

REVISTA

del Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

28



Baño
Botella
Cirio
Diederle
di Marco
Fernández Latour
Formaro
Fornaro Bordolli
Gardes de Fernández
Gimeno Romero
Guggenheim
Mätter
Molerio Rosa
Sánchez
Veniard
Vega
Vilar Payó

 UCA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PUNTIENCIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO FONDA 1997

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

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Director: Dr. Pablo Cetta

Editora:

Lic. Nilda G. 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:Julián Mosca

Imagen de tapa:

Fichas pertenecientes al Fondo Documental “Carlos Vega”

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 Veroeffentlichungen interessiert. 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/iimcv

INTELLIGENTSIA Y MODERNIDAD EN LA MÚSICA RUSA DEL SIGLO XIX. EL KRUSHOK DE MILY BALAKIREV, MODEST MUSORGSKY Y LA RELACIÓN DE RUSIA CON EUROPA¹

MARTÍN BAÑA

Resumen

En este artículo se propone una caracterización del *kruzhok* de Balakirev -conocido tradicionalmente como el 'grupo de los cinco'- a partir de su inclusión dentro de un grupo más amplio, como fue el de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX. Ese espacio resultó fundamental para pensar el problema de la relación con la modernidad europea, no sólo musical sino también cultural y política. Uno de sus miembros, Modest Musorgsky, abordó en particular el problema y es posible rastrear en su correspondencia y en parte de su obra el modo en el que se manifestaba este específico vínculo entre Rusia y Europa. Lejos de la condena total o la sumisión absoluta, Musorgsky -y en gran parte todo el *kruzhok*- pensaba este contacto a partir de la adecuación de los aportes europeos a la realidad rusa. De ese modo, es posible contextualizar de un modo más completo y menos reduccionista las obras de un grupo de compositores-*intelligenty* que en su doble condición se planteaba la creación de un campo musical y la solución de los problemas fundamentales de Rusia.

Palabras Clave: *Intelligentsia* – *Kuchka* – Musorgsky – Modernidad – Música rusa

Abstract

This article presents a characterization of Balakirev's *kruzhok* -traditionally known as 'The Mighty Five'- from including it within a larger group, nineteenth-century Russian *intelligentsia*. It was important in order to think about the relationship between Russia and European modernity, not only musical but also cultural and political. One of its members, Modest Musorgsky, addressed the question and in his letters and some of his work the way in which this particular link was manifested can be traced. Far from the total condemnation or absolute submission, Musorgsky -and largely all the *kruzhok*- thought this contact as from the adaptation of European contributions to the Russian reality. Thus, it is possible to

¹ Este trabajo fue realizado gracias al soporte de una beca de posgrado del CONICET.

contextualize in a more fully and less reductionist way the works of a group of composers-*intelligenty* that were both creating a musical field and finding solutions to Russia's fundamental problems.

Key words: *Intelligentsia* – *Kuchka* – Musorgsky – Modernity – Russian music

* * *

Introducción

Dadas las características despóticas del régimen político zarista y los modos en los cuales se produjo el proceso de la ilustración en Rusia, un grupo de sujetos concentrado simultáneamente con el trabajo intelectual y el deber moral se consolidó a mediados del siglo XIX. Escritores, filósofos y poetas centralizaron gran parte de sus esfuerzos no sólo en la producción de obras específicas de sus disciplinas sino también en el diseño de dispositivos que pudieran generar un debate de ideas sociales y políticas dentro del país, donde la actividad política estaba censurada. Este grupo es conocido como la *intelligentsia* y, en ese sentido, los compositores de música también pueden ser incluidos dentro de él con tanta o incluso más fuerza que sus contemporáneos ya que sus obras musicales, dadas sus características formales, podían generar un alto grado de intervención. En consecuencia, el grupo de compositores que se organizó alrededor de Mily Balakirev (1837-1910) -o como ellos mismos se denominaban, el *kruzhok* [círculo] de Balakirev- supuso un segmento de notable peso dentro de la *intelligentsia* rusa, no sólo retomando cuestiones abordadas por otros *intelligenty* sino también proponiendo ellos mismos temas, problemas y soluciones dentro de la serie de debates de su tiempo.

Su importancia reside no sólo en el hecho de que con ellos se organiza un campo musical en Rusia sino, sobre todo, porque a partir de allí introducen elementos de peso para pensar el problema de la modernidad y, específicamente, la relación del país con Europa occidental y los modos en los cuales la música iba a ser configurada partir de esa conexión. Esta cuestión puede rastrearse particularmente en el caso de uno de los compositores del *kruzhok*, Modest Musorgsky (1839-1881). De este modo, la hipótesis que sostenemos en este trabajo es la siguiente: el *kruzhok* de Balakirev se conforma como un segmento significativo de la *intelligentsia* rusa hacia mediados del siglo XIX en tanto y en cuanto no sólo se planteaba la necesidad de la creación de un campo musical en Rusia sino, sobre todo, la necesidad de pensar la cuestión del vínculo con la modernidad europea y los modos en los cuales podía ser adaptada para la composición musical y para la solución de los problemas culturales y políticos en el país. A través del trabajo colectivo, el *kruzhok* construyó un

espacio de debate y formación a partir del cual intervenir con cualquiera de sus integrantes. Musorgsky, como veremos, fue tal vez de todos los compositores quien más claro diseñó un pensamiento al respecto, tanto en su correspondencia con amigos y colegas como en su obra musical. En este sentido, intentamos dejar de lado las posiciones que veían al *kruzhok* de Balakirev -también conocido en la historiografía como el ‘grupo de los cinco’- como el grupo de compositores ‘nacionalistas cuya única preocupación fue la de crear una ‘escuela nacional’ y expresar el ‘alma’ de la nación rusa. Lejos de esta visión reduccionista, el grupo tuvo una intensa actividad como segmento fundamental de la *intelligentsia* y estuvo signado por diversas preocupaciones, tanto estéticas como políticas y sociales.

De este modo, en primer lugar precisaremos un concepto y una caracterización de la *intelligentsia* rusa, explicando sus orígenes, su consolidación como grupo, sus instituciones fundamentales y sus modos de accionar. Aquí sostenemos que es posible armar una caracterización completa sólo a partir de la inclusión de los compositores de música y, especialmente, del *kruzhok* de Balakirev. Es por ello que luego esbozamos una caracterización de este círculo de compositores-*intelligenty*, ya que resultó un espacio fundamental para pensar el problema de la relación con la modernidad europea, no sólo musical sino también cultural y política. Finalmente, rastreamos en la correspondencia de Musorgsky el modo en el que se manifestaba este particular vínculo entre Rusia y Europa. Lejos de la condena total o la sumisión absoluta, Musorgsky -y en gran parte todo el *kruzhok*- pensaba este contacto a partir de la adecuación de los aportes europeos a la realidad rusa. De ese modo, es posible contextualizar de un modo más completo y menos reduccionista las obras de un grupo de compositores-*intelligenty* que en su doble condición se planteaba la creación de un campo musical y la solución de los problemas fundamentales de Rusia.

* * *

¿Qué es la *intelligentsia* rusa?

La pregunta hace referencia a una de las *proklyatye voprosy* [cuestiones malditas] de la historia rusa. Y es posible responderla al menos parcialmente a partir de los aportes realizados por los estudios específicos, pero también a partir del caso del *kruzhok* de Balakirev. Más allá de las diferencias puntuales, los estudios coinciden en sostener que un grupo social vinculado a la actividad mental en Rusia, con mayores o menores grados de crítica social, había surgido exclusivamente a partir de un contacto directo y más intenso con Occidente fomentado a través de la acción de Pedro el Grande (1672-1725) y, sobre todo, de Catalina la Grande (1729-1796)

durante todo el siglo XVIII. El comienzo de su historia puede colocarse de manera tentativa allí, cuando los miembros educados de la sociedad entraron en contacto permanente y más agudo con la Europa moderna, la compararon con su país y comenzaron a hacer visibles sus puntos de vista críticos. La Revolución francesa supuso un temeroso freno por parte de la autoridad política al proceso de expansión intelectual que había alcanzado su mayor expresión en la publicación de la obra de Aleksandr Radischev (1749-1802), “Un viaje de San Petersburgo a Moscú”, texto que le valió el encierro.² El proceso de composición del grupo y la actividad de los *intelligenty* volvieron a cobrar fuerza sólo después de la victoria sobre Napoleón (1769-1821), cuando la relación entre Rusia y Occidente se reveló como un elemento fundamental para entender la posición del propio país.³ Con la revuelta decembrista de 1825 comenzó a formarse lo que podemos denominar la *intelligentsia* clásica, que terminaría por consolidarse entre las décadas de 1840 y 1860, dando lugar incluso, hacia fines de esa década, a que hubiera corrientes dirigidas directamente hacia la revolución. La *intelligentsia* conoció también un período de crisis, recién hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando algunos miembros de ese mismo grupo, como Nikolay Berdiaev (1874-1948), lo interpellaron y realizaron una profunda autoevaluación en sus intentos por encontrar explicaciones a la inconducencia de la crítica y la revuelta social en Rusia. Si bien saldría bien posicionada de esa crítica e incluso sus anhelos se verían materializados con el triunfo de la revolución de 1917, el fin de este grupo social estaría sentenciado, paradójicamente, por esa misma victoria y la posterior consolidación del estalinismo.⁴

Ahora bien, la amalgama de este grupo no estaba dada por los orígenes de cada uno de sus miembros. Si bien la nobleza había jugado un papel destacado al principio, el rasgo dominante de este grupo era más bien la incorporación de elementos de diversos orígenes sociales, agrupados bajo la denominación de *raznochintsy*.⁵ Había nobles, ciertamente, pero también hijos de comerciantes y sacerdotes, estudiantes o incluso campesinos liberados. La incorporación al grupo de la *intelligentsia* suponía para muchos ellos una ruptura previa con sus orígenes sociales; sin embargo ello no era lo que iba a definir de manera tajante su pertenencia al grupo. Más

² RADISCHEV, A., 1973.

³ Véase HAMBURG, G., 2010: 47-48; BERLIN, I., 1979: 235.

⁴ Véase, por ejemplo, ZUBOK, V., 2009.

⁵ Literalmente, el término significa ‘de diferentes rangos’ y hacía referencia a todas aquellas personas que quedaban fuera de la clasificación de la Tabla de Rangos impuesta por Pedro el Grande. La Tabla de Rangos a su vez era la clasificación formal de los rangos del servicio civil, militar y naval de la sociedad rusa en una jerarquía de 14 categorías, cada una con sus respectivos grados y trato honorífico.

bien, lo que lo terminaba por definir era la realización de una actividad mental pero sobre todo, y aquí radica el factor decisivo, con un profundo sentido práctico y comprometido. El desarrollo de las ideas tenía para estos *intelligenty* sólo razón de ser en la medida en que se pusieran al servicio de la solución de los problemas de su país.⁶ Sus escritos y demás publicaciones, sus intervenciones en las revistas de la época e incluso sus obras de arte estaban impregnados de un profundo sentido práctico y realista, en cuanto a la idea de cargar sus producciones con un objetivo extra, vinculado al debate social, cultural y político. De esta manera, la *intelligentsia* comenzaba a definirse por la adquisición de un sentido crítico en sus actividades intelectuales y por utilizar el pensamiento como arma de lucha en un país donde las posibilidades de participación política eran nulas.⁷

Una característica destacada de este grupo social era que dado el estudio y la preparación recibidos, no tuvo más opción que asumir una condición de doble aislamiento. Por un lado, sus miembros no pudieron acercarse a la autoridad política, ya que sus ideas cada vez más progresistas no coincidían con la ideología y las prácticas del poder autoritario del zarismo. Por otro lado, nunca pudieron tejer lazos de contacto duraderos con el pueblo, dada la amplia brecha que separaba a cada uno de sus universos culturales.⁸ Asociada a esta cuestión, la *intelligentsia*, como grupo alienado de la sociedad y como vector de ideas progresistas con una dedicación casi religiosa, desarrolló un espíritu sectario que se potenció con cierto fanatismo moral.⁹ Los miembros de la *intelligentsia* formaron pequeños grupos y círculos [*kruzhoki*], que terminaron siendo el lugar básico en donde potenciaban sus actividades. De esta manera, el *kruzhok* de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX se convirtió en una institución fundamental. La mayoría de ellos se desplegó en la clandestinidad y fueron bastante cerrados. Al mismo tiempo, sus integrantes fueron incapaces de establecer cualquier otro tipo de lazos que no fueran los ideológicos entre ellos y rechazaron toda posibilidad de poner en discusión sus ideas.¹⁰ En

⁶ Véase WALICKI, A., 1980: xiii. Para el autor, esta es una de las mayores causas por las cuales la filosofía fracasó en establecerse como una disciplina autónoma.

⁷ Véase MALIA, M., 1971: 28; BILLINGTON, J., 1960: 809; BERLIN, I., 1979: 230-231. Incluso un autor soviético sostuvo estas ideas poco antes de la caída de la URSS. Véase KAGARLITSKY, B., 2006: 23-47.

⁸ Véase KAGARLITSKY, B., 2006: 32-37. Vladimir Nahirny matiza un poco esta aseveración tan expandida dentro de los estudiosos de la *intelligentsia* al afirmar que los *intelligenty* no estaban socialmente aislados ni eran sufridos y que precisamente allí residía su fuerza, ya que la opresión de la autocracia no debe ser confundida con aislamiento social. NAHIRNY, V., 1962: 411.

⁹ BILLINGTON, J., 1960: 821; MALIA, M., 25; BERLIN, I., 1979: 233 y 250.

¹⁰ NAHIRNY, V., 1962: 428.

sus prácticas intelectuales, lo que se destacaba era una combinación fervorosa por el materialismo y la búsqueda de la verdad científica junto con un rabioso dogmatismo casi religioso que paradójicamente impedía el desarrollo de un espíritu científico acabado.¹¹

El grupo necesitó al mismo tiempo crear una serie de instituciones con las cuales poder desarrollar sus actividades o tratar de usar aquellas que estaban a su disposición. Así, era común ver ya desde el siglo XVIII la aparición de círculos de la *intelligentsia* (los ya citados *kruzhoki*), las revistas gruesas y las viviendas comunales. Incluso, la *intelligentsia* se sintió en la necesidad de desarrollar una serie de conceptos y palabras propias, como el término ‘nihilista’ o incluso la propia palabra *intelligentsia*, que comenzó a afianzarse recién hacia la segunda mitad del siglo XIX, al menos en el sentido de hacer referencia a un grupo social determinado.¹² Fue en esos lugares y a través de sus prácticas y un vocabulario definido que la *intelligentsia* pudo desarrollar una tradición específica y transmitirla entre las sucesivas generaciones.

Dada esta caracterización, tal vez una de las consecuencias más profundas de esta interpretación es que la *intelligentsia*, al menos en su condición clásica, adquirió un carácter crítico y opositor a la mayoría de los rasgos del orden existente, cuando directamente no quiso derrocar el régimen, en la que sería la vertiente ‘revolucionaria’ corporizada en Nikolay Chernyshevsky (1828-1889), Nikolay Dobroliubov (1836-1861) y Dmitri Pisarev (1840-1868). Dado que la *intelligentsia* había sido educada bajo los preceptos liberadores de la Ilustración y veía que, por un lado, había una autoridad que prescindía de ellos y, por el otro, una clase baja que sufría pero que nos los podía entender, dedicó todos sus esfuerzos a marcar las contradicciones de la sociedad rusa y a entregarse al trabajo intelectual utilitario. Chernyshevsky fue tal vez el más extremo, al asociar incluso el arte a una perspectiva utilitarista. La posesión y el celo con el cual la *intelligentsia* trabajó por el desarrollo de determinados valores en Rusia la convirtieron en la guardiana de la conciencia social y, para algunos autores, en la iniciadora del verdadero movimiento revolucionario, mucho antes aún de que una conciencia revolucionaria se desarrollara en las clases oprimidas.¹³ Al mismo tiempo, la figura del *intelligent* supuso la imposibilidad de desdoblarse al intelectual o al artista del hombre que lo encarnaba. Ellos dos constituían una misma cosa y era el escritor el que respondía con su vida en cada uno de sus escritos. Era imposible esperar, al menos siempre desde la teoría, la escritura o el desarrollo de un tema por un

¹¹ Véase LEATHERBARROW, W. y OFFORD, D., 2010: 4

¹² KNIGHT, N., 2006: 745-750.

¹³ BERLIN, I., 1979: 230-231; KAGARLITSKY, B., 2006: 41.

lado y que el propio *intelligent* se comportara de manera diferente por el otro.

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

Por otra parte, esta caracterización se ha reconstruido a partir de los estudios que tuvieron en cuenta mayormente a escritores, filósofos y publicistas. De este modo dejaron de lado a otros miembros de la sociedad rusa que compartieron esas características y que, más aún, agregaron otras que iban a terminar de definir el rol de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX. Como veremos, el *kruzhok* de compositores reunidos alrededor de la figura de Mily Balakirev no sólo asimiló muchas de las características de los demás *kruzhoki* sino que también participó de los debates fundamentales de la época y además lo hizo de una manera en que se potenció su intervención, al plantearlo en términos artísticos, vale decir, en el mismo plano en el cual se pensaban los problemas sociales y políticos de Rusia. Los jóvenes compositores reunidos alrededor de la figura de Balakirev, y con el apoyo permanente de Vladimir Stasov (1824-1906), se constituyeron en un segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa decimonónica al plantear en sus actividades grupales y musicales los desafíos que suponía el avance de la modernidad en Rusia. Fue a partir de ello que organizaron sus actividades y fue por ello que produjeron una serie de dispositivos musicales que eran a la vez estéticos y políticos. Ciertamente, al recepcionar la modernidad musical, el *kruzhok* pudo precisar el modo en el cual una modernidad cultural y política se veía como fundamental para el devenir de su país.

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

* * *

El *kruzhok* de Mily Balakirev y la creación de un campo musical en la Rusia decimonónica

En mayo de 1867 se celebró en Moscú un congreso etnográfico eslavo al cual asistieron delegados checos, serbios y croatas. Para agasajar a los invitados, Mily Balakirev organizó y dirigió un concierto que contenía obras suyas aunque también de compositores tales como Mikhail Glinka (1804-1857), Aleksandr Dargomyzhsky (1813-1869), Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) y Franz Liszt (1811-1886). Fue Vladimir Stasov quien realizó la crítica en el artículo “El concierto eslavo del Sr. Balakirev” publicado en el *Sanktpeterburgskie vedomosti* [El Boletín de San Petersburgo].¹⁴ Luego de ponderar ampliamente el concierto y la figura del director, terminaba su escrito de la siguiente manera: “que Dios nunca permita que nuestros invitados eslavos olviden el concierto de hoy, que Dios les permita conservar por siempre el recuerdo de la poesía, el sentimiento, el talento y la habilidad que existen en el pequeño pero ya poderoso montoncito [*moguchaia kuchka*] de músicos rusos”.¹⁵ Así, Stasov reconocía la existencia de un grupo de compositores propios de una escuela musical rusa. Sin quererlo, también nacía de su pluma el sobrenombre que se utilizaría históricamente para denominar al grupo de músicos que se

¹⁴ Publicado el 13 de mayo de 1867 y reproducido en STASOV, V., 1952(a): 171-173.

¹⁵ STASOV, V., 1952(a): 173.

constituyó alrededor de Mily Balakirev hacia 1856 y sobre el cual el propio Stasov ejerció una notable y significativa influencia.¹⁶ Hasta la fecha del artículo, sin embargo, ese grupo de compositores era conocido como el *kruzhok* [círculo] de Balakirev. A partir de allí también pasó a ser también *moguchaia kuchka* o, simplemente, *kuchka*.¹⁷

El *kruzhok* se constituyó entre los años 1856 y 1862, a partir de la acción y de la influencia de Mily Balakirev (de ahí que en la correspondencia y escritos de los compositores aparezca siempre como el *kruzhok* de Balakirev [*kruzhok Balakireva*]) y del propio Stasov y se mantuvo con cierta regularidad y estabilidad hasta 1871 (aunque informalmente puede sostenerse que siguió hasta la muerte de Musorgsky en 1881). Fue Balakirev quien, recién llegado a San Petersburgo desde su Nizhny-Novgorod natal en 1855, comenzó a asistir a las veladas que se

¹⁶ La bibliografía sobre el *kruzhok* de Balakirev es extensa y en ella predomina la tendencia a considerarlos únicamente como los paladines del nacionalismo musical ruso. Véase por ejemplo: ZETLIN, M., 1959; GORDEEVA, E., 1985.

¹⁷ A partir del artículo de Stasov, se empezó a utilizar la frase *moguchaia kuchka* como sinónimo del *kruzhok* de Balakirev. La palabra *kuchka* (que es el diminutivo de *kucha* [montón]) indicaría una contradicción dentro del propio término, ya que literalmente significa ‘pequeño montón’ o ‘montoncito’. El término solía usarse con ironía cariñosa, para denotar a un pequeño grupo de personas hacia los cuales se sentía cariño y afecto. Así la usó Stasov cuando la escribió en el artículo. Pero él le agregó el adjetivo *moguchaia* [poderoso] con lo cual acentuó la contradicción y convirtió la expresión en un curioso ‘oxímoron’ que dio lugar a burlas y posteriores apropiaciones. Como en muchos otros casos de la historia cultural de Rusia (por ejemplo, la disputa entre eslavófilos y occidentalistas) la denominación no fue popularizada primero por los propios miembros del grupo sino por sus oponentes. En este caso, se trató del compositor Aleksandr Serov, quien comenzó a utilizar el término de modo burlón para referirse al círculo de Balakirev. Más tarde, el propio grupo lo resignificó y lo adoptó como forma de identidad grupal. La denominación ha sobrevivido y hoy se utiliza para hacer referencia a ese grupo de compositores reunidos alrededor de Balakirev. A lo largo de la historia, sin embargo, aparecieron varias denominaciones que generaron confusiones y distorsiones. La historiografía anglosajona, por ejemplo, ha preferido utilizar expresiones tales como ‘The Mighty Handful’, ‘The Mighty Band’ o ‘The Mighty Five’. En español, se suelen utilizar sus respectivas traducciones: ‘El puñado poderoso’, ‘El bando poderoso’ o, simplemente, ‘El grupo de los cinco’. Sin embargo, ninguna hace referencia exacta al real sentido de la expresión ya que Stasov la había usado en un sentido más amplio e incluía a otros compositores, como Apollon Gussakovsky y Nikolay Lodyzhensky. Dada la dificultad de traducción de la expresión rusa, muchos musicólogos e historiadores prefieren hoy usar el término transliterado y no las traducciones habituales, ya que son incompletas e imprecisas. Así, el *kruzhok* de Balakirev puede ser denominado *moguchaia kuchka* o, simplemente, *kuchka*. Véase TARUSKIN, R., 1993: xxxiii-xxxiv.

celebraban en la casa de Glinka. Hijo de un burócrata menor de la administración zarista, Balakirev se había mudado a San Petersburgo para tomar clases de piano con Anton Katsky (1817-1899) y fue allí que su primer profesor de música en su ciudad natal, Aleksandr Ulybyshev (1794-1858), lo puso en contacto con el compositor de “La vida por el zar”. Fue en los encuentros que se desarrollaban en su casa donde conoció a los hermanos Stasov, Dmitry (1828-1918) y Vladimir.¹⁸ Su encuentro con este último sería de gran importancia, ya que si bien Stasov no era músico ni compositor, tenía un notable interés por la música y se convertiría en un significativo asesor y consejero en cuestiones estéticas y teóricas no sólo del propio Balakirev sino de todo el *kruzhok*. Por su parte, Balakirev se convertiría en el líder y maestro de todo el grupo.¹⁹

Fue él quien reclutó a César Cui (1835-1918) hacia 1856, por entonces un joven ingeniero militar, en una velada musical llevada a cabo en la casa de Aleksandr Fitstum (1804-1873), inspector de la universidad y músico amateur. Cui había nacido en Vilna en 1835 y era hijo de un oficial del ejército francés -que se había quedado en el imperio luego de la retirada napoleónica de 1812- y una mujer lituana. Como Balakirev, había recibido sus primeras lecciones de piano en su casa y en el *gymnasium* de su ciudad natal. Recién en 1851 entraría en la Escuela de Ingenieros de San Petersburgo y luego en la Academia Militar de Ingeniería, de la cual iba a ser luego profesor y autor de varios manuales sobre la materia. Hasta ese momento, Cui era el más maduro de los miembros y el más talentoso, aunque finalmente su trabajo no iba a descollar tanto en la creación musical como en la crítica.²⁰ Sin embargo, llegó a componer cerca de una decena de óperas lo largo de su vida y una serie de piezas menores para piano y de cámara. El género operístico fue sin dudas en el cual se destacó y si bien todavía en su segunda ópera “El hijo del mandarín” (1859) necesitó de la ayuda de Balakirev para terminar la orquestación ya la tercera, “William

¹⁸ RIDENOUR, R., 1981: 65.

¹⁹ La obra de Mily Balakirev comprende varias piezas para orquesta (dos sinfonías, tres oberturas y otras composiciones como el poema sinfónico “Tamara”, finalizado en 1882, pero sobre todo se destaca su obra para piano (entre la que se encuentran valeses, scherzos, mazurkas y la influyente fantasía oriental “Islamey”, de 1869). Compuso también algunas canciones y aunque estuvo dentro de sus proyectos jamás compuso una ópera (sólo algunos fragmentos de una obra que se iba a llamar “El pájaro de fuego”, en 1864). Durante el período en el cual dirigió el *kuchka*, Balakirev se abocó sobre todo la enseñanza dentro del grupo. Sin embargo, se destacan sus dos “Oberturas sobre temas rusos” (la primera de 1858 y la segunda de 1864), la “Obertura sobre temas checos” (1867) y su ya citada “Islamey”. Todas ellas ejercieron una notable influencia dentro del *kruzhok* como también en el devenir la música rusa del siglo XIX.

²⁰ OLKHOVSKY, Y., 1983: 67.

Ractliff “(1869), sería reconocida por sus colegas del *kruzhok* como un gran aporte para la narrativa operística. Precisamente, Cui intentó utilizar sus óperas para llevar a cabo las ideas teóricas que promovía en sus artículos de crítica, aunque los resultados fueron desparejos.²¹

Una vez formado ese núcleo, en los años sucesivos se sumaron al grupo tres músicos más. En 1857 el joven integrante de la Guardia Preobrazhensky, Modest Musorgsky, conoció a Cui en la casa de Aleksandr Dargomyzhsky, en la cual solían juntarse para ejecutar y discutir sobre música. Fue Cui quien lo introdujo al círculo de Balakirev. Musorgsky había nacido en Karevo, Pskov, en 1839. Hijo de un terrateniente, tuvo sus primeras lecciones de música en el campo junto a su madre. Luego de haber pasado por la Peterschule, donde simultáneamente tomó clases de piano con Anton Herke (1812-1870), Musorgsky entró a la Escuela de Cadetes en 1852 de la cual egresó en 1856. Luego se enrolaría como oficial en el regimiento Preobrazhensky y, más tarde, como empleado en el Departamento Forestal. El encuentro con Cui resultó fundamental ya que le permitió retomar sus estudios de música bajo la égida de Balakirev. A partir de allí, iba a combinar la composición operística con la vocal y la pianística. Dentro de sus óperas, sólo llegó a finalizar una (“Boris Godunov”, en 1872), aunque trabajó de modo desparejo en otras cuatro: “Salambó” (entre 1863 y 1866, de la cual dejó algunas escenas sueltas), “El matrimonio” (en 1868 y de la cual sólo finalizó el primer acto), “La feria de Sorochinsky” (entre 1874 y 1880 y de la cual sólo dejó escenas sueltas) y “Khovanshchina” (entre 1872 y 1881). Dentro de la obra vocal se destacan sus canciones, especialmente los ciclos en donde intentó llevar a la práctica sus ideas respecto del realismo musical como “Diestkaia” [De los niños] (1870). A su vez, su obra pianística no es muy amplia y sólo se destaca por la suite “Cuadros de una exposición” (1874), en homenaje a su amigo, el pintor Viktor Hartmann (1834-1873). Sin dudas, la música vocal y la ópera fue la forma preferida por Musorgsky para desarrollar sus ideas.

En 1861, el joven cadete naval Nikolay Rimsky-Korsakov fue el cuarto miembro en integrarse al grupo a través de su profesor de piano, quien conocía a Balakirev de sus encuentros con Musorgsky y Cui. Rimsky-Korsakov había nacido en 1844 en Tikhvin y era hijo de una familia de nobles sin tierras.²² Como sus colegas, había comenzado a recibir una educación musical en su casa familiar hasta que hizo su ingreso al Colegio Naval en 1856 alentado por su hermano mayor Voin (1822-1871). Al sumarse al grupo su interés por la música se incrementó, aunque se vio parcialmente suspendido por el viaje que debió realizar como parte de la

²¹ TARUSKIN, R., 1981: 341-343.

²² Gran parte de los detalles de su incorporación al *kruzhok* pueden consultarse en su “Crónica de mi vida musical”, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 15-63.

instrucción recibida como cadete recién egresado. Sólo a su regreso en 1865, Rimsky se decidió a seguir los consejos de Balakirev y comenzó combinar su ocupación como marino con la de músico, al menos mientras permaneció en el grupo. Luego, lograría vivir de la música, siendo un reconocido compositor y profesor en el conservatorio de la capital. A pesar de que a lo largo de toda su vida Rimsky-Korsakov compuso obras sinfónicas, como también para piano, canto y de cámara, se destacó principalmente por terminar y orquestar las obras de sus colegas y amigos (por ejemplo Cui, Dargomyzhsky y Musorgsky) y, sobre todo, por su producción operística. A lo largo de su carrera nunca dejó de componer óperas y llegó a la suma de quince, en donde se advierte una variedad de temas que van de lo histórico (“Pskovityanka”) a lo épico (“La doncella de nieve”), pasando por la ópera gogoliana (“La noche de mayo”) y los cuentos de hadas (“La historia del zar Saltan”).

El último en ingresar al grupo fue el químico Aleksandr Borodin (1883-1887) en 1862, quien ya conocía a Musorgsky previamente aunque fue Balakirev quien finalmente lo convenció de incorporarse.²³ Borodin había nacido en 1833 como hijo ilegítimo de un noble que lo había anotado como hijo de uno de sus siervos y gracias a los privilegios otorgados por su padre pudo estudiar medicina y pasar una temporada en Heidelberg para estudios de posgrado. A su regreso a San Petersburgo, fue nombrado profesor en el Departamento de Química de la Academia de Medicina.²⁴ La música para él no era más que un pasatiempo, y fue de todos sus colegas quien menos tiempo y esfuerzos podía dedicarle. Pese a todo, compuso un significativo número de obras, sobre todo en lo referente a la música de cámara y el canto. Respecto de la composición de óperas, no pudo escapar de la tendencia que animó a sus colegas, aunque nunca pudo finalizar ninguno de sus proyectos. En 1867 había comenzado a trabajar en “Bogatyri” [Los guerreros] pero dejó sólo fragmentos, luego en 1868 en “La novia del zar” aunque no pasó de esbozos y finalmente, entre 1874 y 1897, en “El príncipe Igor” que fue completada y orquesta luego de su muerte por Rimsky-Korsakov y su discípulo Alexander Glazunov (1865-1936).

De este modo, hacia 1862 el grupo quedaba conformado por cinco músicos amateurs (Balakirev, Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov y Borodin) y un crítico asociado que funcionaba como amigo y consejero estético (Stasov). Eventualmente otros músicos se unieron de manera informal pero no se mantuvieron demasiado tiempo adentro, como fue el caso de Apollon Gussakovsky (1841-1875) y de Nikolay Lodyzhensky (1842-1916).²⁵ Balakirev se constituyó como el líder de este grupo y desde

²³ RIDENOUR, R., 1981: 66

²⁴ OLKHOVSKY, Y., 1983: 77.

²⁵ Véase GORDEEVA, E., 1985: 42 y 62.

ese lugar trató de imponer, junto a Stasov, el desarrollo de sus ideas. No es un dato menor que sus miembros fueran jóvenes compositores, como Rimsky-Korsakov, quien contaba con apenas diecisiete años cuando lo conoció a Balakirev -su juvenil deslumbramiento y admiración puede percibirse claramente en su “Crónica de mi vida musical”-²⁶ o sujetos que no vivían todavía de la música y que buscaban hacerse un lugar, como el resto de los integrantes. Borodin fue toda su vida un reconocido químico, Musorgsky deambuló por varios puestos de la administración oficial luego de que fuera declarada la liberación de los siervos en 1861 y Cui siguió siendo un profesor en la Academia Militar. En todos ellos encontró Balakirev un grupo al principio dócil para hacer circular sus ideas. Sin embargo, la influencia de Balakirev no fue ilimitada y pronto sus compañeros participarían de las discusiones en igualdad de condiciones.

Es significativo rescatar aquí que su existencia fue mucho más compleja y contradictoria de lo que generalmente se ha considerado.²⁷ El *kruzhok* tuvo en realidad una presencia relativamente despereja y sus encuentros estuvieron marcados por motivos que fueron más allá de la creación de una música o una ópera estrictamente nacionalista, como hasta poco se había sostenido. Se trató, más bien, de un grupo de nóveles compositores que en la competencia por hacerse un lugar en un ámbito todavía bastante marginal y estrecho como era el medio musical ruso de ese entonces unió sus fuerzas temporalmente para imponerse. Al mismo tiempo, y esto es lo más significativo, encarnó la corriente modernista dentro de la música rusa. En sus creaciones y sus intentos de crear una música local, encontró su vida al modernismo y su modo de intervenir en los debates fundamentales de la época. El *kruzhok* se conformaba como un laboratorio de experimentación estética y al mismo tiempo como un foro de discusión de ideas que se veía reforzado por el primero. Este rasgo convertía a estos compositores en destacados *intelligenty*. De esta manera, el *kruzhok* de Balakirev fue mucho más que el romántico y abnegado grupo de cinco compositores que buscaron reflejar en sus obras la esencia del alma rusa. Si nos quedamos con esa imagen, estaremos ocultando los otros esfuerzos que estos músicos estuvieron realizando por hacer visible una profesión todavía marginal en su país, por intentar ubicarse mejor dentro de esa panorama y también por intentar difundir en sus obras algunas ideas que iban más allá de la estrictamente musical (aunque no quedaban reducidas a la cuestión de lo nacional).

Balakirev se convirtió así en una suerte de profeta de la música rusa y fue el encargado de hacer de eslabón entre el legado ruso de Mikhail

²⁶ RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 15-17.

²⁷ Por ejemplo, en los estudios clásicos al respecto como los ya citados de Zetlin y Gordeeva y otros como los de Michel Calvocoressi.

Glinka, los aportes europeos y los músicos de su generación, en especial entre los compositores que conformaron su grupo.²⁸ Stasov, por su parte, se ocuparía de asesorarlo en cuestiones estéticas. El resto de los compositores serían los encargados de experimentar con sus obras. Y todos ellos, de discutir acerca de las ideas sociales y políticas que involucraban a la modernidad en Rusia. Así, el *kruzhok* iba a desarrollar sus actividades en reuniones regulares, generalmente en casa de alguno de sus miembros donde estudiaban, discutían y componían. Incluso si alguno debía viajar, seguían el contacto por correspondencia, para no perder el ritmo. Rimsky-Korsakov nos recuerda que en 1861,

“Los sábados por la noche, iba a casa de Balakirev, donde encontraba a Musorgsky y a Cui [...] Balakirev, solo o a cuatro manos con Musorgsky, tocaba sinfonías de Schumann [...] Con frecuencia me explicaba la forma de las composiciones y la instrumentación. Manifestaba opiniones que a mí me parecían nuevas del todo”.²⁹

Incluso más adelante, en 1865 sostenía que “iba con frecuencia a casa de Balakirev en donde algunas veces pasaba la noche. Nuestro círculo - Balakirev, Cui, Musorgsky, Borodín y V. Stasov- se reunía a menudo en la casa del uno o del otro y tocábamos a cuatro manos”.³⁰ Más aún, todavía en 1868 Rimsky podía decir que “la mayor parte de nuestro círculo [*kruzhok*] solían reunirse cada semana en casa de A. S. Dargomyzhsky”.³¹ Lo significativo de estas citas no es sólo la regularidad y el sostenimiento de las reuniones sino también el modo en el cual Rimsky-Korsakov incluye a Stasov dentro del grupo (algo que siempre era negado por la historiografía por no ser él mismo un compositor) y el hincapié que hace en la idea de que él y todos sus compañeros ya formaban un *kruzhok* específico. Respecto de

²⁸ Sin embargo, ni Glinka estuvo muy preocupado por desarrollar un ‘estilo ruso’ ni Balakirev tomó de manera literal y natural, como si fuese un desarrollo orgánico, el legado de Glinka. Como bien ha explicado Richard Taruskin, Balakirev se esforzó por ir más allá de los esfuerzos de Glinka en el desarrollo de una música nacional. Y lo logró en su “Segunda obertura sobre temas rusos” (1864) creando un modelo de lo que durante mucho tiempo (y todavía hoy) se sigue considerando como el ‘típico’ estilo ruso, es decir, la esencia rusa hecha música. Pero el trabajo de Balakirev demuestra, por el contrario, que el estilo musical de una nación no es algo que pueda ser reducido a una esencia preexistente sino que muchas veces es el estilo desarrollado por un compositor (o varios) que luego se termina convirtiendo en un ‘canon’ y es repetido y utilizado por el resto de los compositores.

²⁹ RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 16.

³⁰ Idem: 54.

³¹ Idem: 80.

esto último no quedan dudas de que el resto de sus compañeros así también lo veían. Musorgsky, por ejemplo, reconocía en su nota autobiográfica su pertenencia al “talentoso círculo [*kruzhok*] de músicos” conformado por Balakirev y el resto.³² Stasov, por su parte, lo sostuvo en varios lugares, especialmente en sus artículos sobre Musorgsky y Rimsky-Korsakov.³³ Incluso él llegó a desarrollar un nombre específico más complejo y menos informal para hacer referencia al *kruzhok*: ‘la nueva escuela musical’ (*novaia muzykal’naia shkola*) o ‘nueva escuela musical rusa’ (*novaia russkaia muzykal’naia shkola*). Así, el *kruzhok* fue más de lo que se suele conocer como el grupo de ‘los cinco’: si bien había un núcleo permanente, en él podían entrar y salir otros miembros que compartieran sus ideas y su accionar.³⁴

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

“Cada uno de los compañeros [*tovarishchi*] rara vez llegaban a las reuniones con las manos vacías. Uno mostraba un nuevo *scherzo*; el otro, un nuevo romance; el tercero, algún movimiento de su sinfonía o una obertura; el cuarto, un coro; y a su vez otro, un ensamble de una ópera. ¡Esto era una fuerza creativa enorme! [...] Todos se reunían cerca del piano y allí en seguida comenzaban los ensayos, la crítica auténtica y el ataque y la defensa”.³⁵

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

³² Modest Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 422.

³³ STASOV, 1952: 72; STASOV, 1958: 17.

³⁴ Como ya vimos en los citados casos de Gussakovsky y Lodyzhenksy.

³⁵ STASOV, V., 1952: 72.

Dos cuestiones eran reivindicadas como rasgos fundamentales del *kruzhok*: el diletantismo y el trabajo colectivo. Como vimos ninguno era un músico ‘profesional’ y ninguno -salvo Rimsky-Korsakov desde su ingreso como profesor del conservatorio en 1871- lo sería nunca y ni siquiera eran ‘artistas libres’.³⁶ La música era una ocupación que debían compartir con otras para vivir. Pero el diletantismo iba más allá de la posibilidad de poder vivir de la música: ninguno de ellos había tenido una educación formal y sistemática. Sin embargo, para el *kruzhok*, más que una limitación eso era una liberación. Así lo recordaba Rimsky-Korsakov: “Balakirev, que no había pasado por ninguna escuela creía que los demás no necesitaban tal escuela. No precisa preparación, pensaba él: hay que componer, trabajar y adquirir conocimientos mediante nuestro propio trabajo”.³⁷ Así se legitimaba una característica propia pero al mismo tiempo se reivindicaba un modo de hacer música e intervención social, que era la de estar liberados de cualquier atadura que impidiera crear libremente.³⁸ Por otra parte, los esfuerzos del círculo se veían potenciados precisamente por la última característica remarcada por Rimsky, es decir, por el trabajo colectivo. Se trataba de otro principio fundamental, ya que todos los miembros del *kruzhok* compartían sus trabajos, se alentaban, se criticaban y corregían y hasta se sugerían temas para futuras composiciones, y en esto último sobre todo destacó Stasov. Si bien los rasgos anteriores los asimilan a los rasgos generales de todo *kruzhok* de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX, estos últimos marcan una notable distinción y al mismo tiempo aportan elementos para una mejor comprensión y caracterización del fenómeno.

El *kruzhok* pudo hacer circular sus ideas y sus prácticas a través de algunas instituciones básicas, más allá de las publicaciones y representaciones de sus obras. Una de ellas, que compartía con el resto de los *kruzhoki* de la *intelligentsia*, eran las intervenciones en periódicos y revistas, sobre todo en forma de artículos teóricos y de crítica musical. Aquí quienes más descollaron fueron el propio Vladimir Stasov y sobre todo César Cui, ya que publicaron sostenidamente en periódicos y revistas de la época artículos de crítica y reseñas de actividades musicales que eran

³⁶ El título de artista libre permitía reconocer la profesión de artista dentro del imperio y otorgaba ciertos beneficios como quedar eximido del servicio militar o poder circular libremente por el territorio. Los músicos estuvieron durante un extenso tiempo excluidos de este beneficio (no así los pintores y escultores, por ejemplo) y solamente se comenzó a otorgar a partir de la apertura del Conservatorio de San Petersburgo en 1862. Ello explica que muchos de los compositores rusos del siglo XIX fueran amateurs y necesitaran tener otras ocupaciones para vivir.

³⁷ RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 28.

³⁸ Algunos autores han querido ver en esto también la excusa perfecta para justificar su ausencia de estudios formales. Véase RIDENOUR, R., 1981: 79.

una excusa para la difusión de sus propias ideas.³⁹ No obstante, el resto de los miembros solía publicar ocasionalmente sus críticas, como por ejemplo la famosa reseña de Rimsky-Korsakov de la ópera de Edvard Napravnik (1839-1916) que le valió su enemistad por el resto de los días. Al mismo tiempo, el *kruzhok* había apoyado la creación de un espacio en donde poder ejecutar regularmente sus obras y no depender de las instituciones oficiales, la Escuela Musical Gratuita [*Besplatnaia Muzykal'naia Shkola*]. Creada en 1862 a instancias del director de orquesta Gavril Lomakin (1812-1885) (quien a su vez se había basado en discusiones y charlas sostenidas al respecto con Balakirev, Stasov y compañía) se trató de una institución conformada por profesores e instrumentistas dedicada a estimular la educación musical dentro de un público lo más amplio posible, especialmente aquél vinculado con las clases más bajas, sin buscar réditos comerciales aunque sin contar con apoyos económicos importantes. Por otra parte, los miembros del círculo pudieron allí probar y presentar sus obras antes que en cualquier otro lado.⁴⁰ Como sostiene Robert Ridenour, “Balakirev y su círculo gradualmente convirtieron la Escuela Musical Gratuita en una agencia para su propio trabajo”.⁴¹ En esas dos instituciones también es posible ver la delimitación establecida por el círculo y quiénes quedaban fuera del grupo de compositores, como por ejemplo, Anton Rubinstein (1829-1894) y Aleksandr Serov (1820-1871).⁴² También quedaron relegados otros organismos, como el Conservatorio de Música que dirigía el propio Rubinstein (abierto en 1862) y la Sociedad Musical Rusa [*Russkoe Muzykal'noe Obshchestvo*], una institución que se había creado en 1859 como antecedente del conservatorio para promover la educación musical de la sociedad rusa, comandada también por Rubinstein y sostenida a partir de donaciones tanto de la monarquía como de los nobles. Tanto estos compositores como sus instituciones iban a quedar dentro del campo de los enemigos del *kruzhok* o, por lo menos, afuera de sus proyectos, discusiones y actividades.

De esta manera, del *kruzhok* de Balakirev saldría un estilo musical, estético y cultural definido que iba a ser reapropiado por cada uno de sus miembros en sus obras y al mismo tiempo iba a ser potenciado por el rasgo cultural y político que adquiriera. Vale decir, el medio y el material musical

³⁹ Esos artículos hoy pueden encontrarse en KREMLIOV, I., 1952; STASOV, V., 1975.

⁴⁰ El citado concierto eslavo que dirigió Balakirev y que fue reseñado por Stasov fue ejecutado con la Escuela Musical Gratuita.

⁴¹ RIDENOUR, R., 1981: 131.

⁴² Para una excelente reseña del conflicto desatado entre los dos grupos, que no involucró al nacionalismo y el cosmopolitismo sino cuestiones más profundas, véase el excelente libro citado de Robert Ridenour.

como dispositivos para poder expresar ideas y opiniones que no eran musicales y también para poder generarlas. Precisamente, una de sus formas de trabajo, el estudio de las partituras de los compositores consagrados de Europa les iba a permitir tener un contacto más directo con esa modernidad europea. Y ese estilo no iba a estar definido por el nacionalismo musical sino más bien por la composición de obras que siguieran los innovadores métodos armónicos, rítmicos y compositivos diseñados originalmente por Mikhail Glinka y desarrollados por Balakirev y el *kruzhok*.⁴³ La combinación de compositores locales (Mikhail Glinka, Aleksandr Dargomyzhsky) sumado a lo que estudiaban de Europa (Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt) hizo que se generara un estilo bien propio y definido por el círculo que les permitía precisar problemas y proponer soluciones al respecto.⁴⁴ Lo que era valorado por el *kruzhok* pasaba no tanto por el color nacional, sino más bien por todo aquello que fuera original, innovador, libre de la tradición y expresivo de un modo que resultara verdadero. Y sobre, por aquello que les permitiera definir de la mejor manera posible la relación con Europa.

Se trataba pues de una revuelta contra el conservadurismo musical que al tratar y trabajar los materiales musicales se volvía también una revuelta contra el conservadurismo político y cultural. No por nada Stasov, quien estaba influido por los escritos de Chernyshevsky y Dobroliubov, terminó siendo el consejero del grupo.⁴⁵ Precisamente, lo que estaba desarrollando este círculo era un modernismo musical y, a través del él, la búsqueda de una modernidad en Rusia. Lo importante no era tanto el nacionalismo propio del grupo, que pudo haber estado presente el algún momento, como el modernismo musical y el rechazo de todo lo establecido. Si bien se puede hablar de un estilo ruso creado por este círculo, lo es porque su innovación se basaba en la campaña por una música de avanzada en un país donde los extranjeros y aquellos que eran considerados conservadores dominaban la escena musical. Como bien resumía Rimsky-Korsakov: “[hacia 1869] nosotros éramos los componentes de la vanguardia [*peredovik*] rusa”.⁴⁶ Esa vanguardia rusa era tanto musical como cultural y se había convertido así en un segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa que a través de sus obras intentó pensar el fundamental problema del vínculo con la modernidad europea y así el modo en el cual podía resolverse los problemas fundamentales de Rusia. Antes de pasar al análisis concreto de las obras musicales en donde se manifiesta tal cuestión, resulta

⁴³ RIDENOUR, R., 1981: 76.

⁴⁴ La musicóloga Marina Frolova-Walker incluso se anima de definirlo y llamarlo estilo *kuchka*. Véase FROLOVA-WALKER, M., 2007: 141.

⁴⁵ RIDENOUR, R., 1981: 78.

⁴⁶ RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 93.

pertinente rastrear el pensamiento brindado por uno de los miembros que resultará fundamental luego a la hora de ver las obras, como lo fue Musorgsky. A través de su bien conservada correspondencia, es posible distinguir cómo el grupo encaró la cuestión de la relación con Europa y cómo se diagramaron las ideas de estos *intelligenty* para luego intervenir más concretamente a través de sus obras.

* * *

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

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

“En la casa de Dargomyzhsky, Musorgsky entró en contacto con los prominentes hacedores del arte musical en Rusia: C. Cui y M. Balakirev. Con este último el joven compositor de diecinueve años estudió toda la historia del desarrollo del arte musical [...] Balakirev acercó a Musorgsky a la familia de uno de los más importantes conocedores del arte en Rusia, el bien conocido crítico Stasov [...] Esta cercanía a un círculo talentoso de artistas estimuló particularmente la actividad mental del joven compositor y le dio una dirección seria y estrictamente científica. El resultado de esta afortunada cercanía fue una serie entera de composiciones musicales”.⁴⁷

Ahora bien, al no dejar más escritos que su correspondencia y sus partituras, más allá de la breve nota autobiográfica (que por otra parte quedó inconclusa),⁴⁸ nos vemos obligados a rastrear básicamente en la

⁴⁷ Modest Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 422-423. La redacción en tercera persona pertenece a Musorgsky, que había pensado la nota autobiográfica para un diccionario de músicos que estaba preparando el musicólogo y profesor alemán Hugo Riemann (1849-1919).

⁴⁸ La “Avtobiograficheskaia zapiska” apareció en realidad en tres versiones: una en ruso y dos en francés. De estas dos últimas, hay una que es la copia corregida y mejorada de la otra. Y a su vez la versión francesa no es una traducción literal de la versión rusa sino que contiene algunos complementos. Las tres versiones fueron utilizadas de manera indiscriminada por Vladimir Stasov en varios de sus artículos aunque nunca, hasta 1917, se tuvo acceso a los textos completos. Luego, fue publicada primero por Vladimir Karenin (seudónimo de Varvara Komarova-Stasova, sobrina de Vladimir Stasov) en 1917 y luego por Andrey Rimsky-

primera sus pensamientos respecto de la cuestión que venimos abordando, los cuales, por otra parte, no han sido pocos, por lo menos en lo que se refiere a la correspondencia de sus años vinculados al *kruzhok* de Balakirev y de cuando las polémicas sobre la conformación de una tradición musical rusa estaban en auge. Así, nos ha quedado un extenso *corpus* de correspondencia perteneciente a Musorgsky (que llega a casi trescientas cartas). Allí no sólo se ocupaba de asuntos triviales (como citas o quejas de su empleo como archivero en el Departamento Forestal) sino también de asuntos que tenían que ver con su actividad como músico y con su pensamiento estético, musical e ideológico, que se iba desarrollando a la par de su trabajo como compositor, ya que tenía la costumbre de reflexionar permanentemente con sus amigos y colegas respecto del trabajo que iba realizando. Al mismo tiempo, a lo largo de su correspondencia es posible observar cierta coherencia y continuidad dentro de su pensamiento, como también una maduración de sus ideas que corrió en paralelo con el paso del tiempo y de su trabajo involucrado con la música. Con este último rasgo colaboró que gran parte de sus interlocutores fueran compositores (como Balakirev o Rimsky-Korsakov), confidentes y consejeros en cuestiones culturales (como Stasov o el poeta Arseny Golonishchev-Kutuzov (1848-1913)) o allegados a ellos, como el resto de los amigos que solía frecuentar (por ejemplo, Nadezhda Purgold (1848-1919), esposa de Rimsky-Korsakov o Ludmila Shestakova (1816-1906), hermana de Glinka). Su omnipresente lenguaje cargado de humor y de máscaras coloridas, poblado de sobrenombres y caricaturas, sirve además para que el compositor se revele mucho más auténtico en sus escritos a sus amigos (y hoy a nosotros mismos) y para evitar un artificioso ocultamiento que le hiciese perder su naturalidad y sinceridad.⁴⁹

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

Korsakov en 1932. En ambos casos, se publicó la versión rusa con los complementos de la versión francesa. Véase RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 416-421.

⁴⁹ Musorgsky, por ejemplo, solía usar una larga lista de diminutivos, para él y sus amigos (*Murorianin*, *Musinka*, *Korsinka*, *Diainka*, etc.) y de sobrenombres (como por ejemplo *généralissime* para Stasov o *Sadyk Pasha* para Chaikovsky).

a través de su música y, particularmente, de Alemania. Para él, ese espacio representaba el frío lugar del pensamiento racional: “Los alemanes, cuando piensan, primero teorizan detalladamente y luego prueban”.⁵⁰ Se trataba de una nación “teórica en lo musical” ya que “cada paso que dan caen en la abstracción”.⁵¹ Este rasgo característico los había llevado, entre otras cosas, a ser compositores de música vocal bastante pobre ya que “cuando componen para el canto, no piensan en la gáznate, forzando el pensamiento humano en el marco de una frase musical preconcebida”.⁵² Tendiendo siempre en cuenta esta característica racionalizadora, Musorgsky incluso llegaba a resignificar el gentilicio y a utilizar el término ‘alemanizar’ [*nemchit*] como sinónimo de la revisión y la corrección de una obra o de la reelaboración de trabajos ya finalizados.⁵³ De esta manera Alemania, y por extensión Europa, era la tierra por excelencia de la abstracción profunda.⁵⁴

En su caracterización de Alemania, Musorgsky agregaba otro rasgo, que estaba estrechamente vinculado con lo que venía sosteniendo: el de la sujeción. Alemania era el espacio de “la esclavitud musical” ya que existía allí una “veneración por el conservatorio y la rutina”.⁵⁵ Las instituciones formales y los programas de estudio no tenían más sentido que sumir la creatividad en una serie de fórmulas rutinarias y, por lo tanto, reducirla a la pura esclavitud. De ese modo, todo lo que proviniese de Alemania era visto con malos ojos y rechazado de plano, como Musorgsky se lo hacía saber a Balakirev en un comentario elogioso respecto de su obra “Rus’’: “este es el primer trabajo que no tiene una influencia alemana”.⁵⁶ Así es como se

⁵⁰ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MUSORGSKY, M., 1984: 95.

⁵¹ Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 101.

⁵² Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 101. En el original está la palabra en francés, *gosier*.

⁵³ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MUSORGSKY, M., 1984: 96.

⁵⁴ Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 74.

⁵⁵ Carta de Musorgsky a Balakirev, 26/01/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 67-68. Cabe destacar que no es el único pueblo al que Musorgsky le adjudica la esclavitud; Francia e Inglaterra también comparten esa característica. Incluso los checos (“los eslavos de los eslavos”) llegan a ocupar una posición peor ya que, aunque demandan música eslava, no pueden escapar de esa esclavitud.

⁵⁶ Carta de Musorgsky a Balakirev, 10/06/1863, en MUSORGSKY, M., 1984: 51. El propio Balakirev mostraba su disgusto de lo alemán en una carta al mismo Musorgsky: “Te diré que aquí [Praga], como a lo largo de Alemania, cada profesor del conservatorio tiene la cabeza cerrada tanto como nuestro Rubinstein”. Carta de Balakirev a Musorgsky, 11/01/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 74.

definiría una música verdadera, libre y auténtica y no, como la que proviene de Europa, ya que falsifica, esclaviza y, finalmente, mata:

“Una nación o una sociedad que es insensible a los sonidos que, como el recuerdo de la madre de uno o de un amigo íntimo, debe hacer vibrar todas las cuerdas de un ser, hacerlo despertar de un sueño profundo, hacerlo dar cuenta de su particularidad y de la opresión que se posa sobre él y que gradualmente aniquila su peculiaridad, tal sociedad, tal nación, es un cuerpo muerto”.⁵⁷

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

“Cuando todo esté listo, el prefijo *in* debe ser desechado de la palabra *Ingermanlad* y Laroche entrará a la cancillería de la guilda musical como un vigilante (en el sentido literal), Fif se convertirá en un aprendiz de cocina de Bismarck y Tomson estará espantando las moscas de Bismarck, moscas que por supuesto serán rusas”.⁵⁸

Incluso el rechazo y el desdén que mostraba Musorgsky a todo lo que proviniese desde Alemania se hacía evidente en el desprecio que evidenciaba por las opiniones vertidas por Rubinstein en su ya citado artículo de 1861: “qué prerrogativas tiene Rubinstein para tales estrecheces -gloria y dinero y cantidad antes que la cualidad. ¡Oh, Océano! ¡Oh, charco!”.⁵⁹ Así, había un total rechazo de su pretendida autoridad y de sus valores que a su vez se basaban, precisamente, en la tradición alemana del conservatorio. Es significativo remarcar aquí que Musorgsky había leído la novela “Oblomov” de Iván Goncharov (1812-1891).⁶⁰ Lo sabemos a través de una carta que le enviara a Balakirev el mismo año de edición de la novela.⁶¹ Por lo tanto, estaba familiarizado con el argumento, los personajes y la oposición que allí se hacía entre el protagonista ruso, un noble con talento y buen corazón pero que no puede actuar con firmeza y su amigo Stolz, quien lleva una vida bastante ocupada y, por supuesto, es

⁵⁷ Carta de Musorgsky a Balakirev, 26/01/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 68.

⁵⁸ Carta de Musorgsky a Stasov, 13/07/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 130-131. Laroche, Fif (Feofil Tolstoy (1809-1881)) y Tomson (Aleksandr Famintzyn) eran tres críticos musicales de tendencia conservadora, poco benévolo hacia Musorgsky y el *kruzhok* en general.

⁵⁹ Carta de Musorgsky a Balakirev, 13/01/1861, en MUSORGSKY, M., 1984: 32. La “Segunda sinfonía en Do mayor” de Rubinstein (op. 42) era conocida como la “Sinfonía Océano”.

⁶⁰ GONCHAROV, I., s/f: 165-655.

⁶¹ Carta de Musorgsky a Balakirev, 19/10/1859, en MUSORGSKY, M., 1984: 24.

alemán. A pesar de que Oblomov es débil e inactivo, Goncharov lo presentaba como un personaje querible y con el cual simpatizar. Por el contrario, Stolz, a pesar de contar con muchas virtudes, termina cayendo como alguien irritable dada su actividad tediosa e insignificante y su rutinaria ocupación comercial. Esa caracterización sirvió, por ejemplo, para reforzar los argumentos de los eslavófilos, al punto de considerar a Oblomov como el primer héroe ruso de la literatura rusa.⁶² Más aún, el nombre propio se convirtió en la base de sustantivo común *oblomovshchina* [oblomovismo]. Sin embargo, Musorgsky no se queda en la celebración eslavófila, ya que como sabemos, el compositor también había leído a Nikolay Dobroliubov.⁶³ Más aún, muy probablemente haya estado en contacto con el celebrado ensayo “¿Qué es el oblomovismo?”,⁶⁴ en donde el autor reprochaba a Goncharov por presentar a su héroe de manera positiva ya que el oblomovismo, algo real en la Rusia de su tiempo, no era más que algo pernicioso para el país.⁶⁵ Algo de esta caracterización puede verse en su correspondencia y luego en sus obras.

Musorgsky hizo público su pensamiento y reforzó esta caracterización de Europa y Alemania como la cuna del conservadurismo, la rutina, la falta de innovación y la influencia negativa, como la causa suprema de la esclavitud estética y musical, en una canción finalizada hacia 1867 y publicada por primera vez en 1870: “Klassik” [El clasicista].⁶⁶ Subtitulada como “panfleto musical”, se trataba de una sátira a esa versión de Europa que Musorgsky tanto rechazaba. En el encabezado rezaba la siguiente oración: “En respuesta a los comentarios realizados por Famintzyn respecto de las herejías de la escuela musical rusa”.⁶⁷ Rimsky-Korsakov sugirió que el origen de la composición debía buscarse en la reseña que había publicado el propio crítico y compositor Aleksandr Famintzyn (1841-1896) de su obra “Sadko”,⁶⁸ lo cual refuerza nuestra hipótesis del trabajo colectivo del grupo.⁶⁹ En cualquier caso, se trataba de la primera de una

⁶² FROLOVA-WALKER, M., 2008: 22.

⁶³ Carta de Musorgsky a Golonishchev-Kutuzov, 14/11/1879, en MUSORGSKY, M., 1984 p. 275.

⁶⁴ DOBROLIUBOV, N., 1989: 385-439.

⁶⁵ Idem: 395-411.

⁶⁶ MUSORGSKY, M., 1932: 38-41.

⁶⁷ Idem: 38.

⁶⁸ Se trata de un cuadro musical basado en la leyenda medieval rusa de Sadko, compuesto en 1867 y revisado luego dos veces, en 1869 y en 1892.

⁶⁹ Dice Rimsky-Korsakov en su “Crónica de mi vida musical”: “Después de la ejecución de “Sadko” este último [por Famyntsin] publicó un artículo en contra mía, acusándome de imitar a la ¡¡¡*Kamarinskai*!!!, lo que sirvió de pretexto a Musorgsky para componer “El clasicista”, que ponía en ridículo al crítico de triste figura”. RIMSKY-KORSAKOV, N., 1909: 94.

serie de canciones en clave de sátira o panfleto, como “El macho cabrío” (1867), “El guiñol” (1870) o “El orgullo” (1877), que encerraba una parodia al estilo clásico y conservador asociado con Alemania.⁷⁰ Su letra era bastante directa y describía de manera burlona las características de la música europea que Musorgsky rechazaba:

“Soy simple, sereno, modesto, educado y hermoso.
Soy delicado, importante y apasionado.
Soy un clasicista puro y tímido,
soy un clasicista puro y cortés.
Soy un furioso enemigo de los más nuevos recursos,
un enemigo mortal de todas las innovaciones.
Su ruido y alboroto, su desorden terrible
me preocupa y me atemoriza.
Veo en ellos el fin del arte.
Pero yo, soy simple, sereno, modesto, educado y hermoso.
Soy un clasicista puro y tímido,
soy un clasicista puro y cortés.”

La burla viene dada así por la letra en donde se parodian todas las características del estilo clásico, como si estuvieran encarnadas en él, que se presenta como un supuesto clasicista. La letra pertenece al propio Musorgsky, quien incluso la volvía a citar parcialmente en la misma condición de parodia en una carta a las hermanas Purgold.⁷¹ Las palabras rescataban lo conservador, lo formal y rutinario del clasicista y su oposición a todo lo que encarnase lo contrario, en términos de novedad, innovación y experimentación, como claramente ocurría con Musorgsky y el *kruzhok* al que pertenecía. Pero la parodia estaba presente también, y sobre todo, en la música.

La canción está estructurada en tres partes, en la típica distribución A-B-A. Allí hay dos elementos que refuerzan el carácter satírico de la obra y que al mismo tiempo potencian las propias ideas modernistas. En primer lugar, al llegar al octavo compás de la canción, en la primera coda de la línea melódica, se presentan en el acompañamiento del piano unas terceras graciosas y floridas, que refuerzan la parodia del estilo afectado y rutinario del siglo XVIII. A su vez, el compositor potencia ese efecto con la imitación burlesca de un *minuetto* al finalizar la parte A. En segundo lugar, cuando comienza la parte B y la letra hace referencia a la enemistad del clasicista con el arte moderno, se puede escuchar en el acompañamiento del

⁷⁰ En su nota autobiográfica de 1880, Musorgsky incluso la define como “polémica”. Véase Musorgsky, “Avtobiograficheskaia”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 424.

⁷¹ Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 18/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 100.

piano a uno de los temas de la obra “Sadko”, precisamente la composición de Rimsky-Korsakov que Famintzyn había criticado por sus herejías. Esas herejías tenían que ver con la utilización de armonías cromáticas y de la escala de tonos enteros, dispositivos bien conocidos y explotados no sólo por Rimsky-Korsakov y Musorgsky sino también por los demás miembros del *kruzhok* y sus antecesores y que se oponían a los preceptos clásicos.⁷² En definitiva, la obra no dejaba de ser la descripción burlona y satírica de un pedante reaccionario y rutinario que pronunciaba su credo artístico en contra de toda innovación y experimentación.⁷³ La música potencia la descripción de la letra al resaltar la afectación, los lugares comunes dramáticos, la falsa imitación del estilo clásico y la evocación pantomímica de la marcha que sobrevuela a toda la canción con el fin de reforzar la denuncia satírica.⁷⁴ Así, la canción expresaba públicamente el pensamiento musorgskiano sostenido privadamente en su correspondencia respecto de Alemania y sus valores conservadores y rutinarios hacia la música.

Ahora bien, esta caracterización no era unilateral ni aislada y estaba siempre pensada en función de la interacción con Rusia. Para Musorgsky, estaba claro que el problema tenía que ver con la relación entre esa Europa que se suponía moderna pero que en realidad era anticuada y conservadora y el posicionamiento de Rusia ante ella. O mejor dicho, entre lo que Musorgsky prefería tomar de Europa para criticar lo no deseado para Rusia. Como vimos, Musorgsky se mostraba bien enfrentado a esa Europa y su desdén era bastante conocido en la época. El escritor Iván Turgueniev (1818-1883), por ejemplo, acusaba y reprobaba a Musorgsky por no tomarla en cuenta y ser tan necio: “y luego vino el ‘Coro de Sennacherib’ del Sr. Musorgsky... Qué autoengaño, qué ceguera, que analfabetismo, qué ignorancia de Europa”.⁷⁵

Al mismo tiempo, en una carta al pintor realista Ilia Repin (1844-1930) Musorgsky se hacía eco de un ingrediente clave dentro de la identidad rusa durante el siglo XIX como fue el lugar de lo ‘oriental’ y cierta angustia por no ser percibido como occidental. Musorgsky la preguntaba a Repin, que estaba de viaje por Europa: “¿es verdad que Europa es realmente mejor que Tartaria, llamada en los libros Rus’, Rusia o Rossiia?”.⁷⁶ La asociación de Rusia con lo ‘oriental’ que realiza Musorgsky allí no era nueva y tenía que

⁷² MAES, F., 2006: 83-84.

⁷³ CALVOCORESSI, D., 1943: 102.

⁷⁴ Véanse las reacciones aprobatorias de los compañeros de Musorgsky respecto de la canción relatadas en FRID, E., 1979: 59-60.

⁷⁵ Vladimir Stasov, “Dvadsat’ pisem Turgenieva i maio znakomstvo s nim”, en ORLOVA, A., 1991: 23. Algunas de estas ideas ya las había expresado el propio Turgueniev en su novela “Humo” (1867).

⁷⁶ Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: p. 146.

ver con cierta angustia que provocaba la asociación que desde Europa se hacía de Rusia con lo ‘oriental’ y, así, con lo atrasado.⁷⁷ Rusia como parte de la ‘bárbara’ Asia y no de la ‘civilizada’ Europa. Tanto Musorgsky como sus compañeros del *kruzhok* de Balakirev iban a tener una relación ambigua respecto de lo oriental. Por un lado, iban a utilizar el elemento oriental de manera ‘negativa’ para diferenciarse del resto de las naciones en Rusia. Por otra parte, iba a ser un elemento ‘positivo’ a la hora de pensar la distinción respecto de Europa. Sin embargo, no deja de ser evidente para Musorgsky la distancia entre Rusia y Europa. Todavía en 1879 reconocía ante Stasov que se sentía en Europa al visitar Yalta y en la misma carta usaba la palabra “europeizada” para dar cuenta de una “mujer muy culta y avanzada”.⁷⁸

Rusia encarnaba, por su parte, todo lo se oponía a Alemania y, por extensión, a Europa. En ese sentido, la música y el arte rusos eran frescos, originales y, sobre todo, realistas. Estaban alejados de la rutina y el conservadurismo alemán y europeo y se presentaban como una fuente de renovación para todo el continente. Se oponía a todo lo conocido, a lo rutinario y así, se encontraba lejos de la esclavitud que se posaba sobre Europa. Precisamente esa Rusia se hallaba encerrada en la vieja capital, Moscú:

“Finalmente se me concedió la posibilidad de ver Jericó. Le daré mis impresiones [...] En general Moscú me transporta a otro mundo, un mundo antiguo que ha dejado una impresión muy placentera. Usted sabe, yo he sido un cosmopolita pero ahora siento cierta regeneración; de repente todo lo ruso pasa cerca de mí y me sentiría muy irritado si Rusia fuese tratada sin ceremonia; al presente creo que estoy realmente empezando a amarla”.⁷⁹

Musorgsky retoma aquí una vieja imagen desarrollada dentro de la cultura rusa que tenía que ver con la contraposición entre Moscú como ciudad ‘rusa’ y San Petersburgo como civilización ‘foránea’. Esa contraposición se desarrolló sobre todo en la literatura del siglo XIX, a partir del relato fundacional de Alexander Pushkin (1799-1837), “El jinete de bronce”, donde se presentaba la idea de San Petersburgo como ciudad irreal, extraña a Rusia, implantada desde afuera.⁸⁰ Moscú, por su parte, era un lugar de propósitos terrenales y donde las tradiciones del país se habían conservado. San Petersburgo aparecía así descripta como una ciudad dinámica, pero fría y formal y Moscú, como estática pero cálida y

⁷⁷ Véase TARUSKIN, R., 1992.

⁷⁸ Carta de Musorgsky a Stasov, 10/09/1879, en MUSORGSKY, M., 1984: 271.

⁷⁹ Carta de Musorgsky a Balakirev, 23/06/1859, en MUSORGSKY, M., 1984: 19-20. Tanto Musorgsky como los demás miembros de *kuchka* solían llamar ‘Jericó’ a Moscú para reforzar sus rasgos de ciudad antigua y provinciana.

⁸⁰ Véase BERMAN, M., 2011: 183-192.

amistosa.⁸¹ Más aún, San Petersburgo era vista como la ciudad occidental y nueva y Moscú como la ciudad oriental y vieja. La primera como carente de historia y representada por el poder zar; la segunda como la guardiana de la historia y expresada en el pueblo. Esta contraposición fue la que animó a varios artistas a ver en Moscú un lugar de inspiración ya que intentaron utilizar el elemento ruso como musa para sus obras, como por ejemplo sucedió con los pintores Ilya Repin y Viktor Vasnetsov (1848-1926). Moscú representaba de este modo un elemento de importancia dentro de la búsqueda cultural de durante el siglo XIX.

Musorgsky definía así su relación con su tierra y a partir de allí también delimitaba a la música rusa en general. El compositor constataba, en primer lugar, que había una gran demanda por una música rusa definida: “el público demanda cosas rusas de artistas rusos”.⁸² Esa música se definía precisamente por la ausencia de rutina y de conservadurismo que a su vez el compositor asociaba al formalismo. Así lo demostraba en la explicación de una de sus composiciones, la “Noche de San Juan en el Monte Calvo”.⁸³ “en forma y carácter mi composición es rusa y original. Su tono es caliente y caótico”.⁸⁴ La valoración que incluso hacía de sus colegas, especialmente cuando se trataba de sus primeros trabajos pasaba, ante todo, por su cualidad de ruso. Así se lo hacía saber a Rimsky-Korsakov respecto de su “Sadko”: “esta es su primera cosa rusa y le pertenece a usted solo y a nadie más”.⁸⁵ Los rusos, por otra parte, eran músicos realistas y se encontraban lejos de la abstracción y el pensamiento teórico.⁸⁶ En todo caso, si los compositores rusos se definían a su vez por su excesiva capacidad de ser estrictos con ellos mismos, esto era precisamente reprobado como un error.⁸⁷

Al mismo tiempo, Rusia se encontraba encarnada en el pueblo, en parte porque ese pueblo ruso no ha sido todavía “penetrado por el hierro”. Y es allí donde había que buscar la inspiración, la búsqueda de lo que era real en la vida del pueblo ruso. “Esta es la cosa: es el pueblo al que quiero

⁸¹ Véase LOTMAN, Y., GINSBURG, L. y USPENSKII, B., 1985: 3-35 y 53-67.

⁸² Carta de Musorgsky a Stasov, 26/12/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 140.

⁸³ Se trata de un poema sinfónico compuesto en 1867 que originalmente Musorgsky había pensado para incluirlo en una ópera sobre brujas (y luego también en las inacabadas “Mlada” y “La feria de Sorochinsky”).

⁸⁴ Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 73.

⁸⁵ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 78.

⁸⁶ Carta de Musorgsky a Aleksandra y Nadezhda Purgold, 24/06/1870, en MUSORGSKY, M., 1984: 101.

⁸⁷ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 04/10/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 82. En esa misma carta Musorgsky expresa también su temor a la propuesta de Balakirev de publicar un ejercicio para diez instrumentos.

describir”. Hay allí una inestimable fuente de inspiración y riqueza para el arte ruso, ya que era el único espacio que no había sido contaminado con lo peor de Europa: “qué horrible (en el verdadero sentido del término) riqueza hay en el habla del pueblo para una figura musical, tanto y en cuanto Rusia no ha sido agujereada por el hierro fundido”.⁸⁸ Así finalizaba escribiendo a Repin, revelando la constancia y la validez de su empresa: “si puedo tener éxito, gracias; si no, seguiré de luto pero el pueblo no se saldrá de mi mente; ¡no señor!”.⁸⁹

Ahora bien, esta caracterización de Rusia y la relación de oposición que establecía Musorgsky entre su país y Europa a su vez no iba a ser de un antagonismo directo sino más de una articulación selectiva. Como dijimos, respecto de Alemania la relación sí se vuelve antagonista. Eso se observa en las cartas del primer período, del que va desde 1857 hasta 1872. Musorgsky incluso lo colocaba en términos culturales y lo definía en términos metafóricos: “el *borsch* frío es una calamidad para un alemán pero nosotros lo comemos con placer [...] La *Milchsuppe* o el *Kirschensuppe* alemán es una calamidad para nosotros, pero coloca a un alemán en el éxtasis”.⁹⁰ Cuando hablaba de alguna composición suya, como por ejemplo la ya citada “Noche de San Juan en el Monte Calvo”, lo hacía también en términos antagonistas:

“Creo que hablé mucho sobre mi “Noche” pero supongo que esto deriva del hecho de que veo en mis bromas pecadoras una producción rusa original que no deriva de la profundidad y la rutina alemana sino, como *Savishna*, que brota de nuestros campos nativos y nutrida con el pan ruso”.⁹¹

Toda esta relación se entronca con la propia concepción que Musorgsky tenía de Rusia y de su situación dentro del contexto más amplio y que tenía que ver con precisamente lo que se había hecho de Rusia en su contacto con Europa:

“El poder de la tierra negra se manifestará cuando se lo roture bien hasta el fondo. Es posible roturar a la tierra negra con herramientas de materiales extraños. Y al final del siglo XVII roturaron la Madre Rusia con tales herramientas, que no pudo discernir con qué la trabajaban y cómo la tierra

⁸⁸ Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 146.

⁸⁹ Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 147.

⁹⁰ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15/08/1868, en MUSORGSKY, M., 1984: 95.

⁹¹ Carta de Musorgsky a Nikolsky, 12/07/1867, en MUSORGSKY, M., 1984: 74. *Savishna* hace referencia al propio Musorgsky. Así comenzó a llamarse y hacer referencia en algunas cartas (incluso a firmarlas) Musorgsky luego de haber compuesto la canción “Svetik Savishna” (1866).

negra se abrió y comenzó a respirar [...] Los ignorantes y los confundidos fueron ejecutados: ¡fuerza!”⁹²

Aquí Musorgsky hace su descargo contra lo que podríamos considerar una civilización que avanza sin detenerse a pensar en las más nefastas consecuencias. Contra todo aquello que era trasplantado a Rusia de manera directa e indiscriminada pero que entendía que no le pertenecía. En la caracterización que Musorgsky hacía de Alemania como cuna de lo conservador y lo rutinario estaba estableciendo también su estrategia para acercarse a la Europa que él entendía podría hacer un aporte real y concreto a Rusia, la Europa que se revelaba como verdaderamente moderna. Es famosa la carta en donde Musorgsky explicaba que nada se había movido hacia adelante, sólo los funcionarios, los libros y los papeles, y donde constataba que el pueblo seguía estando en el mismo lugar.⁹³ Musorgsky verificaba con lamento que existía en Rusia, gracias a la influencia de esta sección de Europa, el arte, pero un arte incompleto y despreciable: “el arte es un objeto de lujo: no hablo de la música solamente, me gustan (y pienso en) todas las artes”.⁹⁴

La crítica entonces era doble, porque por un lado se enfrenta a la Europa conservadora, rutinaria y esclava y, por el otro, criticaba al progreso y el avance de la civilización indiscriminado e incompleto que se había realizado a partir del ese contacto con esa Europa, sin tener en cuenta lo que verdaderamente podía tomarse de ella. Como sostiene en una carta todavía de 1875, hablando de la música de Jacques Offenbach: “señor, cuántas víctimas, cuántas tristes víctimas son devoradas por este monstruoso tiburón que es la civilización”.⁹⁵

¿Qué solución encuentra Musorgsky a toda esta situación? De lo que se desprende de su correspondencia, claramente no se trataba de un rechazo total a Europa y de proponer a Rusia como la única solución al mundo sino precisamente de toda aquella Europa que apelaba a la tradición, al conservadurismo y a la esclavitud, a todo aquello que se opusiera al cambio necesario. Eso era Alemania, pero no toda Europa. Es por ello que no podía haber un rechazo total de Europa:

⁹² Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

⁹³ Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126-127.

⁹⁴ Carta de Musorgsky a Poliksena Stasova, 23/07/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 152.

⁹⁵ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 18/03/1875, en MUSORGSKY, M., 1984: 293.

“Necesitamos a Europa, pero no para montarla; es necesario examinarla; no para admirar las vívidas cataratas de Suiza o la vista de la terraza de Brühl (en Dresden), no para determinar dónde sirven la mejor mesa, si en París o Viena [...] Si nuestras presentes relaciones en el vestíbulo de Europa han probado ser tan útiles para nosotros, entonces naturalmente las relaciones con la propia Europa nos deben empujar todavía más adelante”.⁹⁶

Precisamente, Musorgsky reconocía que el vínculo se había limitado a cosas triviales o, en el mejor de los casos, a tratar con el vestíbulo de Europa. Rusia sola tampoco podía ser el camino elegido, como hemos dicho, ya que para Musorgsky se encontraba semidormida, al menos en lo que en ese plano respecta: “Duerme, duerme... y nadie sabe la hora de su despertar”.⁹⁷ (aquí el compositor hacía un juego de palabras con la canción de Borodín “La princesa durmiente” [*Spiashchaia kniazhna*]).⁹⁸ Como reconocía abiertamente ante Rimsky-Korsakov:

“Su tarea, amigo, es comunicar la canción rusa a la gente rusa y a los demás. Se trata de un servicio histórico y sagrado. Cuando uno piensa que un ruso competente ha tomado tarea tan sagrada, uno se vuelve alegre y consolado. No olvide que en términos científicos, la unión de las naciones es un axioma y su conocimiento mutuo también. En la civilizada familia de las naciones es imposible estar desnudo, uno debe estar vestido”.⁹⁹

Es por ello que la manera de despertar y salir del letargo -y de encontrar la vía que entronque directamente con la Europa necesaria y moderna- el compositor no la plantea a través de la ruptura sino a partir del encuentro con los músicos reconocidos como los más progresistas de Europa, vale decir, Robert Schumann, Hector Berlioz y, sobre todo, Franz Liszt. De este modo, la operación producida por Musorgsky podría sintetizarse como sigue: a) hay dos entidades opuestas, Rusia y Europa; b) hay un rechazo de Rusia por una parte de Europa, representada por Alemania; c) pero al mismo tiempo existe un reconocimiento de la otra Europa representada por los compositores románticos y progresistas encabezados por Liszt; d) la Europa que rescata Musorgsky se vuelve entonces positiva y reconvertida en una entidad compatible con Rusia en este compositor y todo lo que él encarna en términos musicales y artísticos.

⁹⁶ Carta de Musorgsky a Stasov, 23/07/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 156.

⁹⁷ Carta de Musorgsky a Stasov, 23/07/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 157.

⁹⁸ Compuesta en 1867, la letra comienza con las mismas palabras usadas por Musorgsky: “Duerme, duerme, en el perdido bosque...”.

⁹⁹ Carta de Musorgsky a Rimsky-Korsakov, 15-16/05/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 230-231.

En Franz Liszt Musorgsky colocaba todo lo que la música rusa moderna necesitaba para poder consolidarse y para a partir de allí poder proyectarse al resto de la sociedad. Si bien Musorgsky nunca se sintió a la altura de Liszt y siempre vio en él a alguien inalcanzable,¹⁰⁰ aceptaba sin embargo la importancia de haber sido reconocido por él.¹⁰¹ Para Musorgsky, si había alguien que encarnaba la Europa a la cual había que dirigirse, ese era Liszt: “debo admitir que me hice unos minutos para conversar cosas con usted, mi querido *généralissime*, y que me respondí inmediatamente su poderoso llamado a Europa, a Liszt”, contestaba el compositor a Stasov, asimilando en esa misma carta a Europa con Liszt.¹⁰² Éste era el único compositor, o al menos el más destacado, que encarnaba para Musorgsky la nueva tendencia en la música, al menos las vertientes más progresivas y de cambio y experimentación dentro de la escena europea.¹⁰³ Franz Liszt se transformaba en “el gran líder en la lucha contra la antigua rutina” no sólo para Musorgsky sino también para sus colegas del *kruzhok* como también en un “infatigable artista ante cuya colosal y duradera actividad” esos músicos no dudaban en rendirse.¹⁰⁴

A partir de esta constatación Musorgsky construyó una nueva imagen del arte y del artista en Rusia, que es quien encabezaría el proceso de modernización en su país. Esta nueva figura y tarea del compositor Musorgsky la supo sintetizar muy bien en su famosa frase “hacia nuevas orillas” de 1872:

“La representación artística de la belleza en su significado material es cosa de niños, el arte en su infancia. Acercarse a los más delicados rincones de la naturaleza del hombre y de las masas humanas hasta conquistar estas regiones aún poco conocidas: ésta es la verdadera vocación del artista. ‘¡Hacia nuevas orillas!’, sin miedo, a través de la tempestad, los bancos de arena y los escollos submarinos, ‘¡hacia nuevas orillas!’”¹⁰⁵

Incluso todavía en 1880 seguía sosteniendo y defendiendo su posición: “Usted sabe, mi lema: ‘¡hacia nuevas orillas!’, se ha mantenido incólume.

¹⁰⁰ Como puede observarse en la carta a Stasov del 06/08/1873, donde rechaza la posibilidad de viajar a Viena para encontrarse con Liszt. MUSORGSKY, M., 1984: 167.

¹⁰¹ Carta de Musorgsky a Stasov, 06/08/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 168.

¹⁰² Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 170.

¹⁰³ Para una síntesis de la influencia de la obra y las visitas de Liszt en Rusia véase RUDAKOVA, E., 1961: 68-76.

¹⁰⁴ “Telegrama colectivo a Franz Liszt”, firmado por Balakirev, Bessel, Borodin, Cui, Musorgsky, Rimsky-Korsakov, Shcherbachov y Stasov, 28/10/1873, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 282.

¹⁰⁵ Carta de Musorgsky a Stasov, 18/10/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 138.

El tiempo pasó para la escritura como dicen las lecciones; uno debe entregar su ser al pueblo, eso es lo que se necesita en el arte”.¹⁰⁶ Precisamente, la nueva imagen que emergía del músico como artista estaba vinculada con su posición respecto de Rusia y de Europa. El artista debía estar a la vanguardia de la sociedad y salirse de los moldes establecidos, pues era eso lo que le permitiría cumplir con los objetivos trazados para el nuevo artista, que tenía que ver con la búsqueda de la verdad y de la independencia. “La fórmula de su profesión de fe artística debe ser explicada por su visión, como compositor, de la tarea del arte: el arte es el medio de comunicación con el pueblo, no un objetivo en sí mismo. Este principio guía ha definido toda su actividad creadora”,¹⁰⁷ decía el propio Musorgsky sobre sí mismo en la ya citada nota autobiográfica. El artista para el compositor era aquél que se encargaba de decir la verdad y de expresarla a través de medios artísticos:

“La cosa es simple: el artista no puede correr desde el mundo exterior y aún en los tintes de la subjetividad creadora hay un reflejo de la impresión del mundo exterior. Sólo que no miente: habla la verdad. Pero esta cosa simple es una cosa pesada de levantar. La verdad artística no puede soportar formas preconcebidas: la vida tiene varios costados y es usualmente caprichosa”.¹⁰⁸

Para Musorgsky era necesario que el artista fuera auténtico y expresase la verdad, ya que “uno debe decir la verdad al pueblo, sin mentiras, la verdad genuina”.¹⁰⁹ Esto incluso se ve reforzado por Stasov quien, hablando de su amigo y en una respuesta a una de sus cartas lo felicitaba de manera efusiva al respecto: “¡¡¡quinientos millones de hurras para usted, Musorianin!!! [...] Un gran artista no es aquél que sólo practica fugas, sino aquél en el cual la verdad crece y madura, que tiene un celoso, incansable y nunca silencioso sentimiento de verdad en todo”.¹¹⁰

Musorgsky finalizaba su caracterización del artista ‘moderno’, destacando el compromiso con la realidad, en donde la abstracción de un ideal era sólo la mitad de su tarea. Para él, “el espíritu rebelde y de búsqueda de un artista genuino no debe y no puede ser apaciguado sólo por

¹⁰⁶ Carta de Musorgsky a Stasov, 16/01/1880, en MUSORGSKY, M., 1984: 277.

¹⁰⁷ Musorgsky, “Avtobiograficheskaja zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 424.

¹⁰⁸ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 03/10/1875, en MUSORGSKY, M., 1984: 209.

¹⁰⁹ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 03/10/1875, en MUSORGSKY, M., 1984: 209.

¹¹⁰ Carta de Stasov a Musorgsky, 23/10/1875, en LEYDA, J. y S. BERTENSSON, 1947: 313.

la integridad de abstraer la tarea de uno a un ideal [...] El ideal debe ser encarnado en el espíritu del tiempo elegido por el artista, y el artista debe así comandar a la sociedad”.¹¹¹ De esa manera, el artista conectaba con la realidad, decía la verdad y evitaba caer en abstracciones profundas, alejadas de las necesidades del pueblo, al cual debía dirigirse. Es por ello que Musorgsky sostenía que no se lo podía encasillar en ninguna corriente ni en ningún movimiento, no por lo menos en lo que concierne a los movimientos ya conocidos: “Musorgsky no puede ser clasificado dentro de ningún grupo de músicos existentes, ya sea por el carácter de sus composiciones como por sus visiones musicales”.¹¹² Prefería más bien el reconocimiento y la inserción en una tradición de un arte ruso que no rechazaba a Europa sino que recuperaba de ella los elementos que permitían acceder de modo directo a la modernidad para la solución de los problemas fundamentales de Rusia.

El camino de la modernidad, el trayecto hacia la Europa progresista, fue iniciado, para él, por Mikhail Glinka: “una vez más escucharemos y veremos a nuestro siempre amado Glinka -el gran maestro y fundador de la gran escuela de música rusa”, decía en 1874.¹¹³ Y todavía en 1879 sostenía: “Gloria a Glinka, que nos ha indicado el camino”.¹¹⁴ Glinka inició el camino precisamente porque había encontrado una manera de articular los elementos progresistas de Europa con una tradición musical rusa. Y eso había abierto la puerta a la composición y el establecimiento de una estética musical y operística que dotaba a los compositores de una libertad y de un compromiso en la lucha por la modernidad, que era al mismo tiempo una lucha cultural y política. Por otra parte, era esa misma tradición la que había combatido incansablemente por dejar de lado a la Europa conservadora, rutinaria y avara: “el diablo los ha tomado, a los financistas y a las esfinges enigmáticas del siglo XIX. Esto es con lo que ha tropezado *Rus'*, pecador como soy, mi señor”.¹¹⁵ Y es por ello que Rusia debía tomar la posta:

“La vida llama por nuevas tareas musicales, por un amplio trabajo musical; más a fondo, todavía más a fondo en el buen camino; lo que estoy haciendo

¹¹¹ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 02/03/1874, en MUSORGSKY, M., 1984: 183-184.

¹¹² Musorgsky, “Avtobiograficheskaia zapiska”, en RIMSKY-KORSAKOV, A., 1932: 424.

¹¹³ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 29/10/1874, en MUSORGSKY, M., 1984: 188.

¹¹⁴ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 09/09/1879, en MUSORGSKY, M., 1984: 267.

¹¹⁵ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 29/10/1874, en MUSORGSKY, M., 1984: 189.

es entendido. Con gran vigor hacia las nuevas orillas del arte, ¡que no tiene límites! La búsqueda de estas orillas, la búsqueda incansable, valiente y sin confusión y con paso firme hacia la tierra prometida –esa es una tarea grande y cautivante”.¹¹⁶

De todo lo expresado a lo largo de su pensamiento en la correspondencia podemos ahora sostener dos grandes conclusiones a las que fue arribando Musorgsky respecto de un tema que evidentemente lo tuvo preocupado toda su vida artística. Por un lado, un nuevo sentido del artista, que dejaba de lado lo aprendido bajo la rutina y lo falso y que lo esclavizaba en lo conservador para pasar a hablarle la verdad al pueblo. Por el otro, un nuevo sentido de la relación con Europa y de la modernidad para Rusia, que se iba encarnar en la introspección histórica de su país. Es por ello que el estudio y la reflexión sobre la historia de Rusia resultaría fundamental para reforzar su nuevo sentido del arte: “parece como si, ‘en nuestro tiempo y sucesivamente’ como le gustaba bromear a Dobroliubov, el estudio de la historia y su comunicación en formas artísticas son trabajos requeridos tanto por el instinto creativo de un artista como por la sociedad rusa”.¹¹⁷ Allí Musorgsky terminaba de explicar su opción por la composición de óperas históricas. Ese no fue un esfuerzo solitario, ya que lo compartió con Rimsky-Korsakov y el *kruzhok* de *intelligenty* del que formaban parte.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLIN, Isaiah
1979 *Pensadores rusos*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERMAN, Marshall.
2011 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. México: Siglo XXI.

¹¹⁶ Carta de Musorgsky a Ludmila Shestakova, 09/09/1879, en MUSORGSKY, M., 1984: 267-268.

¹¹⁷ Carta de Musorgsky a Golenishchev-Kutuzov, 14/10/1879, en KELDYSH, I., 1939: 78.

- BILLINGTON, James
1960 "The Intelligentsia and the Religion of Humanity" *American Historical Review* n°4, pp. 807-821.
- CALVOCORESSI, Dmitri
1943 *Mussorgsky*. Buenos Aires: Editorial de Grandes Biografías.
- DOBROLIUBOV, Nikolay
1989 "¿Qué es el oblomovismo?", en AAVV, *Los demócratas revolucionarios rusos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 385-439.
- FRID, Emilia
1979 *Modest Petrovich Musorgsky, 1839-1881. Kratki ocherk zhizni i tvorchestvo*. Leningrado: Muzyka.
- FROLOVA WALKER, Marina
2007 *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*. New Haven: Yale University Press.
- GONCHAROV, Iván
s/f, "Oblovov", en AAVV, *Maestros rusos II*. Barcelona: Planeta, pp. 165-655.
- GORDEEVA, E. M.
1985 *Kompozitori "Moguchey Kuchki"*. Moscú: Muzika.
- HAMBURG, G. M.
2010 "Russian Intelligentsias", en William LEATHERBARROW y Derek OFFORD, *A History of Russian Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAGARLITSKY, Boris
2006 *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.
- KELDYSH, Iury (ed.)
1939 *Musorgsky. Pis'ma k A. A. Golenishchevu-Kutuzovu*. Moscú. Muzgiz.

- KNIGHT, Nathaniel
2006 “Was the Intelligentsia Part of the Nation? Visions of Society in Post-Emancipation Russia”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* n° 4, pp. 733-58.
- KREMLIOV, Iury (ed.)
1952 *Ts. A. Kiui: Izbrannye stat’i*. Leningrado.
- LEYDA, Jey y BERTENSSON, Sergei
1947 *The Musorgsky Reader. A Life of Modest Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. New York: W.W. Norton & Company.
- LOTMAN, Yuri, Lidia GINSBURG y Boris USPENSKII (eds.)
1985 *The Semiotics of Russian Cultural History*. Ithaca: Cornell University Press.
- MAES, Francis
2006 *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- MALIA, Martin
1971 “¿Qué es la *intelligentsia* rusa?”, en Juan F. MARSAL, *Los intelectuales políticos*. Buenos Aires: Nueva visión, pp. 23-45.
- MUSORGKY, Modest
1984 *Pis’ma*. Moscú: Muzyka.
- 1932 *Polnoe sobranie sochineny*. Moscú: Muzgiz, vol. V.
- NAHIRNY, Vladimir
1962 “The Russian Intelligentsia: From Men of Ideas to Men of Convictions”, *Comparative Studies in Society and History* n° 4, pp. 403-435.
- OLKHOVSKY, Yuri
1983 *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor: UMI Research Press.

- ORLOVA, Alexandra
1991 *Musorgsky Remembered*. Bloomington: Indiana University Press.
- RADISCHEV, Alexander.
1973 *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu*. Moscú: Sovietskaia Rossiia.
- RIDENOUR, Robert
1981 *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- RIMSKY-KORSAKOV, Andrey, (ed.)
1932 *M.P. Musorgsky. Pis'ma i dokumenty*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolay
1909 *Letopis' moey muzykal'noy zhizni*. San Petersburgo: Tipografiia Glazunova.
1977 *Crónica de mi vida musical*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- RUDAKOVA, E.
1961 "List v Rossii", *Sovetskaia Muzyka* n° 10. Moscú, pp. 68-76.
- STASOV, Vladimir
1952 *Izbrannye stat'i o M. P. Musorgskom*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
1952 (a) *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*. Moscú: Iskusstvo.
1958 *Stat'i o Riskom-Korsakove*. Moscú, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
1975 *Stat'i o muzyke v 5-i vypuskakh*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- TARUSKIN, Richard
1981 *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor: UMI Research Press.
1992 "Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context", *Cambridge Opera Journal* n°4, 1992, pp. 253-280

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

WALICKI, Andrzej
1980 *A History of Russian Thought. From the Enlightenment to
Marxism*. Oxford: Clarendon Press.

ZETLIN, Mikhail
1959 *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*.
Westport (Connecticut): Greenwood Press.

ZUBOK, Vladislav
2009 *Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia*.
Cambridge & Londres: The Belknap Press of Harvard
University Press.

* * *

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 operística rusa del siglo XIX. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Historia de Rusia (FF y L /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 del libro *Octubre Rojo* (Buenos Aires, 2008).

* * *