

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

26



Abras Contel
Aharonian
Akoschky
Alberton
Argüello
Baña
Cámara de Landa
Erut
Fernández Calvo
Fernández Latour de Botas
Frega
Fuentes Hernández
Goyena
Green
Mejía Serrano
Mondolo
Pelicaric
Rodríguez Melo
Roubina
Scarabino
Solare
Torres López
Verdi
Wiman



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editora:

Lic. Nilda Vineis

Comité editorial:

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Diego Alberton, Julián Mosca

Imagen de tapa:

Cartas de Carlos Vega a Lauro Ayestarán, Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'Institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv

LA RECEPCIÓN DE FRANZ LISZT EN RUSIA. ENTRE LOS MITOS STASOVIANOS Y LAS COMPOSICIONES MODERNISTAS

MARTÍN BAÑA

Resumen

Este trabajo explora los diferentes modos en los cuales la figura y la obra de Franz Liszt fueron recepcionadas en la Rusia del siglo XIX por teóricos y compositores. A partir de las visitas que el compositor húngaro realizó a Rusia durante la década de 1840, su figura fue utilizada por el crítico Vladimir Stasov para caracterizar y legitimizar a través de un relato cargado de mitos la tradición musical que recién nacía en Rusia. Esta imagen condicionó y limitó durante casi todo el siglo XX el acercamiento al estudio de la música de ese país. La obra de los compositores modernistas en Rusia, sin embargo, demuestra que la recepción de Liszt, y así el devenir de la música rusa del siglo XIX, estuvo bastante lejos de la caracterización canónica propuesta por Stasov.

Palabras claves: Franz Liszt, Rusia, Vladimir Stasov, nacionalismo musical, *kuchka*.

Abstract

This article explores the different ways in which the figure and work of Franz Liszt were received on the nineteenth-century Russia by theorists and composers. From the Hungarian composer visits made to Russia during the 1840's, his figure was used by the critic Vladimir Stasov to characterize and legitimize in a mythological way the new musical tradition born in Russia. This image was a serious obstacle for most of the twentieth century approach to the study of Russian music. The work of modernist composers in Russia, however, demonstrates that the Liszt's reception, and thus the image of nineteenth-century Russian music, was quite far from the canonical characterization proposed by Stasov.

Key words: Franz Liszt, Russia, Vladimir Stasov, musical nationalism, *kuchka*.

* * *

Introducción

Durante la década de 1840, Franz Liszt visitó tres veces lo que en ese entonces era el Imperio ruso, extendiendo territorialmente lo más posible los famosos recitales de piano que él mismo había creado. Liszt llegaba a un lugar en el cual hasta ese momento todavía había una fuerte dependencia de Europa occidental para poder tener acceso a la música que no fuera eclesiástica ni folklórica. La mayor parte de los músicos, compositores, directores y las mismas composiciones debían ser importadas desde Occidente. La llegada de Franz Liszt y la serie de conciertos que ofreció, sobre todo en las salas y los salones de San Petersburgo y Moscú, iniciaron un destacado vínculo entre él y aquellos que intentaron construir hacia mediados del siglo XIX una carrera musical viable en Rusia. Paradójicamente, esa estrecha conexión no sirvió para reforzar esa dependencia sino que por el contrario colaboró de manera destacada en la conformación de una tradición musical rusa, la cual ya estaba consolidada hacia las últimas décadas del siglo XIX.

El relato que durante largo tiempo ordenó y explicó los eventos de ese nacimiento y de su posterior devenir estuvo dominado, sin embargo, por una compleja red de mitos contruidos por el publicista Vladimir Stasov, quien impulsado por los aires románticos del siglo XIX había consagrado gran parte de su vida a luchar intelectualmente por la aparición y consolidación de un arte nacional ruso. Al relatar la historia de la música rusa, Stasov incluyó las visitas de Liszt y los vínculos que el compositor estableció con él mismo y con los compositores rusos de un modo tal que no quedó otra opción que presentar la influencia de Liszt en la música rusa de un modo distorsionado. Al cumplirse doscientos años del nacimiento del notable pianista y compositor húngaro, lo que proponemos con este artículo es destacar la amplia recepción de Liszt en Rusia y explorar el modo en el cual el compositor ejerció su influencia en el devenir de la música en Rusia. En ese sentido, tanto las visitas como los posteriores intercambios con Liszt, pueden ser vistos como un arma en una disputa que era estética pero también profesional y hasta incluso ideológica. Al mismo tiempo, tendremos la oportunidad de desarmar la red mitológica armada por Stasov y de observar cuál es el verdadero alcance de los supuestos rasgos de la música rusa y demostrar que en la construcción de una tradición musical rusa los contactos con Occidente resultaron de tanta importancia como la recurrencia al folclore local.

En primer lugar repasaremos críticamente los mitos contruidos por Stasov respecto de los orígenes y los rasgos fundamentales de la música

rusa, teniendo en cuenta el contexto socio-cultural en el cual se desempeñaba. Una vez realizada esta tarea observaremos el modo en el cual se desarrollaron las visitas de Liszt a Rusia y la propia recepción que hizo Stasov de ellas para transformar al compositor en una herramienta más de su construcción mitológica. Finalmente, analizaremos a través de tres ejemplos representativos (Mily Balakirev, Alexander Borodin y Piotr Chaikovsky) cómo los propios compositores modernistas en Rusia recibieron el legado lisztiano y contradijeron en sus propias obras las aseveraciones de Stasov. De este modo podremos alejarnos de la tradicional visión de Rusia y de su música como algo pintoresco, exótico y aislado para ver los problemas que supusieron la construcción de una carrera musical viable en un país periférico.

Vladimir Stasov: entre el nacionalismo y los mitos de la música rusa

El devenir de la tradición musical rusa del siglo XIX se vio envuelto en un amplio proceso de reflexión crítica y teorización. Lejos de significar una actividad secundaria, supuso un esfuerzo considerable por parte de los compositores, ya sea para reforzar las ideas expresadas en el pentagrama o para combatir posiciones estéticas con las que diferían o apoyar aquellas con las que simpatizaban. 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.¹ En él plasmaron sus ideas sobre lo que se había hecho en Rusia en materia musical, sobre lo que se estaba haciendo y, más importante, sus ideas sobre lo que todavía debía hacerse. Sus intentos se encontraron acompañados además por los de otros intelectuales que vieron en la música un dispositivo

¹ Citamos aquí los casos más notorios: Nikolai Rimsky-Korsakov hizo referencia a su propia obra musical como a la de sus colegas en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977. Alexander Serov ha dejado más de cuatro tomos de escritos musicales. Véase STOYANOVSKY N. Y OTROS, 1892-5. Alexander Dargomyzhsky ha publicado una autobiografía, lo mismo que Anton Rubinstein, además de sus escritos de crítica. Piotr Chaikovsky ha escrito abundantemente en sus cartas sobre la escena musical rusa, además de artículos de crítica. A esto hay que agregar la publicación de la correspondencia de la mayoría de estos y otros compositores - como Modest Musorgsky y Mily Balakirev- en donde se hace una constante referencia al propio proceso y también al de los colegas.

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 más destacados compositores y su longevidad le permitieron construir una imagen de la música rusa más cercana a sus propias ideas e intereses que a la realidad.

Precisamente, lo que en un principio había quedado como una práctica de puertas adentro, al finalizar el siglo XIX comenzó a involucrar a estudiosos de otros países, en la medida en que las composiciones rusas comenzaron a cruzar las fronteras de su país. En consecuencia, una historiografía de la música 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 que ambas tradiciones tuvieran un fluido y profundo intercambio a partir de esos años aunque, paradójicamente, eso no supuso un obstáculo para que en ambos lugares se mantuvieran los prejuicios y los mitos consagrados por Stasov. Por diferentes razones -para unos porque la dificultad del acceso a las fuentes primarias los obligaba a confiar en la autoridad en la materia; para otros porque los postulados de Stasov resultaban funcionales al régimen- la visión de la música rusa decimonónica estuvo distorsionada por una intrincada serie de prejuicios y mitos. Esta situación se mantuvo incólume hasta hace tres décadas, aproximadamente, cuando un grupo de investigadores anglosajones, encabezados por Richard Taruskin, comenzó a revisar paciente y profundamente los postulados stasovianos para ofrecer una imagen de la cuestión totalmente renovada y mucho más compleja, libre de los preconceptos y las distorsiones previas.²

Los trabajos desarrollados por Taruskin, particularmente, colaboraron significativamente en la destrucción del complicado entramado diseñado por Stasov, cuya influencia, sin embargo, todavía se hace sentir.³ Nacido en

² En la extensa lista de publicaciones realizadas por Richard Taruskin se destacan: *On Russian Music* (2009); *Defining Russia Musically* (1997); *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (1993); *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s* (1981).

³ Por ejemplo, en el libro de Michael Russ, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Al nivel local, es notable cómo en los programas de mano de conciertos u óperas rusas todavía se siguen repitiendo muchas de las ideas de Stasov referidas al nacionalismo musical ruso. Por ejemplo, en el programa de mano de la ópera *Evgeny Onegin* (Buenos Aires Lírica, 2006) pueden leerse oraciones que

1829, Vladimir Stasov fue escritor, publicista y uno de los primeros críticos de arte y música en Rusia. Hijo del famoso arquitecto Vasily Stasov, se graduó en la Escuela de Jurisprudencia en 1843 y luego de un viaje por Europa occidental entre 1851 y 1854 se estableció como empleado en la Biblioteca pública imperial en San Petersburgo, en la cual se desempeñó como Jefe del Departamento de Arte desde 1872. Amigo de varios de los compositores más sobresalientes de la Rusia del siglo XIX, Stasov fue ante todo 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 música de su país. Gran parte de las representaciones que durante mucho tiempo se tuvo sobre la tradición musical rusa descansaron en las ideas que paciente y enérgicamente construyó este crítico a través de su larga vida. Uno de los más famosos símbolos de la música rusa, la idea de que existía un ‘grupo de los cinco’ por ejemplo, fue inventada por él.⁴ Lejos de constituir un estudio riguroso y crítico del objeto, los escritos de Stasov se erigieron como un territorio de disputa en el cual los análisis sobre la música rusa 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 de algunas ideas

tranquilamente podrían haber salido de la pluma del publicista ruso: “En *Evgeny Onegin*, el espíritu de la música nacional está omnipresente”: 34.

⁴ La expresión en rusa es *moguchaya kuchka* y nació en un artículo que Stasov escribió en 1867 para reseñar un concierto celebrado en honor a un congreso etnográfico eslavo que se desarrolló en San Petersburgo durante ese año. La traducción literal sería “poderoso montoncito”. La palabra *kuchka* (“montoncito”) 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 y afectiva. En su caso, hablaba de los compositores que encarnaban sus ideas respecto de la música rusa. Fue apropiada de manera burlona por A. 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 grupo y a sus prácticas renovadoras, no tanto como un grupo que hiciera una música nacionalista. Hoy la historiografía prefiere usar el término *kuchka* en vez de cualquiera de los otros para hacer referencia al grupo de compositores reunidos alrededor de Stasov y Balakirev y que buscaban prácticas renovadoras dentro de la música rusa. Las expresiones “grupo de los cinco”, “poderoso puñado” o incluso “poderosos cinco”, que todavía se pueden encontrar en cualquier libro de texto, se deben tanto cuestiones propagandísticas como a errores en la traducción. Véase TARUSKIN, R., 1993: xxxiii-xxxiv.

del momento, particularmente de la del nacionalismo romántico.⁵ 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 todavía ineludible.⁶

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 la posición de un militante que defiende una causa.⁷ El problema radica en que mientras Stasov era consciente de su intencionada parcialidad -y por ello escribía lo que escribía- quienes continuaron su camino tomaron sus ideas como una verdad indiscutible, pretendiendo un objetivismo y una rigurosidad que claramente le faltaba. Stasov produjo numerosos escritos y sobre muchos temas, pero sin duda su norte fue la música. 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 música rusa decimonónica. Cabe destacar que Stasov escribía y militaba por su causa en un contexto en el que se estaban realizando los mejores esfuerzos por terminar de imponer a la música como una tradición nacional y como una profesión aceptable.⁸ Stasov se suma a esa gran batalla y sus escritos cargados de invenciones son de alguna manera sus únicas armas. A grandes rasgos, los mitos contruidos por Stasov pueden resumirse en cuatro grandes puntos:

1) El primer gran mito creado por Stasov, que constituye el esqueleto de su interpretación sobre la música rusa, es una implícita división de los compositores en dos campos: el de los ‘nacionalistas’, por un lado, y el de los ‘cosmopolitas’, por el otro. El primero está representado por el grupo de compositores amigos que él mismo bautizó como ‘*moguchaya kuchka*’.

⁵ OLKHOVSKY, Y., 1983: 39.

⁶ Idem: ix.

⁷ Idem: xi.

⁸ 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 abundante correspondencia con los compositores, que también ha sido publicada en casi su totalidad. OLKHOVSKY, Y., *op. cit.*: 183-184.

Encabezados por el autodidacta Mily Balakirev (1837-1910), el grupo estaba integrado además por un ingeniero naval, César Cui (1835-1918), por un reputado químico, Alexander Borodin (1833-1887), por un burócrata del poder zarista, Modest Musorgsky (1839-1881) y por un joven cadete naval, Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Para Stasov, estos compositores eran los únicos que componían una verdadera música rusa, pues no habían sido contaminados por los peores vicios de Occidente (léase: no estudiaron en el conservatorio) y porque utilizaban el material musical folklórico como fuente de inspiración para sus obras. En el bando contrario se encontraban compositores como Alexander Serov (1820-1871) o Anton Rubinstein (1829-1894), quien fuera el primer director del primer conservatorio de Rusia, el de San Petersburgo, abierto en 1862. Estos compositores, a los que habría que agregar también a Piotr Chaikovsky (1840-1893), no componían música nacional rusa; sus composiciones estaban carentes de cualquier arraigo (de allí que eran cosmopolitas). Además estos músicos participaban del conservatorio, que los corrompía y les quitaba frescura y originalidad. Por lo demás, ellos no incluían en sus obras a ninguno de los rasgos que definían a la ‘música nacional rusa’, que es lo que forma parte del segundo mito.

2) El segundo gran mito creado por Stasov tiene que ver con la existencia de una ‘Escuela Musical Rusa’, susceptible de ser identificada a través de unos rasgos intrínsecos a sus obras. Para el crítico, la música rusa podía ser definida por sobre cualquier otra y reconocerse al instante a través de la conjunción única de una serie de elementos:

- a) la ausencia de preconceptos;
- b) el reconocimiento de otras naciones dentro del Imperio ruso;
- c) la preferencia por la música programática;
- d) la manifestación del carácter nacional.

Traducido en la práctica esto significaba, respectivamente,

- a) la preferencia por el diletantismo y el rechazo de cualquier institución que pretendiera sistematizar el conocimiento musical, vale decir, el estudio formal y el conservatorio;

- b) la búsqueda y la utilización de melodías y motivos de los pueblos orientales en las composiciones;
- c) la defensa del carácter progresivo de la música y de los compositores más avanzados de Occidente, vale decir, respectivamente, la música de programa y los aportes de Héctor Berlioz (1803-1869) y Franz Liszt (1811-1886),
- d) la utilización del elemento folklórico en las composiciones.⁹

De este modo, Chaikovsky pudo ser considerado como ‘menos ruso’ que cualquier otro compositor de *kuchka*, en tanto su trabajo seguía las formas clásicas, contenía pocos elementos orientales, dejaba poco espacio para el tratamiento musical programático y el carácter nacional no aparecía como una gran preocupación. Musorgsky, por su parte, fue considerado durante largo tiempo como el ‘más ruso’ de todos los compositores en tanto y en cuanto su obra era el reflejo más perfecto de cada uno de estos cuatro puntos (y de hecho todavía se lo sigue considerando así, como el ‘más ruso’ de todos los compositores rusos).¹⁰ A partir de estos cuatro rasgos, quedaba definida, para Stasov, la musical nacional de Rusia. Como el nacionalismo no era una cuestión neutra, esto dio lugar al nacimiento del tercer mito.

3) Bien definidos los campos ‘nacional’ y ‘cosmopolita’ y bien definidos los rasgos ‘esenciales’ de la música nacional rusa, el tercer mito creado por Stasov consistió en la asociación directa de cada uno de esos campos a determinadas tendencias políticas. El campo nacionalista, con sus intentos de renovación musical y su uso del material folklórico fue asociado automáticamente a un bando político progresista, ya que sus prácticas compositivas lo acercaban al bajo pueblo y a sus anhelos de libertad y rebelión. Sus integrantes utilizaban así las composiciones como expresiones de resistencia a la opresión zarista y como un anhelo de emancipación. El bando cosmopolita, por su parte, fue asociado a un campo político conservador, ya que sus compositores nunca habrían tenido en mente la liberación del pueblo ni la resistencia al régimen, sino más bien el entretenimiento de la elite aristocrática. Así, un compositor como Musorgsky, para retomar el ejemplo citado, además de nacionalista pudo ser considerado también como un proto-populista y casi un revolucionario.

⁹ Véase MAES, F., 2006: 8-9; TARUSKIN, R., 1983: 329.

¹⁰ Véase RUSS, M., *op. cit.*: 8.

Chaikovsky, por su parte, fue durante mucho tiempo catalogado simultáneamente como un cosmopolita y como un reaccionario. Bien definidos los campos de quién era quien en la música rusa, quedaba como tarea final el establecimiento de los vínculos entre el pasado y el presente, es decir, la escritura de una historia de la música rusa. Esa tarea dio lugar al nacimiento del cuarto mito

4) El cuarto mito creado por Stasov a partir de este esquema fue la elaboración de una genealogía de compositores y la narración de una historia de la música 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, y se dejaron de lado a otros rasgos y a otros compositores. Y dentro de esa historia hay una serie de hitos y una serie de héroes. Así, la raíz de 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 un marco de un ríspido debate mantenido entre Stasov y Serov por el predominio de lo épico por sobre lo dramático en la ópera y por la utilización del material ruso como fuente de inspiración.¹¹ Con Glinka, según Stasov, se iniciaba el proceso de utilización del material folklórico en las composiciones con fines nacionalistas. La tradición sigue luego con Alexander Dargomyzhsky (1820-1869) y su ópera *El Convidado de Piedra*, que para Stasov supuso la fundación del realismo en la ópera como una respuesta directa a las convenciones de la ópera italiana y su enorme influencia en Rusia.¹² Dargomyzhsky aportaba así otro de los elementos: la experimentación y la búsqueda progresista. Finalmente, la construcción de la tradición musical y nacional rusa se consolida con los compositores *kuchkistas*, quienes fueron los encargados de continuar y desarrollar la línea de los dos compositores precedentes. Stasov aparece en este esquema como un apunzalador y consejero del grupo (Musorgsky solía llamarlo en la correspondencia como

¹¹ Ambos se enfrentaron en torno del legado operístico de Glinka. Mientras Stasov prefería rescatar *Ruslan y Ludmila* por su condición de oratorio, por la utilización del elemento folklórico y porque expresaba el 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 argumento para acusar a Serov de traidor a la causa nacional. Véase TARUSKIN, R., 1977: 145-153.

¹² OLKHOVSKY, Y., *op.cit.*: 60.

su *generalísimo*).¹³ *Kuchka* combinaría finalmente 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, sumándose el hecho de que casi todos los compositores eran ‘aficionados’ y no habían pasado por el conservatorio. Vale decir, con *kuchka* la música en Rusia había alcanzado su madurez ya que con ellos se cumplen los cuatro postulados stasovianos. De esta manera el arte ruso, a través de la música, podía manifestar a toda la nación y romper los lazos de dominio que lo vinculaban al arte extranjero. Así también surgieron una serie de caracterizaciones míticas de los músicos y la construcción de un panteón glorioso: Glinka pasó a ser el ‘padre’ de la música rusa y Musorgsky el ‘más ruso’ de todos los compositores. El resto (Rubinstein, Serov, Chaikovsky, etc.) o bien quedaron excluidos de esta genealogía o bien fueron incluidos para ser repudiados como traidores o cosmopolitas.

¿Cuáles son los efectos de sentido de esta interpretación stasoviana? En primer lugar, la construcción de un cuadro basado en oposiciones binarias (nacionalistas/cosmopolitas; Rusia/Occidente; diletantismo/profesionalismo, etc.) que tendieron a simplificar y a oscurecer la complejidad de la actividad musical en la Rusia del siglo XIX. Como hoy sabemos, se torna muy compleja la asociación de cada uno de los compositores mencionados con un campo exclusivo ya que los lazos tendidos entre cada uno de ellos fueron bastante numerosos.¹⁴ Más aún, muchos de los compositores se dirigieron permanentemente hacia ambos campos. Como ejemplo, cabe destacar que el ‘dileante’ Rimsky-Korsakov terminó siendo un notable profesor del conservatorio de San Petersburgo y hoy en día esa institución lleva su nombre. En segundo lugar, y esto tal vez sea lo más importante, se creó una imagen demasiado romántica e idealizada de la música rusa, en donde lo único que les interesaba a los compositores era la creación de una

¹³ 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 Borodín y *Angelo* de Cui lo tuvieron a Stasov también como mentor. Véase OLKHOVSKY, Y., *op. cit.*: 65-82; TARUSKIN, R., 1993: 8.

¹⁴ Véase MAES, F., *op. cit.*: 6-10.

música nacional. Ya que si se quería componer música nacional se debía recurrir al folklore puesto que allí residía lo puro y lo incontaminado de la nación (de acuerdo a los postulados románticos retomados por Stasov), una auténtica composición rusa debía contener elementos de ese folklore (además de cumplir con los otros tres rasgos enunciados). Al mismo tiempo, y gracias principalmente a la utilización del folklore, se empezó a creer que era posible hablar de un ‘aire ruso’ en las composiciones, que era el reflejo natural de ese material. De este modo, se creyó en la existencia de una música ‘típica’ rusa y las composiciones provenientes de ese país fueron valoradas de acuerdo al grado de fidelidad a ese supuesto ‘aire ruso’. Si se acercaban a ello eran buenas y auténticas y si se alejaban, malas e impostadas. Pero nada se decía de la propia creación y racionalidad del compositor en el tratamiento del material folklórico, que era tanto o más importante que el propio material. En tercer lugar, y como consecuencia de lo anterior, la música fue elegida como el símbolo fundamental de la expresión de la identidad nacional y desde esta perspectiva fueron analizados la mayor parte de los esfuerzos realizados por los compositores.¹⁵ El efecto más notable fue la esencialización, el reduccionismo y el aislamiento de la producción musical. Es posible hablar de ‘música clásica’ en un sentido más universal cuando se nombra a W. Mozart (1756-1791), L. Beethoven (1770-1827) o R. Wagner (1813-1883), pero cuando llega el turno de Rusia se habla de una Escuela Nacional, como si su desarrollo hubiese estado desligado del resto de Europa. Además se habla de grupos (‘nacionalistas’, ‘cosmopolitas’) en vez de compositores individuales, como Beethoven o Wagner.

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, lo cual le permitió tener tiempo suficiente para sobrevivir a sus opositores y dejar establecida la última palabra en los debates, y también a la ayuda que le brindó César Cui en esa tarea.¹⁶ Por su parte, la historiografía musicológica soviética y los primeros estudiosos de la música rusa occidentales tomaron las ideas stasovianas sin ninguna distancia crítica. En el primer caso se trató de una operación bastante compleja en donde, dado el lugar predominante que el elemento nacional ocupaba en la ideología soviética, las ideas de Stasov fueron utilizadas para venerar y justificar la

¹⁵ Véase, por ejemplo, el clásico de CALVOCORESSI, M. y ABRAHAM, G., *Los grandes maestros de la música rusa*; también NEWMARCH, R., *The Russian Opera*.

¹⁶ A través de su influyente libro *La música en Rusia*.

inclusión de la tradición musical 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. Todos ellos, al usar el folklore (y con el efecto que ello conllevaba de acuerdo a Stasov) se convirtieron en profetas de la revolución. De ese modo, Stasov y sus postulados pasaron a ser una autoridad indiscutida en la materia, forzando incluso muchas de sus ideas y de sus escritos para convertirlo en un proto-marxista y en un antecedente directo del Realismo Socialista.¹⁷

En el caso de los primeros estudiosos fuera de Rusia, muchos de ellos se estaban sumergiendo en un campo absolutamente nuevo y prácticamente desconocido (incluso hasta por cuestiones idiomáticas) 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 de los prejuicios y distorsiones de aquél, a través de su clásica obra *The Russian Opera*, publicada en 1914,¹⁸ como también a través de otros trabajos y una intensa actividad divulgadora en diversas instituciones musicales.¹⁹ Sus postulados esencialistas respecto del nacionalismo musical fueron repetidos por la siguiente generación de musicólogos consagrados al estudio de la materia,

¹⁷ 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 TARUSKIN, R., 2009: 46.

¹⁸ 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 TARUSKIN, R., 1981: xi.

¹⁹ 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.

entre los que se destacaron Michel Calvocoressi en Francia e Inglaterra y Montagu Montagu-Nathan también en Inglaterra. El primero a su vez fue el maestro de quien fuera por casi todo el siglo XX una autoridad en la materia en la lengua inglesa, Gerald Abraham. Si bien éste fue bastante crítico de Newmarch, era discípulo de Calvocoressi y en gran medida no pudo despegarse del todo de la mitografía stasoviana.²⁰ Los prejuicios siguieron no obstante expandiéndose en investigadores formados por el propio Abraham, como Edward Garden y Gerald Seaman, 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 música rusa decimonónica hasta la llegada de la renovación historiográfica anglosajona.

Ahora bien, desde hace aproximadamente tres décadas, la renovación anglosajona comenzó a revisar este cuadro basado en los postulados stasovianos. Y cuando los investigadores comenzaron a tener un acceso directo a los documentos (proceso potenciado por la caída de la URSS en 1991) comenzó a observarse una situación totalmente diferente de la que había descrito Stasov. Y aquí lo importante, para no perder de vista nuestro objetivo, es distinguir que los escritos y los intentos realizados por Stasov estaban incluidos dentro de una estrategia que tenía que ver con la consolidación de una tradición musical en Rusia. Es allí donde la figura (y aquí también tendremos que distinguir entre una imagen 'real' y otra 'mítica') de Liszt iba a resultar fundamental puesto que para Stasov el compositor húngaro venía a representar un punto de apoyo fundamental para su titánica tarea. Si nos acercamos entonces a la realidad musical y cultural de la Rusia del siglo XIX podremos entender mejor la cuestión que nos ocupa y la recepción de Liszt en este contexto.

La recepción de Liszt en Rusia: Liszt como herramienta teórica en la batalla por la construcción de una tradición musical de Rusia.

El devenir de la tradición musical rusa no fue lineal, armonioso y homogéneo. Por el contrario, estuvo cargado de disputas y tensiones, aunque no puede pensarse que el único conflicto que existió fue el de los 'nacionalistas' de Balakirev y los 'cosmopolitas' del conservatorio descrito por Stasov. Si bien se puede sostener que el tema del nacionalismo estuvo presente, las disputas también incluyeron otras cuestiones vinculadas a

²⁰ TARUSKIN, R., 1993: 8.

problemas estéticos (realismo, modernismo, etc.), a los antagonismos y las fidelidades personales, a la competencia por la ocupación de cargos institucionales y a los deseos de hacer de la música una carrera rentable dentro de Rusia. Es en esta serie de enfrentamientos que puede entenderse mejor la recepción de Liszt en Rusia, en el sentido de que su figura va a ser utilizada, al menos desde el punto de vista discursivo, como una destacada herramienta teórica para defender la posición stasoviana en el nacimiento de la tradición musical rusa. Como veremos, Liszt visitó Rusia varias veces y su recepción e influencia va a oscilar entre la interpretación mítica e interesada de Stasov y la realidad concreta de los compositores que estaban creando un nuevo *corpus* de obras y una tradición para la música en Rusia. En ambas se pueden observar dos recepciones diferentes de la obra de Liszt en Rusia, una más vinculada a la distorsión (la de Stasov) y la otra más cercana a la realidad (la de los compositores). En este apartado nos ocuparemos de las visitas concretas de Liszt y de la recepción por parte del publicista Stasov a partir de la imagen mítica e interesada que él que construyó para dotar a la música rusa de una caracterización y una legitimidad.

Liszt visitó Rusia en tres oportunidades a lo largo de la década de 1840 y la situación de la cultura musical en ese país era por entonces bastante pobre. Incluso hacia 1860, la música ocupaba un lugar modesto dentro de la sociedad, ya que era básicamente importada desde Occidente desde el siglo XVII; no surgió como el resultado del devenir de la rica tradición de música folklórica y religiosa que había en Rusia.²¹ Hacia 1860 Rusia era todavía una ‘colonia’ de Occidente en cuestiones musicales y quien tenía el control de prácticamente todas las actividades públicas era el Directorado de los Teatros Imperiales, un departamento que dependía directamente del Ministerio de la Corte Imperial. Dentro de ese panorama, el género que tenía más importancia era la ópera, que superaba ampliamente a los conciertos de música instrumental y dentro de ella, la ópera italiana, que era el entretenimiento musical preferido de la aristocracia rusa.²² Su predominio se puede ver incluso hasta 1880, cuando finalmente pierde los subsidios oficiales y su lugar privilegiado. Si se la compara con la compañía rusa de ópera, la diferencia es enorme: para la temporada 1854-55 la compañía rusa había realizado 34 representaciones mientras que la

²¹ RIDENOUR, R., 1981: 15.

²² La supremacía de la ópera por sobre los conciertos era más que evidente hacia mediados de la década de 1850: sobre un promedio de 20 conciertos al año se representaban 200 óperas. Véase RIDENOUR, R., *op. cit.*: 12.

compañía italiana llegaba a las 83.²³ La compañía rusa debía representar de este modo óperas italianas para atraer público (aunque también hacía títulos en ruso) con entradas más baratas y un público socialmente más bajo compuesto por burócratas, oficiales, estudiantes, etc.

Sin embargo, el gran problema de la vida musical de Rusia hacia 1860 no era el predominio de la ópera italiana sobre la rusa o de la ópera sobre la música instrumental sino el completo dominio de la vida musical pública por la música y los músicos extranjeros. Casi toda la música que se escuchaba provenía desde Occidente. Sólo había, por ejemplo, cuatro óperas rusas de un total de ochenta trabajos en la repertorio hacia 1860.²⁴ Los músicos eran extranjeros, también los directores y muchas veces los compositores. Los primeros intentos durante el siglo XVIII de los compositores locales no dejaron de ser imitaciones de los modelos extranjeros, mantenidos por terratenientes en sus fincas privadas. Recién hacia 1836, Glinka fue el primero en dotar a los teatros de las primeras óperas rusas importantes, originales y consistentes. Pero la música seguía siendo vista como algo artificial, importado desde Occidente: no había en Rusia compositores, músicos y directores que pudieran desempeñarse con originalidad y talento. Esto se debía a varios motivos: a) hasta la década de 1860 no había un conservatorio y por lo tanto la educación era bastante deficiente; b) no había posibilidades tampoco de hacer carrera como músico y menos como compositor ya que era poco lo que se ganaba, no había conciertos regulares ni tampoco instituciones más o menos estables; c) la profesión de músico no era socialmente respetada y la música como práctica era tomada como una distracción de la clase dominante. Más aún, la profesión estaba discriminada legalmente ya que los músicos quedaban fuera de la Tabla de Rangos.²⁵ Así, hacia 1860 Rusia era todavía una

²³ RIDENOUR, R., *op. cit.*: 9.

²⁴ *Idem*: 13.

²⁵ La Tabla de Rangos, impuesta por Pedro I en 1722, era una lista oficial que determinaba la posición y el estado de una persona de acuerdo a su servicio al zar. Algunos artistas (como los pintores) poseían desde el siglo XVIII el título de 'artista libre', lo que otorgaba algunos de los privilegios previstos en la Tabla de rangos (como evitar ser reclutado en el ejército o vivir en cualquier lugar del imperio). Aquél que era músico y no había heredado algún rango o no tenía alguna profesión reconocida por el Estado, tenía casi los mismos derechos que un campesino. Glinka, por ejemplo, era noble y no tenía problemas. Pero sí compositores que se preciaban de tales como Serov, Rubinstein o Balakirev. Véase RIDENOUR, R., *op. cit.*: 17.

colonia musical de Occidente y su situación musical era bastante precaria. Sólo había dos compañías de ópera, una docena de conciertos al año y algunas visitas de figuras estelares. No tenía un repertorio, ni músicos, ni compositores locales. Stasov, Balakirev y su grupo tomaron nota de esta situación. Stasov, sobre todo, ya que dedicó grandes esfuerzos para la construcción de una música nacional. Es en este contexto, pues, en el cual va a nacer la tradición musical rusa y en el cual se van a insertar las interpretaciones y las recepciones de la obra de Liszt.

Franz Liszt llegó por primera vez a Rusia en abril de 1842, en el marco de su serie de giras a diversos países europeos en calidad de concertista de piano que lo ocuparon entre los años 1839 y 1847.²⁶ El viaje fue posible, además, gracias a los contactos establecidos entre él y varios aristócratas rusos, con quienes había entrado en conocimiento en Europa occidental y que estaban bastante emocionados y excitados por la visita.²⁷ El primer concierto fue realizado el 8 de abril en la Sociedad de la Nobleza (lo que hoy se conoce como la Gran Sala de la Filarmónica). El repertorio estuvo compuesto mayormente de piezas del género de moda en Petersburgo (la ópera italiana) como la obertura de *Guillermo Tell* y el andante de *Lucía de Lamermoor*.²⁸ Entre los asistentes, que llegaron a ser casi tres mil personas, se encontraban M. Glinka, A. Serov y, por supuesto, V. Stasov. La situación que generó sorpresa y fascinación entre todos los asistentes fue que Liszt estuviera sólo, sin otros ejecutantes, sin orquesta y sin otros instrumentos más que el piano. Esa novedad impactó sobremanera en todos los asistentes de sus conciertos.²⁹ La recepción fue muy entusiasta, al punto tal que Liszt fue comparado en los periódicos con Víctor Hugo y con Goethe (es decir, con la altura de sus obras en sus respectivas disciplinas).³⁰ Los elogios iban desde su postura y vestimenta (al estilo florentino) hasta la forma de su ejecución y el romanticismo de su música. Todos los asistentes lo ovacionaron en sus seis conciertos en la capital rusa y, de acuerdo al

²⁶ No existen demasiados estudios sobre el impacto de los viajes de Liszt a Rusia. Aquí seguiremos la visión de los artículos aparecidos en la revista *Sovietskaya Muzyka*, que realizan un análisis pormenorizado y bastante abundante en fuentes primarias. Se trata de los textos de JHOSTENKO, B., 1936 y de RUDAKOVA, D., 1961.

²⁷ JHOSTENKO, B., 1936 (a): 31.

²⁸ Idem: 34.

²⁹ Idem: 37.

³⁰ Idem: 34.

periódico *Vedemosti*, no se escuchaban tantos aplausos desde 1703.³¹ En los siguientes conciertos también tocó alternativamente la *Concertstück* de C. Weber, la *Sonata 'quasi una fantasia'* de Beethoven y mazurcas y nocturnos de F. Chopin. Los comentarios eran siempre elogiosos y sobresalía en los periódicos de la época la visión un tanto periférica y asombrada por lo que llega desde lo que se considera 'avanzado'. Serov, por ejemplo, no puede creer lo que está viviendo y considera a Liszt como el mejor ejecutante de la tierra y agradece poder estar vivo para poder verlo.³² Stasov, por su parte, está extasiado, al punto de decir que nunca había oído nada igual en toda su vida. Incluso aprovecha los conciertos para encontrarse con Liszt y construir un lazo de amistad. Para él era importante construir ese vínculo ya que Liszt fue uno de los primeros músicos occidentales en reconocer la importancia de la música rusa, desde Glinka en adelante.

En 1843 vuelve Liszt a Rusia primero para dar una serie de conciertos en San Petersburgo y luego para tocar también en Moscú. Otra vez se repiten los conciertos multitudinarios, las ovaciones, los encuentros con admiradores, etc. En San Petersburgo lo esperaba su compañero de gira por Berlín y Bélgica, el tenor italiano Giovanni Rubini, que había sido contratado previamente por la corona rusa. Liszt repite el repertorio de su primera visita y ejecuta también varios temas de *La Sonambula* y de *Los Puritanos*. Asiste a una representación del *Ruslan y Ludmila* de Glinka y se encuentra luego con el compositor para expresarle su admiración.³³ A Moscú llega el 25 de abril y se dispone a dar seis conciertos, algunos de ellos en el teatro *Bolshoi*. Allí toca piezas de ópera de moda, como *Los Puritanos* y también de Chopin, de Weber, de H. Herz (1803-1888), de C. Czerny (1791-1857) y también de él mismo. También ofrece conciertos en el teatro *Maly*, donde ejecuta piezas de Chopin, 'Casta Diva' de *Norma* y fantasías sobre motivos del *Don Giovanni*. A su retorno a San Petersburgo, hacia fines de mayo, le siguen los conciertos finales en junio, un nuevo encuentro con Glinka y otros músicos para finalmente retirarse de la capital de Rusia ese mismo mes, rodeado de la mayor fama y admiración. El impacto de Liszt en sus dos primeras incursiones a Rusia había sido más

³¹ Idem: 33. Cabe señalar que 1703 es el año en el que se funda la ciudad de San Petersburgo.

³² Idem: 46.

³³ JVOSTENKO, B., 1936 (b): 81.

grande de lo que el propio compositor había esperado.³⁴ Y su impacto no iba a ser menor.

Todo lo que hemos descrito sucintamente iba a ser relatado con una notable minuciosidad por Stasov en un artículo publicado en la revista *Seberny Vestnik* en 1889, “Liszt, Schuman y Berlioz en Rusia”, tal vez el artículo más importante que Stasov escribió respecto de Liszt.³⁵ Es significativo remarcar que el texto se escribe casi cuarenta años después de las visitas de Liszt a Rusia, pero con una tradición musical rusa ya bastante establecida. El artículo es importante entonces porque Stasov, además de hacer una descripción de las actividades de Liszt en Rusia, hace también una interpretación de la obra de compositor y, más importante, de su recepción e influencia en la naciente música rusa en un intento por dotar a esa tradición de cierta legitimidad y prestigio. Así, Stasov utiliza a Liszt no tanto para hablar sobre el compositor sino más bien para hacerlo sobre los ideales estéticos de la nueva Escuela Musical Rusa, vale decir, del camino completado por *kuchka*, especialmente sobre su compromiso con el pueblo y sobre la importancia de la música de programa y los vínculos entre el contenido y la forma en el arte musical.

Stasov remarca el ‘provincianismo’ reinante en la sociedad rusa en materia musical. Insiste en que hacia 1843 Petersburgo no estaba preparada para recibir a Liszt ya que el público estaba acostumbrado al sonido italiano. Liszt viene a generar, entonces, un gran cambio ya que prepara a la adormecida audiencia para la música nueva. Las visitas de Liszt son la excusa perfecta para que Stasov construya a partir del compositor el árbol genealógico de la ‘auténtica’ música rusa: describe con mucha pasión y entusiasmo los encuentros de Liszt con Glinka y Dargomizhsky, las palabras cálidas que Liszt tiene hacia ellos y sus reconocimientos y encuentros.³⁶ En cambio, Stasov aprovecha para repudiar a sus opositores.

³⁴ Liszt realizó una tercera visita al imperio Ruso en 1847. No nos tendremos en este trabajo en esa visita porque el compositor estuvo en ciudades marginales del imperio (Kiev, Odessa y Elizabetgrad) y su impacto fue mucho menos significativo que el de las dos primeras. Puede consultarse el artículo de RUDAKOVA, D., 1961.

³⁵ STASOV, V., 1954. También hizo referencia a Liszt en su “Reseña de las actividades musicales del año 1847” y en su artículo “Veinticinco años de arte ruso: nuestra música”. Sin embargo, el grueso de su interpretación sobre la influencia y la recepción de Liszt en la música rusa se encuentra en el mencionado artículo de 1889.

³⁶ STASOV, V., *op. cit.*: 58.

Dice de Serov que era “muy joven y que por eso se había entusiasmado con las visitas de Liszt”, pero que más allá de eso jamás Liszt dejaría influencia sobre él.³⁷ Serov ya estaba enemistado con Stasov y con *kuchka* y Stasov tenía que escribir una historia que legitimara las respectivas posiciones.

Luego de describir de manera elogiosa las actuaciones y las actividades del compositor en Rusia, en la segunda parte del artículo Stasov realiza un balance y subraya la influencia que Liszt tuvo para con la Escuela Musical Rusa. Allí se destacan fundamentalmente dos: el interés de Liszt por la música folklórica y su decidido vuelco por la música programática.³⁸ Estos dos elementos, dice Stasov, fueron absorbidos sólo por los compositores *kuchkistas* y resultaron fundamentales para la conformación de una música rusa. Afuera quedaban de esta recepción, los compositores ‘cosmopolitas’, como Servo y Chaikovsky. Este es uno de los pocos aportes occidentales y no es casualidad que sea Liszt el elegido, ya que él fue uno de los primeros compositores europeos en reconocer la importancia de la música rusa. De acuerdo con Stasov, Liszt sostuvo en varias oportunidades que la música rusa sólo sacará a la música europea de su estancamiento y de su anemia.³⁹ Por otra parte, la ‘nueva escuela musical’ sigue a Liszt en varios preceptos, como la libertad de la forma y el uso del orientalismo, basado en la utilización que Liszt hizo de la música húngara.

Los vínculos que establece Stasov para traer a Liszt como elemento fundamental de la Escuela Musical Rusa son varios: a) las cartas enviadas entre él mismo y Liszt. Stasov se encargó de establecer una amistad por correspondencia con Liszt y en convertirse en una suerte de exégeta de sus ideas y principios y en un difusor de los mismos entre los propios compositores, de modo que su voz era la única autorizada para hablar de él en Rusia; b) la dedicatoria de las obras completas de Glinka. Liszt acepta gustosamente la invitación que hace Ludmila Shestakova para que la edición de las obras completas de su hermano, Mijail Glinka, esté dedicada a Liszt. Stasov toma ese elemento como una señal inequívoca del vínculo entre Liszt y la música rusa; c) el rechazo de Serov. Como vimos, así como hay quienes reciben con entusiasmo la obra de Liszt, Stasov tiene que construir a aquellos que no, y entre ellos estaban, no de manera casual, Serov y Rubinstein, enemigos de Stasov en la disputa por la construcción de una tradición musical en Rusia; d) las cartas dirigidas a varios compositores rusos de la Escuela Musical Rusa. Este elemento es rescatado

³⁷ Idem: 120-121.

³⁸ Idem: 115.

³⁹ Idem: 132.

por Stasov y cada carta que algún compositor recibía por parte de Liszt felicitándolo o alentándolo es valorada por Stasov como una muestra del rumbo elegido por la música rusa como el mejor camino a seguir ya que Liszt significaba progresismo en términos musicales; e) los diferentes encuentros de Liszt con Cui (1876) o Borodín (1877). Cada vez que un compositor ruso viajaba a Europa occidental y se encontraba con Liszt, esos encuentros eran vistos también como claras señales de la aceptación y de la innegable influencia que Liszt ejercía en la música rusa.

De este modo, la interpretación de las visitas de Liszt a Rusia y su influencia en la música de ese país fueron monopolizadas por Stasov y dirigidas a sostener la existencia de una Escuela Musical Rusa cuyos rasgos esenciales podían asociarse a la influencia del compositor húngaro, quien por otra parte, había reconocido la calidad de esas composiciones. Stasov había cumplido con su cometido de legitimar la tradición musical rusa. Como veremos a continuación, no siempre la realidad musical coincidió con la interpretación mítica de Stasov. Y allí también la influencia de Liszt tuvo que ver con ello.

La recepción de Liszt en Rusia: Liszt como fuente de inspiración para los compositores modernistas

El acercamiento a la recepción que hicieron los compositores rusos de la obra de Liszt puede servir para observar cómo, en los propios términos musicales, gran parte del aparato mítico creado por Stasov puede ser desarticulado. Vale decir, los compositores que estaban creando la tradición musical en Rusia tomaron a Liszt de un modo diferente al que lo había planteado Stasov. Si bien significó una influencia importante, cada uno de ellos matizó su recepción de acuerdo a sus necesidades y sus prácticas concretas y en una dirección diferente de la interpretación stasoviana. Así, es posible distinguir que cada uno de los cuatro puntos consagrados por Stasov como los rasgos esenciales de la música rusa fueron, sin embargo, desarrollados de una manera muy diferente por los compositores que él mismo alentó como la encarnación de la música rusa, como Borodín y Balakirev. O, por el contrario, fueron desarrollados precisamente por aquellos compositores que Stasov no había considerado para el *canon* ruso, como Chaikovsky. Veremos en este apartado tres obras respectivas de los mencionados compositores, que utilizan a Liszt como fuente de inspiración pero no para reforzar la caracterización stasoviana sino más bien para

desarticularla o, al menos, matizarla enormemente. Comenzaremos por la obra de Alexander Borodin, seguiremos con Mily Balakirev y finalizaremos con una composición de Chaikovsky.

Borodin y los límites del orientalismo

Alexander Borodin no compuso demasiadas piezas sinfónicas: apenas tres sinfonías, de las cuales sólo dejó finalizada la primera, y la que tal vez sea la más famosa de todas: *V Sredney Asii*, que en ruso significa “En Asia central” y que sin embargo en el resto de los idiomas se suele conocer como *En las estepas del Asia central*. La obra fue compuesta en 1880 y se sumó a las celebraciones de los veinticinco años del reinado de Alejandro II. A pesar de su carácter más bien pacífico, donde la música no sugiere inmediatamente una ideología agresiva, la obra es un tributo a la política zarista de conquista.⁴⁰

El vínculo que establece Borodin con Liszt aquí es más que elocuente: se trata de un homenaje al compositor húngaro.⁴¹ No sólo la obra está dedicada explícitamente a Franz Liszt, sino que también Borodin toma como uno de sus ejemplos para la composición al primero de los *Dos Episodios del Fausto de Lenau*, el empleo de la forma libre del poema sinfónico y el uso del orientalismo. Sin embargo, lo que se puede observar en esta composición de inspiración lisztiana es que este último elemento, que Stasov (y toda su progenie) consideraba como fundamental para la música rusa, es elaborado aquí por Borodin de un modo bastante alejado a como lo imaginaba el publicista. Vale decir, en donde Stasov estaba pensando en una visión positiva del orientalismo, como uno de los elementos distintivos de la nueva Escuela Musical Rusa, Borodin lo concibe como una cuestión asociada a lo negativo. El orientalismo musical es un rasgo que sirvió para discriminar y justificar racialmente la expansión territorial hacia el Este llevada a cabo por Alejandro II y no una caracterización musical positiva de la identidad nacional rusa.

El orientalismo no nace con Borodin, por supuesto, y varios compositores hicieron uso de ese recurso, desde la *Canción Georgiana* de Glinka de 1831 hasta la famosa canción *Ne poy* de Sergei Rachmaninov

⁴⁰ MAES, F., *op. cit.*: 81.

⁴¹ Véase OLDANI, R., 2001.

(1873-1943) de 1892.⁴² En esta última se van a popularizar los convencionalismos del orientalismo musical ruso: el uso de melismas conspicuos, la caracterización del bajo como un zumbido o como un constante tamboril y el acompañamiento cromático.⁴³ Vale decir, allí se expresa musicalmente lo que en ruso se conoce como '*nega*' y que era el principal atributo del oriente imaginado por ellos: el placer y la delicia. El Este simbolizaba para los rusos el deseo gratificado y la tierna lasitud; es la representación erótica de lo femenino. La imagen femenina, débil y delicada, construida del Oriente, sirve no sólo para describir negativamente ese lejano territorio sino también para afirmar la propia identidad nacional rusa, como negación de los valores que encarnan. El Este aparece como una geografía imaginaria y como ficción histórica; es el Otro totalizado y reducido contra el cual se construye el Yo ruso.⁴⁴ Y eso se expresa, y queda fundado con fuerza por primera vez, en la composición de Borodin.

En *V Sredney Asii*, Borodin ejecuta musicalmente todos los elementos característicos negativos del orientalismo, basados en la oposición binaria Rusia/Oriente. La obra está compuesta básicamente de dos temas: por un lado, el que representa a Rusia. Se trata de un tema simple y armonizado de manera diatónica. Es activo, brillante y está racionalmente presentado: es la encarnación positiva de la Rusia expansionista (compases 5-11).⁴⁵ Por otro lado está el tema que representa al Oriente (compases 44-71).⁴⁶ Y ese tema, buscando darle traducción musical al *nega*, está ornamentado con melismas, está armonizado cromáticamente y la melodía principal está cantada por el corno inglés. En la ejecución de todas estas convenciones, se representa al Oriente como algo pasivo, sensual y hedonista. En el tema oriental se despliega todo el dispositivo musical para caracterizar al Este de una manera vinculada a lo femenino, a lo erótico, lo débil y lo lascivo: las ondulaciones melódicas atadas sobre el ritmo, el pase cromático entre los grados V y VI de la melodía (reforzado por el uso de los trinos), el uso del pedal percusivo del bajo que genera la sensación de un permanente zumbido, la elección del timbre del corno inglés para representar la lascivia oriental y el hedonismo. De este modo se consagra la idea de que el Oriente, con su pasividad y debilidad, no debía representar obstáculo

⁴² Véase TARUSKIN, R., 1997: 155-166.

⁴³ Idem: 165.

⁴⁴ Idem: 153.

⁴⁵ BORODIN, A., 1910: 3.

⁴⁶ Idem: 5-7.

alguno para la determinación del pueblo ruso. Más aún, era un deber de Rusia conquistar y someter a ese Oriente.

De este modo el *nega* funciona en la composición como la contraparte degenerada de las virtudes asociadas a los rusos. Ahora bien, la paradoja es que cuando el fundador de los célebres *Ballets Rusos* Sergei Diaghilev (1872-1929) presenta con notable éxito sus espectáculos en París, los franceses asocian el *nega* con Rusia (que era para ellos el Este y por lo tanto su Otro). En esto tuvo responsabilidad la difusión del pensamiento de Stasov, quien consideraba que el elemento oriental era uno de los principales de la música rusa, sino el dominante. Diaghilev fue astuto (en su lógica empresarial) de no presentar al Occidente los artefactos musicales de la Rusia europea con la que él personalmente se identificaba, sino que jugó con el preconceito occidental reforzado por Stasov. Esa operación permitió que resultara exitosa su empresa artística al tiempo que reforzó una imagen distorsionada de la música rusa. Esa Rusia europea que Diaghilev conocía fue durante mucho tiempo despreciada como inauténtica.

De este modo, la utilización descriptiva que hace Borodin de Liszt le sirve al primero para presentar al orientalismo no tanto como un elemento fundamental de la música rusa, sino más bien como un elemento ajeno, que le permite describir aquello a lo cual se discrimina y se combate y no tanto un elemento afirmativo de la identidad rusa. En eso estaba pensando Borodin cuando compuso esta obra y es su propio material musical, gracias a Liszt, el que contradice el postulado stasoviano al respecto.

Balakirev y los vínculos entre el folklore y el nacionalismo

Si bien la influencia de Liszt en Balakirev se puede rastrear en sus obras para piano, la recepción fundamental siguió girando en torno de la gran invención del primero, el poema sinfónico. En ese género se destacan varias obras del compositor ruso, como *Tamara* (1867/1882) o *En Bohemia* (1867/1905). La influencia puede rastrearse en una de las características centrales del poema sinfónico de Balakirev: los intentos de desviarse de la tonalidad dominante. Pero Balakirev adapta y utiliza la forma del poema sinfónico para desarrollar una tradición musical propia, más vinculada al nacionalismo. Por ello, la fuente de inspiración para sus obras de este tipo estará compuesta de material folklórico ruso, ya sea de sus antecesores o del material que él mismo recolectó.⁴⁷ Y aquí Balakirev, además de Liszt,

⁴⁷ Hasta ese momento era muy famosa la recolección realizada por Lvov y Pratsch publicada como *Sobranie narodnij russkij pesen* en 1790. De allí, por ejemplo,

no hace más que seguir a Mijaíl Glinka, aunque en cierto sentido lo supera. Si bien Balakirev llegó a conocer a Glinka en 1855, de ninguna manera se puede trazar una línea directa entre los trabajos de ambos, como sí lo hizo Stasov sosteniendo que Balakirev era el heredero nacionalista de Glinka. Contrariamente, es con Balakirev con quien empiezan los intentos nacionalistas rusos en la música y no con Glinka.⁴⁸

En su *Primera obertura sobre tres temas rusos*, Balakirev va más allá de la *Kamarinskaya* de Glinka, conciliando el tratamiento idiomático de la canción popular con las prácticas estándar de la música culta (sobre todo la tradición alemana). La *Segunda Obertura sobre Temas Rusos* (publicada por primera vez en 1869 como *1000 años*) es aún más sofisticada en cuanto a la técnica de composición y más compleja respecto de las implicaciones de los diferentes títulos con los cuáles va a ser publicada. La obertura puede simultáneamente valerse por sí misma, como una muestra de un trabajo abstracto motivico-temático, y puede ser representada como una declaración acerca de la nacionalidad rusa.⁴⁹ De esta manera, Balakirev aquí ataca otro de los postulados stasovianos: la idea de que desde el comienzo mismo de la tradición musical rusa, con Glinka a la cabeza, la preocupación principal de los compositores en Rusia había sido la de componer una música nacional. Esto recién comienza con Balakirev y, paradójicamente, bajo la influencia de Liszt. A su vez, el nacionalismo de Balakirev fue mucho menos lineal y más complejo de lo que suponía Stasov.⁵⁰ La *Segunda Obertura* vino a significar una mayor determinación por parte de Balakirev de purificar el carácter nacional de su estilo y de establecer las convenciones sobre la ‘música rusa’, generando una música de fuerte contenido programático vinculado a la nacionalidad rusa.

En el verano de 1860, el compositor realizó una expedición al Volga para recolectar y publicar una serie de canciones folklóricas.⁵¹ Balakirev se las ingenió para encontrar un método que preservara, más genuinamente que los recolectores previos, dos aspectos originales del folklore ruso: por

Beethoven tomó material para la composición de su cuarteto Rasumovsky. Balakirev publica su propia recopilación en 1866 bajo el título de *Sbornik russkij narodnij pesen*.

⁴⁸ TARUSKIN, R. 1997: 144.

⁴⁹ MAES, F., *op. cit.*: 65.

⁵⁰ TARUSKIN, R., 1997: 145-151.

⁵¹ Como dijimos, publicada como *Sbornik russkij narodnij pesen* en 1866. Se trata de una colección de cuarenta canciones folklóricas recolectadas y armonizadas por el propio Balakirev.

un lado, la pureza diatónica del modo menor y, por el otro, la cualidad de la mutabilidad tonal (*peremennost'*), es decir, la oscilación de una melodía entre dos puntos igualmente estables de reposo, como si hubiera dos tónicas. Así, Balakirev deja de lado los vicios de las armonizaciones anteriores: el uso de la menor armónica y de las dominantes secundarias.⁵² El compositor busca usar las características estructurales de la canción folklórica: traslada su inestabilidad tonal hacia una estructura más larga descansando en el principio de la indeterminación tonal. La *Segunda Obertura* se aleja así de las relaciones tonales clásicas, basadas en la tónica y la dominante y se apropia de los modos mayor y menor propios del folklore ruso. Allí está nuevamente el cercamiento a Liszt y en menor medida a F. Schubert (1797-1828).

La *Segunda Obertura* materializa las búsquedas armónicas y nacionalistas de Balakirev: utiliza tres canciones folklóricas, todas recolectadas personalmente por el compositor, a lo que le agrega una cuarta melodía diseñada por él como *codetta* en la exposición. La característica central en toda la obertura es la de evitar una armonía dominante.⁵³ Y ya en el mismo comienzo de la composición tenemos un ejemplo notable: el tema I en el que se basa la introducción lenta está basado en el principio del *peremennost'*.⁵⁴ Las notas do de la melodía están todas armonizadas con acordes de V menores y la cadencia final invoca al IV mayor. Aquí es notable la articulación del acompañamiento de los acordes, los cuales enfatizan de un modo cuasi cadencial cada llegada a la nota do. Vale decir, se aplica el uso del *peremennost'*: en la canción hay tónicas alternativas: a) el Re menor al que se llega desde la IV mayor y b) el La menor al que se llega desde la cuarta menor. Esto es el *peremennost'* o la mutabilidad tonal que Balakirev había resguardado de la canción folklórica. En la propia obertura, el tema lento de la introducción comienza con un unísono y sólo el par final de compases está totalmente armonizado (compases 5-25).⁵⁵ El gesto entero es repetido inmediatamente, formando períodos paralelos. La cadencia del primer período está armonizada como en la canción folklórica de la antología: una cadencia plagal a través de un acorde de IV mayor, evocando la 'menor rusa'. El segundo período tiene una terminación diferente, sin embargo. El par de cornos llegan al La bemol (la vecina más baja o, nuevamente, *peremennost'*) en su primera aparición y la

⁵² MAES, F., *op. cit.*: 67.

⁵³ El resto del análisis aquí presentado se basa en TARUKSIN, R., 1997: 132-143.

⁵⁴ BALAKIREV, M., 1895: 6.

⁵⁵ BALAKIREV, M., 1966: 3-4.

continuación es transportada un escalón de modo que el La bemol es convertido en tónica al final, a través de una cadencia plagal (es decir, sin tónica). Por lo tanto, la mutabilidad tonal de la melodía original se refuerza a través de una progresión tonal en la obertura. Aquí reside la novedad de Balakirev: las propiedades tonales de la música folklórica son las que gobiernan las propiedades tonales de la música de tradición escrita. Al mantener esta evitación general de la armonía de la dominante en el modo menor, Balakirev no emplea una única cadencia auténtica a lo largo del curso de la introducción, sino sólo cadencias plagales, además de no dejar en claro cuál es la tonalidad dominante. Por otra parte, en esta obertura Balakirev invoca la ‘lisztiana’ relación de terceras entre el Si bemol menor de la introducción y el Re mayor del primer tema. Así, la forma sonata en Re es ambiguamente embebida dentro de una estructura A-B-A en Si bemol.

Ahora bien, ¿qué decir sobre la invocación de la nacionalidad rusa que proyecta la obra? Durante el proceso de composición el autor estuvo influenciado por la consigna de “ir hacia el pueblo”, lema que sintetizaba el ideario del pensamiento populista de construir una sociedad democrática e igualitaria a partir de las prácticas e instituciones de las clases subalternas, más precisamente de las campesinas. Balakirev conocía las consignas lanzadas por Alexander Herzen desde el exilio y había incluso contemplado hacer una ópera basada en el *¿Qué hacer?* de Nikolai Chernishevsky. En este sentido, el trabajo de Balakirev no habría sido más que la traducción de la consigna de “ir al pueblo” a términos musicales: la composición no era más que la elaboración sinfónica de canciones arrancadas directamente de la boca del pueblo.⁵⁶ Sin embargo, la obra es finalmente publicada en 1869 con el programático título de *1.000 Años*, sumándose a la celebración del milenio de la emergencia del Estado ruso. Los motivos desarrollados sinfónicamente en la obra son asociados a las tres etapas de la historia rusa: la antigua, la medieval y la moderna. De este modo, la composición se presenta como una optimista celebración del progreso más que como un dispositivo de denuncia social. Más tarde, en 1890, Balakirev publica el resultado de una muy limitada revisión de este mismo trabajo, ahora con el nombre de *Rus'*, que era el término que usaban los eslavófilos para hacer referencia a la Rusia anterior a las reformas de Pedro el Grande. Los tres elementos desarrollados en la composición que son representados por los tres temas folklóricos (el período pagano, el Estado moscovita y el sistema

⁵⁶ MAES, F., *op. cit.*: 7.

republicano autónomo de los cosacos) son “asesinados” -según la aseveración de Balakirev en una carta de 1907 a I. Kolar- por las reformas de Pedro.⁵⁷ El mensaje que se intenta dar aquí es más bien pesimista: se trata de la glorificación eslavófila de la antigüedad rusa, bien cercana a la reacción eslavófila.

Lo que es interesante destacar del ejemplo presentado es que no existe un vínculo directo entre la música –que se mantiene relativamente invariada– y la ideología –que cambia dramáticamente-. Es el mismo material musical con tres explicaciones ideológicas diferentes, todas desarrolladas por el mismo compositor. De este modo, “la significación de una composición nunca descansa solamente en sus características; descansa sobre todo en el vínculo entre la composición y su contexto”.⁵⁸ Y esto es particularmente válido para Rusia, donde los estudios del desarrollo musical estuvieron impregnados de un fuerte esencialismo y reduccionismo.⁵⁹ Pero lo que es más importante destacar es el fuerte impulso de la música programática de carácter nacionalista de Balakirev: el uso del material folklórico está asociado a un juicio sobre Rusia. Y mal que le pese a Stasov, esto comienza con Balakirev y no con Glinka. Y a través de la influencia de un compositor europeo, Liszt, y no de la propia inspiración rusa.

Chaikovsky y la música de programa

Precisamente, la música de programa fue una preocupación de gran importancia para un compositor que no pareció estar, de acuerdo a la interpretación stasoviana, dentro de la Escuela Musical Rusa. Más aún, se ha creado una imagen de Chaikovsky como compositor autoexpresivo, cuya única fuente de inspiración se encontraba dentro de sus propios sentimientos. Sin embargo, la música de programa fue tan importante para él como la expresión de su ‘ego lírico’. Y en esta tendencia el ejemplo de Liszt resultó nuevamente fundamental. La obra en la que tal vez se destaca mayormente esta influencia es *Francesca da Rimini* (1876). Como en los casos anteriores, es posible ver nuevamente en este ejemplo musical cómo otro postulado stasoviano se quiebra a partir de la influencia lisztiana: Chaikovsky, supuestamente alejado de los principios de la Escuela Musical

⁵⁷ Citado en TARUSKIN, R., 1997: 148.

⁵⁸ MAES, F., *op. cit.*: 8.

⁵⁹ Véase idem, Cap. 1. “Natasha’s Dance, or Musical Nationalism”: 1-10.

Rusa, recurre aquí a uno de los más importantes: la composición de música programática. Y lo hace tal vez con mayor éxito que cualquier otro de sus colegas.

Chaikovsky había explorado las posibilidades de la música programática con la obertura *Romeo y Julieta* (1869) y luego con *La Tempestad* (1873) y más tarde seguiría con *Hamlet* (1880), completando así una trilogía sobre Shakespeare. Pero tal vez su poema sinfónico más fascinante sea *Francesca da Rimini*. La historia está tomada del canto V del ‘Infierno’ de Dante. Francesca era una mujer patricia que es descubierta por su tiránico marido cometiendo una infidelidad. Se decide darle muerte y condenarla junto a su amante a ser sacudida por un torbellino en el infierno por toda la eternidad. Se trata de una historia de un destino trágico. Chaikovsky sigue aquí el ejemplo de Liszt, quien también usó esa historia como fuente de inspiración para su sinfonía *Dante*. Aunque el trabajo de Chaikovsky está vinculado al modelo de Liszt hay que destacar que la historia de Francesca está presente en toda la composición de Chaikovsky mientras que en el trabajo de Liszt es sólo un tema entre otros.

La obra está estructurada en dos partes de *allegro vivo* con un movimiento lento no relacionado entre el medio de ellos dos. Las secciones de *allegro* están destinadas a representar la tempestad del infierno y la parte central está destinada a representar al amor entre Francesca y su amante, Paolo. Las dos secciones de *allegro* representan la realidad física en la cual se encierra la memoria de la protagonista. Impuesta sobre la forma ternaria de la sección central hay un tema y tres variaciones. Aquí nuevamente el precedente estructural y dramático es el movimiento ‘Infierno’ de la *Sinfonía Dante*: las secciones tormentosas cierran un área central explícitamente ligada a las palabras de Francesca: “no hay mayor dolor que, en nuestra miseria, recordar tiempos felices”.⁶⁰ No hay dudas que Chaikovsky modeló en Liszt su sección del torbellino; eso puede observarse en las referencias melódicas y texturales. También se pueden hacer fuertes conexiones en la sección central, donde además del carácter lírico se observan cambios en la métrica, una lentitud armónica y la especial sonoridad del harpa y el corno inglés. Ambos compositores intentaron remarcar la difícil situación de Francesca dando un máximo contraste a su música.⁶¹ Por lo demás, Chaikovsky se siente muy cómodo en la forma del poema sinfónico, simplemente porque de esa manera tiene

⁶⁰ COPPOLA, C., 1998: 182.

⁶¹ MAES, F., *op. cit.*: 69.

la libertad de que el programa (y no las convenciones teóricas) determinen el curso del trabajo.

La primera parte, que evoca a los bravos vientos descritos por Dante, es una verdadera proeza de la orquestación.⁶² La pieza abre con un andante lúgubre, que es seguido por un *piu mosso* moderato, lo que lleva a una breve referencia al motivo de apertura. La sección representa, como dijimos, la realidad física donde se desarrolla la memoria de la protagonista. La sección central del *allegro vivo* comienza con un *pianissimo*, con fragmentos turbulentos que se lanzan antes de que se unan al primer tema, obviando lo que sería una presentación del primer tema más cercano a la forma sonata. Esto se debe a la influencia de Liszt y responde al carácter fantástico del tema, definido por el caos.⁶³ La segunda parte es un tórrido *duetto* de amor para Francesca y Paolo cuyos juegos eróticos felizmente furtivos son sugeridos maravillosamente por un tema lento y serpenteado que nunca llega a una cadencia.⁶⁴ La sección del medio es un detallado retrato de Francesca y su pasión. En ella Chaikovsky vuelve al concepto desarrollado en el adagio de la *Primera Sinfonía*: una estructura esencialmente monotemática, basada en variaciones sutiles y graduaciones de una única melodía lírica. El tema de amor en *Francesca* es una 'melodía infinita'. El anhelo insaciable se refleja en el hecho de que la melodía nunca alcanza una cadencia, con lo cual Chaikovsky crea un *climax* apasionado. Luego de esta insinuación en el despertar erótico de Francesca, la historia es cortada abruptamente por un pasaje que nos avisa de su muerte.

De este modo, el propio Chaikovsky nos presenta una situación en donde Liszt vuelve a estar presente en el origen de una composición rusa al tiempo que desafía la interpretación stasoviana en la cual el compositor ruso aparecía desligado de su condición de tal, al estar aparentemente alejado de la música programática. Chaikovsky no fue más o menos ruso que el resto de los compositores. Sus esfuerzos, que se suman a (y no van en contra de) los de Borodin y Balakirev, vincularon la recepción de Liszt y sus propias inquietudes en el proceso de construcción de una tradición musical propia de Rusia. A través de ellos generaron un puente entre Rusia y Europa Occidental, recepcionaron de manera original la obra de Liszt y desafiaron en el mismo momento de la composición la historia mitificada

⁶² CHAIKOVSKY, P., 1961: 3-52.

⁶³ COPPOLA, C., *op. cit.*: 183.

⁶⁴ CHAIKOVSKY, P., *op. cit.*: 52-89.

de Stasov. La realidad concreta de los propios compositores dejó sin efecto el mítico relato stasoviano. Allí reside el verdadero aporte y la influencia de Liszt en la música rusa del siglo XIX.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Gerald
1985 *Essays on Russian and East European Music*. Oxford: Oxford University Press.
- BALAKIREV, Mily
1895 *Sbornik narodnij russkij pesen*. Leipzig: M. P. Beliaeff.
1966 *Rus'. Sinfonicheskaya Poema*. Moscú: Muzyka.
- CALVOCORESSI, M. y ABRAHAM, G.,
1950 *Los grandes maestros de la música rusa*. Buenos Aires: Schapire. Original [1936] en inglés: *Masters of Russian Music*.
- CHAIKOVSKY, Piotr
1878 *Francesca da Rimini*. Moscú: P. Jurgenson.
- COPPOLA, Catherine
1998 "The Elusive Fantasy: Genre, Form and Program in Tchaikovsky's *Francesca da Rimini*", *19th Century Music*. Los Angeles: University of California Press, vol. 22, n.º 22, pp. 169-189.
- CUI, Cesar
1947 *La música en Rusia*. Buenos Aires: Austral. Original [1880] en francés: *La musique en Russie*.
- DAHLHAUS, Carl
1989 *Nineteenth Century Music*. Los Angeles: University of California Press (trad. de J. Bradford Robinson). Original [1980] en alemán: *Die Musik des 19 Jahrhunderts*.

- FIGES, Orlando
2006 *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa.* Barcelona: Edhasa (trad. de Eduardo Hojman). Original [2002] en inglés: *Natasha's Dance*.
- FROLOVA WALKER, Marina
2008 *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin.* Yale: Yale University Press.
- 1997 "On Ruslan and Russianness", *Cambridge Opera Journal* 9, n.º 1, pp. 21-45.
- GARDEN, Edward
1967 *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music.* London: Faber & Faber.
- GORDEEVA, E. M.
1985 *Kompozitori "Moguchey Kuchki".* Moscú: Muzika.
- JVOSTENKO, B.
1936 (a) "List v Rossii - 1842", *Sovietskaya Muzyka*, 11. Moscú, Muzgiz, pp. 30-48.
- 1936 (b) "List v Rossii - 1843", *Sovietskaya Muzyka*, 12. Moscú, Muzgiz, pp. 78-92.
- MAES, Francis
2006 *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar.* Berkeley y Los Angeles: University of California Press (trad. de Arnold y Erica Pomerans). Original [1996] en holandés: *Geschiedenis van de Russische muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar.*
- 1997 "Modern Historiography of Russian Music: When Will Two Schools of Thought Meet?", *International Journal of Musicology*, 6, pp. 377-394.

- NEWMARCH, Rosa
1914 *The Russian Opera*. Londres: H. Jenkins.
- OLDANI, Robert
2001 "Borodin, Alexander Porfirievich", en Stanley Sadie
(ed.) *New Grove of Dictionary and Musicians*. Oxford:
Oxford University Press.
- OLKHOVSKY, Yuri
1983 *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann
Arbor: UMI Research Press.
- 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.
- RUDAKOVA, D.
1961 "List v Rossi", *Sovietskaya Muzyka*, 10. Moscú,
Muzgiz, pp. 68-76.
- RUSS, Michael
1992 *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge:
Cambridge University Press.
- SEAMAN, Gerald
1967 *History of Russian Music*. Oxford: Oxford University
Press.
- SEARGENT, Lynn
2004 "A new class of people: the conservatoire and musical
professionalization in Russia, 1861-1917", *Music and
Letters*, 85, pp. 41-61.

- STASOV, Vladimir
1954 *List, Shuman i Berlioz v Rossii*. Moscú, Muzgiz.
- STOYANOVSKY, N. y otros
1892-5 *A.N. Serov: kriticheskiye stat'i* [Artículos críticos]. San Petersburgo.
- TARUSKIN, Richard
2009 *On Russian Music*. Berkeley y 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.
- 1981 *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- 1977 "Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pang of Russian Opera", *19th Century Music*, I, pp. 142-162.

* * *

Martín Baña es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Como becario del CONICET actualmente cursa estudios de doctorado en esa misma casa de estudios sobre temas vinculados a la tradición musical rusa del siglo XIX. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Historia de Rusia (FFyL/UBA) y ocupa el mismo cargo en el CEMECH (Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chino) dependiente de la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Ha presentado más de una decena de ponencias referidas a cuestiones historiográficas y musicológicas en diferentes eventos científicos nacionales e internacionales y ha publicado diversos artículos en revistas especializadas de Argentina y de Rusia. Cuenta también con la edición en colaboración de un libro sobre historia rusa publicado en 2008.