo más notable tal vez sea el propio Fiodor Dostoievsky, quien nos dejó su negativa visión en su célebre discurso sobre Aleksandr Pushkin en 1880. Allí el escritor sostenía que la *intelligentsia* era un producto importado de la cultura occidental y que por lo tanto estaba separada del espíritu de la nación rusa. Y esa inevitable alienación de su cultura, deducía el escritor, sólo podía conducir a una tragedia.¹³ También el mismo Boborykin, ya entrado el siglo XX, terminó por incluir a la *intelligentsia* dentro del campo retrógrado.¹⁴ Otros escritores destacados, como Mikhail Saltykov-Schedrin (1826-1889) y Anton Chejov (1860-1904) renegaron de las supuestas capacidades positivas de la *intelligentsia*. Tal vez el pensador más significativo de este posicionamiento haya sido Nikolay Berdiaev (1874-1948). Siendo él mismo un miembro destacado, luego de la fallida revolución de 1905 encabezó (junto con otros *intelligenty* difusores del marxismo en Rusia como Piotr Struve (1870-1944) y Sergey Bulgakov (1871-1944)) una revisión de la condición de la *intelligentsia* en una recopilación de ensayos publicada bajo el nombre de *Vekhi* [Hitos].¹⁵ Se trató de un intento serio de revisar la conciencia de la *intelligentsia* y tornarla hacia la derecha, apartándola de la revolución. Como sostiene Boris Kagarlitsky, “*Vekhi* anticipó en estilo grotesco la propaganda oficial que acusaba a la *intelligentsia* opositora de ‘renegar’ del Estado y de la ideología generalmente aceptada, y también de ‘cosmopolitismo’”.¹⁶ Incluso tiempo más tarde, ya en 1937, Berdiaev continuó caracterizando a la *intelligentsia* en términos negativos como una colectividad ideológica y

¹² Una buena síntesis de estas posiciones puede consultarse en Boris Kolonitski, “Les identités de l’intelligentsia russe et l’anti-intellectualisme. Fin du XIXe-début du XXe siècle”, en *Cahiers du monde russe* 43, N° 4, 2002, pp. 601-616; también en Allen McConnell, “The Origin of the Russian Intelligentsia”, en *SEEJ* VIII, N°1, 1964, pp. 1-16.

¹³ Fiodor Dostoievsky, “Discurso sobre Pushkin”, pp. 163-170.

¹⁴ Kolonitski, “Les identités”, p. 606.

¹⁵ Nikolay Berdiaev, *Vekhi* (*Landmarks*). Nueva York, M.E. Sharpe Inc., 1994.

¹⁶ Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires, Prometeo, 2005, p. 54.

como “una orden monástica, una secta que posee su moral propia muy intransigente”.¹⁷ Esa moral se componía de un “dogmatismo intolerante que responde a la naturaleza profunda de los rusos”.¹⁸ Así, la *intelligentsia* seguía siendo descrita en términos negativos, aunque no seguía siendo desligada del núcleo de la nación y del profundo espíritu religioso que era propio y distintivo de los rusos. Todavía hacia fines del siglo XX, uno de los miembros más destacados de lo que podría ser consideraba como la *intelligentsia* soviética post-estalinista como lo fue Andrey Siniavsky (1925-1997), reabría el debate sobre la cuestión en esos mismos términos críticos y negativos.¹⁹

Así, los propios miembros de la *intelligentsia* dedicaron gran parte de sus esfuerzos a intentar definirse y explicarse, sobre todo a partir de sus memorias y escritos personales en términos críticos y negativos. Sin embargo, no hubo un acuerdo fundamental, ya que si bien hemos visto la visión condenatoria que prevaleció a lo largo de los años, también es posible distinguir otras visiones que confirman la idea de que de acuerdo a quién definiera la *intelligentsia* se terminaba por conformar una determinada caracterización. Por ejemplo, en plena discrepancia con las visiones condenatorias, los pensadores más radicales del siglo XIX reconocieron el carácter positivo de la *intelligentsia* y subrayaron su especificidad al hablar de una clase educada que representaba una fuerza transformadora de carácter progresivo para el país.²⁰ Así, por ejemplo, los sostenían *intelligenty* tales como Nikolay Mikhailovsky (1842-1904) y Piotr Tkachiov (1844-1886), que se encontraban dentro del campo socialista. El primero, por ejemplo, nunca dejó de sostener la imagen de una *intelligentsia* dedicada a una serie de valores asociados con el pueblo, que a su vez se vinculaban con una idea misionaria.²¹ La *intelligentsia* debía estar al servicio del pueblo y trabajar por sus objetivos dada la enorme deuda que mantenía con él.²² Y esa era la manera de transformar la realidad rusa.

Sin embargo, la imagen que prevaleció dentro de los *intelligenty* fue la visión condenatoria y, por su parte, los pensadores más conservadores prefirieron una definición

¹⁷ Nicolás Berdiaeff, *Las fuentes y el sentido del comunismo ruso*. Buenos Aires, Losada, 1939, p. 25.

¹⁸ *Idem*, p. 27.

¹⁹ Andrey Siniavsky, *The Russian Intelligentsia*. New York, Columbia University Press, 1997.

²⁰ Daniel Brower, “The Problem of the Russian Intelligentsia”, en *Slavic Review* 26, N° 4, 1967, p. 638.

²¹ Véase Franco Venturi, *El populismo ruso*. Madrid, Alianza, 1981, p. 70.

²² Nathaniel Knight, “Was the Intelligentsia Part of the Nation? Visions of Society in Post-Emancipation Russia”, en *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 7, N° 4, 2006, p. 754.

más peyorativa, remarcando el rechazo que la *intelligentsia* tenía respecto de la *madre* Rusia y sus tradiciones. En ese sentido se la reprobaba dada la alienación respecto de su tierra, el alejamiento de su verdadero pueblo y el predominio de la irreligiosidad y la violencia en sus escritos y actividades.²³ Dentro de los propios miembros de la *intelligentsia* se creó y se potenció la caracterización del grupo a través de la construcción de una dicotomía que se basaba a su vez en un doble par de valores: por un lado, el de conservadores/radicales y, por el otro, el de rusos/cosmopolitas. De esa manera se podía armar una división conformada por las dos características unidas: por un lado estaban aquellos que eran radicales, y por lo tanto cosmopolitas y, por el otro, aquellos que eran conservadores y por lo tanto verdaderos rusos. Esta dicotomía sirvió para establecer posiciones y apoyar argumentos y proyectos dentro del grupo y la sociedad. Más tarde, ayudó a simplificar la cuestión y a condicionar su abordaje por parte de los estudios académicos.

2.2.- *Los estudios de la historiografía académica*

Los estudios que provinieron desde la academia, ya entrado el siglo XX, ampliaron y profundizaron la cuestión, aunque tampoco estuvieron exentos de problemas. Específicamente, compartieron con las caracterizaciones salidas de la propia *intelligentsia* la imposibilidad para ponerse de acuerdo respecto de lo que definía a su objeto de estudio. Esto tuvo como consecuencia que cada autor desarrollara sus indagaciones sin poder establecer un diálogo fructífero con sus antecesores o sus colegas. La *intelligentsia* podía ser indistintamente definida como los grupos educados y occidentalizados de la sociedad rusa pero también como las agrupaciones terroristas y revolucionarias, como los representantes del ateísmo y las corrientes disruptivas de la nación o simplemente como los trabajadores de cuello blanco.²⁴ En función de la interpretación que se tomara en cuenta, se construiría una caracterización bien definida respecto de la *intelligentsia* de la cual, por

²³ Idem, p. 639. También entraría aquí la novela de Fiodor Dostoievsky, *Besy* [*Los demonios*]. Véase Fiodor Dostoievsky, *Los demonios*. Alianza, Madrid, 1984 [1872].

²⁴ Véase G. M. Hamburg, "Russian Intelligentsias", en William Leatherbarrow y Derek Offord (eds.), *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 45-46.

ejemplo, iba a depender el período en el cual habría surgido: momentos tan disímiles como el siglo XVIII, la década de 1860 o el propio siglo XX.²⁵ Sin embargo, lo que pareció prevalecer aquí también fue la distinción binaria establecida por la propia *intelligentsia*, entre una *intelligentsia* conservadora y rusa y otra radical y cosmopolita. A partir de esta oposición entre las versiones más celebradas y las más peyorativas, se construyó el campo de los estudios académicos sobre la *intelligentsia*, tanto en la propia Rusia como en el resto del mundo.

La historiografía rusa prerrevolucionaria rescató los rasgos más positivos de la *intelligentsia*, al estar muchas veces involucrada también en las mismas actividades políticas celebradas por algunos miembros de aquella. Así, historiadores como R. Ivanov-Razumnik destacaban, desde su posicionamiento en el campo socialista, la capacidad de la *intelligentsia* como un grupo que podía generar cambios positivos dentro de Rusia y presentar así al populismo como la expresión más importante del pensamiento social ruso.²⁶ Por su parte, el historiador D. Ovsianko-Kulikovsky remarcaba las cualidades reformistas y creativas de la *intelligentsia* respecto del desarrollo de su país y esa interpretación develaba en realidad su propia posición como uno de los mayores apoyos del movimiento de reforma del *zemstvo* de la década de 1890.²⁷ En líneas generales, el término se utilizó para hacer referencia a un determinado número de sujetos que decían tener algo en común respecto de la actividad intelectual y el compromiso político. Pero por falta de una descripción precisa del grupo, muchos de los historiadores acabaron tratando al término como una abstracción. Como resultado, los sujetos estudiados no fueron más que símbolos de moralidad o conceptos idealizados.²⁸

La historiografía anglosajona, a su vez, demostró un notable interés por el estudio de la *intelligentsia* hacia mediados del siglo XX. Una vasta cantidad de publicaciones -de la *intelligentsia* en particular y de la cultura rusa en general- emergieron por esos años, intentando dar explicaciones sobre el nacimiento y las características de la *intelligentsia* como un grupo social determinado de Rusia y a su vez como una tradición de pensamiento.

²⁵ Idem, p. 46.

²⁶ R. V. Ivanov-Razumnik, *Istoriia russkoy obshchestvennoy mysli*. Petrogrado, Tipografía Stasiulevicha, 1908.

²⁷ D. N. Ovsianko-Kulikovsky, D. N. *Istoriia russkoy intelligentsii*. San Petersburgo, Izdanie Sablina, 1911.

²⁸ Brower, "The Problem", p. 643.

Estos estudios pretendieron tomar distancia de lo que habrían sido las visiones parcializadas de los propios *intelligenty* y de los estudiosos de Rusia, aunque estuvieron lejos de completar esa tarea, ya que no pudieron escapar de la fuerte influencia que el contexto de la Guerra Fría impregnaba sobre sus trabajos.²⁹ Sin embargo, sus ideas y perspectivas sirvieron para dejar sentadas las bases de lo que sería la interpretación tradicional de la *intelligentsia*, que influyó en las visiones que se tuvieron de la cultura rusa de allí en más y que todavía hoy se hace sentir en los diferentes estudios al respecto.³⁰

La premisa de la cual partían estos estudios era que la *intelligentsia* conformaba un grupo social específico dentro de la estructura social de Rusia; más aún, algunos autores hablaban directamente de una clase social, aunque con matices.³¹ Como grupo, lo que los distinguía no era tanto el origen social de sus integrantes -puesto que en muchos casos sus miembros se habían desligado de ellos- sino más bien su ocupación principal: la actividad intelectual. La *intelligentsia* era entonces, en principio, un grupo social distinguido, aunque muy reducido, cuyos miembros se dedicaban exclusivamente a las actividades intelectuales en la Rusia zarista. Respecto de sus orígenes, si bien sus primeros integrantes, sobre todo desde el siglo XVIII, habían sido nobles, en general lo que iba a terminar definiendo el origen y la condición social de quienes componían la *intelligentsia* era su carácter de *raznochintsy*.³² Aunque tampoco hay acuerdo aquí, ya que como ha demostrado Marc

²⁹ Eso puede verse sobre todo en los estudios que pretendieron ver en la *intelligentsia* la semilla del bolchevismo y el totalitarismo, asignado características de éste último a la *intelligentsia* del siglo XIX. Véase, por ejemplo, James Billington, “The Intelligentsia and the Religion of Humanity”, en *American Historical Review* 65, N° 4, 1960, pp. 807-821; Martin Malia, “¿Qué es la *intelligentsia* rusa?”, en Juan F. Marsal (ed.), *Los intelectuales políticos*, pp. 23-45. Buenos Aires, 1971; Isaiah Berlin, *Pensadores rusos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

³⁰ Tres claros ejemplos son las últimas producciones de Orlando Figes y Solomon Volkov. Véase Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural de Rusia*. Barcelona, Edhasa, 2006; Solomon Volkov, *St. Petersburg. A Cultural History*. New York, Free Press, 1995; Solomon Volkov, *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa. De Tolstoi a Solzhenitsyn*. Barcelona, Ariel, 2010.

³¹ Berlin habla de una clase “cultura”, Berlin, *Pensadores rusos*, p. 235. Malia a su vez hace referencia a una clase “desclasada”, Martin Malia, “¿Qué es la *intelligentsia* rusa?”, p. 31. Tompkins intentó estudiar el desarrollo de la *intelligentsia* como la sección de la clase educada opuesta al zarismo en su texto sobre los hacedores de la revolución de 1917, Stuart Tompkins, *The Russian Intelligentsia: Makers of the Revolutionary State*. Norman, University of Oklahoma Press, 1957. El clásico estudio ya citado de Raeff sitúa a la *intelligentsia* como un grupo social que se desprende de la nobleza del siglo XVIII.

³² Literalmente, el término significa “de diferentes rangos” y hace referencia a todas aquellas personas que quedaban fuera de la clasificación de la Tabla de Rangos impuesta por Pedro el Grande. La palabra *raznochintsy* tenía una acepción legal, educativa y sociológica ya en los tiempos de la Rusia zarista. Para una discusión sobre los diferentes significados y los usos del concepto véase Christopher Becker, “Raznochintsy:

Raeff, los miembros de la *intelligentsia* tuvieron, hasta bien entrado el siglo XIX, un origen social noble.

La mayoría de los autores sitúan el proceso de consolidación de una *intelligentsia* entre las décadas de 1840 y 1860, dando lugar a lo que muchos han denominado como la aparición de la *intelligentsia clásica*.³³ Basándose en el fundador análisis de Isaiah Berlin, estos autores consideraron a la *década notable* de 1840 como el momento en el cual surgía un grupo que podría ser considerado como una *intelligentsia* y a Aleksandr Herzen, Vissarion Belinsky y Mikhail Bakunin (1814-1876) como sus miembros fundadores.³⁴ Fueron estos pensadores los que plantearon claramente una serie de problemas fundamentales para Rusia y los que legaron una significativa cantidad de escritos que iban a ser heredados por la generación siguiente en la década de 1860, lo que no hizo más que consolidar y ampliar esta tradición. Así, escritores como Nikolay Chernyshevsky, Nikolay Dobroliubov (1836-1861) y Dmitry Pisarev (1840-1868) se convertirían en los principales exponentes de la *intelligentsia* clásica rusa. Son ellos los que encarnarían al *intelligent* modelo al combinar el trabajo intelectual riguroso con el compromiso político radical.³⁵ Esta periodización que se concentra en las décadas de 1840 y 1860 se contrapone, sin embargo, a la lanzada por otros estudiosos que vieron el surgimiento y el desarrollo de una *intelligentsia* en términos de más largo alcance. Así, el ya citado clásico estudio de Marc Raeff intentó demostrar que los orígenes de la *intelligentsia* podían rastrearse en la nobleza

The Development of the World and of the Concept”, en *American Slavic and East European Review* 18, N° 1, 1959, pp. 63-74.

³³ Aquí la autoridad es Berlin quien en la serie de cuatro ensayos publicados como “Una década notable” en su libro *Pensadores rusos*, situaba los orígenes de la *intelligentsia* en los diez años que iban desde 1838 a 1848. Esta periodización básica fue aceptada, por ejemplo, por Martin Malia en su artículo “¿Qué es la *intelligentsia*?”. Una discípula de Berlin, Aileen Kelly acuerda también con la periodización. Véase Aileen Kelly, *Toward Another Shore: Russian Thinkers Between Necessity and Change*. New Haven, Yale University Press, 1998. La citada obra de Raeff identifica a la primera generación de la *intelligentsia* con los pensadores de la década notable de Berlin. Michael Confino sostiene, a su vez, que la primera y la única generación de *intelligent* fueron los hombres de la década de 1860, Michael Confino, “On Intellectuals and Intellectual Traditions in Eighteenth and Nineteenth Century Russia”, en Michael Confino, *Russia before The “Radiant Future”*. *Essays in Modern History, Culture, and Society*, pp. 83-118. New York, Berghahn, 2011.

³⁴ Así denominó Pavel Annenkov, un destacado miembro de esa generación de *intelligent*, a la década de 1840 en sus memorias y fue el título que eligió Isaiah Berlin para su clásico estudio sobre la *intelligentsia*. El texto fue publicado originalmente en la revista *Encounter* bajo el título de “A marvellous decade” y reimpresso bajo el título de “A remarkable decade” en Isaiah Berlin, *Russian Thinkers*, editado por Henry Hardy y Aileen Kelly. New York, Viking Press, 1978. La traducción al español fue realizada por Juan José Utrilla y publicada bajo el título de “Una década notable”, incluido en la edición del libro *Pensadores rusos*.

³⁵ Kagarlitsky, *Los intelectuales*, p. 34.

de servicio del siglo XVIII. Incluso aquí cambiaba el enfoque y la razón de ser y motor de la *intelligentsia*, la cual había dejado de servir al Estado para empezar a servir a un incipiente *bien común*.³⁶ Ése era precisamente su móvil. Las diferencias también se manifestaron en otros aspectos, como por ejemplo, el alcance del compromiso político³⁷ y el grado de ateísmo e irreligiosidad.³⁸

De esta manera, al no haber un acuerdo mínimo respecto de lo que era la *intelligentsia*, se creó una situación en la cual “los participantes de las numerosas discusiones sobre la *intelligentsia* recuerdan a un juego en donde cada jugador establece sus propias reglas”.³⁹ En este sentido, cada *jugador* estaba siempre en su derecho a tener razón en sus conclusiones (de acuerdo las reglas previamente definidas) y a no estar necesariamente de acuerdo con el resto, de modo que su investigación se aseguraba el éxito desde el principio. En consecuencia, los sujetos, los enfoques y las condiciones en las cuales se estudió y se explicó ese fenómeno engendraron los más diversos resultados.⁴⁰ Al colocar cada enfoque el acento en diferentes cuestiones de acuerdo al interés y los objetivos previamente definidos se desprendieron unas caracterizaciones y unas explicaciones sumamente diferentes (y a veces antagonistas) de la *intelligentsia*, incluso en lo que tenía que ver con la periodización y los alcances de su accionar, que podían variar enormemente entre autor y autor. Más aún, un estudio reciente pretendía superar el problema dejando de lado las posturas anteriores y definiendo a la *intelligentsia* sólo a partir de los medios sociales por los cuales circulaban sus ideas.⁴¹ Así, la definición y la caracterización de la *intelligentsia* no sólo no se terminaba de precisar sino que se ampliaba enormemente.⁴²

De acuerdo a los resultados otorgados por las investigaciones, es posible hoy agrupar sus resultados y sostener que la *intelligentsia* puede ser abordada desde diferentes y

³⁶ Raeff, *Origins*, p. 23.

³⁷ Kargarlitsky, *Los intelectuales*; Malia, “¿Qué es la *intelligentsia*?”; Venturi, *El populismo*.

³⁸ Una buena síntesis de las discusiones al respecto puede verse en Allen McConnell, “The Origin of the Russian Intelligentsia”, en *The Slavic and East European Journal* 8, N° 1, 1964, pp. 1-16.

³⁹ Kolonitski, “Les identités”, p. 601.

⁴⁰ Brower, “The Problem”.

⁴¹ Hamburg, “Russians”, pp. 44-69.

⁴² Hamburg incluso llegar a hablar de varias *intelligentsias*, como por ejemplo, la *intelligentsia*, clásica, la revolucionaria, la profesional, la religiosa, la *intelligentsia* del *zemtvo*, etc. Véase Hamburg, “Russians”, pp. 46-47.

amplias perspectivas. Sin embargo, es posible agrupar a los enfoques en dos grandes posiciones: por un lado, la *intelligentsia* abordada como un *grupo social* que influye en el destino de la nación rusa y, por el otro, la *intelligentsia* como *concepto*, vale decir, como una representación dentro de un discurso sobre la propia *intelligentsia* y sobre la sociedad rusa.⁴³ Respecto del primer caso, son muchos los autores que han abordado la cuestión de ese modo, haciendo referencia a diversos aspectos del grupo, como su composición, orígenes sociales, formas de intervención y participación, etc.⁴⁴ De aquí se desprende la idea de un grupo social específico de la sociedad rusa zarista con una misión determinada: influir en el cambio social de su país. Este enfoque si bien sirvió para delimitar mejor el objeto de estudio, muchas veces adoleció de ambigüedades e imprecisiones, tales como la posibilidad de adecuar las investigaciones a la teoría y no teorizar a partir de las investigaciones.

Un intento de superación provino de los estudios basados en la historia de los conceptos. Estos investigadores prefirieron concentrarse en el surgimiento y el devenir del concepto de *intelligentsia* en su propio discurso, sin indagar tanto en su composición.⁴⁵ Esta perspectiva apuntaba, por un lado, a superar los problemas mencionados respecto de la polisemia y vaguedad manejados en los estudios sobre la *intelligentsia* como un grupo y, por el otro, vincular la cuestión con otros problemas fundamentales de la historia rusa como, por ejemplo, el surgimiento de una sociedad civil o la construcción de la nacionalidad rusa.⁴⁶ Así, como demostró Nathaniel Knight, es en el contexto del surgimiento y creación de la nación rusa en el que el concepto se vuelve relevante, porque es precisamente en el período entre 1860 y 1880 -cuando los esfuerzos para definir una

⁴³ Knight, "Was the Intelligentsia?", p. 738.

⁴⁴ Por ejemplo, James Billington, "The *Intelligentsia* and the Religion of Humanity", en *American Historical Review* 65, N° 4, 1960, pp. 807-821; McConnell, "The Origin"; Brower, "The Problem"; Philip Pomper, *The Russian Revolutionary Intelligentsia*. New York, Thomas Crowell, 1970; Malia, "¿Qué es la *intelligentsia*?"; Confino, "On Intellectuals"; Berlin, *Pensadores rusos*; Vladimir Nahirny, *The Russian Intelligentsia: From Torment to Conviction*. New Brunswick, 1983.

⁴⁵ Por ejemplo, Leopold Haimson, "The Problem of Social Identities in Early Twentieth Century Russia", en *Slavic Review* 47, N° 1, 1988, pp. 1-20; Barbara Walker, "On Reading"; Laurie Manchester, "Harbingers of Modernity, Beares of Tradition: *Popovichi* as a Model Intelligentsia Self in Revolutionary Russia", en *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 50, N° 3, 2002, pp. 321-344; Nathaniel Knight, "Was the Intelligentsia?".

⁴⁶ Como es el caso del propio Knight. Véase Knight, "Was the Intelligentsia?", pp. 733-735. Es importante destacar aquí que el autor agrega que si bien el concepto se consolida hacia la década de 1880, era ya usado sin embargo desde 1860 en el sentido de hacer referencia un grupo social determinado.

comunidad nacional en Rusia estaban en su punto máximo- que la noción de *intelligentsia* emergió y sentó raíces como un elemento integral en las visiones de la sociedad rusa.⁴⁷ Como concepto, la *intelligentsia* podía ser analizada además como una representación colectiva, es decir, como un conglomerado de estereotipos sociales y valores disponibles para la construcción de una identidad individual, de acuerdo a una serie de estándares socialmente aceptados que eran utilizados para la propia construcción del grupo en cuestión.⁴⁸ Esta línea era reforzada por Barbara Walker, quien rescataba, ante todo, la caracterización de un dispositivo ritualizado de valores culturales”.⁴⁹

Si bien estos trabajos han resultado fundamentales para repensar el problema de la *intelligentsia* rusa, la gran mayoría de ellos suelen dejar de lado todo lo referido a las actividades artísticas que se alejan de los textos escritos y se acercan, por ejemplo, a actividades como la música.⁵⁰ Vale decir, las definiciones y las caracterizaciones se construyeron siempre a partir y sobre todo de las publicaciones literarias o de aquellos que pertenecían a la *publitsistika* [literatura propagandística]. Como veremos, las definiciones y caracterizaciones no dan cuenta de lo que los músicos podían expresar como *intelligenty* a partir de sus producciones, que poseían un peso propio tan importante como el resto de las obras analizadas por los investigadores, porque además ellos mismos se planteaban esos objetivos y funciones. Por otra parte, su inclusión en las caracterizaciones como un segmento imprescindible de la *intelligentsia* puede ayudar a mejorar la determinación de este grupo fundamental de la cultura rusa del siglo XIX y delimitar más concretamente su definición.

⁴⁷ Idem, p. 756-758.

⁴⁸ Manchester, “Harbingers of Modernity”, p. 322.

⁴⁹ Walker, “On Reading”, p. 331.

⁵⁰ O a veces los incluyen pero solo a título ilustrativo. Véase, por ejemplo, Figes, *El Baile*; Rosamund Bartlett y Linda Edmonson, “Collapse and Creation: Issues of Identity and the Russian Fin de Siècle”, en Catriona Kelly y David Shepherd (eds.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 165-224.

3.- ¿Qué es la *intelligentsia* rusa?

La pregunta hace referencia a una de las *proklyatye voprosy* [cuestiones malditas] de la historia rusa. Y es posible responderla al menos parcialmente a partir de los aportes realizados por los estudios mencionados anteriormente, pero también a partir del caso del *kruzhok* de Balakirev. Más allá de las diferencias específicas, los estudios que veníamos mencionando coinciden en sostener que un grupo social vinculado a la actividad mental en Rusia, con mayores o menores grados de crítica social, había surgido exclusivamente a partir de un contacto directo y más intenso con Occidente fomentado a través de la acción de Pedro el Grande y, sobre todo, de Catalina la Grande (1729-1796) durante todo el siglo XVIII. El comienzo de su historia puede colocarse de manera tentativa allí, entonces, cuando los miembros educados de la sociedad entraron en contacto permanente y más intenso con la Europa moderna, la compararon con su país y comenzaron a hacer visibles sus puntos de vista críticos. La Revolución francesa supuso un temeroso primer freno por parte de la autoridad política al proceso de expansión intelectual que había alcanzado su mayor expresión en la publicación de la obra de Aleksandr Radischev (1749-1802) *Un viaje de San Petersburgo a Moscú*, texto que le valió el encierro.⁵¹ El proceso de composición del grupo y la actividad de los *intelligenty* volvieron a cobrar fuerza sólo después de la victoria sobre Napoleón, cuando la relación entre Rusia y Occidente se reveló como un elemento fundamental para entender la posición del propio país.⁵² Con la revuelta decembrista de 1825 comenzó a formarse lo que podemos denominar la *intelligentsia* clásica, que terminaría por consolidarse entre las décadas de 1840 y 1860, dando lugar incluso, hacia fines de esa década, a que hubiera corrientes dirigidas directamente hacia la revolución. La *intelligentsia* conoció también un período de crisis, recién hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando algunos miembros de ese mismo grupo, como Nikolay Berdiaev, lo interpelaron y realizaron una profunda autoevaluación en sus intentos por encontrar explicaciones a la inconducencia de la crítica y la revuelta social en Rusia.⁵³ Si bien saldría bien posicionada de esa crítica e incluso sus

⁵¹ Radischev, *Puteshestvie*.

⁵² Véase Hamburg, "Russians Intelligentsias", pp. 47-48; Berlin, *Pensadores rusos*, p. 235.

⁵³ Berdiaev, *Vekhi*.

anhelos se verían materializados con el triunfo de la revolución de 1917, el fin de este grupo social estaría sentenciado, paradójicamente, por esa misma victoria y la posterior consolidación del estalinismo.⁵⁴

Ahora bien, la amalgama de este grupo no estaba dada por los orígenes de cada uno de sus miembros. Si bien la nobleza habría jugado un papel destacado al principio, durante la consolidación de la *intelligentsia* a mediados del siglo XIX, el rasgo dominante de este grupo era más bien la incorporación de elementos de diversos orígenes sociales, agrupados bajo la denominación, que es al mismo tiempo legal y sociológica, de *raznochintsy*. Había nobles, ciertamente, pero también hijos de comerciantes y sacerdotes, estudiantes o incluso campesinos liberados.⁵⁵ La incorporación al grupo de la *intelligentsia* suponía para muchos ellos una ruptura previa con sus orígenes sociales; sin embargo ello no era lo que iba a definir de manera tajante su pertenencia al grupo.

Más bien, lo que terminaba por definir la integración era la realización de una actividad mental pero sobre todo, y aquí radica el factor decisivo, con un profundo sentido práctico y comprometido. El desarrollo de las ideas tenía para estos *intelligenty* sólo razón de ser en la medida en que se pusieran al servicio de la solución de los problemas de su país.⁵⁶ Sus escritos y demás publicaciones, sus intervenciones en las revistas de la época e incluso sus obras de artes estaban impregnadas de un profundo sentido práctico y realista, en el sentido de cargar sus producciones con un objetivo extra, vinculado al debate social, cultural y político. De esta manera, la *intelligentsia* comenzaba a definirse por la adquisición de un sentido crítico en sus actividades intelectuales y por utilizar al pensamiento como arma de lucha en un país donde las posibilidades de participación política eran nulas.⁵⁷

Esta actividad fue realizada de un modo tal que determinó también otra de las características fundamentales de la *intelligentsia*: el compromiso social y su sentido de

⁵⁴ Véase, por ejemplo, Vladislav Zubok, *Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia*. Cambridge & Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

⁵⁵ Véase Becker, "Raznochintsy", pp. 70-74.

⁵⁶ Véase Andrzej Walicki, *A History of Russian Thought. From the Enlightenment to Marxism*. Oxford, Clarendon Press, 1980, p. xiii. Para el autor, esta es una de las mayores causas por las cuales la filosofía fracasó en establecerse como una disciplina autónoma.

⁵⁷ Véase Malia, "¿Qué es la *intelligentsia*?", p. 28; Billington, "The Intelligentsia and the Religion of Humanity", p. 309; Berlin, *Pensadores rusos*, pp. 230-231. Incluso un autor soviético sostuvo estas ideas poco antes de la caída de la URSS. Véase Kagarlitsky, *Los intelectuales*, pp. 23-47.

misión. De algún modo desarrolló estas actividades como si se tratara de una *orden de caballeros* al servicio de la defensa de una causa.⁵⁸ Algunos autores sostienen incluso la idea de una *orden religiosa* para describir el fanatismo y la dedicación con la cual este grupo desarrollaba sus actividades.⁵⁹ Como consecuencia de esta postura, la *intelligentsia* desplegó un puritanismo ético difícil de doblegar, que se sumaba a la idea de que su trabajo se enmarcaba dentro de un trabajo calificado como *kul'turny*.⁶⁰ Algunos trabajos recientes demostraron, sin embargo, de qué modo la *intelligentsia* suavizó ese puritanismo a partir del ejemplo práctico de otros de sus miembros, como por ejemplo Nikolay Nekrasov (1821-1878), quien podía combinar dosis de poemas comprometidos con formas de conducta desaprobadas por la mayoría de la sociedad sin que ello repercutiera en su modelo de desempeño para el resto de sus integrantes.⁶¹

Otra característica destacada de este grupo social era que dado el estudio y la preparación recibidos, no tuvo más opción que asumir una condición de doble aislamiento. Por un lado, sus miembros no pudieron acercarse a la autoridad política, ya que sus ideas cada vez más progresistas no coincidían con la ideología y las prácticas del poder autoritario del zarismo. Por otro lado, nunca pudieron tejer lazos de contacto duraderos con el pueblo, dada la amplia brecha que separaba a cada uno de sus universos culturales.⁶² Asociada a esta cuestión, la *intelligentsia*, como grupo alienado de la sociedad y como vector de ideas progresistas con una dedicación casi religiosa, desarrolló un espíritu sectario que se potenció con su fanatismo moral y su dogmatismo ideológico.⁶³ Los

⁵⁸ Berlin, *Pensadores rusos*, p. 233.

⁵⁹ Billington, "The Intelligentsia", p. 808. Incluso el autor resalta como evidencia el término con el cual solía hacerse referencia a los colaboradores cercanos de Nekrasov dentro la revista *Sovremennik*, que era el de *consistorio*, p. 810.

⁶⁰ Con *kul'turny* se hacía referencia a la condición de estos *intelligenty* de poder transmitir sus conocimientos y su cultura al bajo pueblo en aras de la liberación del mismo. Véase Billington, "The Intelligentsia", p. 815.

⁶¹ Así lo sostiene, por ejemplo, Konstantine Klioutchkine. Véase Konstantine Klioutchkine, "Between Sacrifice and Indulgence: Nikolai Nekrasov as a Model for the Intelligentsia", en *Slavic Review* 66, N° 1, 2007, pp. 45-62; Konstantine Klioutchkine, "Between Ideology and Desire: Rhetoric of the Self in the Works of Nikolai Chernyshevskii and Nikolai Dobroliubov", en *Slavic Review* 68, N° 2, 2009, pp. 335-54.

⁶² Véase Kagarlitsky, *Los intelectuales*, pp. 32-37. Vladimir Nahirny matiza un poco esta aseveración tan expandida dentro de los estudiosos de la *intelligentsia* al afirmar que los *intelligenty* no estaban socialmente aislados y ni eran sufridos y que precisamente allí residía su fuerza, ya que la opresión de la autocracia no debe ser confundida con aislamiento social. Vladimir Nahirny, "The Russian Intelligentsia: From Men of Ideas to Men of Convictions", en *Comparative Studies in Society and History*, 4, N° 4, 1962, p. 411.

⁶³ Billington, "The Intelligentsia", p. 821; Malia, "¿Qué es la *intelligentsia*?", p. 25; Berlin, *Pensadores rusos*, pp. 233 y 250.

miembros de la *intelligentsia* formaron pequeños grupos y círculos [*kruzhoki*], que terminaron siendo el lugar básico en donde potenciaban sus actividades. De esta manera, el *kruzhok* de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX se convirtió en una institución fundamental. La mayoría de ellos se desplegó en la clandestinidad y fueron bastante cerrados. Al mismo tiempo, sus integrantes fueron incapaces de establecer cualquier otro tipo de lazos que no fueran los ideológicos entre ellos y rechazaron toda posibilidad de poner en discusión sus ideas.⁶⁴ En sus prácticas intelectuales, lo que se destacaba era una combinación fervorosa por el materialismo y la búsqueda de la verdad científica junto con un rabioso dogmatismo casi religioso que paradójicamente impedía el desarrollo de un espíritu científico acabado.⁶⁵

El grupo necesitó al mismo tiempo crear una serie de instituciones con las cuales poder desarrollar sus actividades o tratar de usar aquellas que estaban a su disposición. Así, era común ver ya desde el siglo XVIII la aparición de círculos de la *intelligentsia* (los ya citados *kruzhoki*), las revistas gruesas y las viviendas comunales. Incluso, la *intelligentsia* se sintió en la necesidad de desarrollar una serie de conceptos y palabras propias, como el término *nihilista* o incluso la propia palabra *intelligentsia*, que comenzó a afianzarse recién hacia la segunda mitad del siglo XIX, al menos en el sentido de hacer referencia a un grupo social determinado.⁶⁶ Fue en esos lugares y a través de sus prácticas y un vocabulario definido que la *intelligentsia* pudo desarrollar una tradición específica y transmitirla entre las sucesivas generaciones.

Dada esta caracterización, tal vez una de las consecuencias más profundas de esta interpretación es que la *intelligentsia*, al menos en su condición clásica, adquirió un carácter crítico y opositor a la mayoría de los rasgos del orden existente, cuando directamente no quiso derrocar el régimen, en la que sería la vertiente *revolucionaria* corporizada en Chernyshevsky, Dobroliubov y Pisarev. Si la *intelligentsia* había sido educada bajo los preceptos liberadores de la Ilustración y veía que, por un lado, había una autoridad que prescindía de ellos y, por el otro, una clase baja que sufría pero que nos los podía entender, dedicó todos sus esfuerzos a marcar las contradicciones de la sociedad rusa

⁶⁴ Véase Nahirny, "The Russian", p. 428.

⁶⁵ Véase William Leatherbarrow y Derek Offord, "Introduction", en Leatherbarrow y Offord, *A History*, p. 4

⁶⁶ Knight, "Was the Intelligentsia?", pp. 745-750.

y a entregarse al trabajo intelectual utilitario. Chernyshevsky fue tal vez el más extremo, al asociar incluso el arte a una perspectiva utilitarista.⁶⁷ La posesión y el celo con el cual la *intelligentsia* trabajó por el desarrollo de determinados valores en Rusia la convirtieron en la guardiana de la conciencia social y, para algunos autores, en la iniciadora del verdadero movimiento revolucionario, mucho antes aún de que una conciencia revolucionaria se desarrollara en las clases oprimidas.⁶⁸ Al mismo tiempo, la figura del *intelligent* supuso la imposibilidad de desdoblarse al intelectual o al artista del hombre que lo encarnaba. Ellos dos constituían una misma cosa y era el escritor el que respondía con su vida en cada uno de sus escritos. Era imposible esperar, al menos siempre desde la teoría, la escritura o el desarrollo de un tema por un lado y que el propio *intelligent* se comportara de manera diferente por el otro.

De este modo, es tanto lo que comparten todas las investigaciones, que en términos generales se puede extraer una caracterización integral. Sin embargo, esta precisión debe ser matizada dado que sus autores repiten algunos errores conceptuales permanentes, tales como el hecho de plantear a veces una imagen idealizada y romantizada de los *intelligenty* (y como hemos dicho la práctica muchas veces matizaba la teoría), destacar la automática y ciega adhesión a Occidente (sin tomar en cuenta que en la mayoría de los casos su mirada hacia Europa se dirigía para solucionar los problemas locales) o remarcar el carácter misionario de los *intelligenty* (vacando de contenido así cualquier rasgo racional de sus acciones). Por otra parte, muchos autores anglosajones han querido ver en la *intelligentsia* así definida a la semilla del totalitarismo (y previamente, del bolchevismo) cuando la definían en términos de desempeños dogmáticos, cerrados y monacales. Se trata, al menos en estas objeciones que resaltamos, de estudios significativos pero a su vez polisémicos, subjetivos e interesados políticamente. Sobre todo, la acentuación de la dicotomía planteada por la propia *intelligentsia* hizo que los estudios compartieran el hecho de tomar partido por un bando o por el otro y que así descuidaran un abordaje más riguroso del objeto de estudio.

⁶⁷ Nikolay Chernyshevsky, “Esteticheskie otnosheniia iskusstva k deystvitel’nosti” [Las relaciones estéticas del arte con la realidad] en Nikolay Chernyshevsky, *Izbrannye esteticheske proizvedeniia*. Moscú, Iskusstvo, 1974, pp. 66-215. La publicación original es de 1855.

⁶⁸ Berlin, *Pensadores*, pp. 230-231; Kagarlitsky, *Los intelectuales*, p. 41.

Por otra parte, esta caracterización se ha reconstruido a partir de los estudios que tuvieron en cuenta mayormente a escritores, filósofos y publicistas. De este modo dejaron de lado a otros miembros de la sociedad rusa que compartieron esas características y que, más aún, agregaron otras que iban a terminar de definir el rol de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX. Como veremos, el *kruzhok* de compositores reunidos alrededor de la figura de Mily Balakirev no sólo asimiló muchas de las características de los demás *kruzhoki* sino que también participó de los debates fundamentales de la época y además lo hizo de una manera en que se potenció su intervención, al plantearlo en términos artísticos, vale decir, en el mismo plano en el cual se pensaban los problemas sociales y políticos de Rusia. Los jóvenes compositores reunidos alrededor de la figura de Balakirev, y con el apoyo permanente de Vladimir Stasov, se constituyeron en un segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa decimonónica al plantear en sus actividades grupales y musicales los desafíos que suponía el avance de la modernidad en Rusia. Fue a partir de ello que organizaron sus actividades y fue por ello que produjeron una serie de dispositivos musicales que eran a la vez estéticos y políticos. Ciertamente, al recepcionar a la modernidad musical, el *kruzhok* pudo precisar el modo en el cual una modernidad cultural y política se veía como fundamental para el devenir de su país.

De este modo, es posible definir y abordar a la *intelligentsia* como grupo social específico de la sociedad rusa del siglo XIX a partir del *kruzhok* de Balakirev en tanto y en cuanto los sujetos que participaban agrupaban una serie de rasgos compartidos y, al mismo tiempo, desarrollaron otros que reforzaron la composición de la *intelligentsia*. Por un lado, fueron sujetos que se dedicaron al trabajo intelectual a partir del contacto con Europa y que lo hicieron con un profundo sentido de compromiso ético y político. Pero, por el otro, lo fundamental es que usaron su arte musical, tanto su contenido y principalmente su forma, para poder hacer circular mensajes críticos y disconformes, a la par que precisaban el modo en el cual se debía regular la relación cultural y política con la Europa moderna. En un país con relativo atraso como Rusia, estos sujetos fueron los encargados de lidiar con la modernidad pero para solucionar las especificidades de los problemas rusos. Y para ello vieron indispensable la activación de un círculo específico que creara, a su vez, un campo musical determinado.

4.- El *kruzhok* de Balakirev y la creación de un campo musical en la Rusia decimonónica

En mayo de 1867 se celebró en Moscú un congreso etnográfico eslavo al cual asistieron delegados checos, serbios y croatas. Para agasajar a los invitados, Mily Balakirev organizó y dirigió un concierto que contenía obras suyas aunque también de compositores tales como Mikhail Glinka, Aleksandr Dargomyzhsky, Nikolay Rimsky-Korsakov y Franz Liszt (1811-1886). Fue Vladimir Stasov quien realizó la crítica en el artículo “El concierto eslavo del Sr. Balakirev” publicado en *Sanktpeterburgskie vedomosti* [El Boletín de San Petersburgo].⁶⁹ Luego de ponderar ampliamente el concierto y la figura del director, terminaba su escrito de la siguiente manera: “que Dios nunca permita que nuestros invitados eslavos olviden el concierto de hoy, que Dios les permita conservar por siempre el recuerdo de la poesía, el sentimiento, el talento y la habilidad que existen en el pequeño pero ya *poderoso montoncito* [*moguchaia kuchka*] de músicos rusos”.⁷⁰ Así, Stasov reconocía la existencia de un grupo de compositores propios de una escuela musical rusa. Sin quererlo, también nacía de su pluma el sobrenombre que se utilizaría históricamente para denominar al grupo de músicos que se constituyó alrededor de Mily Balakirev hacia 1856 y sobre el cual el propio Stasov ejerció una notable y significativa influencia.⁷¹ Hasta la fecha del artículo, sin embargo, ese grupo de compositores era conocido como el *kruzhok* [círculo] de Balakirev.⁷²

⁶⁹ Publicado el 13 de mayo de 1867 y reproducido en SIS, vol. 1, pp. 171-173.

⁷⁰ SIS, p. 173.

⁷¹ La bibliografía sobre el *kruzhok* de Balakirev es extensa. En ella predominan, sin embargo, dos tendencias: una que los aborda sólo desde el plano musicológico y la otra que tiende a considerarlos únicamente como los paladines del nacionalismo musical ruso. Por ejemplo, puede consultarse dos grandes síntesis desde esas perspectivas: Mikhail Zetlin, *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1959; E. M. Gordeeva, *Kompozitori “Moguchey Kuchki”*. Moscú, Muzyka, 1985.

⁷² A partir del artículo de Stasov, se empezó a utilizar la frase *moguchaia kuchka* como sinónimo del *kruzhok* de Balakirev. La palabra *kuchka* (que es el diminutivo de *kucha* [montón]) indicaría una contradicción dentro del propio término, ya que literalmente significa *pequeño montón* o *montoncito*. El término solía usarse con ironía cariñosa, para denotar a un pequeño grupo de personas hacia los cuales se sentía cariño y afecto. Así la usó Stasov cuando la escribió en el artículo. Pero él le agregó el adjetivo *moguchaia* [poderoso] con lo cual acentuó la contradicción y convirtió la expresión en un curioso *oxímoron* que dio lugar a burlas y posteriores apropiaciones. Como en muchos otros casos de la historia cultural de Rusia (por ejemplo, la disputa entre eslavófilos y occidentalistas) la denominación no fue popularizada primero por los propios miembros del grupo sino por sus oponentes. En este caso, se trató del propio Aleksandr Serov, quien comenzó a utilizar el término de modo burlón para referirse al grupo de Balakirev. Más tarde, el propio

El *kruzhok* se constituyó entre los años 1856 y 1862, a partir de la acción y de la influencia de Mily Balakirev (de ahí que en la correspondencia y escritos de los compositores aparezca siempre como el *kruzhok* de Balakirev [*kruzhok Balakireva*]) y del propio Stasov y se mantuvo con cierta regularidad y estabilidad hasta 1871 (aunque informalmente puede decirse que siguió hasta la muerte de Musorgsky en 1881). Fue Balakirev quien, recién llegado a San Petersburgo desde su Nizhny-Novgorod natal en 1855, comenzó a asistir a las veladas que se celebraban en la casa de Glinka. Hijo de un burócrata menor de la administración zarista, Balakirev se había mudado a San Petersburgo para tomar clases de piano con Anton Katsky (1817-1899) y fue allí que su primer profesor de música en su ciudad natal, Aleksandr Ulybyshev (1794-1858), lo puso en contacto con el compositor de *La vida por el zar*. Fue en los encuentros que se desarrollaban en su casa donde conoció a los hermanos Stasov, Dmitry (1828-1918) y Vladimir.⁷³ Su encuentro con este último sería de gran importancia, ya que si bien Stasov no era músico ni compositor, tenía un notable interés por la música y se convertiría en un significativo asesor y consejero en cuestiones estéticas y teóricas no sólo del propio Balakirev sino de todo el *kruzhok*. Por su parte, Balakirev se convertiría en el líder y maestro de todo el grupo.⁷⁴

grupo lo resignificó y lo adoptó como forma de identidad grupal. La denominación ha sobrevivido y hoy se utiliza para hacer referencia a ese grupo de compositores reunidos alrededor de Balakirev. A lo largo de la historia, sin embargo, aparecieron varias denominaciones que generaron confusiones y distorsiones. La historiografía anglosajona, por ejemplo, ha preferido utilizar expresiones tales como “The Mighty Handful”, “The Mighty Band” o “The Mighty Five”. En español, se suelen utilizar sus respectivas traducciones: “El puñado poderoso”; “El bando poderoso” o simplemente “El grupo de los cinco”. Sin embargo, ninguna hace referencia exacta al real sentido de la expresión ya que Stasov la había usado en un sentido más amplio e incluía a otros compositores, como A. Gussakovsky y N. Lodyzhensky. Dada la dificultad de traducción de esta palabra rusa, muchos musicólogos e historiadores prefieren hoy usar el término transliterado y no una traducción incompleta e imprecisa. Así, el círculo de Balakirev pasa a ser denominado *moguchaia kuchka* o simplemente *kuchka*. Como la expresión es posterior al nacimiento del grupo, aquí preferimos utilizar los términos que los propios protagonistas utilizaron, por lo menos hasta la aparición del término, que eran el *kruzhok de Balakirev* o la *nueva escuela musical*. Véase Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. xxxiii-xxxiv.

⁷³ Robert Ridenour, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 65.

⁷⁴ La obra de Mily Balakirev comprende varias piezas para orquesta (dos sinfonías, tres oberturas y otras composiciones como el poema sinfónico *Tamara*, finalizado en 1882) pero sobre todo se destaca su obra para piano (entre la que se encuentran valse, scherzos, mazurkas y la influyente fantasía oriental *Islamey*, de 1869). Compuso también algunas canciones y aunque estuvo dentro de sus proyectos jamás compuso una ópera (sólo algunos fragmentos de una obra que se iba a llamar *El pájaro de fuego*, en 1864). Durante el período en el cual dirigió *kuchka*, Balakirev se abocó sobre todo a la enseñanza dentro del grupo. Sin embargo, se destacan sus dos *Oberturas sobre temas rusos* (la primera de 1858 y la segunda de 1864), la *Obertura*

Fue él quien reclutó a César Cui hacia 1856, por entonces un joven ingeniero militar, en una velada musical llevada a cabo en la casa de Aleksandr Fitstum (1804-1873), inspector de la universidad y músico amateur.⁷⁵ Cui había nacido en Vilna en 1835 y era hijo de un oficial del ejército francés -que se había quedado en el imperio luego de la retirada napoleónica de 1812- y una mujer lituana. Como Balakirev, había recibido sus primeras lecciones de piano en su casa y en el *gymnasium* de su ciudad natal. Recién en 1851 entraría en la Escuela de ingenieros de San Petersburgo y luego en la Academia militar de ingeniería, de la cual iba a ser luego profesor y autor de varios manuales sobre la materia. Hasta ese momento, Cui era el más maduro de los miembros y el más talentoso, aunque finalmente su trabajo no iba a descollar tanto en la creación musical como en la crítica.⁷⁶ Sin embargo, llegó a componer cerca de una decena de óperas lo largo de su vida y una serie de piezas menores para piano y de cámara. El género operístico fue sin dudas en el cual se destacó y si bien todavía en su segunda ópera *El hijo del mandarín* [*Syn mandarina*] (1859) necesitó de la ayuda de Balakirev para terminar la orquestación ya la tercera, *William Ractliff* (1869), sería reconocida por sus colegas del *kruzhok* como un gran aporte para la narrativa operística. Precisamente, Cui intentó utilizar sus óperas para llevar a cabo las ideas teóricas que promovía en sus artículos de crítica, aunque los resultados fueron desparejos.⁷⁷

Una vez formado ese núcleo, en los años sucesivos se sumaron al grupo tres músicos más. En 1857 el joven integrante de la Guardia Preobrazhensky, Modest Musorgsky, conoció a Cui en la casa del compositor Aleksandr Dargomyzhsky, en la cual solían juntarse para ejecutar y discutir sobre música. Fue Cui quien lo introdujo al círculo de Balakirev. Musorgsky había nacido en Karevo, Pskov, en 1839. Hijo de un terrateniente, tuvo sus primeras lecciones de música en el campo, junto a su madre. Luego de haber pasado por la *Peterschule*, donde simultáneamente tomó clases de piano con Anton Herke (1812-1870), Musorgsky entró a la Escuela de cadetes en 1852 de la cual egresó en 1856.

sobre temas checos (1867) y su ya citada *Islamey*. Todas ellas ejercieron una notable influencia dentro del *kruzhok* como también en el devenir la música rusa del siglo XIX.

⁷⁵ Para más detalles puede consultarse A. F. Nazarov, *Tsezar' Antonovich Kiui*. Moscú, 1989.

⁷⁶ Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 67.

⁷⁷ Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, pp. 341-343.

Luego se enrolaría como oficial en el regimiento Preobrazhensky y, más tarde, como empleado en el Departamento forestal. El encuentro con Cui resultó fundamental ya que le permitió retomar sus estudios de música bajo la égida de Balakirev. A partir de allí, iba a combinar la composición operística con la vocal y la pianística. Dentro de sus óperas, sólo llegó a finalizar una sola (*Boris Godunov*, en 1872), aunque trabajó de modo desparejo en otras cuatro: *Salambó* (entre 1863 y 1866, de la cual dejó algunas escenas sueltas), *El matrimonio* [*Zhenitba*] (en 1868 y de la cual sólo finalizó el primer acto), *La feria de Sorochinsky* [*Sorochinskaia iarmarka*] (entre 1874 y 1880 y de la cual sólo dejó escenas sueltas) y *Khovanshchina* (entre 1872 y 1881). Dentro de la obra vocal se destacan sus canciones, especialmente los ciclos en donde intentó llevar a la práctica sus ideas respecto del realismo musical como *Diestkaia* [De los niños] (1870). A su vez, su obra pianística no es muy amplia y sólo se destaca por la suite *Cuadros de una exposición* [*Kartinki s vystavki*] (1874), en homenaje a su amigo, el pintor Viktor Gartman (1834-1873). Sin dudas, la música vocal y la ópera fue la forma preferida por Musorgsky para desarrollar sus ideas.

En 1861, el joven cadete naval Nikolay Rimsky-Korsakov fue el cuarto miembro en integrarse al grupo a través de su profesor de piano, quien conocía a Balakirev de sus encuentros con Musorgsky y Cui. Rimsky-Korsakov había nacido en 1844 en Tikhvin y era hijo de una familia de nobles sin tierras.⁷⁸ Como sus colegas, había comenzado a recibir una educación musical en su casa familiar hasta que hizo su ingreso al Colegio naval en 1856 alentado por su hermano mayor Voin (1822-1871). Al sumarse al grupo su interés por la música se incrementó, aunque se vio parcialmente suspendido por el viaje que debió realizar como parte de la instrucción recibida como cadete recién egresado. Sólo a su regreso en 1865, Rimsky se decidió a seguir los consejos de Balakirev y comenzó a combinar su ocupación como marino con la de músico, al menos mientras permaneció en el grupo. Luego, lograría vivir de la música, siendo un reconocido compositor y profesor en el conservatorio de la capital. A pesar de que a lo largo de toda su vida Rimsky-Korsakov compuso obras sinfónicas, como también para piano, canto y de cámara, se destacó principalmente por terminar y orquestar las obras de sus colegas y amigos (por

⁷⁸ Gran parte de los detalles de su incorporación al *kruzhok* pueden consultarse en su *Crónica de mi vida musical*, en RKL, pp. 15-63.

ejemplo Glinka, Cui, Dargomyzhsky, Borodin y el propio Musorgsky) y, sobre todo, por su producción operística. A lo largo de su carrera nunca dejó de componer óperas y llegó a la suma de quince, en donde se advierte una variedad de temas que van de lo histórico (*Pskovityanka*) a lo épico (*La doncella de nieve*), pasando por la ópera gogoliana (*La noche de mayo*) y los cuentos de hadas (*La historia del zar Saltan*).

El último en ingresar al grupo fue el químico Aleksandr Borodin en 1862, quien ya conocía a Musorgsky previamente aunque fue Balakirev quien finalmente lo convenció de incorporarse.⁷⁹ Borodin había nacido en 1833 como hijo ilegítimo de un noble que lo había anotado como hijo de uno de sus siervos y gracias a los privilegios otorgados por su padre pudo estudiar medicina y pasar una temporada en Heidelberg para estudios de posgrado.⁸⁰ A su regreso a San Petersburgo, fue nombrado profesor en el Departamento de química de la Academia de medicina.⁸¹ La música para él no era más que un pasatiempo, y fue de todos sus colegas quien menos tiempo y esfuerzos podía dedicarle. Pese a todo, compuso un significativo número de obras, sobre todo en lo referente a la música de cámara y el canto. Respecto de la composición de óperas, no pudo escapar de la tendencia que animó a sus colegas, aunque nunca pudo finalizar ninguno de sus proyectos. En 1867 había comenzado a trabajar en *Los guerreros [Bogatyri]* pero dejó sólo fragmentos, luego en 1868 en *La novia del zar [Tsarskaia nevesta]*, aunque no pasó de esbozos y finalmente, entre 1874 y 1897, en *El príncipe Igor [Kniaz Igor]*, que fue completada y orquesta luego de su muerte por Rimsky-Korsakov y su discípulo Alexander Glazunov (1865-1936).

De este modo, hacia 1862 el grupo quedaba conformado por cinco músicos amateurs (Balakirev, Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov y Borodin) y un crítico asociado que funcionaba como amigo y consejero estético (Stasov). Eventualmente otros músicos se unieron de manera informal pero no se mantuvieron demasiado tiempo adentro, como fue el caso de Apollon Gussakovsky (1841-1875) y de Nikolay Lodyzhensky (1842-1916).⁸² Balakirev se constituyó como el líder de este grupo y desde ese lugar trató de imponer, junto a Stasov, el desarrollo de sus ideas. No es un dato menor que sus miembros fueran

⁷⁹ Ridenour, *Nationalism*, p. 66

⁸⁰ Para más detalles se puede consultar S. A. Dianin, *Borodin. Zhizneopisanie materialy i dokumenty*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1955.

⁸¹ Olkhovsky, *Vladimir Stasov*, p. 77.

⁸² Véase Gordeeva, *Kompozitory*, pp. 42 y 62.

jóvenes compositores, como Rimsky-Korsakov, quien contaba con apenas diecisiete años cuando lo conoció a Balakirev -su juvenil deslumbramiento y admiración puede percibirse claramente en su *Crónica de mi vida musical*-⁸³ o sujetos que no vivían todavía de la música y que buscaban hacerse un lugar, como el resto de los integrantes. Borodin fue toda su vida un reconocido químico, Musorgsky deambuló por varios puestos de la administración oficial luego de que fuera declarada la liberación de los siervos en 1861 y Cui siguió siendo un profesor en la Academia militar. En todos ellos encontró Balakirev un grupo al principio dócil para hacer circular sus ideas. Sin embargo, la influencia de Balakirev no fue ilimitada y pronto sus compañeros participarían de las discusiones en igualdad de condiciones.

Es significativo rescatar aquí que su existencia fue mucho más compleja y contradictoria de lo que generalmente se ha considerado.⁸⁴ El *kruzhok* tuvo en realidad una presencia relativamente despareja y sus encuentros estuvieron marcados por motivos que fueron más allá de la creación de una música o una ópera estrictamente nacionalista, como hasta poco se había sostenido. Se trató, más bien, de un grupo de nóveles compositores que en la competencia por hacerse un lugar en un ámbito todavía bastante marginal y estrecho como era el medio musical ruso de ese entonces unió sus fuerzas temporalmente para imponerse. Al mismo tiempo, y esto es lo más significativo, encarnó la corriente modernista dentro de la música rusa. En sus creaciones y sus intentos de crear una música local, encontró su vida al modernismo y su modo de intervenir en los debates fundamentales de la época. El *kruzhok* se conformaba como un laboratorio de experimentación estética y al mismo tiempo como un foro de discusión de ideas que se veía reforzado por el primero. Este rasgo convertía a estos compositores en destacados *intelligenty*. De esta manera, *el kruzhok* de Balakirev fue mucho más que el romántico y abnegado grupo de cinco compositores que buscaron reflejar en sus obras la *esencia* del alma rusa. Si nos quedamos con esa imagen, estaremos ocultando los otros esfuerzos que estos músicos estuvieron realizando por hacer visible una profesión todavía marginal en su país, por intentar ubicarse mejor dentro de esa panorama y también por intentar difundir en

⁸³ RKL, pp. 15-17.

⁸⁴ Por ejemplo, en los estudios clásicos al respecto como los ya citados de Zetlin y Gordeeva y otros como los de Rosa Newmarch, Gerald Abraham y Michel Calvocoressi.

sus obras algunas ideas que iban más allá de la estrictamente musical (aunque no quedaban reducidas a la cuestión de lo nacional). Y el recurso mayormente elegido, a pesar de Balakirev, fue la ópera.

Balakirev se convirtió así en una suerte de profeta de la música rusa y fue el encargado de hacer de eslabón entre el legado *ruso* de Mikhail Glinka, los aportes europeos y los músicos de su generación, en especial entre los compositores que conformaron su grupo.⁸⁵ Stasov, por su parte, se encargaría de asesorarlo en cuestiones estéticas. El resto de los compositores serían los encargados de experimentar con sus obras. Y todo ellos, de discutir acerca de las ideas sociales y políticas que involucraban a la modernidad en Rusia. Así, el *kruzhok* iba a desarrollar sus actividades en reuniones regulares, generalmente en casa de alguno de sus miembros donde estudiaban, discutían y componían. Incluso si alguno debía viajar, seguían el contacto por correspondencia, para no perder el ritmo. Rimsky-Korsakov nos recuerda que en 1861,

Los sábados por la noche, iba a casa de Balakirev, donde encontraba a Musorgsky y a Cui [...] Balakirev, solo o a cuatro manos con Musorgsky, tocaba sinfonías de Schumann [...] Con frecuencia me explicaba la forma de las composiciones y la instrumentación. Manifestaba opiniones que a mí me parecían nuevas del todo.⁸⁶

Incluso más adelante, en 1865 sostenía que “iba con frecuencia a casa de Balakirev en donde algunas veces pasaba la noche. Nuestro círculo -Balakirev, Cui, Musorgsky, Borodin y V. Stasov- se reunía a menudo en la casa del uno o del otro y tocábamos a

⁸⁵ Sin embargo, ni Glinka estuvo muy preocupado por desarrollar un *estilo ruso* ni Balakirev tomó de manera literal y natural, como si fuese un desarrollo orgánico, el legado de Glinka. Como bien ha explicado Richard Taruskin, Balakirev se esforzó por ir más allá de los esfuerzos de Glinka en el desarrollo de una música nacional. Y lo logró en su *Segunda obertura sobre temas rusos* (1864) creando un modelo de lo que durante mucho tiempo (y todavía hoy) se sigue considerando como el *típico* estilo ruso, es decir, la esencia rusa hecha música. Pero el trabajo de Balakirev demuestra, por el contrario, que el estilo musical de una nación no es algo que pueda ser reducido a una esencia preexistente sino que muchas veces es el estilo desarrollado por un compositor (o varios) que luego se termina convirtiendo en un *canon* y es repetido y utilizado por el resto de los compositores.

⁸⁶ RKL, p. 16.

cuatro manos”.⁸⁷ Más aún, todavía en 1868 Rimsky podía decir que “la mayor parte de nuestro círculo [*kruzhok*] solían reunirse cada semana en casa de A. S. Dargomyzhsky”.⁸⁸ Lo significativo de estas citas no es sólo la regularidad y el sostenimiento de las reuniones sino también el modo en el cual Rimsky-Korsakov incluye a Stasov dentro del grupo (algo que siempre era negado por la historiografía por no ser él mismo un compositor) y el hincapié que hace en la idea de que él y todos sus compañeros ya formaban un *kruzhok* específico. Respecto de esto último no quedan dudas de que el resto de sus compañeros así también lo veían. Musorgsky, por ejemplo, reconocía en su nota autobiográfica su pertenencia al “talentoso círculo [*kruzhok*] de músicos” conformado por Balakirev y el resto.⁸⁹ Stasov, por su parte, lo sostuvo en varios lugares, especialmente en sus artículos sobre Musorgsky y Rimsky-Korsakov.⁹⁰ Incluso él llegó a desarrollar un nombre específico más complejo y menos informal para hacer referencia al *kruzhok*: la *nueva escuela musical* [*novaia muzykal'naia shkola*] o *nueva escuela musical rusa* [*novaia russkaia muzykal'naia shkola*]. Así, el *kruzhok* fue más de lo que se suele conocer como el grupo de *los cinco*: si bien había un núcleo permanente, en él podían entrar y salir otros miembros que compartieran sus ideas y su accionar.⁹¹

En estos encuentros el *kruzhok* se juntaba para discutir ideas, aprender, componer y tocar la nueva música que creaban. Al no existir el conservatorio (y, una vez creado en 1862, al repudiarlo) el *kruzhok* mismo se convirtió en el lugar en donde realizar esas actividades. Así, era común verlos analizar juntos partituras de sus antecesores rusos como también de los compositores europeos consagrados, tocar el piano a cuatro manos o componer sobre la marcha y mostrar el resto los resultados de las exploraciones personales. Así lo recordaba Stasov:

Cada uno de los compañeros [*tovarishchi*] rara vez llegaban a las reuniones con las manos vacías. Uno mostraba un nuevo *scherzo*; el otro, un nuevo romance; el tercero, algún

⁸⁷ Idem, p. 54.

⁸⁸ Idem, p. 80.

⁸⁹ Modest Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en MPD, p. 422.

⁹⁰ Vladimir Stasov, “Modest Petrovich Musorgsky. Biografichesky ocherk”, en SISM, p. 72; Vladimir Stasov, “Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov”, en SSRK, 17.

⁹¹ Como ya vimos en los citados casos de Gussakovsky y Lodyzhenksy.

movimiento de su sinfonía o una obertura; el cuarto, un coro; y a su vez otro, un ensamble de una ópera. ¡Esto era una fuerza creativa enorme! [...] Todos se reunían cerca del piano y allí en seguida comenzaban los ensayos, la crítica auténtica y el ataque y la defensa.⁹²

A través del método que consistía en estudiar las partituras de los compositores consagrados de Europa y a través de prueba y error en las composiciones, el círculo iba adquiriendo sus propias ideas y desarrollando sus propias obras. Es de destacar entonces aquí una práctica habitual de los *kruzhoki* de la *intelligentsia*, que era la reunión informal en veladas de discusión e intercambio. Más aún, es significativo remarcar que dos de los compositores, Musorgsky y Rimsky-Korsakov, compartieron vivienda hacia 1871, en lo que también era una práctica habitual de los de *intelligenty* de la época.

Dos cuestiones eran reivindicadas como rasgos fundamentales del *kruzhok*: el diletantismo y el trabajo colectivo. Como vimos ninguno era un músico *profesional* (y ninguno, salvo Rimsky-Korsakov desde aproximadamente 1871, lo sería nunca y ni siquiera eran *artistas libres*) y la música era una ocupación que debían compartir con otras para vivir. Pero el diletantismo iba más allá de la posibilidad de poder vivir de la música: ninguno de ellos había tenido una educación formal y sistemática. Sin embargo, para el *kruzhok*, más que una limitación eso era una liberación. Así lo recordaba Rimsky-Korsakov: “Balakirev, que no había pasado por ninguna escuela creía que los demás no necesitaban tal escuela. No precisa preparación, pensaba él: hay que componer, trabajar y adquirir conocimientos mediante nuestro propio trabajo”.⁹³ Así se legitimaba una característica propia pero al mismo tiempo se reivindicaba un modo de hacer música e intervención social, que era la de estar liberados de cualquier atadura que impidiera crear libremente.⁹⁴ Por otra parte, los esfuerzos del círculo se veían potenciados precisamente por la última característica remarcada por Rimsky, es decir, por el trabajo colectivo. Se trataba de otro principio fundamental, ya que todos los miembros del *kruzhok* compartían sus trabajos, se alentaban, se criticaban y corregían y hasta se sugerían temas para futuras

⁹² Stasov, “Musorgsky”, en SISM, p. 72.

⁹³ RKL, p. 28.

⁹⁴ Algunos autores hay querido ver en esto también la excusa perfecta para justificar su ausencia de estudios formales. Véase Ridenour, *Nationalism*, p. 79.

composiciones, y en esto último sobre todo destacó Stasov. Si bien los rasgos anteriores los asimilan a los rasgos generales de todo *kruzhok* de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX, estos últimos marcan una notable distinción y al mismo tiempo aportan elementos para una mejor comprensión y caracterización del fenómeno.

El *kruzhok* pudo hacer circular sus ideas y sus prácticas a través de algunas instituciones básicas, más allá de las publicaciones y representaciones de sus obras. Una de ellas, que compartía con el resto de los *kruzhoki* de la *intelligentsia*, eran las intervenciones en periódicos y revistas, sobre todo en forma de artículos teóricos y de crítica musical. Aquí quiénes más descollaron fueron el propio Vladimir Stasov y sobre todo César Cui, ya que publicaron sostenidamente en periódicos y revistas de la época artículos de crítica y reseñas de actividades musicales que eran una excusa para la difusión de sus propias ideas.⁹⁵ No obstante, el resto de los miembros solía publicar ocasionalmente sus críticas, como por ejemplo la famosa reseña de Rimsky-Korsakov de la ópera de Edvard Napravnik (1839-1916) que le valió su enemistad por el resto de los días. Al mismo tiempo, el *kruzhok* había apoyado la creación de un espacio en donde poder ejecutar regularmente sus obras y no depender de las instituciones oficiales, la Escuela Musical Gratuita [*Besplatnaia Muzykal'naia Shkola*]. Creada en 1862 a instancias del director de orquesta Gavril Lomakin (1812-1885) (quien a su vez se había basado en discusiones y charlas sostenidas al respecto con Balakirev, Stasov y compañía) se trató de una institución conformada por profesores e instrumentistas dedicada a estimular la educación musical dentro de un público lo más amplio posible, especialmente aquél vinculado con las clases más bajas, sin buscar réditos comerciales aunque sin contar con apoyos económicos importantes. Por otra parte, los miembros del círculo pudieron allí probar y presentar su obras antes de que en cualquier otro lado.⁹⁶ Como sostiene Robert Ridenour, “Balakirev y su círculo gradualmente convirtieron a la Escuela Musical Gratuita en una agencia para su propio trabajo”.⁹⁷ En esas dos instituciones también es posible ver la delimitación establecida por el círculo y quiénes quedaban fuera del grupo de compositores, como por ejemplo, Anton

⁹⁵ Esos artículos hoy pueden encontrarse en Iu. A. Kremliov (ed.) *Ts. A. Kiui: Izbrannye stat'i*. Leningrado 1952; Vladimir Stasov, *Stat'i o muzyke v 5-i vypuskakh*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1975.

⁹⁶ El citado concierto eslavo que dirigió Balakirev y que fue reseñado por Stasov fue ejecutado con la Escuela Musical Gratuita.

⁹⁷ Ridenour, *Nationalism*, p. 131.

Rubinstein y Aleksandr Serov.⁹⁸ También quedaron relegados otros organismos, como el conservatorio de música que dirigía el propio Rubinstein (abierto en 1862) y la Sociedad Musical Rusa [*Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo*], una institución que se había creado en 1859 como antecedente del conservatorio para promover la educación musical de la sociedad rusa, comandada también por Rubinstein y sostenida a partir de donaciones tanto de la monarquía como de los nobles. Tanto estos compositores como sus instituciones iban a quedar dentro del campo de los enemigos del *kruzhok* o, por lo menos, afuera de sus proyectos, discusiones y actividades.

De esta manera, del *kruzhok* de Balakirev saldría un estilo musical, estético y cultural definido que iba a ser reapropiado por cada uno de sus miembros en sus obras y al mismo tiempo iba a ser potenciado por el rasgo cultural y político que adquiriera. Vale decir, el medio y el material musical como dispositivos para poder expresar ideas y opiniones que no eran musicales y también para poder generarlas. Precisamente, una de sus formas de trabajo, el estudio de las partituras de los compositores consagrados de Europa les iba a permitir tener un contacto más directo con esa modernidad europea. Y ese estilo no iba a estar definido por el nacionalismo musical sino más bien por la composición de obras que siguieran los innovadores métodos armónicos, rítmicos y compositivos diseñados originalmente por Mikhail Glinka y desarrollados por Balakirev y el *kruzhok*.⁹⁹ La combinación de compositores locales (Mikhail Glinka, Aleksandr Dargomyzhsky) sumado a lo que estudiaban de Europa (Robert Schumann (1810-1856), Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt) hizo que se generara un estilo bien propio y definido por el círculo que les permitía precisar problemas y proponer soluciones al respecto.¹⁰⁰ Lo que era valorado por el *kruzhok* pasaba no tanto por el color nacional, sino más bien por todo aquello que fuera original, innovador, libre de la tradición y expresivo de un modo que sea verdadero. Y sobre, por aquello que les permitiera definir de la mejor manera posible la relación con Europa.

⁹⁸ Para una excelente reseña del conflicto desatado entre los dos grupos, que no involucró al nacionalismo y el cosmopolitismo sino que fue algo más profundo, véase el excelente libro de Robert Ridenour, *Nationalism*.

⁹⁹ Ridenour, *Nationalism*, p. 76.

¹⁰⁰ La musicóloga Marina Frolova-Walker incluso se anima de definirlo y llamarlo estilo *kuchka*. Véase Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven, Yale University Press, 2007, p. 141.

Se trataba pues de una revuelta contra el conservadurismo musical que al tratar y trabajar los materiales musicales se volvía también una revuelta contra el conservadurismo político y cultural. No por nada Stasov, quien estaba influido por los escritos de Chernyshevsky y Dobroliubov, terminó siendo el consejero del grupo.¹⁰¹ Precisamente, lo que estaba desarrollando este círculo era un modernismo musical y, a través del él, la búsqueda de una modernidad en Rusia. Lo importante no era tanto el nacionalismo propio del grupo, que pudo haber estado presente el algún momento, como el modernismo musical y el rechazo de todo lo establecido. Si bien se puede hablar de un estilo ruso creado por este círculo, lo es porque su innovación se basaba en la campaña por una música de avanzada en un país donde los extranjeros y aquellos que eran considerados conservadores dominaban la escena musical. Como bien resumía Rimsky-Korsakov: “[hacia 1869] nosotros éramos los componentes de la vanguardia [*peredovik*] rusa”.¹⁰² Esa vanguardia rusa era tanto musical como cultural y se había convertido así en un segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa que a través de sus obras intentó pensar el fundamental problema del vínculo con la modernidad europea y así el modo en el cual podía resolverse los problemas fundamentales de Rusia. Antes de pasar al análisis concreto de las obras musicales en donde se manifiesta tal cuestión, resulta pertinente rastrear el pensamiento brindado por uno de los miembros que resultará fundamental luego a la hora de ver las obras, como lo fue Musorgsky. A través de su bien conservada correspondencia, es posible distinguir cómo el grupo encaró la cuestión de la relación con Europa y cómo se diagramaron las ideas de estos *intelligenty* para luego intervenir más concretamente a través de sus obras.

¹⁰¹ Ridenour, *Nationalism*, p. 78.

¹⁰² RKL, p. 93.

5.- *Intelligentsia* y modernidad en el *kruzhok* de Balakirev. Modest Musorgsky y la relación de Rusia con Europa

Modest Musorgsky fue, junto a Nikolay Rimsky-Korsakov, uno de los integrantes más jóvenes del *kruzhok* de Balakirev. Allí no sólo aprendió lo básico en cuestiones musicales sino que también comenzó a componer sus obras y, al mismo tiempo, delineó gran parte de su ideario estético que fue la base de sus composiciones posteriores. Como recuerda el propio Musorgsky:

En la casa de Dargomyzhsky Musorgsky entró en contacto con los prominentes hacedores del arte musical en Rusia: C. Cui y M. Balakirev. Con este último el joven compositor de diecinueve años estudió toda la historia del desarrollo del arte musical [...] Balakirev acercó a Musorgsky a la familia de uno de los más importantes conocedores del arte en Rusia, el bien conocido crítico Stasov [...] Esta cercanía a un círculo talentoso de artistas estimuló particularmente la actividad mental del joven compositor y le dio una dirección seria y estrictamente científica. El resultado de esta afortunada cercanía fue una serie entera de composiciones musicales.¹⁰³

Ahora bien, al no dejar más escritos que su correspondencia y sus partituras, más allá de la breve nota autobiográfica (que por otra parte quedó inconclusa),¹⁰⁴ nos vemos obligados a rastrear básicamente en la primera sus pensamientos respecto de la cuestión que venimos abordando, los cuales, por otra parte, no han sido pocos, por lo menos en lo que se refiere a la correspondencia de sus años vinculados al *kruzhok* de Balakirev y de

¹⁰³ Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en MPD, pp. 422-423. La redacción en tercera persona pertenece a Musorgsky, que había pensado la nota autobiográfica para un diccionario de músicos que estaba preparando el musicólogo y profesor alemán Hugo Riemann (1849-1919).

¹⁰⁴ La “Autobiograficheskaia zapiska” apareció en realidad en tres versiones: una en ruso y dos en francés. De estas dos últimas, hay una que es la copia corregida y mejorada de la otra. Y a su vez la versión francesa no es una traducción literal de la versión rusa sino que contiene algunos complementos. Las tres versiones fueron utilizadas de manera indiscriminada por Vladimir Stasov en varios de sus artículos aunque nunca, hasta 1917, se tuvo acceso a los textos completos. Luego, fue publicada primero por Vladimir Karenin (seudónimo de Varvara Komarova-Stasova, sobrina de Vladimir Stasov) en 1917 y luego por Andrey Rimsky-Korsakov en 1932. En ambos casos, se publicó la versión rusa con los complementos de la versión francesa. Véase MPD, pp. 416-421.

cuando las polémicas sobre la conformación de una tradición musical rusa estaban en auge. Así, nos ha quedado un extenso *corpus* de correspondencia perteneciente a Musorgsky (que llega a casi trescientas cartas). Allí no solo se ocupaba de asuntos triviales (como citas o quejas de su empleo como archivero en el Departamento forestal) sino también de asuntos que tenían que ver con su actividad como músico y con su pensamiento estético, musical e ideológico, que se iba desarrollando a la par de su trabajo como compositor, ya que tenía la costumbre de reflexionar permanentemente con sus amigos y colegas respecto del trabajo que iba realizando. Al mismo tiempo, a lo largo de su correspondencia es posible observar cierta coherencia y continuidad dentro de su pensamiento, como también una maduración de sus ideas que corrió en paralelo con el paso del tiempo y de su trabajo involucrado con la música. Con este último rasgo colaboró que gran parte de sus interlocutores fueran compositores (como Balakirev o Rimsky-Korsakov), confidentes y consejeros en cuestiones culturales (como Stasov o el poeta Arseny Golonishchev-Kutuzov (1848-1913)) o allegados a ellos, como el resto de los amigos que solía frecuentar (por ejemplo, Nadezhda Purgold (1848-1919), esposa de Rimsky-Korsakov o Ludmila Shestakova (1816-1906), hermana de Glinka). Su omnipresente lenguaje cargado de humor y de máscaras coloridas, poblado de sobrenombres y caricaturas, sirve además para que el compositor se revele mucho más auténtico en sus escritos a sus amigos (y hoy a nosotros mismos) y para evitar un artificioso ocultamiento que le hiciese perder su naturalidad y sinceridad.¹⁰⁵

Cuando se aborda la correspondencia de Musorgsky se perciben dos entidades claramente definidas: por un lado, se encuentra a Rusia y, por el otro, a Europa. Esta última a su vez está encarnada principalmente por Alemania, especialmente en el período que corresponde a los años 1857 y 1872. Sólo cuando Musorgsky llegue a un determinado desarrollo de su actividad compositiva y de su pensamiento se producirá un corrimiento de sentido y Europa pasará a ser representada por los compositores más progresistas, especialmente Franz Liszt. Eso comienza a ser percibido a partir del año 1872, cuando Musorgsky había ya finalizado su *Boris Godunov*. De este modo, el compositor describía

¹⁰⁵ Musorgsky, por ejemplo, solía usar una larga lista de diminutivos, para él y sus amigos (*Murorianin*, *Musinka*, *Korsinka*, *Diainka*, etc.) y de sobrenombres (como por ejemplo *généralissime* para Stasov o *Sadyk Pasha* para Chaikovsky).

principalmente a Europa a través de su música y, particularmente, de Alemania. Para él, ese espacio representaba el frío lugar del pensamiento racional: “Los alemanes, cuando piensan, primero teorizan detalladamente y luego prueban”.¹⁰⁶ Se trataba de una nación “teórica en lo musical” ya que “cada paso que dan caen en la abstracción”.¹⁰⁷ Este rasgo característico los ha llevado, entre otras cosas, a ser compositores de música vocal bastante pobre ya que “cuando componen para el canto, no piensan en la gárganta, forzando el pensamiento humano en el marco de una frase musical preconcebida”.¹⁰⁸ Tendiendo siempre en cuenta esta característica racionalizadora, Musorgsky incluso llegaba a resignificar el gentilicio y a utilizar el término *alemanizar* [*nemchit*] como sinónimo de la revisión y la corrección de una obra o de la reelaboración de trabajos ya finalizados.¹⁰⁹ De esta manera Alemania, y por extensión Europa, era la tierra por excelencia de la abstracción profunda.¹¹⁰

En su caracterización de Alemania Musorgsky agregaba otro rasgo, que estaba estrechamente vinculado con lo que venía sosteniendo: el de la sujeción. Alemania era el espacio de “la esclavitud musical” ya que existía allí una “veneración por el conservatorio y la rutina”.¹¹¹ Las instituciones formales y los programas de estudio no tenían más sentido que sumir la creatividad en una serie de fórmulas rutinarias y, por lo tanto, reducirla a la pura esclavitud. De ese modo, todo lo que proviniese de Alemania era visto con malos ojos y rechazado de plano, como Musorgsky se lo hacía saber a Balakirev en un comentario elogioso respecto de su obra *Rus'*: “este es el primer trabajo que no tiene una influencia alemana”.¹¹² Así es como se definiría una música verdadera, libre y auténtica y no, como la que proviene de Europa, ya que falsifica, esclaviza y, finalmente, mata:

¹⁰⁶ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MP, p. 95.

¹⁰⁷ Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MP, p. 101.

¹⁰⁸ Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MP, p. 101. En el original está la palabra en francés, *gossier*.

¹⁰⁹ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MP, p. 96.

¹¹⁰ Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MP, p. 74.

¹¹¹ Carta de Musorgsky a Balakirev, 26/01/1867, en MP, pp. 67-68. Cabe destacar que no es el único pueblo al que Musorgsky le adjudica la esclavitud; Francia e Inglaterra también comparten esa característica. Incluso los checos (“los eslavos de los eslavos”) llegan a ocupar una posición peor ya que, aunque demandan música eslava, no pueden escapar de esa esclavitud.

¹¹² Carta de Musorgsky a Balakirev, 10/06/1863, en MP, p. 51. El propio Balakirev mostraba su disgusto de lo alemán en una carta al mismo Musorgsky: “Te diré que aquí [Praga], como a lo largo de Alemania, cada profesor del conservatorio tiene la cabeza cerrada tanto como nuestro Rubinstein”. Carta de Balakirev a Musorgsky, 11/01/1867, en MR, p. 74.

Una nación o una sociedad que es insensible a los sonidos que, como el recuerdo de la madre de uno o de un amigo íntimo, debe hacer vibrar todas las cuerdas de un ser, hacerlo despertar de un sueño profundo, hacerlo dar cuenta de su particularidad y de la opresión que se posa sobre él y que gradualmente aniquila su peculiaridad, tal sociedad, tal nación, es un cuerpo muerto.¹¹³

Hacia 1872 Musorgsky todavía utilizaba la caracterización alemana para descalificar a sus críticos:

Cuando todo esté listo, el prefijo *in* debe ser desechado de la palabra *Ingermanlad* y Laroche entrará a la cancillería de la guilda musical como un vigilante (en el sentido literal), Fif se convertirá en un aprendiz de cocina de Bismarck y Tomson estará espantando las moscas de Bismarck, moscas que por supuesto serán rusas.¹¹⁴

Incluso el rechazo y el desdén que mostraba Musorgsky a todo lo que proviniese desde Alemania se hacía evidente en el desprecio que evidenciaba por las opiniones vertidas por Rubinstein en su ya citado artículo de 1861: “qué prerrogativas tiene Rubinstein para tales estrecheces -gloria y dinero y cantidad antes que la cualidad. ¡Oh, Océano! ¡Oh, charco!”¹¹⁵ Así, había un total rechazo de su pretendida autoridad y de sus valores que a su vez se basaban, precisamente, en la tradición alemana del conservatorio. Es significativo remarcar aquí que Musorgsky había leído la novela *Oblomov* de Iván Goncharov (1812-1891).¹¹⁶ Lo sabemos a través de una carta que le enviara a Balakirev el

¹¹³ Carta de Musorgsky a Balakirev, 26/01/1867, en MP, p 68.

¹¹⁴ Carta de Musorgsky a Stasov, 13/07/1872, en MP, pp. 130-131. Laroche, Fif (Feofil Tolstoy (1809-1881)) y Tomson (Aleksandr Famintzyn) eran tres críticos musicales de tendencia conservadora, poco benévolos hacia Musorgsky y el *kruzhok* en general.

¹¹⁵ Carta de Musorgsky a Balakirev, 13/01/1861, en MP, p. 32. La *Segunda sinfonía en do mayor* de Rubinstein (op. 42) era conocida como la *Sinfonía Océano*.

¹¹⁶ Iván Goncharov, “Oblomov”, en AAVV, *Maestros rusos II*. Barcelona, Planeta, s/f [1859], pp. 165-655.

mismo año de edición de la novela.¹¹⁷ Por lo tanto, estaba familiarizado con el argumento, los personajes y la oposición que allí se hacía entre el protagonista ruso, un noble con talento y buen corazón pero que no puede actuar con firmeza y su amigo Stolz, quien lleva una vida bastante ocupada y, por supuesto, es alemán. A pesar de que Oblomov es débil e inactivo, Goncharov lo presentaba como un personaje querible y con el cual simpatizar. Por el contrario, Stolz, a pesar de contar con muchas virtudes, termina cayendo como alguien irritable dada su actividad tediosa e insignificante y su rutinaria ocupación comercial. Esa caracterización sirvió, por ejemplo, para reforzar los argumentos de los esclavófilos, al punto de considerar a Oblomov como el primer héroe ruso de la literatura rusa.¹¹⁸ Más aún, el nombre propio se convirtió en la base de sustantivo común *oblomovshchina* [oblomovismo]. Sin embargo, Musorgsky no se queda en la celebración esclavófila, ya que como sabemos, el compositor también había leído a Nikolay Dobroliubov.¹¹⁹ Más aún, muy probablemente haya estado en contacto con el celebrado ensayo “¿Qué es el oblomovismo?”,¹²⁰ en donde el autor reprobaba a Goncharov por presentar a su héroe de manera positiva ya que el oblomovismo, algo real en la Rusia de su tiempo, no era más que algo pernicioso para el país.¹²¹ Algo de esta caracterización puede verse en su correspondencia y luego en sus obras.

Musorgsky hizo público su pensamiento y reforzó esta caracterización de Europa y Alemania como la cuna del conservadurismo, la rutina, la falta de innovación y la influencia negativa, como la causa suprema de la esclavitud estética y musical, en una canción finalizada hacia 1867 y publicada por primera vez en 1870: *Klassik (El clasicista)*.¹²² Subtitulada como “panfleto musical”, se trataba de una sátira a esa versión de Europa que Musorgsky tanto rechazaba. En el encabezado rezaba la siguiente oración: “En respuesta a los comentarios realizados por Famintzyn respecto de las herejías de la escuela musical rusa”.¹²³ Rimsky-Korsakov sugirió que el origen de la composición debía

¹¹⁷ Carta de Musorgsky a Balakirev, 19/10/1859, en MP, p. 24.

¹¹⁸ Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 22.

¹¹⁹ Carta de Musorgsky a Golonishchev-Kutuzov, 14/11/1879, en MP, p. 275.

¹²⁰ Nikolay Dobroliubov, “¿Qué es el oblomovismo?”, en AAVV, *Los demócratas revolucionarios rusos*. La Habana, Editorial arte y literatura, 1989 [1859], pp. 385-439.

¹²¹ Idem, pp. 395-411.

¹²² Musorgsky, “Klassik” (1867), en MPSS, tomo V, pp. 38-41.

¹²³ Musorgsky, “Klassik”, p. 38.

buscarse en la reseña que había publicado el propio crítico y compositor Aleksandr Famintzyn (1841-1896) de su obra *Sadko*,¹²⁴ lo cual refuerza nuestra hipótesis del trabajo colectivo del grupo.¹²⁵ En cualquier caso, se trataba de la primera de una serie de canciones en clave de sátira o panfleto, como *El macho cabrío* (1867), *El guiñol* (1870) o *El orgullo* (1877), que encerraba una parodia al estilo clásico y conservador asociado con Alemania.¹²⁶ Su letra era bastante directa y describía de manera burlona las características de la música europea que Musorgsky rechazaba:

Soy simple, sereno, modesto, educado y hermoso.
Soy delicado, importante y apasionado.
Soy un clasicista puro y tímido,
Soy un clasicista puro y cortés.
Soy un furioso enemigo de los más nuevos recursos,
Un enemigo mortal de todas las innovaciones.
Su ruido y alboroto, su desorden terrible
Me preocupa y me atemoriza.
Veo en ellos el fin del arte.
Pero yo, soy simple, sereno, modesto, educado y hermoso.
Soy un clasicista puro y tímido,
Soy un clasicista puro y cortés.

La burla viene dada así por la letra en donde se parodian todas las características del estilo clásico, como si estuvieran encarnadas en él, que se presenta como un supuesto clasicista. La letra pertenece al propio Musorgsky, quien incluso la volvía a citar parcialmente en la misma condición de parodia en una carta a las hermanas Purgold.¹²⁷ Las

¹²⁴ Se trata de un cuadro musical basado en la leyenda medieval rusa de Sadko, compuesto en 1867 y revisado luego dos veces, en 1869 y en 1892.

¹²⁵ Dice Rimsky-Korsakov en su *Crónica de mi vida musical*: “Después de la ejecución de *Sadko* este último [por Famintsin] publicó un artículo en contra mía, acusándome de imitar a la ¡¡¡*Kamarinskaia*!!!, lo que sirvió de pretexto a Musorgsky para componer *El clasicista*, que ponía en ridículo al crítico de triste figura”. RKL, p. 94.

¹²⁶ En su nota autobiográfica de 1880, Musorgsky incluso la define como “polémica”. Véase Musorgsky, “*Avtobiograficheskaia*”, en MPD, p. 424.

¹²⁷ Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 18/06/1870, en MP, p. 100.

palabras rescataban lo conservador, lo formal y rutinario del clasicista y su oposición a todo lo que encarnase lo contrario, en términos de novedad, innovación y experimentación, como claramente ocurría con Musorgsky y *el kruzhek* al que pertenecía. Pero la parodia estaba presente también, y sobre todo, en la música.

La canción está estructurada en tres partes, en la típica distribución A-B-A (Ejemplo 1). Allí hay dos elementos que refuerzan el carácter satírico de la obra y que al mismo tiempo potencian las propias ideas modernistas. En primer lugar, al llegar al octavo compás de la canción, en la primera coda de la línea melódica, se presentan en el acompañamiento del piano unas terceras graciosas y floridas, que refuerzan la parodia del estilo afectado y rutinario del siglo XVIII. A su vez, el compositor potencia ese efecto con la imitación burlesca de un *minuetto* al finalizar la parte A. En segundo lugar, cuando comienza la parte B y la letra hace referencia a la enemistad del clasicista con el arte moderno, se puede escuchar en el acompañamiento del piano a uno de los temas de la obra *Sadko*, precisamente la composición de Rimsky-Korsakov que Famintzyn había criticado por sus herejías. Esas herejías tenían que ver con la utilización de armonías cromáticas y de la escala de tonos enteros, dispositivos bien conocidos y explotados no sólo por Rimsky-Korsakov y Musorgsky sino también por los demás miembros del *kruzhek* y sus antecesores y que se oponían a los preceptos clásicos.¹²⁸ En definitiva, la obra no dejaba de ser la descripción burlesca y satírica de un pedante reaccionario y rutinario que pronunciaba su credo artístico en contra de toda innovación y experimentación.¹²⁹ La música potencia la descripción de la letra al resaltar la afectación, los lugares comunes dramáticos, la falsa imitación del estilo clásico y la evocación pantomímica de la marcha que sobrevuela a toda la canción con el fin de reforzar la denuncia satírica.¹³⁰ Así, la canción expresaba públicamente el pensamiento musorgskiano sostenido privadamente en su correspondencia respecto de Alemania y sus valores conservadores y rutinarios hacia la música.

¹²⁸ Maes, *A History*, pp. 83-84.

¹²⁹ M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*. Buenos Aires, Editorial de Grandes Biografías, 1943, p. 102.

¹³⁰ Véanse las reacciones aprobatorias de los compañeros de Musorgsky respecto de la canción relatadas en E. Frid, *Modest Petrovich Musorgsky, 1839-1881. Kratki ocherk zhizni i tvorchestvo*. Leningrado, Muzyka, 1979 pp. 59-60.

Не скоро-спокойно [Andantino, tranquillo] *cresc.*

Я прост. я я - сен, я
Bin klar, bin ein-fach, be-

Не скоро-спокойно [Andantino, tranquillo]

скро - мен, веж - лив, я пре-кра - сен. Я ' пла - вен,
-schei - den, - hif - lich, sehr - äs - the - tisch. Be - däch - tig,

ва - жен, я в ме - ру стра - стей. Я чи - стый клас - сик,
no - bel, mass - voll pa - the - tisch. Die rein - ste Kla - ssik,

Ejemplo 1: Modest Musorgsky, "Klassik", en MPSS, tomo V, p. 38.

pp *cresc.* *atm.* *p* *sf*

я стыд - лив, — я чи - стый кла - сик, — я уч - тив.
ed - le Kunst, das ist mein Cre - do, — mein I - del.

f **Тревожно. [inquieto]**

Я злей - ший враг но - вей - ших у - хищ -
Mir sind ver - hasst die neu - en Kunst - ten -

Тревожно. [inquieto]

ff

-ре - ний, за - кля - тый враг — всех но - во.вве.
- den - zen, mir sind ver - hasst — all' die Dis - so -

Ejemplo 1 (continuación): Musorgsky, "Klassik", p. 39.

де - ний. Их шум и гам, их
 лан - гез. Ihr Lärm, ihr To - ben,

страш - ный без - по - ря - док Ме - ня ня тре -
 ord - nungs - lo - ses Klät - tern sind mir ein

- во - жат и пу - га - ют.
 Grem - el, ein Er - schrek - ken.

В них гроб ис - кусства вижу я. Но я, я прост, не я, я
 Den Tod der Kunst seklich da - rin Doch ich bin klar, doch ich bin

Спокойно [Tranquillo] pp < > p

Ejemplo 1 (continuación): Musorgsky, "Klassik", p. 40.

я - сен, я скром - ен, веж - лив, я пре - кра - сен. Я чи - стый
 ein - fach, be - schei - den, höf - lich, sehr - - äs - the - tisch. Wahr - haf - te

клас - сик, я стыд - лив. - Я чи - стый клас - сик, - я уч. -
 Klas - sik, ed - le Kunst, - das ist mein Cre - do, - mein - I -

- ТИВ.
 - dol.

Ejemplo 1 (continuación): Musorgsky, "Klassik", p. 41.

Ahora bien, esta caracterización no era unilateral ni aislada y estaba siempre pensada en función de la interacción con Rusia. Para Musorgsky, estaba claro que el problema tenía que ver con la relación entre esa Europa que se suponía moderna pero que en realidad era anticuada y conservadora y el posicionamiento de Rusia ante ella. O mejor dicho, entre lo que Musorgsky prefería tomar de Europa para criticar lo no deseado para Rusia. Como vimos, Musorgsky se mostraba bien enfrentado a esa Europa y su desdén era bastante conocido en la época. El escritor Iván Turgueniev, por ejemplo, acusaba y reprobaba a Musorgsky por no tomarla en cuenta y ser tan necio: “y luego vino el ‘Coro de Sennacherib’ del Sr. Musorgsky... Qué autoengaño, qué ceguera, que analfabetismo, qué ignorancia de Europa”.¹³¹

Al mismo tiempo, en una carta al pintor realista Ilia Repin (1844-1930) Musorgsky se hacía eco de un ingrediente clave dentro de la identidad rusa durante el siglo XIX como fue el lugar de lo “oriental” y cierta angustia por no ser percibido como occidental. Musorgsky la preguntaba a Repin, que estaba de viaje por Europa: “¿es verdad que Europa es realmente mejor que Tartaria, llamada en los libros Rus’, Rusia o Rossiia?”.¹³² La asociación de Rusia con lo “oriental” que realiza Musorgsky allí no era nueva y tenía que ver con cierta angustia que provocaba la asociación que desde Europa se hacía de Rusia con lo “oriental” y, así, con lo atrasado.¹³³ Rusia como parte de la “bárbara” Asia y no de la “civilizada” Europa. Tanto Musorgsky como sus compañeros del *kruzhok* de Balakirev iban a tener una relación ambigua respecto de lo oriental. Por un lado, iban a utilizar el elemento oriental de manera *negativa* para diferenciarse del resto de las naciones en Rusia. Por otra parte, iba a ser un elemento *positivo* a la hora de pensar la distinción respecto de Europa. Sin embargo, no deja de ser evidente para Musorgsky la distancia entre Rusia y Europa. Todavía en 1879 reconocía ante Stasov que se sentía en Europa al visitar Yalta y en la misma carta usaba la palabra “europeizada” para dar cuenta de una “mujer muy culta y avanzada”.¹³⁴

¹³¹ Vladimir Stasov, “Dvadsat’ pisem Turgenieva i maio znakomstvo s nim”, en Alexandra Orlova, *Musorgsky Remembered*. Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 23. Algunas de estas ideas ya las había expresado el propio Turgueniev en su novela *Humo* (1867).

¹³² Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MP, p. 146.

¹³³ Véase Richard Taruskin, “Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context”, en *Cambridge Opera Journal*, 4, 1992, pp. 253-280.

¹³⁴ Carta de Musorgsky a Stasov, 10/09/1879, en MP, p. 271.

Rusia encarnaba, por su parte, todo lo se oponía a Alemania y, por extensión, a Europa. En ese sentido, la música y el arte rusos eran frescos, originales y, sobre todo, realistas. Estaban alejados de la rutina y el conservadurismo alemán y europeo y se presentaban como una fuente de renovación para todo el continente. Se oponía a todo lo conocido, a lo rutinario y así, se encontraba lejos de la esclavitud que se posaba sobre Europa. Precisamente esa Rusia se hallaba encerrada en la vieja capital, Moscú:

Finalmente se me concedió la posibilidad de ver Jericó. Le daré mis impresiones [...] En general Moscú me transporta a otro mundo, un mundo antiguo que ha dejado una impresión muy placentera. Usted sabe, yo he sido un cosmopolita pero ahora siento cierta regeneración; de repente todo lo ruso pasa cerca de mí y me sentiría muy irritado si Rusia fuese tratada sin ceremonia; al presente creo que estoy realmente empezando a amarla.¹³⁵

Musorgsky retoma aquí una vieja imagen desarrollada dentro de la cultura rusa que tenía que ver con la contraposición entre Moscú como ciudad *rusa* y San Petersburgo como civilización *foránea*. Esa contraposición se desarrolló sobre todo en la literatura del siglo XIX, a partir del relato fundacional de Alexander Pushkin, *El jinete de bronce*, donde se presentaba la idea de San Petersburgo como ciudad irreal, extraña a Rusia, implantada desde afuera.¹³⁶ Moscú, por su parte, era un lugar de propósitos terrenales y donde las tradiciones del país se habían conservado. San Petersburgo aparecía así descripta como una ciudad dinámica, pero fría y formal y Moscú, como estática pero cálida y amistosa.¹³⁷ Más aún, San Petersburgo era vista como la ciudad occidental y nueva y Moscú como la ciudad oriental y vieja. La primera como carente de historia y representada por el poder zar; la segunda como la guardiana de la historia y expresada en el pueblo. Esta contraposición fue la que animó a varios artistas a ver en Moscú un lugar de inspiración ya que intentaron

¹³⁵ Carta de Musorgsky a Balakirev, 23/06/1859, en MP, pp. 19-20. Tanto Musorgsky como los demás miembros de *kuchka* solían llamar “Jericó” a Moscú para reforzar sus rasgos de ciudad antigua y provinciana.

¹³⁶ Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011, pp. 183-192.

¹³⁷ Véase Yuri Lotman, Lidia Ginsburg y Boris Uspenskii (eds.), *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca, Cornell University Press, 1985, pp. 3-35 y 53-67.

utilizar el elemento ruso como musa para sus obras, como por ejemplo sucedió con los pintores Ilya Repin y Viktor Vasnetsov (1848-1926). Moscú representaba de este modo un elemento de importancia dentro de la búsqueda cultural de durante el siglo XIX.

Musorgsky definía así su relación con su tierra y a partir de allí también delimitaba a la música rusa en general. El compositor constataba, en primer lugar, que había una gran demanda por una música rusa definida: “el público demanda cosas rusas de artistas rusos”.¹³⁸ Esa música se definía precisamente por la ausencia de rutina y de conservadurismo que a su vez el compositor asociaba al formalismo. Así lo demostraba en la explicación de una de sus composiciones, la *Noche de San Juan en el monte calvo*:¹³⁹ “en forma y carácter mi composición es rusa y original. Su tono es caliente y caótico”.¹⁴⁰ La valoración que incluso hacía de sus colegas, especialmente cuando se trataba de sus primeros trabajos pasaba, ante todo, por su cualidad de ruso. Así se lo hacía saber a Rimsky-Korsakov respecto de su *Sadko*: “esta es su primera cosa rusa y le pertenece a usted solo y a nadie más”.¹⁴¹ Los rusos, por otra parte, eran músicos realistas y se encontraban lejos de la abstracción y el pensamiento teórico.¹⁴² En todo caso, si los compositores rusos se definían a su vez por su excesiva capacidad de ser estrictos con ellos mismos, esto era precisamente reprobado como un error.¹⁴³

Al mismo tiempo, Rusia se encontraba encarnada en el pueblo, en parte porque ese pueblo ruso no ha sido todavía “penetrado por el hierro”. Y es allí donde había que buscar la inspiración, la búsqueda de lo que era real en la vida del pueblo ruso. “Esta es la cosa: es el pueblo al que quiero describir”. Hay allí una inestimable fuente de inspiración y riqueza para el arte ruso, ya que era el único espacio que no había sido contaminado con lo peor de Europa: “que horrible (en el verdadero sentido del término) riqueza hay en el habla del pueblo para una figura musical, tanto y en cuanto Rusia no ha sido agujereada por el hierro fundido”.¹⁴⁴ Así finalizaba escribiendo a Repin, revelando la constancia y la validez de su

¹³⁸ Carta de Musorgsky a Stasov, 26/12/1872, en MP, p. 140.

¹³⁹ Se trata de un poema sinfónico compuesto en 1867 que originalmente Musorgsky había pensado para incluirlo en una ópera sobre brujas (y luego también en las inacabadas *Mlada* y *La feria de Sorochinsky*).

¹⁴⁰ Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MP, p. 73.

¹⁴¹ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/07/1867, en MP, p. 78.

¹⁴² Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MP, p. 101.

¹⁴³ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 04/10/1867, en MP, p. 82. En esa misma carta Musorgsky expresa también su temor a la propuesta de Balakirev de publicar un ejercicio para diez instrumentos.

¹⁴⁴ Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MP, p. 146.

empresa: “si puedo tener éxito, gracias; si no, seguiré de luto pero el pueblo no se saldrá de mi mente; ¡no señor!”.¹⁴⁵

Ahora bien, esta caracterización de Rusia y la relación de oposición que establecía Musorgsky entre su país y Europa a su vez no iba a ser de un antagonismo directo sino más de una articulación selectiva. Como dijimos, respecto de Alemania la relación sí se vuelve antagonista. Eso se observa en las cartas del primer período, del que va desde 1857 hasta 1872. Musorgsky incluso lo colocaba en términos culturales y lo definía en términos metafóricos: “el *borsch* frío es una calamidad para un alemán pero nosotros lo comemos con placer [...] La *Milchsuppe* o el *Kirschensuppe* alemán es una calamidad para nosotros, pero coloca a un alemán en el éxtasis”.¹⁴⁶ Cuando hablaba de alguna composición suya, como por ejemplo la ya citada *Noche de San Juan en el monte calvo*, lo hacía también en términos antagonistas:

Creo que hablé mucho sobre mi *Noche* pero supongo que esto deriva del hecho de que veo en mis bromas pecadoras una producción rusa original que no deriva de la profundidad y la rutina alemana sino, como ‘Savishna’, que brota de nuestros campos nativos y nutrida con el pan ruso.¹⁴⁷

Toda esta relación se entronca con la propia concepción que Musorgsky tenía de Rusia y de su situación dentro del contexto más amplio y que tenía que ver con precisamente lo que se había hecho de Rusia en su contacto con Europa:

El poder de la tierra negra se manifestará cuando se lo roture bien hasta el fondo. Es posible roturar a la tierra negra con herramientas de materiales extraños. Y al final del siglo XVII roturaron la Madre Rusia con tales herramientas, que no pudo discernir con qué la trabajaban y

¹⁴⁵ Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MP, p. 147.

¹⁴⁶ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MP, p. 95.

¹⁴⁷ Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MP, p. 74. *Savishna* hace referencia al propio Musorgsky. Así comenzó a llamarse y hacer referencia en algunas cartas (incluso a firmarlas) Musorgsky luego de haber compuesto la canción *Svetik Savishna* (1866).

cómo la tierra negra se abrió y comenzó a respirar [...] Los ignorantes y los confundidos fueron ejecutados: ¡fuerza!¹⁴⁸

Aquí Musorgsky hace su descargo contra lo que podríamos considerar una civilización que avanza sin detenerse a pensar en las más nefastas consecuencias. Contra todo aquello que era trasplantado a Rusia de manera directa e indiscriminada pero que entendía que no le pertenecía. En la caracterización que Musorgsky hacía de Alemania como cuna de lo conservador y lo rutinario estaba estableciendo también su estrategia para acercarse a la Europa que él entendía podría hacer un aporte real y concreto a Rusia, la Europa que se revelaba como verdaderamente moderna. Es famosa la carta en donde Musorgsky explicaba que nada se había movido hacia adelante, sólo los funcionarios, los libros y los papeles, y donde constataba que el pueblo seguía estando en el mismo lugar.¹⁴⁹ Musorgsky verificaba con lamento que existía en Rusia, gracias a la influencia de esta sección de Europa, el arte, pero un arte incompleto y despreciable: “el arte es un objeto de lujo: no hablo de la música solamente, me gustan (y pienso en) todas las artes”.¹⁵⁰

La crítica entonces era doble, porque por un lado se enfrenta a la Europa conservadora, rutinaria y esclava y, por el otro, criticaba al progreso y el avance de la civilización indiscriminado e incompleto que se había realizado a partir del ese contacto con esa Europa, sin tener en cuenta lo que verdaderamente podía tomarse de ella. Como sostiene en una carta todavía de 1875, hablando de la música de Jacques Offenbach (1819-1880): “señor, cuántas víctimas, cuántas tristes víctimas son devoradas por este monstruoso tiburón que es la civilización”.¹⁵¹

¿Qué solución encuentra Musorgsky a toda esta situación? De lo que se desprende de su correspondencia, claramente no se trataba de un rechazo total a Europa y de proponer a Rusia como la única solución al mundo sino precisamente de toda aquella Europa que apelaba a la tradición, al conservadurismo y a la esclavitud, a todo aquello que se opusiera

¹⁴⁸ Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MP, p. 126.

¹⁴⁹ Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MP, pp. 126-127.

¹⁵⁰ Carta de Musorgsky a Poliksena Stasova, 23/07/1873, en MP, p. 152.

¹⁵¹ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 18/03/1875, en MP, p. 293.

al cambio necesario. Eso era Alemania, pero no toda Europa. Es por ello que no podía haber un rechazo total de Europa:

Necesitamos a Europa, pero no para montarla; es necesario examinarla; no para admirar las vívidas cataratas de Suiza o la vista de la terraza de Brühl (en Dresden), no para determinar dónde sirven la mejor mesa, si en París o Viena [...] Si nuestras presentes relaciones en el vestíbulo de Europa han probado ser tan útiles para nosotros, entonces naturalmente las relaciones con la propia Europa nos deben empujar todavía más adelante.¹⁵²

Precisamente, Musorgsky reconocía que el vínculo se había limitado a cosas triviales o, en el mejor de los casos, a tratar con el vestíbulo de Europa. Rusia sola tampoco podía ser el camino elegido, como hemos dicho, ya que para Musorgsky se encontraba semidormida, al menos en lo que en ese plano respecta: “Duerme, duerme... y nadie sabe la hora de su despertar”¹⁵³ (aquí el compositor retomaba la idea de Alexander Herzen de una Rusia esperando ser despertada por Europa y también hacía un juego de palabras con la canción de Borodin *La princesa durmiente* [*Spiashchaia kniazhna*]).¹⁵⁴ Como reconocía abiertamente ante Rimsky-Korsakov:

Su tarea, amigo, es comunicar la canción rusa a la gente rusa y a los demás. Se trata de un servicio histórico y sagrado. Cuando uno piensa que un ruso competente ha tomado tarea tan sagrada, uno se vuelve alegre y consolado. No olvide que en términos científicos, la unión de las naciones es un axioma y su conocimiento mutuo también. En la civilizada familia de las naciones es imposible estar desnudo, uno debe estar vestido.¹⁵⁵

¹⁵² Carta de Musorgsky a Stasov, 23/07/1873, en MP, p. 156.

¹⁵³ Carta de Musorgsky a Stasov, 23/07/1873, en MP, p. 157.

¹⁵⁴ Compuesta en 1867, la letra comienza con las mismas palabras usadas por Musorgsky: “*Duerme, duerme, en el perdido bosque...*”.

¹⁵⁵ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15-16/05/1876, en MP, pp. 230-231.

Es por ello que la manera de despertar y salir del letargo -y de encontrar la vía que entronque directamente con la Europa necesaria y moderna- el compositor no la plantea a través de la ruptura sino a partir del encuentro con los músicos reconocidos como los más progresistas de Europa, vale decir, Robert Schumann, Hector Berlioz y, sobre todo, Franz Liszt. De este modo, la operación producida por Musorgsky podría sintetizarse como sigue: a) hay dos entidades opuestas, Rusia y Europa; b) hay un rechazo de Rusia por una parte de Europa, representada por Alemania; c) pero al mismo tiempo existe un reconocimiento de la otra Europa representada por los compositores románticos y progresistas encabezados por Liszt; d) la Europa que rescata Musorgsky se vuelve entonces positiva y reconvertida en una entidad compatible con Rusia en este compositor y todo lo que él encarna en términos musicales y artísticos.

En Franz Liszt Musorgsky colocaba todo lo que la música rusa moderna necesitaba para poder consolidarse y para a partir de allí poder proyectarse al resto de la sociedad. Si bien Musorgsky nunca se sintió a la altura de Liszt y siempre vio en él a alguien inalcanzable,¹⁵⁶ aceptaba sin embargo la importancia de haber sido reconocido por él.¹⁵⁷ Para Musorgsky, si había alguien que encarnaba la Europa a la cual había que dirigirse, ese era Liszt: “debo admitir que me hice unos minutos para conversar cosas con usted, mi querido *généralissime*, y que me respondí inmediatamente su poderoso llamado a Europa, a Liszt”, respondía el compositor a Stasov, asimilando en esa misma carta a Europa con Liszt.¹⁵⁸ Éste era el único compositor, o al menos el más destacado, que encarnaba para Musorgsky la nueva tendencia en la música, al menos las vertientes más progresivas y de cambio y experimentación dentro de la escena europea.¹⁵⁹ Franz Liszt se transformaba en “el gran líder en la lucha contra la antigua rutina” no sólo para Musorgsky sino también para sus colegas del *kruzhok* como también en un “infatigable artista ante cuya colosal y duradera actividad” esos músicos no dudaban en rendirse.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Como puede observarse en la carta a Stasov del 06/08/1873, donde rechaza la posibilidad de viajar a Viena para encontrarse con Liszt. En MP, p. 167.

¹⁵⁷ Carta de Musorgsky a Stasov, 06/08/1873, en MP, p. 168.

¹⁵⁸ Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MP, p. 170.

¹⁵⁹ Para una síntesis de la influencia de la obra y las visitas de Liszt en Rusia véase E. Rudakova, “List v Rossii”, en *Sovetskaia Muzyka*, N° 10, 1961, pp. 68-76.

¹⁶⁰ “Telegrama colectivo a Franz Liszt”, firmado por Balakirev, Bessel, Borodin, Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Shcherbachov y Stasov, 28/10/1873, en MPD, p. 282.

A partir de esta constatación Musorgsky construyó una nueva imagen del arte y del artista en Rusia, que es quien encabezaría el proceso de modernización en su país. Esta nueva figura y tarea del compositor Musorgsky la supo sintetizar muy bien en su famosa frase “hacia nuevas orillas” de 1872:

La representación artística de la belleza en su significado material es cosa de niños, el arte en su infancia. Acercarse a los más delicados rincones de la naturaleza del hombre y de las masas humanas hasta conquistar estas regiones aún poco conocidas: ésta es la verdadera vocación del artista. “¡Hacia nuevas orillas!”, sin miedo, a través de la tempestad, los bancos de arena y los escollos submarinos, “¡hacia nuevas orillas!”.¹⁶¹

Incluso todavía en 1880 seguía sosteniendo y defendiendo su posición: “Usted sabe, mi lema: ‘¡hacia nuevas orillas!’”, se ha mantenido incólume. El tiempo pasó para la escritura como dicen las lecciones; uno debe entregar su ser al pueblo, eso es lo que se necesita en el arte”.¹⁶² Precisamente, la nueva imagen que emergía del músico como artista estaba vinculada con su posición respecto de Rusia y de Europa. El artista debía estar a la vanguardia de la sociedad y salirse de los moldes establecidos, pues era eso lo que le permitiría cumplir con los objetivos trazados para el nuevo artista, que tenía que ver con la búsqueda de la verdad y de la independencia. “La fórmula de su profesión de fe artística debe ser explicada por su visión, como compositor, de la tarea del arte: el arte es el medio de comunicación con el pueblo, no un objetivo en sí mismo. Este principio guía ha definido toda su actividad creadora”¹⁶³ decía el propio Musorgsky sobre sí mismo en la ya citada nota autobiográfica. El artista para el compositor era aquél que se encargaba de decir la verdad y de expresarla a través de medios artísticos:

La cosa es simple: el artista no puede correr desde el mundo exterior y aún en los tintes de la subjetividad creadora hay un reflejo de la impresión del mundo exterior. Sólo que no miente:

¹⁶¹ Carta de Musorgsky a Stasov, 18/10/1872, en MP, p. 138.

¹⁶² Carta de Musorgsky a Stasov, 16/01/1880, en MP, p. 277.

¹⁶³ Musorgsky, “Avtobiograficheskaia”, en MPD, p. 424.

habla la verdad. Pero esta cosa simple es una cosa pesada de levantar. La verdad artística no puede soportar formas preconcebidas: la vida tiene varios costados y es usualmente caprichosa.¹⁶⁴

Para Musorgsky era necesario que el artista fuera auténtico y expresase la verdad, ya que “uno debe decir la verdad al pueblo, sin mentiras, la verdad genuina”.¹⁶⁵ Esto incluso se ve reforzado por Stasov quien, hablando de su amigo y en una respuesta a una de sus cartas lo felicitaba de manera efusiva al respecto: “¡¡¡quinientos millones de hurras para usted, Musorianin!!! [...] Un gran artista no es aquél que sólo practica fugas, sino aquél en el cual la verdad crece y madura, que tiene un celoso, incansable y nunca silencioso sentimiento de verdad en todo”.¹⁶⁶

Musorgsky finalizaba su caracterización del artista *moderno*, destacando el compromiso con la realidad, en donde la abstracción de un ideal era sólo la mitad de su tarea. Para él, “el espíritu rebelde y de búsqueda de un artista genuino no debe y no puede ser apaciguado sólo por la integridad de abstraer la tarea de uno a un ideal [...] El ideal debe ser encarnado en el espíritu del tiempo elegido por el artista, y el artista debe así comandar a la sociedad”.¹⁶⁷ De esa manera, el artista conectaba con la realidad, decía la verdad y evitaba caer en abstracciones profundas, alejadas de las necesidades del pueblo, al cual debía dirigirse. Es por ello que Musorgsky sostenía que no se lo podía encasillar en ninguna corriente ni en ningún movimiento, no por lo menos en lo que concierne a los movimientos ya conocidos: “Musorgsky no puede ser clasificado dentro de ningún grupo de músicos existentes, ya sea por el carácter de sus composiciones como por sus visiones musicales”.¹⁶⁸ Prefería más bien el reconocimiento y la inserción en una tradición de un arte ruso que no rechazaba a Europa sino que recuperaba de ella los elementos que permitían acceder de modo directo a la modernidad para la solución de los problemas fundamentales de Rusia.

¹⁶⁴ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 03/10/1875, en MP, p. 209.

¹⁶⁵ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 03/10/1875, en MP, p. 209.

¹⁶⁶ Carta de Stasov a Musorgsky, 23/10/1875, en MR, p. 313.

¹⁶⁷ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 02/03/1874, en MP, pp. 183-184.

¹⁶⁸ Musorgsky, “Avtobiograficheskaia”, en MPD, p. 424.

El camino de la modernidad, el trayecto hacia la Europa progresista, fue iniciado, para él, por Mikhail Glinka: “una vez más escucharemos y veremos a nuestro siempre amado Glinka -el gran maestro y fundador de la gran escuela de música rusa”, decía en 1874.¹⁶⁹ Y todavía en 1879 sostenía: “Gloria a Glinka, que nos ha indicado el camino”.¹⁷⁰ Glinka inició el camino precisamente porque había encontrado una manera de articular los elementos progresistas de Europa con una tradición musical rusa. Y eso había abierto la puerta a la composición y el establecimiento de una estética musical y operística que dotaba a los compositores de una libertad y de un compromiso en la lucha por la modernidad, que era al mismo tiempo una lucha cultural y política. Por otra parte, era esa misma tradición la que había combatido incansablemente por dejar de lado a la Europa conservadora, rutinaria y avara: “el diablo los ha tomado, a los financistas y a las esfinges enigmáticas del siglo XIX. Esto es con lo que ha tropezado *Rus*’, pecador como soy, mi señor”.¹⁷¹ Y es por ello que Rusia debía tomar la posta:

La vida llama por nuevas tareas musicales, por un amplio trabajo musical; más a fondo, todavía más a fondo en el buen camino; lo que estoy haciendo es entendido. Con gran vigor hacia las nuevas orillas del arte, ¡que no tiene límites! La búsqueda de estas orillas, la búsqueda incansable, valiente y sin confusión y con paso firme hacia la tierra prometida —esa es una tarea grande y cautivante.¹⁷²

De todo lo expresado a lo largo de su pensamiento en la correspondencia podemos ahora sostener dos grandes conclusiones a las que fue arribando Musorgsky respecto de un tema que evidentemente lo tuvo preocupado toda su vida artística. Por un lado, un nuevo sentido del artista, que dejaba de lado lo aprendido bajo la rutina y lo falso y que lo esclavizaba en lo conservador para pasar a hablarle la verdad al pueblo. Por el otro, un nuevo sentido de la relación con Europa y de la modernidad para Rusia, que se iba encarnar en la introspección histórica de su país. Es por ello que el estudio y la reflexión

¹⁶⁹ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 29/10/1874, en MP, p. 188.

¹⁷⁰ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 09/09/1879, en MP, p. 267.

¹⁷¹ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 29/10/1874, en MP, p. 189.

¹⁷² Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 09/09/1879, en MP, pp. 267-268.

sobre la historia de Rusia resultaría fundamental para reforzar su nuevo sentido del arte: “parece como si, ‘en nuestro tiempo y sucesivamente’ como le gustaba bromear a Dobroliubov, el estudio de la historia y su comunicación en formas artísticas son trabajos requeridos tanto por el instinto creativo de un artista como por la sociedad rusa”.¹⁷³ Allí Musorgsky terminaba de explicar su opción por la composición de óperas históricas. Ese no fue un esfuerzo solitario, ya que lo compartió con Rimsky-Korsakov y el *kruzhok* de *intelligenty* del que formaban parte.

¹⁷³ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 14/10/1879, en MPGK, p. 78.

TERCERA PARTE

**Las óperas históricas de Modest Musorgsky y
Nikolay Rimsky-Korsakov
La historia y la música como respuesta y
búsqueda de una modernidad cultural y política
(1868-1883)**

CAPÍTULO 5

***PSKOVITYANKA* DE NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV COMO EXPLORACIÓN MUSICAL DE UNA MODERNIDAD POLÍTICA**

Iván el Terrible, Pskov y los problemas fundamentales de Rusia

1.- Introducción

En los estudios sobre la Rusia del siglo XIX, la conexión entre la ópera y su entorno fue analizada predominantemente en relación a la cuestión del nacionalismo. Se sostuvo que los compositores, al tiempo que creaban una tradición musical local, estaban preocupados por la expresión de una *esencia rusa* en sus obras. Hasta hace muy pocas décadas, todos sus esfuerzos fueron analizados bajo esta perspectiva. Sin embargo, hoy bien sabemos que el nacionalismo fue sólo una preocupación dentro de muchas otras y que incluso muchas veces ni siquiera estuvo vinculada a una de las principales. Hubo preocupaciones estrictamente formales, como las relaciones entre música y drama dentro de la ópera, pero también otras no tan concentradas en lo estrictamente musical, más vinculadas a la relación y la recepción de la modernidad en Rusia. En ese sentido, la composición de óperas históricas se manifestó como un indispensable vector que permitió transmitir ideas políticas y sociales ampliamente censuradas por el régimen zarista.

En este capítulo demostraremos cómo es posible visualizar y analizar la primera ópera de Nikolay Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, de una manera diferente, incluyéndola dentro de un contexto más amplio. Nuestra hipótesis es que el interés del compositor en la temática histórica no estaba vinculado directamente a la cuestión del nacionalismo, como podría ser el caso de otros compositores, sino más bien al complejo problema de la

recepción y confrontación de la modernidad en Rusia. Esto significa que aunque el discurso histórico pudiera ser un elemento importante para la construcción de la nacionalidad, en la ópera de Rimsky-Korsakov el problema nacional no es tan significativo como otras cuestiones relacionadas con el problema de la modernidad y, específicamente, con la posibilidad de pensar en la construcción de un escenario político basado en los valores modernos de la igualdad y la autonomía. Al componer esta ópera histórica, Rimsky-Korsakov se enfrentaba al reto que suponía el avance de la modernidad europea, tratando de demostrar a través de la utilización del texto y, sobre todo, de la música las aspiraciones de lo que significaba esa modernidad para un segmento de la *intelligentsia* rusa. De este modo, podremos ver cómo se construyó un discurso histórico alternativo con el fin de colaborar con los deseos modernizantes en Rusia, en particular en su aspecto cultural y político. La intención había sido clara ya desde el comienzo: “Con la adopción de la obra de Mey por parte de Rimsky-Korsakov para un tratamiento operístico hacia 1868, bajo la sugerencia de Balakirev y Musorgsky [...] los músicos entraban en lo que era una arena de debate intelectual vital y vigoroso”.¹

Muy pocos autores plantearon un análisis historiográfico de la ópera, y aquellos que lo hicieron prefirieron concentrarse en la figura de Iván el Terrible.² En términos generales, se ha asumido que el mensaje de la ópera no difiere mucho de la visión historiográfica dominante del momento: la interpretación *estatista* de los eventos de 1570 en Novgorod y Pskov.³ En uno de los pocos trabajos que analiza esta cuestión específica, Richard Taruskin no parece preocuparse demasiado por el problema historiográfico y concluye su trabajo sosteniendo que en realidad la interpretación de Lev Mey (1822-1862), el autor de la obra de teatro en la cual se basa Rimsky-Korsakov, sigue la visión teleológica y progresiva de historiadores como Konstantín Kavelin y Sergey Solov’iov. Allí Pskov era

¹ Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 144.

² Por citar los casos más notorios: Gerald Abraham, “Rimsky-Korsakov’s First Opera”, en *Studies in Russian Music*. Londres, Faber and Faber, 1935, pp. 142-166; Gerald Abraham, “Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov’s First Opera”, en *Musical Quarterly*, N° 54, 1968, pp. 58-73; Richard Taruskin “The Present in the Past. Russian Opera and Russian Historiography, circa 1870”, en Richard Taruskin, *Musorgsky*, pp. 123-200. En la historiografía ruso-soviética se destacan los trabajos de Boris Asafev, *Nicolay Andreevich Rimsky-Korsakov (1844-1944)*. Moscú, Muzgiz, 1944; Abram Gozenpud, *Russkie operny teatr XIX veka*. Leningrado, Muzyka, 1973; Abram Gozenpud, *N. A. Rimsky-Korsakov. Temi i idei evo opernogo tvorchestva*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1957.

³ Taruskin, *Musorgsky*, p. 143.

descrita como una ciudad que abandonaba sus tradiciones republicanas para finalmente inclinarse ante la inevitable autoridad de Moscú. El triunfo del poder despótico del zar sobre las tradiciones republicanas de estas dos ciudades fue, a pesar del precio doloroso, inevitable y justo. Era una necesidad histórica ya que representaba la voluntad de Dios.⁴ Así, esta ópera colaboraría con la legitimación del poder zarista y justificaría su expansión territorial. Sin embargo, diversos elementos presentes en la composición matizarían al menos esta interpretación de la obra de un músico que se había calificado así mismo como un “vívido rojo” y que había desarrollado diferentes modos de enfrentarse a la autocracia zarista. Como veremos, Rimsky-Korsakov logró construir musicalmente una interpretación de los acontecimientos que se sumaba a los esfuerzos para recepcionar a la modernidad europea. El *progreso* y la *evolución* de la historia, tan caro al discurso de la identidad occidental y la interpretación estatista de la historia, contenía como reverso un enorme costo que es el que aparecía denunciado en la obra de Rimsky, al tiempo que se rescataban los valores necesarios para la construcción de un espacio políticamente moderno en Rusia. Musicalmente el compositor creó a lo largo de la ópera una serie de dispositivos que matizaban y discutían el optimismo de la historiografía evolucionista y proponía por su parte destacar los problemas fundamentales del país.

Es por ello que más allá de la interpretación dominante es posible ver en *Pskovityanka* los trazos y las marcas de un relato que competía con el relato de la civilización occidental en el modo de representar a la modernidad en rusa. Y en esa competencia simultáneamente Rimsky-Korsakov proponía un artefacto más que luchaba por la consecución de una anhelada modernidad política.⁵ Al atacar a Pskov, sostenía Rimsky, se dejaban de lado valores fundamentales como la igualdad y la autonomía, que era precisamente lo que necesitaba Rusia para iniciar un camino moderno y de transformación de las condiciones sociales y culturales existentes. De esta manera, lo que planteaba Rimsky-Korsakov en esta primera ópera de la serie que vamos a analizar es la cuestión que podemos sintetizar de la siguiente manera: en *qué* radicaba el problema

⁴ Idem, p. 176.

⁵ Es significativo que un compositor como Rimsky-Korsakov, que ha dado muestras a lo largo de toda su vida de posiciones políticas progresistas tenga que ser adscripto hoy, a través del análisis de sus obras, más cerca del polo opuesto. Respecto de los posicionamientos políticos explícitos del compositor véase RKL, pp. 47, 117 y 340-345; Lynn Sargeant “*Kashchei the Immortal: Liberal Politics, Cultural Memory, and the Rimsky-Korsakov Scandal of 1905*”, en *Russian Review* 64, N° 1, 2005, pp. 22-43.

fundamental de Rusia, vale decir, ¿qué era lo que necesitaba para avanzar en el camino moderno de igualdad y autonomía? A partir de una serie de dispositivos musicales, como la apelación al coro como símbolo del pueblo, la utilización de una cadena de *leitmotiven* y la combinación de texto y música, el compositor proponía una lectura del pasado que promoviese una visión crítica del presente, de fuerte condena y denuncia al zarismo como opresión y donde se expusieran los elementos necesarios para iniciar una modernidad política. Previamente al análisis, reconstruimos el proceso de composición a partir de los documentos escritos del compositor donde quedan expuestos sus vínculos con sus amigos colegas y la necesidad de plantear una intervención a nivel público.

2.- Sobre los orígenes y el proceso compositivo

Cuando Rimsky-Korsakov se embarcó en la composición de *Pskovityanka*, se encontraba bajo la significativa influencia del *kruzhok* de Balakirev y estaba inmerso en el clima intelectual de la época. Rimsky en particular había sido lector de Aleksandr Herzen y Nikolay Dobroliubov y nunca ocultó su antipatía por aquellos que “luchaban por el mantenimiento de la servidumbre y la nobleza”.⁶ A lo largo de su vida ha demostrado esa tendencia y la ha sostenido coherentemente. Por ejemplo, cuando en 1863 se desencadena la rebelión polaca o incluso más tarde, ya en 1905, cuando estalla la revolución en Rusia. En el primer caso Rimsky sostenía, siendo un joven cadete naval, que “ardía una secreta simpatía por la causa de la libertad de una nación independiente oprimida por su hermana mayor, cosa que considerábamos injusta”.⁷ En el segundo, el compositor tuvo una destacada participación, ya que a causa de sus intervenciones públicas en favor de los estudiantes fue expulsado de su puesto en el conservatorio.⁸ De acuerdo a su visión,

⁶ Véase RKL, p. 38.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Muchos de los artículos indignantes fueron publicados en *Russkaia Muzykal'naia Gazeta*, especialmente los números 13-15 de 1905. Véase Gerald Seaman, “The Russkaya Muzykal'naya Gazeta”, en *Fontes Artis*

aceptaba el despido ya que “había que defender los derechos de los alumnos”.⁹ Pero no se conformó con ello y llegado el caso, incluso consiguió organizar un concierto en beneficio de los trabajadores en huelga.¹⁰ Como sea, el compositor todavía se declaraba en ese año de 1905 como un “vívido rojo”.¹¹

Si su posición política se puede resumir entonces dentro de un campo progresista o, como él mismo va a declarar más adelante “socialdemócrata”, respecto de la visión general que tiene sobre la historia rusa, no son muchas las oportunidades en las cuales deja por escrito su pensamiento más allá de sus producciones artísticas, pero es significativo lo que puede leerse en los recuerdos recopilados por su amigo Vasily Yastrebtsev.¹² Allí, el compositor declaraba todavía en 1905 su desprecio por Pedro el Grande, quien en su opinión era “una persona incluso peor que Iván el Terrible”.¹³ La visita a una exposición de retratos en el Palacio Táuride le sirvió para reafirmar su postura: “Vi una docena de retratos de Pedro I, a quien odié por muchos, muchos años”.¹⁴ Y continuaba: “en primer lugar, no me importan mucho los retratos y, en segundo lugar, no conocía a casi nadie allí y si hubiera conocido a alguien, *siendo por naturaleza un convencido socialdemócrata*, no me hubiera agradado”.¹⁵ De este modo, es posible descartar las posiciones que en la historiografía colocaban al compositor dentro de un campo conservador. Su posición colabora en un sentido progresista. Y resultó inevitable que su obra musical e histórica estuviese atravesada por esta visión que poseía tanto de la política como de la historia.

Musicae 49, N° 1-2, 2002, pp. 55-66; M. Iakovsky, *Rimsky-Korsakov i revolutsia 1905 goda*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1950.

⁹ Véase RKL, p. 353. A partir de allí recibió apoyos que llegaron desde todos los lugares de Rusia y su figura pasó a ser símbolo de la lucha. Como el mismo Rimsky-Korsakov cuenta: “Al terminarse la representación me hicieron salir al escenario y me leyeron un sinnúmero de cartas de felicitaciones, que precedieron a una serie de discursos incendiarios”, en RKL, p. 354.

¹⁰ Véase Nikolai Rimski-Korsakov, *Crónica de mi vida musical*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, p. 341.

¹¹ YR, p. 351.

¹² Vasily Yastrebtsev había sido un estudiante del conservatorio donde enseñaba Rimsky-Korsakov aunque rápidamente abandonó sus estudios para asumir un puesto en un banco. Sin embargo, no descuidó del todo la música. Siendo 22 años más joven que Rimsky-Korsakov, en 1891 inició un vínculo casi cotidiano que se extendió por dieciséis años, en el cual compartieron conciertos, veladas y extensas conversaciones. Los recuerdos que dejó de ese contacto suponen una fuente de inestimable valor para el conocimiento de la vida y la obra del compositor. Véase Gerald Abraham, “Foreword”, en YR, pp. ix-xii.

¹³ YR, p. 364.

¹⁴ Idem, p. 365.

¹⁵ Idem, p. 365. Subrayado nuestro.

El proceso de composición de *Pskovityanka* se vio entonces envuelto por este clima de ideas, propia del *kruzhok* en el cual estaba Rimsky-Korsakov estaba inserto. Así no debe sorprender que precisamente desde el *kruzhok* de Balakirev surgiera la idea de componer una ópera que evaluara el desempeño y la época de Iván IV, *Grozny*.¹⁶ “Fue así mismo en aquella época cuando se me ocurrió la idea de componer una ópera basada en la *Pskovityanka* de Mey”, sostiene Rimsky en sus memorias.¹⁷ Así, el compositor comenzaba su trabajo en la ópera en plena participación en el *kruzhok* de Balakirev, durante el verano de 1868,¹⁸ aunque la composición se prolongó bastante tiempo, en un lapso de casi cuatro años. El largo proceso de creación se debió no tanto a falta de claridad en las ideas sino a una práctica que Rimsky-Korsakov conservaría a lo largo de su vida, que era la de involucrarse en los arreglos de obras de amigos y colegas, además de ocuparse simultáneamente en sus propias composiciones.¹⁹ De esta manera, la orquestación de *El convidado de piedra* de Dargomyzhsky y su trabajo para la ópera *Mlada*, entre otras ocupaciones, estiró el proceso compositivo.²⁰ Stasov apuntaba en 1890 cómo la composición se retrasaba a raíz de estas y otras distracciones de Rimsky.²¹ Como sea, la obra fue realizada en diferentes tramos entre el otoño de 1868 y el invierno de 1872. Rimsky terminó la partitura en enero de este último año (luego de componer el preludio, que quedó para el final) y la obra subió a escena el 1 de enero de 1873 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Como era costumbre, una vez finalizada la obra, y antes del estreno, Rimsky-Korsakov debió someter el *libretto* a la censura y esperar que la partitura fuera aceptada por el Comité de Ópera de la Dirección de los Teatros Imperiales. Si para esto último no hubo ningún tipo de problema, el compositor debió luchar bastante para que

¹⁶ *Grozny* es el término que se utiliza en ruso para referirse a Iván IV y que ha sido traducido en español como *el Terrible*. Aunque la traducción más cercana sería “estruendoso” o “imponente”, aquí seguiremos la denominación ya aceptada.

¹⁷ RKL, p. 81.

¹⁸ RKL, p. 89.

¹⁹ El detalle de los diferentes momentos compositivos puede rastrearse en RKL, p. 89 (anuncia el comienzo de la composición), p. 96 (progreso paulatino), pp. 102 y 104 (orquestación de actos I y II y del primer cuadro del acto III), p. 110 (orquestación del segundo cuadro del acto III y acto IV), p. 112 (obertura).

²⁰ Véase RKL, pp. 97 y 100-101. Allí da cuenta de su ocupación en esas obras como también de su molestia por no poder proseguir con cierta continuidad con su primera ópera.

²¹ Vladimir Stasov, “Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov”, publicado en *Seberny vestnik*, N° 12, 1890 y reproducido en SSRK, p. 34.

la escena de la *veche*²² fuera dejada en el *libretto* y para que el zar Iván IV pudiera ser representado en escena.²³ Ambas cuestiones pueden ser pensadas como una provocación y de hecho lo eran, pero fueron resueltas en favor de la ópera.

Es significativo destacar que la obra no se compuso sólo a partir del impulso de Rimsky-Korsakov, como dijimos, sino que mucho tuvieron que ver los estímulos de sus amigos y colegas del *kruzhok*, tanto de Vladimir Stasov como también de Mily Balakirev y Modest Musorgsky. Así lo reconoce el compositor: “Balakirev y Musorgsky, que conocían la literatura rusa mejor que yo, fueron también quienes me inspiraron tal idea [la de componer *Pskovityanka*]”.²⁴ Musorgsky, por ejemplo, lo insta a arreglar la ópera,²⁵ e incluso lo apura para que la finalice lo antes posible.²⁶ Más aún, en la carta del 27 de marzo de 1871 le envía parte del *libretto* (de su autoría) para una de las escenas de la ópera, de modo de acelerar la conclusión de la obra.²⁷ Stasov, por su parte, se anima en la correspondencia a sugerir el modo en el cual debe componer²⁸ e incluso le envía información extraída de las crónicas de la época, como documentación histórica para la estructuración de *Pskovityanka*.²⁹ Pero tal vez la influencia mayor haya sido la del propio Musorgsky, ya que Rimsky-Korsakov compartió con él la vivienda durante el otoño y el invierno de 1871, un cuarto en la calle Panteleimonskaia.³⁰ La vida en común fue fundamental para la obra de Rimsky ya que al tiempo que Musorgsky terminaba su acto

²² La *veche* era la asamblea de los ciudadanos de la república de Pskov.

²³ Así lo relata en su *Letopis'*. Respecto de la presión ejercida por la censura en la escena de la *veche*, Rimsky relata que fue obligado a quitar algunos versos y a suprimir todas las alusiones a la forma republicana del gobierno de Pskov. Sin embargo, muchas de esas alusiones quedaron en la ópera sin modificaciones: un encuentro informal con el censor bastó para dejar casi intacta la escena. Respecto de la representación del zar, bastó que Rimsky movilizara los contactos que tenía con sus antiguos camaradas de la Marina para llegar al duque Constantino y que este hiciera los arreglos necesarios para que modificaran el decreto en cuestión. El interés puesto por el duque en la obra, no tanto por su contenido sino más bien por la relación informal, colaboró con que la ópera se representara de inmediato. Véase RKL, pp. 111-113.

²⁴ RKL, p. 81.

²⁵ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 20/07/1868, en MP, p. 88.

²⁶ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 23/07/1870, en MP, p. 109.

²⁷ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 27/03/1871, en MP, 113-114. Se trata de la escena del arribo de Iván el Terrible a Pskov en el Acto II. Rimsky usó casi sin cambios ese texto.

²⁸ Carta de Stasov a Rimsky-Korsakov, 11/11/1868, en RKPSS, vol. V, pp. 330-331.

²⁹ Carta de Stasov a Rimsky-Korsakov, 31/05/1871, en RKPSS, vol. V, pp. 344-346. Rimsky-Korsakov agradece el gesto pero estima que la obra ya está tan avanzada que no sería posible incluir toda la documentación sin tener que hacer importantes modificaciones en la ópera, aunque admite que lo tendrá en cuenta. Carta de Rimsky-Korsakov a Stasov, 04/06/1871, en RKPSS, vol. V, p. 446.

³⁰ RKL, p. 107. El propio Rimsky reconoce lo inusual de esta acción entre compositores y estima que no tiene casi precedentes.

polaco y, sobre todo, el cuadro del bosque de Kromy de *Boris Godunov*, Rimsky se aprestaba a orquestar y terminar su *Pskovityanka*.³¹ Más precisamente, Rimsky estaba terminando el acto II, la escena de la *veche*³² y allí es donde puede verse especialmente la influencia que ejerció su amigo compositor en su obra y, como veremos, la influencia que ejerció Rimsky en su amigo también.³³ Este trabajo compartido no es algo aislado sino más bien la culminación de una relación y una colaboración que ya venía sucediendo desde antes (y que se mantendrá incluso hasta luego de la muerte de Musorgsky), ya que para 1867 Rimsky sostenía que “veía con frecuencia a Musorgsky, con quien sostenía extensas conversaciones sobre el arte”.³⁴ Pero ese momento resultó fundamental ya que, de acuerdo a Rimsky, “el otoño y el invierno de aquel año [1871-1872] trabajamos con intensidad, cambiando de continuo ideas y proyectos”.³⁵ De este modo, para el compositor de *Pskovityanka* resultó fundamental el apoyo y el intercambio con sus amigos y colegas del *kruzhok* en la composición de su primera ópera. De hecho, resulta bastante significativo que el trabajo haya sido dedicado a “mi querido círculo musical” (obviamente hacía referencia al *kruzhok* de Balakirev).³⁶ Más tarde, incluso, cuando quiera revisar y modificar su obra, nuevamente sus amigos estarán allí presentes para ejercer de manera significativa su opinión, al punto tal de que no publicará los resultados de esa reforma en función de la sentencia negativa manifestada por ellos.³⁷

Sin bien consultó a sus colegas y generó diversos intercambios, toda la música de la ópera le corresponde a Rimsky-Korsakov. También la mayor parte del *libretto*, que a su vez se basa en la obra homónima del escritor Lev Mey.³⁸ Pero aún allí se puede ver la presencia de sus amigos y colegas, ya que Rimsky contó la pequeña colaboración del

³¹ RKL, p. 109.

³² Así lo manifiesta páginas antes, en RKL, p. 103.

³³ Véase Taruskin, *Musorgsky*, pp. 176-185.

³⁴ RKL, p. 79.

³⁵ RKL, p. 109.

³⁶ Richard Taruskin, “The Maid of Pskov”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, p. 154.

³⁷ Que fue de tal peso e importancia que hizo que Rimsky no se decidiera a seguir adelante. Véase RKL, pp. 152-157.

³⁸ Lev Mey, “Pskovityanka”, en Lev Mey, *Dramy*. Moscú, Sovetsky Pisatel’, 1961 [1859].

propio Modest Musorgsky y del escritor Vsevolod Krestovsky (1840-1895).³⁹ Se trata en el primer caso de la letra para la canción de las muchachas que esperan el arribo de Iván el Terrible en la escena 2 del acto II; en el segundo, de la letra para la canción de las muchachas en el bosque, de la escena 4 del acto I. Durante el proceso de escritura, Rimsky incluso le solicitó a Musorgsky que lo ayudara con la redacción definitiva de la parte aportada Krestovsky.⁴⁰ Sin embargo, Rimsky descartó finalmente gran parte del *libretto* de Krestovsky, el cual no lo terminó de convencer,⁴¹ y finalizó redactando también él el texto de su primera ópera histórica.

De este modo, si bien tanto la música como el texto le pertenecen a Rimsky-Korsakov, no hay que descartar el grado de colaboración e influencia que han tenido sus colegas del *kruzhok* de Balakirev. En todo caso, era una de las tantas maneras en las cuales Rimsky-Korsakov seguía los postulados del referente del *kruzhok* en el cual estaba inserto, Mily Balakirev: “cada uno debería componer colectivamente porque sólo la música así filtrada puede ser verdaderamente buena”.⁴² *Pskovityanka* oscila así entre la propia interpretación historiográfica de Rimsky-Korsakov (que en definitiva es la de mayor peso) y la influencia del círculo de Balakirev.

3.- Modernismo musical y *kuchkismo* en *Pskovityanka*

La obra se caracteriza por ser el producto de un compositor pero simultáneamente por llevar adelante, musical y estéticamente, los preceptos *kuchkistas* establecidos por el

³⁹ En una carta enviada al compositor Piotr Chaikovsky, de quien había recibido el *libretto* de Krestovsky, Rimsky-Korsakov le hace saber que todavía le resultaba muy útil. Carta de Rimsky-Korsakov a Chaikovsky, 29/01/1869, en RKPPS, vol. VII, p. 25.

⁴⁰ Carta de Rimsky-Korsakov a Musorgsky, 09/05/1871, en RKPPS, vol. V, pp. 161-162.

⁴¹ Y es significativo que Rimsky-Korsakov descarte la colaboración de Krestovsky en tanto y en cuanto su texto no colaborara con el sentido historiográfico e ideológico propuesto. De hecho, el *libretto* del escritor se diferenciaba fuertemente de lo que para el compositor debía ser la base de su ópera. Rimsky termina rescatando sólo partes insignificantes, como por ejemplo la pequeña canción de las mujeres en el bosque durante el Acto I. Así lo sostiene Rimsky en su carta a Musorgsky del 09/06/1871, en RKPPS, vol. 5, p. 316.

⁴² Citado en Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven, Yale University Press, p. 162.

kruzhok de Balakirev. La ópera se propone como una punta de lanza del modernismo musical en Rusia, en el sentido de que plantea a través de la manipulación de su material musical y del resultado final de su forma una apuesta por la introducción de los elementos modernos en el país. Si, como vimos, para el *kruzhok* la apuesta por la construcción de un campo musical pasaba por la sopesada combinación de elementos locales con otros extraídos de lo que ellos consideraban el movimiento avanzado musical de Europa occidental, la ópera de Rimsky se manifiesta entonces como uno de sus primeros y mejores exponentes. El modernismo musical potencia así para el compositor la búsqueda y la confrontación de una modernidad política y cultural.

Rimsky logra llegar a esta cuestión a través de diversos mecanismos y recursos generales. Está claro que la falta de entrenamiento profesional no era asumida como una ausencia sino, por el contrario, era resignificada como un insumo poderoso a la hora de componer del modo moderno. El propio compositor reconocía que por esa época era un “diletante, un ignorante”⁴³ y que “por esos días [le] escribían que tenía que estudiar”.⁴⁴ Como vimos, el amateurismo, entendido como la ausencia de estudios formales, fue una constante dentro de los miembros del *kruzhok* de Balakirev. Ninguno de ellos había pasado por el conservatorio y, más aún, muchos de ellos se dedicaron hasta el final de sus días a otras profesiones.⁴⁵ Sin embargo, esa falta de patrones formales era percibida en términos de libertad y frescura, al menos por esos años. Para Rimsky, por ejemplo, mucho más importante que saber el nombre de tal o cual intervalo o conocer los nombres de todos los instrumentos o poder armonizar del modo esperado un coral protestante, era poder componer y orquestar sus obras escapando a toda rutina y utilitarismo.⁴⁶ En consecuencia, lo que podía ser entendido de manera *conservadora* como una limitación y una incapacidad, era valorado de manera *progresista* como una herramienta más a la hora de componer en un nuevo estilo. Además, es significativo que Rimsky estime que su amateurismo se presente como un obstáculo y como una limitación técnica sólo al

⁴³ RKL, p. 104. Incluso sostiene que dado sus conocimientos no debería haber aceptado el puesto que le ofrecieron en el conservatorio como profesor de composición práctica y orquestación hacia el año 1871.

⁴⁴ YR, p. 242.

⁴⁵ Como hemos visto, Musorgsky debió trabajar hasta el final de sus días en un puesto de la administración zarista y Borodin se destacó, antes que nada, como un reputado químico.

⁴⁶ RKL, p. 105.

momento en el cual le toque enseñar en el conservatorio y no a la hora de componer y orquestrar sus obras.

Por otra parte, Rimsky plantea un acercamiento a determinados compositores que son vistos como miembros de cierta vanguardia europea y como portadores de la modernidad en ese sentido. En sus escritos, el compositor se coloca dentro de una vanguardia musical y estética que lucha por imponerse en Rusia. Por ejemplo, cuando Dargomyzhsky se da cuenta de la innovación que suponía su ópera realista *El convidado de piedra*, “sintió la necesidad de comunicar sus nuevas ideas musicales a músicos de vanguardia” (entre los cuales se encontraban, obviamente, Rimsky-Korsakov y el resto de los compositores del *kruzhok* de Balakirev).⁴⁷ En ese sentido, para Rimsky el *kruzhok* al cual pertenecía era la “vanguardia rusa [*russky peredovik*]” y la punta de lanza del modernismo musical y cultural en Rusia, sino de toda Europa.⁴⁸ Rimsky se considera como un miembro del campo del *progreso*.⁴⁹ Y dentro de ese progreso, quien iba a ocupar el lugar del apoyo europeo, vale decir, del rescate del aporte de la modernidad musical, es Franz Liszt. Así su obra se enmarcaba dentro del progresismo musical que se oponía a la Alemania *conservadora*, situación ya reconocida por Musorgsky. Eso puede rastrearse claramente en las dos reseñas más significativas escritas luego del estreno de *Pskovityanka*. Ellas son significativas no sólo porque se trata de dos reconocidos críticos de la época, sino también porque cada uno venía a simbolizar la posición de los campos enfrentados. Por un lado, César Cui (perteneciente al bando *progresista*) reconocía que la ópera se desviaba de las “tradiciones operísticas aceptadas” siendo de este modo un notable ejemplo de la *nueva escuela musical rusa*.⁵⁰ La influencia de Liszt está presente en toda la obra, pero especialmente en la escena final y en el personaje de Olga.⁵¹ Al fin de cuentas, para el crítico la ópera demostraba “la seriedad del curso, la fuerza de la convicción y el significativo futuro de la *nueva escuela operística rusa*”.⁵² Por su parte, Hermann Laroche

⁴⁷ RKL, p. 80.

⁴⁸ RKL, p. 93. Aunque en este punto Rimsky es más cauto que el resto de los compositores y miembros del grupo, como Stasov o Musorgsky.

⁴⁹ RKL, p. 97. Los términos que utiliza Rimsky son, respectivamente “*progress*” y “*konservatism*”.

⁵⁰ César Cui, “*Pskovityanka* de N. Rimsky-Korsakov”, aparecido en *Sanktpeterburgskie vedomosti* [El Boletín de San Petersburgo], 09/01/1873, N° 9 y reproducido en Stuart Campbell (ed.), *Russians on Russian Music. 1830-1880*. Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 208-209.

⁵¹ Idem, p. 215.

⁵² Idem, p. 217.

(1845-1904) (perteneciente al bando *conservador*) no tenía problemas en adscribir a Rimsky-Korsakov al bando de los *progresistas*.⁵³ Precisamente, observaba ese progresismo en el “materialismo del arte” tan presente en la ópera y en la influencia que ejercía Liszt en ella, sobre todo en lo que se refería a la “armonía y la orquestación”.⁵⁴ El propio Yastrebtsev reforzaba la posición de los dos críticos al evocar un intercambio sostenido con Rimsky en 1901 respecto de “la maravillosa introducción del oratorio Santa Elizabeth de Liszt y su influencia en la caracterización de Olga en *Pskovityanka*”.⁵⁵ De modo que la presencia de Liszt en la obra no debe sorprender. Como el propio Rimsky reconocía: “cuando comencé *Sadko* y *Antar*, estaba profundamente impresionado por la belleza del vals de *Mefisto* de Liszt”. Más aún, el compositor reconocía que “gracias a Balakirev tenía en mente todos los poemas sinfónicos de Liszt y algo de los trabajos sagrados”.⁵⁶ Así es precisamente, como sostienen sus dos críticos, que Rimsky utilizó el preludio orquestal de la *Leyenda de Santa Elizabeth* para caracterizar a uno de sus personajes principales de la ópera -Olga- en la medida en que podía resaltar musicalmente ciertas características vinculadas a la inocencia y la devoción.⁵⁷ De allí Rimsky extrajo una fuente de inspiración que lo permitió innovar armónicamente (sobre todo en lo que se refiere al diatonicismo y la armonía modal) y concentrarse en los dispositivos diatónicos y cromáticos que le permitieran debilitar la armonía funcional, tan asociada con el Occidente europeo, especialmente con la *conservadora* Alemania. Ahí estaba apuntaba la asimilación de Liszt en *Pskovityanka*.

Richard Taruskin sostiene que “*Pskovityanka* es una ópera *kuchkista* por excelencia” ya que “deja de lado la convención operística”.⁵⁸ Marina Frolova-Walker comparte esta aseveración e incluso da un paso más, ya que apunta que precisamente era “esta determinada prescindencia de las convenciones de la estructura operística para producir un trabajo que era impredecible” lo que lo convertía en “musicalmente progresivo”.⁵⁹ ¿Cuál es

⁵³ Hermann Laroche, “*Pskovityanka* de Mr. Rimsky-Korsakov”, aparecido en *Golos* [La voz], 1873, N° 10 y reproducido en Campbell, *Russians*, p. 217.

⁵⁴ *Idem*, p. 222.

⁵⁵ YR, p. 292.

⁵⁶ *Idem*, p. 43.

⁵⁷ Frolova-Walker, *Russian Music*, pp. 190-191.

⁵⁸ Taruskin, *Musorgsky*, p. 129.

⁵⁹ Frolova-Walker, *Russian Music*, pp. 160 y 187.

la convención operística dejada de lado? O mejor dicho, ¿cuáles son los recursos musicales utilizados por Rimsky-Korsakov que colocarían a la obra dentro de un campo modernista? Respecto de los recursos musicales utilizados en la ópera se destacan, a nivel global, dos. Por un lado, hay un claro inicio de una nueva concepción respecto de la dramaturgia operística. A diferencia de Piotr Chaikovsky (1840-1893), que en su ópera *Oprichnik* había quedado atado a la convención, Rimsky-Korsakov se veía como un realista y un *kuchkista*, en el sentido de que en nombre de la verdad había que tocar lo menos posible los cánones del teatro hablado.⁶⁰ De allí se desprende que *El convidado de piedra* de Dargomyzhsky haya ejercido su influencia.⁶¹ A su vez, el lyricismo y la estructura de ópera basada en números, arias y *duettos* queda bastante relegada en el trabajo final del compositor.

Por otra parte, se destacan los recursos musicales y estilísticos, verdaderas bases del modernismo musical y del proyecto *kuchkista* que son desplegados por Rimsky-Korsakov a lo largo de toda la ópera. Por un lado, se expande el arsenal armónico y melódico desarrollado en lo que Marina Frolova-Walker ha denominado el “patrón *kuchka*”.⁶² Respecto de lo melódico, ese patrón se caracteriza por la progresión 5-#5-6-b6-5 sobre un bajo estático.⁶³ Como sostiene Abraham “el uso de este particular efecto cromático es una de las características más comunes de la armonía rusa del siglo XIX”.⁶⁴ Ese recurso, que se utilizará varias veces a lo largo de la ópera, es bastante significativo porque permitió reforzar los aspectos de la relación con la modernidad. Vale decir que, en determinados contextos, se pensaba como una manera de combatir la identidad europea en tanto podía operar como un marcador oriental y se remarcaba ese rasgo como un elemento fundamental de la identidad rusa.⁶⁵

⁶⁰ Taruskin, *Musorgsky*, p. 151.

⁶¹ *El convidado de piedra* [*Kamennyi gost*] de Aleksandr Dargomyzhsky quedó inconclusa al morir el compositor en 1869 y fue completada por dos miembros del *kruzhok* de Balakirev, César Cui en la composición restante y Nikolay Rimsky-Korsakov en la orquestación. La obra ejerció una gran influencia en el *kruzhok* dado sus intentos experimentales con el realismo. Véase John Baker, ‘Dargomizhsky, Realism and *The Stone Guest*’, en *MR*, XXXVII, 1976, pp. 193-208; Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; Y. Ratser, ‘Zagadki Kamennogo gost’ia’, en *Sovietskaia Muzyka*, N° 6, pp. 86-100.

⁶² Véase Frolova-Walker, *Russian Music*, pp. 141-160.

⁶³ *Idem*, p.142.

⁶⁴ Gerald Abraham, ‘Evolution of the Russian Harmony’, en Gerald Abraham, *On Russian Music*. Nueva York, Scribners, 1939, p. 265.

⁶⁵ Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 153. Borodin, por ejemplo, sostenía que el orientalismo era un arma contra todo lo germano: “Ahora pueden escuchar a esas ‘hordas orientales’ cuya invasión a la rutinaria

Respecto de la armonía, precisamente lo que buscaba Rimsky era desarrollar armonías frescas que no degeneraran en lo que pudiera considerarse como una imitación trivial de los estilos occidentales establecidos.⁶⁶ Ello se puede observar básicamente en algunos dispositivos desplegados en la obra, como por ejemplo, la prescindencia de la cadencia perfecta, la utilización de la escala de tonos enteros y las tríadas aumentadas.⁶⁷ Respecto de lo primero, Rimsky se encarga de dejar de lado la cadencia V-I que estaba tan asociada a la música occidental y la reemplaza cada vez que puede por una variante asociada al plagalismo,⁶⁸ que a su vez para Stasov estaba ligado intrínsecamente a la música rusa.⁶⁹ Esta cuestión, por ejemplo, luego se percibirá en el preludio y sobre todo en la caracterización de Iván el Terrible, ya que la escala de tonos enteros suponía un recurso que permitía caracterizar de modo inequívoco a los mundos fantásticos y alejados de la realidad aunque también a determinados aspectos siniestros, que eran precisamente los rasgos con los que se quiso representar a Iván y su fiel y malicioso Matuta. Por otra parte, Rimsky reconocía la importancia de la distribución de las tonalidades y el rol fundamental que iba a tener en su obra: “En aquél entonces yo empezaba ya a comprender la independencia de las tonalidades y sus relaciones y esta comprensión me ha sido muy útil en el transcurso de mi posterior actividad musical”.⁷⁰ Y continúa:

En aquella época yo adquirí el sentido más y más desarrollado del valor absoluto y del matiz de cada tonalidad, sentido que, según mi opinión, *diste mucho de ser completamente subjetivo*. Encontraremos pocos compositores que no consideren la tonalidad de *la mayor* como la tonalidad de la juventud, de la alegría, de la primavera y de la aurora.⁷¹

música germana es tan temida por nuestros *Lohengrins* musicales”, citado en Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 156. La cuestión del orientalismo en la música rusa ha sido muy bien discutida por Richard Taruskin en “Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context”, en *Cambridge Opera Journal*, N° 4, 1992, pp. 253-280.

⁶⁶ Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 183.

⁶⁷ Idem, pp. 184-186.

⁶⁸ Dentro de la armonía, el plagalismo es una cadencia que articula un acorde de subdominante (grado IV) con el de tónica (grado I), en vez de utilizar la clásica cadencia que va del V al I grado.

⁶⁹ Véase Vladimir Stasov, “O nekatorikh formakh nineshney muzyki”, en Vladimir Stasov, *Stat'i o muzyke*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1974, vol. I, pp. 362-383.

⁷⁰ RKL, p. 87.

⁷¹ Ibídem.

Si bien el compositor realizaba su razonamiento a través de la explicación de la aplicación de estos recursos en *Antar*, la extensión para entender *Pskovityanka* es válida en tanto que “al componer *Antar*, ya había pensado en aquella ópera”.⁷²

Finalmente, resultó fundamental el recurso de la canción folklórica, que Rimsky tuvo bien presente en el momento de componer su ópera. Él mismo reconocía el uso de por lo menos tres temas.⁷³ Aquí lo que interesa remarcar es que precisamente esa utilización estuvo signada por una armonización que siguió el patrón de *kuchka*, en el sentido de que estuvieron presente el diatonicismo, el uso de tríadas secundarias y texturas dispersas, lo que reforzaba el aspecto más bien ruso de la canción y remarcaba un distanciamiento de todo lo que se pudiera asociar a la armonía tradicional occidental.⁷⁴ De este modo, lo que se buscaba aquí era crear procedimientos armónicos no occidentales, o al menos que no dieran la sensación de pertenecer a esa tradición. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el alcance fue más bien corto, ya que este tipo de armonización cumplía su cometido solo cuando se la utilizaba a pequeña escala y no al nivel estructural de la obra.⁷⁵ En consecuencia, sus efectos se percibían mejor cuando se la utilizaba como un rasgo puntual y descriptivo y no cuando se la intentaba utilizar con propósitos estructurales de más largo aliento. En este sentido, Rimsky también admitía el recurso y la creación de determinados dispositivos musicales para generar efectos específicos, como es por ejemplo la imitación de las campanas. Rimsky-Korsakov no solo lograba reproducir orquestalmente ese sonido sino que incluso ese notable recurso era una invención suya, que usó en ésta y otras obras más de su autoría.⁷⁶

Es significativo remarcar que al explicar y aplicar todos estos medios, Rimsky-Korsakov se estaba enfrentando y mostrando su recepción de manera ambigua de los preceptos musicales de la modernidad europea. En este sentido, si bien por un lado desarrolla una serie de dispositivos que le permiten hacer de su obra una particularidad

⁷² RKL, p. 88.

⁷³ YR, p. 115. Se trata de 1) la melodía que acompaña el diálogo de las muchachas en la escena inicial; 2) el tema del dúo de amor del Acto I; 3) el tema de la despedida de Tucha de Pskov.

⁷⁴ Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 166.

⁷⁵ Idem, p. 169.

⁷⁶ YR, p. 38. Aunque Frolova-Walker sugiere que Rimsky-Korsakov pudo haber tomado este dispositivo de Musorgsky. Véase Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 181.

rusa (y se trata de una particularidad que se insertaba dentro de un campo de vanguardia) al mismo tiempo no dejaba de lado el diálogo con Europa, y más precisamente con lo que se consideraba la vanguardia que en ese continente se enfrentaba al conservadurismo alemán, expresada especialmente en Liszt. Rusia y Europa no estaban separadas sino que se vinculaban así de manera compleja y no lineal, aunque claramente Rusia mantenía un lugar singular dentro de esa relación. Como sostenía el propio compositor:

En mi opinión, una “música rusa” distintiva no existe. Tanto la armonía como el contrapunto son paneuropeos. Las canciones rusas introducen al contrapunto en unos pocos dispositivos técnicos pero formar una nueva y única clase de música: eso no lo pueden hacer.⁷⁷

De esta manera, Rimsky asumía que su obra se enmarcaba dentro de una estrategia más amplia que la del simple nacionalismo; en su ópera estaba presente la discusión y la recepción de la modernidad europea en Rusia. Y qué mejor que plantear esa discusión a través de la evaluación musical de quien se consideraba el antecedente inmediato de esa modernidad en Rusia, el zar Iván IV. A continuación veremos entonces de qué manera lo realizó en su primera ópera histórica, *Pskovityanka*.

4.- El discurso histórico en *Pskovityanka*

Si bien la ópera se basa en el drama de Lev Mey, fue construida textual y musicalmente por Rimsky-Korsakov, gracias también a los aportes de los miembros del *kruzhok* en el cual se desempeñaba y a la pequeña intervención en el *libretto* del escritor Krestovsky. Está estructurada en cuatro actos y el argumento de la obra es el siguiente: Olga es la hija de la boiarinia Vera Sheloga y del zar Iván IV, pero fue criada por la

⁷⁷ Citado en Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 207.

hermana de la madre, Nadezhda, y por su esposo, Iury Tokmakov (*posadnik* de Pskov), ya que no podía develarse el paradero de su padre al ser una hija ilegítima. Esto había ocurrido en 1555.⁷⁸ Las acciones de la ópera transcurren en 1570. Olga está prometida al boyardo Nikita Matuta, padre de su mejor amiga Stiosha. Pero Olga ama a Mikhailo Tucha. Pronto llegan las noticias del arribo del zar y la población convoca a una *veche*, donde un emisario de Novgorod transmite los horrores de sangre y sometimiento que ha dejado el paso del zar por allí. Un parte de la *veche* considera que es mejor presentar una sumisión al zar Iván para evitar ese destino, pero Tucha rechaza la idea y convoca a una resistencia armada. Luego de sumar apoyos, Tucha y sus seguidores se marchan hacia el bosque. Finalmente, el zar arriba y luego de conversar con Tokmakov se encuentra casualmente con Olga, en quien reconoce los rasgos de Vera y se da cuenta de que está mirando a su propia hija. A partir de allí Iván decide terminar con la matanza y preservar a Pskov. Por su parte, Olga intenta encontrar a Tucha para contarle las novedades resueltas pero es emboscada por Matuta y devuelta al zar. Mientras Olga permanece junto a Iván, Tucha y sus seguidores realizan el ataque que habían preparado. El zar ordena que la vida de Tucha sea perdonada en beneficio de Olga, sin embargo sus combatientes lo asesinan cuando les disparan a los rebeldes. Al ver toda la situación, Olga decide suicidarse y muere finalmente en los brazos de su padre.

La pregunta a la que se intentaría responder en toda la obra es la siguiente: ¿por qué, habiendo destruido Nóvgorod, el zar se dirigió a Pskov y sin embargo no hizo lo mismo? ¿Por qué esta inesperada misericordia? De acuerdo a Mey, los historiadores que se ocuparon del asunto, con Nikolay Karamzin (1766-1826) a la cabeza, no lo pudieron explicar convincentemente. Por eso el relato de *Pskovityanka* se haría eco de la visión del historiador Sergey Solov'iov y considera que el zar Iván se desempeñó, ante todo, como un político. Y que de alguna manera continuó con la interpretación teleológica que proponía el historiador: Iván no quería cortar lazos definitivos con Europa occidental (y así el zar aparecería retratado aquí como un antecedente directo de Pedro el Grande).⁷⁹ Pero ¿por qué Pskov y no Novgorod? Aquí se crea una respuesta romántica para la pregunta: hay lazos

⁷⁸ Esto se revela de manera evidente en la ópera *Boiarinia Vera Sheloga*, que Rimsky escribirá dos décadas después, aunque queda claro en *Pskovityanka* que Olga es la hija de Iván IV.

⁷⁹ Así lo entiende Richard Taruskin. Véase Taruskin, *Musorgsky*, p. 147.

afectivos ligan a Iván con Pskov. El primero es el que lo unió con la boiarinia Vera Sheloga y el segundo, y más importante, el que lo une con su propia hija Olga.⁸⁰ Así *Pskovityanka* es un drama sobre la historia en donde se pone de manifiesto, a través de su protagonista femenina Olga, la posición de una Pskov que se debate entre sus tradiciones republicanas independientes (el amor de Olga hacia el líder rebelde Tucha) y la necesidad histórica de someterse a Moscú (la inexplicable atracción que Olga siente por su padre Iván IV). Esa es la interpretación teleológica que propone Taruskin y esto es lo que se sostiene predominantemente respecto de la interpretación historiográfica e ideológica de la obra.⁸¹

Sin embargo, es posible ver algo más en esta ópera de Rimsky-Korsakov. Como anunciamos, se pueden rastrear en *Pskovityanka* los trazos y las marcas de una narración que compite con el relato de la civilización occidental en el modo de representar la recepción de la modernidad en Rusia. Y en esa competencia simultáneamente Rimsky-Korsakov propone un artefacto más que lucha por la consecución de la anhelada modernidad política. Más allá de la resolución afectiva propuesta por el zar, el resultado final es la muerte de Tucha, vale decir, del elemento representativo del republicanismo y del igualitarismo de Pskov y el suicidio de Olga, que representa la capitulación de esa unidad. De este modo, en el ataque a Pskov, nos muestra Rimsky, se dejan de lado valores y prácticas políticas fundamentales como la igualdad y la autonomía, que es precisamente lo que necesita Rusia para iniciar un camino moderno y de transformación de las condiciones sociales y culturales existentes. El problema radica precisamente allí, en la sofocación desde arriba de los elementos políticos que pueden colaborar en tal tarea desde abajo. Aunque esta interpretación se desprende del análisis integral de la ópera, se hace especialmente evidente en tres elementos en los cuales prevalece el material musical: la disposición del coro, la distribución de los *leitmotiven* y la combinación entre la música y el texto.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Idem*, p. 150.

4.1.- La disposición del coro

El coro es un dispositivo fundamental para entender cualquier ópera escrita en el siglo XIX. En tanto y en cuanto adquiere una capacidad dramática independiente, redefine la forma operística al convertirla en un drama que se unifica más por una perspectiva política que por una idea estética.⁸² El coro representa el poder de la gente común en la historia, vale decir que su destino como pueblo es central para un drama político, más allá de su poder efectivo para controlar su destino. Su incorporación permite redimensionar las diferentes características dramáticas de la obra y hacer de una simple serenata de amor una causa social con apoyo popular o, incluso, colaborar con la preparación de climas políticos. En resumen, el coro considerado como un grupo de actores que puede representar al pueblo como masa y donde sus voces pueden ser organizadas como sólo la música puede hacerlo, define a la ópera del siglo XIX a través de una naturaleza política.⁸³

Pskovityanka hace un uso significativo de este recurso y en ese sentido el momento destacado es el acto II.⁸⁴ El lugar donde se desarrolla la acción es la plaza comercial del kremlin de Pskov, donde se convoca a la *veche*.⁸⁵ Allí el pueblo se reúne para resolver los pasos a seguir ante la inminente llegada del zar Iván y su *oprichnina*.⁸⁶ La escena comienza precisamente con la reproducción orquestal de las campanas, que si bien es un anacronismo sirve para reforzar el sentido de toda la acción.⁸⁷ Mientras el *kniaz* Yuri

⁸² Véase James Parakilas, "Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera", en *19th Century Music* 16, N° 2, 1992, pp. 181-202. En este sentido, dice el autor, los artistas que crean óperas, más allá de cuál sea su política, encuadran las cuestiones dramáticas como si fueran disputas políticas partidarias. Aquí se destaca la orientación de la ópera, ya que cuenta con un recurso que el teatro hablado no tiene: el coro que canta. Así, por ejemplo, la ópera puede colocarse al servicio de las fuerzas políticas conservadoras, al adaptar la imagen del rey a la nueva realidad, pero también puede, por otra parte, minar la autoridad política del monarca.

⁸³ Parakilas, "Political", pp. 187-188.

⁸⁴ Taruskin sostiene que el coro es fundamental en la primera versión, al punto de considerarlo como el gran protagonista. Taruskin, *Musorgsky*, p. 155.

⁸⁵ La representación aquí de la *veche* es un anacronismo, ya que la misma había sido disuelta hacia 1510 cuando Basilio III (1479-1533) tomó la ciudad. Sin embargo, es significativa su inclusión porque le permite a Rimsky-Korsakov reforzar la potencia simbólica no sólo de la escena sino de toda la ópera.

⁸⁶ Cuerpo de nobles que servían en el dominio territorial del zar.

⁸⁷ Para Taruskin el uso de este anacronismo es una manera de reforzar el rasgo antiguo y nacional del elemento representado, lo que le permitiría ser más "auténtico". Taruskin, *Musorgsky*, p. 166. Sin notar la contradicción entre usar un anacronismo y ser más auténtico, es posible ver en esa contradicción más que rasgos nacionales o "auténticos" la posibilidad de manipular la historia a los fines de reforzar el mensaje, en

Tokmakov, *posadnik*⁸⁸ de Pskov y representante del zar, sugiere la sumisión del pueblo ante Iván IV, los jóvenes hombres y mujeres libres de Pskov liderados por Mikhailo Tucha se oponen y reclaman el mantenimiento de la independencia y la autonomía de la ciudad. No queda otra opción para ellos que enfrentar al poder opresivo del zar. El censor había tomado nota de la radicalidad de esta escena: “La *veche* constituye el punto focal de la lucha entre la autonomía de Pskov, en particular de los rebeldes [*vol'nitsa*] de Pskov y el poder de Moscú”.⁸⁹ Mientras van llegando los diferentes miembros de la sociedad, el coro que representa al pueblo reunido comenta las novedades pero de manera *desordenada* y cada uno de los grupos canta por separado sus diferentes melodías. Este es un recurso que Rimsky-Korsakov utiliza no sólo para romper con la estructura convencional de la ópera sino también para dar cuenta del desconcierto que existe dentro de la población causada por la inminente llegada del zar.⁹⁰ Los grupos son en total seis, lo cual ayuda a crear un estado de confusión mayor. Por otra parte, la yuxtaposición de motivos manipulados libremente que reaparecen en varias tonalidades en simultaneidad con varios cambios en texturas, tiempos y armonías no hace más que reforzar esa idea de dispersión.⁹¹ Ahora bien, la primera vez que el coro canta al unísono es cuando dice: “¡Que la *veche* se realice / de acuerdo a la voluntad de Pskov!” [“Byt veche / na vsej na pskovskoy vole!”]. El cambio en el recurso textural del unísono (al que responden los diferentes grupos en los cuales está dividido el coro) reforzado por el *ff* y las firmes negras de la orquesta dotan de sentido a la acción: es el propio pueblo que en última instancia está involucrado en la resolución del conflicto, o al menos es el principal interesado de lo que vaya a suceder y hasta siente que está en sus manos la posibilidad de resolverlo (Ejemplo 1). Aquí tenemos entonces lo que podemos considerar al coro como multitud movilizada para tomar parte de

este caso, de rescatar los valores modernos de igualdad y autonomía ya que precisamente el símbolo de la autonomía (la campana) es repuesta en su lugar de origen.

⁸⁸ Es decir, la máxima autoridad dentro de la ciudad.

⁸⁹ Citado en Taruskin, *Musorgsky*, p. 158.

⁹⁰ En la reseña de una ópera de Edvard Napravnik, precisamente Rimsky-Korsakov se quejaba de que las escenas corales estaban demasiado ordenadas y que la construcción de esas escenas respondían a un patrón esquemático y previsible. Véase Nikolay Rimsky-Korsakov, “‘Nishchegorodtsy’ Opera E. Napravnika”, reproducido en RKPSS, vol. II, pp. 13-17. Cabe agregar que la reseña le generó una enemistad de por vida con el compositor y director. Véase RKL, p. 96.

⁹¹ Nikolay Rimsky-Korsakov, “Pskovityanka. Opera v 4-kh deistviiakh (Pervaia redaktsia)”, en RKPSS, vol. 29a, pp. 105-112.

una acción política.⁹² Por otra parte el coro puede representar los efectos de la opresión y el temor mejor que un individuo solo. Es significativo remarcar que el motivo con el cual el coro canta al unísono esas palabras de reunión de la *veche* (y por lo tanto de expresión del mantenimiento de un rasgo fundamental de la autonomía de Pskov) luego reaparecerán cada vez que se quiera expresar la voluntad del pueblo en ese sentido. Por otra parte, esas serán las únicas veces en las que se vuelve a encontrar al coro cantando al unísono. Por ejemplo, cuando se reclama con mucha más fuerza que el encuentro se lleve a cabo [“Zbonite veche! Goy, goy! / Zbonite veche! Goy, goy! / Lyubo veche!”]⁹³ y cuando se le pida la palabra al líder de los hombres libres, Mikhailo Tucha [“Pust’ Tucha skashchet slovo / Goy, lyubo, lyubo Tucha”].⁹⁴

Ejemplo 1: Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, en RKPSS, vol. 29a, p. 97.

Canto al unísono del coro.

Coro: “¿Que la *veche* se realice / de acuerdo a la voluntad de Pskov!”.

⁹² Véase Parakilas, “Political”, pp. 188-190.

⁹³ Rimsky-Korsakov, “Pskovityanka”, pp. 108-109.

⁹⁴ Idem, pp. 124-125.

98

с.

А. ве - че, быть! На

Т. I ве - че, быть! На

Т. II ве - че, быть! На

Б. I ве - че, быть! На

Б. II ве - че, быть! На

ве - че, быть! На

50

с.

А. всей на псков - ской

Т. I всей на псков - ской

Т. II всей на псков - ской

Б. I всей на псков - ской

Б. II всей на псков - ской

всей на псков - ской

Ejemplo 1 (continuación): Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 98.

The image displays a page of a musical score for the opera 'Pskovityanka' by Rimsky-Korsakov, specifically page 99. The score is written for a vocal ensemble and piano accompaniment. The vocal parts are labeled as follows: A (Soprano), Т. I (Tenor I), Т. II (Tenor II), Б. I (Bass I), and Б. II (Bass II). The lyrics are in Russian: 'во-ле! БЫТЬ, БЫТЬ' and 'ве-че, ве-че'. The piano part is written in the bass clef and features a complex melodic line with a large slur over several measures, indicating a significant melodic phrase. The score is set in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'p' (piano).

Ejemplo 1(continuación): Rimsky-Korsakov, Pskovityanka, p. 99.

Precisamente, es con la intervención de Tucha que se pone fin al unísono. A partir de esta escena se manifiestan otras de las características dramáticas del coro operístico decimonónico y de su tratamiento particular por Rimsky-Korsakov: la relación de solidaridad entre el coro y los solistas y su división como manifestación de disputas. Estos recursos son puestos en juego aquí para reforzar el sentido denunciatorio de la escena. En primer lugar, Tucha aparece como un representante del pueblo y lo convoca a no sucumbir ante la llegada del zar opresor. El llamamiento a la rebelión que hace el protagonista permite dejar en claro, musicalmente, que no todos están de acuerdo con él. De modo que aquí se observa la partición del coro -y del pueblo- en dos grupos diferentes: los que están con Tucha y los que no. La partición textual se ve reforzada por una melódica: aquellos que siguen al líder repiten en el canto la misma melodía con la que el tenor convocaba al mantenimiento de la autonomía y la lucha ante el zar opresor, que podemos interpretar aquí

como el *leitmotiv* de los hombres libres (Ejemplo 2). Cantar la misma línea vocal es el principal signo de que el solista es uno del grupo.⁹⁵ Ellos son los primeros tenores y los primeros bajos, que van a conformar el ejército de los rebeldes. Un poco después, precisamente cuando Tucha se enfrente y desafíe explícitamente a la autoridad para defender su causa, él y su ejército de seguidores se intercalarán en una melodía de carácter folklórico, una *khorovodnaia*⁹⁶ [“Osudari pskovichi / sobiraytes’ na dvory”] con lo que la asociación queda hecha (Ejemplo 3).⁹⁷ El mensaje se ve reforzado no sólo por esta inclusión de una canción folklórica que armónicamente no tiene cambios, sino también por su combinación con el repique de las campanas que ejecuta la orquesta (como dijimos, antiguo símbolo de la libertad y la autonomía), la protesta de Tokmakov en un estilo recitativo y la otra parte del pueblo que se queda y no acompaña a Tucha. Esta parte del pueblo canta en un estilo similar junto a Tokmakov, es decir, una música totalmente diferente a la de Tucha. De este modo se pone de manifiesto claramente el poder acústico del coro como signo de poder político, en este caso, como denuncia de los valores y las prácticas modernas que hay que defender.

⁹⁵ Parakilas, “Political”, p. 195.

⁹⁶ Se trata de una canción folklórica rusa caracterizada por su condición delicada y que solía cantarse en el curso de actividades colectivas, como la recolección de frutos. De esta manera, el uso de la canción folklórica no responde a la idea del nacionalismo o de reforzar una identidad nacional sino más bien a la de representar cierto sector social dentro de la ópera.

⁹⁷ Rimsky extrae esta canción de la antología publicada por Balakirev, con lo que se refuerza nuestra idea del trabajo colectivo. Se trata de la canción número 30. Véase Mily Balakirev, *Sbornik narodnikh russkikh pesen*. Leipzig, M. P. Beliaeff, 1895, p. 60.

Довольно скоро и оживленно
 М. Туча

По_воль_те, мужи-пскови_чи и лю_ди рат_ные, вам прав_ду молвить!

350

М. Туча

Вы, о-сударь великий Псков! Ска_жи_те бы_диль_мы по_вин_ны в чем ни на

355

М. Туча

есть пред нашим го_су_да_рем? Коль были, так ска_жи_те!

360

Ejemplo 2: Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 126.

Llamamiento de Tucha a la rebelión y *leitmotiv* de los hombres libres.

Tucha: "Pskovitianos y gente libre / pronuncien la verdad. ¡Soberana y gran Pskov! ¿Díganos si somos culpables de algo ante nuestro soberano? ¡Si fuese así, díganlo!".

М. Туча (запевает)

О - су - да - ри - пско - ви - чи, со - би - рай - тесь на дво -

Про - шаль - ну - ю!

Про - шаль - ну - ю!

М. Туча

- ры, гой, гой! То - то ле - ли, то - то ле - ли, со - би - рай - тесь

Гой! То - то ле - ли, то - то ле - ли, со - би - рай - тесь

То - то ле - ли, то - то ле - ли, со - би - рай - тесь

480 1506

Ejemplo 3: Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 136
 Enfrentamiento explícito a la autoridad. Intercambio entre Tucha y el coro.
Tucha: “Pskovitianos soberanos, ¡reúnanse en el patio!”.

М. Туча

на дво . ры. При . ту . пи . лись то . по . ры, за . зуб .

Т.
на дво . ры.

Б.
на дво . ры.

490

Ejemplo 3 (continuación): Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 137.

La radicalidad de la escena y el efectismo del coro son reconocidos por el propio Rimsky en su crónica luego del estreno:

La ópera gustó, sobre todo la escena de la *veche* en el segundo acto [...] Por otra parte, el elemento de los hombres libres de Pskov causó delirante entusiasmo a los estudiantes e incluso se dijo que los estudiantes de medicina se desgañitaban cantando la canción de los hombres libres en los pasillos de la academia.⁹⁸

También los críticos rescataron la importancia de la escena, como el ya citado Cui: “El segundo acto es el mejor de la ópera [...] Uno olvida que tiene enfrente un escenario con un coro; lo que se ve es la realidad, la gente viva [...] Ninguna ópera previa contiene una escena folklórica como esta”.⁹⁹ Por su parte, Laroche se veía obligado a reconocer que

⁹⁸ RKL, pp. 117.

⁹⁹ Cui, “*Pskovityanka*”, p. 213.

“*Pskovityanka* es atractiva por el contraste entre los horrores del reino de Iván y el espíritu independiente de una ciudad libre, la escena de la *veche* y las revueltas populares”.¹⁰⁰ Stasov incluso veía en la escena de la *veche* a la responsable de que la obra bajase pronto de cartel, ya que era una temática incómoda incluso a pesar de la censura, además de que estaba compuesta de acuerdo a las nuevas formas experimentales del *kruzhok* de Balakirev.¹⁰¹

Ahora bien, es posible observar otro momento dentro de la ópera en donde el coro hace su aparición y refuerza el sentido dado en el acto analizado. Se trata precisamente del epílogo, que funciona a su vez como conclusión de toda la ópera. En el acto II, luego de que Tucha y sus seguidores abandonan la escena, el coro que se queda realiza una suerte de cierre con estas palabras “¡tu final está llegando, nuestra gran Pskov! / La mano del zar *Grozny* es pesada” [“Pridiot konets tebe, nash Pskov veliky! / Tiashchka ruka u Groznovo”].¹⁰² Taruskin cree ver allí la prefiguración del epílogo de la ópera que funciona como una conclusión que apuntaría a reforzar la idea de la confirmación de la visión estatista de los eventos de Pskov (y Novgorod): el triunfo del poder del zar era inevitable y justo, incluso si el precio era alto; era la voluntad de Dios.¹⁰³ El coro del epílogo es corto y se ejecuta luego de la muerte de Olga en los brazos del zar, con lo que se equipara (como veremos también más adelante) el destino de Olga con el de Pskov: el sometimiento de la independencia y la autonomía de Pskov en manos de Moscú. Sin embargo, más que la visión estatista, este coro saca a relucir precisamente el costo de ese progreso a manos de Moscú y que el precio que Pskov tuvo que pagar (el abandono de las prácticas y valores de igualdad y autonomía) es precisamente lo que es necesario en Rusia para la consecución de una modernidad política. El coro canta:

¹⁰⁰ Laroche, “*Pskovityanka*”, p. 220.

¹⁰¹ SSRK, p. 35.

¹⁰² Rimsky-Korsakov, “*Pskovityanka*”, pp. 144-45.

¹⁰³ Taruskin, *Musorgsky*, pp. 174-176.

Pueblo ortodoxo de Pskov,
La voluntad de Dios se ha hecho.
Por tu amada Pskov y por tu amor
Estableciste tu vida, tu belleza, tu juventud.
Pueblo de Rusia, pueblo de Moscú
Olvidemos nuestras viejas creencias
Y recemos por su alma
Que el señor perdone sus pecados
Porque la misericordia de Dios es infinita.

Lo que puede entenderse como un tema de reconciliación, al menos en el texto,¹⁰⁴ puede ser discutido y analizado más bien como un tema de denuncia, que es coherente con el resto del mensaje de la ópera. La música nuevamente aparece aquí como la gran portadora del mensaje: compuesta en la tonalidad de *mi* bemol, el tema es un triste lamento. El tema es un motivo sencillo, construido sobre una progresión de intervalos que no logran descansar en la tónica hasta su finalización, prolongando la tensión durante toda la ejecución (Ejemplo 4). En esa tensión, sumada a la tristeza (reforzado por la construcción de clave) y los rasgos folklóricos del tema no hacen más que reforzar el mensaje final de la ópera al cantar nuevamente el coro los valores y las prácticas perdidas en la disputa contra el zar y contra Moscú. La aparente tranquilidad de la melodía no hace más que expresar la tensión y la angustia producida por el resultado de la lucha contra el poder opresivo del zar y la sumisión a sus intereses y prácticas, que robustece el mensaje a favor de la esperada modernidad.

¹⁰⁴ Taruskin, *Musorgsky*, p. 175.

The image shows a page of a musical score for a choir and piano. The score is in Russian and features vocal parts for Soprano (СОПРАНО), Alto (АЛТЫН), Tenor (ТЕНОРА), and Bass (БАССЫ), along with a piano accompaniment. The lyrics are: "СЛАВ. НЫ. С. СО. ВО. ШИ. ДА. СЯ. ВО. ДЯ. БО. ЖЕ. Я. А. ШИ. ДА. СЯ. ВО. ДЯ. БО. ЖЕ. Я. У. СЛАВ. НЫ. С. СО. ВО. ШИ. ДА. СЯ. ВО. ДЯ. БО. ЖЕ. Я. И. ШИ. ДА. СЯ. ВО. ДЯ. БО. ЖЕ. Я. За свой род. ный Псков, за дв. - ШИ. ДА. СЯ. ВО. ДЯ. БО. ЖЕ. Я. За свой род. ный Псков, за дв." The piano part includes dynamic markings like *f* and *ff*, and a section marked *arco*. The page number 480 is visible at the bottom right.

*Ejemplo 4: Rimsky-Korsakov, Pskovityanka, p. 283.
Epílogo. Tema de denuncia cantado por el coro.*

284

mf
Люди

mf
Люди русские, люди

pp
Помолимтесь о душе.

pp
Помолимтесь о душе.

Ejemplo 4 (continuación): Rimsky-Korsakov, Pskovityanka, p. 284.

- ше е - е. Да прос-тит ей гос-подь гре- хи е - е бо-жьей ми-лос-ти нет кон-
 Нет кон-ца во-век бо-жьей
 Да прос-тит ей гос-подь гре- хи е - е бо-жьей ми-лос-ти нет кон-
 - ше е - е. Да прос-тит ей гос-подь все гре-
 Да прос-тит ей гос-подь все гре-

490

ЗАНАВЕС
 - ца во-век.
 ми-ло-сти.
 - ца во-век.
 - хи.
 - хи.

Чуть замедляя

Ejemplo 4 (continuación): Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 285.

4.2.- Los leitmotiven

La utilización de *leitmotiven* fue también una práctica fundamental de la ópera decimonónica. El complejo sistema de melodías y motivos que podían asociarse a determinados personajes o situaciones para preanunciar, aludir o reforzar ciertos mensajes desde lo estrictamente musical fue clave para la reconfiguración del género, sobre todo en la segunda mitad del siglo. Rimsky-Korsakov conocía bien la técnica y la aplicó en su ópera.¹⁰⁵ Los motivos utilizados por Rimsky-Korsakov son tempranamente anunciados en el preludio -como veremos más adelante- para ser retomados luego a lo largo de toda la obra. Lo que se visualiza es que en varias ocasiones esos *leitmotiven* sirven para reforzar también los sentidos arriba expuestos. Uno de ellos es el motivo de Pskov y de su autonomía. Es un motivo sencillo, más armónico que melódico y que sugiere una sensación de calma e independencia (Ejemplo 5), logrado a través de la experimentación armónica. Rimsky-Korsakov se esfuerza para desnaturalizar la secuencia de cadenas de quintas: al principio tenemos una progresión cromática del V de *re* mayor, luego el V de *la* y luego el V de *mi* para finalmente establecerse en un largo pedal de V de *si*, al principio sugiriendo *la* mayor, luego *la* menor.¹⁰⁶ Esta búsqueda de nuevas armonías le permite establecer no sólo el motivo de Pskov sino sobre todo su asociación con la pretendida modernidad.

¹⁰⁵ En sus memorias Rimsky-Korsakov reconocía el conocimiento y el uso del *leitmotiv* como parte fundamental de sus óperas, aunque establece diferencias con la técnica desarrollada por Wagner. En su caso, el *leitmotiv* tiende a encontrarse más en las voces cantantes y tiende a ser un tema más o menos prolongado mientras que en Wagner el *leitmotiv* estaría entretelado en la trama de la orquesta. Esas particularidades sumadas a la utilización de motivos rítmicos o suites armónicas llevan a Rimsky-Korsakov a hablar incluso de una *leitarmónía*. Véase RKL, p. 211.

¹⁰⁶ Frolova-Walker, *Russian Music*, pp. 183-184.

Ejemplo 5: Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 1.
Leitmotiv de la autonomía de Pskov.

Si Pskov tiene un *leitmotiv* que lo caracteriza en el sentido de rescatar la autonomía, Rimsky-Korsakov desarrolla otro para caracterizar al zar Iván, que va a tener una presencia destacada a lo largo de la obra. Si bien su aparición se hace sentir repetidas veces en la orquesta para aludir al personaje ausente (por ejemplo, cuando Olga se entera de que es su padre de boca de Tokmakov suena el motivo en la orquesta para que no queden dudas), lo que notamos es que su aparición sirve como elemento de identificación negativo, vale decir, como denuncia de la opresión y la violencia que rodean al zar y sus acciones y como símbolo responsable de aquello que se pierde por su intervención. Es una característica constante del *leitmotiv* de Iván permanecer relegado en la orquesta y ser ejecutado mientras

Iván canta en un *recitativo melódico*. El motivo está caracterizado por una sucesión de negras y la orquesta lo ejecuta varias veces incluso antes de su primera aparición en escena (Ejemplo 6). Es significativo remarcar que el origen del tema de Iván es de un canto litúrgico [*znamenny*]¹⁰⁷ y debe verse allí el reforzamiento de la autoridad de Moscú ya que fue extraído de los cantos de los monjes del monasterio de Tikhvin.¹⁰⁸ Rimsky reconoce todavía aquí la influencia de Balakirev en la composición de ese tema.¹⁰⁹ Este *leitmotiv* se refuerza con el tratamiento ausente de lirismo del personaje, en una búsqueda de reforzar la representación del carácter frío y calculador de Iván. Son varios los ejemplos, pero los que se destacan las disquisiciones de Iván respecto del poder en Rusia en la apertura de la última escena de la ópera (Ejemplo 7). Allí Iván aparece retratado musicalmente por medio de la prescindencia del lirismo para dar una idea de contemplación, racionalidad y moderación. El zar es ante todo la encarnación del Moscú rapaz y ambicioso. En definitiva, a lo largo de la ópera su *leitmotiv* su utiliza en contraposición a los demás, lo que termina de estructurar musicalmente el sentido denunciatorio de la obra, al menos en cuanto a ese aspecto de autonomía que se pierde.

¹⁰⁷ Taruskin, *Musorgsky*, p. 152; Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 179.

¹⁰⁸ YR, p. 438.

¹⁰⁹ YR, p. 182.

Ejemplo 6: Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 1.
Leitmotiv de Iván el Terrible.

Ejemplo 7: Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 248.

Iván el Terrible: “Sólo el reino es sólido y fuerte cuando el pueblo sabe que tiene un solo gobernante, como el rebaño tiene un pastor. Me gustaría que así fuera para que *Rus'* esté atada a leyes sabias, como en una armadura. ¿Pero la voluntad de Dios me dará el entendimiento y la fuerza?”.

Ц. Ив.
 го о дин вля ды на, как во с. дин ном ста. де в. лезный пастырь.

Ц. Ив.
 Мне б ун. ра. вить. ся хо. те. лось, Русь о. ко. вать за. ко. лом

Ц. Ив.
 мудрым, что бр. не. ю. Да даст ли бог мне ра. зу. ма и си. лы?

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Russian. The first system includes dynamic markings 'p' and 'sf'. The second system includes 'p'. The third system includes 'pp'. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

Ejemplo 7 (continuación): Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 249.

Respecto de los *leitmotiven* vinculados a los dos protagonistas jóvenes de la ópera, observamos que en el primer acto ellos tienen su primer *duetto* de amor, donde queda expuesto el vínculo que ata a Olga con Tucha. Textual y musicalmente, la vida de Olga está con Tucha: hay una coincidencia de tonalidad de *la* bemol cuando Olga le pide a

Tucha que se quede y cuando luego los dos cantan que se aman con locura, “sin razón” [“Chto liubliu tebia bez umá”] (Ejemplo 8).¹¹⁰ Pero además, el motivo empleado por Olga luego va a ser utilizado, con muy pequeñas modificaciones, por Tucha cuando parta con sus hombres libres a luchar por mantener la libertad de Pskov. Así, a través de los motivos musicales se realiza la siguiente asociación: Olga ama a Tucha – Tucha lucha por la libertad de Pskov – Olga ama la libertad de Pskov. Por eso, Rimsky debe recurrir luego al tema de Olga para expresar la caída de Pskov y el enorme costo que se paga: la pérdida de las tradiciones republicanas. Este *leitmotiv* es retomado, por ejemplo, cuando Olga se enfrenta a Iván en el segundo cuadro del acto III. El tema reaparece efectivamente cuando Olga y Tucha vuelvan a encontrarse ya perseguidos por el zar, en el acto IV. Allí el tema de Olga es cantado por ella misma minimizando la fuerza del Iván, aunque el bajo de la orquesta se encarga de decir que esa presunción es insegura y falsa: las corcheas matizan sus dichos con incertidumbre, cuestión que se confirma finalmente cuando ella muere. Allí su tema es entonado de manera lúgubre anunciando no solo su muerte sino también el final de la igualdad y la autonomía de Pskov.

¹¹⁰ Rimsky-Korsakov, “Pskovityanka”, p. 77-78.

The image displays two systems of a musical score. Each system consists of four staves: a vocal line for Olga (top), a vocal line for M. Tucha (second), and a piano accompaniment (bottom two). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows Olga singing "что люблю тебя, од-но-лю?" and Tucha playing piano accompaniment. The second system shows Olga singing "го люблю, од-но-го те-бя, мой" and Tucha singing "ви-нен я, что люблю те-бя без у-".

Ejemplo 8: Rimsky-Korsakov, Pskovityanka, p. 77.

Olga: "¿Qué te amo, sólo a ti, mi querido!"

Tucha: "¿Es que puedo ser acusado de que te amo sin razón, que te amo más que a la vida!"

The image shows a page of a musical score for the opera 'Pskovityanka' by Rimsky-Korsakov. It features four staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'НЕ ДЕНЬ КИ!' and 'М. Туча'. The second staff is another vocal line with the lyrics 'ма, что люб - лю те - бя боль - ше жиз - ни я, что люб -'. The third and fourth staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo). The page number '580' is visible at the bottom center.

Ejemplo 8 (continuación): Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 78.

De esta manera, con el armado del complejo sistema de *leitmotiven*, Rimsky-Korsakov refuerza a través del elemento musical (uno bastante moderno por cierto) los efectos de sentido buscados por la ópera. La caracterización musical de los personajes y sus interrelaciones a través de sus motivos permiten reforzar el carácter denunciatorio de las acciones del zar y fortificar la expresión de los elementos que deberían ser recuperados por Rusia para la construcción de la modernidad política.

4.3.- La combinación entre música y texto

Si hay una característica que distingue a la ópera del teatro hablado o de cualquier otra forma de arte es que todo lo que tiene para decir lo puede hacer simultáneamente a través de diferentes lenguajes. De este modo, la comunicación no es directa en tanto y en cuanto la combinación de lenguajes puede derivar en el refuerzo pero también en la contradicción o advertencia de uno de ellos a través de los otros. Muchas veces, lo que dice el texto puede ser contradicho por la música o, al contrario, reforzado por ella misma. Otras veces, la música puede decir cosas que el texto omite. Como con los recursos

anteriores, Rimsky-Korsakov hace uso de esta posibilidad para reforzar el sentido de las escenas. Y nuevamente lo hace para potenciar el mensaje que venimos explicando desde el inicio del análisis. En el acto I, apenas comenzada la obra, Olga declara su amor a Tucha, acompañada del canto del resto de las doncellas. Lo significativo es que cuando aparecen en el texto las palabras “te amo” van precedidas de dos compases compuestos de semicorcheas y que rompen con el tono mayor en el que se venía desarrollando toda la escena para pasar abruptamente a uno menor. Así, mientras el texto contiene un mensaje de amor de la protagonista hacia Tucha -vale decir, de Olga por la autonomía de Pskov- la música nos dice tempranamente que ese amor está destinado a perecer o que mínimamente hay que dudar de su felicidad y permanencia. Al menos deja claro que su amor por Tucha y lo que ello va a representar puede derivar en algo no deseado.

Ahora bien, si ese mensaje a través de este recurso no quedaba claro, en el *duetto* de Olga y Tucha del primer cuadro del acto IV, Olga canta con su *leitmotiv* que no ha encontrado en el zar nada malvado y que a ella le resultaba alegre su presencia [“Ne zlodeem mne pokazalsia on / ne s boiazn’yu evo ia vstretila. Bylo veselo mne v litso emu / vochi groznie gliadet’ laskovo”]. Más allá del lazo filial que los uniría, la posible asociación entre su tema y el zar opresor se ve sin embargo interceptada por las nerviosas corcheas que desde el bajo acompañan todo la expresión de la frase (Ejemplo 9).¹¹¹ Son precisamente esas corcheas las que impiden que la frase de Olga exprese el verdadero sentimiento de la protagonista y que por el contrario su frase se vea puesta en duda por la orquesta. La intención del compositor en esta escena es la de nuevamente colocar en la música el momento de denuncia e impugnación del poder zarista de Moscú. Aquí es nuevamente la música, y no el texto, la que en definitiva deja traslucir el verdadero sentido de la escena.

¹¹¹ Rimsky-Korsakov, “Pskovityanka”, p. 234.

284 IV *pp*

да на род. Не зло - де - ем мне

pp

по - ка - зал - ся он, не с бо - язнь ю е - го я встре - ти да,

190

бы - ло ве - се - ло мне в ли - цо е - му,

pp

во - чи гро - ны - ч гля - деть лас - ко -

М. Туча Ко ли

1505 *f*

Ejemplo 9: Rimsky-Korsakov, *Pskovityanka*, p. 234.

Olga: “No me pareció malo, no lo encontré con temor. Fue alegre para mí su rostro, en sus terribles ojos, la mirada cariñosa”

Por otra parte, en la parte del *arioso* de Olga (escena 2 del cuadro 1 del acto IV) se percibe también el reforzamiento del texto (y no su contradicción) a partir de la música. Es precisamente cuando Olga canta evocando a Tucha y llamándolo para su encuentro. Allí, la soledad del Olga en medio de la opresión del bosque expresada en el texto -que puede ser igualada a la soledad de Pskov ante la opresión del zar de Moscú- se ve reforzada por los dispositivos empleados en la orquesta que buscan simular esa soledad tenebrosa a partir de la ejecución de unas nerviosas semicorcheas desde las maderas. Al ser ejecutadas una octava más arriba de lo que se escribe en la partitura, se refuerza todavía más el sentido, al agregar la altura aguda rasgos tenebrosos y solitarios.¹¹²

Para finalizar esta sección -y así todo el capítulo- volvemos al principio, ya que el contenido de muchas óperas suele estar resumido musicalmente -y aquí la potencia de este tipo de género, capaz de sintetizar en pocos minutos la totalidad de la obra- en el *preludio*. *Pskovityanka* no es la excepción. Al contrario, en los pocos minutos que dura el preludio queda claro, únicamente a través de la música, cuál es el mensaje historiográfico y cómo, discutiendo con el evolucionismo y el estatismo histórico, reivindica los aspectos de la modernidad que todavía están ausentes en la Rusia decimonónica. El preludio comienza con el motivo de Pskov, vale decir, su autonomía, que como vimos se anuncia amenazada por el nervioso trémolo de los violines. Por si este mensaje no quedara claro, inmediatamente después aparece varias veces -incluso hace su aparición de modo intempestivo- el motivo de Iván, dando cuenta la amenaza que se cierne sobre ella. Luego, cuando comience el *allegro* lo que se escuchará es el motivo de Tucha y los hombres libres que pelean por Pskov. Como el motivo de Pskov, se trata de una exposición viva y majestuosa de modo que contrasta con la pesadumbre y la opresión de los metales que anuncian el motivo de Iván. Ese motivo se desarrolla en una clara batalla. Claro que hay una historia de amor, pero como vimos esa historia está envuelta también en la lucha por mantener la autonomía: el motivo de Olga aparece entonces expresado de manera viva y brillante también. Y a continuación se desarrolla nuevamente la batalla, con la asociación

¹¹² Idem, p. 227.

hecha entre Olga-Tucha-Autonomía y con el amenazante motivo de Iván siempre presente. El desenlace denunciará el costo del progreso festejado por la visión evolucionista de la historia: el tema de Olga es ejecutado de modo fúnebre por el oboe y la fanfarria que presenta el tema de Iván anuncia que Pskov ha caído a manos de Moscú. Así, en pocos minutos el compositor sintetizó el mensaje de casi dos horas de música y drama.

Luego del preludio, el contenido de la ópera podrá ser seguido con mayor detalle. En la medida que la historia relatada por Rimsky-Korsakov denuncia el costo del progreso y reivindica los elementos que han quedado relegados, su narración musical puede ser vista como un elemento de intervención y debate tanto o más efectivo que la propia práctica historiográfica profesional. A través de la construcción de un discurso histórico, del uso de la palabra y, sobre todo, de la música, Rimsky-Korsakov fue capaz de unirse al movimiento que denunciaba los valores autoritarios que aún se podían observar en la Rusia zarista. El uso del pasado permitió al compositor hablar sobre el presente, para hacer visibles el problema que podía obstaculizar el proceso de modernización cultural y política. Sus esfuerzos no estaban solos y se pueden añadir a los que previa y posteriormente luchaban por una nueva y más justa Rusia. Si en su *Pskovityanka* se anunciaba *qué* problemas había en el país, su amigo y colega Modest Musorgsky explicaría el *porqué* en la próxima ópera de la serie, *Boris Godunov*.

CAPÍTULO 6

***BORIS GODUNOV* DE MODEST MUSORGSKY COMO CRÍTICA CULTURAL Y POLÍTICA**

***La Época de los disturbios* como parteaguas en la historia rusa**

1.- Introducción

En este capítulo se analiza lo que podemos considerar como el siguiente momento dentro del relato de la historia rusa construido por los músicos elegidos en sus óperas históricas, a partir del caso de *Boris Godunov*, de Modest Musorgsky. Compuesto en estrecho contacto con Rimsky-Korsakov, Musorgsky se suma aquí a las críticas de su colega compositor y agrega denuncias y advertencias de lo que podía sobrevenir en Rusia de continuar por el camino elegido por la monarquía y la aristocracia. De este modo propondremos aquí una lectura de la ópera *Boris Godunov* en clave de crítica cultural y política y como un esfuerzo más que se suma al problema de la recepción de la modernidad en Rusia. Producto de un largo y complejo proceso de composición, el *Boris* de Musorgsky se planteaba como un escenario de denuncia y advertencia de los cambios que la modernidad prometía traer y ante los cuales el poder político no había sabido responder, profundizando así los problemas que aquejaban a toda Rusia. Si en la ópera anterior de Rimsky-Korsakov se enunciaban los problemas que seguían suponiendo la centralización de Moscú, como la ausencia de la igualdad y la autonomía, en el *Boris Godunov* se profundiza la cuestión al preguntarse por el *porqué* y advertir los profundos cambios que podían suceder en Rusia de seguir en la senda propuesta por el zarismo. El *porqué* planteado por Musorgsky en su ópera se sintetiza muy bien en la respuesta que él mismo

despliega a lo largo de toda la obra: el problema político de la modernidad tiene que ver con la ilegitimidad del poder político en Rusia y el fracaso permanente de la revuelta popular en su país. En este sentido, Musorgsky se proponía como un agudo *intelligent* que proyectaba desde su ópera un delicado análisis de la situación presente, en estrecha conexión con la primera ópera de Rimsky. De este modo, el momento histórico de su obra, la denominada *Época de los disturbios* es fundamental para poder hacer referencia a los propios disturbios que el compositor estima que se avecinaban al no dar lugar a las promesas culturales y políticas traídas por la modernidad. Por ello se propone esta época (y así la ópera) como un parteaguas dentro de la historia de Rusia. Musorgsky, particularmente, se presenta como un *intelligent* específico, ya que a pesar de ciertos coqueteos con la estética realista, nunca deja de lado las tendencias románticas que sobrevolaban todavía el espíritu de la época. Pero precisamente, su carácter romántico le permite exponer musicalmente las denuncias y los obstáculos que todavía impiden a Rusia insertarse en el camino moderno de un modo que le permita resolver sus propios problemas. En este capítulo se observará, entonces, la manera en la que a través de la construcción musical del escenario y de los personajes en *Boris Godunov*, Musorgsky edificaba una herramienta poderosa, que era al mismo tiempo estética y política, para poder hacer frente a los desafíos de la modernidad y al mismo tiempo convertirse en un escenario de denuncia y advertencia.

En este sentido intentaremos acercarnos al *Boris Godunov* explorando los posibles vínculos que dicha obra establece con los diversos aspectos de la realidad cultural y política y, al mismo tiempo, considerándola dentro de un contexto más amplio, como un producto resultante de la modernidad. De este modo podremos recuperar todo el potencial de significaciones discursivas que posee la ópera en tanto producto social y político y no sólo artístico. Al mismo tiempo, tendremos la oportunidad de vislumbrar que la ópera puede convertirse, como otros productos del pensamiento y la cultura, en una firme respuesta ante los desafíos que supone el proceso modernizador que, como habíamos observado, se manifestaba en Rusia como complejo y angustiante. Nuestra aproximación a *Boris Godunov* estará guiada por una perspectiva que concierte las instancias estéticas con las histórico-sociales para rescatar así su potencialidad discursiva, revelando incluso, a través del análisis musical, posicionamientos que se expresan exclusivamente a través de

ese medio, y no sólo a través del *libretto*. La hipótesis que va recorrer este capítulo será entonces la siguiente: más allá de las muchas clasificaciones en las cuales quedan encerrados Musorgsky y su obra, este compositor y su *Boris* participan de un movimiento más amplio, el Romanticismo, como un intento por hacer frente a las transformaciones traídas por la modernidad. Eso le permite al compositor expresar el *porqué* de los problemas fundamentales de Rusia, que tiene que ver con la ilegitimidad del poder político. De este modo, aclararemos en principio las cuestiones vinculadas a lo que se supone la *primera versión* de la ópera. Luego, explicaremos el largo y complejo proceso compositivo por parte de Musorgsky y discutiremos su posicionamiento como un compositor-*intelligent* romántico. Finalmente, abordaremos el análisis historiográfico de la obra, a partir de su texto y, sobre todo, de su música.

2.- Sobre los orígenes de *Boris Godunov* y lo que se considera su *primera versión*

Modest Musorgsky comenzó a componer su ópera *Boris Godunov* en octubre de 1868.¹ Si bien ese mismo año había estado trabajando en su experimento realista *El matrimonio*, basado en la obra homónima de Nikolay Gogol (1809-1852),² al terminar el primer acto se volcó hacia la obra de Aleksandr Pushkin,³ en parte gracias a una sugerencia de su amigo, el historiador Vladimir Nikolsky (1836-1883),⁴ y en parte gracias al estímulo que supuso el ejemplo de su colega y amigo Nikolay Rimsky-Korsakov quien, como hemos visto en el capítulo anterior, en ese año también se había embarcado en la idea de

¹ Así lo registra Rimsky-Korsakov en su crónica. Véase RKL, p. 92.

² Nikolay Gogol, *Zhenitba*. Moscú, Khudozhestvennaia literature, 1984 [1842].

³ Aleksandr Pushkin, “Boris Godunov”, en Aleksandr Pushkin, *Stikhotvoreniia i poemy*. Moscú, Eksmo, 2009 [1825], pp. 373-447.

⁴ Vladimir Nikolsky era historiador y amigo de los miembros del *kruzhok* de Balakirev. No debe sorprender, pues, que sugiriera el tema a Musorgsky ya que, por ejemplo, también le había sugerido a Rimsky-Korsakov la inclusión del coro del epílogo en *Pskovityanka* a Rimsky-Korsakov. Véase Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 173.

componer una ópera sobre temas históricos, a partir de la obra *Pskovityanka* de Lev Mey.⁵ Concentrado en la producción de *Boris Godunov*, Musorgsky se embarcó en un arduo y rápido trabajo y para mediados de diciembre de 1869 ya tenía terminada la partitura de la ópera, en una versión que el propio compositor denominó como *opéra dialogué*.⁶ A partir de allí, y como solía hacerse cada vez que se quería representar una obra en cualquiera de los teatros de San Petersburgo (y como ya hemos visto, así lo había hecho también Rimsky-Korsakov), el compositor se encargó de hacer los arreglos pertinentes para que ello sucediera: redactó una copia del *libretto* para presentarlo a la censura y realizó una copia de la partitura para presentarla ante el Comité de Ópera de la Dirección de los Teatros Imperiales.⁷ La ópera, sin embargo, no pasó la prueba y fue rechazada el 10 de febrero de 1871; durante esa temporada no pudo subir a escena.⁸ Musorgsky, no obstante, aprovechó la ocasión para regresar a su obra y revisarla. El trabajo derivó en una profunda reforma, trabajando en ella entre febrero de 1871 y el 23 de junio de 1872, cuando finalmente completó la versión definitiva de *Boris Godunov*.⁹ Esa redacción es la que se estrenó el 27 de enero de 1874 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, un año después de *Pskovityanka*, y la que publicó como partitura para piano y voz en ese mismo año Vasily Bessel (1843-1907).¹⁰ Esa es también la única partitura de *Boris Godunov* que se editó en vida del compositor y su versión definitiva sobre la ópera. Y con esa versión es con la que trabajaremos en este capítulo ya que, como veremos, consideramos que esa es la

⁵ Richard Taruskin, *Musorgsky*, p. 218. En su carta a Aleksandra y Nadezhda Purgold del 18/06/1870, Musorgsky explica, por ejemplo, la influencia que ejerció sobre él *Pskovityanka*, especialmente el coro de la escena de la *veche*. En MP, p. 99.

⁶ Musorgsky comenzó a trabajar sobre *Boris* poco después de haber terminado el primer acto de su ópera experimental *El matrimonio*, basada en la obra homónima de Nikolay Gogol. Ese acto, le escribía a César Cui, “podrá servir, después de todo, como un experimento en *opera dialogué*”. Carta de Musorgsky a Cui, 03/07/1868. En MP, p. 84. Las primeras escenas compuestas para *Boris Godunov* seguirían esa línea, descartada casi por completo en la redacción final.

⁷ Taruskin, *Musorgsky*, p. 249

⁸ Idem, p. 250. Rimsky-Korsakov argumentaba que el rechazo tuvo que ver con ciertos dispositivos modernos de la ópera, como por ejemplo, “los contrabajos, que tocaban en terceras cromáticas al acompañar la segunda canción de Varlaam”. Más allá de que el rechazo giró más en torno de la ausencia de una protagonista femenina que de la pretendida modernidad de la obra, es significativo que mucho tiempo después este imaginario siga estando presente en la consideración del compositor. Véase RKL, p. 98.

⁹ Para una cronología de las diferentes etapas de la composición véase Caryl Emerson y Robert Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, cap. 4.

¹⁰ La distancia de casi dos años entre la terminación definitiva y su representación se debió mayormente a los problemas prácticos de la representación y no a una supuesta nueva censura. Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, pp. 91-94.

versión y la interpretación historiográfica a la que Musorgsky arribó luego de un extenso, reflexivo y complejo período compositivo.

Pero antes de pasar a ello, debemos resolver problema significativo que se presenta aquí y que históricamente se ha presentado ante quienes han abordado esta ópera: el de cómo interpretar y evaluar la revisión y los cambios que Musorgsky introdujo en una obra que ya estaba supuestamente finalizada. Esto a su vez se puede dividir en dos cuestiones más. Por un lado, la de quién o qué habría estimulado a Musorgsky a revisar su ópera, vale decir, de si la censura había obligado (por razones estéticas e ideológicas) a Musorgsky a reformar su obra o si, por el contrario, el impulso por la revisión provino de él mismo. Esto no es un dato menor, puesto que lo que obtengamos por respuesta nos estaría diciendo si el impulso por la revisión y el control del contenido musical e ideológico de la obra partió siempre de él o si, por el contrario, su producción estuvo condicionada total o parcialmente por elementos externos. Por el otro, nos encontramos con el problema de si el trabajo resultante consistió en una prolongación de su vieja ópera, vale decir, si se trata de un único trabajo con un largo y sinuoso proceso de composición o si, por el contrario, se trata de un trabajo totalmente nuevo y diferente del anterior, con lo cual sería posible hablar de la existencia de dos versiones de *Boris Godunov*, totalmente disímiles.¹¹

Respecto de la primera cuestión, tradicionalmente se había sostenido que el gran impulso para que Musorgsky revisara su ópera había sido el rechazo promovido por la censura y el Comité de Ópera.¹² Más precisamente, la historiografía sostuvo que la partitura de *Boris Godunov*, que descansaba en la exacerbación de los principios de la *opera dialogué*, había sido el motivo fundamental para impedir que la obra se representase. Vladimir Stasov, Nikolay Rimsky-Korsakov y, sobre todo, César Cui colaboraron inicialmente en la construcción de la leyenda del rechazo de la obra por su pretendido “modernismo”.¹³ Sin embargo, como han comprobado varios investigadores, entre ellos

¹¹ Esta última es la posición que sostiene Richard Taruskin y que parece ser dominante todavía hoy en la historiografía. Véase Taruskin, *Musorgsky*, p. 217.

¹² Sobre todo en la historiografía soviética. Véase, por ejemplo, S. Shlifshtein, *Musorgsky. Khudoshchnik. Vremia. Sud'ba*. Moscú, Muzyka, 1975; E. Frid, *Modest Petrovich Musorgsky 1839-1881. Kratky ocherk zhizni i tvorchestva*. Leningrado, Muzyka, 1979; E. M. Gordeeva, *Kompozitori "Moguchey Kuchki"*. Moscú, Muzyka, 1985.

¹³ Cada uno, en diferentes escritos, culpó al Comité por no considerar los renovadores aportes musicales de la obra, aunque muchos de esos aportes que supuestamente causaron el rechazo luego se mantuvieron sin cambios. Véase Taruskin, *Musorgsky*, pp. 250-253.

Taruskin, Brown, Oldani y Emerson, la censura y el rechazo por parte del Comité de Ópera de la Dirección de los Teatros Imperiales poco tuvieron que ver con el impulso y la necesidad de Musorgsky de revisar su ópera.¹⁴ Lamentablemente, no se disponen actualmente de demasiados documentos oficiales que certifiquen los motivos del rechazo. Sólo sabemos, de acuerdo al testimonio de un miembro del Comité, el contrabajista Giovanni Ferrero, que el rechazo de la ópera se efectuó por una votación de seis votos contra uno.¹⁵ Si bien los miembros no dejaron por escrito sus razones, podemos inducirlo a través de una referencia indirecta: las memorias de Ludmila Shestakova, hermana de Mikhail Glinka y gran amiga de los compositores del *kruzhok* de Balakirev. En su escrito observamos que Shestakova tiene un encuentro informal con uno de los miembros del Comité, el director Edvard Napravnik. En medio de la charla, ella le pregunta sobre la aceptación de *Boris Godunov* y Napravnik le confirma la negativa, sosteniendo que la decisión de los miembros se basaba en que Musorgsky no había incluido en la ópera el rol de una mujer. “¿Cómo puede haber una ópera sin un elemento femenino?!” se preguntaba Napravnik de acuerdo al relato de Shestakova. “Musorgsky tiene un talento que está fuera de duda. Que agregue una escena más. Entonces se producirá *Boris*”.¹⁶ Este es el único documento más o menos confiable respecto del rechazo de *Boris Godunov*; el resto, como vimos, no hizo más que aumentar la leyenda que colocaba las razones de la negativa en el supuesto modernismo de la ópera, para así justificar de manera decorosa el rechazo de la obra.¹⁷

De esta manera, la ópera no fue aceptada para su representación básicamente por la ausencia de una protagonista femenina; todo lo que se le solicitaba al compositor era que se incluyera a una *prima donna* en algún lugar de la composición.¹⁸ Ahora bien, cuando nos acercamos la versión definitiva de la ópera y la comparamos con la versión enviada a

¹⁴ Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, cap. 5; Robert Oldani, “*Boris Godunov* and the Censor”, en *19th Century Music*, N° 2, 1979, pp. 245-253.

¹⁵ Citado en MR, p. 158. Allí mismo los compiladores sostienen que muy probablemente el único voto positivo haya sido del más joven y más inteligente miembro del comité, Edvard Napravnik, quien luego dirigió el estreno de *Boris Godunov* en 1874.

¹⁶ Citado en Taruskin, *Musorgsky*, p. 251.

¹⁷ Sobre todo la visión de Rimsky-Korsakov, quien durante un extenso tiempo había sido la única referencia respecto de esta cuestión, aunque su texto fuera escrito treinta y cinco años después del evento y contuviera algunos errores en cuanto a los detalles del evento. Véase RKL, p. 99.

¹⁸ Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, pp. 75-76.

la evaluación del Comité, nos encontramos con la situación de que los cambios que introdujo Musorgsky a su *Boris* fueron mucho más allá de la solicitada inclusión de una protagonista; se trató de una revisión extensa y de una profunda reforma.¹⁹ De este modo podemos sostener que el impulso por la reforma y la revisión de la ópera no provino de la censura, vale decir, de un impulso externo y extraño al compositor que le impedía expresar lo que realmente quisiera, sino más bien de su propia necesidad por hacerlo, es decir, de un impulso interno y conocido. Como sostiene Richard Taruskin, “Musorgsky estaba ansioso, y no relucante, por revisar su ópera”.²⁰ Así, el rechazo por parte del Comité de Ópera no significó ni un golpe ni una frustración en la carrera del compositor sino más bien la posibilidad de contar con el tiempo necesario para emprender una revisión más profunda y duradera o, mejor dicho, de poder prolongar su período compositivo hasta encontrar la obra que realmente quería componer, con la excusa para poder trabajar en lo que sería su versión definitiva de *Boris Godunov*. Vladimir Stasov nos lo confirma:

En el invierno de 1870, Musorgsky hizo otro cambio decisivo en su ópera: decidió terminarla no con la muerte de Boris sino con la escena del pueblo desatado y rebelde, el triunfo del autonombrado y el llanto del *iurodivy* sobre la pobre *Rus*.²¹

Con esto queda demostrado que incluso antes de que la ópera fuera rechazada, Musorgsky ya había estado pensado en la revisión y en los cambios a introducir. Como veremos adelante, la escena del pueblo desatado y rebelde no es más que la escena de Kromy y tendrá un lugar destacado y decisivo en la construcción historiográfica e ideológica de la obra.

Por otra parte, y en estrecha vinculación a lo anterior, se plantea el problema de si esta revisión sigue en la línea de los postulados estéticos e ideológicos de una supuesta ópera original o de si se trata de un trabajo nuevo, el cual sólo conservaría el nombre de su antecesor. Aquí las opiniones han divergido históricamente. Y la cuestión que ha venido a

¹⁹ Véase RKL, p. 100.

²⁰ Taruskin, *Musorgsky*, p. 250.

²¹ Vladimir Stasov, “Modest Petrovich Musorgsky. Biografichesky ocherk”, en SISM, p. 99.

complejizar el problema ha sido siempre la variada cantidad de ediciones realizadas a partir de los manuscritos dejados por Musorgsky. Como ya dijimos, la única partitura publicada en vida del compositor corresponde a la versión terminada en 1872, estrenada en 1874 y editada ese mismo año, como partitura para piano y voz, por Bessel. Podemos sostener entonces que muy pocas personas contemporáneas a Musorgsky (sólo su círculo íntimo y los allegados al Comité de Ópera) conocían la existencia de una supuesta primera versión, ya que la única redacción de la ópera que se dio a conocer es la que se estrenó en 1874. Sin embargo, a esa edición le siguieron otras tantas en las que no sólo se suprimieron, corrigieron y retocaron pasajes enteros de la ópera, sino que también se sumaron indiscriminadamente escenas de la versión finalizada en 1868 y de la de 1874.²²

El puntapié inicial para el largo proceso de reediciones lo dio Andrey Rimsky-Korsakov, musicólogo e hijo del compositor, quien en un artículo pionero de 1917 dio a entender que la revisión de *Boris Godunov* no fue sólo una cuestión de retoques parciales sino también de supresiones y reconfiguraciones.²³ A partir de allí se fueron sucediendo las diferentes ediciones de la ópera, por parte de aquellos que entendían que se trataban de dos versiones diferentes y autónomas de la ópera y no de una trabajosamente compuesta. El ejemplo máximo es Nikolay Rimsky-Korsakov, quien revisó y publicó dos veces la ópera, una en 1896 y la otra, definitiva, en 1908. Pero también se encuentran la edición de Pavel Lamm de 1928 y la edición crítica de David Lloyd-Jones de 1975, quienes optaron por presentar una versión saturada de la ópera, al sumar todas las escenas encontradas en los manuscritos, las nuevas de 1874 y las descartadas de 1868.²⁴ De este modo, durante un extenso tiempo la historiografía y la musicología consideraron que la versión saturada era

²² Para una reconstrucción del proceso véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, cap. 7.

²³ Como hijo del compositor y desde su puesto de jefe de la sección musical de la Biblioteca Imperial Pública de San Petersburgo, Andrey Rimsky-Korsakov tuvo acceso directo a los distintos manuscritos de los compositores amigos de su padre, entre ellos, los que correspondían al *Boris* de Musorgsky. A partir de allí pudo dar cuenta de los cambios que había sufrido la obra durante todo el proceso de composición. Véase Andrey Rimsky-Korsakov “‘Boris Godunov’ M. P. Musorgskogo”, en *Muzykal'ny sovremennik*, N° 5-6, 1917, pp. 108-167.

²⁴ Pavel Lamm fue el primero en intentar una publicación en clave revisionista, incorporando toda la música disponible en 1928, con lo cual presentó una edición *saturada* de *Boris Godunov*. En 1975 el director inglés David Lloyd-Jones publicó lo que hasta ahora se considera como la edición más autorizada de la partitura completa, aunque también en una versión *saturada*. Para una síntesis de las diferentes vicisitudes de las ediciones y publicaciones de *Boris Godunov* véase William Oldani “Editions of Boris Godunov”, en Malcom Brown, *Musorgsky: In Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor, UMI Research Press, pp. 179-214. Para una discusión sobre los límites y los alcances de las ediciones véase Taruskin, *Musorgsky*, pp. 201-217.

la que más respetaba las intenciones del compositor. Sin embargo, desde hace algunas décadas ha parecido imponerse la visión de Richard Taruskin, quien sostiene que la versión resultante y definitiva de 1874 no es “un mero retoque, un suplemento o una expurgación de la primera sino una nueva ópera de varias maneras opuesta, tanto ideológica como músico-dramáticamente a la vieja”.²⁵ Para este investigador se trata de una nueva ópera, ya que incluso Musorgsky tenía en mente su revisión antes de que la Dirección de los Teatros Imperiales, a través de su Comité de Ópera, pensara rechazarla. Y eso se debía a una insatisfacción que estaba asociada a su “recepción privada en julio de 1870, medio año antes de que el Comité que iba a rechazar la ópera pudiera evaluarla”.²⁶ Ese rechazo parece haber funcionado más bien como un estímulo y como la excusa para trabajar en una versión definitiva.²⁷

A pesar de los resultados de las investigaciones anteriormente mencionadas, aquí sostendremos una posición diferente. Por un lado, no se trata de considerar al *Boris Godunov* de las versiones sobresaturadas de Lamm y Lloyd-Jones, ya que no existieron como tales en la vida de Musorgsky; son posteriores y son resultado de las intenciones de los editores más que del propio Musorgsky. Por el otro, tampoco se trata de considerar las dos versiones que serían totalmente diferentes de esa ópera (la de 1869 y la de 1872/1874) como lo hace Taruskin, ya que Musorgsky decide publicar y montar en escena sólo una de ellas, la última.²⁸ Aquí sostenemos que se trata de una sola y una única ópera, sometida a un largo y complejo proceso de gestación, creación y revisión (producto de la metodología compositiva de Musorgsky y de sus dudas y certidumbres respecto del objeto de la obra como del material musical disponible para representarlo) y que devino finalmente en lo que se conoció en su única partitura publicada con Musorgsky vivo, la de 1874. Como reconoció el propio compositor en 1870 (antes de que sea evaluada por el Comité de Ópera), él mismo ya estaba deseoso de revisar su ópera, que finalmente no fue ni estrenada

²⁵ Taruskin, *Musorgsky*, p. 204.

²⁶ *Idem*, p. 270.

²⁷ *Idem*, p. 204.

²⁸ Esto dio lugar a que se hablara de tres versiones: la de 1868, la de 1872 y la de 1874, publicada por Bessel, esto es, la versión de 1872. Véase, por ejemplo, David Brown, *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 138-139. Hoy ya no es posible sostener esto porque no hay evidencia. Véase Oldani y Emerson, *Modest Musorgsky*, p. 210.

ni publicada y ante lo cual Musorgsky, por otra parte, no hizo escándalo ni protestó demasiado.²⁹

Por otra parte, considerar que hubo dos *Boris*, como lo hace Taruskin, supone darle entidad sólo a una parte del proceso de elaboración y composición, el cual Musorgsky utilizó como campo de pruebas para el resultado final.³⁰ Sí es posible sostener esa sentencia para las versiones de Nikolay Rimsky-Korsakov y las posteriores realizadas por Dmitry Shostakovich y los demás reorquestadores y editores³¹ pero en el caso del propio Musorgsky se trata de una sola obra la cual comenzó a componer en 1868 y le dio su terminación definitiva en 1872. Esa es la versión que aquí investigaremos, pues allí deja Musorgsky plasmada su interpretación historiográfica definitiva respecto de los eventos históricos que se narran en la ópera y que entroncan con el relato previamente presentado por Rimsky-Korsakov en *Pskovityanka*. Como sostienen Emerson y Oldani, esa versión es la que goza de más autoridad ya que “fue la única partitura publicada en la vida de Musorgsky, fue revisada por el compositor y representa la última versión de la ópera que pasó por sus manos”.³²

3.- El largo y complejo proceso de composición de *Boris Godunov*

Como vimos, al momento de comenzar a trabajar con su ópera *Boris Godunov*, Musorgsky se encontraba inmerso en otro proyecto operístico, *El matrimonio*, de Nikolay Gogol.³³ Allí Musorgsky había querido llevar adelante un experimento basado en la tendencia que ya había desarrollado Aleksandr Dargomyzhsky con su obra *El convidado*

²⁹ Véase la carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov del 23/07/1870. En MP, p. 109.

³⁰ Como podemos leer en su carta a Rimsky-Korsakov del 15/08/1868. Allí sostiene la idea de la revisión como parte fundamental de la composición y del artista como único criterio de análisis de la obra. En MP, p. 96. También en la carta a Aleksandra y Nadezhda Purgold del 13/07/1870, en donde rescata el trabajo colectivo como modo de revisar su ópera. En MP, p. 107.

³¹ Como, por ejemplo, Nikolay Rimsky-Korsakov, Dmitry Shostakovich (1906-1975) y Karol Rathaus (1895-1954). Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, pp. 35-36.

³² Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 37.

³³ De la cual sólo terminó el primer acto. Véase Taruskin, *Musorgsky*, pp. 71-95.

de piedra, esto es, un experimento con el realismo musical. En ese sentido, siguió adelante con los ideales que se habían discutido y sostenido en los primeros años dentro del *kruzhok* de Balakirev, a los cuales también se les sumaban los aportes del omnipresente Vladimir Stasov. “En mi *opéra dialogué*”, le escribía Musorgsky a César Cui en julio de 1868, “estoy tratando de subrayar tan marcadamente como sea posible aquellos cambios de entonación que ocurren en los personajes durante el diálogo”.³⁴ La referencia más clara y más directa era pues la obra de Dargomyzhsky y su influencia es innegable; así lo reconoce el propio Musorgsky en una carta a Stasov: “este *Matrimonio* me fue sugerido por Dargomyzhsky”.³⁵ Sin embargo, como bien demostró Taruskin, *El matrimonio* no era un mero apéndice de *El convidado de piedra* sino que “las diferencias entre *El convidado de piedra* y *El matrimonio* no son menos considerables que las similitudes”.³⁶ Aún actuando bajo el influjo del grupo de compositores cercanos a él, Musorgsky también dejaba espacio para mostrar su autonomía y darle rienda suelta a su propia creación.

Dejando de lado la referencia de *El convidado de piedra*, las influencias fundamentales y los modelos tenidos en cuenta para *El matrimonio* pueden rastrearse más bien en los aportes realizados no tanto desde el campo musical sino más bien desde la filosofía. En ese sentido, se destacan, por un lado, el influyente texto de Nikolay Chernyshevsky, *Las relaciones estéticas del arte con la realidad*, y por el otro, la obra de dos filósofos alemanes: Rudolf Vierchow (1821-1902) y Georg Gervinus (1805-1891).³⁷ Respecto de Chernyshevsky, Musorgsky buscó recuperar la idea de que el arte, para ser verdadero, debía inspirarse en la realidad ya que ella era la única fuente posible de belleza sobre la tierra.³⁸ De allí que su estética fuera denominada, en muchos casos, *realista*. En el caso particular de la música, Chernyshevsky contraponía el canto popular (auténtico) al canto de los teatros líricos (artificial). De allí que una música realista fuese aquella que estuviera más cerca del canto que provenía de las clases bajas, ya que no estaría atravesada por ningún artificio estético: sería un extracto mismo de la realidad.³⁹ Al componer una

³⁴ Carta de Musorgsky a Cui, 03/07/1868, en MP, p. 84.

³⁵ Carta de Musorgsky a Stasov, 02/01/1873, en MP, p. 142.

³⁶ Taruskin, *Musorgsky*, p. 72.

³⁷ Ambos autores aparecen citados, por ejemplo, en la obra de Nikolay Chernyshevsky, *¿Qué hacer?*

³⁸ Nikolay Chernyshevsky, “Esteticheskie otnosheniia iskusstva k deystvitel'nosti”, en Nikolay Chernyshevsky, *Izbrannye esteticheske proizvedeniia*. Moscú, Iskusstvo, 1974, p. 164.

³⁹ Idem, p. 140.

ópera, sin embargo, Musorgsky no entraba en contradicción con los postulados de Chernyshevsky, dado que el rumbo de su composición iba a estar dominado no tanto por el canto artificial, que en realidad para Chernyshevsky era el aria, sino por el recitativo. Musorgsky fue incluso mucho más lejos en ese sentido que Dargomyzhsky, ya que ni siquiera iba a usar el recitativo melódico tan característico de *El convidado de piedra*.⁴⁰ La justificación para ello provino de Vierchow y de Gervinus. Como el mismo compositor reconocía:

El arte es un medio de comunicación con los hombres y no un fin en sí mismo. Por este principio conductor está determinada toda su actividad creadora. Partiendo de la convicción de que el discurso del hombre está regido por severas leyes musicales (Virchow, Gervinus), [Musorgsky] considera tarea del arte musical la reproducción de sonidos musicales, no de los impulsos del sentimiento solamente, sino, y sobre todo, del discurso humano.⁴¹

Gervinus, sobre todo, le permitió a Musorgsky obtener el fundamento teórico para sus intentos de imitar musicalmente el discurso humano. En su texto *Handel und Shakespeare*,⁴² de 1868, el literato intentó construir una teoría de la expresión musical que apoyara “la tesis positivista de que el compositor objetiviza a través de su trabajo sus propios sentimientos subjetivos y personales”.⁴³ En ese sentido, sostenía la idea de que la expresión de la emoción sólo podía ser realizada por los órganos humanos, que a su vez afectaban a otros, y que así la música debía tomar al habla como modelo. Especialmente, aquél aspecto del habla que afectase a la expresión en la vida real: el acento.⁴⁴ Dargomyzhsky había diseñado una nueva idea musical que se acomodase a cada frase del texto para así copiar el lenguaje hablado. Aunque la línea vocal de la ópera permaneció esencialmente lírica, su realismo descansó básicamente en la utilización de un nuevo método que edificaba enteramente la composición sobre una obra de teatro ya construida.

⁴⁰ Taruskin, *Musorgsky*, p. 73.

⁴¹ Modest Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en MPD, p. 424.

⁴² Georg Gottfried Gervinus, *Handel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1858].

⁴³ Taruskin, *Musorgsky*, p. 76

⁴⁴ Idem, p. 77.

Eso es lo que dio como resultado lo que se conoció como *opéra dialogué*, es decir, un drama musical que obedecía a las leyes del teatro hablado. Pero Musorgsky fue mucho más lejos. Aprovechando la grotesca exageración del lenguaje natural de la obra Gogol y la insistencia de Gervinus entre la especial relación entre el habla y la música basada en el acento, desarrolló un enfoque positivista en donde la música debía ser la reproducción artística del lenguaje humano, buscando captar la totalidad de sus giros y sus sutilezas.

Mientras que Dargomyzhsky intentó dotar a cada una de las palabras con su propia forma musical, Musorgsky construyó su realismo a partir de la copia casi científica de las entonaciones, los acentos, los ritmos y los tiempos del lenguaje hablado. Si bien nunca pasó del primer acto y dejó esa obra inconclusa, intentó luego llevar ese método a la composición de *Boris Godunov* iniciada en 1869. De ese modo, no había contradicción entre sus fuentes teóricas y su práctica: el resultado que obtuvo fue el de una ópera en donde la música es puro recitativo. No hay impulso lírico ni melodías vocales.⁴⁵ En una carta a Ludmila Shestakova explicaba sus objetivos:

Esto es lo que quiero. Que mi personajes hablen sobre el escenario como la gente habla, pero además de esto, que el personaje y el poder de entonación de los personajes formen un patrón musical de su discurso para alcanzar su objetivo directamente, esto es, que mi música sea una reproducción artística del habla humana en todas sus más finas formas, esto es, que los sonidos del habla humana como manifestaciones externas del pensamiento y el sentimiento, sin exageración y violencia, puedan convertirse en música verdadera y precisa, altamente artística.⁴⁶

Musorgsky reconocía sin embargo que estaba embarcándose en una tarea bastante difícil. Se había propuesto como objetivo que los personajes de Gogol hablaran del mismo modo en su obra; “es por eso que en *El matrimonio*”, reconocía el compositor, “yo cruzo el Rubicon” ya que lo que intentaba era, ni más ni menos, la reproducción artística del habla humana en todas sus formas. Así, al terminar el primer acto admitía que “si Dios me da

⁴⁵ Idem, p. 81.

⁴⁶ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 30/07/1868, en MP, p. 87.

vida y fuerza voy a hablar en una escala más grande; luego de *El matrimonio* el Rubicon estará cruzado, pero *El matrimonio* es una caja en la cual estoy encerrado y atado”.⁴⁷

Este sea tal vez el motivo principal por el cual Musorgsky dejó de lado *El matrimonio* para volcarse a *Boris*. La dificultad por seguir desarrollando esa técnica compositiva era bastante grande. Y la forma musical que había comenzado a diseñar no le resultaba cómoda a la hora de componer ópera. Su pretendido modernismo aquí encontraba un obstáculo importante. Hay otros motivos también, que tienen que ver con la sugerencia de su amigo Nikolsky para que se ocupase de un tema histórico.⁴⁸ También encontramos como un significativo factor el ejemplo de su amigo y colega Rimsky-Korsakov, quien por ese entonces también estaba trabajando, con su *Pskovityanka*, con temáticas históricas. Y cabe agregar que el propio Musorgsky estuvo bastante sensible a las opiniones de sus colegas, que vieron en *El matrimonio* un experimento curioso, pero imposible de ser llevado a la representación. En sus memorias, Rimsky-Korsakov relataba que el propio Dargomyzhsky, al escuchar el primer acto, “afirmaba que el compositor había ido demasiado lejos” y que “Balakirev y Cui sólo veían en *El matrimonio* ciertos rasgos curiosos”.⁴⁹ Borodin fue incluso un poco más lejos en su apreciación: consideraba que la ópera era “una cosa extremadamente curiosa y paradójica, llena de innovaciones y lugares de gran humor, pero como un todo es *une chose manquéé*, imposible de ser representada”.⁵⁰ Como nos relata finalmente Rimsky-Korsakov: “Musorgsky, después de terminar el primer acto no se decidió a proseguir su obra. Cambió de propósito y comenzó a componer el *Boris* de Pushkin”.⁵¹

Abandonado el proyecto de *El matrimonio* Musorgsky se embarcó en la composición de su nueva ópera. El trabajo en el *Boris Godunov* se completó en poco más de un año, al menos en lo que se trató de la versión provisoria con la cual Musorgsky quiso presentarse tempranamente.⁵² La ópera estuvo basada en la obra homónima de Aleksandr Pushkin y

⁴⁷ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 30/07/1868, en MP, p. 87.

⁴⁸ Así lo sostiene Vladimir Stasov en su pequeña biografía sobre el compositor. Véase Vladimir Stasov, “Modest Petrovich Musorgsky. Biografichesky ocherk”, publicado en *Vestnik Evropy*, N° 5 y N° 6, 1881 y reproducido en SSM, p. 93.

⁴⁹ RKL, pp. 87-88.

⁵⁰ Carta de Borodin a Ekaterina Borodina, 25/09/1868, citada en MR, p. 124.

⁵¹ RKL, p. 88.

⁵² Para una cronología de la composición de la versión temprana de *Boris Godunov* véase Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford, Oxford University Press, 1992, vol. 3, pp. 554-555.

Musorgsky pretendió continuar, al menos estilísticamente, con su experimento realista iniciado con *El matrimonio*. En esta primera etapa se distinguen algunas características que luego van a ser abandonadas paulatinamente a lo largo de la composición de definitiva. Veamos cuáles.

En primer lugar, tenemos el problema de las fuentes literarias. Como dijimos, el texto que Musorgsky tomó como inspiración fue el *Boris Godunov* de Aleksandr Pushkin, una obra terminada en 1825, publicada con modificaciones (algunas sugeridas por la censura y otras por decisiones artísticas propia del escritor) en 1836 y aprobada por el censor para ser representada en escena recién en 1866.⁵³ En esta primera parte de la composición, Musorgsky fue bastante fiel respecto de su fuente literaria y esa fidelidad se debió sobre todo a motivos estéticos: Musorgsky todavía pensaba componer su obra bajo las premisas de la *opéra dialogué*. De ese modo, el *libretto* le pertenecía prácticamente a Pushkin, quien a su vez le debía una importante parte de su inspiración y de sus contenidos al historiador Nikolay Karamzin. En su monumental obra *Historia del estado ruso*,⁵⁴ Karamzin se había propuesto contar la historia rusa desde un costado más literario, de modo que pudiera ampliarse el público para el cual pudiera estar disponible. Bajo un espíritu romántico, Karamzin se dedicó a organizar el arsenal de nuevas fuentes disponibles en una obra que rozaba lo literario. Así, sus documentos se vieron transformados e insertos en un relato idealizado de modo tal que, por ejemplo, Boris Godunov podía ser caracterizado más como un héroe romántico que como un zar medieval.⁵⁵ De alguna manera, el historiador terminó desarrollando una visión hegeliana de la historia ya que para él Boris era un zar ilegítimo pero al mismo tiempo preparatorio para el final de la historia: la dinastía Romanov. Boris aparece al mismo tiempo retratado como el culpable del asesinato de Dmitry (aquí tal vez haya influido que los Romanov habían sido enemigos históricos de Godunov). De este modo pensó su historia no tanto como una crónica de los eventos sino más bien como un manual de educación moral. El progreso, para el historiador, se daba en términos morales y culturales y no tanto políticos.

⁵³ Para una crónica de las peripecias por la que atravesó la obra de Pushkin véase Oldani “*Boris Godunov*”, pp. 246-248.

⁵⁴ Nikolay Karamzin escribió su *Historia del estado ruso* entre 1816 y 1826, año en el que muere y deja su obra inconclusa. Nikolay Karamzin, *Istoriia gosudarstva rossiskago v trekh' knigakh'*. San Petersburgo, Tipografiia Eduarda Pratsa, 1845

⁵⁵ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 14.

El texto de Karamzin se constituye así como una justificación sociopolítica de la imagen negativa del zar Boris Godunov. Esto se puede ver sobre todo en el sentimiento de culpa de Boris respecto de la muerte de Dmitry: se trata de un gesto más bien romántico, inventado por Karamzin. En el siglo en el cual Godunov gobernó un sentimiento tal era impensado: la eliminación de rivales políticos era más bien algo común.⁵⁶ Sin embargo, Karamzin prefería el recurso al anacronismo a fin de reforzar el carácter didáctico de su obra. Pushkin siguió esa línea casi sin cambios y Musorgsky, al menos en esta primera etapa de la composición, también.

El único cambio significativo que realizó Musorgsky fue el de un recorte importante a la hora de definir qué partes de la obra deberían ser tenidas en cuenta. De las veinticinco escenas que contenía el original, Musorgsky seleccionó sólo siete. El criterio de elección utilizado fue el de aquellas escenas en las que apareciera Boris Godunov, que en total eran cinco. A éstas se le agregaron dos más en las que el zar no aparecía: la escena de la celda y la de la posada, que son transportadas prácticamente sin alteraciones. En líneas generales, Musorgsky respetó el original de Pushkin, de modo que es posible sostener que la mayor parte del *libretto*, en esta primera etapa, le pertenecía al propio escritor.

En segundo lugar tenemos la cuestión de la música. La música de esta temprana versión intentó proseguir con el experimento de *El matrimonio*, de modo que lo que encontramos a lo largo de la partitura rescatada es un reiterado recurso al estilo declamatorio o a lo que César Cui denominó “recitativo melódico”. Ese estilo a su vez se caracterizaba por contar con dos recursos que se extendieron a lo largo de la obra: la anacrusa, que duraba en general la extensión de un compás, y el “final mudo”, esto es, la representación natural de la palabras que terminan en sílabas no acentuadas produciendo, típicamente, un par de corcheas en un compás con el comienzo del siguiente compás vacío. Este último sobre todo fue la regla de la composición, ya que el naturalismo en la declamación era el objetivo principal. Finalmente, Musorgsky completó su dispositivo musical con el de la continuidad orquestal, que se construyó a su vez sobre la base de un desarrollado esquema de motivos recurrentes, desplegado a lo largo de toda la obra. No obstante el arsenal de dispositivos desplegados lo que se logra finalmente es una serie de

⁵⁶ Idem, p. 17.

escenas tomadas de Pushkin de acuerdo a un criterio bastante diverso y sin relaciones aparentes entre sí. Lo que tenemos aquí como resultado es el típico desdén realista por una obra bien hecha, al menos estructuralmente hablando.

Finalmente, nos encontramos con lo que podemos denominar el plano ideológico. De acuerdo a lo que venimos observando, es posible sostener que es el aspecto que más dejó de lado Musorgsky en esta etapa de la composición, ya que el *libretto* no es más que una transposición del texto de Pushkin y la música (que en algún momento puede jugar el rol de apoyar y/o discutir el texto) se limitaba a ser el sostén “artístico” de ese discurso literario. Como apunta Richard Taruskin, “debemos recordar que en realidad estamos investigando la ideología de Pushkin”.⁵⁷ De modo que la visión que se desprende de esta temprana e incompleta versión es la de una obra centrada en el protagonista, el cual es presentado como un gobernante justo aunque trágicamente condenado por un crimen. La némesis del zar no es el pueblo, sino Grigory, el autonombrado [*samozvants*].⁵⁸ Lo que lo termina de vencer no es el descontento popular sino su conciencia atormentada.

En consecuencia, lo que Musorgsky entrega al Comité de Ópera es una versión temprana de su obra, que sigue literariamente el texto de su modelo y que musicalmente intentó darle expresión a las palabras que allí transcurrían. Sin embargo esa composición no es la que sube a escena, no sólo por el rechazo del Comité sino, sobre todo, por la propia voluntad de Musorgsky de revisarla y comenzar a moldear lo que sería su versión definitiva al respecto. Musorgsky entendía que en este momento, esta obra entregada al Comité era una buena versión preliminar de lo que realmente quería construir como ópera.

Descartada ya la hipótesis de la revisión de la ópera a instancias del rechazo oficial, quedan por examinar los motivos por los cuales Musorgsky prosiguió la composición de la ópera por caminos diferentes a los que había recorrido hasta entonces. Aquí tenemos dos tipos de causas, que actúan de manera entrelazada: los estéticos y los ideológicos. Básicamente, Musorgsky comenzó a revisar su ópera debido a una gran insatisfacción respecto del tono que había alcanzado la misma, sobre todo a través del material musical utilizado. En las varias oportunidades que Musorgsky había tenido para mostrar en privado

⁵⁷ Taruskin, *Musorgsky*, p. 244.

⁵⁸ Dentro de la tradición rusa, *autonombrado* hace referencia a aquél sujeto de la población que se autonombraba como zar y que solía encabezar como tal rebeliones contra la corona.

su trabajo, una práctica habitual de los miembros del *kruzhok* de Balakirev,⁵⁹ el compositor fue advirtiéndolo, mucho antes de presentarse ante el Comité de Ópera, que la recepción de su obra se dirigía hacia un lugar bien diferente respecto del camino que él mismo había pretendido para dar su versión de la historia rusa. Así se expresaba Musorgsky, desconcertado, en una carta dirigida a Rimsky-Korsakov en 1870: “estuve en Pargolovo dos veces y ayer ejecuté mis travesuras [*shalosti*] ante un auditorio grande. Respecto de la aparición de los campesinos en *Boris*, algunos la encontraron bufá (¡!) y otros la percibieron como trágica”.⁶⁰ Este tipo de recepciones comenzó a hacerle ver a Musorgsky la necesidad de revisar y reformular aspectos importantes de su ópera. Como sostienen Emerson y Oldani: “incluso entre aquellos que simpatizaban con Musorgsky y su círculo, la *opéra dialogué* estaba asociada con la comedia”.⁶¹ Precisamente, Musorgsky notaba que el material musical necesario para representar un episodio significativo de la historia rusa y para utilizar esa obra como crítica cultural y política debía buscarse por fuera de lo bufo y la comedia. Como lo había desarrollado hasta entonces, no era suficiente para incluso alcanzar el nivel de la sátira o de la parodia.

Musorgsky no se asustaba ante semejante situación; tenía claro que la revisión formaba parte del proceso compositivo, mucho antes incluso de haber comenzado a trabajar con el *Boris*. Así se lo explicaba también a Rimsky-Korsakov:

Ahora mi querido Korsinka, escuche una cosa: la creación porta dentro de sí misma sus propias leyes de refinamiento. Su verificación es la crítica interna; su aplicación es el instinto del artista [...] Cuando un artista revisa, es porque no está satisfecho. Cuando él, satisfecho, revisa o, lo que es peor, agrega, germaniza y revive lo que ya había sido dicho. No somos rumiantes sino animales omnívoros. ¡Esto sería una contradicción!⁶²

⁵⁹ Véase RKL, p. 81.

⁶⁰ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 23/07/1869, en MP, p. 109. Se trataba de la escena del monasterio de Novodevichy, en el primer cuadro del prólogo.

⁶¹ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 67.

⁶² Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MP, p. 96.

De modo que en la necesidad de revisión hay una búsqueda por darle al *Boris* un rango que estuviese a la altura de lo que quería transmitir, vale decir, el rango de ópera *histórica*. Para eso debía realizar un giro estratégico que involucraba principalmente a lo estético: Musorgsky debía volver a las convenciones estilísticas de la ópera, aunque sin dejar de lado el espíritu reformista que había animado al *kruzhok* de Balakirev al que pertenecía, que era al mismo tiempo la estrategia elegida por ellos para lidiar con la modernidad. De alguna manera aquí se pone de manifiesto esta relación ambigua con la modernidad europea de la que ya hablamos respecto de Musorgsky. El compositor entonces iba a combinar una serie de elementos experimentales con otros extraídos de lo que Europa podía ofrecer y todo ello combinado para reforzar su dispositivo estético que a su vez le permitía potenciar sus rasgos ideológico y político. Musorgsky tenía en claro que debía continuar en ese camino para llevar adelante su plan estético e ideológico. Así se lo anunciaba a su gran amigo Stasov en una carta de 1872, a poco de haber concluido la versión definitiva de *Boris*, donde aspiraba a alcanzar “nuevas orillas”.⁶³ Esa aspiración no era más que el camino iniciado desde el *kruzhok* de Balakirev respecto de la música en Rusia y su relación con la modernidad europea. Y la navegación hacia esas “nuevas orillas” lo iba a llevar al *Boris Godunov* definitivo. Así, la obra es retomada en febrero de 1871 y finalizada el 23 de junio de 1872, revisando completamente el *libretto* y agregando partes totalmente nuevas, que no estaban en la versión preliminar, como el denominado *acto polaco* (completado en abril de 1871) y la escena en el bosque de Kromy (completada hacia septiembre de 1871).⁶⁴

⁶³ Carta de Musorgsky a Stasov, 18/10/1872, en MP, p. 138.

⁶⁴ Carta de Musorgsky a Stasov, 11/11/1871, en MP, p. 119.

4.- Modest Musorgsky como un compositor-*intelligent* romántico

Antes de dirigirnos al análisis concreto de la obra debemos realizar un rodeo final para sostener que las potencialidades discursivas de la ópera pueden pensarse mejor si previamente nos acercamos al compositor considerándolo como un *intelligent* que buscaba trascender su arte e intervenir en el debate de ideas de su época. Tradicionalmente se ha entendido a Musorgsky como el prototipo del artista nacionalista y realista.⁶⁵ Si en la última posición influirían las ideas de orientación socialista desarrolladas entre otros por Nikolay Chernyshevsky y Dmitry Pisarev, en la primera mucho tendrían que ver las posturas que habían sido desplegadas, en el agudo debate con los occidentalistas, por los eslavófilos. Siguiendo el camino abierto por Mikhail Glinka, Musorgsky se encargaría entonces de otorgarle a Rusia una música nacional desprovista de cualquier lazo que la ligara a Europa. Al mismo tiempo, intentaría que esa música fuera el reflejo más fiel de la realidad, pues ese era el único criterio de belleza posible de acuerdo a los postulados del realismo.

Revisando su correspondencia, observamos a un Musorgsky que efectivamente critica todo aquello que aspira a una belleza ideal y propone la necesidad de explorar formas nuevas.⁶⁶ La crítica apunta a todos aquellos que han seguido por el camino de Europa, aun si esas diatribas han de alcanzar a sus antiguos compañeros:

Cuando pienso en ciertos artistas siento no solo disgusto sino una sensación de repugnancia [...] Sin pensarlo ni quererlo se han encadenado a los grillos de la tradición [...] Han abandonado la lucha y están descansando [...] *Moguchaia kuchka* degeneró en un grupo de traidores desalmados.⁶⁷

⁶⁵ Véase César Cui, *La música en Rusia*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948; Roberto García Morillo, *Musorgsky*. Buenos Aires, Ricordi, 1943; M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*. Buenos Aires, Editorial de Grandes Biografías, 1948; M. D. Calvocoressi y Gerald Abraham (eds.) *Los grandes maestros de la música rusa*. Buenos Aires, Schapire, 1950; Donald Grout, *A Short History of Opera*. New York, Columbia University Press, 1965; Gerald Abraham, *Cien años de música*. Madrid, Alianza, 1985.

⁶⁶ Carta de Musorgsky a Stasov, 18/10/1872, en MP, p. 138.

⁶⁷ Carta de Musorgsky a Stasov, 19/10/1875, en MP, p. 213.

En la búsqueda por salirse de la tradición y explorar nuevos rumbos se revelaría la impronta esclavófila aunque sólo allí, pues los esclavófilos mantenían una posición tradicional sobre cuestiones sociales y políticas.

El socialismo ruso también estaría presente, dado que en esta arriesgada exploración el realismo musical sería el camino a seguir. La relación está dada porque dentro del radicalismo que proponían los socialistas el arte tendría que asumir un carácter realista ya que su único valor residía en iluminar y en última instancia transformar la realidad social. Estas ideas son reforzadas por ciertas actitudes que Musorgsky asume a la hora de componer. Es demasiado conocido ya su declarado y consecuente diletantismo, expresado en un rechazo del academicismo y de las formas musicales fijadas en Occidente. Al respecto, nos dice Di Benedetto que esta elección:

Se revela entonces como una alternativa de oposición a una tradición didáctica y profesional que se consideraba ajena o también hostil (y el ‘diletantismo’ se muestra por ello como el reflejo no de una mítica ingenuidad cultural sino, al contrario, de la aguda conciencia que aquellos músicos tenían de su papel de intelectuales en una sociedad profundamente agitada).⁶⁸

No debería minimizarse esta actitud, puesto que todos los esfuerzos en la Rusia del siglo XIX por profesionalizar la música van acompañados de su asimilación a la tradición europea, particularmente a la alemana.⁶⁹ En su pronunciado diletantismo, Musorgsky rechazaría todo vínculo directo con el mundo occidental.

Su ruptura con la tradición se reforzaría en la búsqueda por plasmar sus ideales en la obra artística. Musorgsky veía así una incapacidad formal latente en la ópera occidental y la consecuente necesidad de crear un nuevo lenguaje musical lo llevaría a desdeñar, en medio de las dificultades que supone moverse en un terreno aún inexplorado, los aportes

⁶⁸ Renato Di Benedetto, *El siglo XIX I*, Historia de la música, vol. 8. Madrid, Alianza, 1987, p. 157.

⁶⁹ Véanse las críticas que realizara Anton Rubinstein al diletantismo en la música y el intento realizado para solucionar tal problema creando el conservatorio, la institución musical occidental por excelencia. Lynn Sargeant, “A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861-1917”, en *Music and Letters* 85, 2004, pp. 41-61.

de la ópera tradicional: “A través de la niebla de incertidumbre, veo un punto de luz: habrá un total abandono de la tradición operística existente”.⁷⁰ Su ópera, en una nueva forma que respetaría por sobre todo el lenguaje humano representándolo artísticamente con todos sus matices, rompería con la tradición occidental existente y se enmarcaría, como vimos, dentro del camino iniciado por Aleksandr Dargomyzhsky con *El convidado de piedra*.

Por último cabe agregar un aspecto de la vida de Musorgsky que potenciaría todo lo anterior: a diferencia de otros compositores rusos, nunca salió del país. El único lugar que visitó más allá del área de influencia de San Petersburgo es Moscú, lo cual es revelador puesto que las “antigüedades sagradas” que son las iglesias y los palacios lo llevarían a amar “todo lo ruso”.⁷¹ Estaríamos pues dispuestos entonces a considerar a Musorgsky como un compositor nacionalista que plasma en sus obras las posturas estéticas del socialismo ruso. Sin embargo, la presencia de algunos elementos que contradicen a los anteriores nos conduce a preguntarnos por el desarrollo de alguna otra estrategia menos visible pero no por eso menos importante.

La idea de que Musorgsky busca cortar vínculos con Occidente debe matizarse. Como hemos visto, había una necesidad en Musorgsky de rescatar de Europa todo aquello que pueda serle útil en su tarea compositiva. Por otra parte, su proclamado diletantismo y su rechazo a la forma operística tradicional, fuertes pilares de su estrategia, chocan, en el caso de *Boris*, con la necesidad de acudir a la vanguardia europea en busca de recursos musicales. La tradicional visión que se tenía de Musorgsky como alguien “brillante pero inepto, un amateur que desdeñó los estudios técnicos” -idea que legitimó posteriores modificaciones y reorquestraciones de sus trabajos- ha sido desacreditada.⁷² Como sostiene Carl Dahlhaus, “Musorgsky fue un autodidacta, pero indudablemente fue uno intelectual”.⁷³ Así, la utilización de *leitmotiven*, por ejemplo, se convierte en un medio que, si bien le es muy útil a la hora de potenciar efectos, no colabora con su idea de romper con la tradición.⁷⁴ Por el contrario, la utilización del *leitmotiv* obstaculiza la separación de su

⁷⁰ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 30/07/1868, en MP, p. 89.

⁷¹ Véase Robert Oldani, “Modest Petrovich Musorgsky”, en Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, MacMillan, 2001, vol. 17, pp. 541-555.

⁷² Véase Oldani, “Musorgsky”, p. 549.

⁷³ Citado en Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 275.

⁷⁴ Sobre su utilización del *leitmotiv* véase Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*. Berkeley, University of California Press, 1989, cap. 5; Abraham, *Cien años*, p. 147; Calvocoressi, *Mussorgsky*, pp. 150-152.

ópera de la tradición académica al acercarlo al Occidente más avanzado: en el uso de *leitmotiven* hay influencias de Mikhail Glinka y, sobre todo, de Hector Berlioz.⁷⁵ Como nos recuerda Rimsky-Korsakov: “la idea del *leitmotiv* no vino tanto a través de Wagner como de Berlioz y su *Sinfonía fantástica*”.⁷⁶ El mismo Musorgsky reconocía que “Europa es necesaria pero no hay que quedar atrapado en ella, aunque haya que mirar hacia ella”.⁷⁷ El frustrado despegue se refuerza por el hecho de que Musorgsky nunca deja del todo de lado la forma de arte favorita de la aristocracia en Occidente: la *grand opera*. Más aún, en su recomposición de la ópera mucho tuvo que ver la influencia de compositores occidentales como Giuseppe Verdi y Giacomo Meyerbeer además de Berlioz. Los dos primeros le habían *enseñado* a Musorgsky a pensar su obra en clave teatral, sobre todo Verdi a través de su ópera *Don Carlo*, a cuyas representaciones asistió en San Petersburgo, a fines de la década de 1860,⁷⁸ y sobre el cual tenía el mejor de los conceptos.⁷⁹ Berlioz, como vimos, le había inspirado la técnica del *leitmotiv*.

Es notorio además un hecho que va contra su pretendido realismo en el arte. Si la música, como sostenían los realistas, debía ser una reproducción artística del discurso humano buscando para cada frase una idea musical pertinente, es notablemente curioso que Musorgsky tomara gran parte de la música de *Boris* de una abandonada obra suya, como lo fue *Salambó*.⁸⁰ Teniendo en cuenta que los argumentos y discursos eran bien diferentes, era de esperar que así también lo fuera la música, aunque es cierto que la maleabilidad del material musical igualmente le permitía realizar tal operación (lo cual por otra parte era una práctica habitual de la época). De este modo, ni el populismo ni el realismo estrictamente asumirían en Musorgsky la punta de lanza de su estrategia. En cambio, es posible pensar que nuestro compositor se suma, en su esfuerzo por enfrentar a la modernidad, a una estrategia mayor desplegada por muchos antes que él: la del

⁷⁵ Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 235; Taruskin, *Musorgsky*, cap. 5.

⁷⁶ YR, p. 432.

⁷⁷ Carta de Musorgsky a Stasov, 23/07/1873, en MP, p. 156.

⁷⁸ Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky* p. 231.

⁷⁹ En la carta de Musorgsky a Stasov del 23/11/1875 Musorgsky escribía: “¡Pero el *maestro senatore* Verdi es otra cuestión! Él va hacia adelante en gran escala y este innovador no es un tímido. Toda su *Aída* –¡ai-da!-deja atrás a todo y a todos, incluso a él mismo. Ha tumbado al *Trovatore*, a Mendelssohn, a Wagner, y casi también a Américo Vesputio”. Cabe remarcar el juego de palabras que hace Musorgsky con *Aída* para reforzar su admiración por el compositor: “¡ai-da!”, en ruso, significa “¡oh, sí!”. En MP, p. 218.

⁸⁰ Véase Calvocoressi, *Mussorgsky*, pp. 122-124; Abraham, *Cien Años*, p. 147, n. 36.

romanticismo. Tal movimiento fue considerado, entre varias significaciones, como una transformación radical, como una gran oposición contra todo aquello que la modernidad venía a instalar.⁸¹ El motor de esta declarada revolución era justamente la angustia provocada por el proceso modernizador y las manifestaciones desplegadas apuntaban a rechazar tales efectos. Musorgsky, en este sentido, se muestra, desde la música, aún como un compositor-*intelligent* romántico.

Carl Dahlhaus nos recuerda que de todas las artes, la única que permaneció dominada por los hábitos del romanticismo luego de 1850 y hasta por lo menos 1890, fue la música.⁸² En este sentido, fue el único arte romántico –o neorromántico– en una era no romántica que veía a las otras artes volcarse hacia el realismo y el expresionismo.⁸³ Esta disociación del espíritu prevaleciente de la época le permitió mantenerse como la opción de un mundo alternativo. De este modo la música incrementó su capacidad de influencia ya que fue casi la única que proveyó una alternativa a las realidades que surgieron luego de la Revolución industrial. El romanticismo musical resaltaba la originalidad del artista y la individualidad irreplicable de cada obra al punto de negar la validez de la crítica. Como observa Di Benedetto, supone también el aislamiento del artista, cuyo solitario mensaje redescubre verdades ocultas a través de una mirada al pasado, considerado ahora como una era de plenitud y pureza poética, de intacta fuerza creadora, y el rescate del pueblo, a partir de una *pietas* casi religiosa que quiere encontrar en lo popular una fuente de valores incontaminados y absolutos. El músico se transforma así en poeta: toma consciencia de ser un protagonista activo de la cultura y se dirige a “desbordar los límites de su propio arte, y convertirse en lo que hoy se diría un ‘intelectual’”.⁸⁴ El producto resultante, a pesar del reclamo por la supremacía de la música absoluta, es la música de programa, es decir, aquella que es inteligible a partir de la recurrencia a elementos ajenos a su arte.

⁸¹ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus, 2000, p. 24.

⁸² Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1980.

⁸³ Sobre la caracterización del neorromanticismo véase Dahlhaus, *Between Romanticism*, cap. 1 y *Nineteenth Century Music*, pp. 192-195.

⁸⁴ Di Benedetto, *El siglo XIX*, p. 21. Incluso en Rusia, donde la crítica del orden establecido llegó a ser el contenido principal del arte ruso, las tareas llevadas a cabo en este contexto, en tanto acciones independientes en un Estado omnipotente, otorgaron tempranamente a los artistas una dimensión más amplia que la del mero compositor o literato; lo convirtieron antes que en Europa occidental en un intelectual. Véase Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires, Prometeo, 2005, pp. 33-35.

La figura de Musorgsky encaja perfectamente en la descripción expuesta. La originalidad y la individualidad de la obra, irreducible a un único juicio crítico es aceptada por Musorgsky como propia: “el acto de creación lleva en sí sus propias leyes de buen gusto. Su verificación es la crítica interna [...] el artista es la ley para sí mismo”.⁸⁵ Él mismo nos recuerda en la nota autobiográfica su estado de aislamiento: “Musorgsky no pertenece a ninguno de los grupos musicales existentes, ni por el carácter de sus composiciones ni por sus concepciones musicales”.⁸⁶ Esta autonomía potencia para Musorgsky la indagación de la verdad en la obra de arte y es en este sentido que la búsqueda de material para su obra en el pasado y en el pueblo se muestra como la única salida disponible. Finalmente, Musorgsky rescata de la tradición europea sólo a aquellos músicos que consideran la música sin programa como totalmente inaceptable: Franz Liszt, y Hector Berlioz.⁸⁷ Su propia obra no se entiende sin referencia a una idea extramusical en la que se revela todo el sentido del discurso musical. Como concluye Oldani, el dominio técnico de Musorgsky “se derivaba no sólo de la música folklórica, Glinka y Dargomyzhsky, sino también de los grandes maestros románticos de Europa [...] El estímulo de los grandes maestros románticos fue un factor crucial en el desarrollo de Musorgsky”.⁸⁸

Fijando entonces a Musorgsky en una perspectiva más amplia, la de un *intelligent* que hace frente a la modernidad, es posible matizar ciertos juicios y rescatar aspectos a veces oscurecidos. Si bien el realismo y el nacionalismo se plantean como posibles estrategias para afrontar el proceso modernizador, en Musorgsky están subordinados a una estrategia mayor: la del artista romántico que reacciona, a partir de sus deliberadas actitudes, ante el malestar y la angustia que supone el proceso modernizador y que utiliza su ópera, a partir de la figura del pueblo, para criticar el orden social existente y advertir la pronta llegada del cambio social. Pero sobre todo, para proseguir con el camino iniciado por su colega Rimsky-Korsakov, quien ya había expuesto en su *Pskovityanka* qué problemas aquejaban a Rusia respecto de la recepción de la modernidad. Musorgsky utiliza

⁸⁵ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MP, p. 96.

⁸⁶ Musorgsky, “Avtograficheskaia”, en MPD, p. 424.

⁸⁷ Véase Vladimir Stasov, *List, Schuman i Berlioz v Rossii*. Moscú, Muzgiz, 1954, p. 121-159.

⁸⁸ Oldani, “Musorgsky”, p. 550.

entonces su ópera *Boris Godunov* para exponer las causas de esos problemas, vale decir, para explicitar el *porqué*.

5.- *Boris Godunov*: el *porqué* del problema de la modernidad en Rusia y las críticas y advertencias de cambios

La ópera hace referencia a los eventos que tienen lugar entre 1598 y 1605 y que caen dentro de lo que en la historia rusa se conoce como la *Época de los disturbios*. Boris Godunov era el cuñado del zar Fiodor, quien a su vez era hijo de Iván IV. Éste último había sido coronado en 1584 aunque sin embargo, Godunov se establece como el hombre fuerte detrás del débil zar. Mientras tanto, el joven hijo que Iván tuviera con su última esposa, Dmitry, es enviado con su madre al monasterio de Uglich. En 1591, el zarevich muere en misteriosas circunstancias y Boris es pronto señalado como el ideólogo de su muerte para limpiar su camino hacia el trono, al que accede finalmente en 1598. Sin embargo otro rumor se expande: el niño ha podido escapar de la muerte, lo cual le permite presentarse como pretendiente al trono poniendo en jaque al nuevo zar. Boris muere en 1603 y el supuesto Dmitry asume como monarca aunque es rápidamente asesinado, ocupando el trono el príncipe Shuisky. Este período de crisis se cierra en 1613 con la elección de Mikhail Romanov, pero eso ya no es asunto de Musorgsky.

El argumento escrito por Musorgsky respeta más o menos de modo cercano lo que sucedió en la historia. En la ópera se mantiene básicamente lo relatado en el párrafo anterior. Se presenta la coronación del zar Boris Godunov y sus reflexiones respecto del ejercicio del poder en Rusia a la par del ascenso de un joven novicio, Grigory, que enterado de la historia del asesinato del heredero legítimo de la corona, Dmitry, a manos de Godunov, decide él mismo tomar su lugar. Desde Polonia, este autonombrado organiza el ascenso hasta Moscú, con el apoyo de la princesa Marina y el jesuita Rangoni. El zar Boris, acorralado por el peso de su conciencia y la rebelión generalizada, finalmente muere, no sin antes nombrar heredero a su hijo Fiodor.

Para la elaboración del *libretto* el compositor utilizó básicamente dos fuentes: el poema *Boris Godunov* de Aleksandr Pushkin y la *Historia del estado ruso* del historiador Nikolay Karamzin.⁸⁹ Sin embargo, como vimos, la redacción final del texto le pertenece a él y el texto de Pushkin queda prácticamente dejado de lado, siendo más importante el texto de Karamzin. De hecho, hay escenas -como el denominado *acto polaco*- que no figuran en el poema de Pushkin. Estructurada en un prólogo y cuatro actos, la ópera no supone una narración articulada del reinado del zar Boris sino más bien una sucesión de cuadros autónomos en donde se desarrollan ciertos acontecimientos fundamentales dentro del episodio de la *Época de los disturbios*. Lejos de contar con la *prima donna* y el *primo uomo* tradicional, el protagonismo en *Boris Godunov* está diseminado (el zar, Grigory o el autonombrado, el pueblo) y la línea argumental dista de ser consecutiva, lo cual permite intercambiar e incluso quitar partes de la obra sin que ésta pierda sentido.⁹⁰

El compositor intenta retomar ciertas ideas presentes en la Rusia de la década de 1860 y plasmarlas, discutir las y reformularlas en una obra dramático-musical para hacer de ella una denuncia social y política y una advertencia para la elite dominante. Vale decir, explicar los motivos por los cuáles los problemas enunciados por Rimsky-Korsakov en *Pskovityanka* siguen estando todavía presentes en Rusia, no sólo cronológicamente en el relato de la historia de Rusia sino también en el presente que les tocó vivir. A lo largo de toda la ópera Musorgsky narra una historia que se construye a partir de la intriga política y que tiene como protagonistas a Boris Godunov, al autonombrado y, sobre todo, al pueblo. Ante todo es el relato de la ilegitimidad del poder y al mismo tiempo de la revuelta popular inconducente. Ese es el *porqué* fundamental de la cuestión que se intenta expresar en la ópera. Es la historia de la ilegitimidad del zar Boris, pero sobre todo, es la historia de todos aquellos que luchan por ese poder. Hay una conspiración y una intriga. El poder de Boris se cae por su propia conciencia, allí no está el problema. Lo verdaderamente importante está en los otros protagonistas, que son el autonombrado y el pueblo. En mucha menor medida, veremos, también los boyardos, representados por Shuisky. En todos ellos hay una

⁸⁹ Es interesante remarcar aquí que la obra de Pushkin estaba originalmente pensada para fines artísticos y la obra de Karamzin, para fines didácticos. Esto refuerza la idea de una versión retocada, entre otros, por motivos ideológicos. Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, cap. 2.

⁹⁰ Aquí hacemos referencia solamente al plano argumental; en términos estructurales la obra cuenta con una unidad formal expresada a través de la simetría. Véase Maes, *A History*, p. 114.

clara lucha por el poder. Pero el mensaje que se desprende de todo el relato es que el objetivo es equivocado: el problema no es el zar *malo* sino que es la ausencia de política, vale decir, de ese elemento que había traído la modernidad europea. Como veremos, la última escena, junto al pueblo y especialmente con la aparición del *iurodivy* -la figura del “tonto santo”, fundamental en la teología y la cultura rusas- develará el sentido de toda la ópera.⁹¹ Allí quedará claro que todas las luchas y las conspiraciones son en vano si no se lucha en verdad por la consecución de una modernidad política, con sus valores y prácticas concretas. Musorgsky brinda elementos a lo largo de toda la ópera para demostrar que la ausencia de toda política en Rusia y también los intentos infructuosos de todos los actores por poder resolver la cuestión es el verdadero *porqué* del problema anunciado por Rimsky en *Pskovityanka* y en definitiva es el parteaguas para pensar el problema de la modernidad en Rusia. Precisamente el *iurodivy* es el que indicará el *porqué* de los errores y los problemas a resolver, ya que “la sociedad consideraba al *iurodivy* como una forma de control divino sobre la autoridad política”.⁹² De esta manera, Musorgsky se aproxima a las cuestiones que habían estado dando vuelta constantemente en las mentes de los *intelligent* contemporáneos y que ya había anticipado su colega Rimsky-Korsakov. Y aquí Musorgsky no hace más que agregar su versión.

Claramente hoy dos protagonistas que están al nivel del alto poder: Boris Godunov por un lado y Grigory, luego devenido en el autonombrado. Por otra parte se encuentra el pueblo, que juega un papel fundamental en la historia. El mensaje que se desprende la ópera van en esa dirección: si el que sustenta el poder es ilegítimo o si su poder proviene de fuentes ilegítimas nada bueno puede pasarle al país, ya sea tanto el que detenta el poder sea Boris (ilegítimo por ser un regicida) o al autonombrado (ilegítimo por presentarse como alguien que no es). Quien aparece sin embargo para dar legitimidad a las acciones que deberían llevar a Rusia a buen puerto es el pueblo, definitivamente. Es por ello que en la ópera se van a reforzar todos aquellos elementos que apunten a denunciar la ilegitimidad de los actos de los poderosos y, por el contrario, se van a enfatizar todos aquellos actos que

⁹¹ La figura del *iurodivy* era muy importante dentro de la tradición de la iglesia oriental en general y en la ortodoxia y la cultura rusa en particular. Se trataba de un personaje que solía vivir en harapos, que había renunciado a la riqueza y a los bienes materiales y que se atribuía la capacidad de transmitir la palabra de Dios a través símbolos invertidos. El *iurodivy* estaba al tanto de su apariencia patética ante el resto de la gente y precisamente tomaba esa actitud para ocultar su perfección.

⁹² Sergey A. Ivanov, *Holy Fools in Bizantium and Beyond*. Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 285.

apunten a la modernización política de Rusia, vale decir, la participación activa de las masas en la política. Sin embargo, esta participación va a estar errada, porque nuevamente se hace en nombre del zar, o de un supuesto zar. Y es por ello que a nada bueno puede conducir su rebelión. He ahí la explicación del *porqué* de los problemas políticos y sociales en Rusia. Y nuevamente, la elucidación se da en mayor medida a través de la música.

Por otra parte, se desprende de la interpretación musorgskiana una narración de la historia a partir de la relación entre Rusia y Occidente. De este modo la relación con la modernización europea no es tan lineal ni directa. No se trata de cualquier modernización, sino de una que tuviera en cuenta las particularidades del caso ruso. Lo que observamos en la ópera son dos rasgos fundamentales del relato histórico: uno que se dirige hacia adentro, a la propia historia de Rusia y sus protagonistas dentro del país y el otro que se dirige hacia afuera, a la relación que establece esa Rusia con el resto del mundo y, en este caso, con la civilización europea. A partir de esta doble relación Musorgsky pudo conectar no sólo los problemas estéticos de componer óperas en Rusia sino, sobre todo, las cuestiones ideológicas vinculadas a la modernización cultural y política de Rusia en búsqueda de un cambio social. Y esto puede observarse en varios episodios significativos de la ópera, no sólo por su contenido textual sino a partir de su contenido musical especialmente. Estos episodios son el prólogo, las intrigas generadas por los boyardos, el *acto polaco* y, finalmente, la escena en el bosque de Kromy.

5.1.- El prólogo: una crítica a la ilegitimidad del zarismo

El prólogo de la obra se divide en dos cuadros. El primero se sitúa en uno de los patios del convento de Novodevichy donde se representa a Boris recluido y rehusando la corona que insistentemente le ofrecen el clero ortodoxo y los boyardos. El pueblo, por su parte, se encuentra agolpado a sus puertas. En el segundo, la acción se traslada a una de las plazas del kremlin y allí nuevamente se encuentran el pueblo, el clero, los boyardos y Boris Godunov, ya convertido en zar. El sentido de la escena es bastante complejo y se efectiviza

a través del recurso pleno al material musical.⁹³ Musorgsky pretende, por un lado, explicitar de modo crítico las fuentes de legitimación del zarismo denunciando los mecanismos que permiten su supervivencia y reproducción. En ese sentido ya desde el mismo inicio de la obra se ubica dentro de la temática desarrollada por la tradición socialista rusa y a la cual se había acercado durante la década de 1860. Para los socialistas rusos, el poder era sinónimo de corrupción y el Estado, la fuente principal de injusticia e inequidad.⁹⁴ Por otro lado, y ya dentro de la narración histórica, el prólogo permite dejar en claro uno de los elementos fundamentales de los eventos que allí se narran: el carácter ilegítimo del poder en Rusia y los modos en los cuales se efectúa la participación popular. De alguna manera queda aquí planteado el principal problema de la ópera y de la historia que allí se narra: el problema del poder. De dónde proviene, quién lo ejerce y cómo lo ejerce. Y de la ilegitimidad del mismo en Rusia. Como veremos, el poder del zar está apoyado en una doble estructura que combina dosis de violencia e ideología, pero que se sabe ilegítimo e impopular. En este prólogo entonces se plantea el problema histórico que será abordado, musicalmente, a lo largo de toda la obra.

La primera escena está dominada por la aparición del pueblo y sus constantes reclamos para que un zar sea coronado. Allí se muestra que la ubicación en lo alto de la pirámide social y política del zar está dada simultáneamente por un inmovible mandato popular. Sin embargo, la escena también advierte y denuncia que gran parte de ese difundido apoyo no nace espontáneamente del pueblo sino que es inducido por el uso de la violencia por parte del monarca, el cual se ha arrogado su control monopólico. He aquí entonces uno de los elementos sobre los cuales se apoya el poder en Rusia: la violencia y el uso de la fuerza. La ópera supone un lugar de encuentro de las artes que permite potenciar los efectos buscados a partir de la utilización de los diversos recursos. Musorgsky logra, entonces, reforzar sus efectos de crítica y denuncia a partir de la combinación de música y texto.

⁹³ Cabe aclarar que gran parte del texto de este prólogo fue escrito por Musorgsky mismo. Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 39.

⁹⁴ Véase Berlin, "El populismo ruso", en ídem, *Pensadores rusos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 391-439.

La escena -y así toda la ópera- comienza con una melodía de carácter folklórico en *do* sostenido menor que es ejecutada al unísono por los fagotes.⁹⁵ Es una frase sencilla y tiene una extensión corta, de cinco compases (Ejemplo 1). La tonalidad no es en este caso un dato menor, ya que se trata de la paralela menor de la tonalidad fundamental de la ópera, *re* bemol mayor,⁹⁶ y como sostienen Emerson y Oldani, la relación entre las tonalidades jugó en la obra un rol fundamental no sólo a la hora de plantear su estructura sino también al momento de definir personajes y acciones. De ese modo Musorgsky refuerza la frase al otorgarle un lugar privilegiado dentro de la estructura tonal de la obra completa. La frase se repite tres veces. La presentación hace uso de un conocido recurso manipulado y desarrollado por el *kruzhok* de Balakirev, las *variaciones sobre fondos cambiantes*, que estaba bien diseminado en la música rusa del siglo XIX, por lo menos desde Mikhail Glinka y su composición orquestal *Kamarinskaia*, basada en la música folklórica rusa.⁹⁷ Musorgsky lo retoma y lo pone en juego para la armonización y el tratamiento de esa melodía folklórica.⁹⁸ Promediando la quinta repetición se abre el telón y aparece el pueblo. Lo que observamos aquí es que antes de que algo pudiera siquiera verse ya mucho había sido escuchado. Lo visual no hace más que reforzar lo que ya se había hecho presente desde la música. Esa melodía que se venía desarrollando y que hacía referencia al pueblo es interrumpida violentamente por un estrepitoso acorde de *la* menor que no sólo termina con la exposición de la melodía sino que anuncia también una modulación de corto alcance hacia *la* menor que se mantiene durante la intervención de la fuerza represiva y la exposición de su *leitmotiv* (Ejemplo 2).⁹⁹

⁹⁵ Emerson y Oldani sostiene que en el armado integral de la ópera la tonalidad de *do* sostenido menor venía significar el comienzo del poder y que su modo opuesto, la tonalidad de *re* bemol mayor (que además es la tonalidad fundamental de la ópera) venía a significar la resolución del conflicto y la pérdida del poder. Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 242.

⁹⁶ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 244.

⁹⁷ Frolova-Walker, por su parte, sostiene que la armonización no sirve para planes estructurales de largo alcance sino solamente para pequeñas partes. Marina Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 169.

⁹⁸ Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 249.

⁹⁹ Modest Mussorgsky, *Boris Godounov. Opéra en quatre actes et un prologue*. París, Bessel, 1954 [Reimpresión de la edición original de 1874], pp. 2-3.

Andante.

pp

1

cresc.

p

Ejemplo 1: Modest Musorgsky, *Boris Godounov*. *Opéra en quatre actes et un prologue*.
 París, Bessel, 1954 [Reeimpresión de la edición original de 1874], p. 1.
 Melodía de carácter folklórico (hasta compás 5).

(Входит Приставъ.)
 (L'exempt entre en scène.) (Der Vogt tritt auf.)

4 Moderato.

ff

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Ejemplo 2: Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 2.
 Acorde de la menor y leitmotiv de la fuerza represiva.

La serena y suave frase -la partitura dice *pp*- que proviene de la música folklórica, ya que se trata de la imitación de una *protiazhnaia*,¹⁰⁰ expresa una idea suprema, majestuosa y solemne, que enmarca el acontecimiento que está por suceder. Y su aparición en primer lugar anuncia entonces que el acontecimiento que sigue, la coronación del zar, está encuadrado dentro del ámbito popular: el pueblo provee el sagrado mandato para gobernar. Como dijimos, ya antes de poder ver nada en el escenario, la música en la orquesta anunciaba cual era el sujeto que estaba por venir y ser protagonista. Sin embargo, la exposición no es tan lineal y ni directa. Musorgsky al mismo tiempo intenta mostrar que la monarquía no se sostiene en una legitimación popular genuina, ya que el compositor hace interrumpir aquella melodía de carácter popular por una nueva, en semicorcheas, de carácter más violento, oscuro y opresivo -*sf* se escribe en la partitura- (como vimos en el ejemplo 2). Se trata del *leitmotiv* del *pristav*, vale decir, de la fuerza represiva que hace su aparición.¹⁰¹ De este modo Musorgsky introduce la idea de denuncia y acentúa el contraste de un poder que sólo en la apariencia está legitimado popularmente ya que necesita del control monopólico del uso de la fuerza para subsistir. Aquí es la música la que expresa el contenido de verdad de la acción. La ilegitimidad del zar proviene, como veremos, no de su supuesto asesinato, sino sobre todo de la falta de apoyo popular, de un poder que no proviene genuinamente del pueblo, por más que más tarde el propio zar así lo sostenga, sino que necesita de la aplicación de la fuerza contra el pueblo para mantenerse dentro de su posición de privilegio.

La acción y la intervención directa del pueblo se realiza a través de un viejo recurso que es la apelación al coro, el cual, como vimos en el capítulo anterior es redefinido en términos políticos en la ópera decimonónica. El mismo hace su aparición a partir del compás 48,¹⁰² con unos motivos expresados en la tonalidad de *fa* menor, que es la tonalidad asociada a lo largo de la ópera al pueblo (Ejemplo 3). Nuevamente el coro canta una melodía de inconfundible carácter folklórico e incorpora rasgos propios de la canción folklórica tales como el pedal de la tónica, las frecuentes caídas de una cuarta o una quinta

¹⁰⁰ Frolova-Walker, p. 169. La *protiazhnaia* era un tipo de canción folklórica rusa que se caracterizaba por la irregularidad de su ritmo, sus melodías melismáticas y su inestabilidad tonal.

¹⁰¹ El *pristav*, en la Rusia zarista, era el encargado de la seguridad del imperio dentro de las localidades principales.

¹⁰² Musorgsky, *Boris*, p. 3.

y una escala modulada.¹⁰³ Esa melodía sólo se verá interrumpida de manera abrupta y violenta cada vez que aparezca el *pristav*, encargado de la represión.

Народъ на колѣняхъ.
Le Peuple à genoux. Das Volk, auf den Knieen.

6 **Meno mosso.**

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

CORO.

На ко - го ты насъ по - ки - даешь о - тецъ нашъ! Ахъ, на ко - го то ты
Il ne faut pas que tu nous abandonnes, o - re - re! Ah! Sans toi - quel se - ra
Sieh uns stehend zu dei - nen Füßen, o Va - ter! Ach, laß uns - endlich als

Ахъ, на ко - го то ты
Ah! Sans toi - quel se - ra
Ach, laß uns - endlich als

Meno mosso.

Ejemplo 3: Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 3. Intervención del pueblo.

Pueblo: “¿A quién nos abandonaste, padre nuestro? Oh, ¿con quién nos dejas? Somos todos tus huérfanos indefensos. Te pedimos y te suplicamos con lágrimas ardientes. ¡Ten piedad! ¡Ten piedad, boyardo padrecito! ¡Padre nuestro, bienhechor! ¡Boyardo, ten piedad!”

¹⁰³ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 39.

mf

Мы да всё твои си-ро-ты
 Ne nous lais - se pas sans ai - de,
 Wir sind ver - waist, ganz hilf - los

о - ста - вляешь, кор - ми - лецъ! Мы да всё твои си - ро - ты
 le sort de ton peuple, bon pè - re! Ne nous lais - se pas sans ai - de,
 Za - ren dich grüßen, lieber Va - ter! Wir sind ver - waist, ganz hilf - los

о - ста - вляешь, кор - ми - лецъ! Мы да всё твои си - ро - ты
 le sort de ton peuple, bon pè - re! Ne nous lais - se pas sans ai - de,
 Za - ren dich grüßen, lieber Va - ter! Wir sind ver - waist, ganz hilf - los

mf

Мы да всё твои си - ро - ты
 Ne nous lais - se pas sans ai - de,
 Wir sind ver - waist, ganz hilf - los

Ахъ, да мы те - бя то про - симъ, мо лимъ со - сле.
 Ah! nous te prions o pè - re, vois nos lar - mes a -
 Ach, wir flehn dich an, er - barm - dich uns - rer hei - ßen

без - за - щитны - е. Ахъ, да мы те - бя то про - симъ, мо лимъ со - сле.
 et sans ton se - cours. Ah! nous te prions o pè - re, vois nos lar - mes a -
 und - oh - ne Schutz. Ach, wir flehn dich an, er - barm dich uns - rer hei - ßen

Ахъ, да мы те - бя то про - симъ, мо лимъ со - сле.
 Ah! nous te prions o pè - re, vois nos lar - mes a -
 Ach, wir flehn dich an, er - barm dich uns - rer hei - ßen

без - за - щитны - е. Ахъ, да мы те - бя то про - симъ, мо лимъ со - сле.
 et sans ton se - cours. Ah! nous te prions o pè - re, vois nos lar - mes a -
 und - oh - ne Schutz. Ach, wir flehn dich an, er - barm dich uns - rer hei - ßen

sfp

Ejemplo 3 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 4.

за - ми со го - рю - чи - ми: Сми - луйся! Сми - луйся!
 mē-res, nos pro-fonds san-glots. Prends pi-tié! Prends pi-tié!
 Trä-nen, uns-rer Trä-nen! Gna-de! Gna-de!

за - ми со го - рю - чи - ми: Сми - луйся! Сми - луйся!
 mē-res, nos pro-fonds san-glots. Prends pi-tié! Prends pi-tié!
 Trä-nen, uns-rer Trä-nen! Gna-de! Gna-de!

за - ми со го - рю - чи - ми: Сми - луйся! Сми - луйся!
 mē-res, nos pro-fonds san-glots. Prends pi-tié! Prends pi-tié!
 Trä-nen, uns-rer Trä-nen! Gna-de! Gna-de!

за - ми со го - рю - чи - ми: Сми - луйся!
 mē-res, nos pro-fonds san-glots. Prends pi-tié!
 Trä-nen, uns-rer Trä-nen! Gna-de!

Во - я - ринъ ба - тюшка! О - - - тецъ нашъ!
 Bon seigneur, prends pi-tié! O no-tre pè - re
 Ret - te uns, Vā - terchen! O Vā - ter!

Во - я - ринъ ба - тюшка! О - - - тецъ нашъ!
 Bon seigneur, prends pi-tié! O no-tre pè - re
 Ret - te uns, Vā - terchen! O Vā - ter!

Во - я - ринъ ба - тюшка! О - - - тецъ нашъ!
 Bon seigneur, prends pi-tié! O no-tre pè - re
 Ret - te uns, Vā - terchen! O Vā - ter!

Во - я - ринъ ба - тюшка!
 Bon seigneur, prends pi-tié!
 Ret - te uns, Vā - terchen!

W. 8118 B.
(348)

Ejemplo 3 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 5.

10

cresc.

ff

Бо - я - ринъ, Сми - луй.ся!
 O no.tre maî - tre, prends pi - tié!
 Sei - uns - Füh - rer, Gna - de!

cresc.

Бо - я - ринъ, Сми - луй.ся!
 O no.tre maî - tre, prends pi - tié!
 Sei - uns - Füh - rer, Gna - de!

mf

Ты кор - ми - лець! Сми - луй.ся!
 O no.tre maî - tre! Prends pi - tié!
 Sei - uns - Näh - rer! Gna - de!

mf

Ты кор - ми - лець! Сми - луй.ся!
 O no.tre maî - tre! Prends pi - tié!
 Sei - uns - Näh - rer! Gna - de!

cresc.

sf

dimin. *p*

Ejemplo 3 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 6.

La música no hace más que reforzar el texto, que Musorgsky lo utiliza para darle voz tanto al pueblo como al poder represivo. El primero, a través de un discurso que forma parte de una larga tradición popular, como es el mito del zar *batiushka* [padrecito], único guía y protector del fiel pueblo ruso. El pueblo canta entonces: “¡somos todos tus huérfanos indefensos / padre nuestro, bienhechor!”. La legitimidad del poder queda instalada dado que el pueblo necesitaría del zar para vivir.¹⁰⁴ Incluso la legitimidad allí se reforzaría, ya que la melodía utilizada para hacer cantar al coro proviene de un recurso litúrgico.¹⁰⁵ Así, la legitimidad del zar no sólo provendría aquí desde el pueblo sino también desde la ortodoxia misma. Por su parte, el texto del *pristav* es corto pero bastante representativo. Muestra los atributos de la violencia y la represión: “Bueno, qué les pasa”, dice, para completar más tarde: “Ya les daré yo / no han probado el látigo últimamente”.¹⁰⁶ De esta manera, el texto colabora en la construcción del sentido de crítica y denuncia de la escena. No obstante, es cuando se considera simultáneamente la música y el texto que sus efectos son potenciados y el sentido de la escena cobra toda su plenitud.

Así, la frase opresiva y oscura que mencionamos hace su aparición apenas antes de que el *pristav* comience a cantar, con lo que la asociación es inmediata: la música anuncia la proximidad de la fuerza represiva y cada vez que se escuche esa sucesión de asfixiantes semicorcheas se esperará de inmediato su llegada. Un poco más tarde, esa misma frase aparece en la línea del bajo en el mismo momento en que el pueblo canta y alaba al zar.¹⁰⁷ Aquí es donde el dispositivo musical cobra la totalidad de su sentido (Ejemplo 4). Como si se tratara de dos dimensiones paralelas, observamos “por arriba” al pueblo cantando un texto que legitima el poder del zar, con la misma melodía con la que compases antes se había presentado, aunque con más vigor. Esa mayor energía está simbolizada por la transposición hacia un semitono más alto, de *fa* menor a *fa* sostenido menor.¹⁰⁸ Pero “por debajo” escuchamos simultáneamente a la orquesta que nos previene y nos recuerda el

¹⁰⁴ Musorgsky, *Boris*, p. 4.

¹⁰⁵ Véase Vladimir Morosan, “Musorgsky’s Choral Style”, en Brown, *Musorgsky: In Memoriam*, pp. 95-134.

¹⁰⁶ Musorgsky, *Boris*, pp. 2-3.

¹⁰⁷ Idem, pp. 12-13.

¹⁰⁸ Si bien aquí se pueden rastrear nuevamente los preceptos del *kruzhok* de Balakirev aplicados a un trabajo musical, también es posible ver esta relación ambigua con la modernidad europea, en tanto y en cuanto puede observarse allí una influencia del uso del coro por parte de Verdi y Weber. Véase Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 39.

carácter ilegítimo de esos actos, ya que el apoyo popular se logra sólo a través del recurso a la fuerza represiva. Con este recurso Musorgsky potencia su denuncia: el pueblo canta sus alabanzas al zar y legitima así su posición social y política pero detrás de ese canto, sosteniendo su frágil creencia, está la fuerza, es decir, la posibilidad de una reprimenda violenta. Lo que el texto oculta, lo revela la música: la crítica de la injusticia y opresión monárquica que pesa sobre el agobiado pueblo.¹⁰⁹

(18)
 f
 Гднъ! Hy!
 cer! Eh!
 schont! Nun?
 Ten. mf
 Ладно!
 Voi.la!
 Ja doch!
 Con tutta forza.
 p sf p ff

W. 8118 B.
(348)

Ejemplo 4: Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 11.

Leitmotiv de la fuerza represiva en el bajo mientras el pueblo canta al zar como en el ejemplo 3.

¹⁰⁹ Es significativo remarcar que se retoma aquí el motivo del último fragmento de la escena de la versión terminada hacia 1869. La escena fue totalmente modificada pero el motivo se colocó, en el mismo sentido, dentro de la ópera.

(aus vollem Halse)
(во всю мочь)

Ha ko - го ты насъ по - ки - да - ешь, о - тець нашъ!
Il ne faut pas que tu nous a . ban . don . nes, ô - pè - re!
Sieh uns - lie - gen zu dei - nen Fü - ßen, o - Va - ter!

(ils crient à tue tête)

Ha ko - го ты насъ по - ки - да - ешь, о - тець нашъ!
Il ne faut pas que tu nous a . ban . don . nes, ô - pè - re!
Sieh uns - lie - gen zu dei - nen Fü - ßen, o - Va - ter!

8va più basso

Ha ko - го то ты о - ста - вля - ешь, ро - ди - мый!
Ah, sans toi quel se - ra le sort de ton peu - ple, bon pè - re!
Laß uns end . lich als Za - ren dich grü - ßen, o - Teu - rer!

Ha ko - го то ты о - ста - вля - ешь, ро - ди - мый!
Ah, sans toi quel se - ra le sort de ton peu - ple, bon pè - re!
Laß uns end . lich als Za - ren dich grü - ßen, o - Teu - rer!

8va più basso

Ejemplo 4 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 12.

Мы те - бя, си - ро - ты, про - симъ, мо - лимъ со - сле -
 Tous nous te prions ô pè - ge Vois nos lar - mes a
 Ach, wir fleh'n dich an, er - barm dich uns - rer hei - ßen

Мы те - бя, си - ро - ты, про - симъ, мо - лимъ со - сле -
 Tous nous te prions ô pè - ge Vois nos lar - mes a
 Ach, wir fleh'n dich an, er - barm dich uns - rer hei - ßen

mf

(20)

за - ми, со го - рю - чи - ми! Сми - луйся!
 mè - res, nos pro - fonds san - glots! Prends pi - tié!
 Trä - nen: o er - bar - me dich! Gna - de!

за - ми, со го - рю - чи - ми! Сми - луйся!
 mè - res, nos pro - fonds san - glots! Prends pi - tié!
 Trä - nen: o er - bar - me dich! Gna - de!

cresc.

Ejemplo 4 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 13.

A esta reveladora escena hay que sumarle la que ocurre apenas más tarde, con la otra fuente de legitimación del poder zarista, que reside en la iglesia ortodoxa, vale decir con su aspecto ideológico. Esta vinculación se produce a partir de un doble recurso: el anuncio del secretario [*d'iak*] de la Duma, Shchelkalov, y la aparición de los peregrinos. El primero, a través de su súplica para que Boris acepte el trono. Sin él “la tierra gime sumida en desorden”.¹¹⁰ Es significativo que antes de comenzar a cantar se coloque el motivo de Boris. Pero lo más importante es la aparición de los peregrinos. Allí se introduce el otro gran apoyo del zar, la ortodoxia. Así, queda reflejada la unión entre zar e iglesia y la necesidad del apoyo de la iglesia para gobernar. Junto al pueblo, se refuerza la apariencia de legitimidad. Los peregrinos aparecen precisamente antes de que termine la primera escena del prólogo y vienen confirmar ese pedido por la coronación del zar. Cabe destacar que es un recurso al que Musorgsky debe recurrir dada la imposibilidad de poder representar a integrantes del clero en escena.¹¹¹ Sin embargo, Musorgsky personifica aquí la tradición del folklore religioso de los peregrinos cantando afuera de las iglesias y adaptándolos a las fuerzas disponibles.¹¹² De ese modo, queda expresado la otra fuente de legitimidad del zarismo: “eleven los íconos de la Santa Virgen, del Don y de Vladimir. ¡Marchen al encuentro con el zar!”¹¹³

Pero esto se refuerza aún más cuando en medio de ese canto religioso aparece al *leitmotiv* de la fuerza represiva, al momento de decir la frase “al zar”. Si tenemos en cuenta que además en esa misma escena se repone la melodía de la introducción (que enmarcaba todo dentro de lo popular), se potencia la idea de un poder que se presenta legitimando desde lo popular, pero que se sabe que esa legitimación está dada por la fuerza (fuerza represiva) y por la ideología (ortodoxia). Y todo esto, Musorgsky lo construyó a través de la música. Finalmente, el retiro del pueblo para ir a cantar ahora a la puerta del kremlin se produce con una combinación de la melodía de la introducción y el *leitmotiv* de los peregrinos. Así, el sentido de la escena se fortalece.

¹¹⁰ Musorgsky, *Boris*, p. 17.

¹¹¹ Nuevamente aquí se pone de manifiesto la censura zarista, que no sólo impedía la representación de los zares en escena sino también de los miembros de la jerarquía ortodoxa.

¹¹² Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 178.

¹¹³ Musorgsky, *Boris*, pp. 20-22.

Todo lo descripto hasta ahora ocurre en la primera escena. En la segunda, la escena de la coronación, ya la situación es todavía más clara: Boris ha sido coronado. Sin embargo, su coronación está rodeada de ilegitimidad, de sospecha, de cuestiones incorrectas: la introducción a la escena con las pesadas campanas indican esa ausencia de tranquilidad y legitimidad. Más bien, se refuerza la idea opresiva de un poder que ha sido usurpado. Eso se refuerza con el monólogo de Boris: cuando canta las cualidades del poder y todas sus obligaciones, la música pone en tensión todo ello a través del exagerado el trémolo de las cuerdas.¹¹⁴

Pero sin dudas lo que potencia todos los sentidos anteriormente mencionados es nuevamente la aparición y el canto del pueblo a través del coro. La escena de la coronación comienza y termina con el pueblo cantando el *Slava!* Esta pieza puede parecer como un recurso serio y solemne, como la glorificación musical del nuevo zar electo y su legitimación por parte del pueblo. Al mismo tiempo, puede ser entendida como una suerte de aclamación imperial o himno cívico. Incluso, si se quiere, enmarcado dentro de la solemnidad religiosa. Sin embargo, aquí nuevamente la música nos advierte que el sentido es otro y que está de acuerdo con la línea de la denuncia de una legitimidad y un poder usurpados. El *Slava!* provenía de una música folklórica y había sido publicado en la famosa recopilación de Nikolay Lvov y Johann Gottfried Pratsch, la *Colección de canciones folklóricas rusas* de 1790.¹¹⁵ Pero como bien ha demostrado Richard Taruskin su letra, sin embargo, no hacía referencia a una ceremonia cívica sino más bien a un juego femenino de la adivinación del futuro.¹¹⁶ Y ese fue el sentido con el cual la incorporó Lvov a su colección, dentro de las canciones agrupadas como *sviatoshnye*, es decir, canciones para juegos (Ejemplo 5).¹¹⁷ Su uso cívico provino de dos compositores que le dieron ese sentido a comienzos del siglo XIX y la asociaron con el poder zarista. Sin embargo, Musorgsky nuevamente recurrió aquí al material musical para ironizar y mostrar un elemento clave de su denuncia: la ilegitimidad del poder, su falsedad, su usurpación. En este caso, al recurrir a una canción folklórica que hace referencia a un juego femenino más

¹¹⁴ Musorgsky, *Boris*, p. 32.

¹¹⁵ Nikolay Lvov e Iván Pratsch, *Sobranie narodnikh russkikh pesen s ikh golosam*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1955. La melodía también fue utilizada, entre otros, por Ludwig van Beethoven. Véase Taruskin, *Musorgsky*, p. 303.

¹¹⁶ Taruskin, *Musorgsky*, p. 304.

¹¹⁷ Lvov y Pratsch, *Sobranie*, p. 283.

que a una ceremonia de tipo cívica. Al hacer cantar al pueblo la supuesta seriedad de sus alabanzas por medio de una canción lúdica no hacía más que devaluar e impugnar el contenido del texto (Ejemplo 6).

De este modo en el prólogo, en el comienzo mismo de la ópera, queda expresado uno de los *porqué* de los problemas modernos en Rusia, vale decir, la ilegitimad del poder en la Rusia zarista, que no se apoya sobre bases legítimas y que se ejerce con arbitrariedad y violencia sobre toda la indefensa población. Allí radica uno de los mayores inconvenientes de la Rusia de la época y, por ello, la disparada de intrigas que intentarán resolverlo a lo largo de toda la obra a través de los boyardos y el autonombrado, desde Rusia, y el catolicismo y los polacos, desde fuera de ella.

132. СЛАВА НА НЕБЕ СОЛНЦУ ВЫСОКОМУ

Andante

[Сла - ва на не - бе солнцу вы - со - ко - му, Сла - ва!]

Ejemplo 5: Nikolay Lvov e Iván Pratsch, *Sobrane narodnikh russkikh pesen s ikh golosam*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1955, p. 283.
Slava na nebe solntsu vysokomu [Gloria al sol alto en el cielo].

6 ШУЙСКИЙ.
SCHOUISKY.
SCHUJSKIJ. Славьте!
Gloi-re!
Heil ihm!

Sopr. *ff*
Жи-ви и здравствуй царь нашъ ба-тюшка!
Gloire et long règne à no - tre tzar Bo-ris!
Ge-priesen seist du, un - ser Zar Bo-ris!

Alti *ff*

Tenori *ff*
Жи-ви и здравствуй царь нашъ ба-тюшка!
Gloire et long règne à no - tre tzar Bo-ris!
Ge-priesen seist du, un - ser Zar Bo-ris!

Bassi *ff*

cresc. *tutta forza*

7 Moderato. *f*

Ужъ какъ на не - бѣ солн - цу кра - сно - му Сла - ва, Сла -
C'est un as - tre de gloire qui brille et ray - on - ne Gloi -
Heil der Son - ne, der strah - lend hel - len am Him - mel, Heil,

Ужъ какъ на не - бѣ солн - цу кра - сно - му Сла - ва, Сла -
C'est un as - tre de gloire qui brille et ray - on - ne Gloi -
Heil der Son - ne, der strah - lend hel - len am Him - mel, Heil,

Moderato. *sfp*

Ejemplo 6: Musorgsky, Boris Godunov, p. 26.

Slava!

Pueblo: "Cómo el sol brillante en el cielo ¡Gloria! ¡Gloria! ¡Gloria al zar de toda la Rus' zar Boris! ¡Qué viva! ¡Nuestro zar padrecito!"

8 *ff*

ва! Ужь и какъ на Ру - си ца - рю Бо - ри - су Сла - ва, Сла - ва!
 re! Gloire au tzar Bo - ris qui rè - gne - ra sur notre pa - tri - e, Gloi - re!
 Heil! Heil dem Za - ren, Heil Bo - ris, Heil dem Herr - scher Ruß - lands, Heil ihm!

ва! Ужь и какъ на Ру - си ца - рю Бо - ри - су Сла - ва, Сла - ва!
 re! Gloire au tzar Bo - ris qui rè - gne - ra sur notre pa - tri - e, Gloi - re!
 Heil! Heil dem Za - ren, Heil Bo - ris, Heil dem Herr - scher Ruß - lands, Heil ihm!

9

(Торжественное царское шествие изъ Собора. Пристава ставятъ народъ шпалерами.) Жи -
 (Procession solennelle. Le tzar sort de la cathédrale. Les exempts Long
 de police reculent le peuple pour former la haie.) deuil
 (Feierlicher Zug des Zaren aus der Kathedrale. Die Wachen drängen das Volk zurück und formen Spalier.) Heil

Жи - ви и здравствуй!
 Long règne et gloi - rel
 Heil ihm, dem Za - ren!

Ejemplo 6 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 27.

(10)

Царь нашъ ба-тюшка!
Gloire à no-tre tzar!
Heil dir, Vā-ter.chen!

ви и здравствуй!
règne et gloi-re!
ihm, dem Za-ren!

Жи-ви и
Long règne et
Heil ihm, dem

Царь нашъ ба-тюшка!
Gloire à no-tre tzar!
Heil dir, Vā-ter.chen!

Царь нашъ ба-тюшка!
Gloire à no-tre tzar!
Heil dir, Vā-ter.chen!

(11)

Царь нашъ ба-тюшка!
Gloire à no-tre tzar!
Heil dir, Vā-ter.chen!

здравствуй!
gloi-re!
Za-ren!

Жи-ви и здравствуй!
Long règne et gloi-re!
Heil ihm, dem Za-ren!

Царь нашъ ба-тюшка!
Gloire à no-tre tzar!
Heil dir, Vā-ter.chen!

Жи-ви и здравствуй!
Long règne et gloi-re!
Heil ihm, dem Za-ren!

Pa-луй-ся людь!
Ré-jou-is-toi peuple!
Jauchzet, freut euch, Volk!

Pa-луй-ся людь!
Ré-jou-is-toi peuple!
Jauchzet, freut euch, Volk!

Жи-ви и здравствуй!
Long règne et gloi-re!
Heil ihm, dem Za-ren!

8

W. 8118 B.
G1480

Ejemplo 6 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 28.

5.2.- La trama de la conspiración: los boyardos y el autonombrado

Por lo que decíamos en el apartado anterior, es posible ver en el resto de la obra que la historia narrada en *Boris Godunov* es la de una suma de conspiraciones e intrigas que intentan, en apariencia, resolver el problema de la ilegitimidad del poder. Esto por un lado. Por el otro, precisamente observamos la denuncia de la imposibilidad del cambio, al menos como se lo plantean los actores seleccionados. Al mismo tiempo, es una descripción del malestar que genera el desafío de la modernidad, rescatando y denunciando lo que ese proceso tenía para ofrecer, tal como se planteaba en esos términos dentro de Rusia. Los conspiradores en un principio provienen desde dos campos diferentes: uno es el de los boyardos, encarnado por el príncipe Shuisky. El otro es el que encabeza Grigory, el autonombrado, que va a entroncar más tarde, de manera ambigua, con el pueblo. Ambos van a poner de manifiesto, a su manera, la ilegitimidad del poder en Rusia y van a presentar diversas estrategias para denunciarlo y superarlo. Aunque, como veremos, la solución seguirá estando todavía dentro del marco de la monarquía. No es en ellos en quien podemos confiar el cambio, nos dice Musorgsky. Ellos simplemente nos muestran un hecho irregular, pero no colaboran con su verdadera superación. Es la confirmación de su explicación del *porqué*.

La ilegitimidad queda clara con Pimen. El viejo monje escribe en el acto I una crónica de los eventos que ha atravesado a lo largo de toda su vida. De alguna manera también se puede ver allí al Musorgsky en carácter de historiador. Nuevamente, lo musical refuerza lo que se dice en el texto, ya que el compositor enmarca el relato de Pimen en el motivo de la escritura (Ejemplo 7). Se trata de un motivo corto, de dos compases compuesto por semicorcheas e intervalos cortos. La música nos dice que la historia se está escribiendo. ¿Y qué historia se escribe? Pues la historia de una ilegitimidad, la historia de un zar y un poder que son ilegítimos en Rusia. El zar es éticamente y políticamente ilegítimo ya que es un regicida, ha asesinado el verdadero heredero. Y “Rusia ha elegido al asesino de un zar”. Veremos cómo en el transcurso de la ópera este mensaje puede extrapolarse hacia la verdadera fuente de legitimidad que es el pueblo. El compositor-historiador (Musorgsky como Pimen) es precisamente el encargado de revelar el real sentido de toda la ópera: la historia como denuncia y revelación de la verdad. Lo que le dice Pimen a sus

contemporáneos personajes de la ópera, “Rusia debe conocer su pasado”, es lo que les dice Musorgsky a sus contemporáneos rusos.

Andante tranquillo. *p m. d.* *m. s.* RIDEAU. VORHANG.

① ПИМЕНЪ (приостанавливается) PIMENN (im Schreiben innehaltend)
 PIMENN (il s'interrompt d'écrire)

Е - ще од - но послѣд - не - е ска - занье и лѣ - топись о - кон - че - на мо - я
 Pour ter - mi - ner, un seul ré - cit me res - te, et ce se - ra la fin de mon tra - vail,
 Noch ei - ne Kunde, die letz - te bleibt zu mel - den, und dann ist meine Chronik ab - geschlossen,

(пишетъ) (il écrit) (schreibt)

О конченъ трудъ за - вѣщанный отъ Бо - га мнѣ грѣшно - му.
 du long tra - vail pres - crit à ma fai - bles - se rau - vre pé - cheur.
 dann ist voll - bracht das Werk, das Gott mir Sün - der an - be - foh - len.

②

W. 8418 B.
 (348)

Ejemplo 7: Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 37. Motivo de la escritura e intervención de Pimen.

Pimen: “Finalmente he terminado la última historia de mi crónica. He terminado el trabajo encomendado por Dios a un pecador. No en vano Dios me nombró su testigo durante muchos años. Algún día un hermano laborioso encontrará mi trabajo anónimo. Como yo, encenderá la lámpara y sacudiendo el polvo del tiempo de los pergaminos, copiará la verdadera historia. Así las futuras generaciones de ortodoxos conocerán la historia de su patria”.

PIMENN (innehaltend)
 ПИМЕНЪ (приостанавливается)
 PIMENN (il s'interrompt d'écrire)

③

Не да-ромъ мно-гихъ лѣтъ свидѣ-те-лемъ Гос-подь ме-ня по-ставилъ
 Ce n'est pas vai-ne-ment que Dieu m'a fait té-moin de tant de cho-ses.
 'Suar nicht um-sonst, daß Gott zum Zeu-gen vie-ler Jah-re mich er-ko-ren.

Ког-да нибудь мо-нахъ тру-до-лю-бвиый найдетъ мой трудъ у-серд-ный, безъ-имянный,
 Plus tard un jour un moine aimant l'é-tu-de dé-cou-vri-ra au fond de quelque armoire
 Vielleicht wird einst ein em-siger Mönch hier finden dies Werk, das ich im Stil-len hier ge-schaffen

за-свѣ-титъ онъ, какъ я, сво-ю лам-па-ду, и пы-ль въ-ковъ отъ
 ce livre obs-cur, sans nom, et sous la lam-pe à cet-te place il
 und wird vielleicht wie ich, beim Schein der Lam-pe vom Per-ga-ment den

хартій о-трихнувъ, прав-ди-вы-я сказа-нья не-ре-пишетъ: Да
 le dé-chif-fre-ra, il transcri-ra ce tex-te vé-ri-di-que: А-
 Staub des Alters wis-chend, dies Spiegel-bild der Zei-ten treu ko-pie-ren; er-

Ejemplo 7 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 38.

въ - даю - ть по - том - ки пра - во - сла - вныхъ зем - ли род - ной ми - ну - вшую судь - бу.
 lors le peuple is - su de no - tre peu - ple ver - ra sur - gir les siècles ré - vo - lus.
 fah - ren wer - den so die jun - gen En - kel, was in der Heimat einst sich ab - ge - spielt.

(задумывается)
 (il reste pensif)
 (nachdenklich)

На - ста - ро - сти я съиз - нова жи - ву
 Devant mes yeux se lè - ve le passé.
 Dem Al - ter leiht der Geist vejün - gte Kraft.

Ejemplo 7 (continuación): Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 39.

Precisamente, quien va a tomar la historia es Grigory, luego el autonombrado, quien la utilizará para encabezar el ajusticiamiento del zar, aunque de manera también ilegítima, ya que se propone como un falso heredero a la corona. Este caso es complejo ya que aparece como un monje oportunista en medio de la denuncia establecida por Pimen. Es significativo nuevamente el material musical, ya que a través de él se anuncia que Grigory es un falso pretendiente; el *leitmotiv* hace referencia al autonombrado y no a Grigory. Es la música lo que convierte a Grigory en el autonombrado y así en uno de los conspiradores dentro de toda la trama de la ópera. Cuando Grigory le pregunta a Pimen cuántos años tendría el zarévich Dmitry, el *leitmotiv* asociado al autonombrado es ejecutado por primera vez en la orquesta, cuando Pimen canta “hubiera reinado” (Ejemplo 8). Es significativo destacar aquí que en toda esta escena, Musorgsky no se despega del recurso que había sido tan característico de *kuchka* y *Pskovityanka*, a saber, el recitativo melódico de la *opéra dialogué*. Es significativo porque precisamente en el momento en que Musorgsky se

muestra como el historiador denunciante de los episodios a través de Pimen, lo hace utilizando todavía los recursos experimentales del grupo en el cual se había formado y el cual ofrecía una respuesta clara ante el avance de la modernidad en Rusia.

ГРИГОРИЙ.
GRIGORI.

Дав - но, честной о - тецъ, хо - тѣ - лось мнѣ те - бя спро -
Mon pè - re, de - puis long - temps j'hé - site à vous le de - man -
Schon lan - ge, ehr - würd'ger Greis, schon lan - ge fragen wollt' ich

ситъ ка - кихъбыль лѣтъ ца - ре - вичъ у - би - ен - ый?
der: le tza - re - vitch est donc mort à quel â - ge?
dich: wie alt war der Za - re - witsch, der er - mordete?

ПИМЕНЪ.
PIMENN.
ПИМЕНЪ.
PIMENN.

Онъ былъ бы твой ро -
Il au - rait en ton
Er wär' so alt wie

(richtet sich in seiner ganzen Größe auf, dann sinkt er in seine demütige Haltung zurück)
(поднимается во весь ростъ, потомъ смиренно опускается)
(Il se redresse de toute sa taille, puis revient à son attitude dévote)

весникъ... и царствоваъ... Но Богъ судилъ и - но - е. Бо -
â - ge s'il eût re - gne... 42 Dieu a permis qu'il me - re. Во -
du jetzt und Zar nun. Doch Gott beschloß es an - ders. Die

mf *pp* *p cresc.*

Ejemplo 8: Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 53.

Leitmotiv del autonabrado.

Grigory: "Padre. Hace tiempo que quería preguntarte, ¿cuántos años tenía el zarevich asesinado?"

Pimen: "Tendría que misma edad y hubiera reinado, pero Dios lo dispuso de otro modo".

El propio zar Boris, en su monólogo en la escena del *Terem* del acto III, reflexiona sobre el poder y su autoridad y precisamente canta sobre las conspiraciones y las intrigas, vale decir, está totalmente consciente de la situación en la que se encuentra tanto él -como poseedor del poder- como Rusia. Una manera de anunciarlo que tiene Musorgsky es a través de la inclusión del *leitmotiv* asociado a la majestuosidad y la autoridad del zar.¹¹⁸ Más tarde, en el monólogo de la alucinación, la ilegitimidad de su posición se pone de manifiesto nuevamente a través de la música, cuando al reconocer el fantasma de Dmitry suena en la orquesta el *leitmotiv* de la culpa.¹¹⁹ Cabe agregar que el comienzo de toda la escena se produce en la tonalidad de *mi* bemol menor, con lo cual se refuerza todavía más la idea de que los pensamientos del zar Boris están dominados por Dmitry y la usurpación. El caso de Shuisky es paralelo al de Dmitry y se pondrá de manifiesto en el acto polaco, donde la conspiración y la ilegitimidad vendrán desde afuera.

5.3.- *El acto polaco: la confirmación de la conspiración y una denuncia del Occidente modernizador*

En esta escena -totalmente ausente en el texto de Pushkin- Musorgsky retoma dos cuestiones que habían sido desarrolladas por los esclavófilos: por un lado, la idea del catolicismo como una religión que reemplaza a la unidad del amor por los cálculos utilitarios y que conlleva la ciega sumisión a la autoridad y, por el otro, la idea de que los polacos son los grandes renegados del eslavismo.¹²⁰ Con una notable originalidad, Musorgsky articula dos ideas que hacen referencia a una particularidad del avance de Occidente, vale decir negativa, a partir de una nueva combinación de texto y música, para potenciar su denuncia a partir de una parte del pueblo y para establecer los límites en los

¹¹⁸ Musorgsky, *Boris*, p. 110.

¹¹⁹ Idem, p. 220. El *leitmotiv* hace su primera aparición en el monólogo que Boris da en el *Terem* en el segundo acto, cuando canta “Hasta el sueño me abandona y en la noche triste surge el niño ensangrentado”. Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 115.

¹²⁰ Véase Andrej Walicki, *A History of Russian Thought. From the Enlightenment to Marxism*. Stanford, Stanford University Press, 1979, cap. 6; B. Zenkovsky, *Historia de la filosofía rusa*. Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 191-219.

cuales debía ser aceptada la modernidad en Rusia. Este denominado *acto polaco* va más allá de la solicitada inclusión de un “elemento femenino” e incluso echa por tierra las acusaciones que históricamente se le hicieron al compositor respecto de este acto al tratarlo como un “*intermezzo* decorativo”¹²¹ o como un acto “frágil y poco conectado con el resto de la ópera”.¹²² Musorgsky da cuenta del arduo trabajo que puso en la construcción de esta escena, en una carta a Stasov: “Estoy terminando la escena del jesuita, que no me dio descanso por dos noches seguidas. Esto está bueno. Me gusta cuando compongo de esta manera”.¹²³

El acto -que es el tercera dentro de la ópera- está ambientado en Polonia, lugar al que Grigory, el autonombrado, se ha dirigido para reclutar fuerzas. Allí se enamora de la princesa Marina Mnishek hasta darse cuenta de que la correspondencia de la polaca giraba en torno de la posibilidad de acceder al trono de Rusia, deseo estimulado por las sugerencias del jesuita Rangoni de llevar la fe católica a Rusia. Ya en el comienzo del acto se escucha, entonado por un grupo de jóvenes, un tema de carácter folklórico asociado con Polonia, que puede vincularse a la danza *krakoviak*, en el que cantan halagos a la princesa.¹²⁴ Marina responde que prefiere las canciones “de la grandeza, los triunfos y la fama de los caballeros polacos y el enemigo vencido”. Al comenzar a cantar,¹²⁵ lo hace en el ritmo de 4/4, luego pasa a 3/4, pero al llegar a esa frase vuelve al 2/4 de la *krakoviak*, con lo que la asociación Marina (gobernante) - jóvenes (pueblo) - Polonia (nación) queda planteada (Ejemplo 9). Luego, cuando reconozca al autonombrado como el vengador de Boris y se describa como una mujer que “ambiciona poder” y que “tiene sed de fama y gloria” la música se hace más firme y terminante: el acompañamiento al texto de Marina es realizado con secos golpes de negras. Este marcial tono es cortado abruptamente por la aparición de la figura religiosa de Rangoni: un sublime acorde mayor da comienzo a la entonación de unos motivos religiosos que son el fondo musical del pedido de Rangoni a Marina: que lleve la fe católica a los “herejes rusos” (Ejemplo 10).¹²⁶ Es significativo que

¹²¹ Boris Asafev, *K vosstanovleniu “Borisa Godunova” Musorgskogo*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1928, p. 68.

¹²² Joseph Kerman, “The puzzle of *Boris*”, en *Opera News*, N° 39, 1975, p. 11.

¹²³ Carta de Musorgsky a Stasov, 18/04/1871, en MP, p. 115.

¹²⁴ Musorgsky, *Boris*, p. 144.

¹²⁵ Idem, p. 149.

¹²⁶ Musorgsky, *Boris*, pp. 156 y 159.

aquí Musorgsky haya empleado la tonalidad de *mi* mayor, para Marina, y la de *fa* mayor para Rangoni, ya que eran dos tonalidades con las que no simpatizaba, especialmente con la de *mi* mayor.¹²⁷ A través de este recurso musical, el compositor expresa la distancia establecida con la modernidad europea. El canto de Rangoni reforzado por la música religiosa sólo se transforma cuando el jesuita le solicita a Marina que con su belleza cautive al autonombrado para convertirlo. Aquí la música se reconvierte en sensual y melosa: al tiempo que Rangoni canta “cautiva al Pretendiente con tu belleza” la orquesta ejecuta su *leitmotiv*, que se construye a partir de una descendente escala de tresillos, otorgándole a sus palabras el efecto hipnotizador buscado (Ejemplo 11).¹²⁸ Este recurso que remite musicalmente a Rangoni vuelve a ejecutarse al final del pedido de jesuita: “Humíllate ante el enviado de Dios. Sométete a mí con tu alma (...) Sé mi esclava”. El magnetismo de las palabras de Rangoni se refuerza con la música y logra su cometido. Además, hay que agregar, todo termina en la tonalidad de *fa* mayor, con lo que queda claro que el conflicto de voluntades entre Marina y Rangoni se resuelve a favor del jesuita. Nuevamente texto y música se combinan, en esta primera escena, para denunciar el utilitarismo y el sometimiento a la autoridad tan católicos. El rol de Rangoni es claro: “sirve para complicar a los amantes trasportando su pasión trivial en un campo en donde Musorgsky demostró ser un dramaturgo maestro: el de la intriga política”.¹²⁹ Lo político de alguna manera ha absorbido a lo erótico y así se refuerza no sólo el sentido de la escena sino el de toda la ópera.

¹²⁷ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 264.

¹²⁸ Musorgsky, *Boris*, pp. 161-163.

¹²⁹ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 214.

14 МАРИНА. MARINA. MARINA. *(stelt au)*
(встает)
(elle se lève)
a tempo

До - вольно!... Кра - сот - ка пан.на бла - го - дар.на За
 Si - len.ce! La - belle vous est re.connais - san.te pour
 Hört auf nun! Das schö - ne Fräulein sa - gest Dank euch für

лас.ко.во.е сло.во и за сравнение сътъмъ пѣв.точкомъ чуднымъ, что бѣ.лѣ.е снѣ.га.
 tou.les vous ra - go - les qui flattent sa beau - té et la com - pa - rent à la blanche nei.ge.
 eu - re lie - ben Wör - te, für den Vergleich mit je - nem schönen Blümlein, dass so hold und schneeweiß.

15 Но пан.на Мнишекъ не.до.воль.на ни рѣ.чью вашей льстивою, ни бес.
 Mais la prin - ces - se est fa - ché - e. Pour - quoi ces flat - te - ri - es? Et ces
 Doch nicht be - hag - te Pan.на Mni.schek das schmeichle.ri.sche Lob.lied und die

16 *poco a*
 смы.слоннымъ на.мекомъ на какихъ то мо.ло.дцевъ блестящихъ, что пѣ.ло.
 beaux com.pliments des ba.var.da.ges? Tou.te cet - te fou.le de mes gu.
 ab.geschmackte, fa.de An.spie.lung auf die ed.len Her.ren, die täg.lich *poco a*

poco allargando
 ю тол.по.ю у ногъ е.я ле.жа.ли, въ бла.женствѣ у.то.на.я!
 lants su.per.bes, qui jour et nuit en.cen.sent mes char.mes et ma grâ.ce?
 scha.ren.wei.se zu ih.ren Fü.ßen lie.gen, in Sehn.sucht sich ver.sehrend.
poco allargando

W. 8118 B.
 (348)

Ejemplo 9: Musorgsky, Boris Godunov, p. 149.

150 (17) *a tempo*

Нѣтъ, не а - тихъ пѣсенъ нуж - но пан - нѣ Мнишекъ, не по - хвалъ кра -
 Non, il faut à la princes - se au - tre cho - se! Oh, lais - sez tran -
 Nein, nicht sol - che Lieder wünschtsich Pan - na Mni - schek, will kein Lob - lied

Meno mosso.

съ своей отъ васъ ждала я... (18) А тѣхъ пѣ - се - нокъ чу - десныхъ, что мнѣ ня - ня
 quil - le sa di - vi - ne grâ - ce. Mais chantez moi les re - frains de ma bra - ve
 ih - rer Schönheit von euch hö - ren. Singt ihr lie - ber sol - che Lie - der, die als Kind sie

на - шѣ - ва - ла, о ве - личъ и, о по бѣдахъ и о сла - вѣ во - евѣ польскихъ,
 vieil - le bon - ne, les beaux chants de la vi - ctoi - re, de la gloi - re po - lo - nai - se,
 einst ge - sun - gen, Hel - den - lie - der, Sie - ges - lie - der, die von Po - lens Grö - ße re - den

cresc.

(19) *poco ritard.*

о всемошныхъ польскихъ дѣ - вахъ, о по - битыхъ и - но - земцахъ.
 de ces vier - ges po - lo - nai - ses qui mouraient pour leur pa - tri - e.
 und von tap - fern Po - len - jung - frau'n, von ge - schlag - nen Po - len - fein - den!

cresc. *dimin.*

(su den Mädchen)

Ejemplo 9 (continuación): Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 150.

Marina: “¡Basta! La dama agradece vuestros halagos y la comparación con la florcita que es más blanca que la nieve. Pero a la dama Mnishek no le agradan ni vuestros discursos aduladores ni las tontas alusiones de los jóvenes caballeros que se inclinan a sus pies. No, éstas no son las canciones que desea la dama Mnishek. No espero de ustedes que alaben mi belleza. Prefiero las maravillosas canciones que mi aya me cantaba sobre la grandeza, los triunfos y la fama de los caballeros polacos”.

36 Andante mosso.

A! ахъ, в - то вы, мой о - тецъ.
 Ah! Ah! Oh! mon pè - re, c'est vous.
 Ach! Ach! Würd'ger Va - ter, ihr seid's?

РАНГОНИ.
 RANGONI. RANGONI.

Доа - во - лить ли ничтож - но - му ра -
 Un ser - vi - teur de Dieu peut - il ve -
 Ge - stat - tet Ihr dem un - schein - bu - ren

Andante mosso.

W. 8118 B.
 (348)

Ejemplo 10: Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 156.

Acorde mayor da comienzo a la entonación de los motivos religiosos.

Luego Rangoni canta: “¡Hija mía! ¡Marina! Lleva a los herejes moscovitas la verdadera fe. Ubícalos en el camino de la salvación, destruye el pecaminoso espíritu del cisma. ¡Entonces, ante el dorado trono del Creador, los ángeles de Dios glorificarán a la santa Marina!”.

сер-дцѣ от-да-ет-ся.
souf.fre vo.tre plain.te.
pö.rung mir im Her.sen!

РАНГОНИ. RANGONI.
RANGONI.

a tempo

Дочь мо-я! Ма-ри-на!... Прово-звѣ.
Mon en.fant! Ma-ri-na! Tu dois prê.
Toch-ter mein! Ma-ri-na! Du sollst das

poco accelerando

сти е-ре-ти-камъ мос-ка-лямъ въ-ру-пра-ву-ю! Об-рати ихъ на
cher aux hé.ré.ti-ques rus.ses no-tre ju.ste foi! Con.ver.tis-les à
Heil den Mosko-wi-tern bringen, un-tern Glauben du! Wei-se ih-nen den

42

путь спа-се-нья, Сокруши духъ рас-ко-ла-грѣ-ховный! И прославятъ Ма-
no-tre é.gli-se; Gué.ris-les de l'es-pirit d'hé.ré-si-o! Et les an-ges du
Weg zum Hei-le; ih-ren sün-di-gen Geist sollst du läu-tern! Und die En-gel im

cresc.

ри-ну свя-ту-ю Предъ престоломъ Твор-ца лу-че-зар-нымъ Ан-гелы Госпо-дни!
ciel vont glo-ri-fi-er dans tous les siè.cles sain-te Ma-ri-na, fil-le de la Vier.ge.
Him-mel, sie wer-den prei-sen vor Got-tes Thro-ne dich als die hei-li-ge Ma-ri-na!

ritard.

W. 8118 B.
(1888)

Ejemplo 10 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 159.

(46) *Meno mosso.*

силь-на.
поп-се.
mag ich's.

РАНГОНИ. RANGONI.

cresc.

Кра-со-ю сво-е-ю плѣ-ни са-моз-ван-па!
Sé-duit par ta gran-de beau-té Di-mi-tri!
So feß-le durch Schön-heit den fal-schen Di-mi-trij!

Meno mosso.

Рѣ-чью лю-бов-но-ю, нѣ-жно-ю, пыл-ко-ю, страсть за-ро-ни-въ-е-го-серд-це,
Par des ra-ro-les d'a-mour et d'ar-den-tes sa-res-ses en-flamme son cœur
Mit hei-ßem, flammendem, glühen-dem Lie-bes-wort wek-ke die Lei-den-schaft in ihm!

colla parte

Пламеннымъ взоромъ у-лыб-кой ча-ру-ю-шей ра-зумъ е-го по-ко-ри! Пре-
Rends toi maî-tres-se de sa vo-lon-té par le feu sé-duit-sant de tes yeux, Пре-
mit dei-nem Zau-ber-blick, mit dei-nem Lächeln be-rück-ke du sei-nen Ver-stand,

W. 8118 B.
(348)

Ejemplo 11: Musorgsky, Boris Godunov, p. 161.

Rangoni: “Cautiva al autonombro con tu belleza. Con palabras ardientes y tiernas infunde pasión a su corazón. Con miradas amantes y dulces sonrisas esclaviza su corazón. Desprecia los temores supersticiosos, los escrúpulos mezquinos, aparta los prejuicios vacíos, la tonta y falsa modestia. A veces, con ira fingida y antojo femenino, otras veces con adulaciones sutiles o engaños astutos y arteros, tiéntalo y halágallo. Y cuando esté a tus pies, agotado, en mudo éxtasis, esperando tus órdenes, haz que jure defender la causa de la verdadera fe”.

riten.

зри су-е-вѣрный не-лѣ-пый страхъ у-гры-зе-ній со-вѣ-сти жалк-ой!
 Brave et dé-dai-gne la peur des re-mords de ton à-me et de ta con-sci-en-ce!
 Wei-se hin-weg al-le kin-di-sche Furcht, al-le tö-ri-che Qual des Ge-wis-sens,

(47) *a tempo*

Брось предраз-судокъ пу-стой и за-бавный дѣ-ви-цей стыдл-и-вос-ти ложной и вздорной!
 Bra-ve les pré-ju-gés in-u-ti-les car ta mo-des-tie est ab-surde et nui-si-ble
 wurf von dir weg al-les nich-ti-ge Vor-ur-teil, tö-ri-che Mädchen-scheu, tugendhaft We-sen.

По-ро-ю гнѣвомъ притвор-нымъ, каприз-но-ю при-хотью женской,
 Sois fem-me toute en men-son-ges, co-quet-te, ru-sé-e, fan-tas-que
 Bis-wei-len stel-le dich zor-nig, dann wie-der sei wäh-le-risch, launisch,

По-ро-ю тон-ко-ю ле-стью иль ловкимъ об-ма-номъ,
 Re-cours à la flat-te-ri-e la su-per-che-ri-e.
 bis-wei-len zärt-lich und schmeichelnd. Mit Kün-sten der Lie-be

Ejemplo 11 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 162.

Ис - ку.си е . го, о . больсти е . го! И ког . да ис . томленный, у
 Ten - te sa raison, é - blou . is son cœur, et a . près, quand é . pris de tes
 sollst um . gar . nen ihn, mußt be . strik . ken ihn, und wenn dann er er . mattet zu

ногъ тво . ихъ дивныхъ въ во . стор . гѣ без . молвномъ, ждaть будeтъ пeлѣн . и . й,
 char . mes, di . vins, à tes pieds il de . man . de, im . plo . re tes or . dres,
 Fü . ßen dir sinkt in un . säg . li . cher Won . ne, und harrt dei . ner Wü . nsche .

dimin.

МАРИНА.
 MARINA. MARINA.

То . го ли мнѣ нужно!
 Je veux autre cho . se!
 Mein Sinn steht nach andrem!

Кля . тву по . тре . буй свя . той про . па . ган . ды! Какъ? и ты дер . за . ешь
 prends son serment à la sainte pro . pa . gan . de! Ah! Comment, tu ré . si . stes?
 For . dre von ihm dann den Schwur der Propagan . da! Ha! Vermeßne, du wagst es,

Ejemplo 11 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 163.

En la segunda escena, la denuncia recae en la Polonia renegada. En medio de una polonesa de destacado carácter marcial, los caballeros polacos cantan: “Pronto esclavizaremos al país ruso” para, luego de que se escuchen las trompetas y tambores, seguir: “por el honor de Polonia / el nido moscovita debe ser destruido”. Es significativo remarcar aquí que la polonesa está construida en *do* mayor y tiene una estructura de A-B-A’, en la que cada sección a su vez contiene una forma a-b-a’. Toda el segmento medio está en *la* bemol y en todos los tres segmentos hay excursiones a *mi* mayor, con lo que detrás de la festividad sigue estando presente la intriga. De este modo, Musorgsky describe aquí una situación en donde Polonia es presentada como la encarnación de Occidente, dado su carácter católico y, al mismo tiempo, como renegada de sus hermanos eslavos. Personificada en Marina, sería la encargada, a partir de la seducción y el engaño, de llevar Occidente a Rusia para someterla y despojarla de cualquier resabio eslavo. Solo la astucia y la habilidad del autonombrado, o sea de alguien salido de las entrañas del pueblo ruso, es capaz de descubrir las artimañas de los astutos polacos e impedir que sus maliciosas intenciones se cumplan. Y de ese modo, nos aclara Musorgsky, si bien Europa es necesaria para encontrar el camino moderno, la solución debe provenir desde la propia Rusia, como lo ejemplifica a partir del caso de Grigory. Aunque, como veremos en la escena final, tanto una como la otra solución serían inconducentes, al menos en lo que tiene que ver con la resolución política de la modernidad.

5.4.- La escena en el bosque de Kromy. Sobre la rebelión popular inconducente y una advertencia de cambios

Esta escena es la segunda del cuarto acto y es con la que finaliza la ópera, de modo que se espera que sean resaltados los efectos buscados a lo largo de toda la obra. En la primera escena, Musorgsky sitúa la muerte de un Boris alucinado y sufrido. Aquí, la acción es transportada a cuatrocientos kilómetros de Moscú, en el bosque de Kromy, donde se encuentra el pueblo en un extendido escenario de insubordinación y venganza ante las vejaciones sufridas durante tanto tiempo a manos de los aristócratas. En un primer acercamiento, tal rebelión puede ser entendida dentro de lo que en el campo de los estudios

rusos se conoce como monarquismo popular, en una de las formas en que este fenómeno se corporizaba: el del apoyo a los autonombrados, es decir, falsos pretendientes al trono que solían liderar insurrecciones populares.¹³⁰ A lo largo de toda la escena aparecen manifestaciones que suponen que toda esa revuelta generada por el pueblo se inserta en esta forma de levantamiento. Por ejemplo, cuando Missail y Varlaam cantan, haciendo referencia al autonombrado, “recibe, pueblo, a tu legítimo zar” y el pueblo responde “¡Viva y florezca Dmitry Ivanovich!” ya que “Boris robó un reino”.¹³¹ Sin embargo, como nos muestra Maureen Perrie, no todas las rebeliones hechas para apoyar a los pretendientes al trono pueden asociarse con el monarquismo popular.¹³² En el caso del autonombrado, su apelación estaba dirigida no sólo a los estratos más bajos de la sociedad, sino a todos los sectores (hemos visto ya incluso cómo en la ópera como el autonombrado se dirige hasta Polonia para conseguir apoyos). Este insubordinado pueblo encierra entonces algo más.

La recurrencia al elemento musical puede ayudarnos a descifrarlo. A lo largo de toda la obra, pero especialmente en esta escena, hay una reiterada recurrencia a materiales folklóricos, que son utilizados como insumos para componer la música. En la mayoría de los casos, la música folklórica acompaña a las partes cantadas por el pueblo o alguno de sus representantes. Esto ha sido interpretado muchas veces como la expresión de un nacionalismo musical, es decir, como la utilización de elementos vernáculos para elaborar una música nacional distintiva.¹³³ Creyendo que la esencia de la nación se encontraba en el pueblo, era inevitable recurrir a él para expresar verdaderamente el espíritu de la nación. No obstante, nuevamente Dahlhaus nos recuerda que el costado nacional de la música se encuentra menos en la música misma que en su función política y socio-psicológica y que depende de que se considere como nacional al estilo particular de un compositor. De este modo, la expresión de nacionalidad de la música va más allá de las intenciones del

¹³⁰ Véase Maureen Perrie, *Pretenders and Popular Monarchism in Early Modern Russia. The False Tsars of the Time of Troubles*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 7-22; Maureen Perrie, “Popular Monarchism: The Myth of the Ruler from Ivan the Terrible to Stalin”, en Geoffrey Hosking y Robert Service (eds.), *Reinterpreting Russia*. Londres & Nueva York, 1999, pp. 156-169.

¹³¹ Musorgsky, *Boris*, p. 238.

¹³² Idem, p. 157.

¹³³ Calvocoressi, *Mussorgsky*; Calvocoressi y Abraham, *Los grandes maestros*; Grout, *A Short History*; Abraham, *Cien Años*. Esta interpretación se encuentra incluso en trabajos más recientes como el de Michael Russ, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992 y el de Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen der sowjetischen Musik*. Laber, 1994.

compositor; es una decisión política.¹³⁴ Es posible rescatar entonces, a partir del propio trabajo del compositor, una dimensión que utiliza al folklore musical en otro sentido. Esto es, resaltar su carácter regional y social. La música folklórica podía escucharse en la ciudad como cualquier otro exotismo y crear en la mente de los asistentes la identificación con una determinada región o grupo social. En este sentido, los oyentes recibirían la pieza de música folklórica como un ejemplo del arte de las clases bajas o de la población de algún lejano lugar. Sólo con la decisión política de convertir la música en nacional, la audiencia comenzaría a decodificar esa música en tal perspectiva.¹³⁵ Puede pensarse entonces la inclusión de la música folklórica en esta escena de *Boris Godunov* en este sentido. Es decir, reforzar la caracterización del pueblo a partir de la inclusión de materiales musicales que les pertenezcan y proyecten en el público la identificación de la música folklórica con el pueblo y no necesariamente con toda la nación. Esto le permite a Musorgsky potenciar su imagen del pueblo: texto y música se refuerzan para expresar una sola idea.¹³⁶

Tenemos entonces una insurrección popular que se expresa en el texto y se refuerza a partir de la música. Como vimos, esa rebelión no es consecuencia directa del monarquismo popular; habría algo más. Es justamente el intento musorgskiano de responder, mediante la caracterización de un pueblo rebelado y provocador, al proceso modernizador, que se suma a otros esfuerzos que en la misma ciudad de San Petersburgo se habían desplegado en la década de 1860. Como bien muestra Marshall Berman, en esa década se redefine la calle, el espacio público, como espacio político y es la literatura la que se encarga de desarrollar esa imagen.¹³⁷ Obras como las de Nikolay Chernyshevsky y Fiodor Dostoievsky dan cuenta de la aparición de unos *hombres nuevos* o salidos del *subsuelo* que desafían a la

¹³⁴ Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, p. 217. En este sentido, es interesante remarcar cómo en el caso de Glinka *La vida por el zar*, más apegada a la tradición occidental, es considerada como *la ópera nacional* por sobre *Ruslan y Ludmila*, que sí contiene más elementos *nacionales* y sirvió como modelo para compositores posteriores. El hecho se debe a que *La vida por el zar* es la primera de las dos y, para la mentalidad del siglo XIX, la esencia de las cosas se encontraba en los orígenes. Taruskin, por su parte, da cuenta de cómo la apelación al nacionalismo es una forma que sirve para minimizar el trabajo de los compositores, ya que lo esencializa y lo excluye del canon crítico académico. Véase Richard Taruskin, *Defining Russian Musically*. Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 25-47.

¹³⁵ Dahlhaus, *Between Romanticism*, p. 87.

¹³⁶ Taruskin refuerza esta idea y sostiene que con la introducción en la segunda versión de la escena de Kromy el pueblo deja de ser una colección de personajes cómicos para convertirse en una fuerza histórica activa. Véase Taruskin, *Musorgsky*, cap. 5.

¹³⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, pp. 218 y ss.

autoridad en plena luz del día, se enfrentan con su superior y luchan por sus derechos. Hombres que buscan el choque frontal y la reivindicación de la igualdad en la calle, a pesar del desdén de la elite dominante que no los advierten pero que pronto se verían en la obligación de hacerlo. A partir de la literatura se ensaya una modernización cultural, una lucha por la igualdad y la dignidad que la elite todavía niega, pero que ya está advertida.

Musorgsky retoma estas ideas y las plasma ampliamente en esta sección de la obra. Nuevamente texto y música convergen para dotar de sentido a esta escena que ve en esa rebelión popular el desafío a la autoridad, el encuentro directo, la denuncia de todos los vejámenes y la advertencia de que el pueblo es protagonista de su propia vida y que esa vida ahora se desarrolla abiertamente. Es importante destacar aquí la influencia que ejerció la escena de la *veche* de la ópera *Pskovityanka* de Rimsky-Korsakov. Como vimos, ambos compositores compartieron la vivienda mientras trabajaban en sus respectivas óperas y particularmente en las escenas citadas. Musorgsky así lo reconoce en una carta a Aleksandra y Nadezhda Purgold:

Korsinka se fue a navegar a la costa finlandesa. Antes de que se vaya de Petrogrado, estaba en su casa y sentí algo maravilloso. Esto no era otra cosa más que hay un pequeño rasgo en el talento de Korsinka, que es que el percibió la esencia dramática del drama musical. El ha tramado la historia de una manera espléndida con el coro de la *veche* justo como debe ser hecho: incluso me he reído en mi deleite.¹³⁸

Y Taruskin incluso sostiene que la escena de Kromy no hace más que imitar a la *veche*, o al menos tomarla como uno de los modelos fundamentales.¹³⁹ El otro fue el texto del historiador Nikolay Kostomarov, *La Época de los disturbios del poder ruso a comienzos del siglo XVII*, publicado hacia 1866. Kostomarov fue un destacado miembro de la Escuela federalista y su idea guía era que la historia no debía narrar los acontecimientos políticos,

¹³⁸ Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 18/06/1870, en MP, p. 99.

¹³⁹ Taruskin, *Musorgsky*, p. 181. Aunque Taruskin enfatiza sólo el aspecto musical y deja de lado el historiográfico y el ideológico. Véanse pp. 184-185.

la diplomacia, las guerras y las leyes, sino que debía interesarse sobre todo en las vidas de la gente común, que era la que hacía la historia.¹⁴⁰

La escena se sitúa en el bosque de Kromy.¹⁴¹ Comienza con el pueblo que se venga del noble Khrushchov.¹⁴² Desde el primer compás, los gritos y los silbidos se suman a la estremecedora sucesión de semicorcheas que se reconvierten en el trémolo de las cuerdas para mantener la tensión. Cabe aclarar que la escena se construye en las tonalidades de *fa* y *fa* sostenido menor, asociadas en toda la ópera al pueblo. Mirándolo abiertamente a la cara, desafiándolo en plena luz del día, el pueblo le hace saber al noble su disgusto y su ira porque, entre otras cosas, “enganchabas a nuestros hijos a tus carruajes y los golpeabas con el látigo”. La utilización de la música folklórica (a lo largo de toda la escena y en forma de disminuciones que se ejecutan en contrapunto con la voz) y del recurso coral para hacer cantar al pueblo refuerza esta imagen de unas clases oprimidas que se levantan para hacer oír su voz (Ejemplo 12).¹⁴³ El pueblo canta: “nuestro furor ha sido desencadenado / De lo más hondo se alza nuestra fuerza / ¡Oh, fuerza grande, poder amenazador!”. La advertencia ha sido lanzada: no sólo a Boris sino, simultáneamente, al injusto sistema de la época. A partir de este recurso Musorgsky moldea al pueblo enfrentado cara a cara con sus opresores como una amenaza abierta contra un régimen inicuo. He ahí el aporte de esta última escena a los esfuerzos por responder a la modernidad. Sin embargo, la cuestión falla: el autonombrado aparece como una excusa, o mejor dicho, como muestra de la imposibilidad de la solución. Al prometer el perdón al noble e invitándolo a ir con él al kremlin, se asume que será coronado zar y que al vencer los polacos serán los que gobiernen. Esto reforzado por el recurso al anacronismo de Musorgsky de colocar la muerte de Boris antes que la escena de Kromy. La música allí modula a *mi* mayor, lo cual confirma el supuesto de la

¹⁴⁰ Kostomarov incluso llegó a asistir a alguna representación de *Boris Godunov*, como recordaba Stasov, y al finalizar la función llegó a exclamar: “Sí, esto es historia rusa real”. Citado en LMR, p. 183.

¹⁴¹ Es significativa la elección de esa localidad ya que Kromy fue el lugar en donde se sucedieron una serie de batallas victoriosas a favor de Boris Godunov entre los años 1604 y 1605. Esto es un anacronismo, ya que en la ópera el zar muere antes de que la escena tenga lugar. Nuevamente aquí se ve la mano del compositor como *intelligent* e historiador, ya que le permite con este cambio de escenas reforzar el papel del pueblo y del mensaje que pretende dar.

¹⁴² Es interesante destacar que originalmente Musorgsky había pensado como escenario para esta escena la plaza que se encuentra frente a la catedral de San Basilio. Más allá de los motivos que originaron el cambio, es demostrativo de la idea de pensar la actuación abierta del pueblo en los espacios públicos.

¹⁴³ Musorgsky, *Boris*, pp. 255-258.

intriga polaca. De este modo Musorgsky confirma el *porqué* de la imposibilidad de la política en Rusia. Por más que se derrote al zar, ese no es el camino a seguir.

Además, el sentido de la escena popular se resiente por la inclusión del *iurodivy* en el final de la ópera, para dar una idea de que la revuelta popular es inconducente en Rusia. Esta inclusión es significativa, ya que termina por dar un cierre global al mensaje de la ópera. Y es importante además porque esta escena no se encuentra en ninguna de las otras fuentes que utilizó Musorgsky para basarse en el hecho histórico, es toda su invención. Es significativo destacar aquí que la inspiración que está detrás de la caracterización es el propio Musorgsky. La comparación y asimilación entre ambos es pertinente, ya que Musorgsky vivió gran parte de su vida alejado de la sociedad, nunca prosperó en ningún trabajo, fracasó a nivel amoroso, musicalmente era considerado a veces un tonto y jamás alcanzó el nivel de éxito esperado. Por otra parte, el compositor ya se había sentido identificado con el *iurodivy* y lo había retratado en la canción *Svetik Savishna* [Querido Savishna],¹⁴⁴ la cual dio origen al sobrenombre que Musorgsky (tal vez por esa misma identificación) solía utilizar en su correspondencia para referirse a su persona. Para Richard Taruskin, el significado del *iurodivy* en la ópera se encuentra precisamente la posibilidad de pensarlo como el “compositor-*iurodivy* que habla y dice la verdad”.¹⁴⁵ El *iurodivy* que canta es, entonces, el propio Musorgsky.

El mensaje apunta en la dirección de matizar el efecto de la rebelión popular, en tanto y en cuanto no se realicen cambios profundos en Rusia. Vale decir, el *iurodivy* habla simultáneamente a los personajes de la ópera pero también a quienes han ido a verla. Precisamente, él canta que nada cambiará en Rusia en tanto y en cuanto se sigan los caminos elegidos hasta entonces. Debemos recordar aquí que el *iurodivy* tenía la posibilidad de expresar las verdades que el resto de las personas no podía, a través de

¹⁴⁴ Modest Musorgsky, “Svetik Savishna”, en MPSS, vol. V. Moscú, Muzgiz, 1933, pp. 33-36. La canción fue compuesta a partir de una escena que Musorgsky observó en la finca de su hermano Filaret (1836-1896) en el verano de 1865. Stasov así lo recuerda, a partir del relato del propio Musorgsky: “Parado en la ventana [Musorgsky] fue golpeado por la conmoción que estaba teniendo lugar frente a sus ojos. Un *iurodivy* estaba declarando su amor a una joven, suplicándole y rebajándose al contarle su tristeza y su posición miserable. Entendió mejor que nadie que los gozos del amor no eran para él. Musorgsky quedó profundamente afectado. El personaje y la escena quedaron fuertemente impresos en su alma. Instantáneamente, se le aparecieron las formas y los sonidos peculiares en los cuales materializar las imágenes que tanto lo habían alterado”. Vladimir Stasov, “Musorgsky”, en SSM, p. 73.

¹⁴⁵ Taruskin, *Defining*, p. 80.

señales invertidas. Precisamente, él es el único que no sigue al autonombrado en esta escena. Su texto dice:

Las lágrimas fluyen, las lágrimas de sangre fluyen;
llora, llora, oh alma, alma de la pobre Rusia.
Pronto el enemigo vendrá y la oscuridad se acercará.
Las sombras ocultan la luz, oscura como la noche más oscura.
Ay, ay, de la tierra;
llora, llora, pueblo ruso, pobre gente hambrienta.¹⁴⁶

Y musicalmente esto está expresado en lo abierto con que termina la ópera. Por un lado el lamento del *iurodivy* es acompañado por el *ostinato* de la orquesta, lo cual se expresa como la pesadez del mensaje, su necesidad de instalarse como algo profundo y machacante. Por otra parte, y esto es tal vez lo más importante, el lamento del *iurodivy* cerrando en una línea cromática es seguida por un pequeño postludio orquestal que se posa sobre un pedal de *la*. A través del postludio, el sexto grado, *fa*, continua sonando en disonancia con *la* menor. La música va relajando en un *ritardando*, ondulando entre *fa* y *mi* en el solo de fagot, que es el mismo timbre con el que la ópera había comenzado. La nota final es un *mi*, la dominante de *la* menor. De este modo, toda la construcción armónica de la escena como los eventos de la página que cierra confirma esta conclusión más que abierta (Ejemplo 13).¹⁴⁷ Todo el sentido de la escena y el mensaje otorgado por Musorgsky se refuerza al contrastar el principio de la ópera (con la fanfarria que acompañaba a la coronación del rey) con el final de la ópera, que termina en una sola nota (*mi*), con la cual se refuerza la no resolución de los conflictos en Rusia. Se expone el *porqué*, pero no se expone el *cómo*. Para ello, habría que esperar a la próxima ópera, *Khovanshchina*.

¹⁴⁶ Musorgsky, *Boris*, pp. 284.

¹⁴⁷ Emerson y Oldani, *Modest Musorgsky*, p. 275.

(29) *Vivo.*
Sopr.

Гай - да! —
Наі - да! —
Hai - da! —

Alti.

Ten.

Гай - да! —
Наі - да! —
Hai - da! —

Bassi.

Гай - да! —
Наі - да! —
Hai - da! —

Рас - хо - ди - лась, раз - гу - ля - лась
E - cou - tez gron - der la for - ce
Frei und le - dig ih - rer Fes - seln

Vivo.

Vivo.

Ejemplo 12: Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 255.

Pueblo: “¡Gai-da! Nuestro furor ha sido desencadenado. Derrochemos valentía. ¡Ya ruge la sangre cosaca, ardiendo! De lo más hondo se alza nuestra fuerza. ¡Oh, fuerza poderosa! ¡Oh, fuerza amenazadora!”.

(30)

Ten.

Bassi.

у - даль мо - ло - дец - ка - я. Рас - хо - ди - лась раз - гу - ля - лась у - даль
 la co - lè - re va s'éveil - ler, E - cou - tez gron - der la for - ce la co -
 bricht sich Bahn des Völ - kes Kraft. Frei und le - dig ih - rer Fes - seln bricht sich

мо - ло - дец - ка - я. Пышетъ по - лы - мемъ
 lè - re va s'éveil - ler. la co - lè - re va s'éveil -
 Bahn des Völ - kes Kraft. Flammend lo - dert auf

у - даль, пышетъ по - лы - мемъ кровъка. зап - ка - я,
 mon.te, la fu - reur va s'éveil - ler au cœur du peu - ple
 Wütend, flammend lo - dert auf, glü - hend heiß sein Blut

Ejemplo 12 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 256.

По - дни - ма - лась со - - - - - дна
 E - cou - tez - au cœur du
 Aus der Tie - fe steigt des

кровь ка - зац - ка - я По - дни ма - лась со - - - - - дна
 lez au cœur du reu - ple E - cou - tez au cœur du
 heiß sein wil. des Blut. Aus der Tie - fe steigt des

кровь ка - зац - ка - я
 la fu - reur mon - ter!
 heiß sein wil. des Blut.

по - дни - ма - лась си - - - - - ла по - до -
 reu - ple la со - лè - - - - - reet la fu -
 Vol - kes all - ge - walt - - - - - ge zorn' - ge

по - дни ма - лась си - - - - - ла, си - ла по - до - дон - на - я. По - дни
 reu. ple la со - лè - - - - - ge la fu - reur gron - der mon. ter. E - cou -
 Vol. kes wil. de, all - ge - walt. ge, zorn. ge Kraft em - por, sei. ne

32

Еjemplo 12 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 257.

доч - на - я. По - дни - ма - лась си - - лух - ка. _____
 reur monter! la fu - reur mon - ter ter gron - der. _____
 Kraft empor! Brei - tet wild sich rast - - los aus. _____

ма - лась ть - шилась не - у - го - мон - на - я. _____
 tez la fu. reur monter au cœur mon - ter gron - der. _____
 Kraft steigt wild empor! Brei - tet sich rast - - los aus. _____

Гоѣ! _____
 Но! _____
 Hei! _____

Exemplo 12 (continuación): Musorgsky, Boris Godunov, p. 258.

(34)

Sopr.

Ой ты си-ла си-лушка, Ой ты си-ла бѣ-до-ва-я! Ой ты си-ла си-лушка,
 For-ce vi-gou-ress, à nous for-ce tou-te puis-san-te, à nous for-ce ven-ge-ress, à nous
 Hei! Du Kraft, du un-bänd'ge, Hei, du Kraft, du ge-wal-ti-ge, Hei, du Kraft du mächt'ge,

Alti.

Ой ты си-ла си-лушка, Ой ты си-ла бѣ-до-ва-я! Ой ты си-ла си-лушка,
 For-ce vi-gou-ress, à nous for-ce tou-te puis-san-te, à nous for-ce ven-ge-ress, à nous
 Hei! Du Kraft, du un-bänd'ge, Hei, du Kraft, du ge-wal-ti-ge, Hei, du Kraft du mächt'ge,

Ejemplo 12 (continuación): Musorgsky, *Boris Godunov*, p. 259.

284 ЮРОДИВЫЙ. (сидится на камень. Справа за сценой зарево сильного пожара.)
 73 INNOCENT. (s'assied sur une pierre. A droite dans les coulisses une lueur d'incendie.)
 Andantino.

DER BLÖDSINNIGE. (setzt sich auf einen Stein. Rechts in den Kulissen sieht man den Widerschein einer Feuersbrunst.)
 Лейтесь, лейтесь, слезы горькия,
 Larmes répandez-vous larmes douloureuses,
 Fließet, fließet, heiße bittrige Tränen,

74
 плачь, плачь, душа православная.
 pleure, ma patrie, pleure sur toi-même.
 Weine, weine, gläubige Christenseel!

Скоро враг придет и настанет
 Le malheur viendra et sur toi la
 Denn der Feind kommt bald, und dann senkt sich

тьма, теменьтемя не прогладная. Го-ре, го-ре Ру-си, плачь, плачь русский
 nuit tombe-ga, le jour pour toi s'éteindra. Pauvre, pauvre Rus-sie, pleure pleure souffre
 nie-der die Fin-ster-nis auf das Vater-land. We-he, we-he dir, du arme

RECIBIDO EN DONACION
 DIRECCION DE BIBLIOTECAS
 D. 75 Epstein
 FECHA: _____
 LUGAR: 11-6-97.

людь, го-лод-ный людь!
 frant toi qui vas mourir!
 Volk, du hungernd Volk!

Занавѣс медленно опускается.
 Rideau descend lentement.
 Vorhang fällt langsam.

Fine.

W. 8118 B.

Ejemplo 13: Musorgsky, Boris Godunov, p. 284.
 Intervención final del iurodivy.

CAPÍTULO 7

LAS TAREAS DE LA MODERNIZACIÓN CULTURAL Y POLÍTICA EN *KHOVANSCHINA* DE MODEST MUSORGSKY Y NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV

Las representaciones sobre la acción de Pedro el Grande como evaluación del pasado y el presente de Rusia

1.- Introducción

Apenas terminada *Boris Godunov* en 1872, Modest Musorgsky se puso a trabajar inmediatamente en su nueva ópera, *Khovanshchina*, aunque es una obra que quedó inconclusa al momento de su muerte. No sólo permaneció sin orquestar sino que también, y eso es lo que dificulta más la dilucidación de las intenciones definitivas del compositor, dos momentos claves dentro de la ópera quedaron sin siquiera ser terminados o tan sólo esbozados. La obra, sin embargo, fue finalizada gracias a los esfuerzos de Nikolay Rimsky-Korsakov. Con él *Khovanshchina* no sólo pudo subir a los escenarios sino que, sobre todo, alcanzó un cierre y una coherencia de sentido.¹

Los diferentes investigadores que se acercaron al abordaje de la ópera (musicólogos y literatos, sobre todo) se centraron con insistencia en la tarea de Rimsky-Korsakov y señalaron su intervención de manera negativa, denunciando su carácter distorsivo. Más precisamente, cuestionaron la aparente inversión de sentido operada por Rimsky-

¹ Al menos la primera versión definitiva fue finalizada por él con la eventual colaboración de su ex alumno del conservatorio Aleksandr Glazunov. Ya en el siglo XX otras versiones fueron producidas a partir de los manuscritos dejados por Musorgsky, entre las que se destacan la realizada por Igor Stravinsky en 1913 y la versión de Dmitry Shostakovich en 1959. Véase Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 321-322.

Korsakov: lo que en los manuscritos de Musorgsky se presentaba como una visión pesimista y crítica de la historia rusa se había convertido en la partitura de Rimsky en una celebración del progreso inaugurado por Pedro el Grande. A partir de esta operación se cristalizó lo que Richard Taruskin ha llamado la “interpretación standard” de *Khovanshchina*, que prevaleció desde fines del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo en Rusia y luego en la URSS.² De acuerdo a esta interpretación, todas las facciones que se enfrentaban política y socialmente dentro de la ópera venían a simbolizar a todo lo viejo y lo anticuado, especialmente en lo que respecta a los Viejos Creyentes [*Staroveri*], es decir, el grupo religioso que se opuso a las reformas realizadas por la cabeza de la iglesia ortodoxa en la década de 1660.³ Este grupo era la más clara encarnación de lo antiguo (y por ende, la oposición de lo moderno). Así, simbolizaban a Moscú (y no a San Petersburgo), a Asia (y no a Europa), a la vieja *Rus'* (y no a *Rossia*). Además, los Viejos Creyentes eran supersticiosos: ni siquiera eran caracterizados como miembros de la iglesia ortodoxa. De este modo, concluía Taruskin, los Viejos Creyentes y todos los demás personajes de la ópera que están atados a lo viejo son vaciados de contenido y presentados como meros cismáticos sin más causas que la de oponerse a todo lo que se manifestaba como nuevo y progresista.⁴

En general los investigadores abordaron *Khovanshchina* desde una perspectiva predominantemente musicológica y dejaron de lado la dimensión social e ideológica de la obra de Musorgsky. Vale decir, si corremos a Musorgsky del reducido campo de los compositores y lo situamos en el más amplio campo de la *intelligentsia* y si corremos su obra del necesario aunque estrecho análisis formal y la ubicamos en el más amplio de la

² Idem, p. 320.

³ La iglesia ortodoxa rusa adoptó en la década de 1600 una serie de reformas para hacer sus rituales más parecidos a los griegos. Un grupo de religiosos sostuvo que los ritos rusos eran más santos que los griegos y que la reforma eran obra del Anticristo y se produjo un cisma. Las comunidades de Viejos Creyentes se alzaron por toda Rusia sosteniendo que el fin del mundo se acercaba, yéndose a vivir en zonas alejadas y tratando de evitar el contacto con lo que ellos consideraban era el Anticristo. Al mismo tiempo, mantenían una reglamentación estricta a través de los rituales de su fe y las costumbres patriarcales de la Moscovia medieval. Fueron perseguidos a lo largo de la historia por el zarismo.

⁴ Taruskin, *Musorgsky*, p. 321-322. Cabe agregar aquí que esta versión no estaría tan alejada de los inicios intelectuales de la ópera. Vladimir Stasov, quien le sugiere a Musorgsky el tema de la *Khovanshchina* para su nueva ópera, se planteaba dentro de su concepción argumental una caracterización “positiva” y “progresista” de la acción de Pedro el Grande: “Me pareció que la lucha entre la vieja y la nueva *Rus'*, la salida de la escena de la primera y la entrada de la segunda era un suelo rico para un drama y una ópera y Musorgsky estuvo de acuerdo conmigo”. SSM, p. 122.

cultura y la ideología estaremos en condiciones de poder apreciar con mayor complejidad y alcance los componentes estéticos e ideológicos de su obra. Lo que nos interesa en este capítulo es colocar a la obra en un contexto de análisis más amplio y rescatar la posición historiográfica construida a través de la música y del texto de esta ópera por Musorgsky para vislumbrar allí no sólo la valoración que se hizo de una determinada época histórica sino también para distinguir el modo en el cual la *intelligentsia* enfrentaba el desafío que suponía el avance de la modernidad en Rusia. Y esto lo proponemos hacer a partir del rescate de las ideas originales de Vladimir Stasov, de la mediación a partir del trabajo de Musorgsky en la ópera y del cierre coherente que le otorga finalmente Rimsky-Korsakov. Nuestra hipótesis así es doble. Por un lado, sostenemos que *Khovanshchina* es el resultado de un esfuerzo colectivo, en donde si bien Musorgsky realizó gran parte del trabajo compositivo, la totalidad de la obra no hubiese sido posible sin los fundamentales aportes de Stasov y, sobre todo, de Rimsky-Korsakov. En ese sentido, es posible evaluar los alcances de la figura del *intelligent* interventor. Por otro lado, sostenemos que la obra, un tanto lejos de una visión pesimista, construye a partir del material musical una narración de la historia rusa en la cual se pondera y se estimula el avance de la modernidad cultural. Vale decir, se utiliza el pasado para hablar del presente y se propone el *cómo* deben solucionarse los problemas que habían sido expuestos en *Pskovityanka* y explicados en *Boris Godunov*. De esta manera, con esta ópera no sólo se cierra cronológicamente el relato de la interpretación de la historia de Rusia expuesta por estos dos compositores sino también se finaliza la explicación y la respuesta al problema de la recepción de la modernidad europea en Rusia y a los problemas que su país enfrentaba. En ese sentido, los autores de la obra buscaron intervenir en el debate de ideas de su época, más precisamente, en el debate acerca del impacto de la modernización en Rusia. Así, intentaremos reponer el sentido historiográfico de la obra y al mismo tiempo poder entender su ubicación y sus efectos dentro del contexto social y cultural ruso y los debates de la *intelligentsia* de fines de siglo XIX.⁵

⁵ Es todavía significativo que en su destacado estudio sobre la imagen de Pedro el Grande en la historia y el pensamiento ruso Nicholas Riasanovsky reconozca que la evaluación del desempeño de Pedro I durante el siglo XIX no se debió sólo a historiadores y académicos sino también a otros publicistas y artistas y dedique sólo un par de oraciones a *Khovanshchina*. Véase Nicholas Riasanovsky, *The Image of Peter the Great in Russian History and Thought*. Nueva York, Oxford University Press, 1993, p. 215.

2.- Los inicios de *Khovanshchina* y los problemas de abordaje de una ópera inconclusa

Como dijimos, *Khovanshchina* es una ópera que Musorgsky dejó sin finalizar al momento de su muerte en 1881. Había empezado a concebir su nuevo trabajo en el verano de 1872 a partir de una sugerencia de su leal amigo y consejero Vladimir Stasov.⁶ El compositor, sin embargo, fue desarrollando también su propia visión de las cosas y vislumbró su ópera como un elemento que se sumara al debate que se estaba desarrollando en medio de las conmemoraciones oficiales por el bicentenario del nacimiento de Pedro el Grande. Tales celebraciones y debates supusieron una evaluación respecto de su esfuerzo ilustrador y modernizante y de su pretendido progreso. En ese clima, Musorgsky le confesaba a Stasov:

‘Nos hemos movido hacia adelante’ –miente usted. ‘¡No nos hemos movido!’ . Los papeles, los libros, se han movido hacia adelante –pero nosotros no nos hemos movido. Hasta que el pueblo no pueda verificar con sus propios ojos qué es lo que se está cocinando con él –hasta entonces, ¡no nos hemos movido! Los benefactores públicos de toda clase buscan glorificarse y respaldar esa gloria con documentos, pero el pueblo gime y para no gemir bebe como el diablo y gime más que nunca: ¡no nos hemos movido!⁷

No es casualidad que Musorgsky se sincerara de esa forma ante Stasov. El crítico, además de sugerirle el tema, se convertiría a lo largo del proceso creativo en una suerte de consejero y coautor de la ópera, ayudando a Musorgsky a conseguir documentos y aportando cada vez que pudiese su punto de vista respecto de los personajes, los diferentes actos y la obra en general.⁸ En esta carta incluso se puede percibir aún la falta de acuerdo respecto de la concepción historiográfica de la ópera: mientras que para Stasov se trataba de una celebración del *progreso* (“nos hemos movido hacia adelante”) Musorgsky se

⁶ Así lo reconoce el propio compositor en su carta a Stasov del 16-22/06/1872, en MP, p. 126.

⁷ Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MP, p. 126.

⁸ Véase, especialmente, las cartas que Stasov enviara a Musorgsky del 15/08/1873; 18/05/1876 y 09-16/08/1876, en SIS, pp. 220-235. La influencia también puede rastrearse en las páginas 122-123.

animaba a ponerlo en duda.⁹ Más allá de eso, en esa misma carta Musorgsky anunciaba por primera vez que estaba intentando concebir su nueva ópera.¹⁰

Khovanshchina es una ópera histórica en cinco actos que, a diferencia de las que había compuesto Musorgsky o cualquier otro compositor en Rusia, se construyó íntegramente a partir de las fuentes documentales de la época en que se desarrollaron los eventos.¹¹ ¿De qué eventos se trataba? De los conflictos generados a fines del siglo XVII a partir de la muerte y la posterior sucesión del zar Fiodor Alexeevich en 1682 y de las tres diferentes revueltas encabezadas por los *streltsy*, el cuerpo militar de elite creado bajo el reinado de Iván IV.¹² A su muerte, el zar había dejado a dos hermanos por parte de su padre Alejo I: por un lado, Iván, de dieciséis años, cuya madre era María Miloslavskaia y, por el otro, Pedro, de diez años, hijo de Natalia Naryshkina.¹³ Las familias de las dos madres reales compitieron por la instalación en el trono de cada uno de sus hijos: mientras la iglesia intentó sin éxito colocar a Pedro junto a su madre como regente, los *streltsy* apoyaron con más fuerza y se aseguraron la ubicación de los dos jóvenes herederos como soberanos, bajo la regencia de la hermana de Iván, Sofía Alexeevna. Pedro fue enviado junto con su madre al monasterio Preobrazhensky y gran parte de su círculo cercano fue ajusticiado por los *streltsy*. El jefe de los *streltsy* era Iván Khovansky, noble de origen y probablemente también miembro de la secta de los Viejos Creyentes.¹⁴ Algunos autores sostienen que Khovansky intentó luego usar esa movida estratégica para poder dar marcha

⁹ En la misma carta, Musorgsky sostenía unos párrafos atrás que “el poder de la tierra negra se manifestará cuando se la surque desde lo más profundo. Es posible surcar la tierra negra con herramientas forjadas de materiales ajenos [*postoronny*]. Y al final del siglo XVII surcaron a la Madre-Rus’ con esos materiales y no pudo discernir inmediatamente con qué estaba siendo surcada y cómo la tierra negra comenzó a abrirse y empezar a respirar”. MP, p. 126.

¹⁰ “Estoy embarazado con algo y le estoy dando nacimiento -y ya verá a lo que daré nacimiento, mi querido *généralissime*.” Y al final de la carta: “Le pido que cuente esta epístola en orden numérico como la N° 1 [...] bajo el tema de los *streltsy*. Tenga esto en su memoria respecto de nuestro nuevo y osado trabajo”. MP, pp. 126-127.

¹¹ Taruskin, *Musorgsky*, p. 315; Caryl Emerson, “Musorgsky’s Libretti on Historical Themes: From the ‘Two Borises’ to ‘Khovanshchina’”, en Arthur Groos y Roger Parker, *Reading Opera*. Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 240.

¹² El zar Fiodor Alexeievich fue también conocido como Teodoro III. Era hijo del zar Alexei I y nieto de Mijail I, fundador de la dinastía Romanov al asumir el trono en 1613.

¹³ Alejo I se había casado con María Miloslavskaia y con ella tuvo trece hijos; entre ellos se destacan Fiodor Alexeievich (luego zar, también conocido como Teodoro III) e Iván Alexeievich (luego zar, conocido como Iván V) y Sofía Alexeevna (luego devenida en regente). Luego, con su segunda esposa, Natalia Naryshkina tuvo a Pedro Alexeievich (luego zar, conocido como Pedro I, el Grande).

¹⁴ Taruskin, *Musorgsky*, p. 315.

atrás respecto de las reformas en la iglesia y posiblemente para subir directamente al trono o en su defecto colocar allí a su hijo Andrey. Este motín es el que fue conocido como la *Khovanshchina*.¹⁵ Sofía, que era antes protegida de los *streltsy*, mandó a decapitar a Iván y su hijo a través de uno de sus agentes, aunque luego de esa acción decidió otorgar el perdón al resto de los *streltsy* por temor a una revuelta mayor. El reemplazo del asesinado Khovansky por un jefe leal, Fiodor Shaklovity, dio por concluida la saga de todos estos eventos conocidos también como primera revuelta de los *streltsy*.

En 1689 asistimos a una segunda revuelta: la regente Sofía, que había gobernado por siete años con el apoyo de los *streltsy* y de su primer ministro con tendencias *occidentalistas* y reformistas, el príncipe Vasily Golitsyn, planea y organiza a través de Shaklovity un fallido intento de asesinato de Pedro para poder quedarse así con el todo el poder. Sin embargo su intentona fracasa y ante el consumado evento el bando es dispersado: Sofía es enviada a un convento, Shaklovity es ejecutado y Golitsyn enviado al exilio. El poder se concentra entonces en la madre de Pedro, Natalia Naryshkina, quien muere en 1694. Luego de la muerte de su hermanastro Iván en 1696, Pedro asume definitivamente como único zar.¹⁶

Sofía, sin embargo, no se queda de brazos cruzados y continúa conspirando. Tal es así que en 1698 asistimos la tercera revuelta de los *streltsy*, donde el grupo militar de elite intenta llevarla nuevamente al poder. Pedro debe volver de uno de sus viajes por Occidente para enfrentar la rebelión y ante ella no muestra ninguna misericordia con nadie. A Sofía se le obliga a tomar los hábitos y la mayoría de los *streltsy* son castigados con una severidad sin precedentes: luego de pasar por varias sesiones de tortura, más de un millar son ejecutados y expuestos en la Plaza Roja como escarnio y advertencia. Es el fin de los *streltsy*, ya que los que habían logrado sobrevivir son desmantelados. Mientras tanto, los

¹⁵ El sufijo “*shchina*” tiene una connotación negativa en la lengua rusa. Agregado a un nombre o a un apellido, añade también una condición peyorativa. En este caso, se puede traducir como el “asunto de los Khovansky” o “la cuestión de los Khovansky” o, como sugiere Emerson, como “el desorden suscitado por los Khovansky”. Caryl Emerson, *The Life of Musorgsky*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 105. David Brown sostiene que la palabra es intraducible y que podría haber sido creada por Pedro el Grande al enterarse del desafío a su autoridad. En ese contexto se podría traducir como “la conspiración de los Khovansky”. David Brown, *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 253. En todo caso, la palabra puede traducirse de varias maneras pero teniendo en cuenta que siempre la connotación seguirá siendo negativa.

¹⁶ Taruskin, *Musorgsky*, p. 316.

Viejos Creyentes, que habían sido perseguidos desde que Alejo estaba en el poder y mucho más aún bajo la regencia de Sofía como efecto de la *Khovanshchina*, respondieron ante estos últimos eventos con suicidios masivos que se concretaron mayormente con arrojados al fuego.¹⁷

Ahora bien, Musorgsky no podía componer una ópera sobre Pedro el Grande, ni siquiera podía utilizar a la figura del zar como un personaje que subiera a escena ya que existía en Rusia una orden oficial que prohibía la representación de cualquier miembro de la dinastía Romanov.¹⁸ De modo que tuvo que concentrarse en los eventos que dieron lugar al surgimiento de su consolidación en el poder y al proceso de modernización que él mismo encabezó. Para ello no se basó en ninguna obra literaria previa. A diferencia de lo ocurrido con *Boris Godunov*, cuyas fuentes principales habían sido tomadas de la obra homónima de Aleksandr Pushkin y de la historia escrita por Nikolay Karamzin, para la construcción de la trama de *Khovanshchina* Musorgsky se basó en diferentes documentos históricos de la época de las revueltas de los *streltsy*, de varios autores y varias ideologías, que él mismo recopiló y apuntó con la ayuda de Stasov.¹⁹ Con todo ello Musorgsky se lanzó a escribir su ópera en la cual trabajó, de manera discontinuada, entre 1872 y 1880.²⁰

Aquí nos encontramos con un primer problema, que es el de las fuentes con las que se cuentan para estudiar ésta ópera. Si bien toda obra inconclusa ya genera problemas de interpretación dado que está ausente la última palabra del compositor, el problema con *Khovanshchina* se agranda dado el estado en el cual se encontraban los manuscritos de Musorgsky respecto de la ópera y las dificultades para reconstruir su trabajo en esos años. Por un lado, pues, observamos que la obra fue dejada incompleta y no fue publicada durante la vida del compositor. Por otro lado, tenemos la pobre documentación que existe respecto de sus últimos años de vida, lo cual se suma a otros problemas tales como sus

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Esa norma fue sancionada por el zar Nicolás I en 1837 y sostenía que ningún zar podía ser representado en escena en ninguna ópera. Sólo los zares que no pertenecían a la dinastía Romanov podían ser descriptos como personajes, pero únicamente en las obras del teatro hablado. Véase Robert Oldani, “*Boris Godunov and the Censor*”, en *19th Century Music*, N° 2, 1979, p. 246; Abram Gozenpud, *Russkie operny teatr XIX veka*. Leningrado, Muzyka, 1973, p. 123.

¹⁹ Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 240.

²⁰ Durante el proceso compositivo de *Khovanshchina* Musorgsky finalizó otras obras como la suite *Cuadros de una exposición* (1874) o los ciclos de canciones *Sin sol* (1874) y *Canciones y danzas de la muerte* (1877). Sin embargo, dentro de todo el tiempo que se tomó para componer la ópera, el período más intenso de trabajo se concentró entre los años 1872 y 1875.

máscaras evasivas, sus constantes problemas de salud y su adicción al alcohol.²¹ La notable recuperación de los manuscritos dejados por Musorgsky al momento de su muerte y la posible reconstrucción de su obra realizada por las investigaciones recientes no ayudan, sin embargo, a resolver demasiado el problema de la interpretación historiográfica y sobre todo ideológica de la ópera: todo lo que se diga respecto de las intenciones definitivas de Musorgsky en su *Khovanshchina* quedará dentro del terreno de las hipótesis.²² Es por ello que resulta fundamental tener en cuenta el aporte de Stasov y Rimsky-Korsakov tan cercanos a la vida y las intenciones de Musorgsky.

¿En qué consisten pues los manuscritos y las fuentes disponibles? Por un lado, se encuentra el problema de la partitura y de la cuestión estrictamente musical. Musorgsky nunca completó una versión definitiva y orquestada de la ópera: sólo dejó -inconclusa- una partitura para piano y voz en versión manuscrita de escenas que fueron compuestas de manera aleatoria, es decir, que no seguían el orden cronológico de los eventos de la ópera. La canción folklórica de Marfa del acto III, por ejemplo, fue compuesta en 1873, mucho antes que el preludio y los actos I y II. Además, la mayor parte de esas composiciones quedaron sin orquestación; sólo fueron orquestadas algunas pocas piezas, como la citada canción de Marfa y el coro de los *streltsy* del acto III.²³ Si bien Musorgsky tenía la costumbre de presentar varias de las escenas en diversos conciertos y para diferentes públicos, en cada una de ellas hacía uso de improvisaciones y agregaba nuevas variantes que nunca se vieron definitivamente plasmadas en el papel.²⁴ Como sea, y así lo sostiene Emerson, la secuencia de la composición realizada entre 1873 y 1880 sugiere que la ópera no se desarrolló como un todo cronológico sino que más bien primero fue esbozada, luego revisada y finalmente “rellenada”.²⁵

²¹ Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 240.

²² Taruskin, *Musorgsky*, p. 319.

²³ Véase la cronología de la composición de acuerdo a las fechas de los manuscritos dejados por Musorgsky al momento de su muerte elaborada por Taruskin en su apéndice documental. Taruskin, *Musorgsky*, pp. 325-327.

²⁴ Boris Gasparov, *Five Operas and a Symphony. Word and Music in Russian Culture*. New Haven, Yale University Press, 2005, p. 96.

²⁵ Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 241. La secuencia, de acuerdo a la propia datación de Musorgsky es: para el Acto I: 1873 (primera mitad) y 1875 (dos episodios finales); Acto II: la mayoría de los episodios entre 1875 y 1876; Acto III: 1873 (primera mitad) y 1876 (segunda mitad); Acto IV: la mayor parte en 1876 y dos episodios en 1880; Acto V: la mayor parte de las escenas esbozadas hacia 1873 y episodios separados de 1876, 1878, 1879 y 1880. Véase también el citado apéndice de Taruskin.

Por otro lado tenemos la cuestión del *libretto*. Aquí el asunto se vuelve más peliagudo, pues existe más de una versión legada por el compositor, con y sin su música. Como dijimos, Musorgsky sólo dejó una partitura de piano y voz manuscrita en donde se encuentran fechadas sus terminaciones para los diferentes episodios que van desde 1873 a 1880. Dado el modo en el cual Musorgsky encaró la composición de su ópera en una suerte de “libre improvisación”,²⁶ las mejores fuentes para explicar la génesis del *libretto* fueron durante un extenso tiempo, por un lado, las cartas que Musorgsky le enviara a Stasov durante ese período, en donde revela detalle por detalle el carácter y el sentido de sus personajes y, por el otro, el cuaderno de notas que Musorgsky compilara a partir de 1872 para *Khovanshchina*. Allí se pueden explorar las veinte páginas que él mismo relleno con sus citas extraídas del *corpus* de fuentes primarias consultadas, compuesto mayormente por memorias y documentos de la época, aunque también otras fuentes del período previo como la autobiografía del protopope Avvakum (1621-1682).²⁷ Musorgsky también colocó en su cuaderno citas textuales o parafraseadas de historiadores de los siglos XVIII y XIX, en su mayoría con visiones opuestas a los Viejos Creyentes y favorables a las políticas petrinas, como la obra del historiador Sergey Solov’iov, *Historia de Rusia desde los tiempos antiguos*, especialmente los tomos XI a XIV.²⁸ Muchas de las citas textuales de esos documentos fueron luego trasladadas sin cambios al *libretto*.²⁹

Hacia 1932 se sumó una nueva y fundamental fuente, desconocida hasta entonces: entre los papeles del archivo del poeta Arseny Golonishchev-Kutuzov se encuentra el *Cuaderno azul*, en donde podía leerse otra versión del *libretto*, en prosa y prácticamente entero y finalizado. Si bien no estaba fechado, las investigaciones actuales sostienen, con bastante fuerza, que fue escrito bastante tarde, hacia 1879 o 1880, y que esa condición de texto *definitivo* podría haber ayudado notablemente al compositor en el momento de configurar definitivamente la ópera.³⁰ Comparado con el manuscrito de la partitura de

²⁶ La frase pertenece a Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 242.

²⁷ Véase Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 242; Gasparov, *Five Operas*, p. 97.

²⁸ Gasparov, *Five Operas*, p. 98. De ese libro extrae literalmente partes de los documentos citados por Solov’iov (por ejemplo, la carta íntima de Sofía a Golitsyn, el anuncio del linchamiento de los enemigos del estado por parte de los *streltsy* y la denuncia anónima de los planes de Khovansky para convertir a su hijo en zar) y también extrae literalmente partes de la propia narrativa de Solov’iov.

²⁹ Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 242.

³⁰ Idem, p. 243.

piano y voz, en ese *libretto* Musorgsky ofrece una versión más simplificada y acelerada: hay cuatro episodios mayores que quedan fuera de la partitura manuscrita.³¹ Sin embargo, aquí también siguen sin estar resueltas y finalizadas dos escenas claves: el acto II carecía de una conclusión y el acto V no era más que una serie de esbozos. De modo que los documentos principales con los que contamos para la reconstrucción de la ópera por parte de Musorgsky son, por el lado de la música, el manuscrito de la partitura para piano y voz y, por el lado del *libretto*, el texto esbozado en verso en esa partitura y el texto ya casi finalizado en prosa aparecido en el *Cuaderno azul*. A ello hay que sumar el cuaderno de notas ya mencionado, las cartas a Stasov y los recuerdos de sus contemporáneos.

La mayoría de los investigadores que se han encargado de analizar la ópera han abordado estas fuentes y han intentado reconstruir hipotéticamente el sentido y la interpretación historiográfica e ideológica de *Khovanshchina*. Caryl Emerson ha ido aún más lejos: para ella, el *libretto* encontrado en el *Cuaderno azul* probablemente represente la concepción final de Musorgsky, al menos desde el punto de vista historiográfico y dramático y es por ello que a partir de allí se lanza a explicar el sentido de la ópera. Aunque la autora se olvida de una cuestión fundamental: la música. Y esto no es un dato menor, dado que aquí es donde la intervención de Rimsky-Korsakov comienza a cobrar relevancia, en tanto y en cuanto fue él quien finalmente terminó la obra y fue él quien, a partir del propio material musical, la dotó de un sentido completo y coherente, no muy lejano del concebido originalmente por Musorgsky y Stasov.

³¹ *Ibíd.* Los episodios son los siguientes: a) el diálogo entre el pueblo de Moscú y el escriba en el acto I; b) el episodio entre el pastor luterano y Golitsyn del acto II; c) los intercambios entre Marfa y Susana y entre Dosifey y Susana en el acto III y el acto V. Todo el texto está dividido en 6 escenas, pero no en actos. El problema que se presenta aquí es que precisamente no existe una partitura completa que siga ese último *libretto*; como dijimos, Musorgsky nunca la terminó: dejó escenas no agrupadas en actos en sus partituras manuscritas de piano y voz. Sin embargo, para Emerson, en ese *libretto* hay unidad literaria y por lo tanto tiene un particular legitimidad como un trabajo literario independiente. De hecho, es altamente probable que Rimsky-Korsakov conociera ese cuaderno y lo haya utilizado para armar su versión de la ópera.

3.- Rimsky-Korsakov y los esfuerzos del *intelligent interventor*

El *libretto* manuscrito del llamado *Cuaderno azul* contiene seis escenas pero ninguna indicación de cómo debían ser reagrupadas en actos. Esa división y la primera versión publicada de la ópera *Khovanshchina*, vale decir su primera edición ya finalizada, fueron realizadas por primera vez por Nikolay Rimsky-Korsakov entre 1881 y 1883. Como vimos, existe una tendencia en la bibliografía a sancionar las intervenciones de Rimsky-Korsakov respecto del trabajo de sus compositores amigos.³² Aunque para el caso de *Khovanshchina* parece haber atenuantes: los esfuerzos de Rimsky-Korsakov aquí serían más entendibles y no tan castigados como sus intervenciones en el *Boris Godunov*, por ejemplo, ya que aquél era un trabajo terminado y publicado al momento de sus revisiones.³³ Un autor soviético llegó incluso a esbozar la idea de una doble autoría, colocando a los dos compositores al mismo nivel.³⁴ Sin embargo, la intervención de Rimsky-Korsakov sigue siendo más bien repudiada y desaprobada.³⁵ Aquí sostenemos que *Khovanshchina* es el producto de una triple, aunque desapareja, autoría: claramente es el resultado del trabajo realizado por Modest Musorgsky pero también es el corolario de las notables intervenciones de Vladimir Stasov y, sobre todo, de la labor realizada por Nikolay Rimsky-Korsakov en el remodelamiento, finalización y otorgamiento de sentido de la ópera, que no estaba lejos del propuesto por Stasov y con el que Musorgsky estuvo en gran parte de acuerdo a lo largo de todo el proceso compositivo. De este modo, en su injerencia podemos ver una variante de la *intelligentsia* rusa, en este caso, de uno de sus miembros que interviene el trabajo del otro para dotarlo de sentido. Así, es posible sostener que la intervención de Rimsky-Korsakov vino a cerrar el círculo abierto por Stasov y que Musorgsky intentó seguir como

³² Taruskin ha llevado la delantera en este sentido. Véase Taruskin, *Musorgsky*, pp. 320-321. También Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 258; Emerson, *The Life*, p. 106.

³³ Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 241. Aquí la autora establece un pequeño matiz respecto de la condena generalizada, aunque en líneas generales coincide con la interpretación pesimista.

³⁴ B. Karatigyn, “‘Khovanshchina i eio avtory’”, en *MS*, N° 5, 1917, pp. 192-218. Como veremos, nuestra hipótesis es que la autoría es triple y mucho más distribuida.

³⁵ Además de los casos ya mencionados de Taruskin y Emerson se pueden incluir en esta lista a Jennifer Batchelor y John Nicholas, *Khovanshchina*. Londres, Calder Publications, 1994; David Brown, *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford, Oxford University Press, 2002; Malcom Brown, *Musorgsky: In Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1982; Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona, Edhasa, 2006; Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven, Yale University Press, 2007.

pudo en la concepción de su trabajo: una ópera que reconociese y estimulase el impulso modernizador en Rusia y que describiera a todos aquellos grupos y sujetos que encarnaban el pesimismo y la detención de la historia, como modo de mostrar las soluciones posibles al problema que suponía el avance de la modernidad en la Rusia contemporánea. Como sostiene Taruskin, a pesar de que muchas veces Stasov y Rimsky-Korsakov no estuvieron de acuerdo respecto de cuál Musorgsky querían rescatar, “en el caso de *Khovanshchina* sus objetivos encajaron”.³⁶ De esta manera, la historia que aquí relatamos se abre con Rimsky-Korsakov y su ópera *Pskovityanka* y se cierra con el mismo compositor y su finalización de *Khovanshchina*. Cronológica y temáticamente, el más joven de los compositores del *kruzhok* de Balakirev fue el encargado de abrir y cerrar la saga.

En primer lugar tenemos entonces el papel jugado por Stasov, que no es menor, ya que fue él quien sugirió el tema de la ópera.³⁷ Más allá de la construcción de una biografía *imaginaria* para Musorgsky luego de su muerte, de modo tal que quedaran resaltadas sus propias ideas más que las del compositor, no hay duda de que uno de los estímulos constantes para la composición de *Khovanshchina* provino del propio Stasov.³⁸ El crítico fue quien dominó casi sin rivales la vida creativa de Musorgsky del período comprendido entre 1870 y 1873 en el cual se destacan los mayores logros del compositor respecto del realismo y su compromiso respecto de temas *cívicos*: *Boris Godunov* y el comienzo de *Khovanshchina*.³⁹ En su famoso ensayo biográfico, una de las fuentes más notables hoy en día para estudiar a Musorgsky, Stasov sostiene que “yo fui quien le propuso el sujeto en la

³⁶ Taruskin, *Musorgsky*, p. 6.

³⁷ Como vimos esto no es nuevo. Stasov había sugerido además temas para obras de otros compositores como, por ejemplo, el argumento de *Zar Saltan* y algunas secciones de *Pskovityanka* y *Sadko*, de Nikolay Rimsky-Korsakov y los temas para *Príncipe Igor* de Aleksandr Borodin y *Angelo* de César Cui. Véase Yuri Olkholovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor, UMI Research Press, pp. 65-82 y Taruskin, *Musorgsky*, p. 8.

³⁸ Sobre la visión que tenía Stasov respecto Musorgsky véase el excelente ensayo de Richard Taruskin incluido en su libro sobre el compositor, “Who speaks for Musorgsky?”, en Taruskin, *Musorgsky*, pp. 3-37. El autor, si bien reconoce los méritos y la voluntad de Stasov por salvar del olvido a la obra y la figura de Musorgsky (quien, por otra parte, es un compositor que muere prácticamente en el desconocimiento y el silencio), critica allí la creación que hace Stasov del mito de Musorgsky *nacionalista*, que reflejaría más bien sus propias ideas y no las del compositor. Taruskin, sin embargo, realiza una asociación un tanto mecánica y directa entre las influencias “amistoso-ideológicas” del compositor y sus obras. Así, bajo la órbita de Stasov compondría su *Boris* “populista” y al cambiar a la órbita de Arseny Golenishchev-Kutuzov compondría su *Khovanshchina* “aristocrática”. La cuestión es un poco más compleja, sobre todo porque como bien demuestra su epistolario y sus obras nunca dejaría de estar totalmente fuera de la influencia de Stasov.

³⁹ Taruskin, *Musorgsky*, p. 10.

primavera de 1872, cuando todavía *Boris Godunov* no había sido representada en el teatro”.⁴⁰ Más aún, Stasov tenía bien claro el plan de la obra al momento de proponerlo: “yo consideraba que la lucha entre la vieja y la nueva *Rus'*, la salida de la escena de la primera y el nacimiento de la segunda, sería un suelo rico para un drama y una ópera, y Musorgsky compartía mi opinión”.⁴¹ Pero la intervención de Stasov no se limitó únicamente a la sugerencia del tema. A lo largo de todo el período en el cual Musorgsky se concentró en la composición de *Khovanshchina*, allí estuvo para brindar ayuda, apoyo y, sobre todo, críticas y sugerencias de tipo dramático, argumentativas e ideológicas.⁴² Más aún, es significativo que Stasov había diseñado y planeado con Musorgsky mismo una ópera referida a la *pugachiovshchina*,⁴³ aunque este plan no pasó del esbozo del escenario de algunas ideas respecto de los personajes. Sin embargo, el crítico reconocía que “Musorgsky quería escribir, luego de finalizar *Khovanshchina*, una ópera sobre ‘Pugachov’. Tuvimos muchas discusiones al respecto y algunos trazos de estas intenciones permanecen en la correspondencia”.⁴⁴

La colaboración y la presencia de Stasov en el proceso creativo de *Khovanshchina* son fundamentales, como también lo reconoce el propio Musorgsky. Esto queda evidenciado más aún cuando nos dirigimos a las intervenciones realizadas por parte de Stasov respecto del devenir del proceso compositivo. En las dos cartas más extensas al respecto, Stasov hace comentarios bastante duros al trabajo en marcha.⁴⁵ En la primera se queja incluso del carácter *aristocrático* que estaba adquiriendo la obra: “finalmente será una ópera de príncipes, cuando yo pensé que usted estaba planeando una ópera sobre el

⁴⁰ Stasov, “Musorgsky”, en SISM, p. 122.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Eso puede rastrearse bien en las fundamentales cartas de Stasov a Musorgsky del 15/08/1873; 18/05/1876 y 9-16/08/1876. También, en los importantes ensayos sobre *Khovanshchina*: “Escándalo musical” (1883); “Sobre los motivos de la representación de *Khovanshchina*” (1886) y “¿Está terminada *Khovanshchina*?” (1886). Finalmente en la nota necrológica que Stasov escribiera a la muerte de Musorgsky (1881) y principalmente en su fundamental ensayo biográfico de 1881. En SSM, pp. 23-142, 182-194 y 220-235.

⁴³ Revuelta popular encabezada por Emel'ian Pugachiov (1742-1775) entre 1773-1775 contra el gobierno de Catalina II.

⁴⁴ Citado en MR, p. 354. La correspondencia a la que se refiere Stasov es seguramente a la suya enviada a Musorgsky, muchas de las cuales se hallan perdidas. No existen rastros en la correspondencia de Musorgsky a Stasov al respecto.

⁴⁵ Cartas de Stasov a Musorgsky del 15/08/1873 y del 18/05/1876, en SSM, pp. 220-231.

pueblo [...] No, no, protesto enérgicamente, con toda mi fuerza, contra esto”.⁴⁶ Musorgsky acusó recibo de las recomendaciones, protestas y sugerencias y, lejos de desecharlas y mostrarse en desacuerdo, las ponderó sobremanera.⁴⁷ En la segunda carta, Stasov planteaba la necesidad de realizar importantes cambios respecto de la caracterización y articulación de los personajes e importantes objeciones respecto de cada uno de los actos.⁴⁸ Musorgsky respondía inmediatamente que

Estoy seguro que usted, *généralissime* no supone que sus observaciones y sugerencias han sido tomadas por mí de otra manera que la usual de Musorianin. He parado el trabajo y he caído bajo el pensamiento [...] Le agradezco. He caído en el pensamiento y si usted es todavía el mismo (y si cambia sería un crimen) nuestro asunto se moverá más rápido.⁴⁹

De este modo, Musorgsky absorbía las críticas y sugerencias de Stasov y las tenía en cuenta como parte fundamental para la composición de la ópera. Los aportes del publicista fueron tomados como fundamentales por el compositor -al punto de que como dice Musorgsky en la citada carta debe dejar de componer para reflexionar sobre las observaciones realizadas por Stasov- y se dejarán translucir en la ópera.

Precisamente, y en apoyo a nuestra hipótesis, Musorgsky nunca dejó de concebir la ópera en términos “colectivos”. Vale decir, reconoció activamente a Stasov (y, como veremos, también a Rimsky-Korsakov) como parte del proyecto: en su correspondencia con el *généralissime*, Musorgsky se refería a *Khovanshchina* como un proyecto de carácter grupal y en colaboración ya que Stasov no sólo era el autor de la idea, sino también un consejero y un colaborador inquebrantable. Así, Musorgsky permanentemente hablaba de “nuestro trabajo”, “nuestra ópera” o “nuestra *Khovanshchina*” cada vez que se refería al trabajo nuevo que estaba creando. El compositor reconocía la necesidad de contar con la

⁴⁶ Carta de Stasov a Musorgsky, 15/08/1873, en SSM, pp. 220-221. Las críticas y los comentarios además apuntaban además a las caracterizaciones de los personajes y el modo en el cual debían articularse las diferentes escenas.

⁴⁷ Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MP, p. 174.

⁴⁸ Carta de Stasov a Musorgsky, 18/05/1876, en SSM, pp. 225-231.

⁴⁹ Carta de Musorgsky a Stasov, 15/06/1876, en MP, p. 231.

ayuda y el respaldo de Stasov en su tarea, en todo momento. En la famosa carta que los investigadores suelen citar como prueba del desacuerdo ideológico entre Musorgsky y Stasov -también citada aquí algunos párrafos arriba- la mayor parte de ellos no toma el párrafo en el cual el compositor terminaba reconociendo el acuerdo y la confianza que depositaba en su amigo a la hora de encarar la tarea:

Sin usted [Stasov] yo fracasaría en tres cuartas partes de mis intentos. Nadie ve mejor que usted en qué dirección yo me dirijo, qué excavaciones realizo y nadie mira más directa y profundamente que usted sobre mí camino remoto [...] No pido su mano: usted hace mucho la extendió y yo la he sostenido con fuerza, mi mejor y querido apoyo.⁵⁰

Incluso en una fecha tan tardía como 1880, con bastante material compuesto de *Khovanshchina*, Musorgsky todavía la escribía a Stasov que “nuestra *Khovanshchina* está terminada, excepto por una pequeña pieza en la escena final de la auto-inmolación: debemos hablar sobre esto juntos [...] *Ayúdeme*”.⁵¹ Finalmente, Musorgsky reconocía el carácter colectivo de la empresa y el aporte de su amigo en la dedicatoria de la ópera. En una corta carta, el compositor expresaba su deseo de dedicar *Khovanshchina* a Stasov, sabiendo incluso que lo hacía mucho antes de que la ópera fuera terminada. No contento con ello, Musorgsky iba más allá y le expresaba a su mentor: “quiero dedicarle todo el período de mi vida ocupado por la creación de *Khovanshchina*”.⁵²

A pesar de las recreaciones míticas realizadas luego por Stasov respecto de Musorgsky en particular y la música rusa en general, no hay dudas en este sentido de la influencia que ejerció para el inicio, el desarrollo y la finalización de *Khovanshchina* y de su destacada participación en el proceso compositivo. De modo que no es en vano que se encargue de recalcar luego, en la biografía citada, que los mejores años de composición de Musorgsky fueron los comprendidos en el período 1872-1875 y que luego su salud decayó

⁵⁰ Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MP, p. 127.

⁵¹ Carta de Musorgsky a Stasov, 22/08/1880, en MP, p. 280, cursiva nuestra.

⁵² Carta de Musorgsky a Stasov, 15/07/1872, en MP, p. 134. En la portada del cuaderno de notas para *Khovanshchina* Musorgsky escribió, el mismo día, la siguiente dedicatoria: “Dedico a Vladimir Vasilievich Stasov mi trabajo, hecho con lo mejor de mis habilidades e inspirado por su amor”, en MR, p. 194.

y así su talento y la calidad de sus composiciones, vale decir, cuando *Khovanshchina* había tomado una dirección no tan deseada por él.⁵³ La intervención de Stasov resultó así fundamental para dotar a *Khovanshchina* no sólo de un estímulo y un aliento para su composición sino también para determinar el camino estético e ideológico de su obra.

Sin embargo, a pesar de las intervenciones de Stasov y el mandato por terminar la obra, *Khovanshchina* quedó inconclusa al momento de la muerte de Musorgsky. Y allí es donde aparece como fundamental, para cerrar el círculo, la intervención de Nikolay Rimsky-Korsakov, ya que él es quien no sólo finalizó la ópera sino que es quien además la dotó de sentido y coherencia. Luego de la muerte de Musorgsky, Rimsky-Korsakov pasó trabajando dos años en el manuscrito orquestando, rearmonizando y retocando cada uno de los compases que finalmente quedaron en la versión ejecutable.⁵⁴ La mayoría de los investigadores recientes respecto de Musorgsky en general y *Khovanshchina* en particular (con Richard Taruskin a la cabeza) mantienen una visión condenatoria respecto de la tarea de Rimsky-Korsakov.⁵⁵ Como vimos, Taruskin sostiene que hay una interpretación canónica que se construyó a través de las varias ediciones y los varios editores de *Khovanshchina*, a partir del trabajo inicial de Rimsky-Korsakov, ya que fue él quien completó las partes incompletas y quien orquestó, *corrigió* y *cortó* la ópera. Esa versión *progresiva* es la que estaría en desacuerdo con la idea original de Musorgsky.⁵⁶ Aquí, por el contrario, sostenemos que la intervención de Rimsky-Korsakov es la que permite dotar a la obra de su significación final y su coherencia. Y lo hace en el sentido de apuntar las ideas ya manifestadas por Stasov y Musorgsky de responder ante el avance de la modernidad cultural en Rusia, en una forma que permitiera presentar la recepción de la modernidad cultural y así responder a los problemas planteados en las óperas anteriores.

La intervención de Rimsky-Korsakov en *Khovanshchina* puede registrarse en la partitura misma (como veremos en el próximo apartado) pero también en dos fuentes

⁵³ Stasov, “Musorgsky”, en SSM, p. 123. Taruskin agrega que en parte esa interpretación estuvo motivada por los celos generados por el acercamiento de Musorgsky a Arseny Golenishchev-Kutuzov. Véase Taruskin, *Musorgsky*, pp. 14-15.

⁵⁴ Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 235.

⁵⁵ Por ejemplo, Emerson “Musorgsky’s libretti” y *The Life*; Frolova-Walker, *Russian Music*; Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2006; Taruskin, *Musorgsky* y *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2009.

⁵⁶ Taruskin, *Musorgsky*, p. 320.

documentales fundamentales para el estudio de esta cuestión: su *Crónicas de mi vida musical* y su profusa correspondencia. En la primera, Rimsky da cuenta de su estrecho vínculo con la ópera. A pesar de que al principio dice desconocer “el asunto y el verdadero plan de *Khovanshchina*” y que le resultaba “muy difícil de aclarar aquél embrollo”,⁵⁷ a lo largo de todo el período creativo Rimsky no dejó de tener contacto con ella y con su autor. De hecho, más de una vez, terminó partes de la ópera con la propia aprobación de Musorgsky: “Musorgsky, que nos prometió esta obra [*Khovanshchina*], no tuvo tiempo para hacerla y yo me ofrecí para orquestrarla. Aceptó y, al ejecutarse, mi trabajo le satisfizo mucho, a pesar de que le hice muchas correcciones”.⁵⁸ Rimsky-Korsakov observaba que la tendencia de Musorgsky de dejar incompletas sus obras se debía a su propia incapacidad y a su decadencia moral, física e intelectual, que no dejó de aumentar hasta su muerte. Más allá de eso, es innegable que Rimsky-Korsakov conservó hasta el final de sus días un gran afecto y respeto por su amigo y su decisión de terminar la obra se motivaba precisamente por el reconocimiento del talento y originalidad de su antiguo compañero de cuarto. Como sostiene el propio Rimsky:

Uno encontraba allí armonías torpes y carentes de coherencia, voces conducidas de un modo inverosímil, una modulación increíblemente ilógica, o una abrumadora ausencia de modulación, una orquesta fallida y por lo general una especie de diletantismo audaz y satisfecho de sí, también unos pasajes técnicamente hábiles o ricos en una total impotencia técnica. A pesar de todo esto, estas composiciones solían estar tan llenas de talento, eran tan originales, encerraban tantas cosas nuevas y vivas, que su publicación se hacía indispensable.⁵⁹

En cuanto a la correspondencia, Rimsky-Korsakov es muy elocuente respecto de su tarea en la finalización de *Khovanshchina*, en el sentido de que presentaba como indispensable su intervención para que la obra adquiriera sentido y coherencia. En sus cartas con Mily Balakirev,⁶⁰ Vladimir Stasov,⁶¹ Aleksandr Glazunov⁶² y Semion Kruglikov

⁵⁷ RKL, p. 127.

⁵⁸ Idem, p. 195.

⁵⁹ Idem, p. 218.

⁶⁰ Carta de Rimsky-Korsakov a Balakirev, 08/06/1882, en RKPSS, vol. II, p. 159.

(1851-1910),⁶³ se puede observar cómo Rimsky iba anunciando sus intenciones y precisando en qué momento de la revisión y producción se encontraba trabajando y los avances y las dificultades que iba encontrando a medida que avanzaba. El propio Musorgsky nos autoriza incluso a sostener una interpretación de este tipo en donde se pondera el trabajo conjunto con Rimsky-Korsakov. En su correspondencia con Stasov, reconocía que frecuentemente consultaba y pedía apoyo a su amigo para la composición de ciertas partes de la ópera. Por ejemplo, cuando estaba preparando el coro de los Viejos Creyentes, buscó consejo y aprobación en su amigo *Korsinka*⁶⁴ respecto de las melodías allí utilizadas.⁶⁵ Más tarde incluso sostenía que iba “a completar la tercera escena (el barrio de los *streltsy*)” y que iba “a escribir el quinteto en *Piter*⁶⁶ bajo la supervisión de Rimsky-Korsakov, dado los requerimientos técnicos”.⁶⁷

De esta manera, se puede sostener que *Khovanshchina* es obra de Rimsky-Korsakov también y fue justamente su intervención final lo que le permitió llegar a una forma definitiva y coherente. El propio compositor finalmente así lo pensaba, abiertamente. En una carta dirigida al crítico y teórico Semion Kruglikov durante su trabajo sobre los manuscritos de Musorgsky sostenía que “incluso considero que yo me llamo Modest Musorgsky y no Nikolay Andreevich y que yo compuse [*sochinil*] *Khovanshchina* y tal vez, incluso, *Boris*”.⁶⁸ Sabiendo que probablemente hubiese exagerado, al menos en lo que se refería a *Boris Godunov*, luego matizaba la idea aunque se mantenía en la misma posición respecto de la autoría conjunta de la ópera inconclusa de Musorgsky: “en lo que respecta a *Khovanshchina*, es verdad”.⁶⁹

De este modo podemos sostener junto a Marina Frolova-Walker que “*Khovanshchina* demostró que Musorgsky era un verdadero *intelligent*, atormentándose

⁶¹ Por ejemplo, cartas de Rimsky-Korsakov a Stasov, 25/05/1882; 18/06/1882; 01/07/1882 y 2-3/07/1882, en RKPSS, vol. II, pp. 376, 383, 386 y 388.

⁶² Por ejemplo, cartas de Glazunov a Rimsky-Korsakov 14/09/1882; 13/08/1883, en RKPSS, vol. III, pp. 66 y 70.

⁶³ Por ejemplo, cartas de Rimsky-Korsakov a Kruglikov 27/02/1882; 01/07/1882; 14/04/1883, en RKPSS, vol. VIIIa, pp. 85, 90, 91 y 112.

⁶⁴ Así es como lo llamaba cariñosamente Musorgsky en su correspondencia.

⁶⁵ Cartas de Musorgsky a Stasov del 23/07/1873 y del 02/08/1873, en MP, pp. 154 y 165.

⁶⁶ Así es como suele referirse la gente en Rusia a San Petersburgo informalmente y así es como lo hacía Musorgsky en muchas de sus cartas.

⁶⁷ Carta de Musorgsky a Stasov, 16/08/1876, en MP, p. 236.

⁶⁸ Carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov, 01/06/1882, en RKPSS, vol. VIIIa, p. 90.

⁶⁹ Carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov, 01/06/1882, en RKPSS, vol. VIIIa, p. 91.

con las cuestiones cruciales de la historia de Rusia”, característica que compartió con otros artistas de su época, especialmente los escritores. Aunque el acuerdo llega sólo hasta aquí, pues luego la autora sostiene que los “*kuchkistas* prefirieron, como los eslavófilos, pintar un mundo idealizado de la Rusia anterior a Pedro I”.⁷⁰ Como hemos venido sosteniendo, esta idea no puede aplicarse a Rimsky-Korsakov. El compositor cabe dentro de la categoría de *intelligent*, en este caso la de un *intelligent* interventor. No sólo buscó participar con sus obras en el debate intelectual sobre las cuestiones cruciales de la historia rusa. En su intervención de la obra de Musorgsky buscó concluir con la tarea de su amigo y también contar con una nueva posibilidad de dejar expuesta su visión de la historia y su interpretación de los cambios que la modernidad venía a traer a Rusia. Como dijimos, es él quien abre y cierra, cronológica y temáticamente esta interpretación de la historia de Rusia que es también una intervención intelectual respecto de los problemas y las soluciones necesarias para la Rusia que se enfrentaba ante el desafío de la modernidad europea. Veamos ahora cómo se consolidó todo esto en la ópera *Khovanshchina*.

4.- Una ópera sobre el pasado y el presente de Rusia. La acción de Pedro el Grande y la modernización cultural de Rusia

La *Khovanshchina* que nos finalmente nos dejó Rimsky-Korsakov opera e interviene sobre todo a partir de las partes que Musorgsky dejó inconclusas, ya que los finales más importantes de los diferentes actos de la ópera quedaron sin terminar y así también quedó inconclusa una definitiva filosofía de la historia, si sólo se tiene en cuenta la intervención de Musorgsky.⁷¹ A partir de ello puede leerse y reconstruirse el sentido y la interpretación del relato histórico que se propone en esta ópera, que está directamente vinculada con la necesidad del *intelligent* de intervenir en las discusiones y los debates de su propio tiempo.

⁷⁰ Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 140.

⁷¹ Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 258.

Como sostenía el propio Musorgsky, “el pasado en el presente: esa es mi tarea”.⁷² Rimsky-Korsakov lo dejaba bastante claro, por su parte, en su prefacio escrito para la partitura de la ópera, al sostener que se trataba de una

Lucha entre los siguientes elementos políticos: la Vieja Rusia, representada por el príncipe Khovansky y los *streltsy*; la Joven Rusia, personificada por el príncipe Vasily Golitsyn y la Rusia sectaria, tipificada por Dosifey líder de los *raskolniki* o Viejos Creyentes.⁷³

Es significativo recordar aquí que la ópera -estructurada en cinco actos- lleva por subtítulo “*Narodnaia muzykal’naia drama*”. Históricamente ha habido desacuerdos sobre cómo interpretar este subtítulo, en tanto y en cuanto el término “*narodnaia*” puede significar tanto “popular” como “nacional”. De ese modo, se podría considerar la opción de “drama musical popular” o también la de “drama musical nacional”. Francis Maes, basándose en Richard Taruskin, ha esbozado la posibilidad de interpretarlo como “drama musical sobre la historia nacional”.⁷⁴ Ambos autores se basan en la idea de que *Khovanshchina* es una ópera que trata sobre la aristocracia y que poco habla sobre el pueblo. Incluso citan una carta de Stasov en donde el crítico se quejaba precisamente de la dirección aristocrática que estaba siguiendo la ópera.⁷⁵ Pero lo que no citan es la respuesta de Musorgsky ante la queja de Stasov. En esa carta, Musorgsky le daba la razón a Stasov: “acuerdo plenamente con sus observaciones respecto de su “princesismo” [*kniaschestvo*]”. Y de hecho sostiene que es posible que la ópera haya quedado así dado que “deseaba mostrar un aspecto de ese período: cómo las familias notables huían al pueblo”.⁷⁶ De esta manera, más que establecer una interpretación definitiva respecto del subtítulo de la ópera en el sentido aristocrático, esta carta nos permite suponer que si bien por un lado Musorgsky estaba pensando en una visión nacional de la historia, también estaba teniendo en cuenta el aspecto “popular”, vale decir, no perder de vista que la ópera se proponía

⁷² Carta de Musorgsky a Stasov, 15-22/07/1872, en MP, p. 126.

⁷³ Nikolay Rimsky-Korsakov, “Preface”, en Modest Musorgsky, *Khovanchchina. Drame musical populaire en cinq actes*. Leipzig, Bessel, 1913, p. 1.

⁷⁴ Maes, *A History*, p. 119; Taruskin, *Musorgsky*, p. 322-323.

⁷⁵ Carta de Stasov a Musorgsky, 15/08/1873, en SSM, p. 220.

⁷⁶ Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MP, p. 174.

como una intervención pública respecto de los problemas fundamentales que afectaban a la sociedad rusa y sobre todo a las clases menos favorecidas. El subtítulo recoge así la ambigüedad del término “*narodnaia*” y lo explota en beneficio del reforzamiento del sentido de la ópera.

Ahora bien, la reconstrucción de los efectos de sentido buscados por la obra y de la interpretación historiográfica a partir del material musical se puede realizar a partir de tres momentos fundamentales que a su vez retrotraen, adelantan y modifican otras escenas dentro de ella. Es por ello que a partir de estos tres momentos proponemos una lectura de *Khovanshchina* en la que se demuestra no sólo su interpretación historiográfica sino también el modo en el cual los compositores proponen un estímulo y una clara intervención intelectual para el devenir de la modernización cultural en Rusia. Esos tres momentos son el preludeo y los finales de los actos II y V. Veamos entonces cómo se manifiestan.⁷⁷

4.1.- *El preludeo: amanecer sobre el río Moscú*

Como vimos para el caso de *Pskovityanka*, en el preludeo de una ópera se suele resumir el contenido de todo lo que sigue a continuación, vale decir, se presenta de manera sucinta lo que se va a encontrar desarrollado al interior de la obra. Esto permite, entre otras cosas, presentar al oyente el material musical significativo con el cual podrá entender mejor el contenido dramático de la obra, colaborando con un mejor entendimiento de la misma. El preludeo de *Khovanshchina* no es la excepción ya que en él se resume musicalmente el contenido central de la ópera y su representación de la época de la historia rusa que retrata. Es posible ver en ella -y de ahí su importancia ya que esta parte sí había sido concluida por Musorgsky- una anticipación de lo que será el contenido musical e historiográfico de *Khovanshchina*.

⁷⁷ Por todo lo expuesto en este capítulo, para el análisis que sigue se tuvo en cuenta la edición de *Khovanshchina* editada por Rimsky-Korsakov, basada en los manuscritos de Musorgsky. No tuvimos en cuenta en este caso una de las ediciones consideradas como más autorizadas, la realizada por Pavel Lamm en 1931, ya que precisamente no toma en cuenta la intervención de Rimsky-Korsakov.

El preludio relata en no más de cien compases lo que se desarrollará en el resto de la partitura. Se trata del nacimiento de una nueva Rusia o, para decirlo en otras palabras, el modo en el cual es entendido el impacto del avance de la modernidad cultural en ese país y su pretendida necesidad. El preludio lleva como título “Amanecer en el río Moscú”. La figura del amanecer aquí se utiliza literalmente como inicio de la obra pero también como metáfora de la acción modernizadora de Pedro el Grande, indicando que allí comienza una nueva era para Rusia.⁷⁸ Esa representación se construye a partir del desarrollo de una melodía sencilla de carácter folklórico, que comienza en la tonalidad de *mi* mayor (Ejemplo 1). La presentación de la frase hace uso de un conocido recurso de los miembros de *kuchka*, las *variaciones sobre fondos cambiantes*.⁷⁹ Musorgsky lo retoma y lo pone en juego para la armonización y el tratamiento de esa melodía folklórica, recurso que ya incluso había utilizado en *Boris Godunov*.⁸⁰ Como sostiene Brown, “ejemplifica un proceso de evolución temática que luego va a ser observado frecuentemente a lo largo de la ópera”.⁸¹ El arpeggio del acorde de la tónica al inicio del preludio no hace más que reforzar esa idea de despertar y de desenvolvimiento (Ejemplo 2). El acorde de tónica se desarma y se desenvuelve y es sólo el trémolo de los violines lo que *ensucia* la exposición del tema y simbolizan las *nubes* que podrían tapar la limpia salida del sol. Sin embargo, esa suciedad no es negativa, en tanto y en cuanto ningún amanecer muestra al sol de manera clara y precisa cuando éste sale. Musorgsky sigue aquí el viejo lema del realismo que fuera fuertemente sostenido por el *kruzhok* de Balakirev en el cual se formó.

⁷⁸ Aunque no necesariamente en esa época sino más bien con todos aquellos que de alguna u otra manera hayan proseguido ese camino.

⁷⁹ Emerson y Oldani, *Boris Godunov*, p. 37. Frolova-Walker demuestra por su parte que la armonización no sirve para planes estructurales más generales sino solamente para estructurar pequeñas partes. Frolova-Walker, *Russian Music*, p. 169.

⁸⁰ Modest Musorgsky, *Khovanshchina. Narodnaia muzykal'naia drama v 5 deistviakh*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1960, pp. 1-2

⁸¹ Brown, *Musorgsky*, p. 268.

Ejemplo 1: Modest Musorgsky, *Khovanshchina*. *Narodnaia muzykal'naia drama v 5 deistviakh*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1960, p. 9
Tema del amanecer.

Ejemplo 2: Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 9
Arpeggio del acorde de la tónica en el prelude.

Cuando por segunda vez se expone el tema, no se lo hace de la misma manera: una pequeña variación en la melodía va dando la idea de pequeña transformación de ese despertar y de que todo comienzo supone algo nuevo. Sin embargo la unidad está dada por las notas centrales del tema. Ahora bien, cuando el tema es nuevamente expuesto (por tercera vez) ahora por el oboe, se produce la primera modulación: *re* mayor.⁸² El tema se despliega en su plenitud, representando el sol bien alto y el amanecer pleno. El

⁸² Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 9.

acompañamiento muta de los amenazantes trémolos a los trabajados y dinámicos arpeggios de las cuerdas. No es un dato menor la indicación en la partitura de que el telón debe comenzar a levantarse lentamente precisamente en ese momento. Visualmente, se refuerza aquí la idea propuesta por la música de un amanecer y el nacimiento de algo nuevo (Ejemplo 3).

Violini

p marcato la melodia

Занавес медленно поднимается
 Москва. Красная площадь. Каменный столб и на нём медные доски с надписями. Справа будка Поднялся
 Нанюсик влощади, на столбах протянуты сторожевые цепи. Светает. У столба спит сторожевой стрелец.

cresc. *mf* *f*

Ejemplo 3: Musorgsky, *Khovanshchina*, pp. 10-11.

Ese sol y ese amanecer, símbolo del despertar de Rusia a la modernidad, se van a ver amenazados, sin embargo, a lo largo de toda la obra por los elementos que se oponen a esa modernización. El preludeo es bastante claro en ese sentido: por un lado, el tema se vuelve a ejecutar, ya por cuarta vez, en el registro más grave en los violonchelos. La melodía se hace espesa y dura, respecto de la claridad con la que se venía desarrollando. Cuando la repitan los violines en octavas, volviéndose más aguda, esa altura transforma al tema en punzantes puñaladas clavadas al corazón de la modernización. Pero por otro lado, lo que termina de confirmar los obstáculos que se posan sobre el amanecer de la modernización es el bajo, que con sus pesados golpes refuerza esta idea de sacudir a la modernidad que se espera. El contraste se refuerza más aún con la indicación en la partitura de que al comienzo del tema debe empezar a verse reflejado la luz del sol en las cúpulas de las iglesias. De ahí que los bajos emulen el sonido de las campanas, aunque son campanas más bien pesadas y oscuras y que de esa manera refuerzan el elemento antiguo y no moderno, en este caso religioso.⁸³ Este pasaje es significativo porque el tema en esta variación va a volver a ser ejecutado más adelante en la ópera, al final de acto II, cuando Marfa narre su rescate del asesinato de Golitsyn en manos de las tropas de Pedro.⁸⁴ Brown se pregunta si esta parte no viene a representar al propio Pedro. Pero para Musorgsky claramente representaba el sol y el nacimiento de lo nuevo: “La introducción a *Khovanshchina* está casi lista. La creciente luz del sol naciente es hermosa y ha sido llevada al punto en el cual se dicta la denuncia, con una pequeña escena de Shaklovity y el escriba que precede al dictado”.⁸⁵

El preludeo termina con una cuarta y definitiva modulación a *re* bemol mayor (luego de que la flauta repitiera el tema en *fa*): los chelos y la vuelta del trémolo traen incertidumbre y recuerdan los obstáculos, pero finalmente el tema se impone radiante. Terminada la lucha, el tema se expone de manera reposada, dando a entender que luego del enfrentamiento y el combate se han eliminado todos los elementos extraños y que Rusia se encamina hacia la modernidad vinculada a lo cultural, vale decir, hacia un abandono de las formas supersticiosas de entender la política y la cultura y un llamado a la desacralización

⁸³ Idem, p. 11.

⁸⁴ Brown, *Musorgsky*, p. 268.

⁸⁵ Carta de Musorgsky a Stasov, 02/08/1873, en MP, p. 165.

del mundo y de la sociedad.⁸⁶ Esto es precisamente lo que se expone y desarrolla en el resto de la obra. Veamos de qué manera.

4.2.- *El inconcluso acto II*

Si bien hay cierta tendencia en la ópera hacia la descripción de situaciones y personajes, como sostienen Taruskin y otros autores,⁸⁷ hay también lugar para el despliegue de un relato histórico: el del advenimiento de la modernidad, en este caso más de tipo cultural, como explicábamos más arriba. Ciertamente, lo que fue anunciado musicalmente en el preludio aparece desarrollado en el resto de la ópera, siempre a partir del recurso del material musical. Aquí entonces sostendremos que mientras el texto efectivamente permite un (auto) retrato de los personajes y una descripción de las situaciones, es la música la que se encarga de llevar adelante y sostener una narración histórica y es la que sirve para dotar de sentido a cada uno de los eventos que allí se despliegan. Así, el análisis de las escenas puede dividirse en dos partes: por un lado, es posible analizar los personajes de la ópera, ya que cada uno representa a un grupo y a una posición social y cultural determinada. Por el otro, es posible observar cómo se van vinculando esos diferentes personajes, sus grupos y sus acciones para conformar una narración de la aparición de la nueva Rusia cultural y política, vale decir, de la Rusia que recibe y se enfrenta con la modernidad occidental. Y es esa narración la que se construye a partir del material musical. Como vimos, gran parte de las ideas y la interpretación que finalmente le otorgó Rimsky-Korsakov ya estaban presentes en el propio Musorgsky y también ya habían sido sugeridas por Vladimir Stasov y absorbidas y discutidas por Musorgsky a lo largo de la composición. Nikolay Rimsky-Korsakov no hizo más que confirmar con su finalización una interpretación que siempre había estado presente en el proceso compositivo de la ópera.

⁸⁶Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011, pp. 174-257.

⁸⁷Taruskin, *Musorgsky*, p. 317; Emerson, “Musorgsky’s libretti”, p. 261.

El elemento fundamental que le faltaba a la ópera, el elemento político y activo, vale decir, que orientase el sentido de *Khovanshchina*, fue terminado por Rimsky-Korsakov. Stasov lo ponía en estos términos:

Hay de todo en abundancia en la ópera –pueblos y un genuino color histórico, facciones opuestas, naciones y pueblos contrastantes, hombres buenos y miserables, limpios y sucios, serios y divertidos, todo, todo en abundancia, sólo falta una cosa: un elemento *activo, emprendedor, que apunte a algún sentido*.⁸⁸

Para analizar esta cuestión, y así todo el sentido historiográfico e ideológico de la ópera, es fundamental concentrarse, como dijimos, en dos momentos claves, con sus ramificaciones hacia atrás y hacia adelante y sus respectivas descripciones de los personajes, que incluso se arrastran de los eventos anteriores. Se tratan del segundo y del quinto acto y sobre todo de sus respectivos finales. En ellos se encuentra el núcleo de *Khovanshchina* y de la posición historiográfica de los compositores.

El acto II es fundamental para entender el posicionamiento historiográfico y sobre todo el rumbo que toma la narración. No es casualidad este acto haya sido el último en ser terminado por Rimsky-Korsakov, cuando el resto de la obra ya estaba concluida.⁸⁹ La narración y el efecto de sentido buscado por la disposición del material musical son bastante claros y directos: se trata de un episodio importante dentro del largo camino de Rusia hacia la modernidad cultural. Así lo entendía en parte Musorgsky y así lo entendieron más abiertamente Stasov y Rimsky-Korsakov. El momento en donde se presenta claramente la dirección que van a tomar los acontecimientos son las escenas III y IV de ese mismo acto II. Allí se terminan de definir los personajes históricos y sus posiciones dentro de la disputa por el camino de Rusia hacia la modernidad. Antes, claro, habían sido ya descriptos los otros personajes de la historia: los *streltsy*,⁹⁰ por ejemplo,

⁸⁸ Carta de Stasov a Musorgsky, 9-16/08/1876, en SSM, p. 232, cursiva nuestra.

⁸⁹ La fecha es 14/07/1882. Más aún, las fundamentales tres páginas finales fueron las últimas en ser terminadas, el 01/10/1883. Véase RKPSS, vol. II, p. 377.

⁹⁰ Cuerpo miliar de elite, creado en bajo el reinado de Iván el Terrible.

habían sido retratados a lo largo del acto I de modo negativo y reprobable. Ellos eran los sujetos que destruían todo lo bueno que podía haber y los que se la pasaban todo el tiempo holgazaneando. La descripción planteada en el *libretto*, que relata destrucciones y asaltos varios, no hace más que reforzarse por la música: tanto en la escena I como en la escena II, la llegada y los movimientos de los *streltsy* son anunciados por los bronces disonantes y acompañados por el tremolo de los contrabajos.⁹¹

Volviendo al acto II, todo gira en torno del invisible pero omnipresente Pedro I o del visible aunque ambiguo Shaklovity. Y de cómo a partir de allí se van descartando todos aquellos elementos que se presentan como obstáculos de la modernización cultural de Rusia pretendida por Pedro. Es por eso que el segundo acto resultaba ya fundamental para Musorgsky. La carta escrita a Stasov en agosto de 1876 así lo demuestra:

Oh, sí tan sólo pudiera llegar a dominar esta segunda escena de nuestra *Khovanshchina*, el resto procedería exitosamente, espero. Ahora está claro que la segunda escena tiene la palanca para el giro de los partidos animados en el drama entero.⁹²

Y es eso precisamente lo que sucede a lo largo de lo que finalmente quedó estipulado como el acto II.

Por un lado tenemos al príncipe Golitsyn. Golitsyn es el prototipo del europeo y eso queda claro y se manifiesta musicalmente. La música con la cual se inicia el acto II así lo describe. Así lo reconocía un contemporáneo: “el tema de Golitsyn en el segundo acto en el *estilo europeo* es terriblemente hermoso”.⁹³ Así lo hacía Musorgsky, al utilizar el recurso musical: una florida aria en *fa* mayor que Golitsyn canta en contrapunto con la flauta.⁹⁴ O sea, hay una clara intención de describir al personaje de Golitsyn y ubicarlo en el lugar el europeo. No obstante esto, su condición es incompleta, ya que es un europeo parcial: es supersticioso. Eso queda demostrado nuevamente cuando inmediatamente

⁹¹ Musorgsky, *Khovanshchina*, pp. 13-15 y 17-18.

⁹² Carta de Musorgsky a Stasov, 13/08/1876, en MP, p. 236.

⁹³ Carta de Andrey Katenin a Golenishchev-Kutuzov, 04/09/1875, en MR, p. 305, cursiva nuestra.

⁹⁴ Musorgsky, *Khovanshchina*, pp. 71-73.

después se encuentre con Marfa, que ha llegado a su hogar y se deja adivinar el futuro por ella. Mientras llega el agua pedida por él para que Marfa pueda hacer la adivinación, la orquesta ejecuta una música que hace prever no sólo la superstición sino también el resultado de ella. Todo esto se refuerza aún más, con la ejecución del *leitmotiv* de Marfa cuando ella canta “¿Quieres que interroge tu destino, príncipe? / ¿Qué inquieta la voluntad de las fuerzas ocultas que rigen la tierra, príncipe?” (Ejemplo 4).⁹⁵ Y más tarde, cuando Marfa sostenga que todo está calmo y puro la orquesta la va a contradecir al ejecutar los cornos una sucesión de corcheas que sugieren intranquilidad y zozobra, recurso que ya había sido usado en *Boris Godunov*.⁹⁶ Allí comienza a decretarse la suerte de Golitsyn, que es lo mismo que decir la suerte del partido europeo que no pertenecía a Pedro: su destino es la desaparición, materializada en el exilio. Es significativo remarcar que mientras Marfa da cuenta del destino que le espera al príncipe, la orquesta recurre a la ejecución de los recursos del orientalismo, dando a entender que la caracterización de Golitsyn como europeo es parcialmente cierta.⁹⁷ Más tarde, esta suposición será confirmada por Khovansky, líder de los *streltsy*. Es significativo porque, como vimos en el capítulo 4, en el propio imaginario de Musorgsky Rusia aparecía todavía más cerca del lado tártaro que del europeo. Todo esto se refuerza por la declaración de Golitsyn luego de la adivinación: en una firme aria, el príncipe da cuenta de sus esfuerzos por modernizar Rusia, aunque ahora amargamente no se vea reconocido. Sin embargo, Golitsyn queda dentro del bando europeo: su monólogo termina condenando a Rusia por no poder escapar del yugo tártaro: he ahí la clave, nuevamente en la orquesta, que ejecuta un acompañamiento sostenido en la sección de las maderas, caracterizado por su austeridad y

⁹⁵ Idem, p. 76.

⁹⁶ Idem, p. 78.

⁹⁷ El orientalismo en la música rusa podía identificarse por una serie de convenciones que se fueron construyendo a lo largo de las composiciones, sobre todo con una connotación negativa, asociada a lo femenino, lo lascivo y lo hedonista. Esas convenciones estaban dadas por: a) las ondulaciones melódicas atadas sobre el ritmo; b) el pase cromático entre los grados 5 y 6 o cromatismo, reforzado por el uso de los trinos, c) el pedal percusivo que se asemeja al zumbido; d) timbre del corno inglés. Algunas de estas características pueden ya podían encontrarse en la *Canción georgiana* (1831) de Glinka, en la *Canción georgiana* (1865) de Balakirev y en el ejemplo tal vez más famoso el poema sinfónico *En Asia central* (1880), de Borodin. En el caso de la ópera, aquí el orientalismo está dado sobre todo por el uso del pedal percusivo y por el pase cromático entre los grados 5 y 6. Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 78.

su serenidad, opuesta a la lascivia y el hedonismo oriental.⁹⁸ Su alocución se termina violentamente con la entrada de Khovansky.

Марфа Менo mosso

Гол. Не по-га-дать ли о судь-бе тво-ей, кня-же?

на-прасной жиз-ни.

Fl. *pp* Viole *pp* Viol. *pp* Cor.

М. Più mosso

Спросить ве-ле-ний тайных сил владык земли? Княже? Ве-ли припечь во-

Кн. Голицын На чём?

Fl. *pp* Viole *pp* Viol. *p* Cor.

Recit. Più mosso

Ejemplo 4: Musorgsky, *Khovanshchina*, pp. 76-77.
Ejecución del *leitmotiv* de Marfa mientras canta.

Precisamente, por el otro lado tenemos a otro de los elementos obstaculizadores, Iván Khovansky: a lo largo de la obra es descrito al nivel de los *streltsy*, del cual es el líder. Por ejemplo, cuando hace su ingreso luego de aria de Golitsyn, su avance está marcado por una firme sucesión de corcheas en *pizzicato* precedida por un trino y ejecutada por los violentos chelos. Luego, a lo largo de su *duetto* con Golitsyn, la dureza

⁹⁸ Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 84.

de su música contrasta con cierta dulzura de la música cantada por Golitsyn. Khovansky no duda aquí en colocar a Golitsyn del lado tártaro. Así mismo, él se coloca dentro de la vieja Rusia, al presentarse como heredero del linaje Gedemin, gran duque de Lituania y aclarando que todos los logros de Golitsyn se lograron con la ayuda de los boyardos. La narración musical busca así unificar de alguna manera a estos dos partidos que se encuentran como un obstáculo a las intenciones modernizantes de Pedro I.⁹⁹

Ahora bien, una vez descriptos y definidos todos los personajes y los grupos político-culturales que ellos representan sobreviene la acción: todos se enfrentan finalmente a partir de la escena IV. Allí está también la pugna por los modos en los cuales Rusia se enfrentaba al desafío de la modernidad y el sentido de estos eventos históricos para su presente. Aunque el enfrentamiento se ve interrumpido por la entrada del tercer partido en pugna: el de los Viejos Creyentes encarnado en Dosifey. Aquí Dosifey aparece como la personificación del equilibrio y la reflexión. Es interesante remarcar que en su diálogo con Golitsyn, en el centro de la escena, la cuestión queda finalizada cuando hay un desacuerdo respecto de las fuerzas a utilizar para la salvación de Rusia: mientras Golitsyn sigue pensando en términos materiales, para Dosifey la cuestión se enmarca dentro del plano espiritual. La solución propuesta por Khovansky es que él mismo pueda gobernar. La salida indicada por Dosifey, sin embargo, va en otra dirección: es desde el pueblo desde donde vendrá la solución. Golitsyn a lo sumo traerá a la banda teutónica, como dice Dosifey. La resolución entonces reside en el pueblo, que aquí aparece encarnado en los Viejos Creyentes. Así, la opción de Dosifey no pasa ni por un apego a las viejas tradiciones (como sostenía Khovansky) ni las reformas parciales (como sostenía Golitsyn). La salida es religiosa y cultural, aunque impensada dentro de los planes modernizantes para Rusia. De allí que ya haya quedado escrito su destino trágico. Al fin y al cabo, los “boyardos son todos unos charlatanes”.¹⁰⁰ Khovansky finalmente decide aunar fuerzas allí y se suma a la posición de Dosifey. Hasta aquí son expuestas las propuestas de los personajes. Sólo falta la posición definitiva de los compositores.

Eso se pone de manifiesto a partir de la acción destructora de Golitsyn, que se encarna en el intento de asesinato de Marfa. Ella se ve salvaguardada por los únicos que

⁹⁹ Idem, pp. 86-90.

¹⁰⁰ Idem, p. 91.

representan el verdadero camino de la salvación de Rusia y de su modernización: Pedro el Grande (Ejemplo 5). Así, de este modo, queda expuesto el modo en el cual Rusia alcanzará su verdadero camino: dejando de lado las fuerzas obstaculizadoras y destructoras de la modernidad, dejando de lado las soluciones *asiáticas* y *supersticiosas*. Cuando Marfa canta que fue salvada aparece nuevamente ejecutado por la orquesta el tema del preludio, “Amanecer sobre el río Moscú”, dando a entender no sólo la acción positiva de Pedro sino también resignificando y potenciando la interpretación sobre la introducción que habíamos dado al principio: todo lo que hace Pedro es bueno y el resto, no.¹⁰¹

M. Piu mosso

Сла-ва ти, бо-же!.. Пет-ровцы по-до - спи-ли... а на задворках и держут...

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The tempo marking is 'M. Piu mosso'. The lyrics are in Russian: 'Сла-ва ти, бо-же!.. Пет-ровцы по-до - спи-ли... а на задворках и держут...'. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chords and bass lines.

Ejemplo 5: Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 100.
Salvación de Marfa por Pedro el Grande.

La última escena, ahora sí, revela el rumbo y el sentido de la historia de la ópera. Bien delimitados los partidos que intervienen en la disputa, llega el momento de definirse. Pues bien, Dosifey tiene claro que ninguno debe asumir el poder; Khovansky no renuncia a su sueño y Golitsyn tampoco, pero es éste último el que gana y, actuando en nombre de la regente, denuncia la conspiración y solicita el arresto de Khovansky. Es allí donde está anunciada la “Khovanshchina”, por más que se trate de un anacronismo.¹⁰² El cierre viene dado por el *reprise* del “Amanecer sobre el río Moscú”, en una clara interpretación progresista de la historia: Rusia, a pesar de todo, necesita de esa modernización

¹⁰¹ Idem, p. 100.

¹⁰² Taruskin, *Musorgsky*, p. 317.

petroviana.¹⁰³ Rimsky-Korsakov decide transformar la melodía del preludio en un postludio que no permita dobles interpretaciones ni mensajes ambiguos: Pedro es el “amanecer” y el “día” y el resto de la oposición moscovita es la “noche” (Ejemplo 6).

¹⁰³ Musorgsky, *Khovanshchina*, pp. 101-102.

Moderato
 Боярин Шакловитый (входит в наружные двери)

Князь - я! Ца - рев - на ве - ле - ла вестьям дать: в Из -

III. - май - ловском се - ле до - нос прибит, Хо - вански - е на царство по - ку - си - лись

Кн. Ив. Хованский

III. Хо -

III. О - бо - звал „Хо -

- ван - ски - е? (Хованскому) (Шакловитому)
 Досифей Мечтань - я брось! А что сказал царь Петр?
 quart.

III. „ван - щиной“ и ве - лел „смы - кать“.

parlando Moderato e maestoso (Все стоят в недоумении.)

Ob. Cl. pizz. mf p pizz.

Ejemplo 6: Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 101.
 Melodía del prelude transformada en postludio.

ЗАНАБЕЦ

The image displays a musical score for the piece 'Zanabec' (Занাবেц) from the opera 'Khovanshchina' by Modest Mussorgsky. The score is presented in a multi-staff format. At the top, the title 'ЗАНАБЕЦ' is centered. The score includes a piano accompaniment (piano) and two additional parts: Violin (Viol.) and Cor (Cor.). The piano part features complex textures, including triplets and dense chordal patterns. The Violin part has a melodic line with fingerings indicated by numbers 1-5. The Cor part has a rhythmic accompaniment. The score is divided into several systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) for the piano and individual staves for the Violin and Cor. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line.

Ejemplo 6 (continuación): Musorgsky, Khovanshchina, p. 102.

Es interesante esta escena pues aquí se juega uno de los interrogantes fundamentales de cualquier interpretación histórica, a saber, de cuáles son las fuerzas culturales que van a prevalecer en Rusia. Y queda claro que la necesidad de Rusia pasa por una modernización de sus fuerzas políticas y culturales, encarnadas en este caso en la acción modernizadora de Pedro el Grande. Más allá de si esa modernización deba someter o eliminar a cuanto obstáculo se aparezca en el camino. Precisamente, es significativo remarcar que esta escena no contaba con un final todavía definido y que es el propio Rimsky-Korsakov el que lo termina, conformando esta interpretación más progresista que como vimos no estaban tan lejos de las intenciones originales de la ópera ni de las de Musorgsky y de las de Stasov.

4.3.- *El acto V*

Antes de pasar al otro momento clave, debemos señalar que el quiebre en el relato y su definitiva tendencia progresista comienza a darse hacia el acto IV, ya que allí comienzan a desaparecer (de diversos modos) todos los elementos que se oponen de alguna u otra manera a la modernización pretendida por Pedro: Khovansky va a ser asesinado en la escena IV del acto IV y su asesinato nuevamente es anunciado por la música, a través del trémolo de la cuerdas (e incluso contraponiendo su muerte al bello canto de las jóvenes que habían animado la velada previa).¹⁰⁴ Golitsyn va a ser exiliado en la escena siguiente, dando a entender que si había un partido europeo y modernizador verdadero en Rusia ese era el que lideraba Pedro.¹⁰⁵ Y finalmente van a desaparecer los Viejos Creyentes junto a su líder Dosifey. Este último va a ser encerrado y sus seguidores van a suicidarse finalmente en la última escena la ópera, una escena notablemente cargada de un sentido ideológico e historiográfico. Allí es donde se produce la interpretación definitiva y donde nuevamente se observa la intervención de Rimsky-Korsakov, en el sentido de orientar el mensaje historiográfico de la ópera hacia la dirección modernizadora. Contrariamente a lo que se sostiene, aquí Rimsky-Korsakov no se aleja tanto de las intenciones de Musorgsky.

¹⁰⁴ Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 172.

¹⁰⁵ Idem, pp. 175-178.

Como el propio compositor reconoció en sus cartas, la lectura de Solov'iov resultó fundamental a la hora de componer la ópera: “Estoy relejendo a Solov'iov para estar al tanto de la época”.¹⁰⁶ Como sabemos, la interpretación de la historia rusa de Solov'iov apuntaba en la misma dirección “progresista”. Y en ese sentido, la acción de Pedro el Grande es valorada como positiva y necesaria para Rusia.

En ese final del acto V, que es el final de toda la ópera, termina por desaparecer el último de los obstáculos que faltaban para una modernización completa: los Viejos Creyentes. Esa desaparición no es inocente. Y aquí la música es nuevamente la encargada de mostrar el verdadero sentido de la escena y así el de toda la ópera, reforzando todos los elementos presentados anteriormente. Ya eliminados todos los elementos que obstaculizarían el trabajo de la modernización cultural en Rusia (Khovansky, los *streltsy*, Golitsyn) queda un único grupo, que viene a simbolizar el elemento tal vez más obstaculizador de la modernidad: el de los Viejos Creyentes y su líder Dosifey. Aquí ellos, tras el lamento y el llamado de Dosifey, deciden inmolarsse en la hoguera. Dosifey incluso agudiza aún más el enfrentamiento y la incompatibilidad al declarar a Pedro como el *anticristo*.¹⁰⁷ Luego, los Viejos Creyentes se inmolan mientras cantan un coro basado en una melodía propia. Aquí Rimsky-Korsakov agrega todavía mayor dramatismo y realismo a la escena al representar por medio de la orquestación las llamas de la hoguera ardiente. Sin embargo, el elemento fundamental que sirve para dotar de sentido a la escena y así también a toda la ópera es la reposición de la marcha Preobrazhensky, que había sido ya previamente expuesta en el acto IV, en donde se anunciaba el perdón de Pedro a los *streltsy*. Allí la marcha, en un *allegro marziale*, cumplía el rol de representar al zar que, ya desprovisto de las amenazas más importantes para su poder (Khovansky, Golitsyn) podía otorgar la misericordia a los *streltsy* que quedaban. Como toda marcha, destacan los elementos percusivos y la sección de los metales de la orquesta, remarcando su carácter marcial y, sobre todo, la fuerza del poder zarista (Ejemplo 7). Al ser ejecutada nuevamente la escena final de la ópera (la escena IV del acto V) mientras los Viejos Creyentes se lanzan a la hoguera, la marcha no hace más que simbolizar a Pedro el Grande y su triunfo, vale decir, el éxito y la necesidad de la modernización cultural en Rusia, una

¹⁰⁶ Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MP, p. 174.

¹⁰⁷ Musorgsky, *Khovanshchina*, pp. 203.

modernización que en esta caso viene dada “desde arriba”. Así, la música expone claramente el sentido ideológico e historiográfico de la ópera y la valoración de la acción llevada a cabo por Pedro el Grande. Las repercusiones de sus acciones son evaluadas de modo favorable, mostrando al zar, pero sobre todo a sus políticas, como la solución para los problemas que arrastraba la vieja Rusia (asociados a su atraso) y como el amanecer y el nacimiento de una nueva Rusia que ahora abrazaba los cambios traídos por la modernidad (Ejemplo 8).

The image displays three systems of musical notation from a score. The first system is a recitative piece for a vocal soloist, labeled 'Стрешнев Recit.' with the lyrics 'Стрель-цы! Ца-ри и го-су-да-ри И-ван и Пётр вам ми-лость'. The second system is a staccato piece for a vocal soloist, labeled 'Ст.' with the lyrics 'шлют: и-ди-те в до-мы ва-ши и гос-по-да мо-ли-те за их го-су-дар-ско-е здо-'. The third system is a march for a band, labeled 'Tempo di marcia' with the lyrics 'ро-вье. Иг-рай-те, тру-бы!' and '(Трубы на сцене.)'. The piano accompaniment in the third system features triplets and a forte dynamic.

Ejemplo 7: Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 195.
Perdón de Pedro el Grande a los *streltsy* y marcha Preobrazhensky en el acto IV.

Allegro marziale
(Преображенцы идут к Кремлю.)

ff

poco a poco più animato

poco rit. ЗАНАВЕС

Ejemplo 7 (continuación): Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 196.

ЗАНАВЕС медленно опускается.

Trombe
Corni *ff* più animato

Ejemplo 8: Musorgsky, *Khovanshchina*, p. 223.
Marcha Preobrazhensky en el acto final.

Así, la música termina por exponer claramente el sentido ideológico e historiográfico de la ópera y la valoración de las acciones llevadas a cabo por Pedro el Grande. Su intervención es evaluada de modo favorable, mostrando sobre todo que a partir de sus políticas había que pensar la solución para los problemas del presente que arrastraba la vieja Rusia, asociados a su atraso relativo. O en todo caso, a lo que su desempeño aludía: la recepción de la modernidad como forma de superar los problemas en Rusia. Así, en esta ópera se explica el *cómo* (luego del *qué* de *Pskovityanka* y el *porqué* de *Boris Godunov*) y se lo describe como el amanecer y el nacimiento de una nueva Rusia que intentaría abrazar aquellos cambios traídos por la modernidad que favorecieran una salida hacia la igualdad y la justicia.

CONCLUSIONES

A través de toda la investigación estuvimos trabajando sobre historia cultural rusa del siglo XIX, a partir del caso específico conformado por las óperas históricas elaboradas por Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov. Más precisamente, nos concentramos en el modo en el cual estos dos compositores, como activos *intelligenty*, enfrentaron a través de esas obras el desafío que suponía el avance de la modernidad europea sobre su país proponiendo una lectura y una resolución de los problemas fundamentales de la cultura y la política rusas durante la segunda mitad del siglo XIX. A través de la concatenación de tres momentos históricos claves de la historia de Rusia, los compositores narraron, primero por separado y luego de manera conjunta, *qué* problemas había en su país (*Pskovityanka*), el *porqué* de esos problemas (*Boris Godunov*) y *cómo* solucionarlos (*Khovanshchina*). La particularidad de los casos aquí analizados tiene que ver con que esa recepción y ese enfrentamiento con la modernidad se produjeron a partir de la manipulación del material musical. En ese sentido, hemos introducido en la investigación histórica las herramientas teóricas que habíamos desarrollado a partir de la reflexión filosófica y musical de Theodor W. Adorno. De acuerdo a este autor, la obra de arte en general y la música en particular no son dispositivos que en la investigación social sólo puedan ser abordados para ejemplificar temas o procesos ya estudiados sino que se presentan como fuentes de inestimable valor que pueden aportar elementos no vislumbrados a partir del abordaje de otro tipo de documentos. En el caso particular de esta tesis, para poder acceder al conocimiento de la sociedad rusa de la segunda mitad del siglo XIX.

En ese sentido, la construcción que tanto Musorgsky como Rimsky-Korsakov realizaron respecto del pasado de su país como la intervención que hicieron pensando en su presente fue, ante todo, musical. Precisamente, es a través de ese material que hemos

podido reconstruir una forma de actuación intelectual y política que aspiraba a colaborar con la transformación de la realidad social de Rusia durante el siglo XIX. Fue la particularidad de la manipulación del material musical como su forma de intervención en gran parte no verbal lo que permitió a los compositores acceder de un modo más veloz y más seguro a una modernidad estética y cultural. Ello, a su vez, les abriría las puertas para, por un lado, realizar críticas a los aspectos más reaccionarios de su país y, por el otro, para promover los modos en los cuales una modernidad política y cultural podía ser adoptada en Rusia. En consecuencia, podemos sostener que en ese país la música jugó un rol destacado en lo que supuso la relación con la modernidad europea y se manifestó como una herramienta fundamental a la hora de pensar alternativas políticas concretas que superasen el estado de cosas impuesto por el zarismo. La música, en este plano, se mostró mucho más reformadora que los propios intentos iniciados desde el propio poder político, o al menos indicó el camino que los cambios deberían seguir. En ese sentido, la modernización en Rusia se propone exitosamente desde el propio campo de la música.

Sin embargo, aquí nos encontramos con una situación en apariencia paradójica: en Rusia la tradición musical a la cual oponerse y cuestionar era débil. Por ese motivo, los compositores debieron relacionarse con la modernidad europea de una manera compleja y ambivalente. Por un lado, mostraron un destacado rechazo pero, por el otro, nunca dejaron de ponderar e incorporar elementos de esa modernidad. Dada la situación precaria y marginal de los compositores en Rusia no podía ser de otra manera. Esa complejidad y ambigüedad son la mejor muestra de la estructuración de un campo musical que se proponía, simultáneamente, como una evaluación del presente político y cultural de Rusia. Así, fue el proyecto del *kruzhok* de Balakirev el que finalmente triunfó en tanto y en cuanto sus miembros fueron los únicos que no plantearon un trasplante directo y lineal del modelo europeo, como sí quisieron hacerlo sus oponentes, sino una interpelación de Europa pensando en los problemas específicos de su país. De ese modo, si hemos observado a lo largo del trabajo ciertas formas de barbarismo o vanguardismo desarrollados y reivindicados por los compositores, era precisamente por el modo en que las regiones periféricas se articulaban con la modernidad europea: anticipando respuestas que luego se iban a apreciar con más nitidez en el propio Occidente. Los compositores *kuchkistas* articularon de ese modo los elementos musicales europeos con las preocupaciones políticas

y culturales rusas y de esa particular combinación nacieron dispositivos estéticos que desde las salas de conciertos buscaban intervenir en la arena política.

Esta particularidad situó a nuestros compositores dentro del campo de la *intelligentsia*. Si bien todavía hoy se sigue reconociendo que el rasgo particular de este grupo era su capacidad de convertirse en la conciencia democrática de Rusia en el siglo XIX, es verdad que esa perspectiva no es predominante y tuvo que ceder ante los postulados que, sin negar la existencia de una *intelligentsia*, prefieren una versión un tanto más desideologizada de modo de proponerla como la *conciencia* de la nación o, más aún, como un espacio de sociabilidad y de circulación de ideas ilustradas. En el caso particular de los compositores, la musicología se ha encargado no sólo de negarles su condición de *intelligent* sino también, en el caso de concederles ese rasgo, de adscribirlos sin problemas a un campo más conservador. Esta doble caracterización -la *intelligentsia* sólo como *conciencia* de la nación y los compositores-*intelligent* como conservadores- apunta a reforzar una operación que tiende a debilitar y oscurecer los orígenes del movimiento revolucionario en Rusia y, más precisamente, a desconocer el lugar que tuvo la *intelligentsia* en la conformación de aquél.

Quienes han observado a la *intelligentsia* como *conciencia* de la nación, han distinguido también que fue precisamente la doble alienación de la *intelligentsia* la que dificultó su tarea en el desarrollo de la cohesión nacional rusa e incluso en el desarrollo de una sociedad civil. Separada por su cultura del pueblo y por su ideología del poder, la *intelligentsia* desarrolló una serie de símbolos de nacionalidad pero en la incómoda posición de no ser considerada como parte de la comunidad. Rusia se quedaba de este modo sin un grupo fundamental a la hora de pensar el proceso de construcción de una nación. Así lo sostiene Nathaniel Knight.¹ El argumento, que resulta estimulante para pensar el proceso de construcción nacional deja sin embargo limitada a la *intelligentsia* como una imitación de la intelectualidad europea del siglo XIX, vale decir, como un grupo orgánico y funcional a los intereses dominantes. Esta idea también se destaca sobre todo en la obra de Orlando Figes.² Sin embargo, se deja de lado la especificidad del fenómeno

¹ Nathaniel Knight, "Was the Intelligentsia Part of the Nation? Visions of Society in Post-Emancipation Russia", en *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 7, N° 4, 2006, pp. 733-758.

² Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona, Edhasa, 2006.

ruso, que llevaba a los *intelligenty* no sólo a preocuparse por las tareas intelectuales sino también por utilizarlas en función de la solución radical de los problemas del país. El caso de los compositores aquí analizados demuestra cómo sus dispositivos estéticos buscaron intervenir en un debate de ideas más amplio que el de la edificación de un campo musical y el de la construcción de una nación. Se trataba, en todo caso, de la refundación de esa nación.

Es precisamente por este motivo que debe dejarse de lado la caracterización que automáticamente, y con los últimos resabios de la Guerra Fría, Richard Taruskin y los demás renovadores anglosajones aplicaron a los compositores en cuestión. Si bien se reconoce el notable camino abierto por sus investigaciones, en el aspecto ideológico las conclusiones deben revisarse. Nada nos permite afirmar hoy que tanto Musorgsky como Rimsky-Korsakov hayan adherido a un campo político conservador, ni por sus orígenes sociales ni por sus producciones estéticas. Más aún, y como hemos visto, sus intervenciones apuntaron siempre a pensar y promover el cambio cultural y político en Rusia en pos de una superación de las condiciones dadas por el zarismo. Un poco más explícito en sus declaraciones Rimsky-Korsakov, un poco más cerrado Musorgsky, ambos constituyeron sin embargo en sus obras una variante dentro del campo de la música que intentó adaptar los elementos europeos para la resolución de los problemas culturales y políticos de Rusia. El camino por ellos elegido fue la música, una elección que les permitió hacer notables avances en ese sentido. Por todo lo dicho, es precisamente que se sigue distinguiendo la particularidad de la *intelligentsia* rusa, en este caso reforzado por la música, en tanto y en cuanto se conformaba como un grupo cuya preocupación no sólo estaba en las cuestiones intelectuales sino también, y sobre todo, en las cuestiones ideológicas y políticas. De esta manera, tanto Musorgsky como Rimsky-Korsakov pueden incluirse con todo derecho dentro del destacado grupo de *intelligenty* que pensaron el cambio radical en Rusia a lo largo del siglo XIX.

¿Qué sucedió con el campo musical en tanto *intelligentsia* luego de la intervención de nuestros compositores? En el caso de Musorgsky es difícil comprobarlo puesto que murió en 1881. El caso de Rimsky es más complejo, no sólo porque vivió varios años más -siendo testigo incluso de la revolución de 1905- sino porque además tuvo una intensa participación en la vida musical y cultural. La tendencia dentro de la historiografía fue la

de considerar su caso como el ejemplo típico del *arrepentido* de sus *pecados* de juventud. Incluso se tomaron sus posteriores reorquestaciones de las obras de Musorgsky (y demás colegas del *kruzhok* de Balakirev) como la búsqueda de borrar esos *errores* incluso en las obras de sus compañeros. La cuestión clave aquí era el ingreso de Rimsky-Korsakov como profesor en el conservatorio en la década de 1870. De esta manera, a medida que se iba haciendo más grande y más aprendía, Rimsky se alejaba de su juventud experimental y modernista para entregarse de lleno a una posición más conservadora y clasicista. La cuestión sin embargo no es tan esquemática y puede responderse a partir del análisis efectuado en esta investigación. Por un lado, la entrada de Rimsky-Korsakov no debe ser vista como una *traición* ni como un *arrepentimiento*, en tanto y en cuanto la relación con Europa estuvo planteada desde el principio. Más aún, su ingreso fue saludado por Vladimir Stasov como un modo de dar batalla en el territorio *enemigo*. Respecto del alejamiento del espacio modernista y del abandono de formas de intervención política (Rimsky no iba a componer ya óperas históricas) deben marcarse atenuantes. Sin *kuchka* activo, Rimsky debió hacer su camino solo y hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX otros paradigmas estéticos se hicieron presentes, en lo que se conoció como la Edad de plata. La adoración que algunos artistas sintieron por el “arte por el arte mismo” no impidió sin embargo que Rimsky-Korsakov dejara de lado su propio camino, que si bien incluyó la incorporación de elementos que podrían considerarse clásicos o más tradicionales tampoco dejó de lado la posibilidad de seguir experimentando con la música o de utilizar la ópera como vector de mensajes críticos. Por otra parte, el cambio de siglo supuso la aparición en Rusia de un movimiento revolucionario mejor organizado lo cual amenizó el trabajo de la *intelligentsia* en ese sentido. La concentración en temas más alejados de lo *cívico* y el trabajo en el conservatorio no supuso el abandono del proyecto primigenio de Rimsky-Korsakov como lo demuestran, respectivamente, su ópera *El gallo de oro* (1907) o su desempeño en el conservatorio durante las jornadas de la revolución de 1905.

Finalmente, la investigación ha demostrado la pertinencia de su inclusión dentro de la perspectiva de la historia transnacional y el caso de nuestro objeto de estudio ejemplifica las notables posibilidades que un análisis de tales características puede aportar a la historia de Rusia. Particularmente, el modo en el cual las prácticas culturales de un grupo de compositores activaron las condiciones culturales y políticas para el cambio social a través

de la articulación de ideas que habían provenído desde otros lugares. En tanto que se configuró como un código transnacional y poseía técnicas convencionales que eran compartidas más allá de las propias regiones en las que se la trabajaba, la ópera permitió en Rusia recibir y cuestionar a la modernidad europea para precisarla dentro del país. De esta manera, lo que observamos a partir del caso de Musorgsky y Rimsky- Korsakov (y un poco también a partir del caso del *kruzhok* de Balakirev) es que hubo una circulación de ideas, prácticas y valores entre Rusia y Europa no tuvo una única dirección ni una única forma y que supuso una revisión fundamental del espacio en el cual precisamente se produjo ese intercambio. Los flujos de influencias que determinaron la construcción de una serie de óperas históricas (y de una serie de composiciones musicales) no se entienden únicamente sólo desde el plano nacional ruso, ni como mera influencia de Europa sobre Rusia. Esto permite descartar la etiqueta de *escuela nacional (rusa)* que durante tanto tiempo ha sido utilizada para caracterizar a los compositores de ese país. Tanto Musorgsky como Rismky-Korsakov compusieron en Rusia y manipularon elementos culturales propios de su país pero se apropiaron al mismo tiempo de un lenguaje dotado de una legitimidad europea para hacerse un lugar y para dar una proyección a sus composiciones. El resultado así obtenido no es un producto que podríamos denominar *ruso* o *transportado* desde Europa como tampoco lo es la modernidad que se intentaba estimular. La tarea que emprendieron Musorgsky y Rismky-Korsakov deja bien en claro el espacio de flujos e intercambios que la perspectiva del análisis transnacional intenta analizar para dar cuenta de la conformación de los procesos históricos modernos.

Dos tareas pueden vislumbrarse, al menos, para investigaciones futuras a partir de las conclusiones arribadas. Si bien están lejos de los objetivos propuestos para esta tesis, a su vez se vinculan de una manera muy cercana. En primer lugar, una cuestión que se desprende del párrafo anterior y que tiene que ver con el impacto que las óperas producidas por Musorgsky y Rimsky-Korsakov tuvieron en la propia Europa. Si bien ha sido estudiada desde la musicología la huella que las obras de estos dos compositores ha dejado en compositores europeos como por ejemplo Claude Debussy (1862-1818), sería significativa una investigación que explore el modo en el cual las ideas y las prácticas operísticas de aquéllos ejercieron una influencia de manera tal que en la propia Europa la forma de componer óperas fue revisada y enriquecida, al menos en una dirección intervencionista.

Al mismo tiempo, resultaría significativo investigar de qué manera la imagen que se tenía de Rusia en Europa pudo ser revisada o reforzada a través de las representaciones que se desprendían de las obras de Musorgsky y Rimsky-Korsakov. En ese sentido, también aquí la perspectiva transnacional se vería revitalizada, nuevamente al explorar los modos en los cuáles las ideas y las prácticas europeas se vieron transformadas a partir del flujo conformado por el corredor Rusia - Europa.

La otra cuestión se relaciona con la recepción de estas óperas en la propia Rusia. Si bien nuestra investigación se centró en la producción musical en tanto vector de mensajes y propuestas de cambios, una nueva investigación podría rastrear el impacto que dichas óperas tuvieron tanto en el público ruso en general como en el movimiento revolucionario en particular. Las óperas analizadas mantuvieron cierta regularidad en las representaciones de las temporadas de los teatros líricos de San Petersburgo y también de Moscú luego de haber sido estrenadas. La ópera como género a su vez siguió manteniendo preeminencia dentro de la escena cultural rusa hasta bien entrado el siglo XX. De esta manera, sería significativo rastrear el impacto y la recepción del mensaje que los compositores intentaron transmitir y el modo en el que fue articulado con los diferentes movimientos en ese sentido.

A lo largo de la investigación estuvimos insertos dentro de la historia cultural rusa del siglo XIX y nos centralizamos en el modo en el cual Musorgsky y Rimsky-Korsakov, como activos *intelligent*, enfrentaron el desafío que suponía el avance de la modernidad europea y la resolución de los problemas fundamentales en la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX. La concentración en un espacio y un tiempo tan delimitado no nos debería impedir ver que los resultados de esta investigación también pueden extenderse en los mismos términos espacio-temporales. Por un lado, pueden aportar pistas para pensar el problema de la relación con la modernidad europea en las regiones del planeta que se encontraban, como Rusia, en una situación periférica. Por el otro, pueden brindar herramientas para seguir pensando no sólo el devenir de la música, la ópera y la cultura en Rusia sino también sus vínculos con los acontecimientos que en las primeras décadas del siglo XX generaron un cambio drástico no sólo en el propio país sino también en todo el mundo. De esta manera, y con los recaudos necesarios, el caso de la composición de óperas históricas en Rusia como modo de enfrentar el avance de la modernidad europea puede

ayudarnos de modo global a pensar casos similares en otras regiones y períodos de la historia. Y, como el caso de los compositores analizados, la música puede ayudarnos de modo particular a seguir pensando en la transformación radical del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

1.- Fuentes primarias

1.1.- Partituras de óperas

Las fuentes principales para esta tesis están conformadas por las partituras de las óperas y músicas analizadas. Debido a las ediciones, modificaciones y reediciones, se detalla a continuación el *corpus* completo consultado para cada composición:

1.1.1.- *Pskovityanka*

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, “Pskovityanka. Opera v 4-kh deistviakh (Pervaia redaktsia)”, en Nikolay Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineny*, tomo 1a y 1b. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1965 [Edición original de 1873]. Partitura para orquesta.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, “Pskovityanka. Opera v 4-kh deistviakh (Pervaia redaktsia)”, en Nikolay Rimsky-Korsakov, *Polnoe sobranie sochineny*, tomo 29a. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1965 [Edición original de 1873]. Reducción para piano y voz.

1.1.2.- *Boris Godunov*

MUSSORGSKY, Modest, *Boris Godounov. Opéra en quatre actes et un prologue*. París, Bessel, 1954 [Reimpresión de la edición original de 1874]. Reducción para piano y voz.

MUSORGSKY, Modest, “Boris Godunov”, en Modest Musorgsky, *Polnoe sobranie sochineny*, tomo I, 3. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1927 [Edición de Pavel Lamm]. Reducción para piano y voz.

MUSORGSKY, Modest, *Boris Godunov. Opera v chetirekh deistviakh c prologom*. Moscú, Izdatel’stvo Muzyka, 1979 [Editada por David Lloyd-Jones sobre los manuscritos del compositor]. Partitura para orquesta.

1.1.3.- *Khovanshchina*

MUSORGSKY, Modest, *Khovanchtchina. Drame musical populaire en cinq actes*. Terminada y orquestada por N. A. Rimsky-Korsakov. Leipzig, W. Bessel & Cie, 1913 [Basada en la edición original para orquesta de 1883]. Reducción para piano y voz.

MUSORGSKY, Modest, “Khovanshchina. Narodnaia muzykal’naia drama”, en Modest Musorgsky, *Polnoe sobranie sochineny*, tomo II. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1931 [Editada por Pavel Lamm sobre los manuscritos del compositor]. Reducción para piano y voz.

MUSORGSKY, Modest, *Khovanshchina. Narodnaia muzykal’naia drama v 5 deistviakh*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1960 [Basada en la edición original de 1883]. Reducción para piano y voz.

MUSORGSKY, Modest, *Khovanshchina. Narodnaia muzykal’naia drama v 5 deistviakh, 6 kartinakh*, completada, editada y orquestada por Nikolay Rimsky-Korsakov. Moscú, Izdatel’stvo Muzyka, 1973 [Basada en la edición original de 1883]. Partitura para orquesta.

1.1.4.- *El matrimonio*

MUSORGSKY, Modest, “Zhenit’ba”, en Modest Musorgsky, *Polnoe sobranie sochineny*, tomo IV. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1929 [Edición de Pavel Lamm]. Reducción para piano y voz.

1.1.5.- *Klassik*

MUSORGSKY, Modest, "Klassik", en Modest Musorgsky, *Polnoe sobranie sochineny*, tomo V. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1929, pp. 38-41.

1.2.- *Otras fuentes y colecciones documentales*

1.2.1.- *Modest Musorgsky*

MUSORGSKY, Modest, *Pis'ma k V. V. Stasovu*. San Petersburgo, Izdanie Redakchi, 1911.

MUSORGSKY, Modest, *Sta'ti i materialy*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1932.

RIMSKY-KORSAKOV, Andrey, M. P. (ed.), *Musorgsky. Pis'ma i dokumenty*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1932.

MUSORGSKY, Modest, *Pis'ma k A. A. Golenishchevu-Kutuzovu*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1939.

LEYDA, Jay y Sergei BERTENSSON (eds.), *The Musorgsky Reader: A Life of Modest Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. New York, Da Capo Press, 1947.

MUSORGSKY, Modest, *Pis'ma*. Moscú, Muzyka, 1984.

1.2.2.- *Nikolay Rimsky-Korsakov*

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Letopis' moey muzykal'noy zhizni. 1844-1906*. San Petersburgo, Tipografia Glazunova, 1909.

RIMSKY-KORSAKOV, Andrey (ed.), *N. A. Rimsky-Korsakov. Zhizn' i tvorchestvo*. Moscú, Muzgiz, 1933.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny I*. Moscú, Muzgiz, 1955.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny II*. Moscú, Muzgiz, 1963.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny III*. Moscú, Muzgiz, 1959.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny IV*. Moscú, Muzgiz, 1960.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny V*. Moscú, Muzgiz, 1963.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny VI*. Moscú, Muzgiz, 1965.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny VII*. Moscú, Muzgiz, 1970.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny VIIIa*. Moscú, Muzgiz, 1981.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Polnoe sobranie sochineny VIIIb*. Moscú, Muzgiz, 1982.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay, *Perepiska s V. V. Iastrebtsevym i V. I. Bel'skim*. San Petersburgo, Russkaia Kul'tura, 2004.

1.2.3.- Otros compositores, contemporáneos y corpus documentales

BALAKIREV, Mily, *Sbornik narodnikh russkikh pesen*. Leipzig, M. P. Beliaeff, 1895.

CAMPBELL, Stewart (ed.), *Russians on Russian Music. 1830-1880*. Oxford, Oxford University Press, 1994.

DIANIN, S. A., *Borodin. Zhizneopisanie materialy i dokumenty*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1955.

GLINKA, Mikhail, *Zapiski*. Moscú, Sakahrov, 2004.

GNESIN, M. F., *Mysli i vospominaniia o N. A. Rimskom-Korsakove*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1956.

GOLENISHCHEV-KUTUZOV, A., "Vospominaniia o M.P. Musorgskom", en M. V. Ivanov-Boretsky (ed.), *Muzykal'noe nasledstvo*. Moscú, 1935, pp. 13-49.

GORDEEVA, E. M., *M. P. Musorgsky v vospominaniakh sovremennikov*. Moscú, Muzyka, 1989.

LVOV, Nikolay Lvov e Iván PRATSCH, *Sobranie narodnikh russkikh pesen s ikh golosam*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1955.

NAPRAVNIK, Edvard, *Avtobiograficheskie, tvorcheskie materialy, dokumenty, pis'ma*. Leningrado, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1959.

ORLOVA, Alexandra (ed.), *Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

ORLOVA, Alexandra (ed.), *Musorgsky Remembered*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.

- ORLOVA, Alexandra y M. S. Pekelis (eds.), *M.P. Musorgsky: literaturnoe nasledie*. Moscú, 1971-72.
- RUBINSTEIN, Anton, *Autobiography of Anton Rubinstein*. Boston, Little, Brown and Company, 1890.
- RUBINSTEIN, Anton, “Componisten Russland’s”, en *Blätter for Theater, Musik und Kunst*, 11/05/1855, 25/05/1855 y 28/06/1855.
- RUBINSTEIN, Anton, *A Conversation on Music*. New York, Chas F. Tretbar, 1892.
- RUBINSTEIN, Anton, “O muzyke v Rossii”, en Lev Aronovich Barenboim (ed.), *A. G. Rubinstein: Literaturnoe nasledie*. Moscú, Muzyka, 1983, vol. 1, pp. 46-53.
- SEROV, Aleksandr, *Kriticheskie stat'i*. San Petersburgo, 1892–5.
- STASOV, Vladimir, *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1952.
- STASOV, Vladimir, *Izbrannye stat'i o Musorgskom*. Moscú, Muzgiz, 1952.
- STASOV, Vladimir, *Russkaia opera za rubezhom*. Moscú, Muzgiz, 1953.
- STASOV, Vladimir, *List, Shuman i Berlioz v Rossii*. Moscú, Muzgiz, 1954.
- STASOV, Vladimir, *Izbrannye stat'i o Glinke*. Moscú, Muzgiz, 1955.
- STASOV, Vladimir, *Stat'i o Riskom-Korsakove*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1958.
- STASOV, Vladimir, *Stat'i o muzyke v 5-i vypuskakh*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo, 1975.
- YASTREBTSEV, V. V., *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*. New York, Columbia University Press, 1985.

2.- Sobre historia de la música, estética de la ópera y teoría crítica

- ABBATE, Carolyn, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

- ABBATE, Carolyn y Roger Parker (eds.), *Analyzing Opera*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1989.
- ADORNO, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*. Barcelona, Planeta Agostini, 1994.
- , *Dialéctica negativa*. Madrid, Akal, 2005.
- , *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, Akal, 2009.
- , *Escritos musicales I-III*. Madrid, Akal, 2006.
- , *Escritos musicales IV*. Madrid, Akal, 2008.
- , *Escritos musicales V*. Madrid, Akal, 2011.
- , *Filosofía de la nueva música*. Madrid, Akal, 2003.
- , *Monografías musicales: Wagner / Mahler / Berg*. Madrid, Akal, 2008.
- , “On the Problem of Musical Analysis” en *Music Analysis* 1, N° 2, 1982, pp. 169-187.
- , *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004.
- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal, 2007.
- AGAWU, Kofi, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- , *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- , “What Adorno Makes Possible for Music Analysis”, en *19th Century-Music* 29, N° 1, 2005, pp. 49-55.
- BOKINA, John, *Opera and Politics. From Monteverdi to Heinze*. Londres & New Haven, Yale University Press, 2004.
- BONEFELD, Werner, “Praxis y Constitucionalidad: notas sobre Adorno”, en Fernando Matamoros, John Holloway y Sergio Tischler (eds.), *Negatividad y Revolución. Theodor W. Adorno y la política*. Buenos Aires, Herramienta, 2007, pp. 129-156.
- BUCH, Esteban, *Oíd mortales. Historia de una épica de Estado*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México, Siglo XXI, 1981.

- BURUCÚA, José E., *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica. Siglos XV-XVII*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001.
- CONE, Edward, *The Composer's Voice*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974.
- CONRAD, Peter, *Romantic Opera and Literary Form*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1977.
- COOK, Nicholas y Mark EVERIST (eds.), *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- CORRADO, Omar, "Música culta y política en la Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación", en *Revista del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* 5, N° 9, 2001, pp. 13-34.
- DAHLHAUS, Carl, *Realism in Nineteenth Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- , *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1989.
- , *Nineteenth Century Music*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1989.
- , *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997.
- DE NORA, Tia, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- FEHER, Ferenc, "Música y racionalidad", en Agnés Heller y Ferenc Fehér (eds.) *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona, Península, 1989.
- FESSEL, Pablo, "Desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven", en *Revista del Instituto Superior de Música*, N° 8, 2001, pp. 97-106.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*. Barcelona, Planeta De Agostini, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*. Madrid, Siglo XXI, 1973.
- FUBINI, Enrico, *Estética de la música*. Madrid, A. Machado Libros, 2001.
- , *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 2005.
- GÓMEZ, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Barcelona, Cátedra, 1998.

- GOSSETT, P., “Carl Dahlhaus and the ‘Ideal Type’”, en *19th Century Music* XIII, 1989, pp. 49-56.
- GROOS, Arthur y Roger PARKER (eds.), *Reading Opera*. Princeton, Princeton University Press, 1988.
- GROSSBERG, Lawrence, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia, Letra Capital, 2010.
- GROUT, Donald Jay, *A Short History of Opera*. New York, Columbia University Press, 1965.
- HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus, 1987.
- , *El discurso filosófico de la Modernidad*. Madrid, Taurus, 1989.
- HEPOKOSKI, James, “The Dahlhaus Project and its Extra-Musicological Sources”, en *19th Century-Music* 14, N° 3, 1991, pp. 421-446.
- HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- HOLLOWAY, John, Fernando MATAMOROS y Sergio TISCHLER (eds.), *Negatividad y Revolución: Theodor W. Adorno y la política*. Buenos Aires, Herramienta, 2007.
- HONNETH, Axel, *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*. Madrid, A. Machado Libros, 2009.
- JAMESON, Frederic, *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- JAY, Martin, *Adorno*. Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- , *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid, Taurus, 1989.
- JENEMANN, David, *Adorno in America*. Minneapolis, Minnesota University Press, 2007.
- KALTENECKER, Martin, *El Rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona, Paidós, 2004.
- KERMAN, Joseph, *Opera as Drama*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1988.
- LINDENBERGER, Herbert, *Opera: The Extravagant Art*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.

- , *Opera in History. From Monteverdi to Cage*. Stanford, Stanford University Press, 1998.
- , *Situating Opera: Period, Genre, Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- LUKÁCS, Gyorgy, *Historia y conciencia de clase*. La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- LUNN, Eugene, *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MATUSTIK, Martin, “Habermas on Communicative Reason and Performative Contradiction”, en *New German Critique*, N° 47, 1989, pp. 143-172.
- MCCLARY, Susan, “The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year”, en Richard Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- MENKE, Christopher, *La soberanía del arte. La experiencia estética en Adorno y Derrida*. Madrid, Visor, 1997.
- , *Estética y negatividad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- MONJEAU, Federico, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- NORRIS, Christopher, *Music and the Politics of Culture*. New York, St. Martin’s Press, 1989.
- PADDISON, Max, *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music*. Londres, Kahn & Averill, 1996.
- , “Adorno’s Aesthetic Theory”, en *Music Analysis* 6, N° 3, 1987, pp. 355-377.
- , *Adorno’s Aesthetics of Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- , “Authenticity and Failure in Adorno’s Aesthetics of Music”, en Tom Huhn (ed.) *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 198-221.
- , “The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno”, en *Journal of the Royal Musical Association* 116, N° 2, 1991, pp. 267-279.
- , “Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy”, en Jim Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 318-342.

- PAHLEN, Kurt, *Diccionario de la ópera*. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- PARAKILAS, James, “Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera”, en *19th Century Music* 16, N° 2, 1992, pp. 181-202.
- PARKER, Roger (ed.), *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona, Paidós, 1998.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “La música como elemento de análisis histórico: la historia actual”, en *Historia Actual Online*, N° 5, 2004, pp. 155-169.
- PLESCH, Melanie, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, en *Revista Argentina de Musicología*, N° 1, 1996, pp. 57-68.
- RATNER, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York, Schirmer Books, 1980.
- RINALDI, Mauricio, “El concepto de autonomía del arte en la *Teoría Estética* de Adorno”, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Buenos Aires, 2006.
- ROBERTS, David, *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1991.
- ROBINSON, Paul, *Opera and Ideas. From Mozart to Strauss*. New York, Cornell, 1985.
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, MacMillan, 2001, 29 vols.
- , *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres, MacMillan, 1992, 4 vols.
- SAMUELS, Robert, *Mahler's Sixth Symphony*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- STEINBERG, Michael, *Escuchar a la razón: Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- SUBOTNIK, Rose Rosengard, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- , *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- TREITLER, Leo, *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- FERNÁNDEZ VEGA, José, *Lo contrario de la infelicidad: promesas estéticas y mutaciones políticas del arte actual*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.

WIGGERSHAUS, Rolf, *La Escuela de Frankfurt*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

WOLFF, Janet, "The Ideology of Autonomous Art", en Richard Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Compositions, Performance and Reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 1-12.

YABROWSKI, Nuria y Esteban DIPAOLA, *En tu ardor y tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

3.- Sobre música y ópera rusa

ABRAHAM, Gerald, "The Foundation Stone of Russian Music", en *Music & Letters* 18, N° 1, 1937, pp. 50-62.

———, "Rimsky-Korsakov's First Opera", en *Studies in Russian Music*. Londres, Faber and Faber, 1935, pp. 142-166.

———, "Mussorgsky's 'Boris' and Pushkin's", en *Music and Letters* 26, N° 1, 1945, pp. 31-38.

———, "Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin", en *Music & Letters* 56, N° 3-4, 1975, pp. 313-318.

———, "Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov's First Opera", en *Musical Quarterly*, N° 54, 1968, pp. 58-73.

———, *Slavonic and Romantic Music: Essays and Studies*. Londres, Faber and Faber, 1968.

———, *Cien años de música*. Madrid, Alianza, 1975.

———, *On Russian Music*. Londres, MacMillan, 1980.

———, *Essays on Russian and East European Music*. Oxford, Oxford University Press, 1985.

ABRAHAM, Gerald y M. D. CALVOCORESSI, *Los grandes maestros de la música rusa*. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1950.

- ASAFEV, Boris, *Anton Grigori'evich Rubinstein v ego muzykal'noy deiatel'nosti i otzyvakh sovremennikov*. Moscú, Muzgiz, 1929.
- , *Nicolay Andreevich Rimsky-Korsakov (1844-1944)*. Moscú, Muzgiz, 1944.
- , “V rabote nad Khovanshchinoy”, en T. M. Libanova (ed.), *Izbranye Trudy*. Moscú, Muzgiz, 1954, pp. 160-167.
- , “Russky narod, russkie liudy”, en T. M. Libanova (ed.) *Izbrannye trudy*. Moscú, Muzgiz, 1955.
- ASAFYEV, Boris, *Symphonic Etudes. Portraits of Russian Operas and Ballets*. Londres, The Scarecrow Press, 2008.
- BAKAEVA, Galina, “*Khovanshchina*” M. P. Musorgskovo. Kiev, Muzichna Ukraina, 1976.
- BAKER, John, “Dargomizhsky, Realism and *The Stone Guest*”, en *MR*, XXXVII, 1976, pp. 193-208.
- BATCHELOR, Jennifer y John NICHOLAS, *Khovanshchina*. Londres, Calder Publications, 1994.
- BROWN, David, *Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study*. New York, Da Capo Press, 1985.
- , *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- BROWN, Malcom, *Musorgsky: In Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- BUCKLER, Julie, *The Literary Largette: Attending Opera in Imperial Russia*. Stanford, Stanford University Press, 2000.
- CALVOCORESSI, M. D., *Mussorgsky*. Buenos Aires, Editorial de Grandes Biografías, 1943.
- , *A Survey of Russian Music*. Hardmondsworth, 1944.
- DI BENEDETTO, Renato, *El siglo XIX I*, Historia de la música, vol. 8, Madrid, Alianza, 1987.
- EMERSON, Caryl, *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- , *The Life of Musorgsky*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

- , “Musorgsky’s Libretti on Historical Themes: From the ‘Two Borises’ to ‘Khovanshchina’”, en A. Groos y R. Parker, *Reading Opera*. Princeton, Princeton University Press, 1988.
- EVERETT, William, “Chernomor, the Astrologer, and Associates Aspects of Shadow and Evil in *Ruslan and Lyudmila* and *The Golden Cockerel*”, en *The Opera Quarterly* 12, N° 2, 1995, pp. 23-34.
- EVSEEV, C. B., *Rimsky-Korsakov i russakaia narodanaia pesnia*. Moscú, Muzyka, 1970.
- FORTE, Allen, “Musorgsky as Modernist: The Phantasmic Episode in *Boris Godunov*”, en *Music Analysis* 9, N° 1, 1990, pp. 3-45.
- FINDENZEYN, Nikolay, *Ocherki po istorii muzyki v Rossii*. Moscú, Gosizdat, 1929.
- FRID, E., *Proshedshee, nastoiashchee i budushche v “Khovanshchine” Musorgskogo*. Leningrado, Muzyka, 1974.
- , *Modest Petrovich Musorgsky 1839-1881. Kratky ocherk zhizni i tvorchestva*. Leningrado, Muzyka, 1979.
- , *M. P. Musorgsky. Problemy tvorchestva. Issledovanie*. Leningrado, Muzyka, 1981.
- FROLOVA-WALKER, Marina, “On *Ruslan* and Russianness”, en *Cambridge Opera Journal* 9, N° 1, 1997, pp. 21-45.
- , *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven, Yale University Press, 2007.
- GARCÍA MORILLO, Roberto, *Musorgsky*. Buenos Aires, Ricordi, 1943.
- , *Rimsky-Korsakov*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1945.
- GARDEN, Edward, *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music*. New York, St. Martin's Press, 1967.
- , “Classic and Romantic in Russian music”, en [Music and Letters](#) 50, N° 1, 1969.
- GASPAROV, Boris, *Five Operas and a Symphony. Word and Music in Russian Culture*. New Haven, Yale University Press, 2005.
- GNESIN, M. F., *Mysly i vospominania o N. A. Rimskom-Korsakove*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1956.
- GORDEEVA, E. M., *Kompozitori “Moguchey Kuchki”*. Moscú, Muzyka, 1985.
- (ed.), *M. P. Musorgsky v vospominaniiaakh sovremennikov*. Moscú, Muzyka, 1989.

- GOZENPUD, A., *N. A. Rimsky-Korsakov. Temi i idei evo opernogo tvorchestva*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1957.
- , *Russkie operny teatr XIX veka*. Leningrado, Muzyka, 1973.
- GRIFFITHS, Steven, *A Critical Study of the Music of Rimsky-Korsakov 1844-1890*. Nueva York & Londres, Garland, 1989.
- IAKOVSKY, M., *Rimsky-Korsakov i revolutsia 1905 goda*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1950.
- KARLINSKY, Simon, “Russian Comic Opera in the Age of Catherine the Great”, en *19th Century Music* 7, N° 3, 1984, pp. 318-325.
- , *Russian Drama from its Beginnings to the Age of Pushkin*. Los Angeles, University of California Press, 1985.
- KARATIGYN, B., “‘Khovanshchina’ i eio avtory”, en *Muzykal'ny Sovremennik*, N° 5, 1917, pp. 192-218.
- KERMAN, Joseph, “The puzzle of *Boris*”, en *Opera News*, N° 39, 1975.
- KREMLIOV, Iu. A. (ed.), *Ts. A. Kiui: Izbrannye stat'i*. Leningrado, 1952
- , *Estetika prirodi v tvorchestve N. A. Rimskovo-Korsakova*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1962.
- LEVASHEVA, Olga, Iury KELDYSH y Aleksey KANDINSKY, *Istoriia russkoy muzyki*. Moscú, Muzyka, 1973.
- LUNACHARSKY, Anatoly, “Taneev y Scriabin”, en A. Lunacharsky, *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires, Axioma, 1974, pp. 114-132.
- , “On Scriabin”, en *Journal of the Scriabin Society of America* 8, N° 1, 2003, pp. 37-43.
- MAES, Francis, “Modern Historiography of Russian Music: When Will Two Schools of Thought Meet?”, en *International Journal of Musicology*, N° 6, 1997, pp. 377-394.
- , *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2006.
- MONTAGU-NATHAN, Montagu, *A History of Russian Music*. Londres, Wiliam Reeves, 1914.
- , *Contemporary Russian Composers*. Londres, C. Palmer & Hayward, 1917.

- MORRISON, Simon, "The Semiotics of Symmetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson", en *Cambridge Opera Journal* 13, N° 3, 2001, pp. 261-293.
- , *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2002.
- NAZAROV, A. F., *Tsezar' Antonovich Kiui*. Moscú, 1989.
- NEWMARCH, Rosa, *The Russian Opera*. Londres, H. Jenkins, 1914.
- OBRAZTSOVA, I. M., *M. P. Musorgsky na Pskoshine*. Leningrado, Lenizdat, 1985.
- OLDANI, Robert, "Boris Godunov and the Censor", en *19th Century Music* 2, 1979, pp. 245-253.
- OLDANI, Robert y Caryl EMERSON, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- OLKHOVSKY, Yuri, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.
- POLIAKOVA, L., "'Pskovityanka' i 'Vera Sheloga'", en V. Tsendrovsky *et al.*, *Operi N. A. Rimskova-Korsakova: putevoditel'*. Moscú, 1976.
- RAKHMANOVA, Marina, "K 100-letiu prem'yeri 'Khovanshchini'", en *Sovietskaia Muzyka*, N° 3, 1986, pp. 88-96.
- RIDENOUR, Robert, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- ROSSIKHINA, V. P., *Operny teatr S. Mamotova*. Moscú, Muzyka, 1985.
- ROBINSON, Harlow, "If You're Afraid of Wolves, Don't Go into the Forest. On the History of Borodin's *Prince Igor*", en *The Opera Quarterly* 7, N° 4, 1990, pp. 1-12.
- SARGEANT, Lynn, "A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, 1861-1917", en *Music and Letters* 85, 2004, pp. 41-61.
- , "Kashchei the Immortal: Liberal Politics, Cultural Memory, and the Rimsky-Korsakov Scandal of 1905", en *Russian Review* 64, N° 1, 2005, pp. 22-43.
- , *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- RATSER, Y., "'Zagadki Kamennogo gost'ia'", en *Sovietskaia Muzyka*, N° 6, pp. 86-100.
- ROSS-BULLOCK, Philip, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late Nineteenth and Early Twentieth Century*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2009.

- RUSS, Michael, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- SEAMAN, Gerald, *History of Russian Music. From its Origins to Dargomyzhsky*. New York, Praeger, 1967.
- , “Borodin’s Letters”, en *The Musical Quarterly* LXX, N° 4, 1984, pp. 476-498.
- , “The Russkaya Muzykal’naya Gazeta”, en *Fontes Artis Musicae* 49, N° 1-2, 2002, pp. 55-66.
- , *Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov: A Guide to Research*. New York, Garland Pub., 1988.
- SEROFF, Victor, *The Mighty Five: The Cradle of Russian National Music*. New York, Allen, Towne and Heath, 1948.
- SHIRINIAN, P., *Opernaia dramaturgia musorgskovo*. Moscú, Muzyka, 1981.
- , *Musorgsky*. Moscú, Muzyka, 1987.
- SHLIFSHTEIN, S., “Otkuda she rassvet?”, en *Soviestkaia Muzyka*, N° 12, 1971, pp. 109-113.
- , *Musorgsky. Khudoshchnik. Vremia. Sud’ba*. Moscú, Muzyka, 1975.
- SOKOL'SKY, M., *Musorgsky. Shostakovich*. Moscú, Sovetsky Kompositor, 1983.
- SOLOVTSOV, A., *Zhizn i tvorchetsvo N. A. Rimskogo-Korsakova*. Moscú, Muzyka, 1964.
- STRAVINSKY, Igor, *Poética musical*. Buenos Aires, Emecé, 1952.
- SWAN, Alfred, *Russian Music and its Sources in Chant and Folk-Song*. London, John Baker, 1973.
- TARUSKIN, Richard, “Glinka’s Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera”, en *19th-Century Music* 1, N° 2, 1977, pp. 142-162.
- , *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- , “How the Acorn Took Root: A Tale of Russia”, en *19th Century Music*, N° 6, 1983, pp. 189-212.
- , “Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music”, en *The Journal of Musicology* 3, N° 4, 1984, pp. 321-339.
- , “Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context”, en *Cambridge Opera Journal*, N° 4, 1992, pp. 253-280.

———, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

———, *Defining Russia Musically*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

———, *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2009.

———, *Music in the Nineteenth Century*. New York, Oxford University Press, 2011, vol. 3.

VIKHANSKAIA, A., “K Istorii ‘Veri Shelogy’”, en *Soviestkaia Muzyka*, N° 6, 1958, pp. 42-47.

———, “Neopublikovannaia redaktsiia opera ‘Pskovityanka’ N. A. Rimskova-Korsakova”, en *Ruskaia i zarubezhnaia muzykal’naia klassika: voprosi teorii muzyki i ispolnitel’stva*. Leningrado, 1974.

WOODSIDE, Mary S., “Leitmotiv in Russia: Glinka's Use of the Whole-Tone Scale”, en *19th Century Music* 14, N° 1, 1990, pp. 67-74.

ZETLIN, Mikhail, *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1959.

4.- Sobre historia cultural e historia general de Rusia

ADAMOVSKY, Ezequiel, “Euro-Orientalism and the Making of the Concept of Eastern Europe in France, 1810-1880”, en *The Journal of Modern History*, N° 77, 2005, pp. 591-628.

———, *Euro-Orientalism: Liberal Ideology and the Image of Russia in France (C. 1740-1880)*. Oxford, Peter Lang, 2006.

———, “Russian Culture under the French Eyes: Stigma, Civilization and Violence”, en Douglas Clayton (ed.), *La Russie et le monde francophone*. Ottawa, Université d’Ottawa, 2007, pp. 115- 137.

APPADURAI, Arjun, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, en *Public Culture* 2, N° 2, 1990, pp. 1-24.

- BALMOUTH, Daniel, *Censorship in Russia, 1865-1905*. Washington, University Press of America, 1979.
- BARTLETT, Roger, *Russian Thought and Society, 1800-1917: Essays in Honour of Eugene Lampert*. Keele, University of Keele, 1984.
- BARTLETT, Rosamund y Linda EDMONSON, “Collapse and Creation: Issues of Identity and the Russian *Fin de Siècle*”, en Catriona Kelly y David Shepherd (eds.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- BAYLY, C. A., Sven BECKERT, Matthew CONNELLY, Isabel HOFMEYR, Wendy KOZOL y Patricia SEED, “AHR Conversation: On Transnational History”, en *American Historical Review* 111, N° 5, 2006, pp. 1440–1464.
- BECKER, Christopher, “Raznochintsy: The Development of the Word and of the Concept”, en *American Slavic and East European Review* 18, N° 1, 1959, pp. 63-74.
- BELKNAP, Robert, “Survey of Russian Journals, 1840-1880”, en Deborah Martinsen (ed.), *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 91-116.
- BERDIAEFF, Nicolas, *Las fuentes y el sentido del comunismo ruso*. Buenos Aires, Losada, 1939.
- BERDIAEV, Nikolay, *Vekhi (Landmarks)*. Nueva York, M.E. Sharpe Inc., 1994.
- BERLIN, Isaiah, *Pensadores rusos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- , *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus, 2000.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 2011.
- BILLINGTON, James, *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. New York, Knof, 1966.
- , “The Intelligentsia and the Religion of Humanity”, en *American Historical Review* 65, N° 4, 1960, pp. 807-821.
- BLACK, Cyril (ed.), *Rumbos de la historia soviética*. Buenos Aires, Hobbs-Sudamericana, 1965.
- BOWMAN, Herbert, “The Intelligentsia in Nineteenth Century Russia”, en *Slavic and East European Journal* XV, 1957, pp. 5-21.

- BROWER, Daniel, “The Problem of the Russian Intelligentsia”, en *Slavic Review* 26, N° 4, 1967, pp. 638-47.
- CHAMBERLIN, William Henry, “The Tragedy of the Russian Intelligentsia”, en *Russian Review* 18, N° 2, 1959, pp. 89-95.
- CHERNISHEVSKI, Nicolai, *¿Qué hacer? Gente Nueva*. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, s/f.
- CHERNYSHEVSKY, Nikolay, “Esteticheskie otnosheniia iskusstva k deystvitel’nosti” en Nikolay Chernyshevsky, *Izbrannye esteticheske proizvedeniia*. Moscú, Iskusstvo, 1974, pp. 66-215.
- CLAVIN, Patricia, “Defining Transnationalism”, en *Contemporary European History* 14, N° 4, 2005, pp. 421–439.
- CLARK, Katerina, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- CLOWES, Edith (ed.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- CONFINO, Michael, “On Intellectuals and Intellectual Traditions in Eighteenth and Nineteenth Century Russia”, en Michael Confino, *Russia before the “Radiant Future”. Essays in Modern History, Culture, and Society*. New York, Berghahn, 2011, pp. 83-118.
- DIXON, Simon, *The Modernisation of Russia 1676-1825*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- DOBROLIUBOV, Nikolay, “¿Qué es el oblomovismo?”, en AAVV, *Los demócratas revolucionarios rusos*. La Habana, Editorial arte y literatura, 1989, pp. 385-439.
- DOSTOIEVSKY, Fiodor, “Discurso sobre Pushkin”, en Fiodor Dostoievsky y León Tolstoi, *Novelas y cuentos*. Barcelona, Océano, s/f, pp. 153-170.
- , *Los demonios*. Alianza, Madrid, 1984.
- EDIE, James M., James P. SCANLAN, Mary-Barbara ZELDIN y Geroge L. KLINE (eds.), *Russian Philosophy*. Chicago, Quadrangle, 1965, 3 vols.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FIGES, Orlando, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona, Edhasa, 2006.

- , *Crimea*. Barcelona, Edhasa, 2013.
- FINK, L., S. T. LEONARD y D. M. REID (eds.) *Intellectuals and Public Life: Between Radicalism and Reform*. Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- FINKEL, Stuart, *On the Ideological Front: The Russian Intelligentsia and the Making of the Soviet Public Sphere*. New Haven, Yale University Press, 2007.
- FISCHER, George, *Russian Liberalism from Gentry to Intelligentsia*. Cambridge, Harvard University Press, 1958.
- , “The Intelligentsia and Russia”, en Cyril Black (ed.), *The Transformation of Russia*. Nueva York, 1966.
- GERTSEN, Aleksandr, *Byloe i dumy*. Kuibyshev, Kuibyshevskoe Knishchne Izdatel'stvo, 1975.
- GLICKMAN, Rose, “An Alternative View of the Peasantry: The Raznochintsy Writers of the 1860s”, en *Slavic Review* 32, N° 4, 1973, pp. 693-704.
- GONCHAROV, Iván, “Oblomov”, en AAVV, *Maestros rusos II*. Barcelona, Planeta, s/f, pp. 165-655.
- GREENFELD, Liah, *Nationalism: Five Roads to Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- GROSSMAN, Joan Delaney e Irina PAPERNO (eds.), *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, Stanford University Press, 1994.
- HAIMSON, Leopold, “The Problem of Social Identities in Early Twentieth Century Russia”, en *Slavic Review* 47, N° 1, 1988, pp. 1-20.
- HALFIN, Igal, “The Rape of the Intelligentsia: A Proletarian Foundational Myth”, en *Russian Review* 56, N° 1, 1997, pp. 90-109.
- HAMBURG, G., “Russian Intelligentsias”, en William Leatherbarrow y Derek Offord (eds.), *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 44-70.
- HARDT, Michael y Antonio NEGRI. *Imperio*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- INGERFLOM, Claudio Sergio, *Le citoyen impossible. Les racines russes du léninisme*. Paris, Éditions Payot, 1988.
- , “Oublier l'état pour comprendre la Russie (XVI^e-XIX^e siècle). Excursion historiographique”, en *Revue des études slaves* LVI, N° I, 1993.

- IVANOV, Sergey A., *Holy Fools in Bizantium and Beyond*. Oxford, Oxford University Press, 2006.
- IVANOV-RAZUMNIK, R. V., *Istoriia russkoy obshchestvennoi mysli*. Petrogrado, Tipografia Stasiulevicha, 1908.
- JANIN, V. K., *Istoriia rossiskoy intelligentsii*. Moscú, 1995.
- KAGARLITSKY, Boris, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- KARAMZIN, Nikolay, *Istoriia gosudarstva rossiskago v trekh' knigakh'*. San Petersburgo, Tipografiia Eduarda Pratsa, 1845.
- KELLY, Aileen, *Toward Another Shore: Russian Thinkers Between Necessity and Change*. New Haven, Yale University Press, 1998.
- KELLY, Catriona y David Shepherd (eds.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- , *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- KIMERLING WIRTSCHAFTER, Elise, *Structures of Society: Imperial Russia's "People of Various Rank"*. DeKalb, Northern Illinois University Press, 1994.
- , *Social Identity in Imperial Russia*. DeKalb, Northern Illinois University Press, 1997.
- KLIOUTCHKINE, Konstantine, "Between Sacrifice and Indulgence: Nikolay Nekrasov as a Model for the Intelligentsia", en *Slavic Review* 66, N° 1, 2007, pp. 45-62.
- , "Between Ideology and Desire: Rhetoric of the Self in the Works of Nikolay Chernyshevskii and Nikolay Dobroliubov", en *Slavic Review* 68, N° 2, 2009, pp. 335-354.
- KNIGHT, Nathaniel, "Was the Intelligentsia Part of the Nation? Visions of Society in Post-Emancipation Russia", en *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 7, N° 4, 2006, pp. 733-758.
- KOBLITZ, Ann Hibner, "Science, Women, and the Russian Intelligentsia: The Generation of the 1860s", en *Isis* 79, N° 2, 1988, pp. 208-226.
- KOLONITSKI, Boris, "Les identités de l'intelligentsia russe et l'anti-intellectualisme. Fin du XIXe-début du XXe siècle", en *Cahiers du monde russe* 43, N° 4, 2002, pp. 601-616.
- KROPOTKIN, Peter, *Memories of a Revolutionary*. New York, Horizon Press, 1968.

- LEATHERBARROW, William y Derek OFFORD (eds.), *A Documentary History of Russian Thought: From the Enlightenment to Marxism*. Ann Arbor, Ardis, 1987.
- , *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- LEKHKINA-SVIRSKAIA, V. R., *Intelligentsia v Rossii vo vtoroy polovine XIX veka*. Moscú, 1971.
- LOTMAN, Yuri Lotman, Lidia GINSBURG y Boris USPENSKII (eds.), *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- MALIA, Martin, “¿Qué es la intelligentsia rusa?”, en Juan F. Marsal (ed.), *Los intelectuales políticos*. Buenos Aires, 1971, pp. 23-45.
- , *Russia under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin mausoleum*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- MANCHESTER, Laurie, “Harbingers of Modernity, Beares of Tradition: Popovichi as a Model Intelligentsia Self in Revolutionary Russia”, en *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 50, N° 3, 2002, pp. 321-344.
- MAZOUR, Anatole, *Modern Russian Historiography*. Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1975.
- MCCONNELL, Allen, “The Origin of the Russian Intelligentsia”, en *The Slavic and East European Journal* 8, N° 1, 1964, pp. 1-16.
- MEY, Lev, “Pskovityanka”, en Lev Mey, *Dramy*. Moscú, Sovietsky Pisatel’, 1961.
- MILIUKOV, Pavel Nikolayevich, *Ocherk po istorii russkoi kul'tury*. París, Izdatel'stvo Sovremennaia Zapiski, 1931.
- MORSON, Gary Saul, “Tradition and Counter-Tradition: The Radical Intelligentsia and Classical Russian Literature”, en William Leatherbarrow y Derek Offord (eds.), *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp.141-168.
- MOUZELIS, Nicos, “Modernidad: una conceptualización no europea”, en *Zona abierta*, N° 82/83, 1998, pp. 137-138.
- NAHIRNY, Vladimir C., “The Russian Intelligentsia: From Men of Ideas to Men of Convictions”, en *Comparative Studies in Society and History* 4, N° 4, 1962, pp. 403-435.
- , *The Russian Intelligentsia: From Torment to Conviction*. New Brunswick, 1983.
- NOVIKOVA, Olga (comp.), *Rusia y Occidente*. Madrid, Tecnos, 1997.

- OFFORD, Derek, "Dostoevsky and the Intelligentsia", en W. J. Leatherbarrow (ed.), *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 111-130.
- OVSIANIKO-KULIKOVSKY, D. N., *Istoriia russkoi intelligentsii*. San Petersburgo, Izdanie Sablina, 1911.
- PERRIE, Maureen, *Pretenders and Popular Monarchism in Early Modern Russia. The False Tsars of the Time of Troubles*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- , "Popular Monarchism: The Myth of the Ruler from Ivan The Terrible to Stalin", en Geoffrey Hosking y Robert Service (eds.), *Reinterpreting Russia*. Nueva York, 1999, pp. 156-169.
- PIPES, Richard (ed.), *The Russian Intelligentsia*. Nueva York, 1961.
- , "'Intelligentsia' from the German 'Intelligenz'? A Note", en *Slavic Review* 30, N° 3, 1971, pp. 615-618.
- , "Russian Conservatism in the Second Half of the Nineteenth Century", en *Slavic Review* 30, N° 1, 1971, pp. 121-128.
- POLLARD, Alan, "The Russian Intelligentsia: The Mind of Russia", en *California Slavic Studies*, N° 3, 1964, pp. 1-32.
- POMPER, Philip, *The Russian Revolutionary Intelligentsia*. New York, Thomas Crowell, 1970.
- PUSHKIN, Aleksandr, "Boris Godunov", en Aleksandr Pushkin, *Stikhotvoreniia i poemy*. Moscú, Eksmo, 2009, pp. 373-447.
- RADISCHEV, Aleksandr, *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu*. Moscú, Sovetskaia Rossiia, 1973.
- RAEFF, Marc, *Origins of the Russian Intelligentsia: The Eighteenth-Century Nobility*. Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1966.
- , *The Decembrist Movement*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966.
- READ, Christopher, *Culture and Power in Revolutionary Russia: The Intelligentsia and the Transition from Tsarism to Communism*. Londres, MacMillan, 1990.
- RIASANOVSKY, Nicholas V., "Some Comments on the Role of the Intelligentsia in the Reign of Nicholas I of Russia, 1825-1855", en *The Slavic and East European Journal* 1, N° 3, 1957, pp. 163-176.

- , *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855*. Berkeley, University of California Press, 1959.
- RUDAKOVA, E., “List v Rossii”, en *Sovetskaia Muzyka*, N° 10, 1961, pp. 68-76.
- RZHEVSKY, Nicholas (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- SAUNDERS, David, “The Political Ideas of Russian Historians”, en *Historical Journal*, N° 27, 1984, pp. 757-771.
- , *Russian in the Age of Reaction and Reform, 1801-1881*. Londres, Routledge, 1992
- , “The Political and Social Order”, en W. J. Leatherbarrow and Derek Offord (eds.), *A History of Russian Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 17-43.
- SAUNIER, Pierre-Yves, “Transnational”, en Akira Iriye y Pierre-Yves Saunier (eds.), *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1047–1055.
- SEIGEL, Micol, “Beyond Compare: comparative Method and Transnational Turn”, en *Radical History Review*, N° 91, 2005, pp. 62-90.
- SHCHERBATOV, Mikhail, “Puteshestvie v zemliu ofirskuiu”, en AAVV, *Ruskaia literatura utopiia*. Moscú, Izdatel'stvo Moskovskaia Universiteta, 1986, pp. 37-79.
- SHERRER, Iutta, “Ruskaia dorevoliutsionnaia intelligentsiia v zapadnoy istoriografii”, en D. A. Sdvizhkov (ed.), *Intelligentsia v istorii: obrazovannyi chelovek v predstavleniakh i sotsil'noy deystvitel'nosti*. Moscú, Institut vseobshchei istorii RAN, 2001, pp. 9-30.
- SHMIDT, S. O., “K istorii slova ‘Intelligentsia’”, en *Rossia, Zapad, Vostok: vstrechnye techeniia*. San Peterburgo, Nauka, 1996.
- , *Sudba rossiskoy intelligentsii: materialy nauchnoy diskussii*. San Peterburgo, 1996.
- SINIAVSKY, Andrey, *The Russian Intelligentsia*. New York, Columbia University Press, 1997.
- SOKOLOV, K. B., *Ruskaia intelligentsia: istoriia i sud'ba*. Moscú, 1999.
- STAVROU, Theofanis, *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*. Bloomington, 1983.
- TOLZ, Vera. *Russia: Imagining the Nation*. London, Arnold, 2001.
- TOMPKINS, Stuart, *The Russian Intelligentsia: Makers of the Revolutionary State*. Norman, 1957.

- TYRRELL, Ian, “Reflections on the Transnational Turn in United States History: Theory and Practice”, en *Journal of Global History* 4, N° 3, 2009, pp. 453–474.
- USPENSKY, Boris, “Russkaia intelligentsia kak spetsifichesky fenomen russkoi kultury”, en Boris Uspensky, *Etiudy o russkoi istorii*. San Petersburgo, 2002.
- VALKENIER, Elizabeth, *Russian Realist Art: The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*. Ann Arbor, Ardis, 1977.
- VENTURI, Franco, *El populismo ruso*. Madrid, Alianza, 1981.
- VOLKOV, Solomon, *St. Petersburg. A Cultural history*. New York, Free Press, 1995.
- , *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstoi a Solzhenitsyn*. Barcelona, Ariel, 2010.
- WALICKI, Andrzej, *Populismo y Marxismo en Rusia*. 1971.
- , *A History of Russian Thought*. Stanford, Stanford University Press, 1979.
- WALKER, Barbara, “On Reading Soviet Memoirs: A History of the ‘Contemporaries’ Genre as an Institution of Russian *Intelligentsia* Culture from the 1790s to the 1970s”, en *Russian Review* 59, N° 3, 2000, pp. 327-352.
- WALLERSTEIN, Immanuel, *El moderno sistema mundial*. México, siglo XXI, 2010, 3 vols.
- , “¿Desarrollo de la sociedad o desarrollo del sistema-mundo?”, en *Impensar las ciencias sociales*. México, Siglo XXI, 2004, pp. 71-87.
- WHITE, Anne, “Social Change in Provincial Russia: The Intelligentsia in a Raion Centre”, en *Europe-Asia Studies* 52, N° 4, 2000, pp. 677-694.
- WILDMAN, Allan K, “The Russian Intelligentsia of the 1890’s”, en *American Slavic and East European Review* 19, N° 2, 1960, pp. 157-179.
- ZENKOVSKY, B., *Historia de la filosofía rusa (I)*. Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- ZIMMERMAN, Judith E., “Natalie Herzen and the Early Intelligentsia”, en *Russian Review* 41, N° 3, 1982, pp. 249-272.
- ZUBOK, Vladislav, *Zhivago’s Children. The Last Russian Intelligentsia*. Cambridge & Londres, The Belknap Pres of Harvard University Press, 2009.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Nota sobre la transliteración y el calendario	7
Tabla de referencia para la transliteración de términos rusos	9
Abreviaturas utilizadas	10
Introducción. Modernidad, <i>intelligentsia</i> y ópera en la Rusia del siglo XIX	13
1.- Presentación y objetivos	13
2.- Delimitación temática y temporal del objeto de estudio	16
2.1.- El objeto de estudio y su ubicación espacio-temporal.....	16
2.2.- Fuentes documentales.....	18
3.- Música y ópera en la Rusia del siglo XIX. Un estado de la cuestión	20
3.1.- El muy largo siglo XIX: los compositores de ópera rusos y la mitografía stasoviana.....	22
3.2.- El muy corto siglo XX: la renovación anglosajona.....	28
3.3.- Los casos específicos de Musorgsky y Rimsky-Korsakov	34
3.4.- El siglo XXI: balance y después.....	39
4.- La cultura rusa en el siglo XIX: Modernidad, <i>intelligentsia</i> y música. Hipótesis de trabajo	43
4.1.- La cultura rusa en el siglo XIX	43
4.2.- La música como fuente para la historia	48
4.3.- Hipótesis de trabajo	50
5.- Estrategia de presentación	52
PRIMERA PARTE	
El arte en la modernidad europea y la música de tradición escrita como fuente para la Historia	59

1. El artista como lugarteniente y el arte como sismógrafo de la sociedad. Negatividad y autonomía en la obra de arte moderna	61
1.- Introducción	61
2.- La necesidad del arte para el conocimiento social	63
3.- La sociología del arte y sus límites	67
3.1.- Las críticas de Habermas: la ausencia de una teoría	69
3.2.- Las críticas de Honneth: la ausencia de una sustancia	72
4.- El conocimiento y la crítica en la obra de arte autónoma y negativa	75
4.1.- La negatividad	76
4.2.- La autonomía	79
5.- La Teoría Crítica: ciencias sociales y arte para explicar la sociedad moderna	81
2. La música como contenido de verdad y como fuente para el conocimiento histórico.	
Theodor W. Adorno y las derivas del análisis inmanente de la obra musical	85
1.- Introducción	85
2.- La idea de autonomía de la música	87
2.1.- La posición de Dahlhaus	88
2.2.- La resolución adorniana	91
3.- La filosofía de lo concreto y la primacía del objeto	94
4.- La sedimentación de lo histórico en la forma musical	98
5.- La inscripción de la heteronomía social en la autonomía musical	101
6.- Adorno, Mahler y la ópera	105
SEGUNDA PARTE	
Modernidad, <i>intelligentsia</i> y cultura en Rusia (1825-1867)	111
3. Los avances y el desafío de la modernidad europea en Rusia. Diletantismo, folklorismo y debates teóricos en los orígenes de una tradición musical	113
1.- Introducción	113
2.- El contexto cultural y político	115
3.- Los desafíos planteados por la modernidad europea	119
3.1.- La modernidad europea	119
3.2.- La modernidad europea en Rusia	125
4.- Una modernidad estética y cultural: la vida musical rusa durante el siglo XIX	132
5.- Anton Rubinstein, Vladimir Stasov y el inicio de una tradición musical específica. El	

debate por el diletantismo y el folklorismo musical como respuesta a la modernidad europea.....	139
6.- El debate sobre Glinka	149
4. Entre la creación artística, el deber moral y la lucha por la modernidad. El <i>kruzhok</i> de Balakirev como segmento fundamental de la <i>intelligentsia</i> rusa	155
1.- Introducción	155
2.- Los estudios sobre la <i>intelligentsia</i> . Entre la reflexión autorreferencial y los estudios académicos	157
2.1.- Las visiones de los propios miembros de la <i>intelligentsia</i>	157
2.2.- Los estudios de la historiografía académica	162
3.- ¿Qué es la <i>intelligentsia</i> rusa?	169
4.- El <i>kruzhok</i> de Balakirev y la creación de un campo musical en la Rusia decimonónica ..	175
5.- <i>Intelligentsia</i> y modernidad en el <i>kruzhok</i> de Balakirev. Modest Musorgsky y la relación de Rusia con Europa	187

TERCERA PARTE

Las óperas históricas de Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov. La historia y la música como respuesta y búsqueda de una modernidad cultural y política (1868-1883) ...	209
5. <i>Pskovityanka</i> de Nikolay Rimsky-Korsakov como exploración musical de una modernidad política. Iván el Terrible, Pskov y los problemas fundamentales de Rusia	211
1.- Introducción	211
2.- Sobre los orígenes y el proceso compositivo	214
3.- Modernismo musical y <i>kuchkismo</i> en <i>Pskovityanka</i>	219
4.- El discurso histórico en <i>Pskovityanka</i>	226
4.1.- La disposición del coro	229
4.2.- Los <i>leitmotiven</i>	243
4.3.- La combinación entre música y texto	250
6. <i>Boris Godunov</i> de Modest Musorgsky como crítica cultural y política. La <i>Época de los disturbios</i> como parteaguas en la historia rusa	255
1.- Introducción	255
2.- Sobre los orígenes de <i>Boris Godunov</i> y lo que se considera su <i>primera versión</i>	257
3.- El largo y complejo proceso de composición de <i>Boris Godunov</i>	264
4.- Modest Musorgsky como un compositor- <i>intelligent</i> romántico	274

5.- <i>Boris Godunov</i> : el <i>porqué</i> del problema de la modernidad en Rusia y las críticas y advertencias de cambios	280
5.1.- El prólogo: una crítica a la ilegitimidad del zarismo	283
5.2.- La trama de la conspiración: los boyardos y el autonombrado	302
5.3.- El acto polaco: la confirmación de la conspiración y una denuncia del Occidente modernizador	307
5.4.- La escena en el bosque de Kromy. Sobre la rebelión popular inconducente y una advertencia de cambios	317
7. Las tareas de la modernización cultural y política en <i>Khovanshchina</i> de Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov. Las representaciones sobre la acción de Pedro el Grande como evaluación del pasado y el presente de Rusia	331
1.- Introducción	331
2.- Los inicios de <i>Khovanshchina</i> y los problemas de abordaje de una ópera <i>inconclusa</i>	334
3.- Rimsky-Korsakov y los esfuerzos del <i>intelligent</i> interventor	341
4.- Una ópera sobre el pasado y el presente de Rusia. La acción de Pedro el Grande y la modernización cultural de Rusia	349
4.1.- El preludio: amanecer sobre el río Moscú	351
4.2.- El <i>inconcluso</i> acto II	356
4.3.- El acto V	366
Conclusiones	371
Bibliografía	379