

Baña, Martín

La ópera rusa del siglo XIX en perspectiva : un balance sobre la historiografía musicológica

Séptima Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Baña, Martín. *La ópera rusa del siglo XIX en perspectiva : un balance sobre la historiografía musicológica* [en línea]. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología : Jornadas interdisciplinarias de investigación : La ópera : palabra y música organizada por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, 20-22 de octubre, 2010.

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/opera-rusa-historiografia-musicologica.pdf>>.

(Se recomienda indicar fecha de consulta al finalizar la cita. Ej: [Consulta: 22 de octubre 2010]).

LA ÓPERA RUSA DEL SIGLO XIX EN PERSPECTIVA. UN BALANCE SOBRE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICOLÓGICA*

INFORME DE INVESTIGACIÓN

MARTÍN BAÑA (UBA / UNSAM / CONICET)

Resumen

La ópera rusa ha sido estudiada y analizada desde el mismo momento de su fundación como tradición a comienzos del siglo XIX. Los propios músicos no sólo se dedicaron a componer óperas; en la mayoría de los casos se desempeñaron también como críticos y teóricos, dejando un amplio cuerpo de escritos sobre la materia. Sin embargo, la visión que monopolizó desde el principio y durante un extenso tiempo a los estudios sobre la ópera rusa fue aquella canonizada por el publicista Vladimir Stasov. Preocupado por la expansión de su ideario más que por un estudio riguroso, Stasov desarrolló una serie de interpretaciones ideales sobre la ópera rusa que poco tenían que ver con la realidad y que luego fueron tomados acríticamente por las historiografías soviética y occidental. El cuadro idílico se mantuvo incólume hasta hace algunas décadas, cuando una generación de musicólogos anglosajones comenzó a revisar los prejuicios stasovianos y a entregar una imagen menos esquemática, libre de preconceptos y mucho más compleja. Este trabajo traza una revisión crítica de las historiografías *stasovianas* y de los postulados de la renovación historiográfica y evalúa el alcance de las perspectivas por ella abiertas para este campo de estudios.

Palabras clave: Ópera rusa - Siglo XIX - Historiografía musicológica - Stasov - Glinka

Abstract

The studies about Russian opera started at the very beginning of its foundation, in the early 19th Century. The majority of the composers not only wrote operas but also critical and theoretical essays, leaving behind a broad body of writings on the subject. Nonetheless, the standard vision about the Russian opera was elaborated by the publicist Vladimir Stasov. In his writings, he didn't present a rigorous study of the topic but a portrayal of his own ideals, very different from reality. In the West, he was taken as his word and in the Soviet Union his history was officially approved. His ideal vision was long sustained until the new American and English historiographies made short shrift of Stasov's authority. They denounced his prejudiced assertions and constructed a new complex image of the Russian opera, less uniform and without prejudices. This paper aims to reconsider critically the *stasovian* historiographies and those of that historiographic renewal. It also tries to evaluate the extent of the unfolded perspectives to this field of studies.

Key words: Russian Opera - 19th Century - Musicological historiography - Stasov - Glinka

* * *

* Este trabajo fue realizado gracias al soporte material de una beca de postgrado de CONICET. Agradezco los comentarios que oportunamente realizara Gabriela Carnevale a la versión preliminar.

Introducción

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 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 (1824-1906), un crítico y publicista cuya amistad con los compositores 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 quedado como una práctica de puertas adentro al finalizar el siglo XIX comenzó involucrar a estudiosos de otros países, en la medida que las óperas de Rusia comenzaron a cruzar las fronteras de su país. En consecuencia, una historiografía musicológica de la ópera rusa empezó a tomar cada vez más fuerza en Occidente, a la par de la propia tradición que se venía desarrollando en Rusia y bajo la órbita de los postulados stasovianos. El régimen soviético que comenzó a consolidarse desde la década de 1930 impidió, no obstante, que ambas tradiciones tuvieran un fluido y profundo intercambio a partir de esos años, aunque, paradójicamente, eso no significó 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 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 lentamente a revisar los postulados stasovianos y a ofrecer una visión renovada y mucho más compleja, libre de preconceptos y distorsiones.

El objetivo de este trabajo es el trazar una revisión crítica, aunque sintética, de las posiciones de las principales corrientes de análisis musicológico sobre la ópera rusa del siglo XIX, haciendo hincapié en los postulados de la revisión historiográfica anglosajona. Como veremos, los esfuerzos realizados por Taruskin y compañía ayudaron a derribar una imagen de la ópera rusa 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 tradición operística 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, el trabajo 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 la mitografía stasoviana 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 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. Son muy pocos los casos en las cuales los escritores se declaran especialistas en la ópera rusa. En la mayoría de los casos, y como corresponde, son especialistas en la música rusa en general. Dentro de ese ámbito hemos tomado solamente los escritos que hacían referencia a la ópera (que por otra parte supuso un género de importancia, sino el más importante, dentro de la práctica musical rusa del siglo XIX).¹ 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 porque las condiciones en las

¹ De hecho, a mediados del siglo XIX en San Petersburgo la ópera era la opción musical preferida por el público, mucho más que la música sinfónica. Por ejemplo, en una temporada de esos años hubo 200 representaciones de ópera contra 20 conciertos. Esta tendencia se mantuvo hasta fines del siglo XIX. Véase Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), p. 56.

cuales se desarrolló la ópera rusa del siglo XX harían necesario otro tipo de acercamiento.

I. 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-, dejaron un vasto material crítico y teórico sobre sus propias producciones y las de sus colegas.² 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 preocupación no sólo por la composición de las óperas sino también -y con la misma importancia- por la reflexión teórica sobre ellas, más allá de que muchas veces esa reflexión careciera de rigurosidad o coherencia interna.

Sin embargo, quien se erigió como la figura dominante de las interpretaciones sobre la ópera -y la música- 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 música rusa sino más bien a presentar una imagen de lo que él creía que era y debía ser la ópera -y la música- rusa. Gran parte de las representaciones que durante mucho tiempo se tuvieron sobre la tradición operística rusa decimonónica 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 escritos de Stasov -como los de la mayoría de los compositores- se erigieron como un territorio de disputa en el cual los análisis sobre

² Citamos aquí los casos más notorios: César Cui escribió sobre la ópera rusa en extenso en su texto 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. Rimsky-Kosakov hizo referencia a su propia obra operística como a la de sus colegas en Nicolai Rimsky-Korsakov, *Crónica De Mi Vida Musical* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977). Alexander Serov ha dejado más de cuatro tomos de escritos musicales. Véase N. Stoyanovsky y otros, *A.N. Serov: kriticheskiye stat'i* [Artículos críticos] (San Petersburgo, 1892-5); V. Protopopov y otros (eds.), *Stat'i o muzike* [Artículos sobre música] (Moscú, 1984-). Alexander Dargomyzhsky ha dejado una autobiografía, lo mismo que Anton Rubinstein, además sus escritos de crítica. 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.

la ópera -y la música rusa en general- servían como pretextos para la militancia por tal o cual idea. Sus escritos no deben verse por lo tanto como un análisis musicológico responsable y riguroso todavía 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 escritos musicológicos sobre la cuestión hacen de él una figura ineludible.³

La causa por la que luchó toda su vida Stasov fue la de conseguir un arte nacional ruso 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 de militante que defiende una causa.⁴ El problema radica en que mientras Stasov era consciente de su intencionada parcialidad -y que por ello escribía lo que escribía- quienes continuaron su camino tomaron sus ideas como una verdad indiscutible, pretendiendo un objetivismo y rigurosidad que claramente les faltaba.

Stasov escribió mucho material y sobre muchos temas, pero sin duda su norte fue la música y dentro de ella la ópera. A ella les 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.⁵ La interpretación stasoviana tiene como esqueleto una implícita división de los compositores de ópera en dos campos: el de los nacionalistas y el de los cosmopolitas. El primero está representado por el grupo de compositores amigos que él mismo bautizó como *Moguchaya kuchka* -tradicionalmente conocido como el Grupo de los Cinco- y en el bando contrario se encontraban compositores como Alexander Serov (1820-1871) o Anton Rubinstein (1829-1894).⁶ Ciertamente, quienes encarnaban en

³ Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*, p. ix.

⁴ *Ibid.*, p. xi.

⁵ 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 encontrar hoy los volúmenes de los escritos de Stasov sobre Glinka, Musorgsky y sus obras, Rimsky-Korsakov, Chaliapin y la ópera rusa en el extranjero. A esto cabe agregar también su profusa correspondencia con los compositores, que también ha sido publicada en casi su totalidad. Véase *Ibid.*, pp. 183-84.

⁶ La expresión *Moguchaya kuchka* nació en un artículo que Stasov escribió en 1867 sobre un concierto en honor al congreso etnográfico eslavo que se desarrolló en San Petersburgo durante ese año. La traducción literal sería “poderoso montoncito”. La palabra *kuchka* es de difícil traducción y se usaba -así la usó Stasov- con ironía cariñosa, para denotar a un pequeño grupo de personas hacia los cuales la actitud de uno es positiva. En su caso, hablaba de los compositores que encarnaban sus ideas respecto de la música rusa. Fue apropiada de manera burlona por Serov y luego reapropiada de manera positiva por el grupo de músicos reunidos alrededor de Balakirev, al punto tal que se la usó para hacer referencia a ellos como

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. 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.⁷

A partir de este esquema Stasov construyó una genealogía mítica y una caracterización de la ópera rusa en la cual, claro está, se incluyeron a determinados compositores y se valoraron determinadas características, siempre en función de su visión nacionalista y romántica. Así, su árbol comienza con Mijail Glinka (1804-1857), pero no con el de *La Vida por el Zar* sino más bien con el de *Ruslan y Ludmila*, en una disputa abierta mantenida con Serov por el predominio de lo épico por sobre lo dramático en la ópera.⁸ La tradición sigue con Alexander Dargomyzhsky (1820-1869) y su *Convidado de Piedra*, 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.⁹ Finalmente, la construcción de la ópera rusa se consolida con los compositores *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

grupo y a sus prácticas renovadoras. Dadas las dificultades de traducción y para no perder todo el significado que ella contiene la musicología actual ha preferido hacer referencia al grupo simplemente como *kuchka* y evitar las malformaciones como los “poderosos cinco” y el “puñado poderoso”. Véase Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. xxxiii-xxxiv.

⁷ Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*, trans. Arnold and Erica Pomerans (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006), pp. 8-9. Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, p. 329.

⁸ Ambos se enfrentaron en torno del legado operístico de Glinka. Mientras Stasov prefería rescatar el *Ruslan* por su condición de oratorio y por la expresión del alma del compositor, Serov destacaba a *La Vida por el Zar* porque esta ópera mantenía el carácter dramático que toda ópera debía tener para acercarse al ideal wagneriano. Stasov aprovechó este último para acusar a Serov de traidor a la causa nacional. Véase Richard Taruskin, "Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pang of Russian Opera," *19th Century Music* I (1977).

⁹ Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*, p. 60.

disciplina y la estética musical en Rusia.¹⁰ De este modo, con *kuchka* finalmente se llega al punto máximo de consolidación de la ópera rusa, 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, sumándolo una representación realista. De esta manera el arte ruso, a través de la ópera, podía finalmente manifestarse y manifestar a toda la nación y romper los lazos de dominio que lo vinculaban al arte extranjero. Finalmente, para Stasov, la ópera en Rusia había alcanzado su madurez y se había liberado del dominio 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 (1835-1818) y también gracias a la historiografía musicológica soviética y a los primeros estudiosos de la música y 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 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 convertir a *La vida por el Zar* de una ópera que celebraba y legitimaba el poder zarista en una que pudiera ser representada en los teatros soviéticos como símbolo de lo ruso y a su autor, Mijail Glinka, de un aristócrata reaccionario a un defensor de la emancipación social y nacional. 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 N. Chernyshevsky (1828-1889) y hasta incluso Lenin (1870-

¹⁰ Stasov vio en *kuchka* a los paladines de la música realista y nacionalista y constantemente los estimuló en sus proyectos y escribió elogiosos comentarios públicos sobre sus obras -aún si en privado fuese más cauto-. *Khovanschina*, de Musorgsky, de hecho nació de una sugerencia de Stasov, lo mismo que *Zar Saltan* y algunas secciones de *Pskovityanka* y *Sadko*, de Rimsky-Korsakov. *Príncipe Igor* de Borodin y *Angelo* de Cui lo tuvieron a Stasov también como mentor. Véase *Ibid.*, pp. 65-82. También, Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, p. 8.

1924)- y hubo una preocupación por establecer una cuidadosa selección de sus escritos para la publicación.¹¹ De este modo, la historiografía musicológica soviética repitió casi sin cambios los mitos que Stasov había construido.¹²

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. Así comenzó una larga cadena en donde los prejuicios y las distorsiones se fueron pasando de generación en generación casi sin modificaciones. La primera autoridad en la materia, Rosa Newmarch, fue discípula directa de Stasov -y de Cui- y claramente colaboró con la difusión entre el público occidental los prejuicios y distorsiones de aquél, a través de su clásica obra *The Russian Opera*, publicada en 1914,¹³ como también a través de otros trabajos y una intensa actividad divulgadora en diversas instituciones musicales.¹⁴ Para ella la ópera rusa era “mas 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”.¹⁵ 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 Calvocoressi en Francia e Inglaterra y Montagu Montagu-Nathan también en Inglaterra.¹⁶ El primero a su vez fue el maestro de quien fuera por casi todo

¹¹ Aunque no haya habido referencias que comprueben que Stasov pudiera haber estudiado o siquiera leído a Chernyshevsky. Respecto de Lenin, se ha sostenido que Stasov era un lector entusiasta de *Iskra*, cuando en realidad, como Consejero Privado, se le permitía recibir todo el correo que no era chequeado por la policía. Sus obras, por otra parte, nunca fueron publicadas de manera completa; más bien sólo vieron la luz aquellas que eran compatibles con la ideología soviética. Véase Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture*, pp. 139-44.

¹² Sin embargo hubo algunas excepciones, expresadas en las obras de Nikolai Findenzein, Pavel Lamm, Sergei Dianin 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, en siete volúmenes, aunque entrado más en la parte institucional. Véase Richard Taruskin, "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music," *The Journal of Musicology* 3, no. 4 (1984): p. 322.

¹³ 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 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.

¹⁴ 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 the Late Nineteenth and Early Twentieth-Century England* vol. 18, *Royal Music Association Monographs* (Surrey: Ashgate, 2009), p. 11.

¹⁵ Citado en *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*, trans. Eduardo L. Chavarri, vol. 13 (Buenos Aires: Editorial de Grandes Biografías, 1943). M. D. Calvocoressi y Gerald Abraham, *Los Grandes Maestros De La Música*

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 la mitografía stasoviana.¹⁷ Los prejuicios siguieron pues expandiéndose en investigadores formados por el propio Abraham, como Edward Garden y Gerald Seaman,¹⁸ y así la mitografía 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.¹⁹

II. 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 1981.²⁰ 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 musicológica 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 lenta 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.

Rusa (Buenos Aires: Editorial Schapire, 1950). Michel Calvocoressi, *A Survey of Russian Music* (Hardmondsworth: 1944).

¹⁷ Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, p. 8. Las publicaciones de Abraham en revistas especializadas son numerosas, aunque muchas de ellas fueron luego recopiladas en diferentes libros. Véase Gerald Abraham, *Slavonic and Romantic Music: Essays and Studies* (Londres: 1968). Gerald Abraham, ed., *The Music of Tchaikovsky* (New York: WW Norton & Company Inc, 1974). Gerald Abraham, *On Russian Music* (Londres: 1980). Gerald Abraham, *Essays on Russian and East European Music* (Oxford: 1985).

¹⁸ Edward Garden, *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music* (London: Faber & Faber, 1967). Gerald Seaman, *History of Russian Music* (Oxford: 1967).

¹⁹ 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). Para el caso de la música instrumental véase Michael Russ, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition* (Cambridge: 1992), p. 51.

²⁰ Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*, p. xi. *Cursiva nuestra*

Si bien reconoce deudas y puntos de contacto con uno de los seguidores de Stasov, Gerald Abraham,²¹ Taruskin intentó a lo largo de su profusa obra desarmar el esquema de interpretación que se había construido a partir de las directrices del publicista. Si la clave del problema era 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 dentro del panorama tradicional de la ópera rusa decimonónica. Esta operación lo condujo en primer lugar al rescate de Alexander 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 debe dirigirse a la ópera reconociendo la centralidad de este género dentro del panorama musical y cultural de la 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 lo que se basaba toda la historiografía anterior -una constante que se encontrará en casi todas sus obras posteriores-.²² 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.²³ Pero tal vez lo más importante de la obra sea que en ese llamado a una reescritura de la historia de la ópera rusa Taruskin se dirige al núcleo mismo del problema: el surgimiento de una escuela operística. En este sentido, el musicólogo rompe con uno de los preceptos fundamentales de la mitografía: que el padre de la tradición operística rusa había sido

²¹ Como puede verse en la introducción de una de sus publicaciones más recientes sobre la materia. Richard Taruskin, *On Russian Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009), pp. 1-23.

²² Véase Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*, pp. x-xv.

²³ En este sentido tiene una presencia fuerte en el trabajo la búsqueda de conexiones con motivos extramusicales, como por ejemplo, los vínculos entre el *pochvennichestvo* y *Rogneda* de Serov, o entre la obra de Nicolai Ostrovsky y la ópera de Rubinstein *El poder del diablo*. Ibid., pp. 79-248.

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 de fines de siglo XIX sin su aporte -aún incluso si los experimentos no se consolidaron, aún si sus obras en la *práctica* diferían de lo que había sido la *prédica*-. Stasov, gran enemigo de Serov, mucho había tendido que ver en ocultar esta relación.

La conclusión general de este primer gran texto sea tal vez el motivo que impulsó al objeto de su siguiente gran obra: Musorgsky.²⁴ Si la mitografía había subestimado el 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. 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 1993.²⁵ 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 al nacionalismo y las ideas progresistas. 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 estaban tanto el compositor y sus óperas de tales definiciones. Por el contrario, “el más ruso de todos los compositores” 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 cuáles sólo una quedo finalizada en vida- como campos de experimentación y reflejos de su evolución artística y con un mensaje bastante más cercano a una ideología conservadora

²⁴ Es significativo que Taruskin se haya concentrado en uno sólo de los integrantes del grupo de *kuchka*. Como reconocería más tarde, otro de los errores de la musicología consistió en la negación de la individualidad de los compositores rusos. Verdi y Wagner son analizados siempre en tanto individuos; los rusos, en cambio, como un grupo (“los Cinco”, “los cosmopolitas”, etc.). Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 1997), p. xvi.

²⁵ Taruskin reconoce que Stasov, junto con Rimsky-Korsakov, fue uno de los que más luchó por rescatar del olvido a la figura Musorgsky. Sin embargo, se trató del Musorgsky de Stasov y no del real. Así, el publicista entregó una imagen demasiado mediada de Musorgsky, en parte porque él mismo podía sacar ventaja de esa situación. Véase Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, pp. 8-25.

y pesimista.²⁶ 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 una posición de tener que estar corrigiéndolo siempre. Musorgsky, opina Taruskin, demostró en cada una de sus obras su gran maestría y profesionalismo musical.²⁷

Paralelo a este trabajo de Taruskin surgieron otros sobre la misma temática, lo que confirma 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.²⁸ La obra conjunta de los dos autores es fundamental para repensar el *Boris* con el completo análisis del contexto histórico cultural y del *libretto* y la música, además de incluir una serie de significativos documentos históricos sobre la ópera, como también una tabla comparativa sobre las diferentes versiones de la ópera, que rescata las verdaderas intenciones de Musorgsky.²⁹ Su erudito análisis se basa en una combinación de enfoques basados en los textos de Mijail Bajtin y la musicología norteamericana e interpreta al *Boris* como una obra de arte autosuficiente, con notable presencia de la influencia italiana -Verdi, especialmente- y con una pesimista visión de la historia rusa.

Volviendo a Taruskin, su obra se completa con dos grandes producciones más, que se vieron facilitadas por el acceso relativamente más fácil a las fuentes que supuso la caída de la URSS: *Definig 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 para la ocasión, en donde Taruskin intentó seguir destruyendo el mito stasoviano. 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 el primer caso; para el segundo, de los 17 capítulos referidos al siglo XIX, más de la mitad son sobre la ópera-

²⁶ Ibid., pp. 201-325.

²⁷ Y así se combate la idea muy difundida también de que Musorgsky era un compositor que siempre había que estar corrigiendo. Esta queda demostrando en el libro en el capítulo en que el autor analiza las versiones de *Boris Godunov* y concluye, contrariamente a lo que se creía, que la segunda es una versión bastante diferente -y mejorada- que la primera y que el impulso no fue la censura sino la propia evolución de Musorgsky como compositor. Véase Ibid., pp. 201-99.

²⁸ Caryl Emerson, *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme* (Bloomington: 1986). Caryl Emerson, "Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the 'Two Borises' to 'Khovanschina,'" in *Reading Opera*, ed. A. Groos y R. Parcker (Princeton: 1988). Caryl Emerson y Robert Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations* (Cambridge: 1994).

²⁹ Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*, pp. 63-65.

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 Musically*, la adscripción de Taruskin al análisis hermenéutico para combatir todavía la mitografía romántica y nacionalista. Esto significa que en el acercamiento al otro no sólo alcanza con registrar lo que ese otro reconocería y afirmaría sino más bien ir más allá de la mera reconstrucción. Y un ejemplo notable es su artículo sobre *La Vida por el Zar* de Glinka donde el autor demuestra que su carácter fundador reside más en sus esfuerzos por colocar a la música rusa a un nivel competitivo que en crear un estilo ruso basado en la música folklórica.³⁰ En el caso de *On Russian Music*, la reinterpretación de algunas óperas no trabajadas antes por él en un tono todavía combatiente hacia la mitografía y en 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.³¹

No caben dudas que el camino abierto por Taruskin ha sido notable para terminar 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 para interpretar de modo distorsionado la producción operística de la Rusia del siglo XIX. El mismo Taruskin reconocía en un temprano artículo evaluatorio sobre la historiografía musical de Rusia que el gran problema radicaba en seguir viendo a la producción operística rusa en términos de su *rusiandad*, su autenticidad y su especificidad y no como demandaba, promediando el siglo XX, Igor Stravinsky de valorarla como música con derecho propio.³² En ese artículo Taruskin adelantaba una idea fundamental que luego sería complementada por 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 a Occidente -del cual sus óperas se beneficiaron bastante- sino más bien con una actitud *davidbundista* -que obviamente el conservatorio no

³⁰ Taruskin, *Defining Russia Musically*, pp. 38-47.

³¹ Taruskin, *On Russian Music*, pp. 8-23.

³² Igor Stravinsky, *Poética Musical*, 2º ed. (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”. Véanse pp. 90-93.

encarnaba-. Tampoco tenía que ver con la traducción musical del debate entre eslavófilos y occidentalistas, imposible por estrictas por razones cronológicas.³³

Las ideas y el proyecto desmitificador de Taruskin hicieron eco 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 reemplazara a la de Newmarch, por lo menos se han comenzado a sentar 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 bases de la rivalidad entre el grupo de Mily Balakirev (1837-1908), Serov y la Sociedad Musical Rusa.³⁴ 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; cuestiones personales, como lealtades individuales o antagonismos; 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.

Por su parte, Simon Morrison ha explorado las conexiones entre el movimiento simbolista y la producción de óperas.³⁵ A través del estudio de cuatro compositores y sus óperas -tres del siglo XIX- 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 los eventos sociales.

Finalmente, una emigrada rusa, Marina Frolova Walker, ha retomado una vez más la cuestión del nacionalismo y la *rusiandad* para repensar el problema de la ópera rusa

³³ Taruskin, "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music," pp. 323-35.

³⁴ Robert Ridenour, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981).

³⁵ Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002). Los compositores y las óperas abordadas del siglo XIX son: Chaikovsky y *La Reina de Espadas*; Rimsky-Korsakov y *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezh*; Scriabin y la incompleta *Mysteryum*. Por otra parte, como muchos de sus colegas no pude evitar la discusión -y refutación- de la supuesta *rusiandad* de la ópera rusa. Véase Simon Morrison, "The Semiotics of Symmetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson," *Cambridge Opera Journal* 13, no. 3 (2001): pp. 261-93.

decimonónica. En su artículo “On *Ruslan* and Rusianess” la autora vuelve otra vez al problema del nacionalismo y la *rusiandad*, a través de la disputa sobre la herencia del *Ruslan* en la siguientes generaciones de músicos e intelectuales como encarnación de la nacionalidad rusa.³⁶ Se despega de alguna manera de la demanda del análisis musical *per se* de 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 rusos. 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.³⁷

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.³⁸ Estas publicaciones, junto con las obras de largo aliento 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.

III. 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 los aciertos

³⁶ Marina Frolova Walker, "On *Ruslan* and Russianness," *Cambridge Opera Journal* 9, no. 1 (1997).

³⁷ Marina Frolova Walker, *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin* (Yale: Yale University Press, 2008).

³⁸ Por ejemplo: Robert William Oldani, "Mussorgsky's *Boris* on Stage of the Marinsky Theater. A Chronicle of the First Production," *The Opera Quarterly* 4, no. 2 (1986). Allen Forte, "Musorgsky as Modernist: The Phantasmic Episode in 'Boris Godunov,'" *Music Analysis* 9, no. 1 (1990). Harlow Robinson, "If You're Afraid of Wolves, Don't Go into the Forest. On the History of Borodin's Prince Igor," *The Opera Quarterly* 7, no. 4 (1990). Mary S. Woodside, "Leitmotiv in Russia: Glinka's Use of the Whole-Tone Scale," *19th Century Music* 14, no. 1 (1990). William Everett, "Chernomor, the Astrologer, and Associates Aspects of Shadow and Evil in *Ruslan* and *Lyudmila and the Golden Cockerel*," *The Opera Quarterly* 12, no. 2 (1995).

y las falencias de esta renovación nos permitirá comprender mejor las tareas que quedan aún por realizar en este campo de estudios.

No hay duda en que el acierto mayor de la renovación ha sido el de derribar los postulados de la mitografía stasoviana 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 sin dudas 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 estudiosos han podido construir una nueva imagen de los compositores de ópera rusos del siglo XIX y han liberado a sus óperas de su encapsulamiento en modelos contruidos *a priori*, a través del acceso a fuentes primarias y 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 Rusia 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.³⁹

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 en éste género. 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

³⁹ Se destaca sobre todo en la obra de Taruskin y en la reciente obra general sobre la música rusa de Francis Maes.

por la positiva o la negativa- que serían los pilares de una 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 el debilitamiento 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 los 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 de la comparación con Europa y en donde el nacionalismo pudo haber sido una de las estrategias posibles de acción. Mostrando que el nacionalismo formaba parte de una estrategia más amplia es posible distinguir los problemas que supuso en Rusia el avance de la modernidad.

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 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.⁴⁰ 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 saluda a la revolución de 1905 o artistas clasificados como acérrimos conservadores, como Alexander Scriabin (1872-1915) son rescatados por los revolucionarios de los primeros años posteriores a Octubre de 1917.⁴¹

⁴⁰ Véase Boris Kagarlitsky, *Los Intelectuales Y El Estado Soviético* (Buenos Aires: Prometeo, 2005), pp. 27 y 33.

⁴¹ Véase Rimsky-Korsakov, *Crónica De Mi Vida Musical*, pp. 114 y 337-42. Anatoly Lunacharsky, "On Scriabin," *Journal of the Scriabin Society of America* 8, no. 1 (2003). Anatoly Lunacharsky, "Taneyev Y Scriabin," in *Sobre La Literatura Y El Arte*, ed. Anatoly Lunacharsky (Buenos Aires: Axioma, 1974).

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 percibirse un elemento de superioridad occidental sobre Rusia. O mismo cuando se valoriza el rescate de sus obras en función de los logros de Occidente: Rusia alcanza el derecho de hablar por sí mismo pero sólo cuando se coloca al nivel del resto de Europa. Muchas veces este tipo de enfoque minimiza y descarta las especificidades del caso ruso e imposibilita el desplazamiento total de los prejuicios que paradójicamente se quieren combatir.

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 los vínculos se puedan seguir haciendo 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 inconducente, 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.⁴²

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 conocimiento de toda la sociedad rusa del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Gerald
1985 *Essays on Russian and East European Music*, Oxford.

⁴² 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, "¿Olvidar El Estado Para Comprender a Rusia?," *Prohistoria*, no. 1 (1997).

- ABRAHAM, Gerald
1980 *On Russian Music*, Londres.
- ABRAHAM, Gerald, ed.,
1974 *The Music of Tchaikovsky*, New York: WW Norton & Company Inc.
- ABRAHAM, Gerald
1968 *Slavonic and Romantic Music: Essays and Studies*, Londres.
- BROWN, David
1985 *Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study*, New York: Da Capo Press.
- BULLOCK, Philip Ross
2009 *Rosa Newmarch and Russian Music in the Late Nineteenth and Early Twentieth-Century England* vol. 18, *Royal Music Association Monographs*, Surrey: Ashgate.
- CALVOCORESSI, M. D. y Gerald Abraham,
1950 *Los Grandes Maestros De La Música Rusa*, Buenos Aires: Editorial Schapire.
- CALVOCORESSI, Michel
1944 *A Survey of Russian Music*, Hardmondsworth.
- CALVOCORESSI, M. D.
1943 *Mussorgsky*, trans. Eduardo L. Chavarri, vol. 13, Buenos Aires: Editorial de Grandes Biografías.
- CUI, César
1947 *La Música En Rusia*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.
- EMERSON, Caryl y Robert Oldani
1994 *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*, Cambridge.

EMERSON, Caryl
1988 "Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the 'Two Borises' to 'Khovanschina,'" in *Reading Opera*, ed. A. Groos y R. Parcker, Princeton.

EMERSON, Caryl
1986 *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington.

EVERETT, William
1995 "Chernomor, the Astrologer, and Associates Aspects of Shadow and Evil in Ruslan and Lyudmila and the Golden Cockerel," *The Opera Quarterly* 12, no. 2.

FORTE, Allen
1990 "Musorgsky as Modernist: The Phantasmic Episode in 'Boris Godunov,'" *Music Analysis* 9, no. 1.

FROLOVA WALKER, Marina
2008 *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*, Yale: Yale University Press.

FROLOVA WALKER, Marina
1997 "On Ruslan and Russianness," *Cambridge Opera Journal* 9, no. 1.

GARDEN, Edward
1967 *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music*, London: Faber & Faber.

INGERFLOM, Claudio Sergio
1997 "¿Olvidar El Estado Para Comprender a Rusia?," *Prohistoria*, no. 1.

KAGARLITSKY, Boris
2005 *Los Intelectuales Y El Estado Soviético*, Buenos Aires: Prometeo.

LUNACHARSKY, Anatoly
2003 "On Scriabin," *Journal of the Scriabin Society of America* 8, no. 1.

LUNACHARSKY, Anatoly
1974 "Taneyev Y Scriabin," in *Sobre La Literatura Y El Arte*, ed. Anatoly Lunacharsky, Buenos Aires: Axioma.

MAES, Francis

2006 *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*, trans. Arnold and Erica Pomerans Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

MORRISON, Simon

2002 *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

MORRISON, Simon

2001 "The Semiotics of Symmetry, or Rimsky-Korsakov's Operatic History Lesson," *Cambridge Opera Journal* 13, no. 3.

NEWMARCH, Rosa

1914 *The Russian Opera*, Londres: H. Jenkins.

OLDANI, Robert William

1986 "Mussorgsky's Boris on Stage of the Marinsky Theater. A Chronicle of the First Production," *The Opera Quarterly* 4, no. 2.

OLKHOVSKY, Yuri

1983 *Vladimir Stasov and Russian National Culture*, Ann Arbor: UMI Research Press.

PROTOPOPOV, V. y otros (eds.),

1984- *Stat'i o muzike* [Artículos sobre música], Moscú.

RIDENOUR, Robert

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

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai

1977 *Crónica De Mi Vida Musical*, La Habana: Editorial Arte y Literatura.

ROBINSON, Harlow

1990 "If You're Afraid of Wolves, Don't Go into the Forest. On the History of Borodin's Prince Igor," *The Opera Quarterly* 7, no. 4.

RUSS, Michael *Musorgsky*:

1992 *Pictures at an Exhibition*, Cambridge.

SEAMAN, Gerald

1967 *History of Russian Music*, Oxford.

STOYANOVSKY, N. y otros

1892-5 *A.N. Serov: kriticheskiye stat'i* [Artículos críticos], San Petersburgo.

STRAVINSKY, Igor

1952 *Poética Musical*, 2º ed., Buenos Aires: Emecé.

TARUSKIN, Richard

2009 *On Russian Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

1997 *Defining Russia Musically*, Princeton: Princeton University Press.

1993 *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton: Princeton University Press.

1984 "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music," *The Journal of Musicology* 3, no. 4

1981 *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*, Ann Arbor: UMI Research Press.

TARUSKIN, Richard (cont.)

1977 "Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pang of Russian Opera," *19th Century Music* 1.

WOODSIDE, Mary S.

1990 "Leitmotiv in Russia: Glinka's Use of the Whole-Tone Scale," *19th Century Music* 14, no. 1.

* * *

Martín Baña. Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Como becario de postgrado de CONICET se encuentra realizando estudios de doctorado en esa misma casa de estudios sobre temas de historia cultural rusa. Actualmente se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Historia de Rusia (UBA) y del Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chinos (CEMECH) dependiente de la Escuelas de Humanidades de la UNSAM. Ha publicado, junto a Ezequiel Adamovsky y Pablo Fontana, *Octubre Rojo: La Revolución rusa noventa años después* (Libros del Rojas, 2008), un artículo sobre ópera rusa en la *Revista del ISM* (UNL, 2008) y ha presentado diversas ponencias en congresos de Historia y Musicología.

* * *