

Música, Política y Modernidad en la Rusia del siglo XIX

El discurso histórico en *Pskovityanka* de Nikolay Rimsky-Korsakov

Martín Baña*

Introducción

En la Rusia del siglo XIX, la conexión entre la música y su entorno fue vinculada, desde su nacimiento, a la cuestión del nacionalismo. Se sostenía que los compositores, al tiempo que creaban una tradición musical local, estaban preocupados por la representación de una *esencia rusa* en sus obras. Hasta hace muy pocas décadas, todos sus esfuerzos fueron analizados bajo esta perspectiva, de la cual es en gran parte responsable el publicista ruso del siglo XIX Vladimir Stasov. 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 las principales. Hubo preocupaciones estrictamente formales, como las relaciones entre música y drama en la ópera o las características que definían a la cadencia plagal, pero también otras no tan concentradas en lo estrictamente musical, vinculadas a la recepción de la modernidad en Rusia. En ese sentido, la composición de óperas históricas se prestó como un indispensable vector que permitía transmitir ideas políticas y sociales ampliamente veladas por el régimen zarista.

En este artículo intentaremos mostrar cómo es posible visualizar *Pskovityanka*, de Nikolay Rimsky-Korsakov, de una manera diferente y dentro de un contexto más amplio, ya que se trata de una ópera que refiere al pasado de Rusia. Nuestra hipótesis de trabajo es que el interés en la temática histórica no está vinculado directamente a la cuestión nacional, como podría ser el caso de otros compositores, sino al problema de la recepción de la modernidad en Rusia. Esto significa que aunque el discurso histórico fue un elemento importante para la construcción de la nacionalidad, en la ópera de Rimsky-Korsakov el problema nacional no es tan importante como otras cuestiones relacionadas con el problema de la modernidad, como la posibilidad de pensar en la construc-

ción de un escenario político basado en los valores modernos de la igualdad y la libertad. Al componer una ópera histórica, Rimsky-Korsakov se enfrentaba al reto de la llegada de la modernidad a Rusia, tratando de demostrar a través de la utilización del texto y, sobre todo, de la música las aspiraciones de lo que significaba la modernidad para la *intelligentsia* rusa. De este modo, podremos ver cómo se construyó un discurso histórico diferente con el fin de colaborar con los deseos de modernidad en Rusia, en particular en su aspecto social y político.

La *esencia rusa* como canal de acceso a la cultura y la ópera rusa

Los estudios sobre la cultura y el arte rusos 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. Los investigadores creyeron que era posible descubrir y encapsular aquello que era *típico* ruso y que cada una de las expresiones artísticas y culturales fueran valoradas en tanto fueran auténticas, vale decir, en tanto y en cuanto fuesen expresiones de una *esencia rusa*, susceptible de ser identificada de modo inmediato y reconocible, por ejemplo, al escuchar los compases de una sinfonía o al leer cualquier capítulo de una novela. 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 globales de la cultura rusa que no han podido despegarse todavía del prejuicio *esencialista* al acercarse a su objeto de estudio. En sus trabajos todavía predominan las explicaciones de los problemas de la historia cultural rusa a través del uso de fórmulas reduccionistas, binarias y puristas.¹

* UBA/UNSAM/CONICET

¹ James Billington, *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Knof, 1966; Orlando Figes, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Barcelona, Edhasa, 2006. En el caso de Billington, la historia rusa es vista como una larga batalla entre lo salvaje y lo domes-

Uno de los efectos más significativos de este tipo de enfoque es que se desprende una imagen de la cultura rusa trazada por dos perspectivas que a su vez se relacionan: por un 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, 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 su cultura, es descrita como lo exótico, lo extraordinario y lo diferente.² Y como esa extrañeza y ese exotismo se encarnarían en una esencia, el único modo posible de resolver el enigma ruso consistiría en la inevitable indagatoria de la *esencia rusa*, vale decir, en la investigación sobre sus rasgos nacionales. De este modo, la mayoría de los estudios sobre la cultura rusa unieron de modo lineal la perspectiva esencialista y la nacionalista y buscaron ser evaluadores de la medida en que los artefactos producidos en esa cultura (textos, músicas, pinturas, etc.) fueron una expresión más o menos genuina del aire ruso que supuestamente la impregnaba.

El caso de la música, y la ópera en particular, fue paradigmático en este sentido. Tratándose de un arte mucho menos figurativo que la literatura o la pintura, la música en Rusia fue un tanto más vulnerable a interpretaciones, asociaciones y explicaciones que pretendieron ver en ella meras expresiones de la *esencia rusa*. Quienes realizaron este tipo de análisis dieron por sentado que todo lo sucedido con la música producida en Rusia durante el siglo XIX (momento que ha sido elegido por los apologistas de la *esencia* para marcar el nacimiento de una música *rusa* como tal) tuvo que ver con el problema de la identidad nacional, que la portación de ese carácter nacional era un rasgo de autenticidad —y que su ausencia uno de falsedad— y que la totalidad de los análisis podían reducirse a la verificación de la fidelidad de los compositores a los preceptos de la Escuela Musical Rusa.³ Más aún, un significativo número de compositores rusos, tal vez los

más reconocidos de ese siglo XIX, han sido etiquetados bajo el rótulo de *nacionalistas* en su aparente disputa contra los *cosmopolitas*. Estas ideas, cuyos orígenes pueden rastrearse en los escritos del crítico Vladimir Stasov, se desperdigaron velozmente por toda la literatura musicológica, la occidental y la ruso-soviética, presentando una imagen demasiado lineal, reduccionista y simplificada de la situación musical rusa del siglo XIX.⁴ En ella, todos los esfuerzos y conflictos musicales del siglo XIX se ordenaban de acuerdo a su acercamiento o alejamiento de la *esencia rusa*. De allí también se derivaba su carácter político progresista o reaccionario, de acuerdo a la romántica visión de que lo *ruso* estaba contenido en el folklore de las clases bajas de la sociedad, especialmente las campesinas.

La ópera, particularmente, fue elegida como el símbolo fundamental de la expresión de la identidad nacional y la mayor parte de los esfuerzos realizados por los compositores de ópera fueron analizados bajo esta perspectiva. En cada una de las óperas podía observarse un esfuerzo por tratar de responder exclusivamente al problema de la nacionalidad y por tratar de definir —o mejor dicho, de expresar— los rasgos de la *esencia rusa*, colaborando así con la construcción y el refuerzo de una identidad nacional.⁵ No sólo en los pioneros trabajos de Dmitri Calvocoressi y Rosa Newmarch⁶ (ambos discípulos directos de Stasov) sino también en posteriores contribuciones como el clásico **A Short History of Opera** de Donald J. Grout⁷ y en obras más actuales que se pretenden renovadoras de las visiones anteriores como las del mencionado Figs y las compilaciones preparadas por Kelly y Shepherd,⁸ u otras más específicamente musicológicas, como la obra editada por R. Parker,⁹ la ópera es abordada, predominantemente, como un símbolo representativo de la identidad nacional. Es sintomático que Grout no tenga problemas en incluir su análisis de la ópera rusa en un capítulo titulado “Nationalism and Opera”¹⁰ y que Rosamund Bartlett y Linda Edmonson no tengan inconvenientes en sostener que “Musorgsky y Rimsky-

ticado, por un lado, y entre la violencia y el culto de la belleza, por otro. Figs, por su parte, intenta “desafiar la idea de un núcleo puro, orgánico o esencial” de la cultura rusa. Sin embargo, su historia está hilvanada por un hilo conductor que pretende demostrar la existencia de una esencia rusa o, para decirlo con sus palabras, de un “temperamento ruso, unas costumbres y creencias nativas, algo visceral, emocional, instintivo, transmitido de generación en generación”. No sorprende, pues, que desfilen a lo largo de la obra expresiones tales como *sensibilidad rusa* o *aire ruso* para confirmar la existencia de una esencia rusa que, para Figs, está fuertemente vinculada a lo oriental (y así, opuesta a lo occidental). Algunas de estas cuestiones también pueden rastrearse en intentos académicos como el de Nicholas Rzhevsky. Ver: Nicholas Rzhevsky (ed.), **The Cambridge Companion to Modern Russian Culture**, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

² 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. Ver: Catriona Kelly, y David Shepherd (eds.), **Russian Cultural Studies. An Introduction**, Oxford, Oxford University Press, 1998; Catriona Kelly y David Shepherd, **Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940**, Oxford, Oxford University Press, 1998.

³ La Escuela Musical Rusa fue la expresión con que la que Vladimir Stasov pretendió caracterizar y definir al grupo de compositores decimonónicos que, según él, encarnaban la producción de una música *rusa* auténticamente nacional en contraposición a la música *inauténtica* de los *cosmopolitas*. De acuerdo a Stasov, cuatro elementos definían a esta Escuela y, así, a la auténtica música rusa: la ausencia de preconceptos, el elemento oriental, la preferencia por la música programática y la búsqueda de un carácter nacional

asociado a la incorporación de elementos del folklore. Como en muchos de los escritos de Stasov, la teoría estuvo muchas veces muy alejada de la realidad. Ver: Yuri Olkhovsky, **Vladimir Stasov and Russian National Culture**, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983; Richard Taruskin, **Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue**, Princeton, Princeton University Press, 1993.

⁴ Francis Maes sintetiza muy bien estas cuestiones en el “Prefacio” y en la “Introducción” de su libro **A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar**, Berkeley, University of California Press, 2006, pp. 1-10.

⁵ Es significativo el hecho de que la música generaría una identidad nacional bastante diferente de la creada, por ejemplo, por la literatura. Mientras que en éste última se desprende una imagen de Rusia asociada con la melancolía, lo mórbido, lo místico y lo sufrido, desde la música se creó una imagen totalmente opuesta, con lo cual la tesis de la esencia rusa es rebatida desde los propios hechos. Ver: Frolova Walker, Marina, **Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin**, New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 1-41.

⁶ Michel D. Calvocoressi y Gerald Abraham, **Los grandes maestros de la música rusa**, Buenos Aires, Schapire, 1950; Rosa Newmarch, **The Russian Opera**, Londres, H. Jenkins, 1914.

⁷ Donald Jay Grout, **A Short History of Opera**, New York, Columbia University Press, 1965.

⁸ Figs, “Introducción” y caps. 1-4; Rosamund Bartlett y Linda Edmonson, “Collapse and Creation: Issues of Identity and the Russian Fin de Siecle”, en Kelly y Shepherd, **Constructing**.

⁹ John Tyrrel, “La ópera rusa, checa, polaca y húngara hasta 1900”, en Robert Parker (ed.) **Historia ilustrada de la ópera**, Barcelona, Paidós, 1998.

¹⁰ Se trata del capítulo 25 del libro ya citado del autor y del capítulo 27, renombrado como “National Traditions of Opera” en la cuarta edición corregida

Korsakov dirigieron sus energías a la ópera precisamente por motivos nacionales¹¹. La consecuencia más notable de este tipo de enfoque sigue siendo la que notábamos renglones atrás respecto de la cultura: la esencialización, el reduccionismo y el aislamiento, en este caso, de la producción musical y operística rusa. Es posible hablar de música clásica en un sentido más universal cuando se nombra a W. Mozart, L. Beethoven o R. Wagner, pero cuando llega el turno de Rusia se habla de una Escuela Nacional, como si su desarrollo hubiese estado desligado del resto de Europa y como si su única misión hubiese sido la de crear únicamente una música nacional aislada y desconectada del resto del mundo, además de plantear la composición en términos colectivos (“escuela”) y no individuales.¹²

Desde hace ya unas décadas, diversos investigadores de la ópera rusa han venido demostrando que la preocupación por la *esencia rusa* no fue la única posible y en muchos casos ni siquiera la más importante. Los nuevos análisis, renovados a partir de un mayor acceso a las fuentes y de la utilización de nuevos enfoques, han profundizado el abordaje del objeto de estudio y han complejizado su visión.¹³ En el caso puntual del nacionalismo musical, ha quedado demostrado cómo la cuestión de lo nacional estaba vinculada más a la canonización del estilo de un compositor en particular como expresión de lo nacional que a la propia materia musical, como si esta contuviera en sí misma los rasgos de esa nacionalidad. Lo nacional en la música debe ser pensado como algo extraes-tético, desactivando así la conexión lineal y esencialista entre folklore y nacionalismo.¹⁴ Por otra parte, las dicotomías y las visiones esencialistas fueron puestas en duda a favor de una visión más

amplia y compleja que buscaba la contextualización y explicación de los problemas, más allá del problema de la identidad nacional.¹⁵

Las renovaciones historiográficas, tanto en el plano de la cultura como en el musicológico, han sido fundamentales para profundizar y afinar nuestro conocimiento sobre estos aspectos del pasado ruso. Sin embargo, a veces se muestran insuficientes para poder cumplir con los objetivos propuestos o dejan de lado aspectos tan importantes como los remarcados por ellos. Dos grandes críticas pueden hacerse en este sentido. En primer lugar, a los enfoques basados en los Estudios Culturales. Si bien esta tendencia potenció el rescate de zonas y prácticas virtualmente olvidadas en los estudios anteriores, descuidó la importancia que también pueden tener los propios textos de la llamada “alta cultura” para pensar, al menos en el caso de la música, las potencialidades de dichos elementos como enunciadores de ciertos conflictos sociales no evidentes en otros lugares.¹⁶ En segundo lugar, la nueva historiografía musicológica anglosajona, en su afán por deconstruir los mitos de la historiografía nacionalista, descuidó en muchos casos el propio material musical, dirigiéndose al campo en el que Stasov —y la gran mayoría de los compositores— se había desempeñado con soltura e insistencia: el de la crítica y la teorización musical y, paradójicamente, minimizando o descuidando los vínculos que pudieron tener los compositores con lo político-ideológico.¹⁷

La ópera como discurso histórico de la modernidad rusa

La ópera era el género artístico predominante y preferido por el público de las grandes ciudades de Rusia en el siglo XIX, especialmente en San Petersburgo, su capital.¹⁸ Hasta fines de ese siglo la ópera rusa se disputó el protagonismo con las compañías de ópera italiana, aunque sus audiencias variaban. La ópera italiana era casi un asunto de la monarquía y sus seguidores se encontraban entre los grupos más privilegiados de la sociedad. Las óperas rusas, por el contrario, eran mayormente consumidas por un público socialmente más heterogéneo, como miembros de la administración civil, comerciantes, estudiantes y oficiales. En todo caso, es posible sostener que la ópera fue “el género central de la música rusa del siglo XIX”.¹⁹ Casi todos los compositores significativos

y aumentada del mismo libro. En la misma tendencia cae Gerald Abraham cuando sitúa su análisis de la ópera rusa dentro del apartado “Primeras escuelas nacionalistas”. Ver: Gerald Abraham, *Cien años de música*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 115-133.

¹¹ Bartlett y Edmonson, *op. cit.*, p. 185.

¹² Para el caso particular que nos convoca, es significativo que en el artículo de la última edición del *New Grove* que trata sobre Rimsky-Korsakov haya todavía un apartado especial que se titule “Rimsky-Korsakov y el nacionalismo musical ruso”. Ver: Marina Frolova Walker, “Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 2001. Paradójicamente es la propia autora la que denuncia que en el ámbito académico se siguen produciendo obras que insisten en la *rusiandad* como clave de análisis y afirma que más allá de algunas batallas ganadas contra este tipo de enfoques la victoria final se encuentra lejos. Ver: Marina Frolova Walker, “On Ruslan and Russianness”, *Cambridge Opera Journal*, 9, n° 1, 1997.

¹³ Las obras de Richard Taruskin, Malcom Brown, Caryl Emerson y Robert Ridenour, sólo por citar los ejemplos más notorios, han derribado los viejos mitos stasovianos y han elaborado una imagen de la situación musical rusa decimonónica que dejó en evidencia las contradicciones, complejidades y alcances que tuvieron la práctica y la teoría musical en ese siglo. En el caso puntual del supuesto enfrentamiento entre nacionalistas y cosmopolitas, Ridenour ha demostrado cómo la disputa se debió menos a una cuestión de acercamiento o lejanía de lo ruso que a la profesionalización de la música en Rusia, a la ocupación de lugares estratégicos dentro de ella y también a problemas personales entre los compositores. Ver: Robert Ridenour, *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

¹⁴ Dahlhaus sostiene al respecto que en el caso de la ópera —y la música instrumental— lo nacional no debe buscarse en la música misma sino en sus funciones políticas y sociopsicológicas, en tanto y en cuanto la música nacional no se descubre, sino que se crea, y que muchas veces esto se logra al canonizar el estilo de un compositor como el estilo de una nación. Ver: Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, Berkeley, University of California Press, p. 217. En el caso de Rusia, ese compositor fue Mily Balakirev.

¹⁵ Esto ha quedado evidenciado en la perspectiva presentada por los seguidores de la Escuela de los Estudios Culturales para el caso ruso, quienes pretenden “tomar a la cultura en toda su complejidad, a partir de su concepción antropológica de totalidad de las relaciones obtenidas en una sociedad dada y donde la expresión textual es entendida como parte una intrincada red en donde el simbolismo es tan importante como el materialismo”. Así, el campo de estudios de la cultura rusa es ampliado y complejizado. Ver: Kelly y Shepherd, *Constructing*, p. 4.

¹⁶ Al menos en el sentido en que Theodor W. Adorno pensaba a la obra de arte autónoma. Ver: Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2006. Por otra parte, es notorio cómo aun en la pretensión de renovación en obras como las compiladas por Kelly y Shepherd, por no hablar de la de Fíges, es difícil desprenderse de las producciones de la llamada *alta cultura* a la hora de intentar construir una historia cultural más amplia y profunda.

¹⁷ Por ejemplo, Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860's*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

¹⁸ Maes, *A History*, pp. 30-34.

¹⁹ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 293. Hasta Nikolay Chernishevsky, uno de los mayores exponentes del pensamiento revolucionario en Rusia, reconocía en su clá-

del siglo XIX ruso compusieron al menos una ópera²⁰ y buscaron a través de este medio no sólo el modo de proponer e iniciar reformas estilísticas sino también de llevar decididamente adelante la fundación de una tradición musical en Rusia. Sin embargo, es posible desprenderse del mero valor estético y musical que las óperas cargan y visualizarlas —al igual que otras tantas producciones intelectuales y artísticas rusas del siglo XIX— como una de las formas a través de las cuales los artistas simultáneamente estimularon y reaccionaron ante el avance del proceso de modernización. La ópera entendida no tanto como una búsqueda de la identidad nacional sino más bien como respuesta ante el avance de la modernidad en Rusia.

En un excelente trabajo sobre las derivas de la modernidad, Marshall Berman ha estudiado el significado de esa experiencia en la Rusia del siglo XIX.²¹ 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”.²² Pasado más de un siglo, 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 vida moderna. Sin embargo, seguía estando pendiente la *modernización espiritual*. Esto significaba que la vida social y política estaba todavía limitada y dominada por las prácticas autocráticas que emanaban desde la cima de la autoridad política. En este sentido, Berman observa que fueron los esfuerzos literarios de la época los que estuvieron encaminados a promover esta modernización espiritual, a la cual podemos entender básicamente como la construcción de un espacio político moderno basado en la igualdad de derechos. Autores en apariencia tan disímiles como Fiodor Dostoievsky y Nikolay Chernishevsky, 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 Chernishevsky “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.²³ 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 debe, además, adquirir un carácter fantástico, porque no puede 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.

Las apreciaciones de Berman están restringidas al campo que históricamente ha monopolizado a los estudios culturales sobre Rusia: la literatura. Es posible, sin embargo, extender las conclusiones a las que arriba el autor hacia otras artes, en tanto y en cuanto reconocemos en el arte ruso del siglo XIX la posibilidad de estimular y enfrentar del modo más completo posible el devenir del proceso modernizador.²⁴ Y en ese sentido la música y la ópera, en tanto discurso musical, no han sido analizadas con tanto detalle y profundidad como lo fue la literatura bajo esta perspectiva. El surgimiento de la ópera rusa y sobre todo el de la *ópera histórica* en Rusia es analizado más bien como una respuesta de acto reflejo al surgimiento las historiografías progresistas y legitimadoras de la expansión estatal de la Rusia de mediados del siglo XIX y, asociado a esto, al avance del nacionalismo.²⁵ Si bien es posible considerar a algunas de estas óperas bajo este enfoque,²⁶ sostenemos que el impacto que en Rusia tuvo el avance de la modernidad, y sobre todo la visión de la historia que traía consigo, fue mucho más relevante a la hora de estimular la producción de óperas históricas.

Las óperas históricas en Rusia intentaron responder antes que nada a la narración occidental del pasado. El relato histórico de la modernidad occidental, de fuerte impronta liberal suponía una celebración del evolucionismo y el progreso del *mundo occidental* en donde la incorporación de determinados hitos de la democracia griega, el Renacimiento, las Revoluciones industrial y francesa, etc. era posible en tanto y en cuanto supusieran un elemento positivo dentro de esa linealidad. Al incluir y excluir determinadas cuestiones este relato tuvo inevitablemente que establecer determinadas fronteras entre lo que se incluía y lo que no, dado que su narración tendía a promover la consolidación de una identidad colectiva de la civilización. Aquellos que quedaban directamente afuera de ese relato y de esa identidad, como Rusia, tuvieron que lidiar con esa identidad hegemónica, en tanto y en cuanto Rusia quedaba relegada a un papel secundario y subalternizado. El gran

sica obra *¿Qué Hacer?* que “un concierto queda muy por debajo de la ópera” (a pesar de aceptar luego que el concierto en sí no está nada mal tampoco). Nikolay Chernishevsky, *¿Qué Hacer? Gente Nueva*, Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, p. 255.

²⁰ Tal vez la excepción más notoria y paradójica aquí sea Mily Balakirev, quien no compuso ninguna ópera. Sin embargo, no estuvo tan lejos de ese proyecto: en 1863 proyectó una ópera, *El pájaro de fuego*, basada en el famoso cuento de hadas ruso, plan que finalmente abandonó y del cual dejó sólo fragmentos.

²¹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2011.

²² *Ibidem*, p. 235.

²³ *Ibidem*, p. 225. Ver también Claudio Sergio Ingerflom, *Le citoyen impossible. Les racines russes du léninisme*, París, Éditions Payot, 1988.

²⁴ Esto es así dadas las condiciones de opresión y censura que existían en esa época en Rusia y la habilidad del arte, dadas sus condiciones de producción, para sortear los obstáculos impuestos. Boris Kagarlitsky desarrolla un tanto más esta idea y aventura la hipótesis de que la crítica del orden establecido llegó a ser el contenido principal del arte ruso del siglo XIX. Aunque su análisis también se limita casi únicamente al campo literario. Ver: Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 33.

²⁵ Ver el prólogo de Caryl Emerson al libro de Taruskin, *Musorgsky*, pp. xvi-xvii; Bartlett y Edmonson, *op. cit.*, pp. 185-188.

²⁶ Por ejemplo, *La vida por el Zar*, de Mikhail Glinka, aunque es de un período anterior (1836). Ver: Richard Taruskin, “How the Acorn Took Root: A Tale of Russia”, *19th Century Music*, 6, 1983, pp. 189-212.

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.

De este modo, la construcción de un discurso histórico a través de la ópera, como respuesta al que proponía el relato occidental, permitía en un contexto de fuerte represión cultural plantear algunas cuestiones relativas hacia esa modernización, tratando de dejar en claro el lugar de Rusia y las recuperaciones y los rechazos del proyecto modernizador. Es significativo que Rimsky-Korsakov haya recurrido en su primera ópera a un argumento vinculado con la historia. A través del discurso histórico que Rimsky-Korsakov desarrolló en su obra intentaremos ver, más que la preocupación por una identidad nacional, los modos en los cuáles se intentó generar un proyecto modernizador desde abajo.

El discurso histórico en *Pskovityanka*

Como muchos de los compositores de su época, Rimsky-Korsakov tuvo inicialmente una educación musical informal y se vio involucrado en un constante proceso de aprendizaje a lo largo de su vida. De allí que tuviera la costumbre de revisar aquellos trabajos que consideraba como incompletos o mal compuestos y/o orquestados y no sólo los suyos sino también los de sus colegas y amigos. De este modo su primera ópera, **Pskovityanka**, fue finalizada en 1872 y luego revisada y reelaborada dos veces; la versión definitiva se logró veinte años después, en 1892. Los cambios estuvieron dirigidos, principalmente, más hacia cuestiones musicales que dramáticas, buscando lograr una partitura más efectiva. El propio compositor reconocía en sus memorias que quería “sencillamente modificar mi ópera, cuya factura musical no me satisfacía [...]. Mi técnica no era digna de mis ideas musicales ni de un argumento tan magnífico”.²⁷ Así, en las sucesivas reformas las consideraciones musicales triunfaron sobre el drama.²⁸ El cambio llevado adelante por Rimsky-Korsakov es reivindicado por Gerald Abraham al punto tal de considerar a la primera versión como una curiosidad y colocar a la última como la mejor y la definitiva.²⁹ Lo interesante de lo que sostiene 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 pone a disposición el lenguaje musical. En consecuencia, al analizar la versión definitiva de la ópera podremos ver cómo Rimsky-Korsakov mantuvo las mismas ideas a nivel historiográfico y de qué modo era representado el pasado en relación a una modernidad cultural y política todavía incompleta. En todo caso, sigue siendo significativo que Rimsky-Korsakov siguiera preocupado por un tema cuyo disparador, la crisis de la déca-

da de 1860, ya había quedado bien atrás.³⁰ 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”.³¹

La ópera se basa en el drama de Lev Mey, pero fue construida textual y musicalmente por Rimsky-Korsakov, gracias también a los aportes de compositores amigos (como Modest Musorgsky) y a la pequeña intervención en el *libretto* del escritor Vsevolod Krestovsky. El argumento de la obra es el siguiente: Olga es la hija de la *boyarinya* Vera Sheloga y del Zar Iván IV, pero fue criada por la hermana de la madre, Nadezhda, y por su esposo, Yury Tokmakov, ya que no podía develarse el paradero de su padre al ser una hija ilegítima. Esto había ocurrido en 1555.³² Las acciones de la ópera transcurren en 1570. Olga está prometida al boyardo Nikita Matuta, padre de su mejor amiga Styosha. Pero Olga ama a Mikhailo Tucha. Pronto llegan las noticias del arribo del zar y la población convoca a una *veche*,³³ 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 a 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 preparado ataque. El zar ordena que la vida de Tucha sea perdonada en beneficio de Olga, sin embargo sus soldados lo asesinan cuando les disparan a los rebeldes. Al enterarse Olga, decide suicidarse y muere finalmente en los brazos de su padre.

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. El triunfo del poder absoluto del zar sobre las tradiciones republicanas de estas dos ciudades a través de un precio doloroso, era inevitable y justo. Era una necesidad histórica ya que era la voluntad de Dios.³⁴ Así, esta ópera colaboraría con

²⁷ Nikolay Rimsky-Korsakov, *Letopis moyey muzykalnoy zhizny. 1844-1906*, San Petersburgo, Tipografya Glazunova, 1909, p. 155.

²⁸ *Ídem*, p. 157.

²⁹ Gerald Abraham, “Pskovityanka: The Original Version of Rimsky-Korsakov’s First Opera”, en *Musical Quarterly*, n° 54, 1968, p. 72.

³⁰ Esa es la interpretación de Richard Taruskin quien sostiene que la preocupación de los compositores por los problemas historiográficos es consecuencia directa de la crisis que se observa en la década de 1860. El autor, por otra parte, centra su análisis (uno de los pocos en esta cuestión específica) en los problemas estético-musicales más que sociales historiográficos. Ver Taruskin, **Musorgsky**, cap. 4.

³¹ *Ídem*, p. 144.

³² Esto se revela de manera evidente en la ópera **Boyarinya Vera Sheloga**, que Rimsky escribirá dos décadas después, aunque queda claro en **Pskovityanka** que Olga es la hija de Iván IV.

³³ La asamblea de los ciudadanos de Pskov.

³⁴ Taruskin, **Musorgsky**, p. 176.

La legitimación del poder zarista y justificaría su expansión territorial. Sin embargo, diversos elementos a lo largo de toda la obra matizarían al menos esta interpretación de la obra de un compositor que se había calificado así mismo como “sociodemocrata”³⁵ y que todavía en 1905 se consideraba como un “vívido roj”.³⁶

Musicalmente, Rimsky-Korsakov logra construir una interpretación de los acontecimientos que se suma a los esfuerzos de la modernización espiritual de la que hablábamos más arriba. El progreso y la evolución de la historia, tan caro al discurso de la identidad occidental y la interpretación estatista de la historia, contiene como reverso un enorme costo que aparece denunciado en la obra de Rimsky. Musicalmente, el compositor construye a lo largo de la ópera una serie de dispositivos que matizan y discuten el optimismo de la historiografía evolucionista. Esta interpretación se desprende del análisis de tres elementos fundamentales de la ópera: la disposición del coro, la distribución de los leitmotiven y la combinación entre música y palabra.

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, el coro redefine la forma operística al convertirla en una nueva forma de drama que se unifica más por una perspectiva política que por una idea estética.³⁷ 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 masas 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.³⁸

Pskovityanka hace un uso significativo de este recurso.³⁹ Y el momento destacado es en la escena 2 del Acto I. El lugar donde se desarrolla la acción es la plaza comercial del *kremlin* de Pskov. Allí el pueblo se reúne en la convocada *veche* para resolver los

pasos a seguir ante la inminente llegada del zar Iván y su *oprichnina*. La escena comienza precisamente con la reproducción orquestal de las campanas, antiguo símbolo de la libertad y la autonomía. Mientras el *knjaz* Yury Tokmakov, *posadnik* 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”.⁴⁰ 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. Los grupos son en total cinco, lo cual ayuda a crear un estado real de confusión. Por otra parte, la yuxtaposición de motivos manipulados libremente y reapareciendo en varias tonalidades y con varios cambios en texturas, tiempo y armonías no hace más que reforzar esa idea de dispersión.⁴¹ La primera vez que todos cantan al unísono es cuando se dice: “Que la *veche* se realice / de acuerdo a la voluntad de Pskov”. El cambio en el recurso textural del unísono (al que responden los cinco grupos en los cuales está dividido el coro) reforzado por el *fff* 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. Aquí podemos considerar al coro como multitud movilizada para tomar parte de una acción política.⁴² Por otra parte, el coro puede representar 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 la autonomía de Pskov) luego va a reaparecer cada vez que se quiera expresar la voluntad del pueblo en ese sentido, a su vez que van a ser las únicas veces en que volvamos a encontrar al coro cantando al unísono: cuando se reclame con mucha más fuerza que el encuentro se lleve a cabo [“Zbonite veche! Goy, goy! / Zbonite veche! Goy, goy! / Lyubo veche!”] y cuando se le pida la palabra al líder de los hombres libres, Mikhailo Tucha [“Pust' Tucha skashchet slovo / Oy, lyubo, lyubo Tucha”].

Precisamente, es a partir de la intervención de Tucha que se pone fin al unísono. Desde aquí se ponen de manifiesto 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

³⁵ Vasily V. Yastrebtsev, *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 365.

³⁶ *Ídem*, p. 351.

³⁷ Ver: 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. Y aquí se destaca la particularidad 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.

³⁸ Parakilas, *op. cit.*, pp. 182-184.

³⁹ Taruskin sostiene que el coro es fundamental, al punto de considerarlo como el gran protagonista. Taruskin, *Musorgsky*, p. 155.

⁴⁰ Citado en Taruskin, *Musorgsky*, p. 158.

⁴¹ *Ídem*, pp. 105-112.

⁴² Ver: Parakilas, *op. cit.*, pp. 188-190.



reforzar el sentido denunciatorio de la escena. En primer lugar, Tucha aparece como un representante del pueblo y a ellos convoca a no sucumbir ante la llegada del zar opresor. La interpelación rebelde que hace el protagonista permite dejar en claro, musicalmente, que no todos están con él. De modo que aquí se pone de manifiesto 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 a Tucha repiten en el canto la misma melodía con la que el tenor convoca al mantenimiento de la autonomía y la lucha ante el zar opresor, que podemos interpretar aquí como el *leitmotiv* de los hombres libres. Cantar la misma línea vocal es el principal signo de que el solista es uno del grupo.⁴³ 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 enfrenta y desafía explícitamente a la autoridad para defender su causa, él y su ejército de seguidores se intercalarán en una melodía de carácter folklórico, una *protyazhnaya*⁴⁴ ["Gosudari pskovichi / sobiraytes' na dvory"] con lo que la asociación queda hecha. El mensaje se ve reforzado no sólo por esta inclusión de una canción folklórica incorporada armónicamente sin cambios sino también por su combinación con el repique de campanas que ejecuta la orquesta (como dijimos, antiguo símbolo de la libertad y la autonomía), la protesta de Tokmakov y la otra parte del pueblo, que se queda y no acompaña a Tucha, que canta junto en un estilo similar al de Tokmakov, vale 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.

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.⁴⁵

También los críticos rescataron el vuelo de la escena. Cesar Cui sostuvo que "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".⁴⁶ Por su parte, Hermann Laroche se veía obligado a reconocer que "*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".⁴⁷ Vladimir 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, además de que estaba compuesta de acuerdo a las nuevas formas experimentales de *kuchka*.⁴⁸

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 puramente 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 reformulada.⁴⁹ Los motivos utilizados por Rimsky-Korsakov son tempranamente anunciados en la obertura como veremos más adelante para ser retomados luego a lo largo de toda la obra. Lo que se visualiza es que en varias ocasiones dentro de la ópera 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 que se consigue con la resolución del quinto grado al primero: la calma que da el reposo en la tónica. Este motivo reaparece, luego de ser expuesto en la obertura, en el *intermezzo* entre el primer y segundo cuadro del primer acto, justo antes de la escena de la *veche*. Este *leitmotiv* se expone simultáneamente a las campanadas antiguo símbolo de libertad y autonomía representadas en la orquesta que convocan al encuentro. El sentido que se expresa allí es claro: la asociación entre Pskov y su autonomía, su motivo y la *veche*. Ciertamente queda claro de entrada que no todo será pacífico ni que tendrá un final feliz: el trémolo que antecede al acorde previo a la resolución en la tónica conmueve al reposo con tensión e intranquilidad. Y por si ello no queda claro, unos compases más adelante aparece el otro *leitmotiv*, el de Iván, que anuncia efectivamente que la autonomía y la independencia de Pskov están amenazadas. Es significativo este *intermezzo* porque el compositor anuncia bastante rápido cuál será la suerte de Pskov y sobre todo, cuál será su costo: la independencia y la autonomía de una ciudad perdidas a manos de la violencia y la opresión de Moscú.

El *leitmotiv* de Iván es justamente uno de los 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 que es su padre

⁴³ *Ídem*, p. 195.

⁴⁴ Se trata de una canción folklórica rusa caracterizada por su fuente imprecisa melismática, su flexibilidad rítmica y su ambigüedad tonal.

⁴⁵ Rimsky-Korsakov, *Letopis*, p. 117.

⁴⁶ César Cui, "*Pskovityanka* de N. Rimsky-Korsakov", aparecido en 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, p. 213.

⁴⁷ Hermann Laroche, "*Pskovityanka* de Mr. Rimsky-Korsakov", aparecido en *Golos*, 1873, n° 10 y reproducido en Campbell, *Russians*, p. 220.

⁴⁸ Vladimir Stasov, *Stat'i o Riskom-Korsakove*, Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1958, p. 35. Con *kuchka* se hace referencia al grupo de compositores reunidos bajo la guía de Balakirev durante las décadas de 1860 y 1870 que pretendía componer música en Rusia evitando caer en lo que ellos entendían como formas conservadoras. Dentro de este grupo se desempeñaba Rimsky-Korsakov.

⁴⁹ En sus memorias Rimsky-Korsakov reconoce 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 entretejido 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 *leitarmónia*. Rimsky-Korsakov, *Letopis*, p. 210.

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. Es una característica, pues, del *leitmotiv* de Iván permanecer relegado en la orquesta y ser ejecutado mientras Iván canta. El motivo está caracterizado por una sucesión de negras y la orquesta lo ejecuta varias veces incluso antes de su primera aparición en escena (que es también la única vez en la cual él lo canta). El origen del tema de Iván es de un canto litúrgico [*znamenny*] y debe verse allí el reforzamiento de la autoridad de Moscú,⁵⁰ ya que fue extraído de los cantos de los monjes del monasterio de Tikhvin.⁵¹ Son varios los ejemplos, pero los que se destacan son los del final del tercer acto y sobre todo las disquisiciones de Iván respecto del poder en Rusia en la última escena de la ópera. En definitiva, su *leitmotiv* en contraposición a otros termina de estructurar musicalmente el sentido denunciatorio de la obra, al menos en cuanto a ese aspecto de libertad e autonomía que se pierde.

Respecto de los *leitmotiven* vinculados a los dos protagonistas jóvenes de la ópera, observamos que en el primer acto los jóvenes protagonistas 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" ["*chto lyublyu tebya bez umá*"]. 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. De alguna manera 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 luego Rimsky debe recurrir al tema de Olga para expresar la caída de Pskov y así también su costo: las tradiciones republicanas. Su *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 III. Allí el tema de Olga es cantado por ella misma minimizando la fuerza del zar, pero 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 sea asesinada: su tema es entonado de manera lúgubre anunciando no sólo su muerte sino también el final de la libertad de Pskov.

De esta manera, con el armado del complejo empleo 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 de sentido el carácter denunciatorio de la acción del zar y reforzar los elementos que deben ser recuperados para la construcción de la modernidad política.

La combinación 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 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 otros. Esto sucede con dos de los principales lenguajes involucrados en la ópera, el literario y el musical. Muchas veces sucede que lo que dice el texto puede ser reforzado o al revés, contradicho por lo que dice la música. Como con los recursos anteriores, Rimsky-Korsakov hace uso de esta posibilidad para reforzar el sentido de las escenas. Y nuevamente lo hace para reforzar el sentido que venimos explicando. 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 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. 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 III, Olga canta con su *leitmotiv* que no ha encontrado en el zar nada malvado y que a ella le resultaba alegre. 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. Aquí la música, y no el texto, es la que en definitiva deja traslucir el verdadero sentido de la escena.

Para finalizar, volvemos al principio de la obra. En muchas óperas el contenido 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 la *obertura*. **Pskovityanka** no es la excepción. Al contrario, en los pocos minutos que dura la *obertura* queda claro, únicamente a través de la música, cuál es el mensaje historiográfico y cómo, discutiendo con el evolucionismo y el estatismo histórico, se denuncia y se reivindica los aspectos de la modernidad que todavía están ausentes en la Rusia decimonónica. La *obertura* comienza con el motivo de Pskov, vale decir, su autonomía, que como vimos se anuncia amenazada por el nervioso trémolo de los violines que aparece antes de su reposo en la tónica. 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 de la amenaza que se cierne sobre ella. Luego, cuando comienza el *allegro*, lo que se escucha 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 desarro-

⁵⁰ Taruskin, **Musorgsky**, p. 152.

⁵¹ Yastrebtsev, **Reminiscences**, p. 438.



lla 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 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 ahora es tocado 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.

Quienes luego de escuchar la obertura sigan el contenido de la ópera podrán ver y escuchar con mayor detalle los elementos de una forma diferente de hacer historia que se suma a los esfuerzos por la lucha de la ansiada modernidad espiritual en Rusia. En la medida que la historia relatada por Rimsky-Korsakov denuncia el costo de ese 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 con la palabra y, sobre todo, la música, el compositor fue capaz de unirse al movimiento subterráneo que denunciaba los valores autoritarios que aún se podían ver en la Rusia zarista y que luchaba por una modernización completa. El uso del pasado le permitió a Rimsky-Korsakov hablar sobre el presente en la denuncia y la presentación de las prácticas y los valores que, respectivamente, obstaculizaban o favorecían ese proceso social y político. Sus esfuerzos no estaban solos y se pueden añadir a los que previa y posteriormente habían de tener lugar por una nueva y justa Rusia.

Resumen

En la medida en que el debate político en la Rusia del siglo XIX estuvo bastante limitado, el pensamiento social y político tuvo que expresarse a través de canales alternativos. En este contexto, los compositores de ópera pueden verse como *intelligent*, que aspiraban a participar de la vida intelectual de su país. Varios compositores intentaron desarrollar otras como, por ejemplo, la construcción de un discurso histórico a través de sus óperas. El objetivo de este artículo es el de examinar el valor historiográfico de **Pskovityanka**, la primera ópera de Nikolay Rimsky-Korsakov, en tanto y en cuanto es posible encontrar en ella una interpretación significativa del pasado ruso que desafiaba a las versiones oficiales y profesionales y buscaba intervenir en el debate de ideas. Analizando tanto el *libretto* como los dispositivos musicales, este trabajo sigue un enfoque interdisciplinario que combina la metodología de la investigación musicológica con la historiográfica.

Palabras claves

Pskovityanka; Nikolay Rimsky-Korsakov; *intelligentsia* rusa

Abstract

Since political debate in 19th century Russia was very limited, social and political thought had to be expressed through alternative and disguised channels. In this context, opera composers could be seen not as mere artist, but also as an *intelligent*, who aspired to participate in their country's intellectual life. Many composers, in searching of an intellectual intervention, avoided the dominant national perspective and tried out different ones like, for instance, the construction of a historical discourse through their operas. The aim of this paper is to examine the historiographical value of Rimsky-Korsakov's first opera **Pskovityanka**, since it is possible to find in them a significant interpretation of Russian past that challenged both official and professional versions of it. By analysing both the *libretto* and the music, this paper follows an interdisciplinary approach that combines the methodology of musicological research with those of historiography.

Keywords

Pskovityanka; Nikolay Rimsky-Korsakov; Russian *intelligentsia*