

RICHARD TARUSKIN

UNA DEFINICIÓN MUSICAL DE RUSIA

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE JUAN LUCAS

BARCELONA 2026



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Defining Russia Musically*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1997 by Princeton University Press
Todos los derechos reservados
© de la traducción, 2026 by Juan Lucas Román
© de esta edición, 2026 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

Este libro ha recibido una ayuda de la fundación Paper de Música

En la cubierta, Aleksandr Scriabin, Dmitri Shostakóvich,
Piotr Ilich Chaikovski e Ígor Stravinski

ISBN: 979-13-87964-72-6
DEPÓSITO LEGAL: B. 18 939-2026

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2026*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro —incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet o plataformas de inteligencia artificial—, y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Alteridad: un mito y una objeción (a modo de prefacio)</i>	9
---	---

PRIMERA PARTE

UNA DEFINICIÓN MUSICAL DE RUSIA (SIETE MINIENSAYOS)

1. N. A. Lvov y el pueblo	49
2. M. I. Glinka y el Estado	79
3. P. I. Chaikovski y el gueto	111
4. ¿Quién soy yo? (¿Y quién eres tú?)	131
5. Puertos seguros	159
6. Después de todo	189
7. Objetivos	199

SEGUNDA PARTE

IDENTIDAD Y ALTERIDAD

8. Cómo echó raíces la bellota	211
9. «Atrapar el halconcillo»	264
10. <i>Italiánschina</i>	305

TERCERA PARTE

HERMENÉUTICA DE LA MÚSICA RUSA: CUATRO PUNTOS CARDINALES

11. Chaikovski y lo humano: un ensayo del centenario	387
12. Scriabin y lo sobrehumano: un ensayo del milenio	488

13. Stravinski y lo subhumano	5 6 5
Un mito del siglo xx: <i>La consagración de la primavera</i> , la tradición de lo nuevo y la «música en sí misma»	5 6 5
Notas sobre <i>Las bodas</i>	6 1 2
14. Shostakóvich y lo inhumano	7 3 2
Shostakóvich y nosotros	7 3 2
<i>Entr'acte</i> : las lecciones de <i>Lady Macbeth</i>	7 8 1
Mentiras públicas y verdades inconfesables: la interpretación de la <i>Sinfonía n.º 5</i>	8 0 2
<i>Índice</i>	8 5 7

*Para Caryl y Karol,
que me han señalado tantos buenos ejemplos,
y para P. C. van den Toorn,
adversario público, amigo privado.*

La música sólo alcanza todo su poder entre personas que no pueden ni deben discutir.

FRIEDRICH NIETZSCHE,
El caminante y su sombra, § 167 (1880)
[trad. Alfredo Brotons]

Si Rusia se puede salvar, lo hará sólo como potencia euroasiática y a través del eurasianismo.

LEV GUMILIOV (1992)

No me cabe ninguna duda de que Rusia todavía tiene la oportunidad de alcanzar la prosperidad y la democracia. Pero sólo podrá hacerlo bajo una condición: que se sienta parte de la civilización occidental.

VASIL AKSIÓNOV (1994)

La acogida que han tenido estas historias ha sido muy hermosa, porque, en términos generales, la gente ha reaccionado a ellas en tanto que historias, y no como mensajes en una botella. Ha sido muy agradable sentirse de nuevo escritor. A menudo siento que todo lo que digo o hago es tratado como una alegoría de mi situación. Mi deseo, sin embargo, es que no se me defina explícitamente por esta situación.

SALMAN RUSHDIE,
sobre *Oriente, Occidente* (1994)

¡Rusia es tan rusa!

JOHN UPDIKE (1966)

ALTERIDAD:
UN MITO Y UNA OBJECCIÓN
(A MODO DE PREFACIO)

El arte de la música secular llegó con bastante retraso a Rusia. A todos los efectos, su historia comenzó en 1735, cuando la emperatriz Ana (Ana Ioánovna, reinado 1730-1740) decidió importar una compañía de cantantes de ópera italianos con objeto de amenizar su corte con entretenimientos exóticos y alocados. La primera actuación tuvo lugar en el Palacio de Invierno de San Petersburgo el 29 de enero (del calendario juliano) de 1736. Se trataba de *La forza dell'amore e dell'odio*, una ópera seria de Francesco Araja, el director de la compañía. En ese momento comenzó la música secular en Rusia como tradición continua, profesional y culta.¹

Esa tradición, pese a prosperar en la corte gracias a una serie de distinguidos *maestri di cappella* (Manfredini, Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti, Cimarosa), no era particularmente importante para Rusia en general y, por otro lado, para la tradición tampoco Rusia era importante, más allá de proporcionar breves pero sustanciosos contratos a unos cuantos afortunados extranjeros. La práctica del arte musical europeo apenas desempeñó un papel en la formación de la identidad nacional rusa, y ni siquiera fue un factor determinante en su cultura hasta bien entrado el reinado de Catalina la Grande.²

¹ Una representación operística anterior en suelo ruso—*Calandro*, una *commedia per musica* de Giovanni Alberto Ristori, interpretada en el palacio del Kremlin en Moscú el 30 de noviembre de 1731 por una *troupe* de comediantes italianos de la corte de Dresde—fue un acontecimiento aislado, que no se repetiría en la antigua capital hasta 1742.

² El principal análisis histórico de este punto de inflexión en la historia cultural de Rusia sigue siendo el de Hans Rogger, *National Consciousness in Eighteenth-Century Russia*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959.

Únicamente la propagación, más allá de los recintos de la corte, de las costumbres y actitudes europeizadas y la creciente presencia rusa en Europa tras las guerras napoleónicas permitieron que la alta cultura europea arraigase en los centros urbanos de Rusia, transformando la mera receptividad en una auténtica productividad rusa en el arte europeo. En el campo de la música, los medios institucionales para mantener esa productividad se establecieron en la década de 1860, en buena medida gracias a los heroicos esfuerzos de Antón Rubinstein. En la última década del siglo XIX, algunos compositores rusos de música culta europea—en especial el propio Rubinstein y Chaikovski, brillante graduado de los primeros tiempos del conservatorio de Rubinstein—habían alcanzado prestigio y relevancia mundiales. La calidad de la educación musical profesional en Rusia podía medirse con las mejores del continente, y el renombre de Rusia como hábitat y campo de formación para talentos de primer nivel (sobre todo violinistas y pianistas) comenzó de hecho a eclipsar el de otras naciones.

Sin embargo, la profesión que habían seguido Rubinstein, Chaikovski y todos aquellos violinistas y pianistas acababa de alcanzar plena legitimidad en Rusia. Sólo en la década de 1860 la legislación rusa reconoció la existencia de un espécimen llamado «compositor ruso». Y sólo desde la década de 1770, como pronto, había existido algo parecido a un ruso que trabajase profesionalmente en el campo de la música culta europea. En caso de que Vasili Pashkévich (1742-1797), quien escribió *Singspiele* sobre textos de poetas de la corte de Catalina la Grande—y más tarde de la propia emperatriz—, fuese de origen ruso, y no un inmigrante polaco tal como sugiere su apellido (Paszkievicz), él sería la primera persona a quien se podría aplicar esa denominación.

En caso contrario, tal distinción correspondería a Maksim Sozόνtovich Berezovski (1745-1777), hijo de un siervo que aprendió el oficio en la corte con Galuppi (al princi-

pio como sopranista y luego, muy excepcionalmente, como compositor) y fue enviado a Bolonia a expensas de la emperatriz Catalina para estudiar con el padre Martini. Finalmente, Berezovski recibiría instrucción no de Martini, sino de su asistente Stanislao Mattei, pero fue galardonado con el diploma de la Accademia Filarmonica en 1771, un año después que Mozart, y su ópera *Demofonte*, sobre un antiguo libretto de Metastasio, fue representada con éxito en Livorno durante el Carnaval de 1773. Después regresó a Rusia para hacerse cargo del coro de la Capilla Imperial de la corte, y su suicidio a la edad de treinta y un años lo convertiría en una figura legendaria y, a partir de la década de 1840, en personaje de novelas, obras de teatro y, finalmente, películas. Así pues, Berezovski fue el primer compositor de ópera de origen ruso; sin embargo, habida cuenta de que su ópera no llegó a escucharse en Rusia, no puede decirse que contribuyese al desarrollo en su país de la práctica nativa de la música culta europea.

Es el caso también de las *opere serie* de Dmitri Bortnianski (1751-1825), otro precoz hijo de siervo procedente del mismo pueblo ucraniano que Berezovski, que siguió a éste a Italia y más tarde lo sucedió como maestro de coro de la Capilla Imperial. La importancia histórica tanto de Berezovski como de Bortnianski se enmarca no obstante en un área diferente: con sus conciertos corales, ambos desempeñaron un papel fundamental en la occidentalización de la antiquísima tradición del canto ortodoxo ruso (*penie*, muy distinto en el vocabulario ruso del arte secular de la *múzika*). Evstignéi Fomín (1761-1800), de quien nos ocuparemos con cierto detalle en la primera parte de este libro, fue un miembro más joven de esta primera generación de profesionales rusos de la música culta europea. Los tres eran hombres de baja extracción que siguieron sus carreras en un régimen de servicio casi militar.

En consecuencia, la práctica—en contraposición al consumo—de la música culta en Rusia siguió comportando un

estigma social hasta bien entrado el siglo XIX, pese a que Bortnianski vivió hasta una edad venerable y adquirió gran fama. Los esfuerzos de Rubinstein por obtener una base institucional y un reconocimiento oficial y social para el arte que practicaban—el rango burocrático de *svobodni judojnik*, ‘artista libre’, equivalente a un grado de funcionario de nivel medio—estuvieron movidos en parte por el interés propio de un hombre que padecía numerosas desventajas en razón de su condición social y étnica.

Otro factor que ayudó a mejorar el estatus social de la música culta en Rusia fue la aparición de una generación de compositores e intérpretes diletantes procedentes de la aristocracia. Entre los primeros representantes de este grupo se encuentran los hermanos Mijaíl (1788-1856) y Matvei (1794-1866) Wielhorski, condes, que resultarán familiares a los lectores de las memorias de Berlioz. El hermano mayor compuso una ópera, dos sinfonías y bastante música de cámara. El más joven era un violonchelista de reputación internacional (Mendelssohn le dedicó la célebre *Sonata en Re mayor*). Matvei vivió lo suficiente para convertirse en aliado de Rubinstein en la organización profesional de la vida musical de San Petersburgo, capitaneando el primer consejo de dirección de la Sociedad Musical Rusa de Rubinstein, que patrocinó la primera orquesta profesional en la capital rusa (a partir de 1859) así como el conservatorio (a partir de 1862).

Un miembro algo más joven de esta noble cohorte era Alekséi Fiódorovich Lvov (1798-1870), director también durante muchos años del coro de la Capilla Imperial y primo del Lvov que tendrá un papel protagonista en la primera parte de este libro. Como compositor, y pese a que escribió óperas y conciertos, Alekséi Lvov es recordado únicamente por *Bozhe, tsariá jraní!* (‘¡Dios salve a zar!’), el himno dinástico (1833). Su mayor fama en vida la tuvo como violinista; Lvov tocaba (gratis, por supuesto) en calidad de solista con orquestas por toda Europa, e interpretaba regularmente en

trío con Matvei Vielhorski y Franz Liszt. (Este trío era un conjunto profesional en el sentido de que se remuneraba al pianista, aunque lo hacían sus aristocráticos colegas, quienes por lo tanto eran mecenas, más que intérpretes profesionales, y actuaban únicamente en salones aristocráticos).

Posteriores generaciones de músicos rusos procedentes de la aristocracia incluyen a Glinka y Dargomiski. El último de la estirpe fue Músorgski, cuya familia de terratenientes se vio empobrecida por la emancipación de los siervos de 1861 impulsada por el zar y, en consecuencia, tuvo que ganarse la vida (huelga decirlo, no como músico). Chaikovski—nacido en Rusia, formado en el conservatorio y dedicado a tiempo completo—fue, en una palabra, el primer compositor *profesional* ruso, y el primer músico autóctono que alcanzó un reconocimiento en la sociedad rusa sin la prerrogativa de la sangre azul ni de una prestigiosa sinecura, ni ser tampoco un intérprete virtuoso. Fue su estatus social y profesional, no la espuria cuestión del nacionalismo, lo que le distanció de los miembros de la *Mogúchaia Kuchka*, el célebre Grupo de los Cinco integrado por Balákirev, Músorgski, Rimski-Kórsakov, Borodín y Cui (y viceversa): todos ellos necesitaban de sus otros trabajos y carecían del libre acceso de Chaikovski al *establishment* musical de la corte.

De modo que, por supuesto, los kuchkistas crearon un mito de autenticidad que excluía a Chaikovski, al igual que excluía a su mentor Rubinstein, étnicamente sospechoso. Se trataba de una mística que gozó de una enorme difusión gracias a la prodigiosa actividad periodística de Vladímir Stásov, el promotor del grupo, y de César Cui, su compañero de armas. Ese mito—que certificaba la música rusa «auténtica» por un halo sobrenatural de etnicidad que nada tenía que ver con las instituciones temporales del Estado ruso real, a las que de hecho se oponían—recibió su plena formulación en la década de 1880, cuando la preeminencia de Chaikovski en la escena musical rusa era absoluta, el folclo-

rismo, incluso entre los kuchkistas, era cosa del pasado, y el patrocinio empresarial había conseguido por fin competir legalmente con la corona en los ámbitos de la gestión teatral y la edición musical.

Justo entonces la música rusa comenzó a postularse como gran potencia en la escena internacional y aparecieron sus primeros paladines en el extranjero. Los primeros—por ejemplo, Camille Bellaigue (1858-1930) en Francia y Rosa Newmarch (1857-1940) en Inglaterra—fueron directamente adoctrinados por Stásov y Cui; sus sucesores—por ejemplo, Michel-Dimitri Calvocoressi (1877-1944) en Francia (después en Inglaterra) y Montagu Montagu-Nathan (1877-1958) en Inglaterra—fueron seguidores de Bellaigue y Newmarch; Gerald Abraham (1904-1988) fue discípulo de Calvocoressi, y otros jóvenes paladines británicos (luego académicos) como Edward Garden (1930-2017) y Gerald Seaman (1934) lo fueron de Abraham. El mito perdura.

Es un mito de alteridad.

El tardío crecimiento y la profesionalización aún más tardía, la procedencia remota, el marginalismo social, los medios para su difusión e incluso el lenguaje y el alfabeto exóticos de sus profesionales, siempre han teñido o manchado la música culta rusa de cierta alteridad, sentida, explotada, lamentada, afirmada, rechazada, exagerada, minimizada, glorificada, negada, vanagloriada, negociada y defendida tanto desde el interior como desde el exterior. Desde el exterior, la música rusa ha sido (y es) a menudo menospreciada y tratada de forma condescendiente (el mejor testimonio es la veleidosa recepción crítica de Chaikovski), aunque con pareja frecuencia ha sido objeto de intensa fascinación, así como de cultos y modas ocasionales (el mejor testimonio es, de nuevo, la permanente presencia de Chaikovski en las salas de concierto, o el furor enloquecido—desencade-

nado por Diáguilev—que lanzó la espectacular carrera de Stravinski).

Desde el interior, el mundo de la música rusa ha mostrado una tendencia a celebrar o magnificar la «diferencia», para compensar un complejo de inferioridad que era el resultado inevitable de su propia historia, pero también muy a menudo una sincera convicción de la superioridad cultural e incluso moral de Rusia y su salvífica misión. Incluso Chaikovski, ya casi en la cúspide de su fama, se quejaba a su mecenas del «insultante tono condescendiente que recibe un músico ruso» en Europa Central.

Se puede leer en cada mirada: «No eres más que un ruso, *pero soy tan amable e indulgente que te concedo el privilegio de mi atención*». ¡Al infierno con todos ellos! El año pasado me llevaron contra mi voluntad a casa de Liszt. Su trato fue asquerosamente obsequioso, pero una sonrisa que nunca abandonaba sus labios pronunciaba claramente la frase que he subrayado más arriba. Huelga decir que hoy me siento menos dispuesto que nunca a arrodillarme ante esos caballeros.¹

Treinta años más tarde, Rimski-Kórsakov regresaba de París admirado por la «decadencia» en la que había caído Occidente y jactándose de que «nosotros, los compositores rusos, somos verdaderos Mozarts comparados con Richard Strauss, Debussy y Dukas».²

Sin embargo, por muy alejados que hayan estado—por temperamento o por las circunstancias—de la «corriente principal» de la moda o el éxito, por mucho que hayan dependido para su propia promoción del atractivo exótico, y

¹ Carta a Nadezhda von Meck, Viena, 27 de noviembre-9 de diciembre de 1877, en: P. I. Chaikovski, *Perepiskas N. F. fon Meck*, vol. 1, Academia de Moscú, 1934, pp. 100, 101.

² Vasili Vasílievich Yástrebtsev, *N. A. Rimski-Kórsakov Vospominania*, vol. 2, ed. A. V. Ossóvski, Leningrado, Muzguiz, 1960, p. 423.

por muy inferiores o superiores que se hayan podido sentir en consecuencia, los músicos rusos en la tradición artística culta han construido *siempre* sus identidades en función de un contexto europeo más amplio, y han extraído su «sentimiento de la existencia» (por citar la definición de Rousseau de autenticidad) de ese sentido de parentesco. El día en que Mili Balákirev, el único compositor ruso que encajaría en la definición más estricta de «nacionalista», conoció a través de Vladímir Stásov a Rosa Newmarch en 1901, se sentó al piano y tocó para ella una suerte de *profession de foi* musical: la *Appassionata* de Beethoven, la *Sonata en Si menor* de Chopin y la *Sonata en Sol menor* de Schumann.¹ No hay una sola nota de música rusa en el programa, y sin embargo esta selección caracteriza a Balákirev y a su vieja *Kuchka* mucho mejor que su habitual etiqueta chovinista. Un recuerdo de Cui sobre los primeros tiempos del grupo, fechado en 1909, ofrece una vívida confirmación:

Formábamos un círculo muy unido de jóvenes compositores. Y, habida cuenta de que no había ningún lugar donde estudiar (el conservatorio aún no existía), decidimos ser autodidactas. Comenzamos tocando todo lo que habían escrito los grandes compositores, y cada obra era sometida a un análisis crítico en todos sus aspectos técnicos y creativos. Éramos jóvenes, y nuestros juicios, despiadados. No reverenciábamos a Mozart ni a Mendelssohn, y a este último le opusimos a Schumann, a quien por entonces todo el mundo ignoraba. Nos entusiasmaban Liszt y Berlioz. Adorábamos a Chopin y a Glinka. Manteníamos acalorados debates (en el curso de los cuales podíamos vaciar hasta cuatro o cinco tazas de té con mermelada), discutíamos sobre la forma musical, la música programática, la música vocal y ante todo la forma operística.²

¹ Rosa Newmarch, *The Russian Opera*, Nueva York, Dutton, s.f. [1914], p. 200.

² «Pervie kompozítorskie shagú Ts. A. Kiuí», en: Cui, *Ízbrannie stat*, Leningrado, Muzguiz, 1952.

Es decir, los mismos temas que se debatían en toda Europa. Porque no eran una pandilla de avestruces que escondieran la cabeza bajo el ala. Lo que Cui describe en estas líneas es un *Davidsbund*, por utilizar el término de Schumann: una camarilla de idealistas progresistas que se oponían por un lado a la autoridad y por el otro al filisteísmo, y difundían sus puntos de vista por medio de la schumanniana actividad de Cui como miembro de la prensa. Con excepción de Glinka, el resto de compositores a los que veneraban se ubicaban al oeste de Rusia. Y ¿por qué no? En aquel momento Glinka era el único ruso al que venerar, precisamente porque era el único que podía medirse con los europeos. La música autóctona de Rusia, los productos musicales de la tierra y sus pobladores no eran ni admirados ni debatidos.

Para encontrar ideas totalizadoras y raciales sobre la diferencia musical rusa debemos mirar a Occidente, a los autores franceses que escribieron, y a los ingleses que, ¡ay!, lo siguen haciendo, a partir no sólo de una tendencia stasoviana heredada, sino también de prejuicios colonialistas interiorizados, no reconocidos y tal vez, hoy por hoy, completamente inconscientes. Así, en la muy reciente *Viking Opera Guide* podemos leer acerca de la imaginación indefinible pero «totalmente rusa» de Glinka, y del carácter igualmente indefinible pero «marcadamente ruso» de Chaikovski. Y, para mayor desconsuelo, hallamos también una apropiación torpemente ingenua del brutal comentario antisemita de Baláki-rev sobre Rubinstein: «No es un compositor ruso, sino un ruso que compone».¹

El carácter esencialmente ruso, entendido ostensiblemente (aunque de forma bastante obtusa) como un criterio de valoración positiva, funciona no obstante como una valla alrededor de la «corriente principal» que define, agrupa y exclu-

¹ *The Viking Opera Guide*, ed. Amanda Holden, Nicholas Kenyon y Stephen Walsh, Londres, Penguin Books, 1993, pp. 369, 1083, 925.

ye explícitamente lo otro. Hoy en día es muy raro que a Verdi se lo elogie por su italianidad, y *jamás* se elogia a Wagner por su germanidad, Dios no lo quiera, pese a que Wagner y Verdi eran plenamente conscientes de su nacionalidad, que influyó tanto en su creatividad como la de cualquier Baláki-rev. En la historiografía convencional de la «música occidental», Verdi y Wagner constituyen heroicas individualidades. Los rusos son un grupo.

Pero, por supuesto, Rusia también era una potencia colonialista y, como se verá en la segunda parte de este libro, totalizaba y agrupaba a los demás pueblos con la misma determinación y pretensión de admirarlos. También en la época soviética los compositores de las «repúblicas» tuvieron que lucir sus insignias rusas: por ejemplo, Jachaturián, un armenio que nunca vivió en Armenia pero que, durante toda su carrera, tuvo que componer en el estilo «polovtsiano» patentado por Borodín; y las tradiciones de la música nacional—y muy especialmente la operística—fueron inculcadas en las repúblicas de Asia Central arbitrariamente creadas por el régimen estalinista.

Por regla general al compositor ruso de la vieja generación, bien empapado de la herencia «clásica» del siglo XIX, se le encomendaba la labor de «fundar» la tradición operística de una república de la Unión, a veces en colaboración con un compositor local, aunque a menudo en solitario. Así, Serguéi Nikifórovich Vasilenko (1872-1956), compositor moscovita que había estudiado con Tanéiev, compuso la primera ópera uzbeka (*Burán*, 1939) en colaboración con su alumno, Mujtar Ashrafi (1912-1975), oriundo de Bujarán. Evgueni Grigórievich Brusilovski (1905-1981) fundó la ópera kazaja con *Kiz-Zhibek*, que inauguró el teatro de ópera de Alma-Ata en 1934. Brusilovski era alumno de Maksimilian Steinberg, yerno a su vez de Rimski-Kórsakov. Para la ópera tayika la tarea fue encomendada a Serguéi Artemievich Balasanian (1902-1982), discípulo de Kabalevski; su ópera *Shúrishi Vosé*

(‘La revuelta de Vossé’) inauguró el teatro de ópera de Stalínabad (hoy Dusambé) en 1939. El fundador de la ópera kirguisa fue Aleksandr Veprik (1899-1958), discípulo de Miaskovski; su ópera *Toktogul* (1940) inauguró el teatro de ópera en Frunze (hoy Biskek). Por fin, el teatro de ópera de Asjabad, capital de la república de Turkmenistán, se inauguró en 1941 con la ópera *Zojré i Tajir*, de Adrián Grigórievich Sháposhnikov (1888-1967), alumno de Glazunov.

Por lo menos, resultará evidente que las ideologías de difusión y recepción de la música culta rusa han sido formuladas por regla general de forma mucho más explícita que las de los repertorios «universales» con los que tiene que competir; y también que, muy a menudo, tales formulaciones han sido meras excusas, basadas en un llamativo doble rasero, para tendenciosos juicios de valor. «¿Una sinfonía rusa? ¡Eso es una contradicción en los términos!», bufaba mi profesor más distinguido en la universidad, e ilustraba su afirmación con un fragmento del comienzo de la *Segunda sinfonía* de Borodin: «¿Quién empieza una sinfonía con una fermata?», preguntaba con aire triunfal (tuve que morderme la lengua para no recordarle el «ta-ta-ta-taa» de la *Quinta sinfonía* de Beethoven). En el otro extremo de lo que es una división claramente ideológica tenemos el tratamiento que da a las sinfonías de Chaikovski el *New Grove Dictionary*: aparte de la última, la única que escapa a una severa censura es la *Segunda*, por la sencilla razón de que contiene la música chaikovskiana «más plenamente rusa».¹

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, ed. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980, p. 611. Lo que hace de esta obra la «más plenamente rusa» es que incorpora citas de canciones folclóricas. Que ésta es la única medida occidental para tasar la autenticidad rusa lo demuestra el comentario despectivo de Músorgski sobre la ópera de Chaikovski *El guardia*, según el cual el conspicuo consumo de canciones populares se debe a que «el público pide cosas rusas a los artistas rusos» y eso es lo que le ofrece un cínico cuyo culto autoproclamado a la «belleza musical pura»

Pero la diferencia entre el punto de vista que condena y el que justifica es aparente: el proclamado carácter ruso de la música, definido de manera tan arbitraria, no es más que un criterio impuesto, y además particularmente deplorable, tanto cuando se esgrime para alabarla como para desacreditarla. Si la cuestión crítica es cuánto tiene de rusa cierta música, da lo mismo cuál sea la respuesta, y cómo se la evalúe, porque habremos confinado a todos los compositores rusos en un gueto.

De ahí que simpatice con la queja fundamental que formuló Gary Tomlinson, otro historiador de las tradiciones ajenas al canon occidental, quien señala, en términos prestados de Tzvetan Todorov, la frecuente incapacidad de percibir la diferencia sin atribuirle a la inferioridad, por mucho que el juicio se camufle con muestras de indulgente aprobación.¹

Esto basta para empezar a perfilar las irónicas tensiones que siempre han acompañado la producción y el consumo

enmascara «el objetivo de convertirse en favorito del público y hacerse un nombre» (carta a Stásov, 26 de diciembre de 1872, Modest Petróvich Músorgski, *Literatúrnoie nasledie*, vol. 1, ed. A. A. Orlova y M. S. Pekelis, Moscú, Múzika, 1971, p. 143).

¹ *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 9-10, citando a Tzvetan Todorov, *The Conquest of America. The Question of the Other*, Nueva York, Harper and Row, 1984 [existe traducción en español: *La conquista de América. El problema del otro*, trad. Flora Botton Burlá, Madrid, Siglo XXI, 2025]; Tomlinson prosigue citando unas palabras de Todorov acerca de la concomitante incapacidad para reconocer la «igualdad sin forzarnos por ello a aceptar la identidad». Esto guarda una clara analogía con la recepción de Stravinski y la renuencia de los teóricos e historiadores «convencionales» que han aceptado la grandeza de Stravinski tan sólo para reconocer su rusiandad, un patrón descrito e ilustrado más en profundidad en la primera sección del capítulo 13. Para un ejemplo extremo y muy deplorable, Claudio Spies, «Conundrums, Conjectures, Construals, or 5 vs 3. The Influence of Russian Composers on Stravinsky», en: *Stravinsky Retrospectives*, ed. Ethan Haimo y Paul Johnson, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987, pp. 76-140.

de la música culta rusa, creando un fértil terreno para la investigación cultural o histórica. Por una parte, existe la tensión entre las agendas manifiestas y ocultas o involuntarias, y, por supuesto, las viejas tensiones entre «centro y periferia», como se solía decir, o entre «lo universal y lo nacional».¹ Mientras que en el pasado la musicología académica, como corresponde a sus orígenes alemanes, solía ser irritantemente «centro-céntrica», hoy en día la moda (mucho más divertida) es utilizar el discurso de la «alteridad» como instrumento para deconstruir (particularizando y situando) lo universal. La musicología, nos gusta pensar a los rusistas, se está rusificando.

Otra tensión, fértil y duradera, que ha acompañado históricamente a la música rusa tiene que ver con cuestiones de interpretación y «propiedad». Habida cuenta de las circunstancias históricas en las que han trabajado los artistas rusos, la simbología del arte ruso es excepcionalmente rica y plural. En una sociedad oligárquica o autocrática en la cual los problemas sociales, políticos o espirituales no podían plantearse abiertamente, se colaron de forma subrepticia en la historiografía y el arte. En ningún otro país el arte ha estado tan saturado de subtextos.

En el caso de la música rusa, se trata de una verdad tan obvia como para haber creado, paradójicamente, otro obs-

¹ Para apreciar la doble moral en que se basa este dualismo noético sólo tenemos que echar un vistazo a la tabla de contenidos del libro de Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, Nueva York, Norton, 1947. Los capítulos 15 y 16, bajo el apartado «Universalismo en lo nacional», tratan de compositores alemanes, italianos y franceses, más Chopin y Liszt, como si fuesen portadores del pasaporte Nansen; el capítulo 17, titulado «Nacionalismo», es el del gueto y cubre a todos los nativos de Bohemia, Rusia, Escandinavia, Holanda, Bélgica, Hungría, Polonia, España, Portugal y Norteamérica, sin mayor discriminación.

táculo a la valoración musicológica y la investigación académica. Ese mismo carácter complejo que hace que la música rusa sea tan expresiva (y atractiva para el público) la excluyó del huero discurso académico consagrado a la «música absoluta», magnificando en gran medida su aura de indeseable alteridad. Muy a menudo resultaba tristemente evidente que los enfoques y las técnicas que servían a las necesidades de una crítica inmanente (análisis estructural, crítica estilística) trataban buena parte de la música rusa de manera muy incompleta o trivial. Por supuesto, la música a la que se desdénaba por ser trivial o defectuosa podía fácilmente cargar con la culpa. O, cuando se consideraba incuestionablemente importante cierta música, podía negarse o minimizarse la relevancia de lo que no era inmanente en ella.

Así, uno de los primeros estudios críticos de los últimos cuartetos de Shostakóvich—música de indudable importancia y gravedad—comienza con una advertencia explícitamente antihermeneútica, que paradójicamente se apoya en la autoridad del compositor:

Si asumimos estas obras únicamente por sus propios méritos musicales, sin tener en cuenta las supuestas «intenciones» del compositor, parece justificarse entonces un enfoque estilístico comparativamente objetivo que trate cada obra en primer lugar como una entidad autónoma, y sólo más tarde en relación con otras obras. De hecho, la cita con la que comienza la Introducción parecería indicar el deseo de Shostakóvich de que estas obras sean juzgadas «por sus propios méritos musicales», sin ayuda adicional del compositor.¹

¹ Laurel E. Fay, «The Last Quartets of Dmitri Shostakovich. A Stylistic Investigation», tesis doctoral, Cornell University, 1978, Microfilms 7902266, p. 2; los estudios interpretativos son desestimados en tanto que «puntos de vista» subjetivos que «dicen más acerca del autor [de la interpretación] que de Shostakóvich y sus composiciones» (p. 1). El epígrafe es un comentario realizado al parecer durante una conversación con el críti-